

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

---

Αιμίλιου Ριάδη, *Homage à Ravel*, για πιάνο -  
Κριτική έκδοση

Emilios Riadis's, *Homage à Ravel*, for piano  
- Critical edition

---

Διπλωματική εργασία της φοιτήτριας

Δέσποινας Γιώρα

ΑΕΜ: 1969

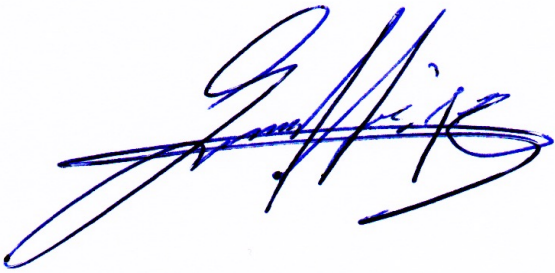
Επιβλέπων καθηγητής

Σακαλλιέρος Γεώργιος, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2023

ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΟΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Georgios Sakallieros', with a large, stylized flourish at the end.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	i
Πίνακας Ακρωνυμίων και Συντομογραφιών .....	iii
Εισαγωγή .....	v
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ο βίος και το έργο του Αιμίλιου Ριάδη</b>	
1.1 Σύντομη βιογραφική επισκόπηση .....	1
1.2 Κατάλογος έργων .....	6
1.3 Συνθετικό ύφος .....	15
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ανακαλύπτοντας το <i>Hommage à Ravel</i></b>	
2.1 Οι τρεις εκδοχές του <i>Hommage à Ravel</i> .....	19
2.2 Ο συσχετισμός της μεγάλης εκδοχής με την(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> .....	39
2.3 Μία προσπάθεια προσέγγισης της γενεαλογίας των τριών εκδοχών .....	47
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Κριτική έκδοση της Μεγάλης εκδοχής του <i>Hommage à Ravel</i></b>	
[3.1 Κριτική έκδοση της ηλεκτρονικά επεξεργασμένης παρτιτούρας της Μεγάλης εκδοχής του <i>Hommage à Ravel</i> στο πρόγραμμα <i>Finale</i> ].....	59
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Από την τυπολογία των εκδόσεων στη δημιουργία της παρούσας κριτικής έκδοσης</b>	
4.1 Είδη μουσικών εκδόσεων .....	121
4.2 Περιγραφή χειρόγραφου .....	125
4.3 Μεθοδολογία – Αρχές αποκατάστασης έργου .....	130
4.4 Γενικός σχολιασμός .....	134
4.5 Αναλυτικός πίνακας σχολιασμού .....	142
<b>Συμπεράσματα - Επίλογος .....</b>	<b>188</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>190</b>
<b>Παράρτημα .....</b>	<b>196</b>



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία είναι απόρροια της αγάπης και του προσωπικού μου ενδιαφέροντος για τον τομέα των μουσικών εκδόσεων και ειδικότερα των κριτικών εκδόσεων. Η πρώτη επαφή που είχα με τις κριτικές εκδόσεις στα πλαίσια του σεμιναριακού μαθήματος «Κριτικές εκδόσεις έργων Νεοελλήνων συνθετών» αποτέλεσε το έναυσμα για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής. Η διαδρομή προς την ολοκλήρωση της έκδοσης αλλά και συνολικά της παρούσας εργασίας θεωρώ ότι συνέβαλλε στην προσωπική μου ωρίμανση και εξέλιξη. Στο σημείο αυτό αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω από καρδιάς όσους συνέβαλλαν με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο στην ολοκλήρωσή της:

- ❖ Τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας, κ. Γιώργο Σακαλλιέρο, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Τ.Μ.Σ.-Α.Π.Θ.), για την άριστη συνεργασία, τις πολύτιμες συμβουλές, γνώσεις, επισημάνσεις και παρατηρήσεις που μου προσέφερε καθ' όλη την διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, και δη της κριτικής έκδοσης, την άμεση ανταπόκριση και διαθεσιμότητά του σε ζητήματα που προεκύπταν, καθώς και την πρόθεση του να συμβάλλει ως προς τη βέλτιστη μορφή της διπλωματικής. Επιπλέον, τον ευχαριστώ για όλα τα χρόνια των σπουδών μου στο Τμήμα, καθώς μέσω των μαθημάτων του θεωρώ ότι έχει συνδράμει στην διάπλαση του μουσικολογικού μου ενδιαφέροντος.
- ❖ Τους μουσικολόγους κ. Γιάννη Σαμπροβαλάκη και κ. Γιάννη Τσελίκα, ιδρυτές και υπεύθυνους του Κέντρου Ελληνικής μουσικής (Κ.Ε.Μ.), για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν, την εμπειρία, τις γνώσεις και τις συμβουλές που απέκτησα κατά τη διάρκεια της πρακτικής μου άσκησης στον τομέα των μουσικών εκδόσεων στο Κ.Ε.Μ. Ιδιαίτερα, ευχαριστώ τον κ. Τσελίκα για το χρόνο του και τις χρήσιμες υποδείξεις και συμβουλές σχετικά με την επιμέλεια, τη μορφοποίηση και την αντιμετώπιση ζητημάτων της παρούσας κριτικής έκδοσης.
- ❖ Τον κ. Στέφανο Νάσο, καθηγητή πιάνου στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής “Musikene - Centro Superior de Música del País Vasco” της Χώρας των Βάσκων στην Ισπανία για την ευγενή παραχώρηση της διδακτορικής του διατριβής που σχετίζεται με το *Hommage à Ravel*, αλλά και την παροχή ειδικότερων πληροφοριών που σχετίζονται με την ερμηνεία και ηχογράφηση του έργου.
- ❖ Το προσωπικό της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» (Μ.Μ.Β.) για την πρόσβασή μου στο *Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη* και την επιτόπια έρευνα και μελέτη των χειρόγραφων του συνθέτη. Ιδιαίτερα, ευχαριστώ την κ. Μαρία-Ειρήνη Μουντζιά και την κ. Μυρτώ Οικονομίδου για την ψηφιακή αποστολή υλικού που σχετίζονταν με την έρευνα αλλά και την διασταύρωση πληροφοριών που αφορούσαν συνολικά τη ζωή και το έργο του συνθέτη.

- ❖ Την κ. Σμαρώ Αναγνωστοπούλου, υπεύθυνη της βιβλιοθήκης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.) για τις πληροφορίες που μου παρείχε σε σχέση με το *Αρχείο Ριάδη* που φυλάσσεται στο συγκεκριμένο ίδρυμα, καθώς και για τον δανεισμό υλικού που σχετίζονταν με την παρούσα έρευνα.
- ❖ Την κ. Βαρβάρα Γύρα, κιθαρίστα, μουσικολόγο και coach μουσικών, για την εξακρίβωση των μεταφράσεων γαλλικών κειμένων που σχετίζονται με τον Ριάδη. Επιπλέον, την ευχαριστώ θερμά για τη στήριξη, τη βοήθεια και την καθοδήγηση της σε ευρύτερα ζητήματα του μουσικού-καλλιτεχνικού μου ενδιαφέροντος.
- ❖ Τον κ. Νίκο Κυριόσογλου, πιανίστα και δάσκαλο μου στο Κ.Ω.Θ., για την υπομονή του, την συνολική του στήριξη και στάση όλα τα χρόνια των σπουδών μου, την επίμονη προσπάθειά του στην πιανιστική μου εξέλιξη, αλλά και τη διαρκή του ενθάρρυνση ως προς την ανανέωση του ενδιαφέροντος μου για την πιανιστική μουσική.

Νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω το δάσκαλό μου στα θεωρητικά της μουσικής, κ. Γιάννη Αγγελάκη, ο οποίος επί χρόνια δίδασκε ανώτερα θεωρητικά στο Δημοτικό Ωδείο Καβάλας και στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, καθώς χωρίς την καθοδήγησή του δεν θα ήμουν φοιτήτρια του Τμήματος. Την κ. Βικτώρια Τσιγγέλη, φιλόλογο και φίλη μου για ζητήματα διάρθρωσης του γραπτού λόγου. Τους καθηγητές/-τριες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., που ο/η καθένας/καθεμία με τον τρόπο του/της με καθοδήγησαν σε διαφορετικές πτυχές της μουσικής επιστήμης· προσωπικά νιώθω πολύ τυχερή που υπήρξα φοιτήτρια του συγκεκριμένου Τμήματος. Την κ. Αναστασία Βακατάρη, μέλος του Ειδικού Τεχνικού Εργαστηριακού Προσωπικού (Ε.Τ.Ε.Π.) του Τ.Μ.Σ.-Α.Π.Θ., για την άμεση ανταπόκρισή της σε ζητήματα επεξεργασίας του προγράμματος *Finale*. Τους υπέροχους ανθρώπους και φίλους μου Παναγιώτη Λαζαρίδη, Βασιλεία Λουζή, Κωνσταντίνα Νικίδου και Δέσποινα Ριζοπούλου για όλη τους την στήριξη και την υπομονή τους. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω τους αγαπημένους μου γονείς Πασχάλη και Αθηνά και τα μοναδικά αδέρφια μου Πέτρο και Κώστα για την αγάπη τους και την στήριξή τους σε κάθε βήμα μου.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΑΚΡΩΝΥΜΙΩΝ ΚΑΙ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

Δ.Ε.Π.: Διδακτικό Ερευνητικό Προσωπικό

Ε.Κ.Π.Α.: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ε.Λ.Κ.Ε.: Ειδικός Λογαριασμός Κονδυλίων Έρευνας

Κ.Ε.Μ.: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής

Κ.Ω.Θ.: Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης

Μ.Μ.Β.: Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη

Τ.Μ.Σ.-Α.Π.Θ.: Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

αγγλ.: αγγλικά

αρ.: αριθμός

α.χ.: αριστερό χέρι

ά.χρ.: άνευ χρόνου έκδοσης

βλ.: βλέπε

γερμ.: γερμανικά

δ.χ.: δεξί χέρι

εκδ.: έκδοση

Εικ.: Εικόνα

επιμ: επιμέλεια / επιμελητής/-τές

Ε.Υ.: επιστημονικός υπεύθυνος

κ.: κύριος / κυρία

κ.ά.: και άλλα

κ.λπ.: και λοιπά

κωδ.: κωδικός

λ.χ.: λόγου χάριν

μ.: μέτρο, μέτρα

Μ.ε.: Μεγάλη εκδοχή

μ.ε.α': Μικρή εκδοχή α'

μ.ε.β': Μικρή εκδοχή β'

μτφ.: μετάφραση

ό.π.: όπως παραπάνω

σελ.: σελίδα

τομ.: τόμος

υποκ.: υποκεφάλαιο



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κάθε μουσικό χειρόγραφο αποτελεί ένα μοναδικό τεκμήριο που λειτουργεί ως ένα καταγεγραμμένο ψυχογράφημα της καλλιτεχνικής και ευρύτερα προσωπικής ταυτότητας του συνθέτη-δημιουργού. Παράλληλα, η τριβή του μελετητή με ένα μουσικό χειρόγραφο και η επακόλουθη αποκατάστασή του αποτελεί μία ξεχωριστή εμπειρία εξερεύνησης τόσο του εν λόγω έργου όσο και του συνθέτη του προσφέροντας γνώσεις στον επιμελητή οι οποίες δεν είναι δυνατό να αποκτηθούν μέσα από άλλους ερευνητικούς τρόπους προσέγγισης, όπως είναι η μουσική ανάλυση ή η μουσική ερμηνεία του έργου —χωρίς, ωστόσο, να σημαίνει αυτό ότι οι παραπάνω διαδικασίες δεν μπορούν να λειτουργήσουν αλληλοσυμπληρωματικά. Η παραπάνω διατύπωση αποτελεί και μία προσωπική αντίληψη που δημιουργήθηκε έπειτα από την πρώτη ενασχόλησή μου με τον τομέα των κριτικών εκδόσεων και αποτέλεσε αφορμή για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Παράλληλα, το ενδιαφέρον μου για τη νεοελληνική μουσική, και δη του πιανιστικού της ρεπερτορίου, με οδήγησαν στο να προσπαθήσω να ανακαλύψω το έργο *Hommage à Ravel* του Αιμίλιου Ριάδη. Η επιλογή του έργου υπήρξε ιδιαίτερη πρόκληση, αφενός, λόγω της ιδιαιτερότητας της ζωής του συνθέτη αλλά και της ιδιόμορφης κατάστασης των χειρόγραφων του —η οποία έχει απασχολήσει πολύ τους μελετητές του έργου του— αφετέρου λόγω της ύπαρξης τριών (3) διαφορετικών εκδοχών του που φέρουν τον ίδιο τίτλο, κάτι αρκετά σύνηθες για τον Ριάδη.<sup>1</sup> Μελετώντας την εργογραφία του συνθέτη κινητοποιήθηκε εντονότερα το ενδιαφέρον μου προς αυτή την κατεύθυνση, όταν συνειδητοποίησα ότι ορισμένοι μελετητές, είτε αγνοούσαν την ύπαρξη της εκδοχής που αποτελεί αντικείμενο μελέτης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, είτε τη θεωρούσαν ημιτελή. Τα ευρήματα που αναδύθηκαν από την συνολική έρευνα και μελέτη της ζωής του Ριάδη και ειδικότερα του *Hommage* επιβεβαίωσαν την αρχική μου πρόθεση για την ανάγκη δημιουργίας μίας κριτικής έκδοσης του συγκεκριμένου έργου.

Η πορεία προς τη διαμόρφωση της κριτικής έκδοσης αποτέλεσε μία χρονοβόρα, πολυεπίπεδη, σύνθετη και αρκετά εξαντλητική διαδικασία, καθώς χρειάστηκε περίπου επτά μήνες αδιάκοπης ενασχόλησης με το έργο, ώστε να κατανοήσω, να αποκαταστήσω και να αποδώσω την αρχική πρόθεση του συνθέτη, πράγμα που αποτελεί και τον σκοπό μιας κριτικής έκδοσης.<sup>2</sup> Στην προσπάθεια εμβάθυνσης, κατανόησης και εξοικείωσης του τρόπου σκέψης και διαχείρισης του μουσικού υλικού που παρουσιάζεται στο *Hommage*, συνέβαλε όχι μόνον η μελέτη των άλλων δύο εκδοχών αλλά και η ευρύτερη τριβή με τα χειρόγραφα του συνθέτη, καθώς, όπως θα αποδειχθεί και παρακάτω, ανακαλύφθηκε ότι η συγκεκριμένη εκδοχή συνδέεται και με ένα άλλο έργο του Ριάδη. Συγκρίνοντας τα χειρόγρατά του, ομολογώ ότι η εκδοχή του *Hommage* που μελετούσα αποτελεί, όσο μπορεί κανείς να το ισχυριστεί για τον Θεσσαλονικιό συνθέτη, μία σχετικά καθαρογραμμένη εκδοχή, με εξαιρέσεις, στο σύνολό της.

---

<sup>1</sup> Στην παρούσα διπλωματική αποφάσισα να ορίσω ως Μεγάλη εκδοχή το χειρόγραφο που αποτελεί το βασικό αντικείμενο μελέτης της διπλωματικής εργασίας, ως μικρή εκδοχή α' το χειρόγραφο που είναι εμφανώς μικρότερης έκτασης και φέρει αρκετές διορθώσεις και ως μικρή εκδοχή β' το φωτοαντίγραφο που φαίνεται να έχει μία τελική μορφή.

<sup>2</sup> Βλ. σχετικά: James Grier, “Editing,” *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>

Η δημιουργία της κριτικής έκδοσης πέρασε από οκτώ διαφορετικά στάδια. Στην αρχή προσπαθώντας να εξοικειωθώ με το έργο αντιμετώπισα το κάθε μέρος χωριστά και έτσι μετέφερα το μουσικό κείμενο με το πρότυπο του μιμητικού σχεδιασμού που λειτούργησε ως θεμέλιο στην κριτική έκδοση. Ταυτόχρονα, με την αντιγραφή του μουσικού κειμένου κρατούσα χειρόγραφες σημειώσεις και προβληματισμούς σε σχέση με την αποκατάσταση του έργου. Κατά τη διάρκεια της αντιγραφής του κειμένου αντιμετώπισα προβλήματα με την αναγνώριση και τον σχεδιασμό των νοτών, ωστόσο το συγκεκριμένο ζήτημα αντιμετωπίστηκε σταδιακά με την εξοικείωση που απέκτησα με τον γραφικό χαρακτήρα του Ριάδη. Η πρακτική αυτή εφαρμόστηκε στο πρώτο μέρος. Αντιθέτως, στο δεύτερο και τρίτο μέρος αποδείχθηκε ότι δεν μπορούσε αντίστοιχα να εφαρμοστεί με απόλυτο τρόπο, καθώς στο χειρόγραφο εμφανίζονταν μεταγενέστερες μουτζούρες, διαγραφές, επάλληλες γραφές και σημειώσεις που κάλυπταν πολλά σημεία στο αρχικό μουσικό κείμενο δημιουργώντας ερωτήματα ως προς την εμφάνιση και τη λειτουργία τους και κατ' επέκταση ως προς την αποκατάστασή τους. Για τον λόγο αυτό, κρίθηκε σκόπιμη η μελέτη και η σύγκριση των άλλων δύο εκδοχών. Προχωρώντας στο δεύτερο στάδιο ασχολήθηκα με τη μελέτη και την καταγραφή της σχέσης που προκύπτει μεταξύ των δύο μικρών εκδοχών με την Μεγάλη. Μέσα από την σύγκρισή τους συνειδητοποίησα ότι η μικρή εκδοχή β' αποτελεί την καθαρογραμμένη διορθωμένη εκδοχή της μικρής εκδοχής α'. Η διαδικασία αυτή αποδείχθηκε ιδιαίτερα πολύτιμη για την αποκατάσταση της Μεγάλης εκδοχής, διότι έτσι μπόρεσα να κατανοήσω τον τρόπο που ο Ριάδης χειρίζεται τις μεταγενέστερες διαγραφές και προσθήκες. Με βοήθησε, δηλαδή, να αξιολογήσω να αντιληφθώ και να διαχειριστώ την ύπαρξη των μεταγενέστερων επεμβάσεων στην Μεγάλη εκδοχή, καθώς και —στο βαθμό που ήταν εφικτό— τη διαμόρφωση των εκδοχών του έργου μέσα στο χρόνο. Στο τρίτο στάδιο ασχολήθηκα με την συγκριτική μελέτη (μέτρο προς μέτρο) και των τριών εκδοχών. Η συγκεκριμένη διαδικασία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς κάθε μέρος των μικρών εκδοχών συνδέεται με την Μεγάλη εκδοχή. Στο τέταρτο στάδιο επέστρεψα ουσιαστικά πίσω στην επεξεργασμένη παρτιτούρα και αναθεώρησα ορισμένες επιλογές που σχετίζονταν με την αποκατάσταση, την αφαίρεση και τη διαγραφή ή διατήρηση μεταγενέστερων στοιχείων. Οι επιλογές που προέκυψαν ήταν απόρροια του τρίτου και τέταρτου σταδίου. Στο πέμπτο στάδιο ασχολήθηκα με το πιο δύσκολο, από πλευράς επιμέλειας, τρίτο μέρος, όπου περίπου για 200 τουλάχιστον μουσικά μέτρα ο Ριάδης μοιάζει να αναθεωρεί διαρκώς την γνώμη του. Κατά την προσπάθεια εξιχνίασης των επάλληλων γραφών ανακάλυψα ότι ορισμένες από τις προσθήκες που παρουσιάζονταν σε αυτά τα μέτρα εμφανίζονταν σε δύο τεκμήρια που αφορούν την(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Η έρευνα στράφηκε προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση, διότι στο χειρόγραφο εμφανίζονταν ενδείξεις, όπως “cello” και “octava bassa”. Συνεπώς, στο έκτο στάδιο (ξανά) αναθεώρησα την αποκατάσταση του τρίτου μέρους και —σύμφωνα με την πρακτική που ακολουθεί ο Φούλιας στην Σονάτα σε Μι ύφεση μείζονα «Η Ψυχή μου» του Δημήτρη Μητρόπουλου,<sup>3</sup> προχώρησα στην αποκατάσταση των μέτρων.<sup>4</sup> Στο έβδομο στάδιο, έπειτα από όλη αυτή την προσπάθεια, θεώρησα αναγκαία την επαφή μου με τη φυσική μορφή του χειρόγραφου στο αποθετήριο του *Αρχείου Ριάδη* στη Μ.Μ.Β. στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Ήταν η πρώτη φορά που πραγματοποιούσα αρχειακή έρευνα και η εμπειρία ήταν ξεχωριστή και αρκετά συναρπαστική, διότι λόγω των συνθηκών του χώρου και του φυσικού φωτός μπόρεσα ουσιαστικά να κατανοήσω τι κρύβονταν πίσω από τις μουτζούρες που εμφανίζονταν στο χειρόγραφο, κάτι που θα ήταν

<sup>3</sup> Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*. (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2011).

<sup>4</sup> Ειδική αναφορά για τη συγκεκριμένη μεθοδολογία και την τεκμηρίωσή της περιλαμβάνεται στο υποκεφάλαιο 4.3.

αδύνατο να συμβεί από την φωτομηχανική αποτύπωση του έργου μέσα από μια οθόνη υπολογιστή. Φυσικά, ήρθαν στην επαφάνεια και άλλα στοιχεία του έργου. Στο όγδοο και τελικό στάδιο, έπειτα από μία πολύμηνη προσπάθεια και έχοντας αποκτήσει μία τελείως διαφορετική σχέση και εικόνα τόσο για το έργο όσο και για τον συνθέτη, προχώρησα στην τελική καταγραφή του σχολιασμού της κριτικής έκδοσης και την ολοκλήρωση της επεξεργασμένης παρτιτούρας.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαμορφώθηκε η συνολική δομή της διπλωματικής εργασίας μου η οποία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά την ζωή και το έργο του Αιμίλιου Ριάδη. Η συγκέντρωση, συλλογή και αξιολόγηση των πηγών που σχετίζονται με τον συνθέτη αποτέλεσε μία ασυνήθιστη θα έλεγα διαδικασία, καθώς συνειδητοποίησα ότι σε αρκετές πηγές υπάρχουν σημαντικές αποκλείσεις, ασάφειες, ανακρίβειες και αντιθετικές τοποθετήσεις σε καθιερωμένες απόψεις που σχετίζονται με τη βιογραφία του συνθέτη, πράγμα που αποτέλεσε κίνητρο για μία πιο (συγ)κριτική σκέψη και παρουσίαση στην προσπάθεια διατύπωσης και τεκμηρίωσης των παραπάνω πληροφοριών. Συνεπώς, στις περιπτώσεις όπου φαίνεται ότι δημιουργούνταν αμφισημία επέλεξα να παραθέσω τις απόψεις των μελετητών χωριστά συμπληρώνοντας σε κάποια σημεία την προσωπική μου εκτίμηση.<sup>5</sup> Σημαντικά προβλήματα προς επίλυση αφορούσαν τον κατάλογο έργων του Ριάδη, ο οποίος μέχρι στιγμής δεν έχει πλήρως δημιουργηθεί, κυρίως λόγω της ιδιοσυγκρασίας και της σχέσης του δημιουργού με τα έργα του αλλά και της κατάστασης των ευρεθέντων και καταγεγραμμένων χειρογράφων του. Οι μελετητές του Ριάδη έρχονται αντιμέτωποι με ένα χάος πολλαπλών και δυσανάγνωστων χειρογράφων πηγών και τεκμηρίων. Φυσικά, έχουν πραγματοποιηθεί προσπάθειες αποκατάστασης έργων του Ριάδη από τους μαέστρους Βύρωνα Φιδετζή και Νίκο Χριστοδούλου, τους μουσικολόγους Φοίβο Ανωγειανάκη και Γιώργο Λεωτσάκο, αλλά και πιο πρόσφατα από ερευνητική ομάδα των Τ.Μ.Σ.-Α.Π.Θ. με επιστημονικό υπεύθυνο (Ε.Υ.) τον επίκουρο καθηγητή του τμήματος Βλαδίμηρο Συμεωνίδη.<sup>6</sup> Έτσι, ο κατάλογος που περιλαμβάνεται στην παρούσα εργασία έχει έναν συνοπτικό και ενημερωτικό χαρακτήρα που στηρίζεται στους καταλόγους των διαθέσιμων πηγών που συγκέντρωσα και παρέχουν πληροφορίες που σχετίζονται με τα έργα του συνθέτη. Όσον αφορά το ύφος του συνθέτη, φαίνεται πως και εδώ προκύπτουν ερωτήματα, καθώς οι περισσότεροι μελετητές του Ριάδη ασχολούνται κυρίως με τα τραγούδια του. Αυτό πιθανόν συμβαίνει για τρεις λόγους. Ο πρώτος αφορά τη σύνδεση του Ριάδη με την Εθνική Σχολή, το βάρος που έχει το τραγουδιστικό του corpus σε σχέση με αυτή και την αντίστοιχη σημασία που του έχουν δώσει οι μελετητές του, από τον Ανωγειανάκη<sup>7</sup> μέχρι τον Samson.<sup>8</sup> Ο δεύτερος λόγος σχετίζεται με την προνομιακή θέση των τραγουδιών του, ως πιο ευανάγνωστα χειρόγραφα, σε σχέση με την υπόλοιπη κατάσταση των έργων του. Ο τρίτος αφορά τα κενά που προκύπτουν από τη βιογραφία του, όπου, σε αντίθεση με άλλους συνθέτες στους οποίους μπορούμε να διακρίνουμε σε περιόδους τη συνθετική τους εξέλιξη, στον

---

<sup>5</sup> Βασικές πηγές πληροφόρησης του βιο-εργογραφικού κεφαλαίου αποτέλεσαν βιβλία, διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές, καθώς και επιστημονικά άρθρα. Ενδεικτικά: Dimitra Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis: aspects esthétiques entre les musiques Française et Greque au début du XX<sup>e</sup> siècle” (διδακτορική διατριβή, Université François Rabelais Tour, 2001). Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <http://hdl.handle.net/10442/hedi/22838> Νικολέττα Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002). George Leotsakos, “Riadis [Eleftheriadis; Khu], Emilios,” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23340>

<sup>6</sup> Βλ. υποκ. 4.1 για αναλυτική αναφορά των παραπάνω πληροφοριών.

<sup>7</sup> Βλ. για παράδειγμα την έκδοση τραγουδιών του Ριάδη από την Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» το 1973 σε επιμέλεια του Φοίβου Ανωγειανάκη.

<sup>8</sup> Jim Samson, *Music in the Balkans* (Leiden-Boston: Brill, 2013), 322-325.

Ριάδη αυτή τη στιγμή είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί μία τέτοια περιοδολόγηση. Συνεπώς, θεωρώ ότι δεν υπάρχει μία πλήρης εικόνα σε σχέση με το πραγματικό ιδίωμα του συνθέτη, του χειρισμού της μουσικής του γλώσσας, που προφανώς είναι εμπλουτισμένη τόσο από τις μουσικές όσο και από τις μη μουσικές αλλά ευρύτερα καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές εμπειρίες του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζω ουσιαστικά τα βοηθητικά εργαλεία που αναδύθηκαν κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της κριτικής έκδοσης και αποτέλεσαν σταθμούς καθ' όλη τη διαδικασία. Στο πρώτο υποκεφάλαιο ορίζω τις τρεις εκδοχές του *Hommage* και επιχειρώ να αναδείξω την κοινή τους σχέση. Στόχος του συγκεκριμένου εγχειρήματος είναι η προβολή των κοινών στοιχείων μεταξύ των τριών εκδοχών αλλά και η σημασία της εξέτασης κάθε μίας εκδοχής τόσο χωριστά όσο και συλλογικά. Έπειτα, ακολουθεί η σύνδεση και η σχέση που προέκυψε μεταξύ του τρίτου μέρους της Μεγάλης εκδοχής με την(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μία προσπάθεια χρονολογικής και γεωγραφικής τοποθέτησης του έργου, του λεγόμενου “Stemmatic Filiation”.<sup>9</sup> Το εγχείρημα αυτό στηρίχθηκε τόσο στην υπάρχουσα βιβλιογραφία που σχετίζεται με το έργο όσο και στα στοιχεία που προέκυψαν κατά την προσωπική μου έρευνα και μελέτη.

Το τρίτο κεφάλαιο, περιέχει την κριτική έκδοση του έργου, την παρτιτούρα δηλαδή σε μορφή ηλεκτρονικής επεξεργασίας, η οποία δημιουργήθηκε με τη βοήθεια του προγράμματος *Finale*. Ο αναγνώστης μπορεί εύκολα να διακρίνει τις προσθήκες της επιμελήτριας μέσω των αγκυλών που χρησιμοποιήθηκαν ως ενδείξεις προσθήκης άρθρωσης αλλά και των αλλοιώσεων, των ζητημάτων ρυθμού και μέτρου, των λεκτικών ενδείξεων αλλά όχι ζητήματα που άπτονται αποφάσεων που πάρθηκαν μέσω της συγκριτικής μελέτης των τριών εκδοχών ή σε πολύ δυσανάγνωστα σημεία του έργου. Επίσης, ο αναγνώστης μπορεί εύκολα να διακρίνει την μορφή της κριτικής αποκατάστασης που φέρουν ορισμένα μέτρα του τρίτου μέρους, διότι το μουσικό κείμενο έχει τοποθετηθεί με μικρότερες νότες και οι υποδιαστολές των μέτρων εμφανίζονται με διακεκομμένες γραμμές. Το αποτέλεσμα που προκύπτει δεν μπορεί να είναι απόλυτο, ωστόσο η εδώ τελική του μορφή προέκυψε τόσο από τα ευρήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω όσο και από την εξοικείωση με τα χειρόγραφα και τον τρόπο σκέψης του Ριάδη.

Το τέταρτο και τελευταίο κεφαλαίο είναι σαφώς μεγαλύτερο σε έκταση από τα προηγούμενα και εμπεριέχει όλες τις πληροφορίες και τα στοιχεία που καλείται να περιλαμβάνει μια κριτική έκδοση. Στο πρώτο υποκεφάλαιο πραγματοποιείται μία ιστορική επισκόπηση και περιγραφή των διαφορετικών τύπων εκδόσεων, αλλά και ανάλογων εκδόσεων που έχουν πραγματοποιηθεί στον ελλαδικό χώρο, ενώ τα υποκεφάλαια που ακολουθούν εστιάζουν στην παρούσα κριτική έκδοση. Οι πληροφορίες για τους τύπους των εκδόσεων αλλά και την ιστορική τους εξέλιξη προέκυψαν κυρίως από μελέτη πηγών, ακαδημαϊκών εργασιών βιβλίων και άρθρων σχετικών, άμεσα ή και περισσότερο έμμεσα, με το θέμα της παρούσας εργασίας.<sup>10</sup> Έπειτα, ακολουθεί η περιγραφή του χειρόγραφου, η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την αποκατάσταση του έργου και ορισμένες γενικές παρατηρήσεις που προέκυψαν από τη συνολική μελέτη και αποκατάσταση αυτού. Στο

---

<sup>9</sup> Grier, “Editing,” *Grove Music Online*.

<sup>10</sup> Βλ. ενδεικτικά: Πέτρος Βούβαρης, «(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις Μία Ιστορική Ανασκόπηση, *Mus-e-journal*, (Μάρτιος 2008): 1-15. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023 <http://www.muse.gr/el/news/78-2008-03-28-12-07-40>. James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Ontario: University of Western Ontario, 1996), 145-147, 151. Λύντια Γκέρ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μτφ. Κατερίνα Κορομπίλη (Αθήνα: Εκκρεμές, 2005), 105, 403, 405-406.

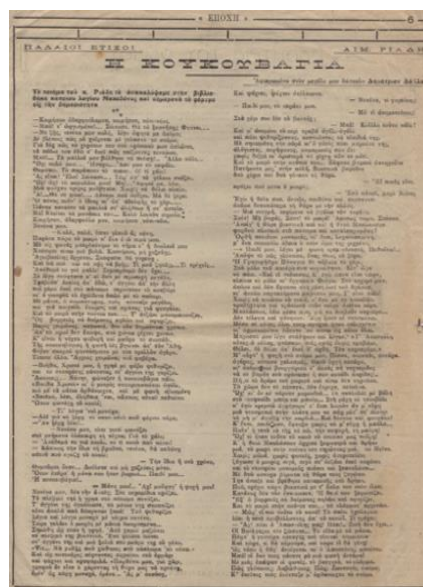
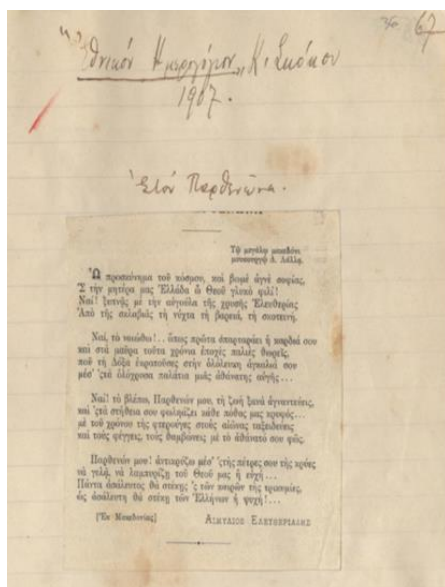
σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι γίνεται ειδική αναφορά στην αποκατάσταση των μέτρων που εντοπίζονται στο τρίτο μέρος του *Hommage* και εμφανίζονται στην(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού, έναν χάρτη επεξήγησης που με μεγάλη υπομονή, επιμονή και συνέπεια προσπάθησα να αποτυπώσω και να τεκμηριώσω τα βήματα που ακολούθησα για τη δημιουργία της κριτικής έκδοσης, ενώ ακολουθούν ο Επίλογος-Συμπεράσματα, η τελική Βιβλιογραφία και το Παράρτημα με το facsimile του χειρογράφου της Μεγάλης εκδοχής του *Hommage à Ravel*.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ο ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΡΙΑΔΗ

## 1.1 Σύντομη βιογραφική επισκόπηση

Μυστηριώδης και πολυσχιδής προσωπικότητα της νεοελληνικής μουσικής, δημιουργός, συνθέτης, ποιητής, παιδαγωγός, ευρυμαθής, κοινωνικά δραστήριος με ιδιαίτερο και δηκτικό χιούμορ. Το πορτραίτο της παραπάνω περιγραφής δεν θα μπορούσε να ανήκει σε άλλον, πέραν από τον Αιμίλιο Ριάδη.<sup>1</sup> Ο πατέρας του Ερρίκος Κου ή Χου (Heinrich-Errich Khu), ήταν Αυστρούγγρος χημικός-φαρμακοποιός, ενώ η μητέρα του, Αναστασία Γρηγορίου-Νίνη κατάγονταν από το Βλαχολίβαδο του Ολύμπου.<sup>2</sup> Γεννημένος Οθωμανός πολίτης στην τουρκοκρατούμενη Θεσσαλονίκη, την 1<sup>η</sup> Μαΐου του 1880, ήδη σε μικρή ηλικία εκδήλωσε το ενδιαφέρον του προς τις τέχνες, τόσο στην ποίηση όσο και στην μουσική. Κατά την διάρκεια των σπουδών του στο Ελληνικό Γυμνάσιο ξεκινά τις μουσικές του σπουδές στο πιάνο, τη θεωρία και την αρμονία, με τον συνθέτη Δημήτριο Λάλα<sup>3</sup> στον οποίο αργότερα αφιέρωσε δύο ποιήματά του, τα «Στον Παρθενώνα» και «Η Κουκουβάγια» (βλ. Εικόνες 1.1 και 1.2).



Εικόνες 1.1 και 1.2: Αρχείο Ριάδη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», Αριθμός φακέλου 10.

<sup>1</sup> Σύμφωνα με τον Κώστα Τομανά, ο Ριάδης: «[...] Ήταν ψηλός, ωραίος και κυκλοφορούσε με μονόκλ και πάντα ασκεπής. Σύχναζε στα ταβερνάκια αλλά και στα σαλόνια της εποχής και διηγούνταν στις κυρίες πικάντικα ανέκδοτα από τη ζωή του στο Παρίσι». Κώστας Τομανάς, *Οι κάτοικοι της παλιάς Θεσσαλονίκης* (Αθήνα: Εξάντας, 1992), 135.

<sup>2</sup> Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 355.

<sup>3</sup> Ο Δημήτριος Λάλ(λα)ς (1848-1911) ήταν Έλληνας συνθέτης με ευρεία μουσική εκπαίδευση. Κατά την περίοδο 1865-1868 παρακολούθησε μαθήματα στο Thudicum Institute στην Γενεύη και στη συνέχεια εξέλιξε τις μουσικές του σπουδές στην Βιέννη (1865-1868) και το Μόναχο (1868-1876). Είναι γνωστό πως κατά την διάρκεια παραμονής του στο εξωτερικό ο Λάλ(λα)ς υπήρξε μαθητής και συνεργάτης του Richard Wagner. Το 1878 επιστρέφει στην Θεσσαλονίκη και παραδίδει μαθήματα μουσικής, κυρίως ιδιωτικά. Σχεδόν όλο το μέρος του έργου του καταστράφηκε, όταν το πλοίο που μετέφερε τα έργα του στην Ιταλία για να εκδοθούν, βυθίστηκε από γερμανικό υποβρύχιο στα ανοιχτά του Θερμαϊκού κόλπου. Ωστόσο, στα διασωθέντα 12 χορωδιακά τραγούδια του αποτυπώνονται οι επιρροές από την μουσική του ύστερου γερμανικού Ρομαντισμού. Giorgos Sakallieros, "Lalas, Dēmētrios [Dimitrios](Stergiou)," *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 3 Σεπτεμβρίου 2014. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270939>

Στις πρώτες δεκαετίες της ζωής του (1880-1908) ο Ριάδης έγινε γνωστός περισσότερο μέσα από την διάδοση των ποιημάτων του και όχι τόσο από το συνθετικό του έργο. Η πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο «*Σκιαί και Όνειρα*» εκδόθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1907.<sup>4</sup> Επηρεασμένος από την ταραχώδη πολιτική κατάσταση, και ως ένθερμος υποστηρικτής του Μακεδονικού Αγώνα, ο ποιητής Ελευθεριάδης<sup>5</sup> δημοσίευσε ποιήματα που είχαν αναμφισβήτητα εθνικό χαρακτήρα στον ελληνικό Τύπο τόσο της Θεσσαλονίκης όσο και της Αθήνας, αποσπώντας εξαιρετικές κριτικές.<sup>6</sup> Η σχέση του με την Ευρώπη ξεκινά το 1908, χρονιά όπου, σύμφωνα με νομοθεσία που όρισε το κίνημα των Νεοτούρκων, επιβάλλονταν σε κάθε Οθωμανό πολίτη, ανεξαρτήτως θρησκευματος η υποχρεωτική στράτευση στον τουρκικό στρατό.<sup>7</sup> Συνεπώς, για να αποφύγει αυτή την εξέλιξη και ύστερα από παρότρυνση του Λάλα, ο Ριάδης ετοιμάζει τις αποσκευές του για το Μόναχο, με σκοπό να συνεχίσει τις μουσικές σπουδές του.<sup>8</sup>

Με την άφιξή του στην πόλη της Γερμανίας ξεκινά η δεύτερη περίοδος της ζωής του, η οποία καλύπτει τη διετία 1908-1910. Παρακολουθεί μαθήματα στην εκεί Βασιλική Ακαδημία Μουσικής (Königliche Akademie der Tonkunst) με καθηγητές στα θεωρητικά, στην μορφολογία, στην ενορχήστρωση και στην φούγκα τον Anton Beer-Walbrunn,<sup>9</sup> στο πιάνο τον Mayer-Gschrey και παράλληλα στη χορωδιακή μουσική με τους Becht και Stich.<sup>10</sup> Ακόμη, φημολογείται ότι την ίδια περίοδο μελέτησε με τον διάσημο Felix Mottl,<sup>11</sup> χωρίς ωστόσο η πληροφορία να επιβεβαιώνεται

---

<sup>4</sup> Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Ελληνικές εκδόσεις στη Θεσσαλονίκη επί Τουρκοκρατίας (1850-1912)», *Διαγώνιος* 6 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1980): 301. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://www.greek-language.gr/periodika/viewer/diagonios/1980/6>

<sup>5</sup> Σε ελάχιστα έργα του υπέγραφε ως Αιμίλιος Κου ή Emil Khu (κυρίως έως το 1905). Μέχρι και το 1908 ο συνθέτης υπέγραφε με το ψευδώνυμο «Αιμίλιος Ελευθεριάδης». Το εμπνεύστηκε από τη λέξη «ελευθερία» προσθέτοντας την χαρακτηριστική μακεδονικής προέλευσης κατάληξη «-ιάδης». Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis,” 106-107. Ο Γεώργιος Βαφόπουλος υποστηρίζει ότι «[...] *Τούτο το ψευδώνυμο εκπληρούσε δύο σκοπούς μαζί. Από την μία μεριά ήταν η συμβολική έκφραση ενός πόθου για την ελευθερία, κι από την άλλη του χρησίμευε σαν ασπίδα ανωνυμίας από το κινήμα των Τούρκων*». Γιώργος Θ. Βαφόπουλος, «Σελίδες αυτοβιογραφίας (Αιμίλιος Ριάδης)», *Διαγώνιος* 10 (Απρίλιος-Ιούνιος 1967): 88. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/diagonios/1967/10/117491>

<sup>6</sup> Μαρία Δημητριάδου-Καραγιαννίδου, «Αιμίλιος Ριάδης η ζωή και το έργο του» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1990), 6.

<sup>7</sup> Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 16.

<sup>8</sup> Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis,” 108.

<sup>9</sup> Ο Anton Beer-Walbrunn (1864-1929) ήταν Γερμανός συνθέτης και καθηγητής θεωρητικών. Ωστόσο το συνθετικό του έργο δεν γνώρισε μεγάλη αποδοχή από το κοινό. Την περίοδο 1888-1891 σπούδασε στην Königliche Musikschule στο Μόναχο και έπειτα εργάστηκε για περίπου δέκα χρόνια ως ελεύθερος επαγγελματίας. Το 1901 διορίστηκε ως δάσκαλος πιάνου, θεωρίας και σύνθεσης στην Munich Akademie der Tonkunst και έπειτα από επτά χρόνια αναβαθμίστηκε στην θέση καθηγητή. Gaynor G. Jones, “Beer-Walbrunn, Anton,” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, αναθεωρήθηκε από τον Stephan Hörner. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02515>

<sup>10</sup> Leotsakos, “Riadis [Eleftheriadis; Khu], Emilios,” *Grove Music Online*.

<sup>11</sup> Ο Felix Mottl (1856-1911) ήταν Αυστριακός μαέστρος, συνθέτης και ενορχηστρωτής. Ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές στο Κονσερβατόριο της Βιέννης (Wiener Konservatorium) όπου παρακολούθησε μαθήματα θεωρητικών και διεύθυνσης ορχήστρας με τους Anton Bruckner και Joseph Hellmesberger, αντιστοίχως. Ο Δημήτριος Λάλας και ο Felix Mottl συνεργάζονταν την ίδια περίοδο (1875) μαζί με τον Wagner στο Bayreuth. Έτσι, ενδεχομένως ο Ριάδης γνώριζε για τον Αυστριακό συνθέτη πριν την άφιξή του στο Μόναχο από τον Έλληνα δάσκαλό του. Στο σημείο αυτό υπενθυμίζουμε ότι η επιλογή των σπουδών στο Μόναχο ήταν προσωπική πρόταση του Λάλα. Επιπλέον, κατά την διάρκεια των σπουδών του Ριάδη στο Μόναχο, ο Mottl υπηρέτησε ως διευθυντής στην Ακαδημία, οπότε είναι πιθανό ο Έλληνας συνθέτης να παρακολουθούσε μαθήματά του. Malcolm Miller, “Mottl, Felix (Josef),” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19231>



από κάποιο επίσημο έγγραφο. Επίσης, σημειώνεται ότι την περίοδο του Μονάχου εμφανίζεται εγγεγραμμένος στην τάξη σύνθεσης ως Emil Khu (βλ. Εικόνα 1.3), δηλαδή με το πραγματικό του πατρώνυμο. Ταυτόχρονα με την μουσική του δραστηριότητα δεν αμελεί το λογοτεχνικό του έργο και αποστέλλει κείμενά του για να δημοσιευθούν σε περιοδικά της Θεσσαλονίκης.<sup>12</sup>

Namen	Geburtsort	Hauptfach	Lehrer	Abgang
Herrmann Joseph	München	(Kontrabass (Klarinette)	Herbelt Walch	3
Hild Heinrich	Kellheim	(Kompositionalehre)	Sachs	2
Himmeler Konrad	Tutzing	(Violine und Viola)	Vollhals	4
Hitzelberger Alfons	Wertach	Horn	Hayes	2
Hocheder Adolf	München	(Klavier)	Schmid-Lindner	1
Hörner Fritz	Einselthum (Rheinpfalz)	(Kompositionalehre Violine)	Kraus Sieben	1
Hoffmann Ernst †	Wüstensaßnitz	(Violine)	Sieben	2
Hofmüller Thaddä	Deffingen	(Orgel)	Becht	1
Hopf Aggid	Düsseldorf	(Kompositionalehre)	Beer-Walbrunn v. Kraus	1
Hopf Fritz	Nürnberg	(Sonderkurs)		
Horlbeck Heinrich	Oberkotsau	Viola	Vollhals	1
Hernung Ambros	Ahlheim	(Orgel)	Maier	1
Hernung Ernst	Simbach a. L.	(Klavier)	Zieher	1
Huber Anton	München	(Orgel)	Becht	4
*Jahn-Defosse Louis	Spa	Violine	Sieben	4
Jansen Lothar	Augsburg	(Klavier)	Kellermann	2
Jelison Leopold	Mohilow (Russland)	Dramatischer Gesang	Kellermann Günzburger	2
Jirbacher Albert	München	(Fföte Klavier)	(v. Mide Tilmasta Bach	4 6
Kanzlerparger Max	Arnstorf	(Kompositionalehre)	Beer-Walbrunn	2
Karr Joseph	München	(Kompositionalehre)	Beer-Walbrunn	2
Kazandziew Peter	Küstendil (Bulgarien)	(Kontrabass Kompositionalehre)	Herbelt	1
Kallner Joseph	Hegensburg	Fagott	Abendroth	1
Khu Emil	Selonki	(Kompositionalehre)	Beer-Walbrunn	1
Klopfer Fritz	Augsburg	(Kompositionalehre Violine)	Beer-Walbrunn Kraus	2 1

Εικόνα 1.3: Αρχείο Ριάδη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», Αριθμός φακέλου 8.

Ο Ριάδης συνεχίζει το ταξίδι του στο εξωτερικό. Έτσι, η τρίτη περίοδος της ζωής του, μεταξύ 1910-1915, λαμβάνει χώρα στην πόλη του Φωτός. Η γαλλική πρωτεύουσα υπήρξε πυρήνας μουσικών αλλά και ευρύτερα καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο τον Έλληνα συνθέτη.<sup>13</sup> Σε αντίθεση με την δεύτερη περίοδο, κατά την οποία οι σπουδές του επιβεβαιώνονται, για την περίοδο του Παρισιού δεν υπάρχουν αντίστοιχες τεκμηριωμένες πηγές και έγγραφα που να φανερώνουν επίσημα μαθήματα σε κάποιο μουσικό ίδρυμα της εποχής.<sup>14</sup> Αντίθετα, υφίστανται δημοσιευμένες βιογραφίες και αφιερώματα που υποστηρίζουν ότι υπήρξε μαθητής των Gustave Charpentier,<sup>15</sup> Maurice Ravel και Claude Debussy,<sup>16</sup> αμφίβολης μάλλον εγκυρότητας. Σε κάθε περίπτωση, κατά την διάρκεια της παραμονής

<sup>12</sup> Νικολέττα Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 17.

<sup>13</sup> Το Παρίσι μετατράπηκε σε «μητρόπολη» των τεχνών και αποτέλεσε πόλο έλξης για διανοούμενους και καλλιτέχνες της εποχής. Από την μία πλευρά τα ρωσικά μπαλέτα του Diaghilev και από την άλλη οι πρωτοπόροι Γάλλοι συνθέτες Debussy και Ravel ενίσχυαν τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της πόλης. Yannis Belonis, “The Greek National Music School,” in *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, ed. Katy Romanou (Chicago - Bristol: Intellect Books, 2009), 125-162: 137.

<sup>14</sup> Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, (Αθηνά: Κουλτούρα, 2006), 191-192.

<sup>15</sup> Ο Gustave Charpentier (1860-1956) ήταν Γάλλος συνθέτης. Ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές στο βιολί. Το 1878 εισήχθη στο Κονσερβατόριο της Λιλ (Conservatoire de Lille) και δύο χρόνια αργότερα συνέχισε στο Κονσερβατόριο του Παρισιού (Conservatoire de Paris). Επηρεασμένος από τον δάσκαλό του στο βιολί, Lambert Massart, ανέπτυξε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την μποέμικη ζωή. Το 1887 βραβεύτηκε με το Prix de Rome για την καντάτα του *Didon*. Το 1902 ίδρυσε το Conservatoire Populaire de Mimi Pinson στο οποίο παρέχονταν δωρεάν μουσική εκπαίδευση μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτό που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση μεταξύ του Γάλλου και του Έλληνα συνθέτη είναι η διαρκής αναθεώρηση των έργων τους. Από το 1913 σχεδόν κανένα έργο του Charpentier δεν εμφανίζεται ολοκληρωμένο. Robert Orledge, “Charpentier, Gustave,” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05469>

<sup>16</sup> Είναι πιθανό ο Ριάδης να έλαβε ιδιωτικά μαθήματα από τους παραπάνω συνθέτες. Ωστόσο, ο Έλληνας συνθέτης μάλλον δημιούργησε έναν μύθο στον κοινωνικό και επαγγελματικό του περίγυρο σχετικά με την ζωή του κατά την

του στο Παρίσι συνναστρέφεται και αποκτά φιλικές σχέσεις με συνθέτες και διανοούμενους της εποχής, όπως τους συνθέτες René Lenormand, Paul Ladmirault, George Enescu, αλλά και τον ελληνικής καταγωγής μουσικολόγο και μουσικοκριτικό Michel-Dimitri Calvocoressi, οι οποίοι συνέβαλαν καθοριστικά στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας και του συνθετικού του ύφους.<sup>17</sup> Ο Florent Schmitt<sup>18</sup> τον αποκαλούσε “*Le Musorgsky de Grèce*”,<sup>19</sup> ενώ φημολογείται ότι ο Ravel τον αποκαλούσε “*Mon genial élève, le Grec Riadis*”.<sup>20</sup> Στην περίοδο αυτή εκδίδονται έργα του από γαλλικούς εκδοτικούς οίκους, όπως το *Cinq Chansons Macédoniennes* (1914) και το *Jasmins et Minarets Chansons Orientales* (1913),<sup>21</sup> τα οποία δημιουργούν αίσθηση

---

περίοδο αυτή, καθώς τα τεκμήρια που υπάρχουν είναι ελλιπή ή παρουσιάζουν στοιχεία με έναν υποκειμενικό χαρακτήρα μίας κάποιας υπερβολής. Σημειώνεται ότι στις περισσότερες βιογραφίες δεν εμφανίζεται ως μαθητής του Debussy αλλά μόνο των Charpentier και Ravel. Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’Émile Riadis,” 110-112.

<sup>17</sup> Dimitra Diamantopoulou-Cornejo, “Emilios / Emile Riadis- Compositeur grec,” 2005. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <http://emileriadis.blogspot.com> Συμπληρώνεται ότι στους περισσότερους εκ των προαναφερόμενων είχε αφιερώσει τραγούδια του.

<sup>18</sup> Ο Florent Schmitt (1870-1958) ήταν Γάλλος συνθέτης, πιανίστας και κριτικός. Το 1887 ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές στο πιάνο με τον Henri Hess στο Conservatoire de Nancy και θεωρητικά με τον Gustave Sandré, και έπειτα συνέχισε τις σπουδές του στα θεωρητικά στο Conservatoire de Paris με τους Dubois και Lavignac. Το 1890 παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης με τον Massenet και έξι χρόνια αργότερα με τον Fauré. Είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ρωσική μουσική και την μουσική του Wagner. Υπήρξε στενός φίλος με τον Ravel αλλά και με άλλους γνωστούς συνθέτες της εποχής, όπως ο Debussy και ο Satie. Ακόμη, πρέπει να αναφερθεί ότι ο Schmitt ύστερα από κυβερνητική απόφαση, το 1903 ταξίδεψε σε «εξωτικούς» προορισμούς, όπως την Ελλάδα. Οι εμπειρίες που αποκόμισε από τα ταξίδια του αποτυπώνονται στα έργα του όπου εντοπίζονται στοιχεία του μουσικού οριενταλισμού. Επομένως, δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο να είχαν συζητήσει με τον Έλληνα συνθέτη εκφάνσεις της μουσικής αυτής έκφρασης της εποχής. Jann Pasler και Jerry Rife, “Schmitt, Florent,” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24960>

<sup>19</sup> Leotsakos, “Riadis [Eleftheriadis; Khu], Emilios,” *Grove Music Online*. Σε αφιέρωμα με έργα του συνθέτη ο Λεωτσάκος δικαιολογεί τον παραλληλισμό του Έλληνα συνθέτη με τον Musorgsky επισημαίνοντας ότι στα έργα τους επικρατεί «χάος από σχέδια και μισοτελειωμένα έργα». Βλ. σχετικά: Γιώργος Λεωτσάκος, «Για να αποκτήσει η Εθνική μας Σχολή έναν ακόμη μεγάλο συνθέτη», εισαγωγικό σημείωμα από το πρόγραμμα του αφιερώματος, *Ο άγνωστος Ριάδης - ο δημιουργός και το έργο του 1880-1935*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (14-15.10.1992): 10. Σχετικά με την συγκεκριμένη δήλωση του Γάλλου συνθέτη και κριτικού, η Diamantopoulou-Cornejo αναφέρει ότι ο χαρακτηρισμός αυτός στην πραγματικότητα αποδίδεται στον Μάριο Βάρβογλη, με αφορμή μία συναυλία έργων Ελλήνων συνθετών που πραγματοποιήθηκε στις 26 Νοεμβρίου 1937 στο Παρίσι, και όχι στον Αιμίλιο Ριάδη όπως είχε ειπωθεί από τον Octave Merlier. Επιπλέον, την ίδια άποψη με τον Merlier ενστερνίζεται και ο Μανώλης Καλομοίρης (σε μία κριτική στο γαλλικό μουσικό περιοδικό *Le Ménestrel*, τεύχος 38, σελίδα 395a, με τίτλο “La musique en Grèce”, και αργότερα ο Jim Samson στο βιβλίο του *Music in the Balkans*. Επιπλέον, η Diamantopoulou-Cornejo στο ίδιο σημείο σχολιάζει και άλλους χαρακτηρισμούς που έχουν ειπωθεί για τον Ριάδη και είναι αμφίβολοι. Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’Émile Riadis,” 118-119 και Samson, *Music in the Balkans*, 323.

<sup>20</sup> Δημητριάδου-Καραγιαννίδου, «Αιμίλιος Ριάδης η ζωή και το έργο του», 8.

<sup>21</sup> Από τις εκδόσεις Edition S.Chapelier [S.C.] και Edition Maurice Senart [M.S. & Cie]. Βλ. σχετικά: Αθανάσιος Τρικούπης, «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών» (αδημοσίευτη μεταδιδακτορική έρευνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021), 65. Σύμφωνα με τον Μάριο Βάρβογλη, ύστερα από την πρώτη παρουσίαση έργων του Μακεδόνα συνθέτη στο Παρίσι, ο Ριάδης του χάρισε τα τραγούδια του γράφοντας στο εξώφυλλο του *Jasmins et Minarets* «[...] Έχουμε Παρθενώνες μπροστά μας. Παρθενώνες πρέπει κι’ εμείς ν’ αφήσουμε πίσω μας μουσικούς... Φοβερό θάνατο αλλοιώς, πρωτού είμαστε γυιοί τέτοιων πατέρων. Πρωτού όμως να χτίσουμε, πρέπει να νικήσουμε. Και τη μεγαλύτερα νίκη, με τη βοήθεια του θεού, θα την άρωμε εναντίον του ίδιου εαυτού μας. Σε αγαπώ, γιατί έχουμε τον ίδιο ιερό πόθο». Μάριος Βάρβογλης, «Αιμίλιος Ριάδης», *Νέα Εστία* 207 (Αύγουστος 1935): 730. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=59548&code=5258&zoom=800>.

στο παριζιάνικο κοινό.<sup>22</sup> Σημειώνεται, επιπλέον, ότι αυτή την περίοδο εγκαταλείπει το ψευδώνυμο Ελευθεριάδης και υπογράφει πλέον τα έργα του ως Emile Riadis.<sup>23</sup>

Με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο Ριάδης επιστρέφει και εγκαθίσταται πλέον στη Θεσσαλονίκη, από το 1915, όπου και θα παραμείνει μέχρι το τέλος της ζωής του. Εκεί διορίζεται καθηγητής στο νεοσύστατο Κρατικό Ωδείο<sup>24</sup> όπου δίδαξε πιάνο,<sup>25</sup> χορωδία, θεωρητικά και μουσική δωματίου μέχρι τον θάνατό του.<sup>26</sup> Στα χρόνια που ακολούθησαν ανέπτυξε έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα, τόσο στην γενέτειρά του όσο και στην Αθήνα, παρουσιάζοντας έργα του στο κοινό και δημοσιεύοντας ποιήματά του στον τοπικό Τύπο.<sup>27</sup> Ο συνθέτης ανέπτυξε φιλικές

<sup>22</sup> Η Δημητρίου-Καραγιαννίδου αναφέρει αναλυτικά κριτικές για το έργο του Ριάδη από την περίοδο αυτή. Δημητριάδου-Καραγιαννίδου, «Αιμίλιος Ριάδης η ζωή και το έργο του», 8.

<sup>23</sup> Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis,” 109.

<sup>24</sup> Στις 5 Νοεμβρίου 1914 ιδρύθηκε το «Ωδείο Θεσσαλονίκης» το σημερινό Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, με το Νόμο 349 ύστερα από την υπουργική απόφαση του τότε πρωθυπουργού Ελευθέριου Βενιζέλου. Πρώτος διευθυντής του ωδείου υπήρξε ο διακεκριμένος βιολονίστας, Αλέξανδρος Καζαντζής, του οποίου η θητεία διήρκησε περίπου 35 χρόνια. Ανάμεσα στους πρώτους καθηγητές του Ωδείου συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, ο Βέλγος πιανίστας Theo Kaufmann, ο πιανίστας και συνθέτης Λώρης Μαργαρίτης καθώς και ο βιολονίστας, συνθέτης και αρχιμουσικός Βασίλειος Θεοφάνους. Σταδιακά, το προσωπικό και οι δραστηριότητες του Ωδείου αυξάνονταν, ενώ από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του το Κρατικό Ωδείο υπήρξε σταθμός τόσο στην μουσική εκπαίδευση όσο και στην προώθηση έργων της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής στην Θεσσαλονίκη. Χρυσούλα Σκαρλάτου, «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα: περιπτωσιολογική μελέτη: η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. («Γιάννης Μάντακας»))» (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019), 19-20 Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου, <https://thesis.ekt.gr/49042?lang=el>. Κώστας Τομανάς, *Η καλλιτεχνική κίνηση στην Θεσσαλονίκη 1885-1944* (Σκόπελος: Νησίδες, 1996), 12.

<sup>25</sup> Η Τζεργιά-Σακελλαροπούλου αναφέρει ότι «[...] Ως παιδαγωγός στα μαθήματα πιάνο, πίστευε στη σφραγίδα δωρεάς, στα φυσικά χαρίσματα, στην ιδιαιτερότητα κάθε μαθητή. Άφηγε ελεύθερο το μαθητή να δώσει τη δική του προσέγγιση, το δικό του «πάθος» στο έργο που ερμήνευε». Ακόμη αναφέρει ότι στα μαθήματα ο Ριάδης προσέγγιζε τα έργα και με όρους ανάλυσης επιδιώκοντας από τους μαθητές του να ερμηνεύουν τα έργα στο συνθετικό πλαίσιο της δημιουργίας τους. Ισμήνη Τζεργιά-Σακελλαροπούλου, «Ό,τι θυμάμαι από τη μαθητεία μου κοντά στον Αιμίλιο Ριάδη», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, τόμος 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994), 366.

<sup>26</sup> Από την τάξη του στο Κ.Ω.Θ. αποφοίτησαν 12 μαθήτριες, 9 με πτυχίο και 3 με δίπλωμα πιάνου. Η Διαμαντοπούλου-Cornejo παρουσιάζει έναν αναλυτικό πίνακα αποφοίτων στο: Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis,” 124. Ανάμεσα στους μαθητές του συγκαταλέγεται και ο συνθέτης Γιάννης Α. Παπαϊωάννου (1910-1989). Ύστερα από προτροπή του Καλομοίρη, ο Παπαϊωάννου, «γοητευμένος» από όσα του είχε αναφέρει ο Καλομοίρης για τον Ριάδη, αναχωρεί το 1928 για την Θεσσαλονίκη. Σημειώνεται ότι η πρόθεση του Παπαϊωάννου ήταν να εξερευνήσει την γαλλική μουσική, καθώς είχε ακούσει ότι ο Ριάδης ήταν μαθητής του Ravel. Ωστόσο, παρόλο που έλαβε μαθήματα πιάνου και ενορχήστρωσης και όχι σύνθεσης, οι επιρροές του Ριάδη στο πρώιμο συνθετικό του ύφος είναι φανερές (η διάρκεια των μαθημάτων ήταν περίπου οκτώ μήνες). Ενδεχομένως κατά την διάρκεια των μαθημάτων με τον Ριάδη ο Παπαϊωάννου να διδάχτηκε ορισμένα έργα Γάλλων συνθετών (και δη Ιμπρεσιονιστών) και να άκουσε κάποια έργα του δασκάλου του. Πολυξένη Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: Ιστορική – Αναλυτική μελέτη και Κριτική Έκδοση» (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014), 35-47. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <http://hdl.handle.net/10442/hedi/35602>. Η Ισμήνη Τζεργιά-Σακελλαροπούλου αναφέρει τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως μαθητή σύνθεσης του Ριάδη στο Κ.Ω.Θ. (σημειώνεται ότι ο Παπαϊωάννου δεν εμφανίζεται εγγεγραμμένος στο μαθητολόγιο του ιδρύματος). Τζεργιά-Σακελλαροπούλου, «Ό,τι θυμάμαι από τη μαθητεία μου κοντά στον Αιμίλιο Ριάδη», 364. Η Πολυξένη Θεοδωρίδου ύστερα από προσωπική επικοινωνία με την κ. Τζεργιά-Σακελλαροπούλου αναφέρει ότι η τελευταία δεν θυμόταν τον συνθέτη, ωστόσο επέμενε στους ισχυρισμούς του άρθρου της. Σύμφωνα με την Θεοδωρίδου, ο Παπαϊωάννου αναφέρει σημαντικές μουσικές προσωπικότητες και καθηγητές του Κ.Ω.Θ. κατά την περίοδο διαμονής του στην Θεσσαλονίκη οπότε, μπορεί να είχαν γνωριστεί και με την κ. Τζεργιά-Σακελλαροπούλου. Τέλος, αναφέρει ότι ο Παπαϊωάννου πριν το 1950 δήλωνε γενικά ότι υπήρξε μαθητής του Ριάδη και, ενδεχομένως, να δήλωνε μαθητής του στη σύνθεση. Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα», 42-43.

<sup>27</sup> Σημειώνεται ότι πλέον τα ποιήματά του δεν είχαν εθνικό χαρακτήρα. Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 20-21. Ο ίδιος δημοσίευε πεζά και ποιήματα τόσο σε περιοδικά

και επαγγελματικές σχέσεις με καλλιτέχνες της εποχής, όπως τους συναδέλφους του συνθέτες Μανώλη Καλομοίρη, Δημήτρη Μητρόπουλο και Μάριο Βάρβογλη, τον ποιητή Κωστή Παλαμά και τους λυρικούς τραγουδιστές Νίνα Φωκά, Μαρίκα Φωκά και Γιάννη Αγγελόπουλο.<sup>28</sup> Κατά την διάρκεια της σύντομης ζωής του εκτελέστηκαν έργα του κυρίως στην Αθήνα, την γαλλική πρωτεύουσα ενώ, παραδόξως, ελάχιστες φορές παρουσιάστηκαν έργα του στην Θεσσαλονίκη. Η πρώτη συναυλία έργων του που τεκμηριώνεται πραγματοποιήθηκε το 1919 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Ακολούθησαν συναυλίες στο θέατρο «Ολύμπια» και το Ωδείο Αθηνών όπου παρουσιάστηκαν κυρίως έργα για φωνή και πιάνο. Τρία χρόνια αργότερα αναβιβάστηκε από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη η *Σαλώμη* του Oscar Wilde, με σκηνική μουσική του Ριάδη. Το 1927 στην Θεσσαλονίκη παρουσιάστηκαν αποσπάσματα από τη σκηνική μουσική για την *Εκάβη* του Ευρυπίδη και τέσσερα χρόνια αργότερα παρουσιάστηκε η *Λειτουργία του Αγίου Χρυσοστόμου*.<sup>29</sup> Ο Ριάδης υπήρξε εξέχουσα φυσιογνωμία της μεσοπολεμικής Θεσσαλονίκης με μεγάλη προσφορά όχι μόνο στην μουσική αλλά και στην πνευματική ζωή της πόλης. Γλωσσομαθής, ασχολήθηκε με πρωτότυπα και ασυνήθιστα θέματα για την εποχή, όπως την ιστορία και τον πολιτισμό των λαών της Εγγύς και Άπω Ανατολής, δίνοντας διαλέξεις για την κινέζικη και αιγυπτιακή μουσική και την ιαπωνική ποίηση, στοιχεία που οπωσδήποτε προσδίδουν και σε ζητήματα μουσικού οριενταλισμού και εξωτισμού στο συνθετικό του ύφος, όπως θα δούμε και παρακάτω. Το 1923 βραβεύτηκε με το Εθνικό Βραβείο Γραμμάτων και Τεχνών (μαζί με τον Βάρβογλη),<sup>30</sup> ενώ υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών το 1931.<sup>31</sup> Πεθαίνει στην Θεσσαλονίκη στις 17 Ιουλίου 1935 από μελιταίο πυρετό, περίοδο όπου, σύμφωνα με μαρτυρία του, σχεδίαζε ένα πλήρες κουαρτέτο εγχόρδων.<sup>32</sup>

## 1.2 Κατάλογος έργων

Η δημιουργία ενός ολοκληρωμένου καταλόγου έργων του Αιμίλιου Ριάδη αποτελεί μία απαιτητική, περίπλοκη και σύνθετη διαδικασία, αφενός λόγω της διάσπασης του αρχείου του σε δύο μέρη,<sup>33</sup>

---

όπως η *Εποχή*, στο *Μακεδονικό Ημερολόγιο* και την εφημερίδα *Θεσσαλονίκη* και σε διάφορα άλλα έντυπα. Τζερμιά-Σακελλαροπούλου, «Ο,τι θυμάμαι από τη μαθητεία μου κοντά στον Αιμίλιο Ριάδη», 362.

<sup>28</sup> Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 20.

<sup>29</sup> Οι πληροφορίες αντλούνται από το: Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis,” 126-131. Στις σελίδες 550-560 της ίδιας μελέτης η συγγραφέας παραθέτει αναλυτικούς πίνακες με τους συντελεστές, τα έργα, τον τόπο και χρόνο όπου έλαβαν δημόσια παρουσίαση τα έργα του συνθέτη τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

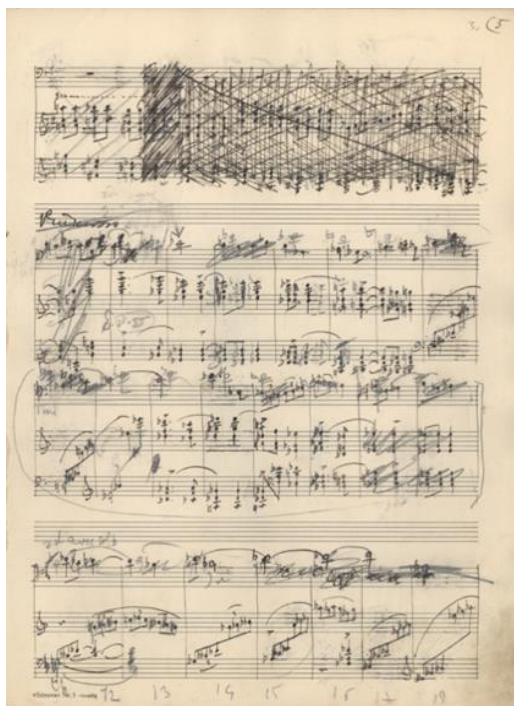
<sup>30</sup> Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, 336.

<sup>31</sup> Ιστοσελίδα Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, ενότητα «Ιστορικό», Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://eem.org.gr/ιστορικο/>

<sup>32</sup> Λεωτσάκος, *Ο άγνωστος Ριάδης - ο δημιουργός και το έργο του 1880-1935*, 8.

<sup>33</sup> Μετά τον θάνατο του Ριάδη, τα προσωπικά του αρχεία όπως χειρόγραφα, βιβλία, φωτογραφίες, ντοκουμέντα, έντυπα και ποιήματα ήταν στην κατοχή της Ελίζας Ριάδη, συζύγου του αδελφού του συνθέτη που ζούσε στο Βέλγιο. Το 1978 η Ελίζα Ριάδη παραχώρησε το αρχείο του συνθέτη στην Ισμήνη Τζερμιά-Σακελλαροπούλου (μαθήτρια του συνθέτη) και στην Αλίκη Γουλάρα (γυναίκα του Αντώνη Γουλάρα, πληρεξούσιου δικηγόρου της οικογένειας Ριάδη). Το 1988 η Αλίκη Γουλάρα παρέδωσε στην βιβλιοθήκη του Κ.Ω.Θ. το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου του Ριάδη, ωστόσο παραμένουν στην κατοχή της φωτογραφικό υλικό και κάποια χειρόγραφα του συνθέτη. Η υπεύθυνη βιβλιοθηκονόμος του Κ.Ω.Θ., Σμαρώ Αναγνωστοπούλου, μου ανέφερε ότι η κ. Γουλάρα μετά από κάποια χρόνια επισκέφθηκε ξανά το Κ.Ω.Θ. και παρέδωσε φωτογραφίες και κάποια αντίγραφα τεκμηρίων από το υπόλοιπο του αρχείου του Ριάδη που είχε στην κατοχή της. Το 2000, η κ. Τζερμιά-Σακελλαροπούλου παραχώρησε το τμήμα του αρχείου που κατείχε στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (Μ.Μ.Β.). Ακόμη, άγνωστο παραμένει το προσωπικό αρχείο του μουσικολόγου Φοίβου Ανωγειανάκη, το οποίο περιλαμβάνει μέρος της αλληλογραφίας του συνθέτη όπως επίσης και

στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (Μ.Μ.Β.) και στην βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.), αφετέρου λόγω της ιδιαίτερης κατάστασης των χειρόγραφων του. Τα περισσότερα χειρόγραφα φέρουν επάλληλες γραφές, δυσανάγνωστες σημειώσεις, μουτζούρες και διαγραφές μέτρων (είτε με ένα σχήμα X, που συχνά επιτρέπει την αναγνώριση του μουσικού κειμένου και μαρτυρεί την πρόθεση του συνθέτη, είτε με έντονη —αρκετές φορές άγρια— γραφή, καλύπτοντας το μουσικό κείμενο) οι οποίες σε γενικές γραμμές δεν διευκολύνουν καθόλου την ανάγνωση και κατανόησή τους (βλ. χαρακτηριστικά δείγματα στις Εικόνες 1.4 και 1.5).



**Εικόνες 1.4 και 1.5:** Αρχείο Ριάδη, Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5, αποσπάσματα από χειρόγραφα του έργου *Sonate(s) pour violoncello et piano*.

Ένα χαρακτηριστικό της γραφής του συνθέτη, που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση, είναι η συνύπαρξη της επιβεβλημένης καλλιγραφίας με μελάνι και των αλληπάλληλων προχειρογραμμένων σημειώσεων με μολύβι, που επισκιάζουν και μεταβάλλουν την πρωταρχική μουσική ιδέα. Πιο συγκεκριμένα, σε αρκετά χειρόγραφα, μετά από τις επάλληλες γραφές και διορθώσεις, ο συνθέτης φτάνει πια στο σημείο να σημειώνει πάνω από το πεντάγραμμο ονομαστικά (με γράμματα) τις νότες που θέλει. Είναι γνωστό ότι ο Ριάδης αναθεωρούσε διαρκώς την γνώμη του όχι μόνο στις μουσικές ιδέες και σημειώσεις του αλλά έως και σε τελικές μορφές χειρογράφων. Η διαδικασία αναθεώρησης αποτυπώνεται τόσο σε ανέκδοτα όσο και σε εκδομένα έργα του, σε

---

τα χειρόγραφα που χρησιμοποίησε ο ίδιος σε εκδόσεις έργων Ριάδη, το 1960 και το 1973. Νικολέττα Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 4-5. Στο παράθεμα της διπλωματικής εργασίας της Δημητρίου εμφανίζονται για πρώτη φορά φωτογραφίες από το αρχείο της κ. Γουλάρρα που μέχρι τότε δεν είχαν δοθεί στο Κ.Ω.Θ.. Επιπλέον, στην διδακτορική διατριβή της Diamantopoulou-Cornejo, εντοπίζονται αρχεία που προέρχονται από το προσωπικό αρχείο του μουσικολόγου Γιώργου Λεωτσάκου και σχετίζονται με την ζωή και το έργο του Ριάδη, τα οποία δεν εντοπίζονται στα δύο βασικά μουσικά αρχεία της Μ.Μ.Β. και του Κ.Ω.Θ..

αντίτυπα των οποίων εντοπίζονται διορθώσεις, όπως για παράδειγμα στο έργο *Jasmins et Minarets – Chansons orientales*: 1) “Raïka”, Παρίσι 1913 (βλ. Παραδείγματα 1.1 και 1.2).



**Παραδείγματα 1.1 και 1.2:** Αρχείο Ριάδη, Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, Αριθμός φακέλου 6.

Ακόμη, στο αρχείο του στην Μ.Μ.Β. υπάρχουν χειρόγραφα που είναι ημιτελή, με πολλαπλά σχεδιάσματα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις εμφανίζονται έργα που φέρουν μεν τον ίδιο τίτλο αλλά ωστόσο διαφέρουν ως προς το μουσικό τους περιεχόμενο, καθώς εμφανίζονται πολλαπλές εκδοχές (πιθανότατα διαφορετικών χρονολογιών) με σημαντικές διαφορές αλλά και ομοιότητες οι οποίες καθιστούν εξαιρετικά δυσχερή την ταυτοποίησή τους με χρονολογική σειρά.<sup>34</sup>

Όπως αναφέρει ο Βύρων Φιδετζής «[...] Πολλά έχουν ειπωθεί για την τελειοθηρία του Ριάδη ή την αίσθηση του ανικανοποίητου που τον οδηγούσε σε συνεχείς αναθεωρήσεις και ανακατασκευές του μουσικού του υλικού».<sup>35</sup> Ένα άλλο πρόβλημα που εμφανίζεται στα έργα του συνθέτη, είναι η απουσία γεωγραφικού και χρονολογικού συνθετικού πλαισίου, καθώς σε ελάχιστα από αυτά εντοπίζεται με σαφήνεια ο τόπος και ο χρόνος περάτωσής τους. Επιπλέον, στα περισσότερα χειρόγραφα του εμφανίζονται διαφορετικοί τίτλοι για το ίδιο έργο, είτε στην ελληνική είτε στην γαλλική γλώσσα. Για παράδειγμα, στα *Chansons chinoises* (Κινέζικα τραγούδια), εμφανίζεται μεταγενέστερα σε μία επόμενη εκδοχή ο τίτλος *Chansons siamoises* (Σιαμέζικα τραγούδια).<sup>36</sup> Ειδικότερα, στα τραγούδια του μεταφράζει και τροποποιεί το ποιητικό κείμενο από την αρχική

<sup>34</sup> Σημειώνεται ότι εντοπίζονται μέχρι και οχτώ (8) διαφορετικά αρχεία που αφορούν στο ίδιο έργο.

<sup>35</sup> Βύρων Φιδετζής, «Οι δύο σονάτες του Αιμίλιου Ριάδη για βιολοντσέλλο και πιάνο και η Θεσσαλονίκη του βιολοντσέλλου», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα III* (Αθήνα: LYRA, CD 0790), 7.

<sup>36</sup> Γιώργος Λεωτσάκος, «Αιμ. Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επιτηρίδα του κέντρου ιστορίας Θεσσαλονίκης*, τόμος 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994), 344.

γλώσσα, όπως από ελληνική σε γαλλική ή γερμανική (βλ. Παραδείγματα 1.1 και 1.2). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Αλέξανδρος Καζαντζής:

«[...] Ήταν πολύ δύσκολος για τον εαυτό του προπάντων όταν εργαζόταν, για όργανα ή για τίποτε συμφωνικό[...] Μία φορά έδωσε να του παίζουμε να ακούσει ένα κοντσέρτο του που ήταν γραμμένο με πολύ γούστο και άφθονο Ελληνικό χρώμα. Τον έβλεπα στεναχωρημένο που το άκουγε. «Δεν είναι κοντσέρτο» μου είπε την άλλη μέρα. «Είναι βαρύ, είναι μάλλον προζύμι για μία συμφωνία»...και το άφησε. Έπειτα από καιρό μου έλεγε «Να δεις τώρα. Αυτά που έγραφα πριν ήταν κουταμάρες, τώρα κατάλαβα πως πρέπει να γράψει κανείς κουαρτέτο».<sup>37</sup>

Από τα παραπάνω μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι η αποκατάσταση των έργων του Ριάδη<sup>38</sup> αποτελεί μία πολυεπίπεδη και χρονοβόρα διαδικασία, τόσο λόγω της ιδιαιτερότητας του μουσικού υλικού όσο και της προσωπικότητας του συνθέτη.<sup>39</sup> Σημαντική προσπάθεια για την ολοκλήρωση της καταλογογράφησης των έργων του Ριάδη έχουν πραγματοποιήσει μουσικολόγοι και μελετητές όπως οι Αλέκα Συμεωνίδου,<sup>40</sup> Τάκης Καλογερόπουλος,<sup>41</sup> Γιώργος Λεωτσάκος<sup>42</sup> και Dimitra Diamantopoulou-Cornejo.<sup>43</sup> Ωστόσο, η συγκρότηση ενός ολοκληρωμένου καταλόγου που να αφορά και τις δύο καλλιτεχνικές του ιδιότητες (μουσική και ποιητική) χρειάζεται περαιτέρω μελέτη και αποτελεί ξεχωριστό αντικείμενο έρευνας.<sup>44</sup> Στην παρούσα διπλωματική εργασία παρουσιάζεται ένας, ενημερωτικού-συνοπτικού χαρακτήρα, ειδολογικός κατάλογος των έργων Ριάδη, ο οποίος βασίζεται στους καταλόγους των παραπάνω ερευνητών, σε καταλόγους που περιλαμβάνονται σε

---

<sup>37</sup> Αλέξανδρος Καζαντζής, «Ο Αιμίλιος Ριάδης», *Μουσική Κίνησης* 10 (Σεπτέμβριος 1949): 6. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, [https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/45648/1/PER\\_MK\\_No10\\_Article\\_06.pdf](https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/45648/1/PER_MK_No10_Article_06.pdf). Ενδεχομένως, ο Καζαντζής να μετέφερε τον χαρακτηρισμό του έργου στο τέλος ως «κουαρτέτο» λανθασμένα, καθώς στην αρχή αναφέρει ότι ο Ριάδης μιλούσε για «κοντσέρτο».

<sup>38</sup> Με την αποκατάσταση και επιμέλεια των έργων του έχουν ασχοληθεί οι μουσικολόγοι Φοίβος Ανωγειανάκης και Γιώργος Λεωτσάκος, ο τσελίστας, μαέστρος και ερευνητής της νεοελληνικής μουσικής Βύρων Φιδετζής και ο συνθέτης και μαέστρος Νίκος Χριστοδούλου. Πέρα από τα έργα που επιμελήθηκε ο Ανωγειανάκης και έχουν εκδοθεί, οι αποκαταστάσεις που έχουν πραγματοποιηθεί από τους υπόλοιπους έχουν χρησιμοποιηθεί για ιδιωτική χρήση, παρουσίαση και ηχογράφηση των έργων.

<sup>39</sup> Ο Γιώργος Λεωτσάκος αναφέρει πως σχετικά με την χρονολόγηση των έργων του Ριάδη θα βοηθούσε η μελέτη τους από ειδικούς που θα μπορούσαν να εντοπίσουν τον βαθμό παλαιότητας του χειρόγραφου από την κατάσταση του χαρτιού και της μελάνης. Ακόμη, αναφέρει ότι σε αυτό το εγχείρημα θα μπορούσαν να συνεισφέρουν έμπειροι γραφολόγοι όπου εξετάζοντας τον γραφικό χαρακτήρα θα μπορούσαν να αποδώσουν ένα διάγραμμα εξέλιξης του γραφικού χαρακτήρα του συνθέτη. Λεωτσάκος, «Αιμ. Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του», 346-347.

<sup>40</sup> Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, 356-357.

<sup>41</sup> Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Αιμίλιος Ριάδης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής* (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002), τόμος 5, 254-256.

<sup>42</sup> Leotsakos. “Riadis [Eleftheriadis; Khu], Emilius,” *Grove Music Online*.

<sup>43</sup> Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’Émile Riadis,” 754-766. Η συγγραφέας παρουσιάζει έναν ολοκληρωμένο ειδολογικό κατάλογο έργων, ωστόσο και σε αυτή την προσπάθεια η απουσία αναφοράς των διαφορετικών εκδοχών που υπάρχουν για τα έργα θα έπρεπε να αναφερθεί ως πιθανή έλλειψη.

<sup>44</sup> Όπως προαναφέρθηκε, ο Ριάδης αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση συνθέτη. Συνεπώς, ο κατάλογος των έργων του θα μπορούσε να δημιουργηθεί με ακρίβεια μόνο μέσα από την λεπτομερή μελέτη και αποκατάστασή τους. Πέρα από το συνθετικό του έργο ο Ριάδης άφησε πλήθος κειμένων, πεζών και έμμετρων, ενώ ανάμεσα στα θεωρητικά του έργα διακρίνεται και μία ανέκδοτη χειρόγραφη *Ιστορία της Μουσικής*.

διπλωματικές εργασίες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.<sup>45</sup> για τον Ριάδη, καθώς και στα αρχεία Ριάδη του Κ.Ω.Θ. και της Μ.Μ.Β.<sup>46</sup>

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

### ΟΠΕΡΑ

*Γαλάτεια* (1912), μουσικό δράμα σε κείμενο P. Ch. Jablonski βασισμένο σε ιδέα του συνθέτη, Θεωρείται ημιτελές έργο.<sup>47</sup>

*Un chant sur la rivièrre / Το τραγούδι στον ποταμό*, έχει ολοκληρωθεί η μία πράξη σε κείμενο του Αιμίλιου Ριάδη. Θεωρείται ημιτελές έργο.

*La route verte / Ο πράσινος δρόμος* (1914). (ημιτελές)

### ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΙΑ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

*Εκάβη*, του Ευρυπίδη.<sup>48</sup>

### ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

*Riquet a la houppe / Οι Ρικές με το τσουλούφι* (1929), πρόκειται για διασκευή του Ριάδη του ομώνυμου έργου του Théodore de Banville.

*Σαλώμη*,<sup>49</sup> σε κείμενο του O. Wilde.

### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

*Invocation à la paix / Επίκληση στην ειρήνη*, σε τρία μέρη (ημιτελές)<sup>50</sup>

*Αγροτική Συμφωνία* (ημιτελής)

*Bacchanale pour les noces de Trygaeos et d' Opora*<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Όπως των Νικολέττας Δημητρίου, Μαρίας Δημητριάδου-Καραγιαννίδου, Ευθυμίας Βραχνιά και Αναστασίας Κουσά.

<sup>46</sup> Η Στεφανία Μεράκου κάνει μία σύντομη αναφορά στον κατάλογο έργων και προσθέτει κάποιες παρατηρήσεις για ορισμένα εξ αυτών. Επίσης, αναφέρει γιατί είναι προβληματική η δημιουργία ενός καταλόγου έργων Ριάδη. Στεφανία Μεράκου, «Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη». Ιστορικό και διάρθρωση του αρχείου στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλια Βουδούρη». Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/bitstream/123456789/23008/1/Αρχείο%20Αιμίλιου%20Ριάδη.pdf>. Σημειώνεται ότι στην παρούσα διπλωματική εργασία δεν γίνεται αναφορά στα έμμετρα και πεζά κείμενα του Ριάδη.

<sup>47</sup> Στο αρχείο της πρώτης πράξης στο φινάλε αναγράφεται «Αιμίλιος Ελευθεριάδης, Μακεδών, Α \ 1912 Παρίσι, με την ελπίδα να κάμω κάτι καλύτερο και Ελληνικό αργότερα». Ωστόσο, επισημαίνεται ότι το συγκεκριμένο έργο έγινε αντικείμενο χρηματοδοτούμενου ερευνητικού προγράμματος στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., με τίτλο «Έρευνα και κριτική έκδοση του σπαρτίτο (πιάνο και φωνές) της όπερας σε τρεις πράξεις *Γαλάτεια* του Αιμίλιου Ριάδη» (κωδ. έργου 73313, Ε.Λ.Κ.Ε.-Α.Π.Θ.) με επιστημονικό υπεύθυνο τον επίκουρο καθηγητή, Βλαδίμηρο Συμεωνίδη και ερευνητική ομάδα που αποτελούνταν από μέλη ΔΕΠ και υποψήφιους διδάκτορες του τμήματος. Το έργο υλοποιήθηκε το 2022 (βλ. και υποκ. 4.1).

<sup>48</sup> Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά το 1927 από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Την μουσική διεύθυνση είχε ο Μανώλης Καλομοίρης. Αναστασία Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Μουσικές διαδρομές ως αντανάκλασεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη* (Αθήνα: Gutenberg, 2012), 89.

<sup>49</sup> Η πρώτη παρουσίαση πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το 1922, ωστόσο το έργο είναι χαμένο. Γιώργος Λεωτσάκος, «Το έργο: ακόμη, μια πρώτη εικόνα», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του κέντρου ιστορίας*, τόμος 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994), 332.

<sup>50</sup> Ολοκληρωμένα είναι τα δύο μέρη.

<sup>51</sup> Μτφ. *Βακχική γιορτή για τους γάμους του Τρυγαίου και της Οπόρας*. Το συγκεκριμένο έργο εμφανίζεται μόνο στον κατάλογο έργων της Diamantopoulou-Cornejo. Ωστόσο, αναφέρεται και από τον Φιδετζή στο Βύρων Φιδετζής, «Το



## ΕΡΓΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

*Berceuse / Νανούρισμα* (1908), για βιολί και πιάνο.<sup>52</sup>

*Quatuor à cordes / Quatuor en re, Κουαρτέτο σε ρε* για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο.<sup>53</sup>

*Quatuor en fa* (υπότιτλος *Andante*), για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο.

*Fuga* (1909), για δύο βιολιά, βιόλα και βιολοντσέλο.<sup>54</sup>

*Quatuor à cordes / Κουαρτέτο σε σολ*, για 2 βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο.

*Sonate pour quatre avec piano*, για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο.<sup>55</sup>

*Sonate[s] pour violoncelle et piano*, για βιολοντσέλο και πιάνο.<sup>56</sup>

*Ombres Macédoniennes* (1912), για δύο πιάνο.<sup>57</sup>

## ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ<sup>58</sup>

*Δύο Ρωμαίικοι χοροί* (1925), 1) *Καμπίσιος*, 2) *Βουνίσιος*.

*Τρεις Ρωμαίικοι χοροί* (1925), 1) *Καμπίσιος*, 2) *Βουνίσιος*, 3) *Θαλασσινός*.<sup>59</sup>

*Hommage à Ravel* (μτφ: *Εγκώμιο στον Ραβέλ*)<sup>60</sup>

*Jahannou Marche*<sup>61</sup>

---

νέο ξεκίνημα του Αιμίλιου Ριάδη», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα I* (Αθήνα: LYRA, CD 0116), 5.

<sup>52</sup> Στο αρχείο εμφανίζονται δύο εκδοχές με αρκετές ομοιότητες. Κάτω από τον τίτλο εμφανίζεται το κείμενο: *Sur le berceau d' un petit Macedonian orphelin*. Στο *Αιμίλιου Ριάδη Έργα I*, περιλαμβάνεται η ηχογράφησή του από τους Γιώργο Δεμερτζή και Δόμνα Ευνουχίδου.

<sup>53</sup> Το *Quatuor à cordes* αποτελεί μία αρκετά προβληματική παρτιτούρα. Το *Quatuor en re, κουαρτέτο σε ρε*, πρόκειται για μία αρκετά καθαρογραμμένη παρτιτούρα με αισθητές ομοιότητες και διαφορές με την προηγούμενη εκδοχή. Στην δεύτερη εκδοχή χρησιμοποιείται και ο γαλλικός και ο ελληνικός τίτλος όπως παρουσιάζονται στο χειρόγραφο.

<sup>54</sup> Υπογράφει το έργο ως «Ελευθεριάδης», ενώ στο τέλος εμφανίζεται πλήρως η ημερομηνία περάτωσής του.

<sup>55</sup> Κάτω από τον τίτλο ο συνθέτης συμπληρώνει: «σε ντο». Το έργο είναι αφιερωμένο στο *Quatuor Belge* μέλος του οποίου ήταν ο βιολιστής και αρχιμουσικός Γεώργιος Λυκούδης (1895-1955). Την αποκατάσταση έχει πραγματοποιήσει ο Νίκος Χριστοδούλου. Το χρονικό διάστημα που δημιουργήθηκε κυμαίνεται μεταξύ 1928-1935 σύμφωνα με την μαρτυρία της Αλίκης Λυκούδη στον Γιώργο Λεωτσάκο. Ο Νίκος Χριστοδούλου συμπληρώνει χαρακτηρίζοντας τη δουλειά του ως «[...] πρόταση για μία εκτελέσιμη μορφή». Γιώργος Λεωτσάκος, «Τα έργα του δίσκου», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα I* (Αθήνα: LYRA, CD 0116), 18.

<sup>56</sup> Στον φάκελο του συγκεκριμένου έργου περιλαμβάνονται οκτώ (8) διαφορετικά τεκμήρια με ομοιότητες και διαφορές. Δεν είναι σίγουρο αν πρόκειται για δύο σονάτες σε ένα αρχείο, ενώ εμφανίζεται στο τέλος η σημείωση *Sonate biblique pour piano, violin, viola et violoncello*. Με την αποκατάσταση ασχολήθηκε ο Βύρων Φιδετζής καταλήγοντας στο να αποκαταστήσει δύο έργα.

<sup>57</sup> Σύμφωνα με τα στοιχεία της Μ.Μ.Β. το πρωτότυπο φυλάσσεται από την κ. Γουλάρα. Το έργο ηχογραφήθηκε από τις πιανίστες Δόμνα Ευνουχίδου και Μαρία Αστεριάδου. Μέχρι και το 1981 δεν αναφέρονταν σε καμία πηγή, καθώς ανακαλύφθηκε από τον Λεωτσάκο στο αρχείο του Λώρη Μαργαρίτη. Σύμφωνα με πληροφορίες από το αρχείο Μαργαρίτη, το έργο ερμηνεύτηκε από το ζεύγος Μαργαρίτη μετά τον θάνατο του συνθέτη το 1933 στην Αθήνα. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Αιμίλιος Ριάδης και το έργο του», πρόγραμμα συναυλίας. Δημήτρια ΚΖ', Θεσσαλονίκη: Αίθουσα Τελετών Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 8 Οκτωβρίου, 1992, 15-16.

<sup>58</sup> Στο αρχείο Ριάδη στην Μ.Μ.Β. στα έργα για πιάνο εμφανίζονται χειρόγραφες παρτιτούρες όπου η μορφή τους φαίνεται να είναι ημιτελής, όπως *Marche Espagnole, Prelude dance, Fox trot tango, Theme mit Variationen [sonate opus 5]*.

<sup>59</sup> Στο αρχείο Ριάδη στην Μ.Μ.Β. εμφανίζονται χωριστά το έργο *Δύο Ρωμαίικοι χοροί* από το *Τρεις Ρωμαίικοι χοροί*. Ουσιαστικά πρόκειται για το ίδιο έργο, με το *Δύο Ρωμαίικοι χοροί* να εμφανίζεται ως καθαρογραμμένη εκδοχή, χωρίς να περιλαμβάνει τον τρίτο χορό.

<sup>60</sup> Για το συγκεκριμένο έργο, το οποίο αποτελεί και το ειδικό αντικείμενο έρευνας της παρούσας διπλωματικής εργασίας, εμφανίζονται τρεις (3) διαφορετικές εκδοχές. Στο δεύτερο κεφάλαιο σχολιάζονται και οι τρεις εκδοχές και γίνεται μία προσπάθεια προσδιορισμού του χρονικού πλαισίου δημιουργίας.

<sup>61</sup> Εμφανίζονται δύο αρκετά καθαρογραμμένες εκδοχές στην Μ.Μ.Β. ωστόσο υπάρχει και τρίτη εκδοχή του έργου στο Κ.Ω.Θ. με ημερομηνία 1911.

*Prelude tragique / Ombres Macedoniennes*<sup>62</sup>

*Fugue*

### ΧΟΡΩΔΙΑΚΑ ΕΡΓΑ

*Ελληνικά τραγούδια*, για μικτή χορωδία a cappella.

*Ιερά Λειτουργία Ιωάννου Χρυσοστόμου* για μικτή χορωδία, πιάνο ή εκκλησιαστικό όργανο.

*Μικρή Δοξολογία*, για παιδική και ανδρική χορωδία, πιάνο ή εκκλησιαστικό όργανο.<sup>63</sup>

*Ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής*, για μικτή χορωδία a cappella.<sup>64</sup>

*Χριστός Ανέστη*, για μικτή χορωδία, πιάνο ή εκκλησιαστικό όργανο.

*Ελληνικές χορωδίες*, 1) Έχε γειά, 2) Πάλι συνέφιασ' ο ουρανός, 3) Γαρουφαλιά.<sup>65</sup>

*Τη Υπερμάχω*, για μικτή χορωδία, πιάνο ή εκκλησιαστικό όργανο.

*Μάνα με κακοπάντρεψες*.<sup>66</sup>

*Η Νύχτα* (1908), για τρίφωνη ανδρική χορωδία

### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΦΩΝΗ ΜΕ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΠΙΑΝΟΥ<sup>67</sup>

*Chansonnette Orientale* 1912-1913

*Jasmins et Minarets – Chansons Orientales* 1913

*Berceuse*

*La fiancée de l'ombre*

*Cinq chansons macédoniennes*

*Trois chansons macédoniennes*

*Treize petites melodies grecques*

*Μοιρολόγια*

*Εννιά μικρά ρωμέϊκα τραγούδια*

*Νανούρισμα*<sup>68</sup>

*La chanson de l'odalisque / Το τραγούδι της οδαλίσκης*<sup>69</sup>

*Épitaphe de Pernelle de juillet*

*L'esprit du lac et le roi*

*Κόρη και κνηγός*

*Ύμνος της «Μακεδονικής Νεολαίας»*

<sup>62</sup> Ο τίτλος παρατίθεται όπως εμφανίζεται στο *Αρχειό Ριάδη* στην Μ.Μ.Β. Από τα πιο προβληματικά χειρόγραφα του συνθέτη, εμφανίζονται πολλαπλοί τίτλοι και διαγραφές μέτρων. Ακόμη στο έργο περιλαμβάνεται μουσικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε αργότερα στην *Εκάβη* σύμφωνα με την περιγραφή του έργου στην Μ.Μ.Β..

<sup>63</sup> Λεωτσάκος, «Το έργο: ακόμη μία πρώτη εικόνα», 10.

<sup>64</sup> Ο.π., 10.

<sup>65</sup> Πρόκειται για διασκευή με συνοδεία πιάνου, σε άλλο φάκελο εμφανίζονται τα ίδια τραγούδια για ανδρικές φωνές.

<sup>66</sup> Ατελής, σύμφωνα με την περιγραφή που παρουσιάζεται στη Μ.Μ.Β. πρόκειται για σχέδιο διασκευής του πρώτου από τα δύο φωνητικά κουαρτέτα.

<sup>67</sup> Ο Ριάδης έγραψε πάνω από 200 έργα για σόλο φωνή με συνοδεία πιάνου. Στον παρόντα κατάλογο περιλαμβάνονται οι τίτλοι από κύκλους τραγουδιών, ενώ ενδεικτικά αναφέρονται και μεμονωμένα τραγούδια για φωνή και πιάνο που δεν ανήκουν σε κάποια συλλογή. Σημειώνεται ότι συνήθως το ποιητικό περιεχόμενο προέρχεται από τον ίδιο τον συνθέτη.

<sup>68</sup> Εμφανίζονται δύο χειρόγραφα με τον συγκεκριμένο τίτλο. Το “Berceuse” (στα ελληνικά «Νανούρισμα») που είναι το αρ. 5 από τα *Cinq chansons macédoniennes*, είναι αφιερωμένο στον Florent Schmitt και διαφέρει από το παραπάνω.

<sup>69</sup> Είναι αφιερωμένο στην Νίνα Φωκά.

*Κρίνο και Ζέφυρος*  
*Ni kaliméra, ni ora kali*  
*Ode à Cassandre*  
*Περμαθούλα*  
*Les plaints de la jeune*  
*Raïka et odalisque*  
*Ο καιρός του γέρου*  
*Deux melodies sur des vers de Paul Fort*  
*2 Τραγούδια του βουνού*  
*Chansons exotiques*  
*5 Ιντερλούδια*  
*Μακεδονικά τραγούδια*  
*Ανατολίτικα Τραγούδια*  
*Ιντερμέδια*  
*Pèlerinages fantasques*  
*Quatre melodies*  
*Δεκατρία ρωμείικα τραγούδια*  
*Trois mélodies*  
*Trois melodies composes à l' âge de 11 ans*  
*3 Ρωμείικα τραγούδια*  
*Trois melodies simples*  
*Trois melodies sur des vers de Jean Moréas*  
*Trois melodies sur des vers de Pierre de Ronsard*  
*Τρία τσιγγάνικα τραγούδια*  
*Τρία Κινέζικα νυχτερινά ή Τρία Κινέζικα τραγούδια*  
*Πάλι συννέφιασ' ουρανός*  
*Θάλασσα, πικροθάλασσα...*  
*Despo / Δέσπω*  
*La mort / Ο χάρος*  
*Πανδώρα και Ραινόλδος [Pandore et Raynolde] ή Menuetto*  
*La danseuse*  
*La fille et le chasseur*  
*Η νύχτα*  
*Calme / Γαλήνη*  
*Βιβλικός χορός*  
*Η Παρινούλα*  
*Lied*  
*Trois Mélodies antiques*  
*Πέντε χορευτικά τραγούδια*  
*Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά ή Μάνα με κακοπάντρεψες*  
*Χορευτικά τραγούδια*

*Trois chansons de Ronsard*<sup>70</sup>

*Trois melodies de Ronsard*

Σαν Παραμύθι

Τραγούδια του βουνού

Τα τραγούδια της Φιρμαθούλας

Δύο κουαρτέτα φωνητικά: 1) *Μάνα με κακοπάντρεψες*, 2) *Το φίλημα*.

#### ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΜΕ ΕΝΟΡΓΑΝΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ

*Πέντε χορευτικά τραγούδια*, για 2 γυναικείες φωνές, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, ντέφι και πιάνο

*Deux petites chansons pour deux voix de femme avec accompagnement* («Πατρινούλα», «Συρτός Θρακικός»), για 2 γυναικείες φωνές, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, ντέφι και πιάνο, «Πατρινούλα», για 2 γυναικείες φωνές, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, ντέφι και πιάνο, «Συρτός Θρακικός», για 2 γυναικείες φωνές, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, ντέφι και πιάνο.

Ακολουθεί η λίστα των έργων του Ριάδη που έχουν εκδοθεί:<sup>71</sup>

1. “Chansonnette Orientale”, στο περιοδικό *Les feuilles de Mai*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος-Ιανουάριος 1912-1913, αριθμός 1.
2. *Jasmins et Minarets – Chansons Orientales*. Παρίσι: S. Chapelier, 1913.
3. *Berceuse*. Παρίσι: S. Chapelier, 1913.
4. “La fiancée de l’ombre”, στη συλλογή *La musique contemporaine / Anthologie d’ Oeuvres Vocales et Instrumentales choisies parmi les meilleurs Maîtres*. Παρίσι: Maurice Senart, 1913.
5. *Trois Chansons Macédoniennes*. Παρίσι: Maurice Senart, 1914.
6. *Cinq Chansons Macédoniennes*. Παρίσι: Maurice Senart, 1914.
7. *Treize petites melodies grecques*, δύο τεύχη. Παρίσι: Maurice Senart, 1921.
8. *Ελληνικές Χορωδίες, Χορευτικά Τραγούδια*. Θεσσαλονίκη: εκδ. Τσιγκοτυπία «Pantotyp» (ά.χρ.).
9. *Das Lied der Völker*, no. 9: *Griechische, Albanische und Rumänische (Το τραγούδι των λαών αρ. 9: Ελληνικά, Αλβανικά και Ρουμανικά δημοτικά τραγούδια)*, επιμέλεια Heinrich Möller. Λειψία – Λονδίνο – Βρυξέλλες – Παρίσι: B. Schott’ s Söhne (ά.χρ.).<sup>72</sup>
10. *Ιερά Λειτουργία Ιωάννου του Χρυσοστόμου και άλλαι εκκλησιαστικαί συνθέσεις δια χορωδίαν*. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1952.
11. *Το τραγούδι του γέρο – μπέη / Lied des alten Bey / La chanson du vieux Bey, Κόρη στη βρύση / Ging ein Mädchen zu der Quelle / La jeune fille à la fontaine*, επιμέλεια Φοίβος Ανωγειανάκης,

<sup>70</sup> Εμφανίζεται μόνο ένα τραγούδι στο αρχείο της Μ.Μ.Β.

<sup>71</sup> Ο κατάλογος εκδόσεων έργων του Ριάδη προέρχεται από: Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 151-152. Επίσης: Leotsakos. “Riadis [Eleftheriadis; Khu], Emiliios,” *Grove Music Online*.

<sup>72</sup> Σημειώνεται ότι ο Ριάδης ασχολήθηκε περίπου πέντε χρόνια με την καταγραφή δημοτικών τραγουδιών της Δυτικής Μακεδονίας και της Χαλκιδικής. Ο ίδιος επεξεργάστηκε τις καταγραφές και τις έδωσε στον Η. Möller, ο οποίος τις επιμελήθηκε για έκδοση. Μαρία Δημητριάδου-Καραγιαννίδου, «Αιμ. Ριάδης η συμβολή του στη μουσική και λογοτεχνική ζωή της θεσ/νίκης», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική εφημερίδα του κέντρου ιστορίας Θεσσαλονίκης*, τόμος 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994), 356.

στο *Ελληνικά τραγούδια. Τραγούδι για πιάνο / Griechische Lieder. Gesang und Klavier / Mélodies grecques. Chant et piano*. Βιέννη: Universal Edition – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, 1960.

12. Αιμίλιου Ριάδη, *Τραγούδια για μια φωνή και πιάνο*, επιμ. Φοίβος Ανωγειανάκης, Θεσσαλονίκη: εκδ. «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, 1973.

13. Αιμίλιου Ριάδη, *Τραγούδια Τεύχος Β'.* Θεσσαλονίκη: εκδ. «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, 1997.

### 1.3 Συνθετικό ύφος

Στη νεοελληνική μουσική φιλολογία ο Ριάδης, για τους λόγους που ειπώθηκαν παραπάνω, ίσως αποτελεί την πιο προβληματική περίπτωση Έλληνα δημιουργού από πλευράς ερευνητικής προσέγγισης. Στην παρούσα διπλωματική εργασία πραγματοποιείται μία απόπειρα σκιαγράφησης του συνθετικού του ύφους, καθώς η πλήρης αποτύπωση αυτού, όπως και του καταλόγου έργων, αμφότερες αποτελούν αυτοτελή ζητήματα εκτενούς έρευνας.<sup>73</sup> Αυτό που αδιαμφισβήτητα μπορεί να λεχθεί για το συνθετικό του ύφος είναι ότι διαμορφώθηκε μέσα από τις μουσικές επιρροές που δέχτηκε τόσο στην (οθωμανοκρατούμενη ακόμη) Θεσσαλονίκη, προ του 1908, όσο και κατά την διάρκεια των μετέπειτα σπουδών του στο εξωτερικό. Πιο συγκεκριμένα, στα πρώτα χρόνια της ζωής του δέχθηκε ερεθίσματα από την καλλιτεχνική ζωή της πολυεθνικής και πολυκοινοτικής Θεσσαλονίκης, την μουσική κληρονομία του όψιμου γερμανικού Ρομαντισμού, καθώς και επιδράσεις από τα εθνικά κινήματα του β' μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συνέχεια, κατά την επταετή περίπου διάρκεια διαμονής του στο εξωτερικό ήρθε σε επαφή με τα διάφορα ρεύματα της ευρωπαϊκής μουσικής νεωτερικότητας που άνθιζαν κατά κύριο λόγο στη γαλλική και γερμανική μουσική ζωή και δημιουργία, όπως τον ιμπρεσιονισμό και τον νεοκλασικισμό και τα οποία εισήλθαν, με διαφορετικούς τρόπους, μέσα στη δημιουργία του.<sup>74</sup>

Μέχρι στιγμής οι αναλύσεις και οι μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί για το συνθετικό ύφος του Ριάδη εστιάζουν κυρίως στα τραγούδια του για φωνή και πιάνο. Αυτό συμβαίνει για δύο λόγους: αφενός διότι στα συγκεκριμένα έργα εντοπίζονται καθαρογραμμένες αλλά και εκδομένες παρτιτούρες, αφετέρου τα τραγούδια του είναι σε μεγάλο βαθμό συνδεδεμένα με την ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο θεμελιωτής και κύριος εκφραστής του εθνοσχολικού κινήματος στον ελλαδικό χώρο, Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος εκτιμούσε βαθιά τον Μακεδόνα συνθέτη «[...] το τραγούδι του Ριάδη, ενώ διατηρεί όλο το χρώμα, όλη τη δροσιά της ελληνικής μακεδονικής μουσικής, μας δίνει και πλέρια την έντονη προσωπικότητα του συνθέτη,

<sup>73</sup> Δεδομένου ότι δεν υπάρχουν αρκετές εκδόσεις έργων Ριάδη ενώ τα περισσότερα χειρόγραφα είναι προβληματικά και χρήζουν κριτική έκδοση και αποκατάσταση, οι μελετητές, δεν μπορούν να έχουν μία πλήρη αναλυτική προσέγγιση του συνθετικού του έργου. Επίσης, η απουσία χρονολογικού πλαισίου δημιουργίας των έργων εγείρει ερωτήματα σε σχέση με την εξέλιξη του συνθετικού του ύφους (δεν μπορούμε δυστυχώς να τοποθετήσουμε σε περιόδους την συνθετική του δημιουργία όπως συμβαίνει με άλλους Έλληνες συνθέτες).

<sup>74</sup> Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, (Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023), 43-44. Τελευταία πρόσβαση στις 9 Ιουνίου 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>. Η Θεοδωρίδου συμπληρώνει ότι εκτός από τις γαλλικές μουσικές επιρροές, ο συνθέτης επηρεάστηκε σαφέστατα από την λογοτεχνία και την ποίηση της εποχής του, στην δημιουργία του προσωπικού συνθετικού του ύφους. Polyxeni Theodoridou, “Emilios Riadis (1880-1935) – Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism,” in *Proceedings of the International Musicological Conference Crossroads: Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity*, eds. Evi Nika-Sampson et al. (Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki – International Musicological Society, 2013), 819-842: 825-826.

συνταιριασμένη με την πιο συγχρονισμένη νεωτεριστική τεχνική της εποχής του». <sup>75</sup> Η μουσική του ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ποίηση. Αυτό προφανώς και αποτυπώνεται στα τραγούδια του, όπου συχνά μελοποιούσε τους δικούς του στίχους και άλλων ποιητών, καθώς στις απόψεις που εξέφραζε: «[...] το σμίξιμο Λόγου και Μουσικής είναι το τέλειο στην Τέχνη». <sup>76</sup>

Ήδη από τους τίτλους των τραγουδιών μπορεί να αντιληφθεί κανείς το πάντρεμα μεταξύ των ανατολικών και δυτικών επιρροών, με χαρακτηριστικούς τίτλους όπως *Chansonette orientale*, *Jasmins et minarets*, *Cinq chansons Macédoniennes*, *Treize petites melodies greques*. Ο Samson αναφέρει ότι ο Ριάδης ενσωματώνει στις μελωδίες του στοιχεία βυζαντινής, δημοτικής και ανατολικής μουσικής παράδοσης δημιουργώντας μία ενιαία μουσική γλώσσα που περιλαμβάνει τις μουσικές εκφάνσεις της δυτικής και ανατολικής τεχνοτροπίας. <sup>77</sup> Αυτό εκδηλώνεται ως έκφραση του μουσικού εξωτισμού, <sup>78</sup> κατά την οποία η ταυτόχρονη παρουσία στοιχείων ελληνικής δημοτικής μουσικής με γαλλικές επιρροές (τροπικές, αρμονικές) στα φωνητικά έργα του συνθέτη εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ταυτοτικών αναζητήσεων σε ευρύ γεωγραφικό (Ανατολή - Δύση) πλαίσιο και αποδίδοντας έναν κοσμοπολίτικο τόνο στα έργα. <sup>79</sup> Η Koch αναφέρει την ιδιότυπη αντίθεση που εμφανίζεται σε έργα για φωνή και πιάνο, όπου από τη μία οι μελωδίες παρουσιάζουν τροπικά-φολκλωρικά χαρακτηριστικά, ενώ από την άλλη η πιανιστική συνοδεία διακρίνεται από ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα. Στο ίδιο άρθρο, υποστηρίζει ότι στο έργο *Les plaints de la jeune fille* ο Ριάδης προσπαθεί να μιμηθεί για διακοσμητικούς σκοπούς ελληνικά παραδοσιακά όργανα όπως η γκάιντα ή η τσαμπούνα, με την χρήση συγκεκριμένων μοτίβων σε χρονικές αξίες δεκάτων έκτων, με την προσθήκη αλλοιωμένων διαστημάτων και με ομάδες τρίχων στον ρυθμό. <sup>80</sup> Η Θεοδωρίδου αναφέρει ότι το πιο αυθεντικό χαρακτηριστικό οριενταλισμού στο τραγούδι “La chanson de l’odalisque” είναι η παρουσία του makām sabā. <sup>81</sup> Επιπλέον, παρακάτω προσθέτει ότι στο τραγούδι

<sup>75</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Αιμίλιος Ριάδης και η ελληνική μελωδία», *Νέα Εστία* 477 (Μάιος 1947): 594-596., <http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=74453&code=4325&zoom=600>

<sup>76</sup> Η παραπάνω αναφορά υπάρχει στην ανέκδοτη μελέτη του συνθέτη, *Ιστορία της Μουσικής*, σύμφωνα με μαρτυρία της κ. Τζερμιά-Σακελλαροπούλου.

<sup>77</sup> Samson, *Music in the Balkans*, 323-324.

<sup>78</sup> Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, 44-45.

<sup>79</sup> Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα», 47-55. Όπως αναφέρει η Θεοδωρίδου χαρακτηριστικά παραδείγματα Γάλλων συνθετών που αφομοίωσαν στο έργο τους στοιχεία εξωτικού χαρακτήρα αποτελούν οι Debussy και Ravel, οι οποίοι, όπως προαναφέρθηκε στο υποκ. 1.1., έχουν αναφερθεί και ως δάσκαλοί του.

<sup>80</sup> Sabine Koch, “Bringing the Western Canon to Northern Greece: Emilios Riadis and Dimitrios Lalas as pioneers of art music,” επιμελημένη ανακοίνωση στην ημερίδα *Study Day on Urban Cultural Change: Towards a Historical Ethnomusicological Approach* (Thessaloniki, 2016). Διαδικτυακή επιμελημένη ανάρτηση στην ιστοσελίδα *Academia*, (2016): 5-6.

<sup>81</sup> Για να γίνει κατανοητό το makām sabā (μακάμ σαμπά) στους μη γνώστες της ανατολικής μουσικής της Μεσογείου θα μπορούσε απλουστευμένα να ειπωθεί πως —σε ό,τι αφορά τη σειρά των φθόγγων και χωρίς να συνυπολογιστούν τα μικροδιαστήματα που σχηματίζουν οι φθόγγοι— προσομοιάζει στον διατονικό ελάσσονα τρόπο με βαρυσμένη την 4<sup>η</sup> βαθμίδα. Βλ. σχετικά: Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο* (Αθήνα: Fagotto, 1999), 247-248. Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το τούρκικο μακάμ*, μτφ. Σοφία Κομποτιάτη (Αθήνα: Fagotto books, 2012), 192-193. Βλ. επίσης το βίντεο: Αιμίλιος Ριάδης, *Το τραγούδι της Οδαλίσκης*, πιάνο Κυριακή Κουντούρη, φωνή Καλλιόπη Μαρινάκη. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=y9-VDk-qnp8>. Ωστόσο, στην εκδοχή του τραγουδιού που μελετήθηκε από το διαδίκτυο δεν παρατηρείται η χρήση του μακάμ σαμπά, αλλά διαφορετικών μακάμ τα οποία χρησιμοποιεί ο Ριάδης στην σύνθεσή του. Πιθανώς, η Θεοδωρίδου έκανε λάθος ως προς το όνομα του μακάμ ή ενδέχεται σε κάποια άλλη εκδοχή του τραγουδιού να εντοπίζεται το μακάμ σαμπά. Τα μακάμ που εντοπίζονται στην συγκεκριμένη εκδοχή του τραγουδιού είναι το hicaz (χιτζάζ), το οποίο παρουσιάζεται έντονα τόσο στη μελωδική γραμμή της φωνής όσο και στη συνοδεία του πιάνου. Η σειρά των φθόγγων του χιτζάζ προσομοιάζει στον φρύγιο τρόπο της δυτικής μουσικής που έχει οξυμένη την 3<sup>η</sup> βαθμίδα. Διαφορετικά, είναι ο πέμπτος τρόπος που προκύπτει από τον

“Raika” οι κάθετες αρμονικές συνηχήσεις παρουσιάζουν ρυθμικά στοιχεία όμοια με αυτά της Ανατολής.<sup>82</sup> Ο Λεωτσάκος αναφέρει ότι τα τραγούδια του Ριάδη αναπαράγουν μία πολύ διευρυμένη αντίληψη της Ανατολής που εκτείνεται από την Αλβανία ως την Ιαπωνία και συμπληρώνει λέγοντας ότι οι:

«[...] επώδυνα νοσταλγικές φωνητικές γραμμές εμπνευσμένες από το δημοτικό τραγούδι στηρίζονται ανάλαφρα σε περίτεχνες αρμονίες-αραβουργήματα μιας λιτής πιανιστικής γραφής που μιμείται ευφρόνιστα διάφορα λαϊκά όργανα και κατακτά διαφάνεια σπάνια ακόμη και στον Ντεμπυσσύ ή τον Ραβέλ. Κάποτε, κάποιες δραματικές αποστροφές, αιφνίδιες αντιθέσεις ρυθμικών σχημάτων ή *tempri*, που θυμίζουν Βολφ ή Μουσσόργκσκυ, αλλάζουν την ατμόσφαιρα ή καταγράφουν τον δραματικό παλμό της ποίησης».<sup>83</sup>

Παρόλο που ο Ριάδης θεωρείται ένας από τους εκπροσώπους της ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, μέσα στους κόλπους της ο ίδιος ανέπτυξε ένα εντελώς προσωπικό συνθετικό ύφος. Αρμονικά, υιοθετεί τεχνικές εξωτισμού και τις καλλιεργεί ως μέσα έκφρασης του «εθνικού» στοιχείου διαμορφώνοντας ένα αρμονικό συντακτικό με πεντατονικές και ολοτονικές κλίμακες, εκκλησιαστικούς τρόπους, έντονη χρωματικότητα και πρωτότυπες, μη λειτουργικές συγχορδιακές συνηχήσεις με προστιθέμενες 7<sup>ες</sup> και 9<sup>ες</sup>.<sup>84</sup> Η Βραχνιά επισημαίνει ότι επιρροή των Γάλλων συνθετών δεν αποτυπώνεται μόνο στα τραγούδια του συνθέτη. Στην διπλωματική της εργασία, όπου αναλύει το Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1 «σε (τρόπο) Σολ», εντοπίζει ομοιότητες τόσο αρμονικές όσο και μορφολογικές, στην σύσταση του έργου, με το Κουαρτέτο αρ. 1 σε Σολ ελάσσονα, op. 10 του Debussy.<sup>85</sup> Πέρα από τις ήδη γνωστές γαλλικές επιρροές, η Θεοδωρίδου παρατηρεί κοινά χαρακτηριστικά στο τραγούδι “Salonique” του Ριάδη και στο τραγούδι “Ne roy, Krasavitsa” του Rachmaninov. Ως προς την μελωδική διάρθρωση του πρώτου, η ρυθμικά αυτοσχεδιαστική μελισματική μελωδική γραφή που υιοθετεί ο Ριάδης θυμίζει αρκετά την αντίστοιχη μελωδική γραμμή που παρουσιάζει ο Ρώσος συνθέτης.<sup>86</sup> Ο Λεωτσάκος αναφέρει ότι στο έργο *Berceuse* (1908) η μελωδική γραμμή του βιολιού θυμίζει έντονα τα τραγούδια και τις άριες Επτανήσιων συνθετών, όπως του Ξύνδα και του Καρρέρ, δημιουργώντας προβληματισμούς σε σχέση με τι ακούσματα θα μπορούσε να είχε ο συνθέτης στην οθωμανοκρατούμενη Θεσσαλονίκη και τι επιρροές μπορεί να είχαν φτάσει στ’ αυτιά του από την επτανησιακή έντεχνη μουσική παράδοση του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>87</sup>

---

αρμονικό ελάσσονα τρόπο. Στο τέλος του τραγουδιού παρατηρείται και η χρήση του μακάμ kürdî (κιουρντί), τόσο φωνή όσο και στο πιάνο, το οποίο ταυτίζεται —ως προς τη σειρά των φθόγγων και πάλι— με τον φρύγιο τρόπο της δυτικής μουσικής. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα μακάμ χιτζάζ και κιουρντί βλέπε: Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, 250, 244. Αϊντεμίρ, *Το τούρκικο μακάμ*, 156-159, 136-137.

<sup>82</sup> Theodoridou, “Emilios Riadis (1880-1935) – Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism,” 831.

<sup>83</sup> Λεωτσάκος, *Ο άγνωστος Ριάδης - ο δημιουργός και το έργο του 1880-1935*, 9.

<sup>84</sup> Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα», 18-19. Σε αυτό το σημείο η Θεοδωρίδου κάνει αναφορά σε «λεξικό εξωτισμών».

<sup>85</sup> Κάτι που μπορεί κανείς να αντιληφθεί ήδη από τον τίτλο. Ευθυμία Βραχνιά, « Το κουαρτέτο αρ. 1 σε (τρόπο του) σολ του Αιμίλιου Ριάδη: το πρώτο κουαρτέτο στην νεοελληνική μουσική εργογραφία» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2004), 45.

<sup>86</sup> Theodoridou, “Emilios Riadis (1880-1935) – Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism,” 828.

<sup>87</sup> Λεωτσάκος, «Πρόγραμμα συναυλίας», 375.

Ο Ριάδης επηρεασμένος από το χριστιανικό ορθόδοξο κλίμα της γενέτειράς του ασχολήθηκε και με το εκκλησιαστικό μέλος, συνθέτοντας τη *Λειτουργία του Ιωάννου Χρυσοστόμου*, όπως και άλλες θρησκευτικές χορωδιακές συνθέσεις, προσπαθώντας να αναδείξει την μελισματική αφθονία της βυζαντινής μουσικής,<sup>88</sup> ωστόσο σε ένα πολυφωνικό και έντονα χρωματικό ιδίωμα. Ακόμη, η αγάπη του για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό οδήγησε στην συνεργασία του με τον επιφανή σκηνοθέτη και θεωρητικό του θεάτρου Φώτο Πολίτη και την σκηνική αναβίβαση της *Εκάβης* (1927) του Ευριπίδη, όπου, όπως είχε δηλώσει ο ίδιος σε συνέντευξή του, η μουσική επένδυση ήθελε να είναι «αρχαιοπρεπής».<sup>89</sup>

Τα παραπάνω αποτελούν την ελάχιστη συμβολή στην προσπάθεια κατανόησης και πρόσληψης της συνθετικής δημιουργίας του Ριάδη. Κλείνοντας αυτή τη σύντομη περιγραφή του συνθετικού του ύφους παρατηρούμε, όπως αναφέρθηκε και στην αρχή και όπως και οι μελετητές του Ριάδη διαπιστώνουν, πως μόνο μέσα από την συνέχιση της ιστορικής και συστηματικής μελέτης, την περαιτέρω κατανόηση των χειρογράφων και τις αναλύσεις των έργων του συνθέτη, θα μπορούμε να έχουμε μία πληρέστερη εικόνα της συνολικής του δημιουργίας,<sup>90</sup> ως αντικειμένου συλλογικής και οργανωμένης έρευνας και με την ευρύτερη συμμετοχή των μελών της εγχώριας μουσικολογικής κοινότητας.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Αναστασία Κουσά, «Τα “Εννιά μικρά Ρωμαίικα Τραγούδια” του Αιμίλιου Ριάδη: Αναλυτικές προσεγγίσεις τεσσάρων τραγουδιών (Χήρα - Τουρκάλα - Μισιριώτισσα - Χαϊντε-Χούρδε)», (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016), 21 και Γιάνης Μάντακας, «Έλληνες συνθέτες και τα έργα τους», *Συλλογή Γιάννη Μάντακα*. Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC-2008-46228. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023, <http://digital.lib.auth.gr/record/108970>

<sup>89</sup> Σιώπη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος*, 88-89.

<sup>90</sup> Όπως αναφέρει και η Θεοδωρίδου, δεν έχει πραγματοποιηθεί μέχρι στιγμής μία μελέτη που να εστιάζει εις βάθος στα μπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά του μουσικού ιδιώματος του Ριάδη, ή τη σχέση του με το αρχαίο ελληνικό και παραδοσιακό τροπικό μουσικό σύστημα. Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα», 46, 53.

<sup>91</sup> Λεωτσάκος, «Αιμ. Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του», 346-347.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΑΝΑΚΑΛΥΠΤΟΝΤΑΣ ΤΟ *HOMMAGE A RAVEL*

### 2.1 Οι τρεις εκδοχές του *Hommage à Ravel*

Προϋπόθεση για τη δημιουργία μίας κριτικής έκδοσης είναι η συγκέντρωση όλων των —γνωστών και μη— τεκμηρίων που μπορεί να σχετίζονται με το έργο.<sup>1</sup> Η παρούσα έρευνα κατέστησε γνωστό ότι με τον τίτλο *Hommage à Ravel* (μτφ. *Εγκώμιο ή Αφιέρωμα στον Ravel*) εντοπίζονται τρεις διαφορετικές εκδοχές. Ειδικότερα, στο Αρχείο Ριάδη στη Μ.Μ.Β. εμφανίζονται δύο διαφορετικές χειρόγραφες εκδοχές του *Hommage à Ravel*,<sup>2</sup> ενώ στο Αρχείο Ριάδη του Κ.Ω.Θ. —εκτός από τα φωτοαντίγραφα των δύο εκδοχών που περιλαμβάνονται στη Μ.Μ.Β.— φυλάσσεται άλλη μία εκδοχή του έργου, ως φωτοαντίγραφο, της οποίας το αυθεντικό χειρόγραφο προέρχεται από το προσωπικό αρχείο της Αλίκης Γουλάρα.<sup>3</sup> Στην παρούσα διπλωματική εργασία ορίζεται ως «*Μεγάλη εκδοχή*» (εφεξής «**Μ.ε.**») το χειρόγραφο που παρουσιάζεται ως μεγαλύτερο σε έκταση (μέτρα, σελίδες, μορφή) στη Μ.Μ.Β. και αποτελεί το κύριο αντικείμενο μελέτης της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Επιπλέον, ως «*μικρή εκδοχή α'*» (εφεξής «**μ.ε.α'**») ορίζεται η δεύτερη εκδοχή του έργου που εμφανίζεται στη Μ.Μ.Β. και είναι αισθητά μικρότερη σε μετρική έκταση από τη «*Μ.ε.*», ενώ, ως «*μικρή εκδοχή β'*» (εφεξής «**μ.ε.β'**») ορίζεται η εκδοχή που εντοπίζεται μόνο στο Αρχείο Ριάδη του Κ.Ω.Θ. Η σύντομη, αλλά αρκετά περιεκτική παρουσίαση των τριών εκδοχών που ακολουθεί παρακάτω έχει ως σκοπό την ανάδειξη του τρόπου εργασίας και διαχείρισης του ευρισκόμενου μουσικού υλικού υπό το πρίσμα των πολλαπλών εκδοχών που συναντά κανείς στο Ριάδη, και όχι μόνο στο συγκεκριμένο έργο, αλλά και την ανάδειξη της σημασίας της συγκριτικής μελέτης των τριών εκδοχών ως εργαλείο για τη δημιουργία της κριτικής έκδοσης.<sup>4</sup>

Αναλυτικότερα, η «*Μ.ε.*» αποτελείται από τρία μέρη, το μουσικό κείμενο καταγράφεται με μαύρο μελάνι σε 41 αριθμημένες σελίδες,<sup>5</sup> ενώ η μεταγενέστερη επεξεργασία παρουσιάζει διορθώσεις, προσθήκες, διαγραφές μέτρων, λεκτικές-ερμηνευτικές ενδείξεις και ενδείξεις δυναμικών καταγεγραμμένες με μολύβι. Κατά την διάρκεια της αποκατάστασης διαπιστώθηκε ότι οι μεταγενέστερες επεμβάσεις που αποτυπώνονται στη «*Μ.ε.*» με μολύβι, αρκετές φορές εμφανίζονται διορθωμένες στις δύο μικρότερες εκδοχές. Γι' αυτόν το λόγο θεωρείται ότι η «*Μ.ε.*» είναι προγενέστερη των δύο μικρότερων.<sup>6</sup>

Η «*μ.ε.α'*» αποτελείται από τρία μέρη. Το μουσικό κείμενο εκτείνεται σε 18 σελίδες<sup>7</sup> και

<sup>1</sup> Βλ. σχετικά και: Τηλέμαχος Ρουδνικλής, «Mario Castelnuovo-Tedesco, *Capriccio Diabolico (Omaggio a Paganini)*, Op. 85 (1935). Νέα έκδοση (κριτική) – μουσική ερμηνεία», (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022), 16.

<sup>2</sup> Αριθμός φακέλου 28, αριθμός κουτιού 4.

<sup>3</sup> Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 32.

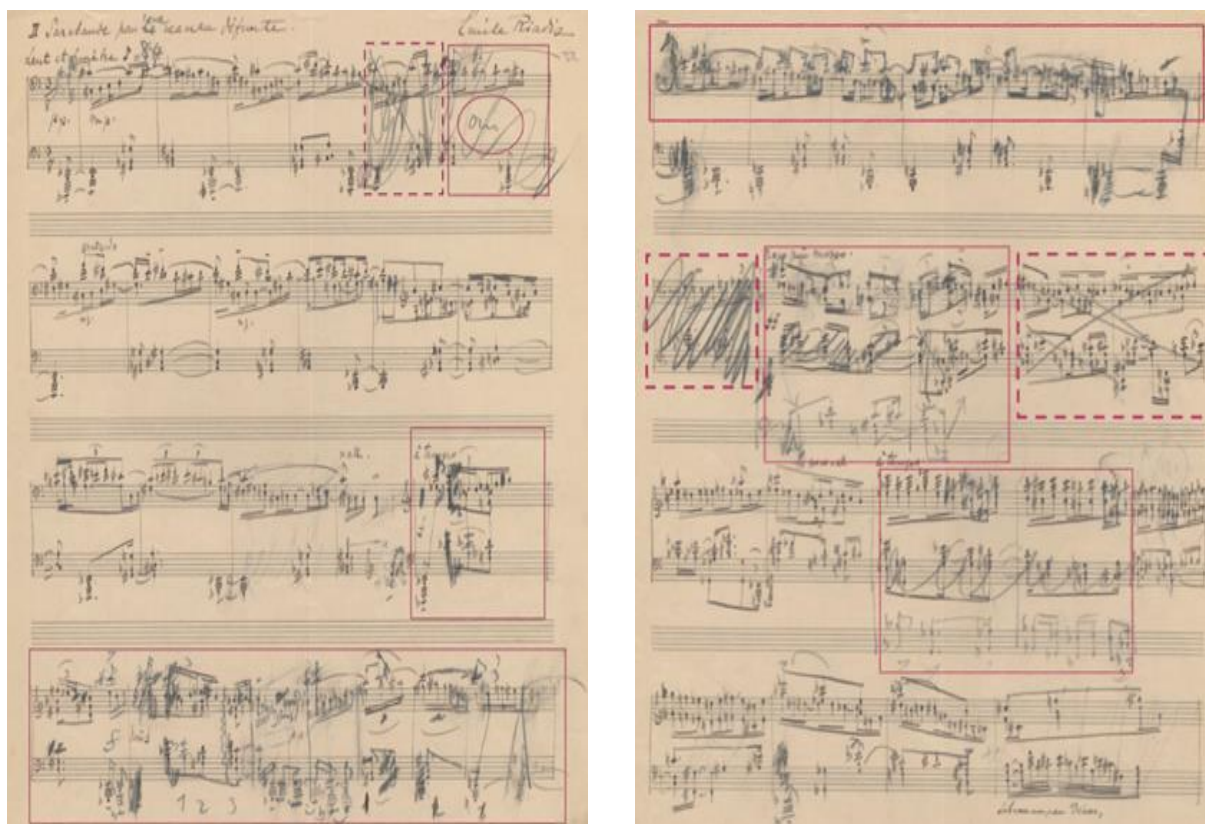
<sup>4</sup> Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αναδείξει την κοινή σχέση μεταξύ των τριών εκδοχών και όχι να αναλύσει την κάθε μία ξεχωριστά. Σημειώνεται ότι τα παραδείγματα που ακολουθούν είναι ενδεικτικά και η ολοκληρωμένη παρουσίαση και ανάλυση της διαχείρισης του μουσικού υλικού, των ομοιοτήτων και των διαφορών μεταξύ των εκδοχών θα μπορούσε να αποτελεί αντικείμενο περαιτέρω έρευνας.

<sup>5</sup> Ορισμένες φορές, δίπλα από την αρχική σελιδοποίηση εμφανίζονται νέοι αριθμοί που υπάγονται στο πλαίσιο των αναθεωρήσεων από τον συνθέτη, δυστυχώς χωρίς να γίνεται κατανοητή η χρήση και σημασία τους.

<sup>6</sup> Ειδική αναφορά στο συγκεκριμένο ζήτημα πραγματοποιείται στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού στο υποκεφάλαιο 4.5.

<sup>7</sup> Στο έργο εντοπίζεται μία παράδοξη αρίθμηση των φύλλων καθώς στην πρώτη σελίδα αναγράφεται ο αριθμός 29. Στην συνέχεια, ο συνθέτης ορισμένες φορές παραλείπει την αρίθμηση των φύλλων.

καταγράφεται με μαύρο μελάνι. Σε όλη την έκταση του έργου, και ιδιαίτερα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος, εντοπίζονται μουτζούρες, διαγραφές, διορθώσεις και αντικαταστάσεις μέτρων και νοτών με μολύβι (βλ. Εικόνες 2.1α και 2.1β).



Εικόνες 2.1α και 2.1β: Αρχείο Ριάδη, Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 28, αρ. κουτιού 4, «μ.ε.α'», δεύτερο μέρος, μ. 1-42.

Όπως φαίνεται και στις Εικόνες 2.1α και 2.1β σε αρκετές περιπτώσεις ο συνθέτης σημειώνει πάνω ή κάτω από το πεντάγραμμο την αντικατάσταση των νοτών όπου το επιθυμεί, χρησιμοποιώντας βελάκια που υποδεικνύουν το σημείο που τοποθετούνται χρονικά οι νότες.<sup>8</sup>

Ομοίως, η «μ.ε.β'» αποτελείται από τρία μέρη και, σε αντίθεση με την προηγούμενη εκδοχή, εμφανίζεται άρτια, χωρίς καμία διόρθωση ή διαγραφή και εκτείνεται σε 23 αριθμημένες σελίδες.<sup>9</sup> Συγκρίνοντας τις δύο μικρές εκδοχές, διαπιστώθηκε ότι η «μ.ε.β'» αποτελεί ουσιαστικά την καθαρογραμμένη εκδοχή της «μ.ε.α'» (βλ. Εικόνες 2.2α και 2.2β).<sup>10</sup> Εξ αυτού, συνάγεται ότι η

<sup>8</sup> Σε αρκετά σημεία οι διορθώσεις που έχει κάνει ο συνθέτης είναι αρκετά δυσανάγνωστες. Επιπλέον, εντοπίζονται μέτρα που είτε διακόπτεται η ροή τους από το ένα σύστημα στο άλλο, είτε απουσιάζουν οι υποδιαστολές που θα έπρεπε να τα χωρίζουν.

<sup>9</sup> Η πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση της συγκεκριμένης εκδοχής περιλαμβάνεται στο δεύτερο CD των έργων του Ριάδη από τον πιανίστα Στέφανο Νάσο, *Αιμίλιο Ριάδη Έργα II*. (Αθήνα: LYRA, CD 0718). Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στο Ελσίνκι στις 7 Δεκεμβρίου του 2002 στην αίθουσα “Kanneltaalo”. Έπειτα, στις 21 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, ο Νάσος παρουσίασε το έργο στην Ελλάδα, στο Δημοτικό Θέατρο Χαλκίδας. Ακολούθησαν και άλλες παρουσιάσεις: το 2003 στο Ελσίνκι στην Ακαδημία Sibelius, το 2009 στην Αθήνα στην Εθνική Πινακοθήκη και τέλος το 2010 στην Θεσσαλονίκη στο Κ.Ω.Θ. [Στέφανος Νάσος, επικοινωνία μέσω email με τη γράφουσα, 29 Δεκεμβρίου 2022].

<sup>10</sup> Έτσι, όσον αφορά στα μέτρα που αρχικά εντοπίστηκαν διαγραμμένα στην «μ.ε.α'» (στις εικόνες 2.1α και 2.1β είναι τα μέτρα που περικλείονται σε διακεκομμένο περίγραμμα) στις περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει κάποια ένδειξη που να

«μ.ε.α'.» είναι προγενέστερη της «μ.ε.β'.»». Για τον λόγο αυτό ορίζονται και στην παρούσα διπλωματική ως μικρές εκδοχές «α'» και «β'» σύμφωνα με την διαπίστωση της γράφουσας για τη χρονολογική τους σειρά.

II - Sorabande pour une main défunte.  
*Suzuki Riado*

*Lent et funèbre* ♩ = 84.

Εικόνες 2.2α και 2.2β: Αρχείο Ριάδη Κ.Ω.Θ. φάκελος 3 υποφάκελος α, αύξων αριθμός: 5. «μ.ε.β'.» , δεύτερο μέρος, μ. 1-34.

Ο πίνακας που ακολουθεί καταγράφει τον αριθμό των μέτρων που εντοπίζονται σε κάθε ένα από τα μέρη των τριών εκδοχών, συμπεριλαμβανομένης και της κριτικής έκδοσης.<sup>11</sup>

αναιρεί την συγκεκριμένη πρόθεση του συνθέτη δεν περιλαμβάνονται στη «μ.ε.β'.»». Ωστόσο, η εμφάνιση της γαλλικής λέξης “oui” («ναι») (βλ. εικόνα 2.1α, μέτρο 6), σε μέτρα που αρχικά φαίνονται διαγραμμένα, δηλώνει ότι ο συνθέτης αλλάζει γνώμη και τελικά τα θέλει. Το ίδιο ισχύει και για τις αντικαταστάσεις των νοτών στα σημεία που ο συνθέτης σημειώνει αλλαγή στην χρονική διάρκεια, στο τονικό ύψος ή και σε ολόκληρη την αρμονική ακολουθία. Στην «μ.ε.β'.» τα παραπάνω εμφανίζονται αποκατεστημένα (βλ. Εικόνες 2.2α και 2.2β). τα σημεία που περικλείονται σε ορθογώνιο αντικαταστάθηκαν σύμφωνα με τις ενδείξεις που εμφανίζονται στις εικόνες 2.1α και 2.1β). Αυτό που διαφέρει μεταξύ των δύο εκδοχών —εκτός από τον αρχικό αριθμό των μέτρων και τροποποιήσεις σε ελάχιστα σημεία στο αρμονικό περιεχόμενο— είναι ορισμένες λεκτικές και εκφραστικές ενδείξεις καθώς και ενδείξεις δυναμικών.

<sup>11</sup> Στην καταμέτρηση των μέτρων τις «μ.ε.α'.» και της «Μ.ε.» συμπεριλαμβάνονται τα διαγραμμένα μέτρα και λαμβάνονται ως αρχική ιδέα του συνθέτη.

	Μέρος I	Μέρος II	Μέρος III
<i>Μεγάλη εκδοχή</i>	179 <sup>12</sup>	67	612
<b>Κριτική έκδοση</b>	<b>178</b>	<b>67</b>	<b>611</b>
<i>Μικρή εκδοχή α'</i>	35	73	196
<i>Μικρή εκδοχή β'</i>	35	66	195

**Πίνακας 2.1.:** Συνολικός αριθμός μέτρων κάθε εκδοχής.

Παρατηρώντας τον πίνακα μπορεί κανείς να διαπιστώσει, σε μια πρώτη ανάγνωση αρχικά, τις διαφορές μεταξύ των τριών εκδοχών, καθώς, όπως θα αποδειχθεί παρακάτω, διαφέρουν σαφώς ως προς την έκτασή τους. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί πως δεν διαφέρουν και τόσο ως προς το μουσικό τους περιεχόμενο. Η πρώτη διαφορά που εντοπίζεται μεταξύ των τριών εκδοχών αφορά την αφιέρωση του έργου στον Maurice Ravel<sup>13</sup> και τους επιμέρους τίτλους που εμφανίζονται σε κάθε μέρος του έργου. Στην μεγάλη εκδοχή, το πρώτο μέρος φέρει τον τίτλο “Prélude”, το δεύτερο “Sarabande” και το τρίτο “Finale”.<sup>14</sup> Αντιθέτως, στις μικρές εκδοχές στα αντίστοιχα μέρη συναντάμε τους τίτλους “Prélude aux rossignols de St. Jean de Luz”<sup>15</sup> (μτφ. «Πρελούδιο στα αηδόνια του Αγίου Ιωάννη της Λουζ»), “Sarabande pour une maman défunte” (μτφ. «Σαραμπάντα για μία νεκρή μανούλα»)<sup>16</sup> και “Célébration. Finale” (μτφ. «Γιορτή. Φινάλε»)<sup>17</sup>. Εκτός από τους τίτλους, διαφέρουν οι μετρονομικές ενδείξεις και οι ενδείξεις αγωγικής (tempo) μεταξύ των μικρών εκδοχών και της μεγάλης εκδοχής στο σύνολο των μερών του έργου.<sup>18</sup> Ακόμη, σε σημεία που το αρμονικό περιεχόμενο εμφανίζεται όμοιο και στις τρεις εκδοχές, υπάρχουν διαφορές σε ενδείξεις δυναμικής, έκφρασης και άρθρωσης, ενώ σε αρκετά σημεία παρατηρείται αλλαγή της υφής του έργου. Παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα από σημεία που παρουσιάζουν παρόμοια αρμονική και ρυθμική πορεία και διαφοροποιούνται ως προς τα παραπάνω στοιχεία. Σημειώνεται ότι σε απλή ορθογώνια σήμανση περιλαμβάνονται στοιχεία που εντοπίζονται σε δύο εκδοχές, ενώ σε

<sup>12</sup> Η Δημητρίου αναφέρει ότι η έκταση του είναι 177 μέτρα, καθώς δεν υπολογίζει δύο μέτρα που εμφανίζονται διαγραμμένα. Το δεύτερο μέρος αναφέρει λανθασμένα ότι αποτελείται από 69 μέτρα και το τρίτο μέρος αναφέρει ότι αποτελείται από 602 μέτρα —κατά προσέγγιση— καθώς εμφανίζονται αρκετά δυσανάγνωστα σημεία: Δημητρίου, «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης», 32.

<sup>13</sup> Μόνο στην μεγάλη εκδοχή εμφανίζεται η αφιέρωση στον Γάλλο συνθέτη. Αναφορικά με αυτό ο Αθανάσιος Τρικούπης υποστηρίζει ότι «[...] Ούτε υπήρχε λόγος να αιτιολογήσει τον τίτλο του έργου στο ελληνικό ακροατήριο, που στην πλειοψηφία του δεν γνώριζε τον Γάλλο μουσουργό, ούτε υπήρχε ο ίδιος ενθουσιασμός στον ώριμο Έλληνα συνθέτη, που είχε ήδη αναπτύξει το προσωπικό του ιδίωμα, ούτε η ανάγκη να συνοδεύει με λεκτικά σχόλια τα έργα του». Τρικούπης, «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 81.

<sup>14</sup> Στο υποκεφάλαιο 4.2 πραγματοποιείται αναλυτική περιγραφή του χειρόγραφου της «Μ.ε.».

<sup>15</sup> Κοντά σε αυτήν την πόλη γεννήθηκε ο Ravel. Εκεί συνέθεσε το Τρίο του για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο και παρατήρησε πρώτη φορά τα συμπτώματα της επερχόμενης ασθένειάς του. Sontraud Speidel, «Τα έργα για πιάνο», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα II* (Αθήνα: LYRA, CD 0718), 19. Σύμφωνα με τα παραπάνω, παρόλο που δεν υπάρχει η πλήρης αφιέρωση στον Ravel, το έργο παραμένει και στις μικρές εκδοχές συνδεδεμένο, συμβολικά έστω και σε ένα μη προφανές επίπεδο, με τον Γάλλο συνθέτη.

<sup>16</sup> Στην «μ.ε.α'» ο συνθέτης στην θέση του αόριστου άρθρου “une” είχε το οριστικό άρθρο “la”

<sup>17</sup> Οι Ελληνικές μεταφράσεις τοποθετούνται όπως αναγράφονται στο CD.

<sup>18</sup> Στις μικρές εκδοχές είναι όμοιες, έτσι στο πρώτο μέρος εμφανίζεται η ένδειξη “pas trop lent” και ακολουθεί η ένδειξη όγδοο=108, στο δεύτερο μέρος “Lent et funèbre” όγδοο=84 και στο τρίτο μέρος “Vif et enjoué” μισό παρεστιγμένο=69.

διακεκομμένη ορθογώνια σήμανση στοιχεία που εμφανίζονται σε μία μόνο εκδοχή (βλ. Εικόνες 2.3α, 2.3β, 2.3γ. και 2.4α, 2.4β, 2.4γ.)<sup>19</sup>



**Εικόνα 2.3α:** «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μέτρα: 1-2, χωρίς γραμμή *legato* στα δεκάηχα, χωρίς το αριθμητικό σύμβολο 10, στο δεξί χέρι στο πρώτο μέτρο στην κάτω φωνή στον τρίτο χρόνο παρουσιάζεται η νότα σολ και όχι η λα όπως στις άλλες δύο εκδοχές.



**Εικόνα 2.3β:** «μ.ε.α.'», πρώτο μέρος, μ. 1-2, εμφάνιση δυναμικής *f*, διαφορετική παύση στο αριστερό χέρι στο ελλιπές μέτρο και χωρίς τονισμό στο δεξί χέρι, χωρίς αρθρώσεις τονισμού στο δεύτερο μέτρο.

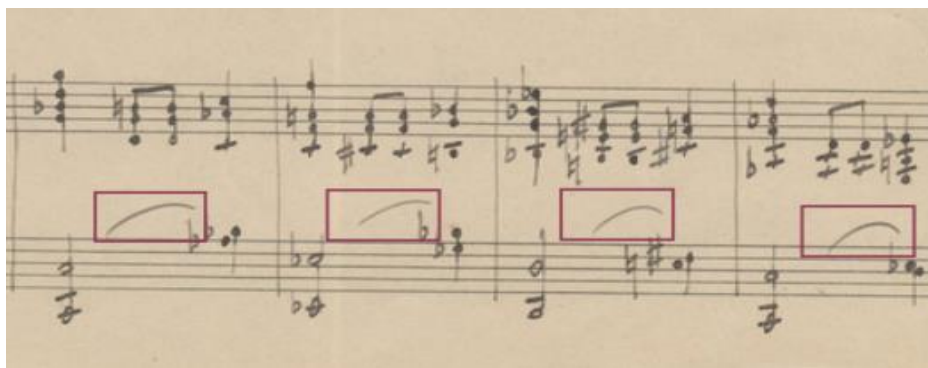
<sup>19</sup> Κατά την διάρκεια της σύγκρισης των τριών εκδοχών μέτρο-μέτρο τα στοιχεία που παρουσίαζαν τόσο ομοιότητες όσο και διαφορές καταγράφηκαν σε πίνακες από τη γράφουσα. Στην παρούσα διπλωματική δεν παρουσιάζονται λόγω της μεγάλης έκτασής τους. Ωστόσο, στο υποκεφάλαιο 4.5 στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού γίνονται αναφορές στις δύο εκδοχές σε στοιχεία που εμφανίζονται στην «Μ.ε.» και σχετίζονται με τις άλλες δύο.



**Εικόνα 2.3γ:** «μ.ε.β'», πρώτο μέρος, μ. 1-2, χωρίς εμφάνιση παύσης στο αριστερό χέρι στο ελλiptές μέτρο, ένδειξη *diminuendo*, χωρίς αρθρώσεις τονισμού στο δεύτερο μέτρο.



**Εικόνα 2.4α:** «Μ.ε», τρίτο μέρος, μ. 36-39.



**Εικόνα 2.4β:** «μ.ε.α'», τρίτο μέρος, μέτρα: 35-38.

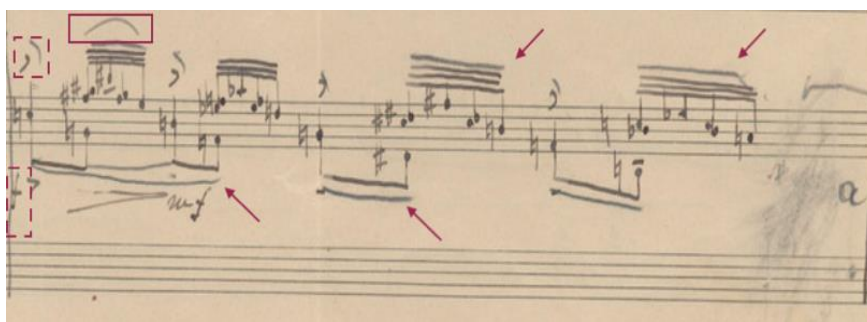


**Εικόνα 2.4γ:** «μ.ε.β'», τρίτο μέρος, μ. 35-38.

Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι οι ομοιότητες του αρμονικού περιβάλλοντος που εντοπίζονται στις τρεις εκδοχές σε κάθε μέρος. Το πρώτο μέρος στις δύο μικρές εκδοχές εμφανίζεται κατά 144 μέτρα μικρότερο από αυτό της «Μ.ε.». Ωστόσο, εντοπίζονται συνολικά περίπου 20 μέτρα που παρουσιάζουν παρόμοια αρμονική γλώσσα. Αναλυτικότερα, τα πρώτα 6 μέτρα και στις τρεις εκδοχές εμφανίζονται όμοια. Στην συνέχεια, τα μέτρα 7 και 8 διαφοροποιούνται στις μικρές εκδοχές, όπου στο αριστερό χέρι κυριαρχούν διαφορετικά ρυθμομελωδικά σχήματα, ενώ στο δεξί χέρι η μελωδική υφή εμπλουτίζεται και τα ρυθμικά στοιχεία που την περιβάλλουν εμφανίζονται πιο απλοποιημένα σε συγκριτικά με την «Μ.ε.». Παρακάτω, στα μέτρα 9 και 10 εμφανίζεται το ίδιο αρμονικό περιεχόμενο (αρπισματική υφή με προσθήκες συνηγήσεων 2<sup>ης</sup> σε παράλληλη κίνηση) στις μικρές εκδοχές με αυτό της «Μ.ε.». Όμως, διαφέρουν οι ενδείξεις άρθρωσης και οι χρονικές αξίες των δύο χεριών (βλ. Εικόνες 2.5α, 2.5β, 2.5γ).



**Εικόνα 2.5α:** «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μέτρο: 9.

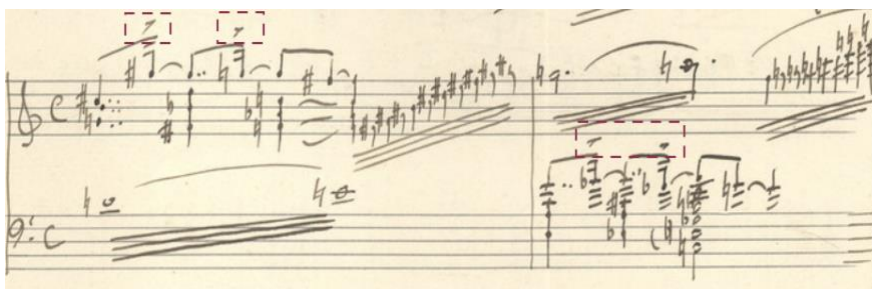


**Εικόνα 2.5β:** «μ.ε.α'», πρώτο μέρος, μέτρο: 9. Αρχικά το κείμενο εμφανίζεται όπως στην μεγάλη εκδοχή, έπειτα με μολύβι (βελάκια) σημειώνονται οι αλλαγές που εμφανίζονται στην μικρή β' εκδοχή.



**Εικόνα 2.5γ:** «μ.ε.β'», πρώτο μέρος, μ. 9. Σημειώνει την αλλαγή του χρόνου του μέτρου. Αποκατάσταση των διορθώσεων της μικρής εκδοχής α' (βελάκια).

Τα επόμενα 10 μέτρα των μικρών εκδοχών διαφέρουν αρκετά σε σχέση με το μουσικό περιεχόμενο που παρουσιάζεται στην «Μ.ε.». Η κοινή τους πορεία επανέρχεται στο μέτρο 23 στις μικρές εκδοχές, στο μέτρο 20 στην «Μ.ε.» και αυτή συνεχίζεται για περίπου 8 μέτρα (βλ. Εικόνες 2.6α, 2.6β, 2.6γ και 2.6δ).<sup>20</sup>



**Εικόνα 2.6α:** «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 22-23.



**Εικόνα 2.6β:** «μ.ε.β'», πρώτο μέρος, μ. 27 -28.

<sup>20</sup> Στα μέτρα που αναφέρθηκαν δεν μεταφέρεται αυτούσιο το ρυθμομελωδικό περιεχόμενο από την «Μ.ε.» στις μικρές, εμφανίζονται τροποποιήσεις.



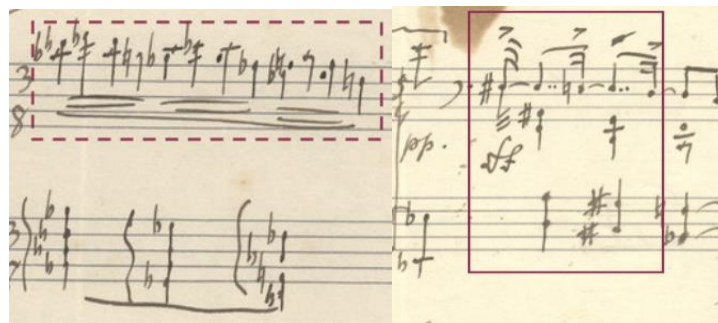


Εικόνα 2.6γ: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 24.

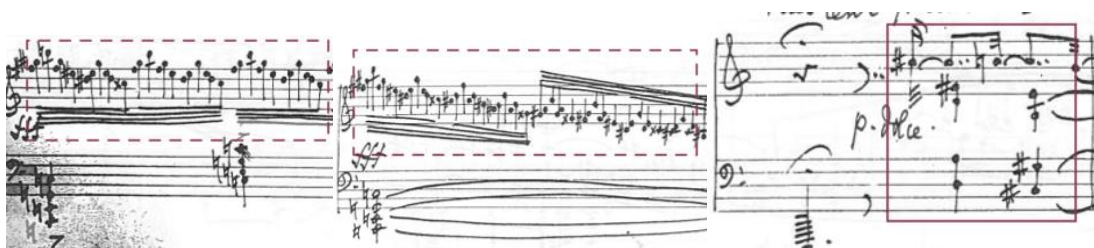


Εικόνα 2.6δ: «μ.ε.β'.», πρώτο μέρος, μ. 29.

Στην συνέχεια εντοπίζονται ομοιότητες μεταξύ των μικρών εκδοχών και της μεγάλης εκδοχής κυρίως στα ρυθμικά μοτίβα που εμφανίζονται τόσο στο δεξί όσο και στο αριστερό χέρι (βλ. Εικόνες 2.7α και 2.7β). Οι νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο περίγραμμα συμβολίζουν τα κοινά ρυθμικά μοτίβα.



Εικόνα 2.7α: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, αποσπάσματα από τα μ. 20 και 37.



Εικόνα 2.7β: «μ.ε.β'.», πρώτο μέρος, αποσπάσματα από τα μ. 31, 32, 33.

Στο δεύτερο μέρος, παρόλο που ο αριθμός των μέτρων δεν διαφέρει και τόσο, έχει ενδιαφέρον ότι τα κοινά στοιχεία μεταξύ της «Μ.ε.» και των μικρών εκδοχών είναι ελάχιστα. Η πρώτη διαφορά που εμφανίζεται είναι η ένδειξη του μέτρου. Στην «Μ.ε.» είναι 6/8, ενώ στις μικρές εμφανίζονται τα 3/8. Έτσι, ο συνθέτης υιοθετεί τον τρίσημο ρυθμό του χορού της σαραμπάντας, όπως αυτός εκδηλώνεται από τον τίτλο (βλ. Εικόνες 2.8α και 2.8β).



**Εικόνα 2.8α:** «Μ.ε.», δεύτερο μέρος, μ. 1-2.



**Εικόνα 2.8β:** «μ.ε.β'.», δεύτερο μέρος, μ. 1-5.

Σύμφωνα με τον Τρικούπη, ο διανθισμός της κάτω φωνής στο δεξί χέρι στις μικρές εκδοχές προκύπτει από την αντιστικτική υφή που εμφανίζεται στην “Sarabande”.<sup>21</sup>

Παρατηρώντας τις εικόνες 2.8α και 2.8β αντιλαμβάνεται κανείς ότι το αριστερό χέρι στην «μ.ε.β'.» εμφανίζεται αυτούσιο, όπως αυτό παρουσιάζεται στην «Μ.ε.». Η άνω φωνή στην «μ.ε.β'.» δεν εμφανίζεται τόσο σύνθετη όσο στην «Μ.ε.» και η μεσαία φωνή, όπως προαναφέρθηκε, εμπλουτίζεται. Έως και το μέτρο 23 της «μ.ε.β'.» το αριστερό χέρι ακολουθεί τη μελωδική πορεία που εμφανίζεται στην «Μ.ε.» (αντίστοιχα μέτρα 1-12). Παράλληλα, στο δεξί χέρι, η μελωδική κίνηση στην άνω και κάτω φωνή εξελίσσεται σύμφωνα με την «Μ.ε.» με αρκετές τροποποιήσεις, ιδιαίτερα στην κάτω φωνή. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι η αίσθηση μιας μάλλον αναποφασιστικότητας του συνθέτη. Ειδικότερα, στα μέτρα 8-9 της «Μ.ε.» και στα μέτρα 17-20 της «μ.ε.α'.», ο συνθέτης επεμβαίνει και αλλάζει την αρχική του ιδέα. Στην «μ.ε.α'.», σημειώνει την αντικατάσταση που θέλει, σε αντίθεση με την «Μ.ε.» όπου δεν εμφανίζεται κάποια άλλη μουσική ιδέα στα διαγραμμένα σημεία (βλ. Εικόνες 2.9α και 2.9β).

<sup>21</sup> Τρικούπης, «Όψεις και νεοτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 82.

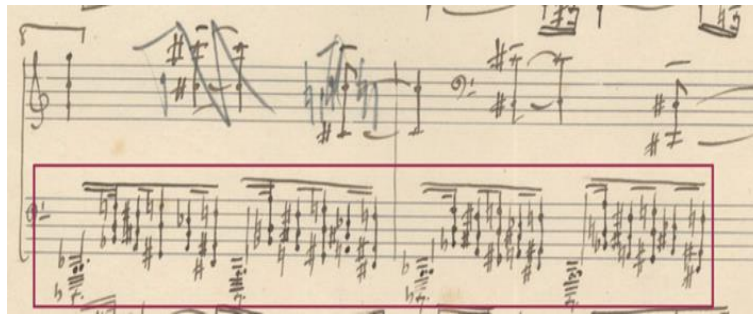


**Εικόνα 2.9α:** «Μ.ε.», δεύτερο μέρος, μ. 8-9.



**Εικόνα 2.9β:** «μ.ε.β'», δεύτερο μέρος, μ. 18-21.

Η ανάπτυξη των υπόλοιπων μέτρων των μικρών εκδοχών δεν εμφανίζει σε αρμονικό και ρυθμικό επίπεδο σχεδόν καμία ομοιότητα με αυτή της «Μ.ε.»,<sup>22</sup> ενώ στα τελευταία μέτρα των τριών εκδοχών συναντάμε όμοιο το αριστερό χέρι (βλ. Εικόνες 2.10α, 2.10β, 2.10γ). Από τα παραπάνω αποδεικνύεται ότι η “Sarabande” αποτελεί ένα τελείως διαφορετικό μέρος στην «Μ.ε.» από αυτό που εμφανίζεται στις δύο μικρές εκδοχές.



**Εικόνα 2.10α:** «Μ.ε.», δεύτερο μέρος, μ. 64-65.

---

<sup>22</sup> Το μόνο κοινό στοιχείο που μπορεί να εντοπιστεί είναι ορισμένα ρυθμικά μοτίβα.



Εικόνα 2.10β: «μ.ε.α'», δεύτερο μέρος, μ. 66-69.



Εικόνα 2.10γ: «μ.ε.β'», δεύτερο μέρος, μ. 62-65.

Το τρίτο μέρος των μικρών εκδοχών ουσιαστικά αποτελεί μία σύζευξη μουσικού περιεχομένου του πρώτου και τρίτου μέρους της «Μ.ε.». Με άλλα λόγια ο Ριάδης μεταφέρει μέτρα του πρώτου μέρους και δανείζεται μέτρα του τρίτου μέρους της «Μ.ε.», τα συνδυάζει και δημιουργεί το τρίτο μέρος

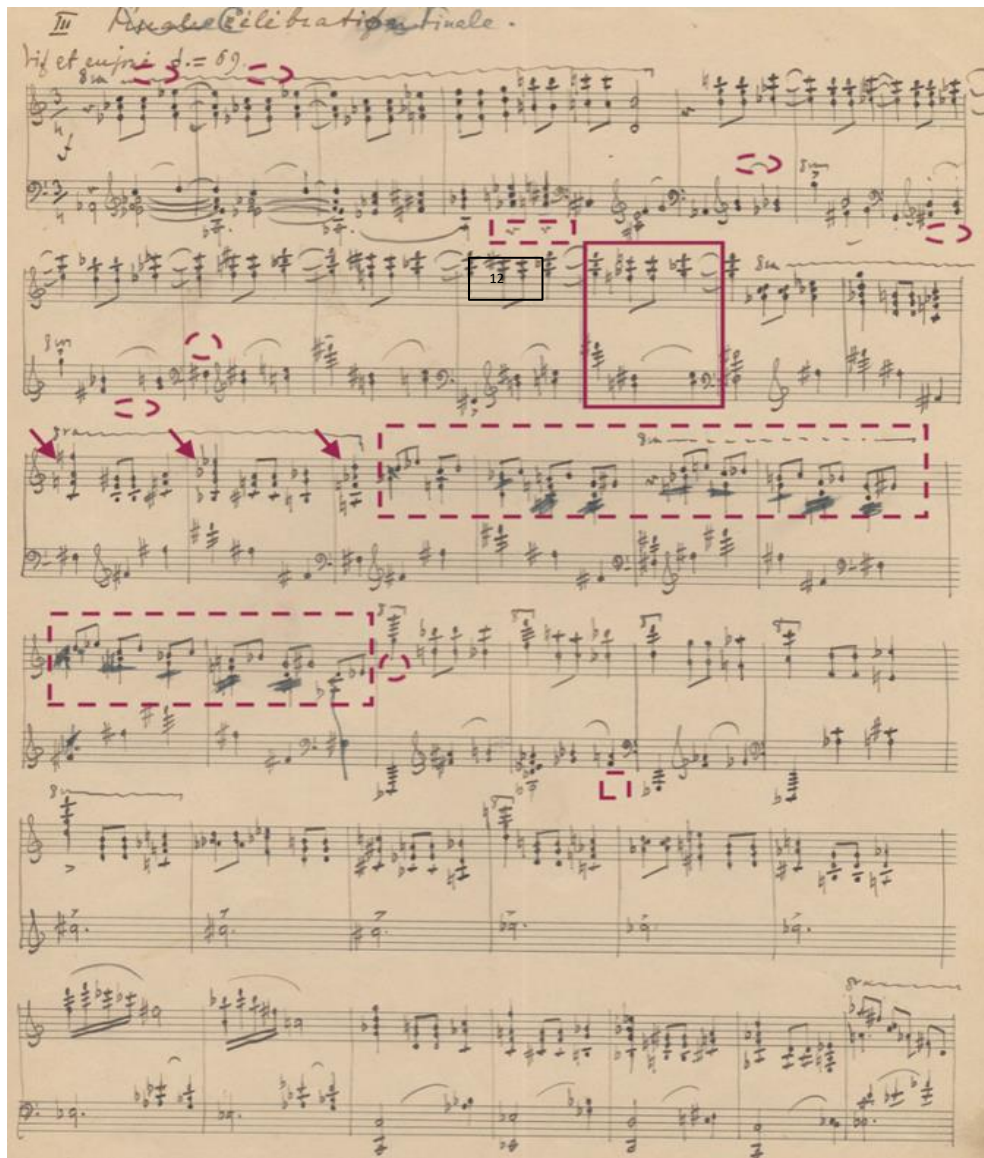
στις μικρές εκδοχές. Πιο αναλυτικά, τα πρώτα περίπου 89 μέτρα του τρίτου μέρους της «Μ.ε.» παρουσιάζονται όμοια με αυτά των μικρών εκδοχών (βλ. Εικόνες 2.11α, 2.11β, 2.11γ).



Εικόνα 2.11α: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 1-25.



Εικόνα 2.11β: «μ.ε.β'», τρίτο μέρος, μ. 1-24.

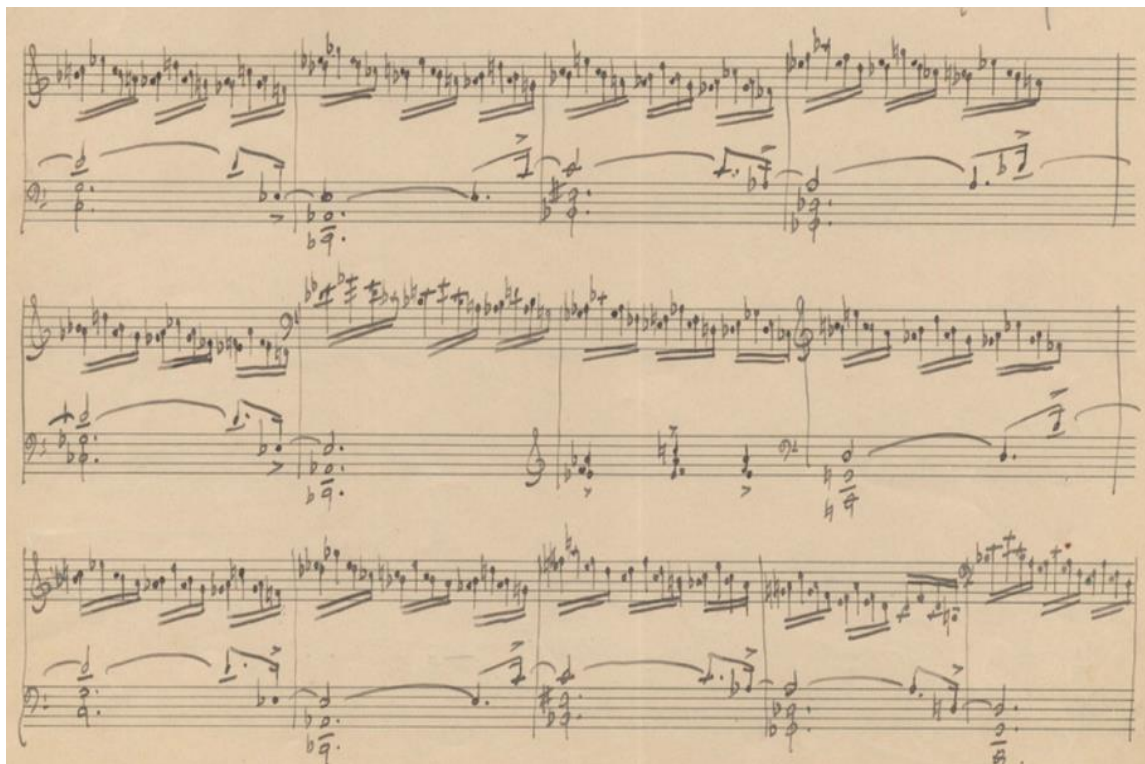


Εικόνα 2.11γ: «μ.ε.α'», τρίτο μέρος, μ. 1-40.

Ωστόσο, υπάρχουν διαφορές σε ενδείξεις άρθρωσης (επισημαίνεται με διακεκομμένο κύκλο), παύσεις, ενδείξεις τονισμού και ενδείξεις αρπισμού (επισημαίνεται με βελάκι). Ακόμη, εντοπίζεται αλλαγή στην υφή του έργου (επισημαίνεται με διακεκομμένο ορθογώνιο), στα μέτρα 17-22 της «μ.ε.β'» και 18-23 της «Μ.ε.» και της «μ.ε.α'». Μέχρι το μέτρο 12 και στις τρεις εκδοχές τα μέτρα εμφανίζονται όμοια, ωστόσο στην «μ.ε.β'» ο συνθέτης παραλείπει το μέτρο 13 των δύο άλλων εκδοχών (η ροή του μουσικού κειμένου ακολουθεί το μέτρο 14 της «Μ.ε.» και της «μ.ε.α'»). Η διαφορά των μέτρων μεταξύ της «μ.ε.β'» και των άλλων δύο προκύπτει, είτε από πρόθεση, είτε από αμέλεια του συνθέτη κατά την διάρκεια αντιγραφής του μουσικού κειμένου (βλ. Εικόνες 2.11α, 2.11β, 2.11γ). Στην συνέχεια, τα μέτρα που ακολουθούν στις μικρές εκδοχές παρουσιάζουν υλικό που εμφανίστηκε στην «Μ.ε.» στο πρώτο μέρος. Επομένως, ο Ριάδης μεταφέρει τα μέτρα 101-118 του πρώτου μέρους της «Μ.ε.» στα μέτρα 92-111 του τρίτου μέρους της «μ.ε.α'» και 91-110 της «μ.ε.β'» (βλ. Εικόνες 2.12α και 2.12β).



Εικόνα 2.12α: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 103-118.



Εικόνα 2.12β: «μ.ε.α.», τρίτο μέρος, μ. 92-105.

Έπειτα, ακολουθούν 15 μέτρα όπου ουσιαστικά ο Ριάδης επαναφέρει στις μικρές εκδοχές το υλικό που εμφανίστηκε στα μέτρα 56-70 (σαν αρίθμηση χρησιμοποιούνται τα μέτρα της «Μ.ε.» του τρίτου μέρους και των τριών εκδοχών (βλ. Εικόνες 2.13α και 2.13β))

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of four systems of two staves each. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A red box labeled 'A' is placed above the first staff of the first system. A red box labeled 'page 5' is placed to the right of the bottom staff of the fourth system. The score is written in a cursive, handwritten style.

Εικόνα 2.13α: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 54-70.





Εικόνα 2.13β: «μ.ε.β'», τρίτο μέρος, μ. 109-125.

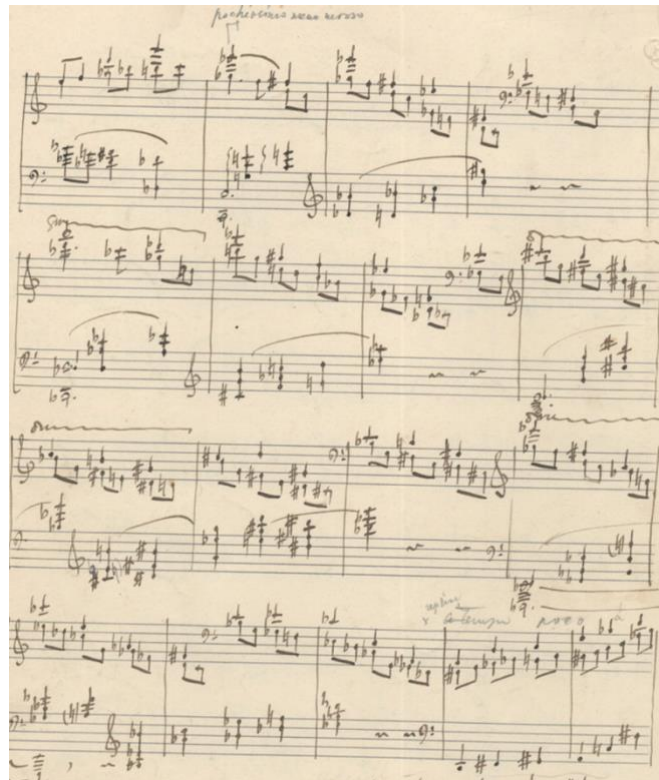
Στη συνέχεια, στην «Μ.ε.» εμφανίζεται με μολύβι στο μέτρο 56 του πρώτου μέρους το γράμμα «Α» και στο τέλος της σελίδας η ένδειξη “page 5” (βλ. Εικόνα 2.13α). Η τελευταία ένδειξη δηλώνει την συνέχεια του μουσικού κειμένου στις μικρές εκδοχές. Συνεπώς, τα μέτρα που ακολουθούν στις δύο μικρές εκδοχές στο τρίτο μέρος (μ. 126-153 της «μ.ε.β'» και μ. 127-154 της «μ.ε.α'») αντλούν το μουσικό τους περιεχόμενο με ορισμένες διαφοροποιήσεις (κυρίως αρμονικά) στο αριστερό χέρι, από τις σελίδες 5 και 6 του πρώτου μέρους της «Μ.ε.» (βλ. Εικόνες 2.14α, 2.14β, 2.14γ, 2.14δ).



Εικόνες 2.14α και 2.14β: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 43-70

Εικόνες 2.14γ και 2.14δ: «μ.ε.β'», τρίτο μέρος, μ. 127-150

Στα επόμενα μέτρα στις μικρές εκδοχές (μ. 154-167 «μ.ε.β'» και 155-168 «μ.ε.α'») ο Ριάδης επαναχρησιμοποιεί υλικό από τα προηγούμενα κοινά μέτρα του τρίτου μέρους και των τριών εκδοχών. Συγκεκριμένα χρησιμοποιούνται τα μ. 72-85 της «Μ.ε.» και της «μ.ε.α'» αντιστοίχως και τα μ. 71-84 της «μ.ε.β'». (βλ. Εικόνες 2.15α και 2.15β).

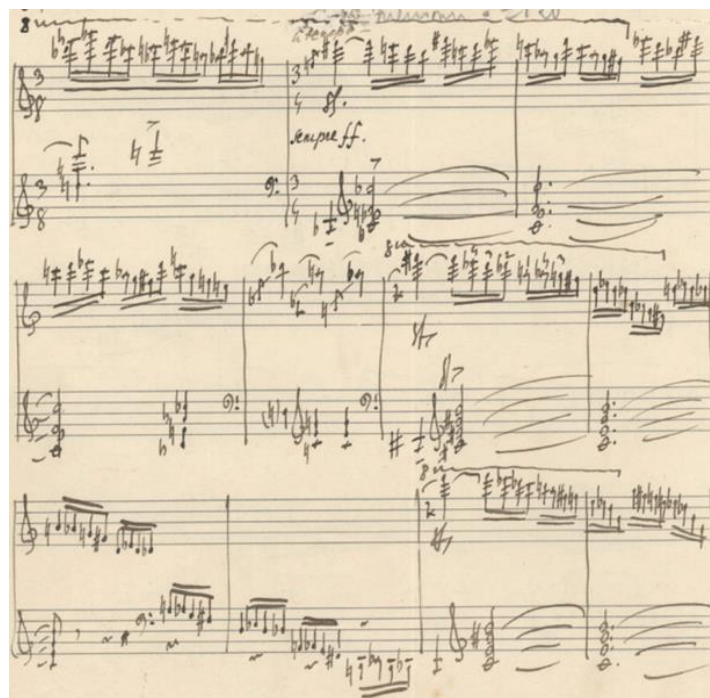


Εικόνα:2.15α: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 71-91



Εικόνα: 2.15β: «μ.ε.β'.'», τρίτο μέρος, μ. 154-166.

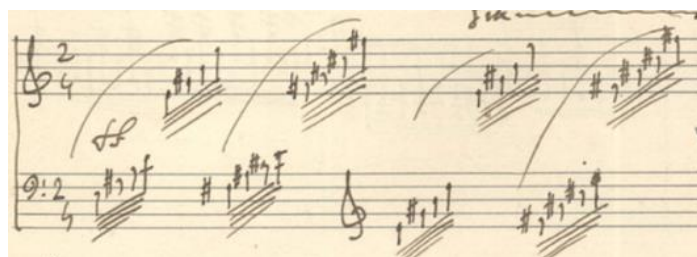
Ο συνθέτης ολοκληρώνει το τρίτο μέρος των μικρών εκδοχών χρησιμοποιώντας το τέλος του πρώτου μέρους της «Μ.ε.». Έτσι, μεταφέρονται σχεδόν πιστά 21 μέτρα (βλ. Εικόνες 2.16α, 2.16β, 2.16γ, 2.16δ και 2.16ε). Ωστόσο, σε ορισμένα σημεία διαφέρουν η υφή, οι ενδείξεις δυναμικής και αρθρώσεων, οι τονισμοί και οι λεκτικές ενδείξεις, καθώς και κάποιες αλλοιώσεις.



Εικόνες 2.16α και 2.16β: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 158-177.



Εικόνες 2.16γ και 2.16δ: «μ.ε.β'», τρίτο μέρος, μ. 167-195.



Εικόνα 2.16ε: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 74.<sup>23</sup>

Συμπερασματικά, προσεγγίζοντας πιο ειδικά τις τρεις εκδοχές με συλλογικό και (συγ)κριτικό τρόπο αντιλαμβάνεται κανείς ότι κάθε μέρος των μικρών εκδοχών περιλαμβάνει μέτρα, είτε αυτούσια, είτε παραλλαγμένα τα οποία προέρχονται από την «Μ.ε.». Η πρακτική αυτή της ανασύνθεσης που ακολουθεί ο συνθέτης σε αρκετές περιπτώσεις προκαλεί αμφισημία και ασάφεια δημιουργώντας ερωτήματα σε σχέση με το τι θεωρούσε ο ίδιος ως «τελικό έργο», ζήτημα ευρύτερο στην εργογραφία του το οποίο και δεν σταματά να απασχολεί διαρκώς τους μελετητές του.

## 2.2 Ο συσχετισμός της μεγάλης εκδοχής με την(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*

Η πορεία της δημιουργίας του ψηφιδωτού της κριτικής έκδοσης του *Hommage à Ravel* υπήρξε μία διαρκώς αλληλοτροφοδοτούμενη και πολυεπίπεδη διαδικασία, τόσο από τη θεωρητική γνώση, τα βιογραφικά στοιχεία και την εργογραφία του συνθέτη, όσο και από τις διαπιστώσεις και τα ευρήματα που προέκυπταν από την παρατήρηση και την μελέτη κάθε μέρους χωριστά, αλλά και

<sup>23</sup> Το συγκεκριμένο μέτρο εμφανίζεται στην «μ.ε.α'» και στην «μ.ε.β'» ως μέτρο 169-170 και 168-169 αντιστοίχως.

συνολικά της «Μ.ε.» του έργου. Ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτή την διαδικασία δόθηκε στις δύο μικρές εκδοχές. Τα ευρήματα που αναδύονταν καθ' όλη την διάρκεια της επεξεργασίας των τριών εκδοχών ανανέωναν διαρκώς τις επιλογές για την αποκατάσταση του έργου και οδηγούσαν σε επανεξέταση των αποφάσεων.

Κατά την διάρκεια της αποκατάστασης του χειρόγραφου, εκτός από τις δύο μικρές εκδοχές διαπιστώθηκε ότι το τρίτο μέρος της μεγάλης εκδοχής συνδέεται με το(α) έργο(α) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Στο σημείο αυτό, και πριν την παρουσίαση της σχέσης που προκύπτει μεταξύ των έργων, είναι σημαντικό να αναφερθούν ορισμένα στοιχεία για τις δύο σονάτες σύμφωνα με τον επιμελητή αυτών και ερμηνευτή τους, Βύρωνα Φιδετζή.<sup>24</sup> Ο Φιδετζής αριθμεί τα δύο έργα με τους αριθμούς 1 και 2, συμβατικά, χωρίς αυτό να συνεπάγεται ότι η πρώτη σονάτα δημιουργήθηκε νωρίτερα, ωστόσο επειδή η δεύτερη εμφανίζεται ημιτελής τη θεωρεί μεταγενέστερη, κάτι το οποίο όπως αναφέρει ο ίδιος μπορεί και να μην ισχύει. Η τελική μορφή που δόθηκε στη Σονάτα αρ.1 μέσω της αποκατάστασης του χειρογράφου αποτελείται από 55 σελίδες έναντι των 177 αρχικών,<sup>25</sup> ενώ η Σονάτα αρ. 2 εκτείνεται σε 34 σελίδες έναντι των 40 αρχικών.<sup>26</sup> Ο επιμελητής, αντιλαμβανόμενος τα προβλήματα που υπάρχουν στα χειρόγραφα του συνθέτη, χαρακτηρίζει το τελικό εκδοτικό αποτέλεσμα ως «προτεινόμενες εκδοχές»<sup>27</sup> που επιδέχονται περαιτέρω αναθεώρηση.<sup>28</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

«[...] διαγραφές, σημειώσεις, παραπομπές και αναπομπές συγκροτούν ένα τεράστιο παλίμψηστο, ένα λαβύρινθο για το μελετητή που προσπαθεί να κατανοήσει και να ερμηνεύσει όσο πιστότερα γίνεται αυτή τη μουσική. Οι δυσκολίες επιτείνονται απ' ό,τι συχνά τα σβησίματα καθιστούν σχεδόν αδύνατη την ανάγνωση του προηγηθέντος κειμένου, οπότε ο μελετητής, αδύναμος τελείως, μπορεί να προχωρήσει παραπέρα μόνο με τη βοήθεια δευτερογενών πηγών —εφόσον υπάρχουν— και, κυρίως με το ένστικτό του».

Σύμφωνα με τον Φιδετζή, η δημιουργία αυτών των δύο έργων είχε την αφορμή της στην άφιξη του Βέλγου βιολοντσελίστα Marcel Louon στο Κ.Ω.Θ. στις αρχές της δεκαετίας του 1930.<sup>29</sup>

Μέχρι στιγμής, οι έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί για το συνθετικό έργο του Ριάδη θεωρούν ημιτελή την «Μ.ε.» του *Hommage à Ravel*, απορρίπτοντάς την, λόγω των διαγραφών και

<sup>24</sup> Οι πληροφορίες που ακολουθούν προέρχονται από: Φιδετζή, «Οι δύο σονάτες του Αιμίλιου Ριάδη για βιολοντσέλλο και πιάνο και η Θεσσαλονίκη του βιολοντσέλλου, 7-13.

<sup>25</sup> Ηχογραφήθηκε τον Οκτώβριο του 1992 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, από τον βιολοντσελίστα Βύρωνα Φιδετζή και την πιανίστα Μαρία Αστεριάδου.

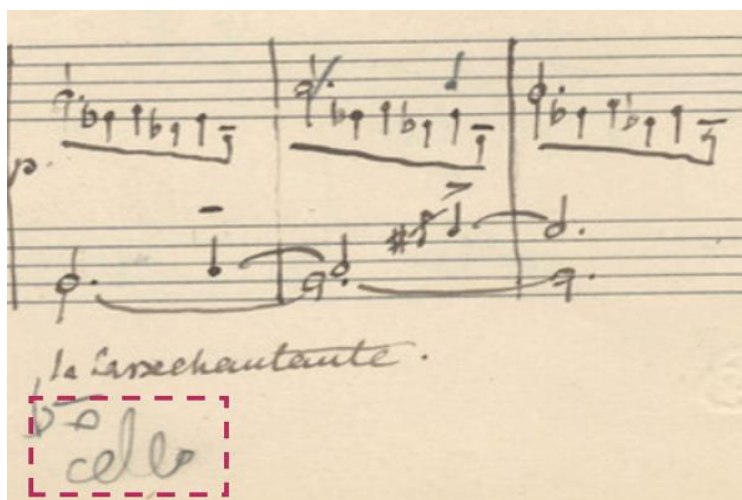
<sup>26</sup> Ηχογραφήθηκε τον Ιανουάριο του 1994 στο Θέατρο «Παλλάς», από τον βιολοντσελίστα Βύρωνα Φιδετζή και την πιανίστα Μαρία Αστεριάδου.

<sup>27</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα λόγια του Φιδετζή «[...] Από τις έξι ολοκληρωμένες εκδοχές επέλεξα εκείνη που μου φάνηκε πιο ενδιαφέρουσα, αλλά σήμερα που γράφω το κείμενο αυτό, δέκα χρόνια μετά την αποκατάσταση, την εκτέλεση του έργου σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη και την ηχογράφηση, μπορεί η επιλογή μου να ήταν διαφορετική». Φιδετζής, «Οι δύο σονάτες του Αιμίλιου Ριάδη για βιολοντσέλλο και πιάνο και η Θεσσαλονίκη του βιολοντσέλλου», 12.

<sup>28</sup> Σύμφωνα με το Λεωτσάκο «[...] Το α' μέρος της της αποκατεστημένης αυτής Σονάτας ταυτίζεται, θεματικά μόνο, με το β' μέρος, φινάλε του Κουαρτέτου με πιάνο. Λεωτσάκος, «Αιμ. Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του», 376.

<sup>29</sup> Φιδετζής, «Οι δύο σονάτες του Αιμίλιου Ριάδη για βιολοντσέλλο και πιάνο και η Θεσσαλονίκη του βιολοντσέλλου», 7.

των επάλληλων γραφών που εμφανίζονται στις τελευταίες δέκα σελίδες του τρίτου μέρους. Ανάμεσα σε αυτές τις σελίδες εντοπίζονται ενδείξεις που δεν συναντά συνήθως κάποιος σε ένα έργο για σόλο πιάνο, όπως “cello” και “octava bassa” (βλ. Εικόνες 2.17α και 2.17β).



Εικόνα 2.17α: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 308-310.

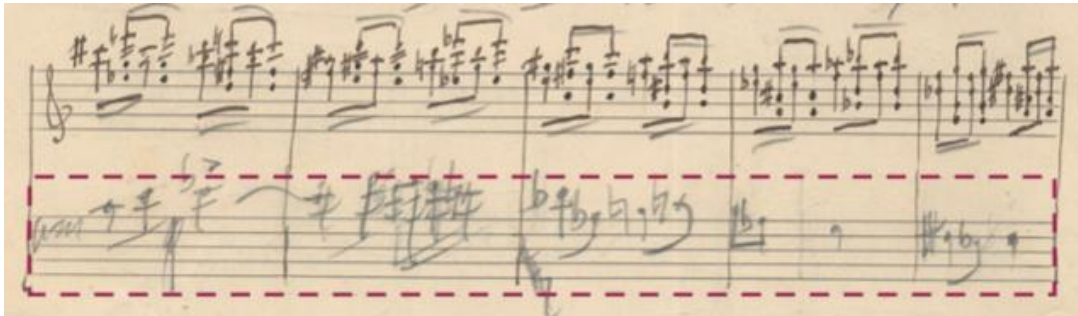


Εικόνα 2.17β: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 398-418.

Με αφορμή τις παραπάνω ενδείξεις, η γράφουσα εστίασε την έρευνα στην(ις) προαναφερθείσα(σες) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Ανάμεσα στα οκτώ (8) διαφορετικά τεκμήρια που εμφανίζονται στον φάκελο 42 του Αρχείου Ριάδη στη Μ.Μ.Β. και σχετίζονται με το παραπάνω έργο,<sup>30</sup> διαπιστώθηκε ότι σε δύο από αυτά εμφανίζονται ρυθμομελωδικά στοιχεία και μέτρα που

<sup>30</sup> Από τα οκτώ τεκμήρια του φακέλου 42, τα επτά αφορούν σε χειρόγραφες παρτιτούρες με διαφορετικά μέρη που παρουσιάζουν ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους, ενώ ένα τεκμήριο περιλαμβάνει σχεδιάσματα.

ταυτίζονται με τα μέτρα των τελευταίων σελίδων του τρίτου μέρους του *Hommage à Ravel*. Συγκεκριμένα, στην «Μ.ε.» στα μέτρα 367-383 στο πεντάγραμμο του αριστερού χεριού οι νότες που εντοπίζονται με μολύβι και έχουν προστεθεί μεταγενέστερα, δεν αποτελούν μουσικό κείμενο του *Hommage à Ravel*, αλλά ανήκουν στο έργο *Sonate(s) pour violoncello et piano* συγκεκριμένα στη γραμμή του τσέλου (βλ. Εικόνες 2.18α, 2.18β, 2.18γ). Αυτό, ενισχύεται και από την εμφάνιση του κλειδιού ντο στο αριστερό χέρι της «Μ.ε.» αντί του κλειδιού φα (τα σημεία που περικλείονται σε διακεκομμένο περίγραμμα περιέχουν τα κοινά στοιχεία που εντοπίζονται στα έργα).



Εικόνα 2.18α: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 368-372

Εικόνα 2.18β: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 372-383.





**Εικόνα 2.18γ:** Αρχείο Ριάδη Μ.Μ.Β. Αρ. φακέλου 42, Αρ. κουτιού 5, Sonate(s) pour violoncello et piano, τεκμήριο Β, σελίδα 67.

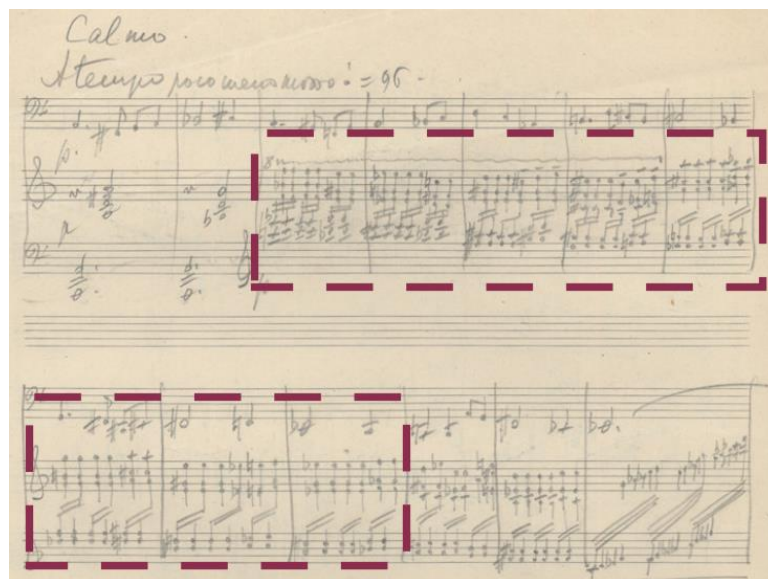
Επιπλέον, στα μέτρα 362-374 της «Μ.ε.» το πεντάγραμμα του δεξιού χεριού εμφανίζεται όμοιο με το δεξί χέρι και αριστερό χέρι στη(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*, στο μέρος του πιάνου (βλ. Εικόνες 2.19α, 2.19β, 2.19γ).



Εικόνα 2.19α: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 362-372.



Εικόνα 2.19β: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 373-374.



Εικόνα 2.19γ: Αρχείο Ριάδη Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5, *Sonate(s) pour violoncello et piano*, τεκμήριο Β, σελίδα 70.

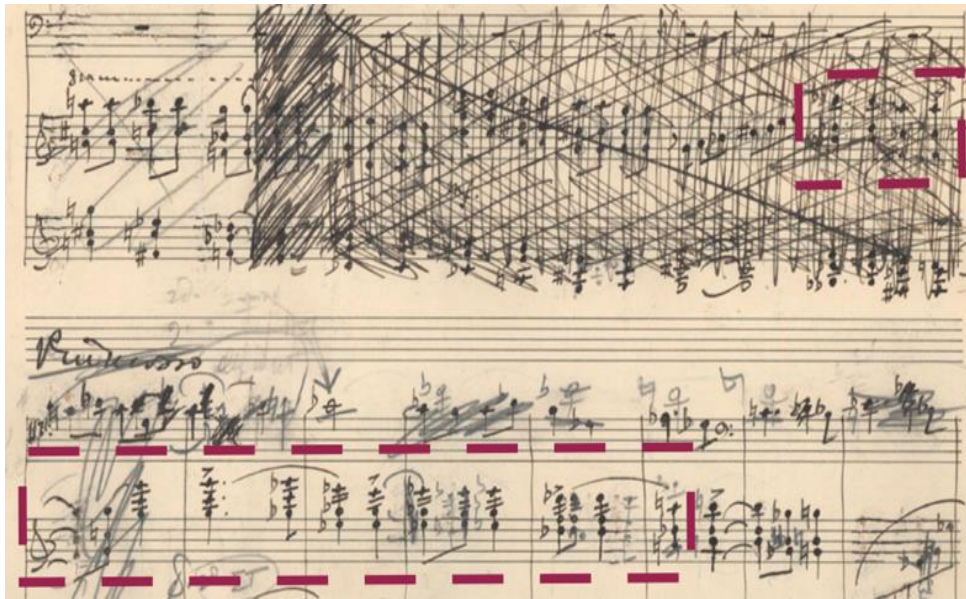
Στην συνέχεια εντοπίζονται παρόμοια ρυθμομελωδικά στο δεξί χέρι της «Μ.ε.» με το δεξί χέρι του πιάνου στη(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*, στο μέρος του πιάνου (βλ. Εικόνες 2.20α και 2.20β και 2.21α και β).



**Εικόνα 2.20α:** «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 428-431.

**Εικόνα 2.20β:** Αρχείο Ριάδη Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5, *Sonate(s) pour violoncello et piano*, τεκμήριο Β, σελίδα 31.

**Εικόνα 2.21α:** «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 419-425.



**Εικόνα 2.21β:** Αρχείο Ριάδη Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5, *Sonate(s) pour violoncello et piano*, τεκμήριο Α, σελίδα 5.

Τέλος, στα μέτρα 393-397 της «Μ.ε.» οι σημειώσεις που εμφανίζονται με μολύβι παρουσιάζονται διορθωμένες στο μέρος του πιάνου στη(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*, (βλ. εικόνες 2.22α και 2.22β).



**Εικόνα 2.22α:** «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 393-397.



**Εικόνα 2.22β:** Αρχείο Ριάδη Μ.Μ.Β. αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5, *Sonate(s) pour violoncello et piano*, τεκμήριο Β, σελίδα 68.

Συμπερασματικά, ο Ριάδης, μέσα σε ένα πλαίσιο αναθεωρήσεων και διορθώσεων της «Μ.ε.» κατά τη διάρκεια του ελέγχου ή της δημιουργίας της «μ.ε.α'», πιθανώς να εμπνεύστηκε ή —εφόσον είχε ήδη ξεκινήσει τη σύνθεση της(ων) *Sonate(s) pour violoncello et piano*— να θεώρησε ότι κάποια μουσικά μέτρα του τρίτου μέρους της «Μ.ε.», όπως διαπιστώθηκε και παραπάνω, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και στη(ς) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Για τον λόγο αυτό, σε αρκετές περιπτώσεις οι αλλαγές που εμφανίζονται με μολύβι στο μουσικό κείμενο της «Μ.ε.», στις τελευταίες δέκα σελίδες του τρίτου μέρους, δεν αφορούν το συγκεκριμένο έργο αλλά τη(ς) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Συνεπώς, διαφαίνεται ότι ο Ριάδης δεν απέρριψε την «Μ.ε.», αντιθέτως, προσπάθησε να καταγράψει πάνω στο ίδιο χειρόγραφο μία καινούργια μουσική ιδέα που ωστόσο σχετίζεται με άλλο έργο, γεγονός που φυσικά λαμβάνεται υπόψη στη διαμόρφωση της παρούσας κριτικής έκδοσης.

### 2.3 Μία προσπάθεια προσέγγισης της γενεαλογίας των τριών εκδοχών

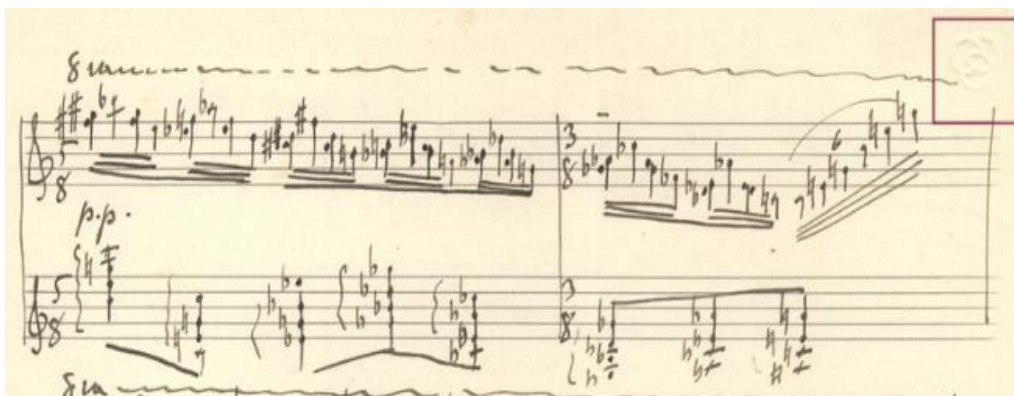
Η πρακτική της αναθεώρησης δεν αποτελεί σπάνιο φαινόμενο, αρκετοί συνθέτες αναθεωρούν τόσο λεπτομέρειες όσο και μεγαλύτερης κλίμακας συστατικά στοιχεία ενός ή περισσότερων έργων τους. Για το λόγο αυτό δεν είναι πάντα εφικτό να καθοριστεί η χρονολογική σειρά της δημιουργίας των διάφορων εκδοχών ενός έργου.<sup>31</sup> Στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί επιχειρείται μία προσπάθεια χρονολογικού και γεωγραφικού προσδιορισμού των τριών εκδοχών του *Hommage à Ravel*, έτσι ώστε να καθοριστεί η γενεαλογία των τριών εκδοχών.<sup>32</sup> Η ιδιόρρυθμη σχέση του Ριάδη με τα έργα του, όπως γενικότερα αναφέρθηκε προηγουμένως, αποτυπώνεται και στο *Hommage à Ravel*. Άλλωστε, σε ελάχιστα έργα του συνθέτη εμφανίζονται στοιχεία που φανερώνουν τον τόπο και τον χρόνο περάτωσής τους. Ομοίως, σε καμία από τις τρεις εκδοχές του *Hommage à Ravel* ο συνθέτης

<sup>31</sup> Stanley Boorman, “Urtext (Ger.: ‘original text’),” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>

<sup>32</sup> Στον τομέα της Ιστορικής Μουσικολογίας η Γενεαλογία εφαρμόζεται τόσο στην κατηγοριοποίηση όσο και εξέταση των κληρονομικών σχέσεων ενός ατόμου, με τις απαρχές της να αναζητώνται ήδη στον Μεσαίωνα, κυρίως στο πλαίσιο διατήρησης της κοινωνικής ιεραρχίας από τα μέλη της άρχουσας τάξης: Απόστολος Κώστος, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας* (Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2001), 64. Ακόμη, ο Grier αναφερόμενος στην διαδικασία της επιμέλειας των μουσικών εκδόσεων, υπογραμμίζει τη σημασία του “Stemmatic Filiation” τη δημιουργία δηλαδή ενός γενεαλογικού πίνακα, στον οποίο παρουσιάζονται οι διαφορετικές πηγές ενός μουσικού κειμένου με χρονολογική σειρά. Grier, “Editing,” *Grove Music Online*.

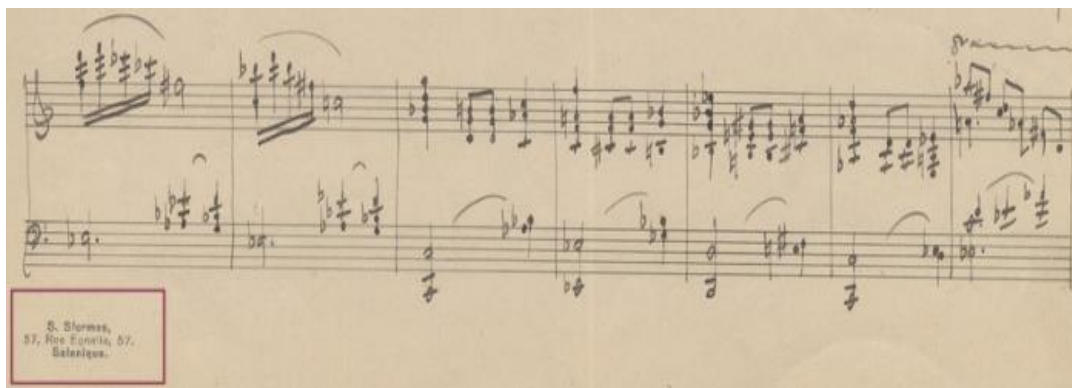
δεν παρέχει πληροφορίες που σχετίζονται με το πλαίσιο δημιουργίας αυτών ή τον τόπο και το χρόνο της ολοκλήρωσής τους. Ωστόσο, από τη συγκριτική διαδικασία, την αποκατάσταση της «Μ.ε.» και την εξέταση των μικρών εκδοχών, αναδύονται και προκύπτουν στοιχεία που μπορούν να αξιοποιηθούν για τη δημιουργία ενός γενεαλογικού χάρτη των τριών εκδοχών και να φωτίσουν το πλαίσιο δημιουργίας τους.

Αναλυτικότερα, στην «Μ.ε.», στο άνω δεξί μέρος της σελίδας, εμφανίζεται ο λογότυπος του εκδοτικού οίκου του οποίου η ταυτότητα είναι άγνωστη (βλ. Εικόνα 2.23).<sup>33</sup>



Εικόνα 2.23: «Μ.ε.», απόσπασμα από το πρώτο μέρος.

Αντιθέτως, στη «μ.ε.α'» εκδοχή, στο κάτω αριστερά μέρος του χειρόγραφου, εντοπίζεται η σφραγίδα της έκδοσης των φύλλων του πενταγράμμου “S. Sformes, 57, Rue Egnatia, 57. Salonique.” (βλ. Εικόνα 2.24).



Εικόνα 2.24: «μ.ε.α'», απόσπασμα από το τρίτο μέρος.

Σύμφωνα με το παραπάνω (Εικ. 2.24), συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο συνθέτης πιθανόν ασχολήθηκε με την συγκεκριμένη εκδοχή, όταν επέστρεψε στην Θεσσαλονίκη, δηλαδή μετά το 1915.<sup>34</sup> Στη «μ.ε.β'» δεν εντοπίζεται κάποιο στοιχείο που να παρέχει πληροφορίες για την

<sup>33</sup> Ερευνώντας τα χειρόγραφα του Ριάδη στη Μ.Μ.Β. διαπιστώθηκε πως μόνο στο *Hommage* ο συνθέτης χρησιμοποίησε τα συγκεκριμένα φύλλα πενταγράμμου. Δυστυχώς, είναι αρκετά δύσκολο να εντοπιστεί ο εκδοτικός οίκος. Σημειώνεται, επίσης, ότι ο αριθμός των πενταγράμμων σε κάθε φύλλο στην «Μ.ε.» είναι 10 σε αντίθεση με τις δύο μικρές εκδοχές που είναι γραμμένες σε φύλλα των 12.

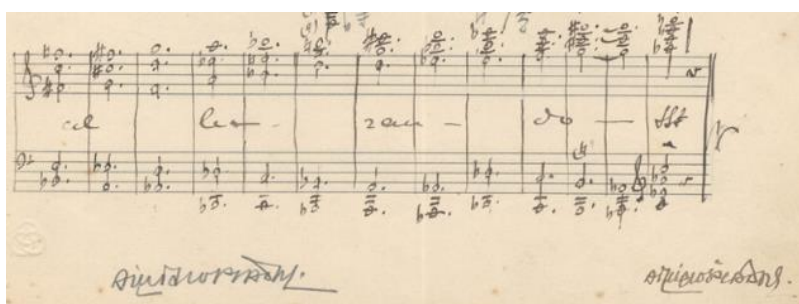
<sup>34</sup> Το ίδιο ισχυρίζεται και ο Τρικούπης: «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 81.

προέλευση των φύλλων πενταγράμμου που χρησιμοποίησε ο Ριάδης.<sup>35</sup> Ωστόσο, θεωρώντας την ως μία τελική εκδοχή, συγκριτικά με τη «μ.ε.α'», πρέπει και αυτή να δημιουργήθηκε στην Ελλάδα μετά το 1915. Σχετικά με τη «Μ.ε.» ο Τρικούπης υποστηρίζει ότι δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια διαμονής του Ριάδη στη γαλλική πρωτεύουσα.<sup>36</sup> Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθεί ένα στοιχείο που υποδηλώνει χρονικά και γεωγραφικά το πλαίσιο δημιουργίας της συγκεκριμένης εκδοχής. Ο Ριάδης στο πρώτο μέρος του έργου, στην πρώτη σελίδα υπογράφει στα γαλλικά με μαύρο μελάνι ως “Emile Riadis” (βλ. Εικόνα 2.25).<sup>37</sup>



Εικόνα 2.25: Απόσπασμά πρώτου μέρους, «Μ.ε.», πρώτη σελίδα, υπογραφή ως “Emile Riadis”.

Αντιθέτως, στην τελευταία σελίδα του τρίτου μέρους υπογράφει στα ελληνικά με μαύρο μελάνι και, μάλλον μεταγενέστερα, με μολύβι ως «Αιμίλιος Ριάδης» (βλ. Εικόνα 2.26).



Εικόνα 2.26: Απόσπασμά τρίτου μέρους, «Μ.ε.», τελευταία σελίδα, υπογράφει ως «Αιμίλιος Ριάδης».

Από τα παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι πιθανόν ο Ριάδης να ξεκίνησε τη δημιουργία της «Μ.ε.» του *Hommage à Ravel* κατά τη διάρκεια της διαμονής του στο Παρίσι και να την ολοκλήρωσε όταν επέστρεψε στην Ελλάδα. Ένα άλλο στοιχείο που ενδεχομένως ενισχύει την υπόθεση αυτή, αποτελεί η συνθετική-στυλιστική παράμετρος που αφορά στο *Hommage à Ravel*, καθώς μοιάζει να είναι άμεσα συνδεδεμένη με χαρακτηριστικά μουσικού ύφους και περιεχομένου

<sup>35</sup> Παρατηρώντας και συγκρίνοντας τις τρεις εκδοχές του έργου διαπιστώθηκε ότι ο γραφικός χαρακτήρας του συνθέτη διαφέρει, τόσο ως προς το σχεδιασμό των νωτών όσο και στην ταχύτητα καταγραφής του μουσικού κειμένου. Στις μικρές εκδοχές οι νότες είναι πιο στρογγυλοποιημένες συγκριτικά με τη «Μ.ε.». Φως σε αυτή τη θεώρηση θα μπορούσε να προσφέρει η βοήθεια ειδικευμένων γραφολόγων, απαντώντας σε ερωτήματα που αφορούν τόσο την εξέλιξη της γραφής του συνθέτη όσο και την παλαιότητα των χειρόγραφων τεκμηρίων, όπως αναφέρεται και στο υποκεφάλαιο 1.2. Την πρόταση αυτή την έχει κάνει και ο Λεωτσάκος: «Αιμ. Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του», 346-347.

<sup>36</sup> Τρικούπης, «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 81. Ένα άλλο στοιχείο, σύμφωνα με τον Τρικούπη, που ενισχύει την συγκεκριμένη θέση είναι η αφιέρωση στον Ravel στη γαλλική γλώσσα.

<sup>37</sup> Στη «Μ.ε.» η αφιέρωση στον Γάλλο συνθέτη, οι σημειώσεις και οι λεκτικές ενδείξεις εμφανίζονται στα γαλλικά με μαύρο μελάνι.

όπως αυτά εμφανίζονται σε συγκεκριμένα έργα του Ravel. Υπό μια διαφορετική διατύπωση, στο *Homage à Ravel* ο Θεσσαλονικιός συνθέτης φαίνεται να εμπερικλείει μουσικές ιδέες που προέρχονται από το μουσικό λεξιλόγιο του Ravel.<sup>38</sup> Πιο αναλυτικά, σχετικά με τη «μ.ε.β'» ο Νάσος αναφέρει ότι το “Prélude aux rossignols de St. Jean de Luz” θυμίζει το “Alborada del gracioso” από τα *Miroirs* του Ravel,<sup>39</sup> ενώ η Speidel αναφέρει πως αναδεικνύονται απόηχοι των “Noctuelles” και “Oiseaux” από τα *Miroirs* και υπομνήσεις από την “Ondine” από το *Gaspard de la nuit* του Γάλλου συνθέτη.<sup>40</sup> Ο Τρικούπης, σχετικά με το πρώτο μέρος, συμπληρώνει ότι ο Ριάδης χρησιμοποιεί συγκεκριμένα συνοδευτικά σχήματα που εντοπίζονται σε έργα του Ravel.<sup>41</sup> Το δεύτερο μέρος ήδη από τον τίτλο που φέρει, “Sarabande pour une maman defunte”, φαίνεται να συνδέεται άμεσα με την γνωστή *Pavane pour une infante defunte* του Ravel.<sup>42</sup> Ο Νάσος αναφέρει ότι και τα δύο έργα είναι αργοί, λυπητεροί χοροί και κατάλληλοι για ενορχήστρωση, ενώ η Speidel σχολιάζει τις μουσικές αντιθέσεις που εμφανίζονται στο δεύτερο μέρος, οι οποίες εκφράζουν την απελπισία και τη θλίψη. Ο Τρικούπης υπογραμμίζει ότι η κύρια μελωδία του δεύτερου μέρους αποτελείται από χαρακτηριστικά διαστήματα που μπορεί κανείς να εντοπίσει στη μουσική του Γάλλου συνθέτη.<sup>43</sup> Στο τρίτο μέρος, τόσο η Speidel όσο και ο Νάσος επισημαίνουν ότι η ανάπτυξη αυτού θυμίζει το χορογραφικό ποίημα *La valse* αλλά και το “Scarbo” από το *Gaspard de la nuit* του Ravel.<sup>44</sup> Συμπληρωματικά, ο Τρικούπης υποστηρίζει πως στο σύνολο του έργου εντοπίζονται η αντιστικτική υφή, οι διάφωνες «προστριβές» του ημιτονίου, η παρουσία συγχορδιών με προστιθέμενες νότες όπως με 9<sup>η</sup> και με 11<sup>η</sup>, η παρουσία ολοτονικών και χρωματικών κλιμάκων, η απουσία της τρίτης σε συγχορδιακές συνηχήσεις, καθώς και η παράλληλη ή χρωματική χρήση συγχορδιών, με τα παραπάνω να αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά που υιοθετεί και αναπτύσσει με προσωπικό τρόπο ο Ριάδης στο *Homage à Ravel* και τα οποία προέρχονται από τη μουσική δημιουργία του Ravel και, γενικότερα, και του γαλλικού ιμπρεσιονισμού.<sup>45</sup> Εκτός από τα παραπάνω, διαπιστώθηκε ότι η αρχή του τρίτου μέρους του *Homage à Ravel* λειτουργεί σαν ηχητική υπόμνηση του πρώτου Valse από τα *Valses nobles et sentimentales* του Ravel (βλ. Μουσικό παράδειγμα 2.1 και Εικόνα 2.27) .

---

<sup>38</sup> Τα παραδείγματα που ακολουθούν αναφέρονται στη «μ.ε.β'», ωστόσο μπορούν να χρησιμοποιηθούν και για τη «Μ.ε.», γιατί όπως αποδείχθηκε και στο υποκεφάλαιο 2.1 ο συνθέτης δανείζεται το μουσικό περιεχόμενο της «Μ.ε.» στη δημιουργία των δύο μικρότερων εκδοχών.

<sup>39</sup> Stefanos Nasos, “Selected Suites by Greek Composers of the 20<sup>th</sup> Century: Constantinidis, Papaioannou, Riadis” (DMA diss., Sibelius Academy, 2006), 28.

<sup>40</sup> Speidel, «Έργα για πιάνο», 19.

<sup>41</sup> Τρικούπης, «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 82.

<sup>42</sup> Speidel, «Έργα για πιάνο», 19.

<sup>43</sup> Τρικούπης, «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 82. Συμπληρώνει ότι τα διαστήματα 3<sup>η</sup> μικρής - 4<sup>η</sup> καθαρής και 2<sup>η</sup> μεγάλης που συντάσσουν την μελωδική πορεία είναι όμοια με αυτά που δομεί την πρώτη μελωδική φράση ο Ravel στην *Pavane*.

<sup>44</sup> Speidel, «Έργα για πιάνο», 39. Nasos, “Selected Suites by Greek Composers of the 20<sup>th</sup> Century: Constantinidis, Papaioannou, Riadis,” 30.

<sup>45</sup> Τρικούπης, «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 82-89.





**Μουσικό παράδειγμα 2.1:** M. Ravel, *Valses nobles et sentimentales*, μ. 1-4.



**Εικόνα 2.27:** Αιμ. Ριάδης, *Hommage à Ravel*. «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 1-5.

Η σύντομη αναφορά που πραγματοποιήθηκε στα έργα του Ravel τα οποία σχετίζονται με το *Hommage* λειτουργεί ως εργαλείο στην προσπάθεια χρονικής τοποθέτησης της δημιουργίας του *Hommage à Ravel*. Όλα τα έργα του Ravel που αναφέρθηκαν, εκτός από τα *Valses nobles et sentimentales*, ολοκληρώθηκαν και εκδόθηκαν (άρα ξεκίνησαν και να παρουσιάζονται δημόσια) πριν τη μετάβαση του Ριάδη στο Παρίσι. Οπότε, λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι η αρχή του πρώτου από τα οχτώ *Valses* σχεδόν ταυτίζεται με την αρχή του τρίτου μέρους του *Hommage*, ενδεχομένως η ενασχόληση του Ριάδη με το συγκεκριμένο μέρος της «Μ.ε.» να ξεκίνησε μετά την ολοκλήρωση των ραβελικών *Valses*, το 1911.

Επιστρέφοντας στην υπογραφή του συνθέτη, όσον αφορά τις δύο μικρές εκδοχές, στη «μ.ε.α'» ο Ριάδης υπογράφει με μελάνι το όνομα του στο πρώτο μέρος ως “Emile Riadis”. Στο δεύτερο μέρος, αρχικά, υπογράφει επίσης ως “Emile Riadis”, ενώ στο τέλος αυτού ως «Αιμ. Ριάδης»(!), και στο τελευταίο μέρος υπογράφει και πάλι στα ελληνικά ως «Αιμ. Ριάδης»<sup>46</sup> (βλ. Εικόνες 2.28α, 2.28β, 2.28γ, 2.28δ).

<sup>46</sup> Η χρήση της γαλλικής γλώσσας στην υπογραφή του συνθέτη στο πρώτο μέρος, ενδεχομένως να οφείλεται στο πλαίσιο της αντιγραφής του μουσικού κειμένου (όπως διαπιστώθηκε παραπάνω τα πρώτα μέτρα είναι σχεδόν όμοια με αυτά της «Μ.ε.»). Επιπλέον, η χρήση της ελληνικής γλώσσας στο δεύτερο μέρος (που διαφέρει σχεδόν απόλυτα με αυτό που παρουσιάζεται στην «Μ.ε.») και στο τρίτο μέρος, ενισχύει την άποψη ότι το γεωγραφικό και χρονικό πλαίσιο της συνθετικής δημιουργίας της «μ.ε.α'» έλαβε χώρα μετά το 1915 στη γενέτειρα του συνθέτη και μετά την επιστροφή του σε αυτήν.



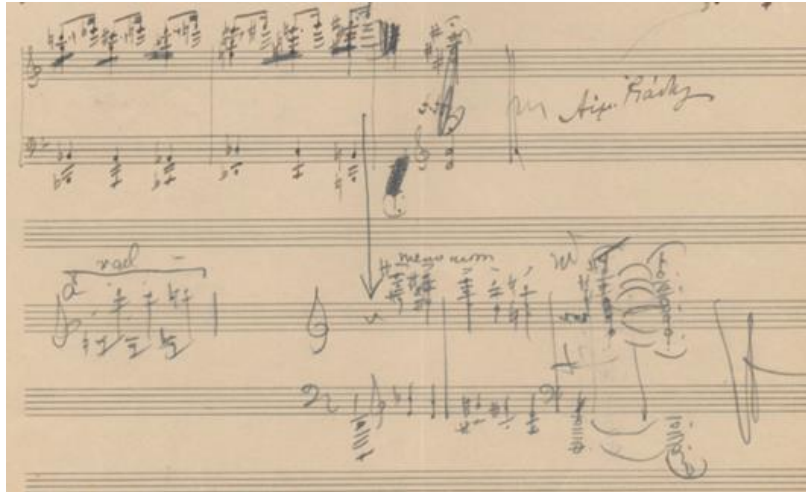
Εικόνα 2.28α: Απόσπασμά πρώτου μέρους, «μ.ε.α'», πρώτη σελίδα, υπογράφει “Emile Riadis”.



Εικόνα 2.28β: Απόσπασμά δεύτερου μέρους, «μ.ε.α'», πρώτη σελίδα, υπογράφει ως “Emile Riadis”.



Εικόνα 2.28γ: Απόσπασμά δεύτερου μέρους, «μ.ε.α'», τελευταία σελίδα, υπογράφει ως «Αιμ. Ριάδης».



Εικόνα 2.28δ: Απόσπασμά τρίτου μέρους, «μ.ε.α'», τελευταία σελίδα, υπογράφει ως «Αιμ. Ριάδης».

Στη «μ.ε.β'» υπογράφει στην αρχή του πρώτου και του δεύτερου μέρους ως “Emile Riadis” (βλ. Εικόνες 2.29α και 2.29β).



Εικόνα 2.29α: Απόσπασμά πρώτου μέρους, «μ.ε.β'», πρώτη σελίδα, υπογράφει “Emile Riadis”.



Εικόνα 2.29β: Απόσπασμά δεύτερου μέρους, «μ.ε.β'», πρώτη σελίδα, υπογράφει “Emile Riadis”.

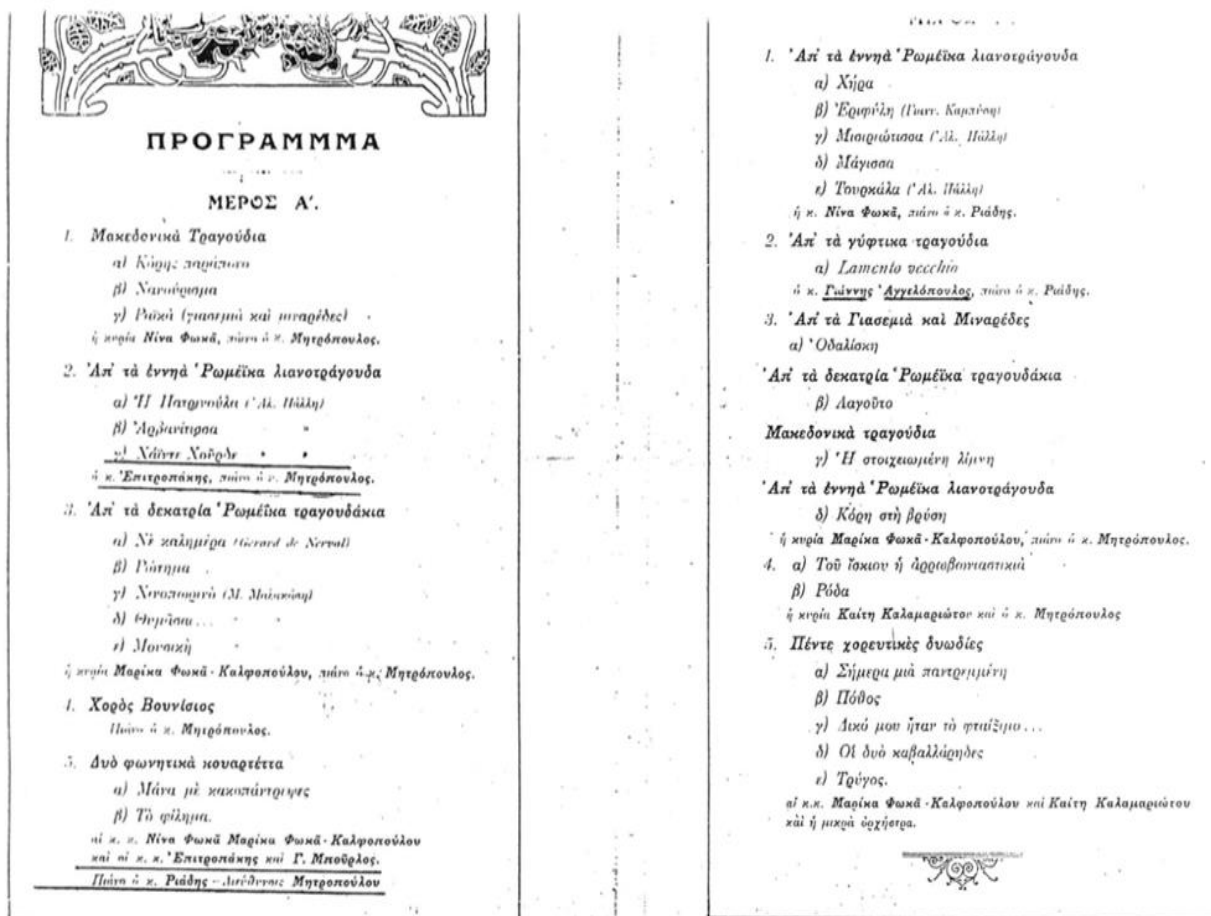
Πέραν των παραπάνω επισημάνσεων, στην προσπάθεια της χρονικής οριοθέτησης του *Hommage* συνέβαλαν η κριτική και το πρόγραμμα συναυλίας έργων του Αιμίλιου Ριάδη, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 30 Ιανουαρίου του 1925 στην Αθήνα στην αίθουσα «Ολύμπια». Σύμφωνα με το πρόγραμμα της συναυλίας συμμετείχαν καθηγητές του Ελληνικού Ωδείου, όπως ο Δημήτρης Μητρόπουλος,<sup>47</sup> η Νίνα Φωκά και η Μαρίκα Φωκά - Καλφοπούλου και εκτελέστηκαν έργα του Ριάδη για φωνή και πιάνο (βλ. Εικόνες 2.30 και 2.31)



Εικόνα 2.30: Εξώφυλλο από το πρόγραμμα συναυλίας έργων Ριάδη.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Στην αλληλογραφία του Μητρόπουλου κατά την περίοδο της διαμονής του στο Βερολίνο συναντά κανείς επιστολές μεταξύ του Μητρόπουλου και του Γεώργιου Νάζου, διευθυντή του Ωδείου Αθηνών όπου συζητούσαν την ενδεχόμενη επιστροφή του Μητρόπουλου στην Ελλάδα με σκοπό να αναλάβει τη διεύθυνση της ορχήστρας του ωδείου. Ωστόσο, ύστερα από την επίσκεψη του Μανώλη Καλομοίρη στο Βερολίνο, ο Δημήτρης Μητρόπουλος επιστρέφοντας στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1924, ανέλαβε τελικά την διεύθυνση της ορχήστρας του Ελληνικού Ωδείου. Μετά το 1925, οι δυο ορχήστρες, του Ωδείου Αθηνών και του Ελληνικού Ωδείου, συνενώθηκαν σε έναν φορέα, την Ορχήστρα του Συλλόγου Συναυλιών, μια συγχώνευση που κράτησε μόλις δύο χρόνια. Άρης Γαρουφαλής και Χάρης Ξανθουδάκης, *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια* (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2011), 31-33.

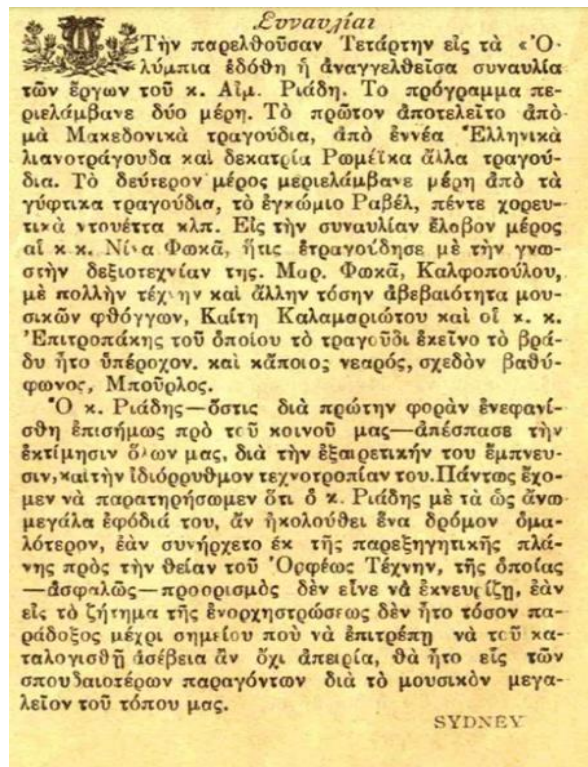
<sup>48</sup> Οι εικόνες 2.30 και 2.31 προέρχονται από τη διδακτορική διατριβή της Diamantopoulou-Cornejo, "Les melodies pour une voix et piano d' Émile Riadis," 720-721. Σημειώνεται ότι το πρόγραμμα περιλαμβάνεται στο προσωπικό αρχείο του μουσικολόγου Γιώργου Λεωτσάκου.



Εικόνα 2.31: Πρόγραμμα συναυλίας έργων Ριάδη.<sup>49</sup>

Την Τετάρτη 4 Φεβρουαρίου του 1925 πραγματοποιήθηκε ξανά, στην ίδια αίθουσα, συναυλία με έργα Ριάδη. Στο πρώτο μέρος εκτελέστηκαν έργα για φωνή και πιάνο και στο δεύτερο το *Εγκώμιο στον Ravel* (βλ. Εικόνα 2.32).

<sup>49</sup> Ο Ριάδης στη συγκεκριμένη συναυλία παρουσιάστηκε με τη διπλή ιδιότητα, αυτή του συνθέτη και pianista. Επισημαίνεται πως το συγκεκριμένο πρόγραμμα αποτελεί σπάνιο τεκμήριο όπου γίνεται αναφορά στον Ριάδη και ως pianista εκτός από συνθέτη.



Εικόνα 2.32: Κριτική συναυλίας.<sup>50</sup>

Σύμφωνα με τα στοιχεία που προκύπτουν από τα παραπάνω τεκμήρια το *Hommage à Ravel* ολοκληρώθηκε, είτε πριν το 1925, είτε στις αρχές του αυτού έτους.

Όσον αφορά την ερμηνεία του έργου, η Diamantopoulou αναφέρει ότι ο Δημήτρης Μητρόπουλος παρουσίασε το έργο στο αθηναϊκό κοινό και όχι ο Ριάδης.<sup>51</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Μητρόπουλος ερμήνευσε έργα Ριάδη. Η Diamantopoulou στην διδακτορική της διατριβή παραθέτει έναν πίνακα όπου αναγράφονται οι πιανίστες και οι τραγουδιστές που έχουν εκτελέσει έργα για φωνή και πιάνο του Ριάδη, με τον Μητρόπουλο να έχει τις περισσότερες εμφανίσεις ως συνοδός-πιανίστας σε συναυλίες έργων Ριάδη.<sup>52 53</sup>

<sup>50</sup> Sydney, «Συναυλία», *Η Ελληνική Τέχνη Εικονογραφημένη*, έτο. Β' 7 (Φεβρουάριος 1925): 10. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου, <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/22389>. Ενδεχομένως να μην ήταν η πρώτη δημόσια παρουσία του έργου, ωστόσο η συγκεκριμένη πηγή αποτελεί το μοναδικό τεκμήριο που επιβεβαιώνει την εκτέλεση του έργου το 1925 μέχρι στιγμής.

<sup>51</sup> Diamantopoulou, «Emilios / Emile Riadis- Compositeur grec.» 2005. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023, <http://emileriadis.blogspot.com>

<sup>52</sup> Diamantopoulou-Cornejo, «Les melodies pour une voix et piano d' Émile Riadis,» 550. Αντιθέτως, αν και σύμφωνα με την συγγραφέα ο Ριάδης ως πιανίστας εμφανίζεται σε τέσσερις συναυλίες, ωστόσο μόνο στις δύο είναι επιβεβαιωμένο ότι εμφανίστηκε με την ιδιότητα του ερμηνευτή. Σύμφωνα με την Diamantopoulou, η πρώτη συνεργασία των Ριάδη και Μητρόπουλου, με τον δεύτερο να εμφανίζεται ως πιανίστας, πραγματοποιήθηκε το Μάιο του 1919 σε συναυλία-αφιέρωμα των έργων του Ριάδη στην Αθήνα. Ωστόσο, οι δυο τους είχαν συνεργαστεί ξανά το 1918 όταν ο Μητρόπουλος ενορχήστρωσε και διηύθυνε τα *Trois chansons macédoniennes* του Θεσσαλονικιού συνθέτη: Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece* (Athens: Hellenic Music Centre, 2016), 104. Ακόμη, το 1924, ο Ριάδης μαζί με τους Λαυράγκα, Λιάλο και Μητρόπουλο αποτέλεσαν την κριτική επιτροπή του Αβερώφειου Διαγωνισμού εκείνης της χρονιάς. Γαρουφαλής και Ξανθουδάκης, *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια*, 34. Αξίζει να αναφερθεί ότι η σχέση του Ριάδη με τον Μητρόπουλο θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω έρευνας.

<sup>53</sup> Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο Μητρόπουλος ερμήνευσε το *Hommage à Ravel*, είναι πιθανόν ο Ριάδης να επέδωσε το χειρόγραφο του έργου στον ίδιο, είτε το 1918 στην πρώτη τους συνεργασία (άρα το είχε ολοκληρώσει πριν ή εκείνο

Επιπλέον, εγείρονται ερωτήματα τόσο για το ποια εκδοχή του *Hommage à Ravel* επιλέχθηκε, όσο και για το ποια μέρη ερμηνεύτηκαν (βλ. Εικόνα 2.33).

Date Ville Salle	Organisateur Type de concert	Œuvres au programme (Suite)	Interprètes	Localisation Prog. Critiques
Vendredi 30/1/1925 Athènes Théâtre Olympia	Concert d'œuvres d'Émile <b>RIADIS</b> Conservatoire Grec	1 <sup>re</sup> Partie 1. Έννη Ρομηικά λανοτράγουδα [Neuf petites mélodies roumies] (a. Χίρα [La veuve], b. Ερωσύλη [Erosyll], c. Μισσιριότσα [Missiriotissa], d. Μόγσα [La magicienne], e. Τουρκάια [La femme turque]) 2. Τσιγγάνικα τραγούδια [Mélodies tsiganes] (a. Lamento Vecchio) 3. a. Γιασεμιά και μιναρέδες [Jasmins et minarets] (Οδαίσκη [Odalisque]), b. Δεκατρία Ρομηικά Τραγούδια [Treize petites mélodies grecques] (Le luth), c. Μακεδονικά Τραγούδια [Chansons macédoniennes] (L'esprit du lac et le roi), d. Έννη Ρομηικά λανοτράγουδα [Neuf petites mélodies roumies] (La fille à la fontaine) 4. a. Τοί ίσκου ή άρραβοναστικιά [La fiancée de l'ombre], b. Ρόδα [Les roses] 5. Πέντε χορευτικές όδοιες [Cinq mélodies dansantes], pour deux voix (a. Σήμερα μία παντρεμένη [Aujourd'hui, une femme mariée], b. Πόθος [Désir], c. Δικό μου ήταν το φταίξιμο [C'était de ma faute], d. Οι δύο καβαλλάρηδες [Les deux chevaliers], e. Τρίγος [Vendanges])	Riadis (P) Nina Phocas (C)  Riadis (P) Yiannis Angelopoulos (C) Marika Phocas (C) Mitropoulos (P)  Kaiti Kalamariotou (C) Mitropoulos (P) Marika Phocas (C), Kalamariotou (C), petit orchestre	
Mercredi 4/2/1925 Athènes Théâtre Olympia	Concert d'œuvres d'Émile <b>RIADIS</b>	Reprise du programme du 30/1/1925 Œuvres ajoutées : Ύμνος στο Ραβέλ [Hommage à Ravel] (a. Σαραμπάντα [Sarabande], b. Πρελούδιο στ'άρπιδι τ'Άγ Γιαννού τοῦ Αιούτς [Prélude au rossignol de Saint Jean de Luz])		Prog. : AL

Εικόνα 2.33: Πίνακας της Diamantopoulou-Cornejo που παρουσιάζει τον τόπο, τον χρόνο, τα έργα, τους ερμηνευτές και τις χρονολογίες που παρουσιάστηκαν έργα Ριάδη.<sup>54</sup>

Στον πίνακα της Εικόνας 2.33 αναφέρεται ότι εκτελέστηκαν δύο μέρη του *Hommage à Ravel*, ενώ εντύπωση προκαλεί ότι το πρώτο μέρος αναγράφεται ως “Prélude aux rossignol de Saint Jean de Luz” όπως εμφανίζεται στις δύο μικρές εκδοχές, ενώ το δεύτερο μέρος εμφανίζεται ως “Sarabande” όπως δηλαδή το τιτλοφορεί ο Ριάδης στη «Μ.ε.» (βλ. Εικόνα 2.33).<sup>55</sup> Από τα παραπάνω μπορεί να εξάγει κάποιος το συμπέρασμα ότι ο Ριάδης, είτε δεν είχε οριστικοποιήσει τους τίτλους του κάθε μέρους, είτε παρουσιάστηκε το πρώτο μέρος της «Μ.ε.» και το δεύτερο μέρος της «μ.ε.β’», πράγμα μάλλον όχι και τόσο πιθανό.<sup>56</sup> Επιπρόσθετα, σύμφωνα με την Εικόνα 2.33 προκύπτει εκ νέου

περίπου το διάστημα), είτε να το έστειλε από το καλοκαίρι του 1924 και μετά, όταν ο Μητρόπουλος είχε πια επιστρέψει στην Αθήνα από το Βερολίνο. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Μητρόπουλος κατά την τετραετή διαμονή του στο εξωτερικό διατηρούσε επαφές με τους μουσικούς κύκλους στην Ελλάδα, τόσο στις Βρυξέλλες όσο και στο Βερολίνο, ενδεχομένως να παρέλαβε το έργο μέσα και σε εκείνο το διάστημα.

<sup>54</sup> Diamantopoulou-Cornejo, “Les melodies pour une voix et piano d’Émile Riadis,” 556. Το πρόγραμμα της συναυλίας που πραγματοποιήθηκε στις 4 Φεβρουαρίου 1925, όπως αναφέρει η Diamantopoulou περιλαμβάνεται στο προσωπικό αρχείο του Γιώργου Λεωτσάκου στο οποίο δεν επιτράπηκε πρόσβαση, έπειτα και από τηλεφωνική επικοινωνία της γράφοντας με τον ίδιο, στις 26 Απριλίου 2023. Σύμφωνα, ωστόσο, με τον πίνακα της Εικόνας 2.33, επαναλήφθηκε το πρόγραμμα της συναυλίας που πραγματοποιήθηκε στις 30 Ιανουαρίου του 1925.

<sup>55</sup> Η Diamantopoulou παραλείπει το γράμμα «x» από το αυχ στον τίτλο του *Prélude*, είτε από αμέλεια, είτε επειδή αναγράφονταν έτσι στο πρόγραμμα.

<sup>56</sup> Ενδεχομένως η πρώτη περίπτωση να είναι η επικρατέστερη, δεδομένου ότι η «μ.ε.β’» εμφανίζεται ολοκληρωμένη. Ωστόσο, επειδή το πρώτο μέρος της «Μ.ε.» εμφανίζεται άρτιο, χωρίς διαγραφές και μεταγενέστερες προσθήκες, ενισχύεται και η δεύτερη υπόθεση.

ερώτημα για το τρίτο μέρος του *Hommage à Ravel*, διότι δεν περιλαμβάνεται στα μέρη που εκτελέστηκαν.<sup>57</sup>

Συνοψίζοντας, έχοντας απαριθμήσει και αξιολογήσει τα στοιχεία που υπάρχουν και σχετίζονται με την γενεαλογία του *Hommage à Ravel*, ομολογουμένως δεν μπορεί κανείς με ακρίβεια να τοποθετήσει το χρονικό και γεωγραφικό πλαίσιο δημιουργίας της κάθε εκδοχής. Αρχικά, σύμφωνα με την Εικόνα 2.33, το *Hommage à Ravel* ολοκληρώθηκε πριν ή στις αρχές του 1925. Από την άλλη, ο Ριάδης επηρεασμένος από τα νέα μουσικά ερεθίσματα ξεκίνησε τη σύνθεση της «Μ.ε.» του *Hommage à Ravel* μετά το 1911 και την ολοκλήρωσε ίσως και το 1915.<sup>58</sup> Ωστόσο, οι δύο μικρές εκδοχές, οι οποίες φαίνεται να προέκυψαν αφενός λόγω της έκτασης της «Μ.ε.» και αφετέρου λόγω των υψηλών ερμηνευτικών απαιτήσεων της, ο Ριάδης τις συνέθεσε μετά το 1915 και ενδεχομένως ολοκληρώθηκαν σύντομα, όπως υποστηρίχθηκε στο υποκεφάλαιο 2.1.<sup>59</sup> Το περιθώριο των δεκατεσσάρων ετών (1911-1925) είναι αρκετά μεγάλο ώστε να υπήρξε ολική παύση στη συνθετική ενασχόληση του Ριάδη με το συγκεκριμένο έργο και για αυτό το λόγο οι τρεις εκδοχές μοιάζει λογικότερο να ολοκληρώθηκαν πριν το 1920. Τέλος, όσον αφορά τον τόπο σύνθεσης της «Μ.ε.» καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ξεκίνησε ενδεχομένως στο Παρίσι και ολοκληρώθηκε στη Θεσσαλονίκη, ενώ οι μικρές εκδοχές δημιουργήθηκαν εξ ολοκλήρου στη Θεσσαλονίκη.

---

<sup>57</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση υπάρχουν τρία ενδεχόμενα. Στο πρώτο ενδεχόμενο ο Ριάδης πιθανά δεν είχε οριστικοποιήσει την τελική μορφή του τρίτου μέρους. Στο δεύτερο ενδεχόμενο, εάν ο Μητρόπουλος παρέλαβε το έργο στα χέρια του μετά την επιστροφή στην Ελλάδα το 1924 ίσως να μην είχε τον απαραίτητο χρόνο να το προετοιμάσει πλήρως και γι' αυτό να μην αναφέρεται το (εκτενέστατο) τρίτο μέρος. Σαν τρίτο ενδεχόμενο, επίσης πιθανό, το τρίτο μέρος του *Hommage* μπορεί μεν να παρουσιάστηκε στη συναυλία αλλά δεν αναγράφεται στον πίνακα της Εικόνας 2.33 ως μη περιλαμβανόμενο στο έντυπο πρόγραμμα της τότε συναυλίας, πιθανόν από αμέλεια του συντάκτη του προγράμματος.

<sup>58</sup> Η ακριβής χρονολογία έναρξης της συνθετικής ενασχόλησης του Ριάδη με το συγκεκριμένο έργο μπορεί να διαφέρει και να τοποθετείται μεταξύ 1910 και 1915. Ωστόσο, επιλέγεται ως έτος αναφοράς το 1911 λόγω της ομοιότητας που παρουσιάζεται στο τρίτο μέρος των τριών εκδοχών με το πρώτο από τα οκτώ *Valses* του Ravel, έργο που ολοκληρώθηκε αλλά και εκδόθηκε το 1911. Michael J. Puri, *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*. (Oxford: Oxford University Press, 2011), 115.

<sup>59</sup> Όπως αποδείχθηκε και στο υποκεφάλαιο 2.1, αναμφισβήτητα το πρώτο και το τρίτο μέρος στις μικρές εκδοχές εμπεριέχουν αυτούσια και παραλλαγμένα μέτρα της «Μ.ε.».



### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Κριτική έκδοση της Μεγάλης εκδοχής του *Hommage à Ravel***

**[3.1] Κριτική έκδοση της Ηλεκτρονικά επεξεργασμένη παρτιτούρα της Μεγάλης εκδοχής του *Hommage à Ravel* στο πρόγραμμα *Finale*.**

# Hommage à Ravel

pour le piano

Emile Riadis

Επιμέλεια: Δέσποινα Γιώρα

Molto moderato

[Prélude]

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked "Molto moderato". It begins with a dynamic of *ff* (fortissimo). The score is divided into systems, with measures 1 through 10 shown in the first system. The key signature is one sharp (F#). The piece features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note passages, and triplet figures. Dynamics range from *ff* to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Performance markings include accents (>), slurs, and breath marks (trills). The score concludes with a *p* dynamic and a fermata.

8<sup>va</sup>

11

*pp*

6

(8<sup>va</sup>)

13

6

(8<sup>va</sup>)

15

*pp*

6

(8<sup>va</sup>)

16

*cresc. 6*

6

(8<sup>va</sup>)

17

6

18 *(8va)*

19

20 *pp* *ff* *8va*

21

22

24 *b $\flat$*  *mf*

16

25 *mf*

14

27 *mf*

2/4

30 *ff*

3/8

31 *cresc.*

6

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing harmonic support with chords and some eighth-note patterns.

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing harmonic support with chords and some eighth-note patterns. A *cresc.* marking is present in the lower staff, and a slur with a '6' indicates a sextuplet in the upper staff.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing harmonic support with chords and some eighth-note patterns. A slur with a '6' indicates a sextuplet in the upper staff.

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing harmonic support with chords and some eighth-note patterns. A slur with a '6' and *cresc.* marking is present in the upper staff.

36

Musical score for measures 36-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing harmonic support with chords and some eighth-note patterns. A slur with a '6' and *cresc.* marking is present in the upper staff.

38

6

39

*ff*

8va

42

8va

(8va)

44

8va

46

8va

49

Musical score for measures 49-51. The bass clef staff contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The treble clef staff contains a few notes, mostly held as long notes with a fermata. There are dynamic markings like '>' and '7'.

52

Musical score for measures 52-53. The bass clef staff continues with a fast-moving melodic line. The treble clef staff has a few notes, including a half note with a fermata. There are dynamic markings like '>'.

54

Musical score for measures 54-56. The bass clef staff continues with a fast-moving melodic line. The treble clef staff has a few notes, including a half note with a fermata. There are dynamic markings like '>'.

54

Musical score for measures 54-56. The bass clef staff continues with a fast-moving melodic line. The treble clef staff has a few notes, including a half note with a fermata. There are dynamic markings like '>'.

57

Musical score for measures 57-59. The bass clef staff continues with a fast-moving melodic line. The treble clef staff has a few notes, including a half note with a fermata. There are dynamic markings like '>'.

57

Musical score for measures 57-59. The bass clef staff continues with a fast-moving melodic line. The treble clef staff has a few notes, including a half note with a fermata. There are dynamic markings like '>'.



This musical score consists of four systems, each with three staves: a bass staff, a treble staff, and a grand staff. The piece is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with frequent key changes and chromaticism.

- System 1 (Measures 60-62):** The bass staff contains a dense, chromatic sixteenth-note pattern. The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The grand staff shows a bass line with a fermata and a melodic line with a fermata.
- System 2 (Measures 63-65):** The bass staff continues the chromatic pattern. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff shows a bass line with a fermata and a melodic line with a fermata.
- System 3 (Measures 66-68):** The bass staff continues the chromatic pattern. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff shows a bass line with a fermata and a melodic line with a fermata.
- System 4 (Measures 69):** The bass staff continues the chromatic pattern. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff shows a bass line with a fermata and a melodic line with a fermata.

71

Musical score for measures 71-72. The left hand plays a descending eighth-note scale in the bass clef. The right hand plays a descending eighth-note scale in the treble clef, with a fermata over the final note.

73

Musical score for measures 73-74. Measure 73 features a descending eighth-note scale in the bass clef. Measure 74 features a series of chords in the bass clef, with a forte (*ff*) dynamic marking and a slur over the first two chords. The right hand has a fermata over a note in measure 74.

(8<sup>va</sup>)

75

Musical score for measures 75-76. The right hand plays a series of chords in the treble clef, with a dynamic marking of (8<sup>va</sup>) indicating an octave shift. The left hand is silent.

(8<sup>va</sup>)

77

Musical score for measures 77-78. The right hand plays a series of chords in the treble clef, with a dynamic marking of (8<sup>va</sup>) indicating an octave shift. The left hand is silent.

79

Musical score for measures 79-80. The right hand plays a series of chords in the treble clef. The left hand is silent.

81

Musical score for measures 81-82. The piece is in 2/4 time. Measure 81 features a complex chordal texture with multiple accidentals (sharps and flats) in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 82 continues this texture with further chromatic shifts.

83

Musical score for measures 83-84. Measure 83 shows a continuation of the chordal accompaniment. Measure 84 concludes with a 3/4 time signature change, indicated by a '3' over the '4'.

84

Musical score for measures 84-85. Measure 84 includes a *cresc.* (crescendo) marking and a melodic line in the right hand that rises to a trill-like figure. Measure 85 begins with a 2/4 time signature change, indicated by a '2' over the '4'.

85

Musical score for measures 85-86. Measure 85 features a complex chordal texture with multiple accidentals. Measure 86 continues this texture with further chromatic shifts.

87

(8<sup>va</sup>)

Musical score for measures 87-88. Measure 87 features a complex chordal texture with multiple accidentals. Measure 88 continues this texture with further chromatic shifts.

(8<sup>va</sup>)

89

Musical score for measures 89-90. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 89 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 90 continues the accompaniment with a change in the treble clef's melodic pattern.

91

Musical score for measures 91-92. Measure 91 shows a continuation of the eighth-note accompaniment in the bass clef and a melodic line in the treble clef. Measure 92 features a key signature change to F major (no sharps or flats) and a more active treble clef melody.

93

Musical score for measures 93-94. Measure 93 is in F major and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with an eighth-note accompaniment. Measure 94 continues the accompaniment and introduces a new melodic motif in the treble clef.

95

Musical score for measures 95-96. Measure 95 is in F major and shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with an eighth-note accompaniment. Measure 96 features a key signature change to D major (two sharps) and a more active treble clef melody.

97

Musical score for measures 97-98. Measure 97 is in D major and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with an eighth-note accompaniment. Measure 98 continues the accompaniment and introduces a new melodic motif in the treble clef.

99

Measures 99-100. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 99 features a complex rhythmic pattern in the right hand with sixteenth notes and a steady accompaniment in the left hand. Measure 100 shows a continuation of the right-hand pattern and a melodic line in the left hand.

101

Measures 101-102. Measure 101 continues the right-hand pattern, while the left hand has a long, sustained note. Measure 102 features a melodic line in the left hand and a final note in the right hand.

103

Measures 103-104. Measure 103 continues the right-hand pattern, while the left hand has a long, sustained note. Measure 104 features a melodic line in the left hand and a final note in the right hand.

105

Measures 105-106. Measure 105 continues the right-hand pattern, while the left hand has a long, sustained note. Measure 106 features a melodic line in the left hand and a final note in the right hand.

107

Measures 107-108. Measure 107 features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Measure 108 shows a continuation of the right-hand pattern and a melodic line in the left hand.

109

Musical score for measures 109-110. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand that includes a dynamic accent (>) and a fermata.

111

Musical score for measures 111-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand that includes a dynamic accent (>) and a fermata.

113

Musical score for measures 113-114. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand that includes a dynamic accent (>) and a fermata.

115

Musical score for measures 115-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand that includes a dynamic accent (>) and a fermata.

117

Musical score for measures 117-118. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and features a long, sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand that includes a dynamic accent (>) and a fermata.

119

Musical score for measures 119-120. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 119 features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a treble line with chords. Measure 120 shows a continuation of the bass line and a treble line with a long, sustained note.

121

Musical score for measures 121-122. Measure 121 continues the bass line with sixteenth-note patterns. Measure 122 features a treble line with a long, sustained note and a bass line with chords.

123

Musical score for measures 123-124. Measure 123 features a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. Measure 124 continues the treble line and features a bass line with a long, sustained note and a dynamic marking of *>*.

125

Musical score for measures 125-126. Measure 125 features a bass line with sixteenth-note patterns. Measure 126 features a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. A dynamic marking of *pp* is present in measure 126. The time signature changes to 2/4.

127

Musical score for measures 127-128. Measure 127 features a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. Measure 128 continues the treble line and features a bass line with chords. The time signature changes to 3/4.

129

Musical score for measures 129-130. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment line with some chords and a few notes.

131

Musical score for measures 131-132. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment line with some chords and a few notes.

133

Musical score for measures 133-134. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment line with some chords and a few notes.

135

Musical score for measures 135-136. The top staff is a bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment line with some chords and a few notes.

137

*piu f*

Musical score for measures 137-138. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment line with some chords and a few notes.



8va

139

141

143

*mf* basso marcato

145

147

149

Musical score for measures 149-150. The piece is in 2/4 time. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement. A dynamic marking of *ff* is present.

151

Musical score for measures 151-152. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a more active role with some melodic lines. A dynamic marking of *ff* is present.

153

Musical score for measures 153-154. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a more active role with some melodic lines. A dynamic marking of *ff* is present. A *8va* marking is above the right hand staff.

(8va)

155

Musical score for measures 155-156. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a more active role with some melodic lines. A dynamic marking of *ff* is present. A *8va* marking is above the right hand staff.

(8va)

157

Musical score for measures 157-158. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a more active role with some melodic lines. A dynamic marking of *sempre ff* is present. A *8va* marking is above the right hand staff. The time signature changes to 3/4.

(8va)-----

159

Musical score for measures 159-161. Treble clef has a melodic line with accidentals. Bass clef has a sustained chord with a fermata.

8va-----

162

Musical score for measures 162-164. Treble clef has a melodic line with fingerings (4, 3, 2, 1, 4, 3). Bass clef has a sustained chord with a fermata.

8va-----

165

Musical score for measures 165-167. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a melodic line with a fermata.

8va-----

168

Musical score for measures 168-170. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a melodic line with a fermata.

(8va)-----

171

rall.

meno messo a tempo

Musical score for measures 171-173. Treble clef has a melodic line with a "rall." marking. Bass clef has a melodic line with a "meno messo a tempo" marking.

175

*rall.*

*fff*

[Sarabande]

Molto moderato (♩=66)

Musical score for Sarabande, Molto moderato (♩=66), pp, f. The score is written in 6/8 time and consists of four systems of music. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system features a triplet of eighth notes in both hands. The fourth system includes a fortissimo (*f*) dynamic and a change in the right hand to a treble clef.

9

*più f* *pp*

11

*poco cresc.*

13

*p* *cresc.* *mf*

15

*pp* *ff*

18

*ff* *m.g.*

20

*ff*

22

*ff*

25

*sfz* *mf* *sf* *mf*

27

Measures 27-28: Treble and bass clefs. Treble clef contains triplets of eighth notes and pairs of eighth notes. Bass clef contains triplets of eighth notes and pairs of eighth notes. Fingerings: 3, 3, 3, 2, 2, 2, 2 in treble; 3, 3, 3, 2, 2, 2, 2 in bass.

29

Measures 29-30: Treble and bass clefs. Treble clef contains pairs of eighth notes and quarter notes. Bass clef contains pairs of eighth notes and quarter notes. Performance markings: *rit.*, *a tempo*, *pp*, *ff*, *sf*, *pp*. Fingerings: 2, 4, 4, 2, 2 in treble; 2, 2 in bass.

31

Measures 31-32: Treble and bass clefs. Treble clef contains pairs of eighth notes and quarter notes. Bass clef contains pairs of eighth notes and quarter notes. Performance markings: *sf*, *pp*, *ff*, *m.d.*. Fingerings: 3, 3, 2, 2 in treble; 2, 2 in bass.

33

Measures 33-34: Treble and bass clefs. Treble clef contains pairs of eighth notes and quarter notes. Bass clef contains pairs of eighth notes and quarter notes. Fingerings: 2, 2, 2, 2 in treble; 2, 2, 2, 2 in bass.



35

Musical score for measures 35-36. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 35 features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. Measure 36 shows a continuation of the sixteenth-note pattern in the bass line, with a 'm. d.' marking and a '6' fingering. A '7' bracket is present above the bass line in the second measure.

37

Musical score for measures 37-38. Measure 37 continues the sixteenth-note texture. Measure 38 features a more melodic line in the right hand and a sixteenth-note bass line with a '6' fingering and a '7' bracket.

39

Musical score for measures 39-40. Measure 39 has a sixteenth-note bass line with a '6' fingering and a '7' bracket. Measure 40 features a melodic line in the right hand and a bass line with a '6' fingering and a '7' bracket.

41

Musical score for measures 41-42. Measure 41 has a melodic line in the right hand and a sixteenth-note bass line with a '6' fingering. Measure 42 features a melodic line in the right hand and a sixteenth-note bass line with a '6' fingering. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

42

*rit.*

*dim.*

6

43

*A tempo poco piu mosso*

*mf*

46

49

51

Musical score for measures 51-52. Treble clef has a melodic line with many accidentals. Bass clef has a harmonic accompaniment with chords and some single notes.

53

Musical score for measures 53-54. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a harmonic accompaniment. A *rit.* marking is present in the right hand.

54

Musical score for measures 54-55. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a harmonic accompaniment. An *8va* marking is present in the right hand.

55

Musical score for measure 55. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a harmonic accompaniment. A *pp* marking is present in the right hand. A note in the right hand is marked with an *8va* bracket.

la même chose droite une 8ve plus haut

Le basse chantante

56 (8va)

Musical score for measures 56-57. The system is marked with a dashed line and '(8va)'. The right hand (treble clef) features a series of chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests.

58 (8va)

Musical score for measures 58-59. The system is marked with a dashed line and '(8va)'. The right hand continues with chords and single notes, and the left hand maintains its intricate accompaniment.

60 (8va)

Musical score for measures 60-61. The system is marked with a dashed line and '(8va)'. The right hand has a more active melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

62 (8va)

Musical score for measures 62-65. The system is marked with a dashed line and '(8va)'. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

64

*ppp* *molto rit.*

66

[Finale]

Vif et enjoué  $\text{♩} = 69$

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Vif et enjoué' with a tempo of quarter note = 69. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *8va* (octave). The first system starts with a *8va* marking above the treble staff. The second system has *sf* markings above the bass staff. The third system has a *8va* marking above the treble staff. The fourth system has *8va* markings above both the treble and bass staves. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

21 *8va*

26 *8va*

31 *8va*

36

40 *8va*

Musical score for measures 40-42. Measure 40: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 41: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 42: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Trills are marked above the eighth notes in measures 40 and 41.

43

Musical score for measures 43-45. Measure 43: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 44: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 45: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Trills are marked above the eighth notes in measures 43 and 44.

46

Musical score for measures 46-48. Measure 46: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 47: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 48: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Trills are marked above the eighth notes in measures 46 and 47.

49 *f*

Musical score for measures 49-51. Measure 49: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 50: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Measure 51: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has chords G3-B2, A2-C3, B2-D3. Trills are marked above the eighth notes in measures 49 and 50.



54

Musical score for measures 54-58. The piece is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with frequent chromaticism. The right hand contains a melodic line with many accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure 54 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass clef part begins with a half note chord of Bb and E.

59

Musical score for measures 59-63. The right hand continues with a highly chromatic melodic line. The left hand features a series of chords and moving bass lines, including a prominent bass line with a descending chromatic scale in measure 60. The key signature remains one flat.

64

Musical score for measures 64-67. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 64. The left hand continues with a harmonic accompaniment. The key signature changes to two flats in measure 65. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 67.

68

Musical score for measures 68-71. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *p* in measure 68. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature remains two flats. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 71.

72 *8va*

76 *8va*

80 *8va* *pianissimo meno mosso*

84

88

*cresc.*

This system contains measures 88 through 91. The right-hand part features a melodic line with various intervals and accidentals, including a tritone (F#-C) in measure 90. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right-hand staff in measure 90.

8va

92

This system contains measures 92 through 95. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right-hand part. The right-hand part has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The left-hand part consists of chords with accents and rests.

96

This system contains measures 96 through 98. The right-hand part continues with a melodic line. The left-hand part features chords with slurs and accents, providing a steady accompaniment.

99

This system contains measures 99 through 101. The right-hand part has a melodic line with some chromaticism. The left-hand part features chords with slurs and accents, similar to the previous system.

102

106

110

115

121

Musical score for measures 121-127. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment with long notes and some chords. The key signature has one flat (B-flat).

128

Musical score for measures 128-133. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

134

Musical score for measures 134-139. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

140

Musical score for measures 140-145. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

145

Musical score for measures 145-149. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and features a series of half notes with slurs, including accidentals such as sharps and flats.

150

Musical score for measures 150-153. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with an eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with half notes and slurs, including a dynamic marking 'v'.

154

Musical score for measures 154-157. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with an eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with half notes and slurs, including a dynamic marking 'v'.

158

Musical score for measures 158-161. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with an eighth-note melody. The lower staff is in bass clef with half notes and slurs, including a dynamic marking 'v'.

162

8va

(8va) 166

[.] [.] [.] [.]

(8va) 170

sopra

175

179

8va

(8va)

183

(8va)

187

(8va)

(8va)

192

8va

*sf*

(8va)



196 (8<sup>va</sup>)

201

205

8<sup>va</sup>  
*piu mosso*  
**ff**

209 (8<sup>va</sup>)

213

Musical score for measures 213-216. The system 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 one flat (Bb). The music features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

217

Musical score for measures 217-222. The system 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 one flat (Bb). The music features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A dashed line labeled "8va" is positioned above the upper staff.

223

Musical score for measures 223-227. The system 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 one flat (Bb). The music features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A dashed line labeled "8va" is positioned above the upper staff. Fingerings are indicated with numbers 1-3 and 2.

228

Musical score for measures 228-232. The system 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 one flat (Bb). The music features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A dashed line labeled "8va" is positioned above the upper staff. Fingerings are indicated with numbers 1-3 and 2.

233

238

242

247

(8va)

251

Musical score for measures 251-255. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals (sharps and naturals) and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The key signature changes from one sharp to one flat between measures 253 and 254.

256

Musical score for measures 256-260. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The key signature changes from one flat to one sharp between measures 258 and 259.

261

Musical score for measures 261-264. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The key signature changes from one sharp to one flat between measures 263 and 264.

265

Musical score for measures 265-268. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. The key signature changes from one flat to one sharp between measures 267 and 268. A dynamic marking of *p* is present in the first measure. An *8va* marking is present above the final measure, indicating an octave transposition.

269

Musical score for measures 269-272. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#).

273

*8va-*

Musical score for measures 273-277. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords. A dynamic marking *mf* is present. A *8va-* marking is above the first measure of the upper staff. The key signature has one sharp (F#).

278

Musical score for measures 278-282. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#).

283

*mf* la basse chantante

Musical score for measures 283-286. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords. A dynamic marking *mf* and the text *la basse chantante* are present. The key signature has one sharp (F#).

287

292

296

300

304

3 3 3

m.d.

3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 304, 305, and 306. The right hand features a sequence of three chords, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. The left hand has a similar triplet of chords. In measure 306, the right hand has a melodic line starting with a 'm.d.' (mezzo-dolce) marking, followed by a triplet of chords marked with a '3'.

307

3

*p*

la basse chantante

3

Detailed description: This system contains measures 307, 308, and 309. Measure 307 has a triplet of chords in the left hand. Measure 308 features a melodic line in the right hand starting with a 'p' (piano) dynamic, and a long note in the left hand. Measure 309 continues the melodic line in the right hand and has a long note in the left hand. The phrase 'la basse chantante' is written below the left hand in measure 309.

310

*sf*

*sf*

Detailed description: This system contains measures 310, 311, 312, 313, and 314. The right hand has a melodic line with a '[-]' marking above it. The left hand has a long note in measure 310, followed by a melodic line in measure 311. Dynamics include 'sf' (sforzando) in measures 311 and 312.

315

*f*

*sf*

*sf*

Detailed description: This system contains measures 315, 316, 317, 318, and 319. The right hand has a melodic line with a '[-]' marking above it. The left hand has a long note in measure 315, followed by a melodic line in measure 316. Dynamics include 'f' (forte) in measure 316 and 'sf' (sforzando) in measures 317 and 319.

319

*p*

*sf*

323

*>*

328

*f*

*>*

332

*>*



336

Musical score for measures 336-339. The system 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). Measure 336: Treble clef has a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 337: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 338: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 339: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4.

340

Musical score for measures 340-344. The system 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). Measure 340: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 341: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 342: Treble clef has a descending eighth-note scale (F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 343: Treble clef has a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 344: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4.

345

Musical score for measures 345-349. The system 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). Measure 345: Treble clef has a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 346: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 347: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 348: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 349: Treble clef has a descending eighth-note scale (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4.

350

Musical score for measures 350-354. The system 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). Measure 350: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 351: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 352: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 353: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Measure 354: Treble clef has an ascending eighth-note scale (F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8); bass clef has a chord of B-flat3, D4, F4. Performance markings: 'm.g.' (mezzo-giochiato) is written below the bass clef in measures 350, 352, and 353. 'm.d.' (mezzo-dolce) is written above the treble clef in measures 352, 353, and 354.

356 *8va*

Musical score for measures 356-360. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics, including a forte (f) dynamic. The bass clef staff contains a simple accompaniment. A dashed line above the treble staff indicates an octave transposition for the first few notes.

361

Musical score for measures 361-365. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics, including mezzo-forte (m.g.) dynamics. The bass clef staff contains a simple accompaniment. The time signature changes to 2/4 at the end of the system.

367 *ff*

Musical score for measures 367-370. The treble clef staff contains a complex, rhythmic accompaniment with many notes and accidentals. The bass clef staff is empty. The time signature is 2/4.

371

Musical score for measures 371-374. The treble clef staff contains a complex, rhythmic accompaniment with many notes and accidentals. The bass clef staff is empty. The time signature is 2/4.

376 *8va*

Musical score for measures 376-380. The treble clef staff contains a complex rhythmic pattern of chords and single notes, while the bass clef staff is empty. A dashed line above the treble staff indicates an octave shift.

381 *8va*

Musical score for measures 381-384. The treble clef staff contains a complex rhythmic pattern of chords and single notes, while the bass clef staff is empty. A dashed line above the treble staff indicates an octave shift.

385

Musical score for measures 385-388. The treble clef staff contains a complex rhythmic pattern of chords and single notes, while the bass clef staff is empty.

389

Musical score for measures 389-392. The treble clef staff contains a complex rhythmic pattern of chords and single notes, while the bass clef staff is empty. The piece concludes with a 3/4 time signature.

393 *8va*-----

Musical score for measures 393-397. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes fingering '2 2' and accents '>'.

(*8va*)-----

398

Musical score for measures 398-402. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time.

(*8va*)-----

403

Musical score for measures 403-407. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time.

408

Musical score for measures 408-412. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time.

413

Musical score for measures 413-417. The right hand features chords with slurs and ties, while the left hand plays a continuous eighth-note bass line. Measure 415 includes a [?] annotation.

418

Musical score for measures 418-421. The right hand continues with chords and slurs. The left hand features a complex bass line with triplets and a 4-measure rest in measure 421.

422

8va

Musical score for measures 422-426. The right hand has chords with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note patterns. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the right hand.

427

(8va)

Musical score for measures 427-431. The right hand has chords with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note patterns. A dashed line labeled '(8va)' indicates an octave shift in the right hand.

432

Musical score for measures 432-436. The right hand features chords with a melodic line on top, and the left hand has a descending eighth-note pattern.

437

Musical score for measures 437-440. The right hand has chords with a melodic line, and the left hand continues the descending eighth-note pattern.

441

Musical score for measures 441-444. The right hand has chords with a melodic line, and the left hand has a descending eighth-note pattern.

445

Musical score for measures 445-448. The right hand has chords with a melodic line, and the left hand has a descending eighth-note pattern.

449

Musical score for measures 449-452. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a descending eighth-note pattern in the bass clef.

453

Musical score for measures 453-456. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a descending eighth-note pattern in the bass clef.

457

8<sup>va</sup>

Musical score for measures 457-461. The right hand plays sustained chords in the treble clef, and the left hand plays a descending eighth-note pattern in the bass clef. An 8<sup>va</sup> marking is present above the right hand.

(8<sup>va</sup>)

462

Musical score for measures 462-465. The right hand plays sustained chords in the treble clef, and the left hand plays a descending eighth-note pattern in the bass clef. An (8<sup>va</sup>) marking is present below the right hand.

8va-

467

8va-

472

477

*mf*

482

*f*

*mf*



487

*f*

492

*dim.*

496

*cresc.*

501

*>*

506

Musical score for measures 506-510. The right hand features chords and arpeggios, while the left hand plays a descending eighth-note line.

511

Musical score for measures 511-514. The right hand has chords with accents, and the left hand has a descending eighth-note line.

515

*8va*

Musical score for measures 515-518. The right hand has a melodic line with sharps, and the left hand has chords with sharps.

519

*8va*

Musical score for measures 519-522. The right hand has a descending eighth-note line, and the left hand has a melodic line with a fermata.

524

Musical score for measures 524-527. The right hand plays a descending eighth-note scale in the treble clef. The left hand plays a descending eighth-note scale in the bass clef, with a long slur and an accent (>) under the final note.

528

Musical score for measures 528-531. The right hand plays a descending eighth-note scale in the treble clef. The left hand plays a descending eighth-note scale in the bass clef, with a long slur and an accent (>) under the final note.

532

Musical score for measures 532-535. The right hand plays a descending eighth-note scale in the treble clef. The left hand plays a descending eighth-note scale in the bass clef, with a long slur and an accent (>) under the final note.

536

Musical score for measures 536-539. The right hand plays a descending eighth-note scale in the treble clef. The left hand plays a descending eighth-note scale in the bass clef, with a long slur and an accent (>) under the final note.

541

546

(8va)

551

556

561

561-566

*fff*

This system contains measures 561 through 566. The right-hand staff features a complex texture with multiple layers of notes, including a prominent *fff* dynamic marking. The left-hand staff consists of a steady eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right-hand part in the final measure.

567

567-572

*fff* *mp cresc.*

This system contains measures 567 through 572. The right-hand staff begins with a *fff* dynamic, which then transitions to *mp cresc.* in the final two measures. The left-hand staff continues with the eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* is present below the right-hand staff.

573

573-578

*8va*

This system contains measures 573 through 578. The right-hand staff features a melodic line with various accidentals and dynamics. The left-hand staff continues with the eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* is positioned below the right-hand staff.

579

579-584

This system contains measures 579 through 584. The right-hand staff continues the melodic line with various accidentals. The left-hand staff continues with the eighth-note accompaniment.

585

Musical score for measures 585-590. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down, alternating between two chords: a D minor triad (D, F, A) and a D major triad (D, F#, A). The treble staff is empty.

591

Musical score for measures 591-598. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line starts with a forte (*fff*) dynamic and features a sequence of chords: D minor, D major, D minor, D major, D minor, D major, D minor, and D major. The treble staff contains chords that correspond to the bass line. The piece concludes with the instruction *accelerando*.

599

Musical score for measures 599-602. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line features a sequence of chords: D minor, D major, D minor, and D major. The treble staff contains chords that correspond to the bass line.

603

Musical score for measures 603-608. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line features a sequence of chords: D minor, D major, D minor, D major, D minor, D major, D minor, and D major. The treble staff contains chords that correspond to the bass line. The piece concludes with a forte (*fff*) dynamic.

## Κεφάλαιο 4. Από την τυπολογία των εκδόσεων στη δημιουργία της παρούσας κριτικής έκδοσης

### 4.1 Είδη μουσικών εκδόσεων

Σύμφωνα με τον Goodman, «[...] η ταυτότητα ενός έργου διασώζεται στις εκτελέσεις του ή, αλλιώς, οι εκτελέσεις ταξινομούνται ως εκτελέσεις “ενός” συγκεκριμένου έργου, μόνο επειδή οι εκτελέσεις συμμορφώνονται με τους ήχους που καταγράφονται στην παρτιτούρα. Κάθε άλλο χαρακτηριστικό εκτός της σημειογραφίας είναι άσχετο με τον καθορισμό της εξατομίκευσης της εκτέλεσης και, ως εκ τούτου, της ταυτότητας του ίδιου τού έργου».<sup>1</sup> Προσλαμβάνοντας το συγκεκριμένο απόσπασμα ως ένα δημιουργικό ερέθισμα, ακολουθεί μία σύντομη ιστορική επισκόπηση σχετικά με την δημιουργία των έντυπων μουσικών εκδόσεων.

Μέχρι και τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα η μουσική δημιουργία ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μουσική εκτέλεση και γινόταν κατανοητή, όχι τόσο υπό το πρίσμα του έργου καθαυτού (ως του ίδιου του δημιουργήματος), αλλά περισσότερο υπό το πρίσμα της εκτέλεσης και των περιστάσεων που αυτή αφορούσε: κοινωνικών, πολιτικών, επετειακών, θρησκευτικών κ.ά. Η μουσική είχε καθαρά λειτουργικό χαρακτήρα υπηρετώντας εξωμουσικές, κατά κύριο λόγο, ιδέες και σκοπούς που προέρχονταν από τους καθιδρυμένους θεσμούς και τους εργοδότες της εποχής, όπως για παράδειγμα η εκκλησία ή οι ηγεμόνες της άρχουσας τάξης, επιβεβαιώνοντας το κύρος και την ισχύ τους. Συνεπώς, οι τίτλοι ιδιοκτησίας ή αλλιώς το όποιο οικονομικό και πνευματικό δικαίωμα επάνω στη δημιουργία ενός μουσικού έργου, σε αρκετές περιπτώσεις ήταν στην κατοχή της εκκλησίας, της αυλής, του χορηγού ή μαικήνα ηγεμόνα και, αρκετά αργότερα, από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, του εκδοτικού οίκου, αντί του φυσικού του δημιουργού, δηλαδή του συνθέτη. Με αυτό τον τρόπο ο εκάστοτε «ιδιοκτήτης» μπορούσε να παρέμβει, να επεξεργαστεί και να διαχειριστεί το έργο κατά βούληση.<sup>2</sup> Έτσι, οι συνθέτες είχαν έναν δευτερεύοντα ρόλο σε θέματα κυριότητας, μορφοποίησης ή τελικής εκδοχής του έργου.

Το συνολικό πλαίσιο αλλαγών στην κοινωνική, πολιτική και πνευματική ζωή στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο, μέσα από τις αλλαγές που υπαγορεύτηκαν από γεγονότα όπως η Γαλλική Επανάσταση ή, στη συνέχεια, έπειτα από τους Ναπολεόντειους Πολέμους στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα έθεσε τα θεμέλια για την άνθιση νέων ιδεών όπως η ελευθερία, η αυτονομία και η ανεξαρτησία, έννοιες που συντέλεσαν στη «δημιουργία ενός νέου περιβάλλοντος για την καλλιέργεια των τεχνών».<sup>3</sup> Σταδιακά, και μέσα από την αισθητική του Ρομαντισμού, η θεώρηση της μουσικής ως μέσου μεταπλάθεται στη θεώρηση της μουσικής ως αυτοσκοπού.<sup>4</sup> Παρόλο που σταδιακά οι συνθέτες απέκτησαν μεγαλύτερη ισχύ στον έλεγχο των εκδόσεων των έργων τους, η επεμβατική διορθωτική τάση που κατά κανόνα εφαρμοζόταν από τους εκδοτικούς οίκους είχε ως αποτέλεσμα την υποβίβαση των χειρόγραφων σε αντίγραφα εργασίας, με τους οίκους να διατηρούν ισχυρό ρόλο και τους συνθέτες συχνά να αδυνατούν να ανταποκριθούν στη θέση και τον δικό τους ρόλο ως

<sup>1</sup> Nelson Goodman, *Γλώσσες της Τέχνης*, μτφ. Πάνος Βλαγκόπουλος (Αθήνα: Εκκρεμές 2005), 188-189. Αναδημοσιεύεται στο: Γκέρ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, 48-49.

<sup>2</sup> Βούβαρης, «(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις. Μία Ιστορική Ανασκόπηση», 3.

<sup>3</sup> Αναστασία Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ενάτου αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005), 62-69.

<sup>4</sup> Βούβαρης, «(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις. Μία Ιστορική Ανασκόπηση», 4.

καλλιτεχνικοί δημιουργοί. Η συγκεκριμένη συνθήκη άρχισε να μεταβάλλεται σημαντικά από την εποχή του Beethoven και μετά.<sup>5</sup>

Με την πάροδο του χρόνου, επιφανείς ερμηνευτές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ξεκίνησαν να επιμελούνται και να εκδίδουν έργα παλαιότερων περιόδων. Η συγκεκριμένη πρακτική είχε ως στόχο τόσο τη διαπαιδαγώγηση νέων μουσικών<sup>6</sup> όσο και την αποκρυστάλλωση της ερμηνευτικής προσέγγισης του κάθε επιμελητή-εκτελεστή. Ωστόσο, η συγκεκριμένη πρακτική αρκετές φορές αλλοίωνε την αρχική ταυτότητα του έργου και, ως εκ τούτου, αποτελούσε συχνό φαινόμενο η ύπαρξη μουσικών κειμένων με σημαντικές διαφορές μεταξύ τους ως εκδοχών για το ίδιο έργο. Η σύγχυση αυτή, μεταξύ επιμέλειας και ύπαρξης διαφορετικών εκδοχών του ίδιου έργου, πυροδότησε την συζήτηση για τις αρχές και τους όρους επιμέλειας των μουσικών εκδόσεων, πως θα έπρεπε να διακρίνονται μεταξύ τους και ποια η χρήση του κάθε τύπου έκδοσης.

Σύμφωνα με τον James Grier, τα είδη των εκδόσεων χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες. Αυτές είναι: α) η φωτομηχανική ανατύπωση (“Facsimile edition”), η έντυπη επεξεργασμένη έκδοση που αποδίδει το αυθεντικό κείμενο του συνθέτη (“Urtext edition”), η έκδοση που προορίζεται για εκτέλεση / ερμηνευτική έκδοση (“Performance edition” / “Interpretative edition”) και, τέλος, η κριτική έκδοση (“Critical edition”).<sup>7</sup>

Σχετικά με την πρώτη κατηγορία, τη Facsimile edition, πρόκειται για τη φωτομηχανική (έως φωτογραφική) ανατύπωση του ολοκληρωμένου αυτογράφου χειρόγραφου, προερχόμενου είτε από τον συνθέτη είτε από τον αντιγραφέα ή ακόμη και την ανατύπωση μιας παλαιάς (ιστορικού χαρακτήρα) έκδοσης έργου. Ο συγκεκριμένος τύπος ενέχει δυσκολίες στην ανάγνωσή του και για τον λόγο αυτό προορίζεται για μελέτη και όχι για εκτέλεση,<sup>8</sup> ενώ πρόσφατες πολυτελείς Facsimile εκδόσεις διάσημων έργων από εκδοτικούς οίκους ενέχουν και το στοιχείο της συλλεκτικότητας (προοριζόμενες περισσότερο για ευκατάστατους φιλόμουςους).

Όσον αφορά την Urtext edition (μτφ. πρωτότυπο κείμενο), αποτελεί μια μορφή μουσικής έκδοσης η οποία προέκυψε ως απάντηση στις ερμηνευτικές εκδόσεις για εκτέλεση (συχνά με επεμβάσεις δυναμικής, αγωγικής, με δακτυλοθεσία κλπ.) οι οποίες θεωρούνταν ότι συγκάλυπταν την αρχική σημειογραφία (και ενδεχομένως και τις προθέσεις) του συνθέτη.<sup>9</sup> Έτσι, ο συγκεκριμένος τύπος εκδόσεων επιχειρεί να παρουσιάσει το αυθεντικό πλήρες μουσικό κείμενο του συνθέτη σε επεξεργασμένη έντυπη μορφή χωρίς περαιτέρω προσθήκες από τον επιμελητή και με τις όποιες ελλείψεις στην κατανόηση της ερμηνείας του που μπορεί να παρουσιάζονται, αναγκαστικά. Παρόλα αυτά, η πιστότητά του είναι αμφισβητήσιμη.<sup>10</sup> Με το πέρασμα του χρόνου ο όρος απέκτησε μια πιο εμπορική διάσταση στην αγορά των εκδόσεων και οι υποστηρικτές του συγκεκριμένου

<sup>5</sup> Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, 403, 405-406.

<sup>6</sup> Πλέον η μουσική είχε παιδαγωγικό και όχι ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Η διάδοσή της στην αστική τάξη ενίσχυσε τη μουσική τυπογραφία δημιουργώντας νέες μεθόδους έκδοσης με μικρότερο κόστος. Εκτός από τις παρτιτούρες στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα οι εκδοτικοί οίκοι είχαν ξεκινήσει να εκδίδουν και τα πρώτα μουσικολογικά περιοδικά, όπως το *Allgemeine musikalische Zeitung* (το 1798) : Σιώφη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ενάτου αιώνα*, 71.

<sup>7</sup> Grier, “Editing,” *Grove Music Online*.

<sup>8</sup> Υπάρχουν, ακόμη, κάποιες παράμετροι όπως το φως, η αντίθεση, η ταχύτητα του φιλμ, η έκθεση και η επεξεργασία που μπορεί να παραποιήσουν το τελικό αποτέλεσμα και έτσι, μέσα από την ίδια πηγή, είναι πιθανόν να υπάρξουν δύο διαφορετικές φωτογραφίες. Τέλος, επειδή με την πάροδο του χρόνου τα χειρόγραφα αλλοιώνονται, με τη φωτομηχανική αποτύπωση τους μπορεί να διατηρήσει κανείς μία πιο ευανάγνωστη κατάσταση της πηγής. Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, 145-147.

<sup>9</sup> Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, 151.

<sup>10</sup> Boorman, “Urtext (Ger.: ‘original text’),” *Grove Music Online*.



τύπου παραδέχτηκαν ότι η συντακτική παρέμβαση, έστω και σε κάποιον βαθμό, είναι αναπόφευκτη.<sup>11</sup>

Οι εκδόσεις, από την άλλη, που αποτέλεσαν πεδίο αντιπαραθέσεων είναι οι αποκαλούμενες εκδόσεις για εκτέλεση ή ερμηνευτικές εκδόσεις (“Performance editions”). Αρκετοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι ο συγκεκριμένος τύπος εκδόσεων λειτουργεί ως ένα είδος καταγραφής της προφορικής παράδοσης επάνω στην ερμηνευτική προσέγγιση των σπουδαίων εκτελεστών<sup>12</sup> ή, πιο επεξηγηματικά, λειτουργεί ως «αποθήκη» καταγεγραμμένων πληροφοριών για την προσέγγιση, απόδοση και ερμηνεία του έργου. Όμως, το πρόβλημα που εμφανίζεται σε αυτό τον τύπο εκδόσεων είναι η ελευθερία στις ερμηνευτικές επιλογές του επιμελητή-ερμηνευτή, γεγονός που ενδεχομένως κάποιες φορές να παραποιεί τη φωνή του συνθέτη ή τις πραγματικές του προθέσεις.<sup>13</sup>

Ο τελευταίος τύπος εκδόσεων αφορά τις κριτικές εκδόσεις (Critical ή Scholarly editions), οι οποίες μπορούν να αφορούν είτε μεμονωμένα έργα, είτε το σύνολο του έργου ενός συνθέτη (αγγλ. Collected Works ή Complete Works, γερμ. *Gesamtausgabe*) είτε ένα ευρύτερο ρεπερτόριο καθορισμένο από γεωγραφικά, χρονολογικά ή ειδολογικά κριτήρια (αγγλ. Musical Monuments ή Monumental Editions, γερμ. *Denkmäler*).<sup>14</sup> Η ειδοποιός διαφορά μίας τέτοιας έκδοσης συγκριτικά με τις προηγούμενες είναι ότι μεταφέρει το μουσικό κείμενο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο σύμφωνα με ιστορικά στοιχεία και ενδελεχή μελέτη των πηγών. Πρωταρχικός σκοπός σε μία τέτοια έκδοση είναι η διαύγεια στην παρουσίαση των συστατικών στοιχείων του έργου όπως ο ρυθμός, το μέτρο, η δυναμική, η άρθρωση, το ύφος, η ενορχήστρωση και γενικά κάθε μικρή ή μεγάλη λεπτομέρεια της αρχικής γραφής του έργου ή και των μετέπειτα αντιγραφών ή εκδόσεών του. Αυτά τα στοιχεία υπόκεινται σε υποκειμενικότητα, οπότε ενδέχεται δύο επιμελητές να δημιουργήσουν διαφορετικές εκδόσεις για το ίδιο έργο. Έτσι, οι παρεμβάσεις που πραγματοποιούνται αποτελούν ουσιαστικά εναλλακτικές λύσεις πάνω σε θέματα που προκύπτουν κατά τη διάρκεια μελέτης του έργου. Η μορφή της συγκεκριμένης έκδοσης δίνει στους επιμελητές τη δυνατότητα να εξηγήσουν και να υπερασπιστούν την κριτική τους επιλογή. Τέλος, ο κριτικός σχολιασμός είναι ένα επιπρόσθετο στοιχείο που διαφέρει συγκριτικά με τις προαναφερόμενες εκδόσεις. Μέσω του σχολιασμού, ο επιμελητής ουσιαστικά δημιουργεί έναν χάρτη οδηγιών για τον αναγνώστη, που αιτιολογεί τις επιλογές του και τις περιγράφει με επιστημονικά κριτήρια. Το πλεονέκτημα που προσφέρει μια κριτική έκδοση στους αναγνώστες αυτής, είναι η καθοδήγηση από έναν επιστήμονα-μουσικολόγο που έχει αφιερωθεί στη μελέτη των προβλημάτων του έργου και του οποίου η γνώμη αξίζει να συνυπολογιστεί. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι οι μελετητές απαλλάσσονται από το να σκεφτούν οι ίδιοι δικές τους προσεγγίσεις, εξάλλου δεν χρειάζεται να συμφωνούν με κάθε

---

<sup>11</sup> Mark Clague, “Portraits in Beams and Barlines: Critical Music Editing and the Art of Notation,” *American Music* 23 / No., 1 (Ανοιξη 2005), 33-68: 40. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://www.jstor.org/stable/4153040>. Συνεπώς, ο χαρακτηρισμός «πρωτότυπο κείμενο» δεν φαίνεται να ισχύει και απόλυτα καθώς το κείμενο έχει υποστεί κάποιες μορφής επεξεργασία.

<sup>12</sup> Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, 151 και στο Grier, “Editing.”

<sup>13</sup> Sion M. Honea, “How to select a performing edition,” *Music Educators Journal* 88, No. 4 (Ιανουάριος 2002), 24-27: 26. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://www.jstor.org/stable/3399787>

<sup>14</sup> Οι πληροφορίες για τους συγκεκριμένους τύπους εκδόσεων προέρχονται από το Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, 155-157. Και Grier, “Editing.” Επίσης, πληροφορίες στα: Sydney Robinson Charles, George R. Hill, Norris L. Stephens, and Julie Woodward. “Editions, historical.” *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08552>. George R. Hill and Norris L. Stephens, *Collected Editions, Historical Series & Sets & Monuments of Music: A Bibliography* (Berkeley: Fallen Leaf Press, 1997).

λεπτομέρεια του επιμελητή. Άλλωστε «[...] μία κριτική στάση θα πρέπει να προκαλεί και μία κριτική ανταπόκριση, και αυτός είναι ο σκοπός της εκδοτικής διαδικασίας.<sup>15</sup>

Ολοκληρώνοντας το συγκεκριμένο υποκεφάλαιο αξίζει να γίνει μία αναφορά στις κριτικές και τις, εν γένει, επιμελημένες εκδόσεις έργων Νεοελλήνων συνθετών στον ελλαδικό χώρο, απότοκα και της ανάπτυξης της εγχώριας μουσικολογίας σε ακαδημαϊκό πλαίσιο.<sup>16</sup> Πιο αναλυτικά, σε αυτή την προσπάθεια εκδοτικής ανάδειξης της νεότερης ελληνικής δημιουργίας έχουν συμβάλλει, μεταξύ άλλων, το Εργαστήριο Νεοελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου με το ερευνητικό πρόγραμμα «Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής» το οποίο έχει εκδώσει μέρος του έργου του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου αλλά και τις *14 Invenzioni* του Δημήτρη Μητρόπουλου,<sup>17</sup> καθώς και το Κέντρο Ελληνικής μουσικής, το οποίο επιμελείται ιστορικές εκδόσεις έργων συνθετών όπως ο Νίκος Σκαλκώτας, ο Παύλος Καρρέρ, ο Σπυρίδων Σαμάρας, ο Χαρίλαος Περγέσας, ο Δημήτρης Μητρόπουλος κ.ά.<sup>18</sup> Εκτός από τους παραπάνω φορείς, αρκετοί Έλληνες μουσικολόγοι έχουν επιμεληθεί εκδόσεις σημαντικών ελληνικών έργων, όπως για παράδειγμα ο Κώστας Χάρδας,<sup>19</sup> ο Ιωάννης Φούλιας<sup>20</sup> και η Πολυξένη Θεοδωρίδου,<sup>21</sup> μεταξύ άλλων. Στην προσπάθεια αυτή, από παιδαγωγικής πλευράς, έχουν συμβάλλει διδακτικές προσεγγίσεις όπως το σεμιναριακό μάθημα «Κριτικές εκδόσεις έργων Νεοελλήνων συνθετών» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., υπό την εποπτεία του Γιώργου Σακαλιέρου, αλλά και το μάθημα «Μουσική Ελλήνων συνθετών για μικρά σύνολα [Έρευνα, έκδοση, ανάλυση, ερμηνεία]» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. με επιστημονικά υπεύθυνο τον Νίκο Μαλιάρα, ενώ φοιτητές και από τα δύο τμήματα έχουν πραγματοποιήσει πρακτική άσκηση στον τομέα των εκδόσεων στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής. Δεν πρέπει, να παραληφθεί, η συνεισφορά των νεότερων εκπροσώπων της μουσικολογικής έρευνας στον ακαδημαϊκό χώρο στην όλη προσπάθεια για την κριτική έκδοση έργων διαφόρων συνθετών

<sup>15</sup> “But a critical attitude should stimulate a critical response, and that is a goal of editing” (μτφ. Δ. Γιώρα): Grier, “Editing.”

<sup>16</sup> Βλ. Σχετικά: Πανδώρα Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1972) του Χρήστου Σαμαρά. Κριτική έκδοση και μουσική ερμηνεία» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022), 65-67.

<sup>17</sup> Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα του Ιονίου Πανεπιστημίου, πρόκειται για μία σειρά δίγλωσσων (ελληνικά και αγγλικά) κριτικών εκδόσεων έντεχνων έργων Ελλήνων συνθετών. Ο πρώτο τόμος εκδόθηκε στα τέλη Ιανουαρίου του 2006 με την έκδοση *Νικόλαος Μάντζαρος-Χαλικιόπουλος (1795-1872), Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α΄: Τρεις άριες του 1815*, σε επιμέλεια Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2006.), ενώ σημαντική ήταν και η δίγλωσση έκδοση του εργαστηρίου: *Δημήτρης Μητρόπουλος, 14 Invenzioni σε ποίηση του Κ.Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο (1925)*, σε επιμέλεια Γιάννη Σαμπαροβαλάκη (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2010). Βλ. σχετικά για περισσότερες πληροφορίες: <https://users.ionio.gr/~GreekMus/pubgr/monumenta.htm>. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023.

<sup>18</sup> Το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής ιδρύθηκε το 2006 από τους μουσικολόγους Γιάννη Σαμπαροβαλάκη και Γιάννη Τσελίκα. Σκοπός τους αποτελεί η μελέτη, η έκδοση, η προαγωγή και η προβολή της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Βλ. σχετικά στην ιστοσελίδα του φορέα: [https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id\\_cms=4&controller=cms](https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_cms=4&controller=cms). Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023.

<sup>19</sup> Κωνσταντίνος Χάρδας (επιμ.), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, 24 Πρελούδια για πιάνο* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2007) και του ίδιου (επιμ.), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, 14 Παιδικά Πορτρέτα* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2009). Βλ. σχετικά: <https://qa.auth.gr/el/cv/kchardas> Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023.

<sup>20</sup> Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*. (Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2011). Ο Φούλιας, στο παρόν πόνημα, προχωρά, εν μέρει, και στην κριτική αποκατάσταση της Σονάτας για πιάνο σε Μι ύφεση μείζονα («Η ψυχή μου», 1915) του Μητρόπουλου.

<sup>21</sup> Πολυξένη Θεοδωρίδου, «Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: Ιστορική – Αναλυτική μελέτη και Κριτική Έκδοση» (διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014). Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/35602>

από διαφορετικές εποχές, εντός και εκτός του ελλαδικού χώρου, η οποία έχει ξεκινήσει να πραγματοποιείται λ.χ. στο πλαίσιο των διπλωματικών εργασιών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. με αυξανόμενο ρυθμό κατά τα τελευταία χρόνια. Αναφέρονται, ενδεικτικά, πρόσφατες διπλωματικές εργασίες φοιτητών/-τριών του τμήματος, όπως του Τηλέμαχου Ρουδνικλή,<sup>22</sup> της Πανδώρας Λιασοπούλου,<sup>23</sup> της Γεωργίας-Νόννας Κυριαζοπούλου,<sup>24</sup> της Φραντσέσκας Αλλιάϊ<sup>25</sup> και του Γρηγόρη Δημητρίου,<sup>26</sup> ως δείγματα κριτικής εκδοτικής αντιμετώπισης ενός ποικιλόμορφου ρεπερτορίου, όχι μόνο από πλευράς τελικού συνθετικού αποτελέσματος αλλά και διαχείρισης των, συχνά ιδιόμορφων, πηγών του.

Τέλος, στο σημείο αυτό και στο πλαίσιο της ειδικής ενασχόλησης με το έργο του Ριάδη που αφορά και στην παρούσα εργασία, είναι σημαντικό να αναφερθεί το ερευνητικό πρόγραμμα με τίτλο «Έρευνα και κριτική έκδοση του σπαρτίτο (πιάνο και φωνές) της όπερας σε τρεις πράξεις *Γαλάτεια* του Αιμίλιου Ριάδη» (κωδ. έργου 73313, Ε.Λ.Κ.Ε.-Α.Π.Θ.) το οποίο εκπονήθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. με επιστημονικά υπεύθυνο τον επίκουρο καθηγητή του τμήματος, Βλαδίμηρο Συμεωνίδη, με τη συμμετοχή του αναπληρωτή καθηγητή του τμήματος Θεόδωρου Κίτσου, του Αλέξανδρου Ευκλείδη (σκηνοθέτη-θεατρολόγου και διευθυντή της Εναλλακτικής Σκηνής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής), αλλά και των υποψήφιων διδασκάλων του Τ.Μ.Σ.-Α.Π.Θ. στη σύνθεση, Χρίστου Ντόβα και Κωνσταντίνου Λυκουριώτη. Το ερευνητικό πρόγραμμα ολοκληρώθηκε στις 11 Νοεμβρίου 2022. Αντικείμενό του αποτέλεσε η αποκατάσταση και η έκδοση του σπαρτίτο της όπερας *Γαλάτεια* του Ριάδη, με σκοπό, μεταγενέστερα, τη συμπλήρωση της ενορχήστρωσης του πρώτου και του τρίτου μέρους, και τελικό στόχο την δημιουργία μίας πλήρως εκτελέσιμης πλέον μορφής, διαθέσιμης για μελέτη σε μουσικολόγους και ερμηνευτές. Συνεπώς, στην κριτική έκδοση περιλαμβάνονται το επιμελημένο μουσικό κείμενο του σπαρτίτο της όπερας, ο πρόλογος του επιμελητή, πληροφορίες που σχετίζονται με το ποιητικό περιεχόμενο, ο κριτικός σχολιασμός της έκδοσης, η ελληνική μετάφραση του ποιητικού κειμένου και τέλος ένα αναλυτικό παράρτημα για δυσανάγνωστα σημεία που χρειάστηκε να ληφθούν αποφάσεις ως προς την αποκατάστασή τους από την επιστημονική ομάδα.<sup>27</sup>

## 4.2 Περιγραφή χειρόγραφου

Όπως αναφέρθηκε στο υποκεφάλαιο 2.1 η χειρόγραφη παρτιτούρα της «Μ.ε.» του *Hommage à Ravel* φυλάσσεται στο Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη της Μ.Μ.Β.. Οι πρώτες δύο σελίδες που εμφανίζονται στο αρχείο λειτουργούν ως χειρόγραφες σελίδες τίτλου, παρέχοντας πληροφορίες για το έργο.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Τηλέμαχος Ρουδνικλής, «Mario. Castelnuovo-Tedesco *Capriccio Diabolico (Omaggio a Paganini)* Op. 85 (1935) νέα έκδοση (κριτική) – μουσική ερμηνεία» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022).

<sup>23</sup> Πανδώρα Λιασοπούλου, «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1972) του Χρήστου Σαμαρά. Κριτική έκδοση και μουσική ερμηνεία» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022).

<sup>24</sup> Γεωργία-Νόννα Κυριαζοπούλου, «Barbara Strozzi, η μούσα του μπαρόκ: κριτική έκδοση και ερμηνεία επιλεγμένων έργων» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2018).

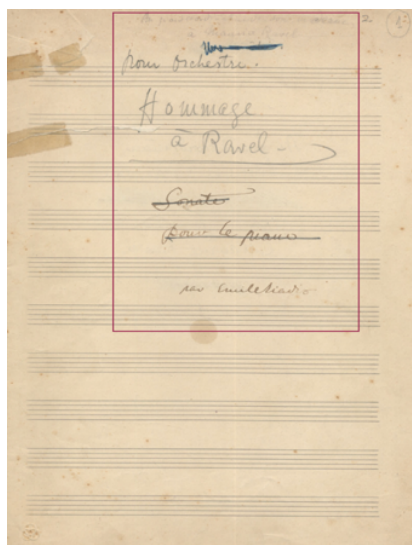
<sup>25</sup> Φραντσέσκα Αλλιάϊ, «Malvina Schnorr von Carolsfeld Garrigues: κριτική έκδοση επιλεγμένων Lieder και ερμηνεία» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021).

<sup>26</sup> Γρηγόρης Δημητρίου, «Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979): Η ζωή και το έργο του – Κριτική έκδοση του έργου *Αρχαϊκή Σουίτα* για φλάουτο, όμποε, άρπα και έγχορδα (1954)» (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022).

<sup>27</sup> Βλαδίμηρος Συμεωνίδης, επικοινωνία μέσω email με τον Γιώργο Σακαλλιέρο, 17 Μαΐου 2023.

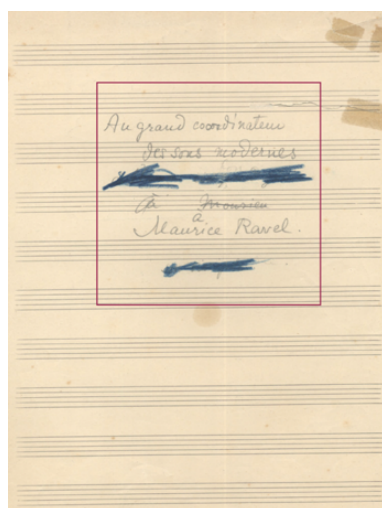
<sup>28</sup> Σημειώνεται ότι στις δύο σελίδες εμφανίζεται μπλε ξυλομπογιά με την οποία διαγράφονται λεκτικές ενδείξεις.

Στην πρώτη, περιλαμβάνεται με αγνή γραφή η αφιέρωση στον Maurice Ravel, η ένδειξη “pour Orchestre”,<sup>29</sup> ο αρχικός τίτλος του έργου “Sonate pour le piano”, ο τελικός τίτλος του έργου “*Hommage à Ravel*”<sup>30</sup> και το ονοματεπώνυμο του συνθέτη “Emile Riadis” (βλ. Εικόνα 4.1).



**Εικόνα 4.1:** Πρώτο εξώφυλλο σελίδας του τίτλου.

Στην δεύτερη σελίδα εμφανίζεται ευκρινώς η ιδιόχειρη αφιέρωση στο Γάλλο συνθέτη “*Au grand coordinateur des sons modernes, à Maurice Ravel*” (μτφ. «στο μεγάλο συντονιστή των σύγχρονων ήχων Maurice Ravel» (βλ. Εικόνα 4.2)).<sup>31</sup>



**Εικόνα 4.2:** Δεύτερο εξώφυλλο σελίδας του τίτλου.

<sup>29</sup> Όπως αποδείχθηκε στο υποκεφάλαιο 2.2 ο Ριάδης χρησιμοποιεί μέτρα από το τρίτο μέρος της «Μ.ε.» του *Hommage* στη(ς) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Ωστόσο, χρησιμοποιώντας τη συγκεκριμένη ένδειξη είναι πιθανόν το έργο να προορίζονταν για ενορχήστρωση, μία πρακτική που εφάρμοξε και ο ίδιος ο Ravel, όπως στα πιανιστικά *Valses nobles et sentimentale*.

<sup>30</sup> Σύμφωνα με τον Τρικούπη, είναι πιθανόν ο Ριάδης να μιμείται τον τίτλο που έδωσε ο Debussy στο έργο του *Hommage à Rameau* (1905), υποδηλώντας με αυτό τον τρόπο την προτίμησή του στον Ravel. Τρικούπης, «Οψεις και νεοτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών», 81.

<sup>31</sup> «Συντονιστής», είναι η ακριβής μετάφραση από το ρήμα “*coordonner*” στα γαλλικά. Ωστόσο μεταφορικά μπορεί να ερμηνευτεί και ως ο «μεγάλος μάγος» ή ο «μεγάλος τεχνίτης».

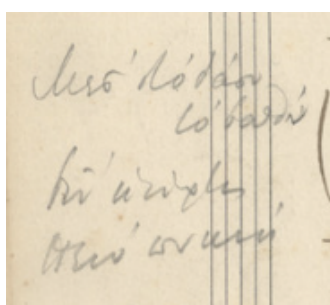
Η αφιέρωση στο Γάλλο συνθέτη αποτυπώνει τόσο τον θαυμασμό του Ριάδη στο πρόσωπο του Ravel, όσο και την καθοριστική συμβολή του στη διαμόρφωση της μουσικής του ταυτότητας. Ενδεχομένως να λειτουργεί και ως μία χειρονομία ευγνωμοσύνης στο πρόσωπο του Γάλλου συνθέτη.

Όσον αφορά την κατανομή των σελίδων του έργου το πρώτο μέρος εκτείνεται σε 13 σελίδες, το δεύτερο σε 7 και το τρίτο σε 21 σελίδες των 10 πενταγράμμων έκαστη. Σχετικά με το πρώτο μέρος, στην πρώτη σελίδα εμφανίζεται με μελάνι ο αρχικός τίτλος όπου αντικαθίσταται από τον μεταγενέστερο, ενώ παραμένει η ένδειξη “pour le piano”, το ονοματεπώνυμο του συνθέτη και η ένδειξη εκφοράς της αγωγικής, “Molto Moderato” (βλ. Εικόνα 4.3). Ακόμη, στο πάνω μέρος της σελίδας εμφανίζονται οι αριθμοί «1» στα αριστερά με μελάνι και «3» στα δεξιά με μολύβι και αφορούν τη σελιδοποίηση του έργου. Με τον αριθμό 1 πιθανόν δηλώνεται η αφετηρία του έργου ενώ με τον αριθμό 3 ίσως ο συνθέτης υπολογίζει και τις δύο προηγούμενες σελίδες.



Εικόνα 4.3: Πρώτο μέρος, [Prélude].

Στο τέταρτο σύστημα της σελίδας εμφανίζεται ένας λεκές (που πιθανόν προέρχεται από καφέ, λόγω του χρώματός του), αφήνοντας το στίγμα του και στις επόμενες δύο σελίδες. Στη σελίδα 5 όπως αυτή εμφανίζεται αριθμημένη στο χειρόγραφο, ο Ριάδης έχει προσθέσει με μολύβι κάποιους στίχους πιθανόν στα ελληνικά, ωστόσο δεν είναι ευκρινές το περιεχόμενο αυτών (βλ. Εικόνα 4.4).

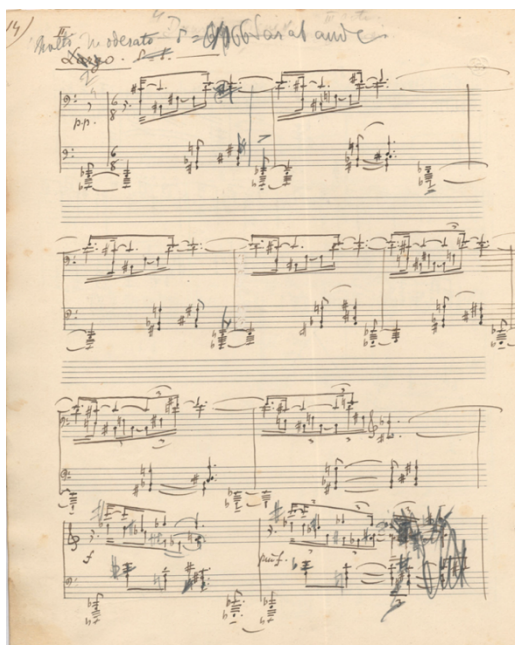


Εικόνα 4.4: «μεσ' το δάσος το βαθύ...»

Στη συνέχεια στην έκτη και ένατη σελίδα παρουσιάζονται αντιστοίχως στο κάτω μέρος δεξιά οι ενδείξεις “page 24” και “page 23” με μολύβι. Με τις συγκεκριμένες ενδείξεις ο Ριάδης ουσιαστικά

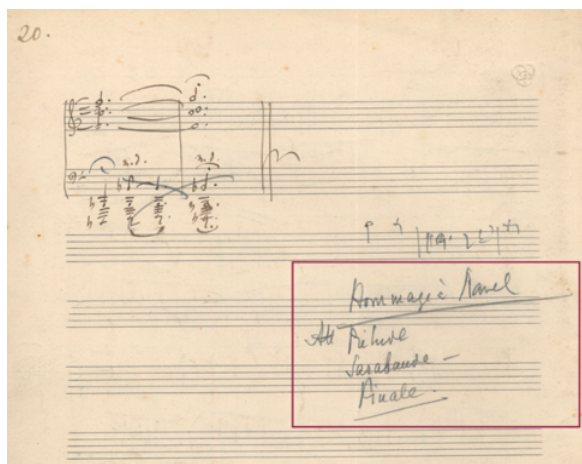
υποδηλώνει τη συνέχεια του τρίτου μέρους των μικρών εκδοχών, όπου, όπως αποδείχθηκε στο υποκεφάλαιο 2.1, διότι ο συνθέτης δανείζεται μέτρα από το πρώτο μέρος της «Μ.ε.».<sup>32</sup>

Στο δεύτερο μέρος, η ένδειξη της ρυθμικής αγωγής “Largo” έχει αντικατασταθεί από την ένδειξη “Molto Moderato” και η μετρονομική ένδειξη όγδοο παρεστιγμένο = τέταρτο παρεστιγμένο έχει διαγραφεί και στη θέση της έχει τοποθετηθεί η μετρονομική ένδειξη όγδοο=66 (βλ. Εικόνα 4.5).



Εικόνα 4.5: Δεύτερο μέρος, [Sarabande]

Στην τελευταία σελίδα του δεύτερου μέρους εμφανίζεται με μολύβι ο τίτλος “*Hommage à Ravel*” του συνολικού έργου, καθώς και οι επιμέρους τίτλοι “Prelude”, “Sarabande” και “Finale” (βλ. Εικόνα 4.6). Οι επιμέρους τίτλοι έχουν τοποθετηθεί στην κριτική έκδοση μέσα σε αγκύλες στα μέρη όπου αντιστοιχούν. Όπως φαίνεται και στην Εικ. 4.6 πάνω από τους τίτλους ο συνθέτης σημειώνει κάποιες νότες που μοιάζουν με δοκιμές.



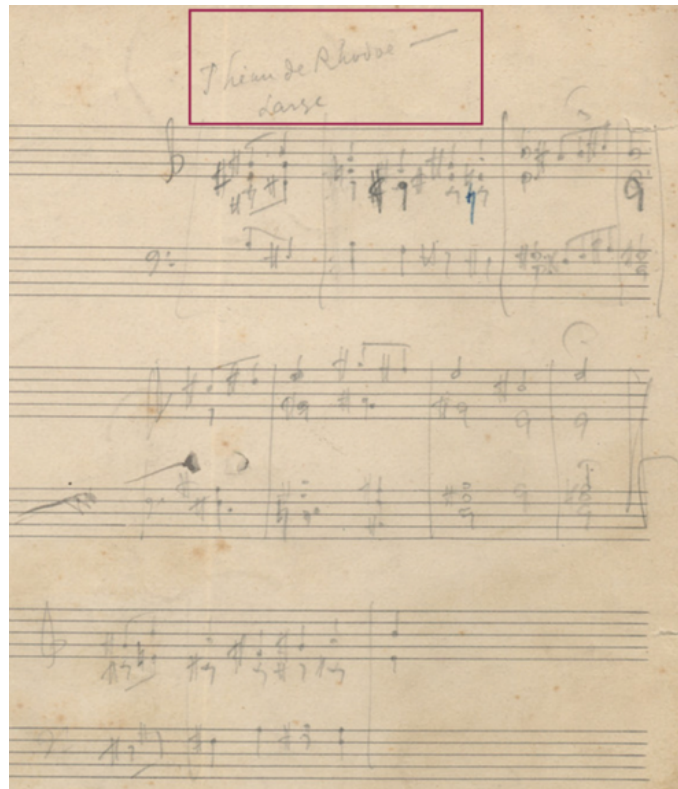
Εικόνα 4.6: Δεύτερο μέρος, τελευταία σελίδα, οριστικοί τίτλοι κάθε μέρους.

<sup>32</sup> Για τον λόγο αυτό στις σελίδες 23 και 24 εμφανίζονται οι ενδείξεις “page 5” και “page 9”.

Το τελευταίο, και το πιο απαιτητικό από πλευράς επιμέλειας, μέρος φέρει την ένδειξη ρυθμικής αγωγής “Vif et enjoué” (μτφ. «ζωντανό και χαρούμενο») και έχει προστεθεί μεταγενέστερα η μετρονομική ένδειξη μισό παρεστιγμένο = 62 (βλ. Εικόνα 4.7).

Εικόνα 4.7: Τρίτο μέρος, [Finale]

Από την τριακοστή δεύτερη σελίδα, όπως εμφανίζεται αριθμημένη στο χειρόγραφο, μέχρι και το τέλος του έργου παρατηρείται έντονη διαφοροποίηση του αρχικού μουσικού κειμένου με προσθήκες και διαγραφές, γι' αυτό και η αξιολόγηση και η μελέτη τους για τη λήψη αποφάσεων αποδείχθηκε μία αρκετά χρονοβόρα, περίπλοκη και απαιτητική διαδικασία. Στον αναλυτικό πίνακα πραγματοποιείται ενδελεχής σχολιασμός των συγκεκριμένων μέτρων. Ολοκληρώνοντας την περιγραφή του χειρόγραφου, δεν πρέπει να παραληφθεί ότι στην τρίτη —από το τέλος— σελίδα του τεκμηρίου εμφανίζονται κάποια μουσικά σχεδιάσματα που φέρουν τον τίτλο “Thème de Rhodos” (μτφ. «Θέμα της Ρόδου»), ενώ από κάτω εμφανίζεται η ένδειξη “Large” (βλ. Εικόνα 4.8)



Εικόνα 4.8: “Thème de Rhodos”, μουσικά σχέδιασματα.

### 4.3 Μεθοδολογία - Αρχές αποκατάστασης έργου

Πριν τις γενικές παρατηρήσεις και τον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού, γίνεται μία προσπάθεια συνοπτικής αλλά και πιο γενικευμένης παρουσίασης δυσεπίλυτων προβλημάτων που προέκυψαν κατά τη διάρκεια αποκατάστασης του χειρόγραφου· ένα από αυτά είναι η μουσική σημειογραφία. Ο επιμελητής πρέπει να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τις μεταγενέστερες προσθήκες και διορθώσεις σε σχέση με το αρχικό κείμενο.<sup>33</sup> Όπως έχει ήδη τονιστεί, το χειρόγραφο αποτυπώνει τη διαδικασία αναθεώρησης που υπέστη από τον συνθέτη. Έτσι, κάθε μία μεταγενέστερη προσθήκη που εμφανίζεται στο αρχικό γραμμένο κείμενο με μελάνι μελετήθηκε, αναλύθηκε και αξιολογήθηκε σε μέγιστο βαθμό, ώστε η κάθε προσθήκη ή αφαίρεση μουσικού υλικού να αντικατοπτρίζει την πρόθεση του συνθέτη στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό.

Σε αυτή τη μακρά διαδρομή κατανόησης και αποκωδικοποίησης του έργου, αλλά και των ενδεχόμενων προθέσεων του συνθέτη, αποδείχθηκε ιδιαίτερα βοηθητική η εξέταση των πηγών που σχετίζονται με αυτό. Η μελέτη των άλλων δύο εκδοχών, καθώς και η μελέτη των αρχείων που σχετίζονται με το(α) έργο(α) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Αξίζει να επισημανθεί ότι, μέσα από τη συγκριτική μελέτη των τριών διαφορετικών εκδοχών, διαπιστώθηκε ότι οι μεταγενέστερες επεμβάσεις που αποτυπώνονται στη «Μ.ε.» με μολύβι, αρκετές φορές εμφανίζονται διορθωμένες στις δύο μικρότερες εκδοχές ή στις παρτιτούρες για τη(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, 156.

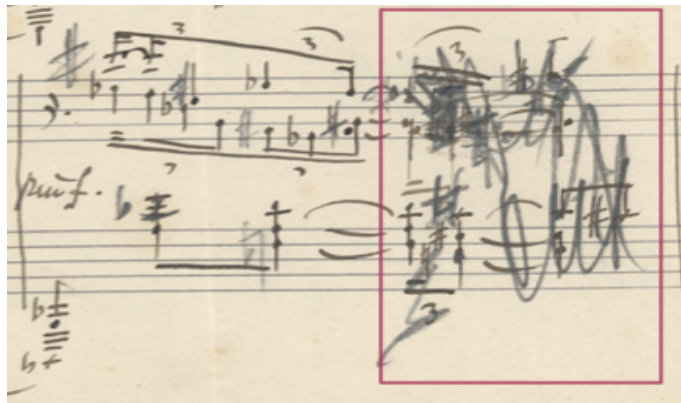
<sup>34</sup> Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι και ο Μητρόπουλος ακολουθεί την συγκεκριμένη πρακτική, δηλαδή τον δανεισμό μουσικού υλικού για δημιουργία ενός άλλου έργου. Πιο συγκεκριμένα, ο Μητρόπουλος χρησιμοποιεί σχεδόν αυτούσια 28 μέτρα από το πιανιστικό έργο *Béatrice* (1915) στο πρώτο μέρος «Αγάπη» της Σονάτας σε Μι ύφεση μείζονα «Η ψυχή μου» (1915). Ο Φούλιας αναλύει ουσιαστικά και τη σχέση που προκύπτει μεταξύ του πιανιστικού κομματιού *Béatrice* με την όπερα *Αδελφή Βεατρίκη* (1918-1920), καθώς και τη σχέση που προκύπτει μεταξύ της



Υπό ένα διαφορετικό πρίσμα, αυτή η πρακτική διορθώσεων και αναθεωρήσεων στη «Μ.ε.» ενδεχομένως, σε ορισμένα σημεία, να μην αφορά τόσο το ίδιο το έργο, όσο τη(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano* και τις άλλες δύο εκδοχές. Για τον λόγο αυτό, όταν εμφανίζονται ενδείξεις, προσθήκες και διορθώσεις που σχετίζονται με τα παραπάνω έργα, αυτές εξετάζονται στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού.

Μην έχοντας συναίσθηση των απαιτήσεων ερμηνευτικών και τεχνικών του έργου,<sup>35</sup> ο Ριάδης αποτυπώνει τις ιδέες του όπως τον καθοδηγεί το ένστικτό του, με άλλα λόγια όπως αισθάνεται ότι πρέπει να καταγράψει το μουσικό του ιδεώδες. Πιθανώς για τον λόγο αυτό υπάρχουν σημεία όπου ο χαρακτήρας της γραφής του αποδίδεται με μεγαλύτερη ταχύτητα και είναι αρκετά πυκνός συγκριτικά με άλλα σημεία. Επιπλέον, εμφανίζονται κυκλωμένες και μουτζουρωμένες νότες, διαγραμμένα μέτρα, λεκτικές ενδείξεις που φαίνεται να αναιρούν μία απόφαση του συνθέτη, αγχογραμμένα σχεδιάσματα χωρίς πλήρες νόημα, αλλά και δυσανάγνωστες σημειώσεις ως προσπάθειες δοκιμών και καταγραφής ιδεών σε όλη την έκταση του έργου και ιδιαίτερα στο τρίτο μέρος.

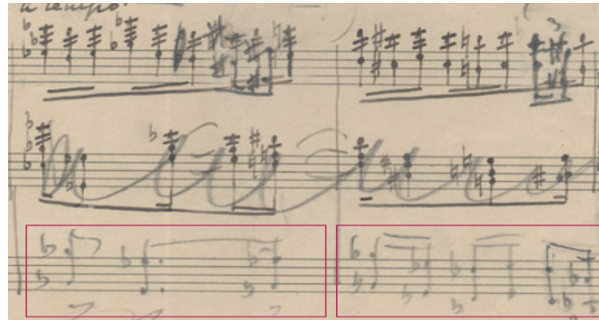
Σε αυτό το σημείο, είναι αναγκαίο να αποσαφηνιστεί η επιλογή αφαίρεσης ή προσθήκης μουσικού υλικού στις περιπτώσεις που εμφανίζονται μουτζούρες ή διαγραμμένα μέτρα. Στη «μ.ε.α'», σε σημεία όπου ο συνθέτης μουτζουρώνει ένα σύνολο νοτών ή διαγραφεί ολόκληρα μέτρα, σημειώνει την εναλλακτική αντικατάσταση αυτών. Αντίθετα, στο συγκεκριμένο χειρόγραφο, σε παρόμοιες περιπτώσεις, δεν αντικαθιστά τα μουτζουρωμένα ή διαγραμμένα σημεία σχεδόν ποτέ. Επομένως, στην περίπτωση της «Μ.ε.» η αντιμετώπιση, αξιολόγηση και η τεκμηρίωση αυτών των σημείων αποδείχθηκε αρκετά περίπλοκη διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, στο δεύτερο μέρος του έργου εντοπίζεται το μισό μέρος ενός μέτρου διαγραμμένο, χωρίς σημείωση για πιθανή αντικατάσταση αυτού, σε αντίθεση με τη «μ.ε.α'» (βλ. Εικόνες 4.9 και 4.10). Παρακάτω, στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού, εξηγείται με λεπτομέρεια η αντικατάσταση κάθε περίπτωσης.



**Εικόνα 4.9:** Δεύτερο μέρος, «Μ.ε.», μ. 9. Διαγραφή νοτών χωρίς ενδείξεις για πιθανή αποκατάσταση.

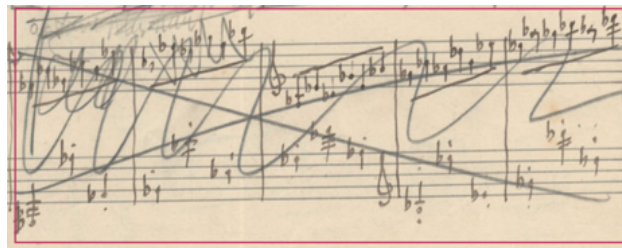
Σονάτας σε Μι ύφεση μείζονα «Η ψυχή μου» και της *Αδελφής Βεατρίκης*. Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου. Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*, 39-46, 123-140.

<sup>35</sup> Nasos, "Selected Suites by Greek Composers of the 20<sup>th</sup> Century: Constantinidis, Papaioannou, Riadis," 31. Ο Νάσος ασχολείται στη διατριβή του αποκλειστικά με τη «μ.ε.β'», ωστόσο μπορεί να θεωρηθεί ότι οι απαιτήσεις του έργου παραμένουν όμοιες και στη «Μ.ε.», διότι η παραγωγή των μικρών εκδοχών προέρχεται από τη «Μ.ε.».



**Εικόνα 4.10:** Δεύτερο μέρος, «μ.ε.α'...». Διαγραφή νοτών με αντικατάσταση.

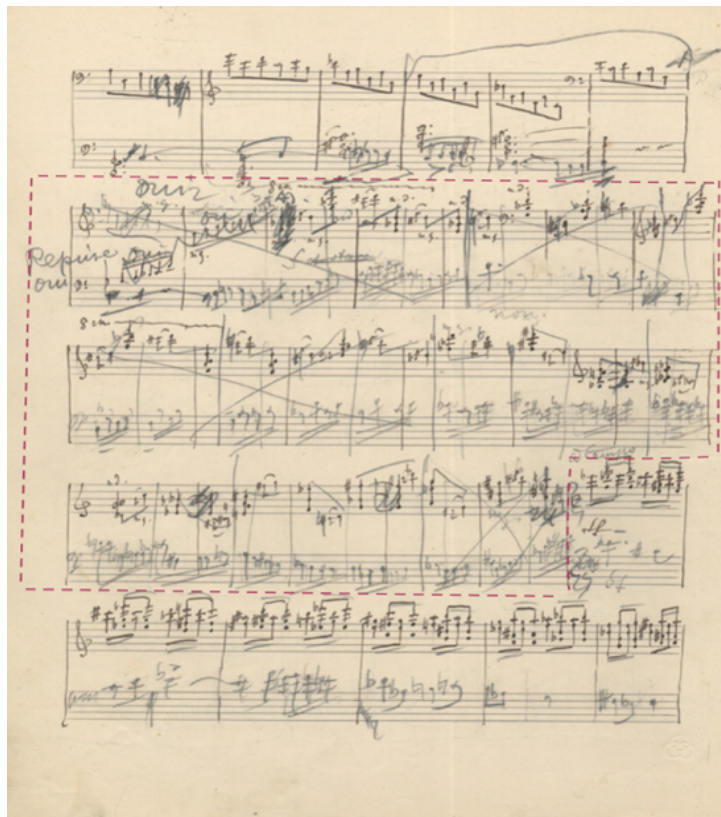
Μία διαφορετική περίπτωση διαγραφής μέτρων εμφανίζεται στο τέλος του τρίτου μέρους της «Μ.ε.» (βλ. Εικόνα 4.11). Το συγκεκριμένο σημείο δεν εμφανίζεται σε κάποια από τις μικρές εκδοχές ή στις παρτιτούρες για τη(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Στην περίπτωση αυτή, παρόλο που είναι φανερή η διαγραφή των μέτρων από τον συνθέτη, στην κριτική έκδοση έχουν προστεθεί τα μέτρα αυτά με μικρότερες νότες, ώστε η μετάβαση να πραγματοποιηθεί με ομαλό τρόπο από τη μία μουσική ιδέα στην άλλη.



**Εικόνα 4.11:** Τρίτο μέρος, «Μ.ε.», μ. 528-532.

Εκτός από τα παραπάνω, στο τέλος του τρίτου μέρους —από το μέτρο 308 μέχρι και το μέτρο 532— ο Ριάδης, επιβεβαιώνοντας την ιδιότυπη σχέση που είχε με τα έργα του, επεμβαίνει σχεδόν σε κάθε μέτρο. Σε αυτές τις περιπτώσεις εμφανίζεται μία τυπολογία δυσγραφίας με επάλληλες γραφές καθιστώντας αμφίβολα και δυσανάγνωστα τα μέτρα ως προς το μουσικό τους περιεχόμενο. Ο Ριάδης αντικαθιστά σχεδόν σε κάθε μέτρο τις χρονικές αξίες των νοτών, ενώ σε αρκετά σημεία προσθέτει αλλοιώσεις σε νότες χωρίς αυτές να υπέχουν σαφές νόημα. Επιπλέον, στα σημεία αυτά παρουσιάζεται έντονη διαφορά στον γραφικό χαρακτήρα του συνθέτη, συγκριτικά με το αρχικώς γραμμένο μουσικό κείμενο, και οι αλλαγές που εμφανίζονται μοιάζουν περισσότερο με σχεδιάσματα. Για τον λόγο αυτό, αποφασίστηκε η επιμελήτρια να ακολουθήσει το αρχικό μουσικό κείμενο γραμμένο με μελάνι.<sup>36</sup> Παρ' όλα αυτά, η πρακτική αυτή δε μπορεί να εφαρμοστεί από το μέτρο 349 έως και το μέτρο 366 όπου το μεταγενέστερο υλικό καλύπτει σε μεγάλο βαθμό την αρχική γραφή του συνθέτη (βλ. σχετικά Εικόνα 4.12). Δεδομένου ότι η παρούσα διπλωματική ασχολείται με τη δημιουργία μίας κριτικής έκδοσης, και όχι μίας ερμηνευτικής (*performance edition*), είναι αναγκαίο να περιλαμβάνονται τα συγκεκριμένα μέτρα. Φυσικά, στη δεύτερη περίπτωση είναι πιθανό το αποτέλεσμα να διαφέρει από αυτό της κριτικής έκδοσης.

<sup>36</sup> Για τα συγκεκριμένα μέτρα 308-532, όσον αφορά τις χρονικές αξίες η επιμελήτρια διατήρησε στην κριτική έκδοση το αρχικό μουσικό κείμενο γραμμένο με μελάνι. Η ίδια μεθοδολογία διατηρήθηκε και σε ζητήματα που αφορούν το αρμονικό περιεχόμενο. Ωστόσο, υπάρχουν περιπτώσεις που επιλέγεται η μεταγενέστερη προσθήκη. Περισσότερες πληροφορίες και ειδικές επεξηγήσεις παρατίθενται στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού.



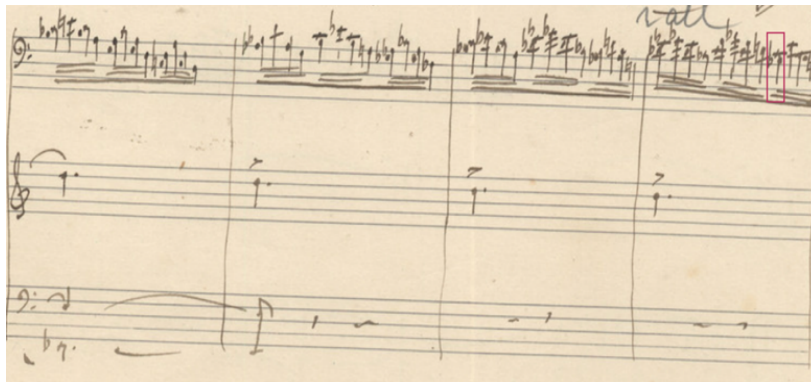
Εικόνα 4.12: Τρίτο μέρος, μ.349-366.

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, στο συγκεκριμένο σημείο, η κριτική έκδοση να αποκτήσει χαρακτήρα κριτικής αποκατάστασης. Δεδομένου ότι τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν μετά από το σημείο αυτό εμφανίζονται και στη(ς) *Sonate(s) pour violoncello et piano* δεν είναι ξεκάθαρο αν οι μεταγενέστερες προσθήκες που εμφανίζονται στα μέτρα 349-366 της «Μ.ε.» αφορούν το ίδιο το έργο ή τη(ς) *Sonate(s) pour violoncello et piano*, ωστόσο επειδή αποτελεί μέρος του έργου δεν θα μπορούσε να αφαιρεθεί. Ένας άλλος λόγος που καθιστά αναγκαία την παρουσία των συγκεκριμένων μέτρων στην κριτική έκδοση αφορά τη συνοχή μεταξύ των μέτρων που προηγούνται και που έπονται. Κατά συνέπεια, η επιμελήτρια επεμβαίνει πλέον στο έργο σύμφωνα με την εμπειρική παράμετρο που έχει αποκτήσει καθ' όλη τη διάρκεια της συνολικής μελέτης και τριβής, τόσο με το συγκεκριμένο χειρόγραφο όσο και με τις άλλες πηγές. Παράλληλα, μέσα από την παρατήρηση και τις προσωπικές εκτιμήσεις η επιμελήτρια προχωρά στην αποκατάσταση των μέτρων του έργου. Για το λόγο αυτό, το αποτέλεσμα που προκύπτει δεν μπορεί, φυσικά, να είναι απόλυτα συμβατό με το τι είχε στο μυαλό του ο συνθέτης. Έτσι, τα συγκεκριμένα μέτρα έχουν με μικρότερες νότες και οι υποδιαστολές των μέτρων είναι με διακεκομμένες γραμμές (Στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού επεξηγούνται εκτενώς τα σημεία αυτά).<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Η πρακτική αυτή εφαρμόστηκε σύμφωνα με τη μεθοδολογία που ακολουθεί ο Φούλιας στη Σονάτα σε Μι ύφεση μείζονα «Η ψυχή μου», στο ημιτελές τρίτο μέρος «Πίστις», όπου, ως επιμελητής, αποκατέστησε 70 μέτρα. Στην περίπτωση του *Homage* η επιμελήτρια δεν προσθέτει καινούργιο μουσικό υλικό, αντιθέτως προσπαθεί σύμφωνα με το υπάρχον μουσικό κείμενο να προχωρήσει στην αποκατάσταση των μέτρων. Βλ. σχετικά: Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*, 145, 353-368. Στις σελίδες 353-357 εμφανίζεται το τρίτο μέρος σε επεξεργασμένη έντυπη μορφή, στη συνέχεια στις σελίδες 358-368 περιλαμβάνεται το κριτικό σημείωμα, όπου η σελ. 368 αφορά την αποκατάσταση του τρίτου μέρους.

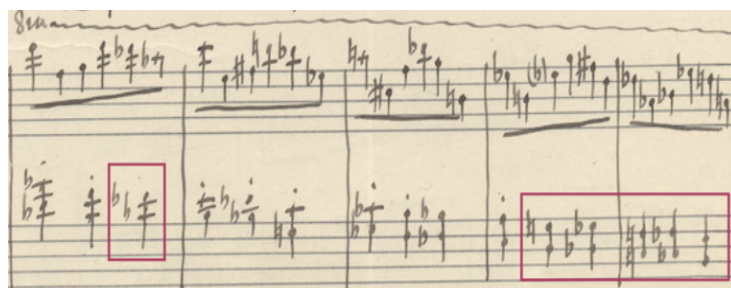
#### 4.4 Γενικός σχολιασμός

Πριν την παρουσίαση του αναλυτικού πίνακα σχολιασμού, καταγράφονται οι γενικές παρατηρήσεις που εμφανίζονται σε ολόκληρο το έργο. Αναλυτικότερα, καθ' όλη την έκταση του *Hommage* παρατηρείται συμμετρικότητα σε μουσικές φιγούρες διαστημάτων, αρθρώσεων και ρυθμομελωδικών στοιχείων, δημιουργώντας μουσικά μοτίβα που λειτουργούν ως δομικά στοιχεία του έργου. Έχοντας ως οδηγό τα μοτίβα αυτά, πραγματοποιήθηκαν ορισμένες παρεμβάσεις. Λόγου χάρη, σε περιπτώσεις όπου εμφανίζεται για αρκετό χρονικό διάστημα ένα χαρακτηριστικό μοτίβο ως προς την άρθρωση και τη φραστική δομή του, και αυτό διακόπτεται, αλλά στη συνέχεια επανέρχεται ακριβώς ίδιο τότε θεωρείται ότι αυτή η ασυνέπεια προκύπτει από αμέλεια του συνθέτη. Έτσι, σε αυτές τις περιπτώσεις συμπληρώνονται τα στοιχεία που λείπουν μέσα σε αγκύλες. Συνεπώς στο πρώτο μέρος, στο μέτρο 70 στο δεξί χέρι, στον τρίτο χρόνο του μέτρου, έχει τοποθετηθεί αναίρεση μέσα σε αγκύλη στη νότα ντο, διατηρώντας το διάστημα 2ης μεγάλης που εμφανίζεται στην αρχή κάθε χρόνου του μέτρου. Σημειώνεται ότι η προσθήκη προκύπτει από το β' μισό του πρώτου χρόνου όπου η νότα ντο εμφανίζεται αλλοιωμένη (βλ. Εικόνα 4.13).



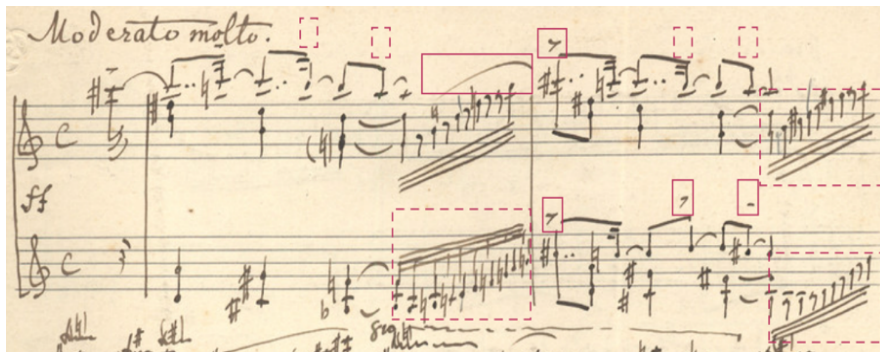
Εικόνα 4.13: Πρώτο μέρος, μ. 67-70.

Ομοίως, στο τρίτο μέρος στα μέτρα 164, 167 και 168 στο αριστερό χέρι στα σημεία που είναι σημειωμένα έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του *staccato*, όπως εμφανίζονται στα προηγούμενα μέτρα (βλ. Εικόνα 4.14).



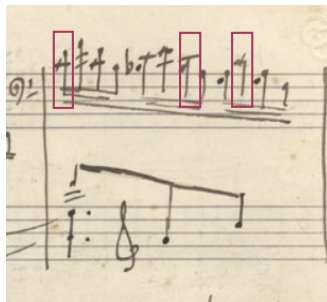
Εικόνα 4.14: Τρίτο μέρος, μ. 164-168.

Αντιστοίχως στα μέτρα 1 και 2 στο δεξί χέρι στα σημεία που εμφανίζουν διακοπτόμενη γραμμή έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού όπως εμφανίζεται στο αριστερό χέρι στο μέτρο 2 (βλ. Εικόνα 4.15) Ακόμη, έχουν προστεθεί οι γραμμές *legato* στον τελευταίο χρόνο κάθε μέτρου στα σημεία με τη διακεκομμένη σήμανση τόσο στο δεξί όσο και στο αριστερό χέρι, όπως εμφανίζεται στο μέτρο 1.



Εικόνα 4.15: Πρώτο μέρος, μ. 1-2.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο σχηματισμός και ο τρόπος γραφής των νοτών. Συγκεκριμένα, στο κλειδί σολ της νότας ντο και λα και στο κλειδί φα της νότας μι και ντο, κάτω και πάνω από το πεντάγραμμο αντιστοίχως (βλ. Εικόνα 4.16). Στην Εικόνα 4.15 στο δεξί χέρι εμφανίζεται η νότα λα δίεση. Στην προκειμένη περίπτωση η αναγνώριση του τονικού ύψους είναι εμφανής λόγω της κλίμακας, ωστόσο ο σχηματισμός της δεν είναι σαφής (βλ. Εικόνα 4.17).



Εικόνα 4.16: Πρώτο μέρος, μ. 121. Ανόμοιοι τρόποι γραφής της νότας ντο.

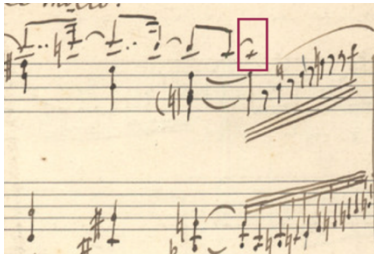


Εικόνα 4.17: Πρώτο μέρος, μ. 22.

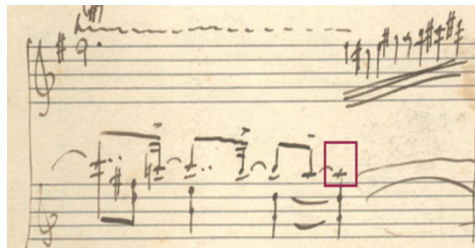
Αρκετές φορές ο Ριάδης παραλείπει να σημειώνει το κάθετο στέλεχος στις νότες δημιουργώντας ερωτήματα τόσο για τη χρονική αξία τους όσο και για το επίπεδο της φωνής.<sup>38</sup> Στα σημεία αυτά έχουν τοποθετηθεί ή αφαιρεθεί τα στελέχη στις νότες σύμφωνα με το νόημα του μουσικού κειμένου, ώστε να ανήκουν στο σωστό επίπεδο φωνής και να έχουν την κατάλληλη χρονική διάρκεια. Για παράδειγμα, στο μέτρο 1 του πρώτου μέρος, στο δεξί χέρι στην άνω φωνή, στον τελευταίο χρόνο

<sup>38</sup> Έχοντας ως δεδομένο το χωρισμό των φωνών σε μπάσο, tenόρο, άλτο και σοπράνο, η επιμελήτρια τοποθετεί τη μελωδική γραμμή σύμφωνα με το επίπεδο φωνής στο οποίο ανήκει. Η συγκεκριμένη τεχνική λειτουργία αφορά τον τρόπο αντιγραφής του μουσικού κειμένου στο πρόγραμμα *Finale* και υιοθετήθηκε από την επιμελήτρια έπειτα από την πρακτική της άσκηση στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής (Νοέμβριος 2021 - Ιανουάριος 2022) σύμφωνα με τις υποδείξεις του Γιάννη Τσελίκα.

στη νότα λα έχει προστεθεί το στέλεχος ώστε η χρονική διάρκεια να είναι ένα τέταρτο (βλ. Εικόνα 4.18α). Αντίστοιχα, στο μέτρο 5, στο αριστερό χέρι στην άνω στη νότα λα, έχει προστεθεί το στέλεχος ώστε η χρονική διάρκεια να είναι ένα τέταρτο (βλ. Εικόνα 4.18β)

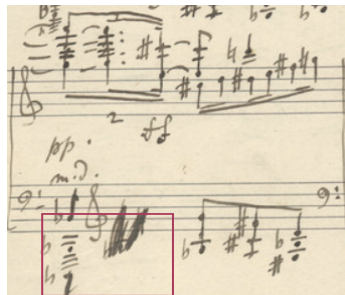


Εικόνα 4.18α: Πρώτο μέρος, μ. 1.



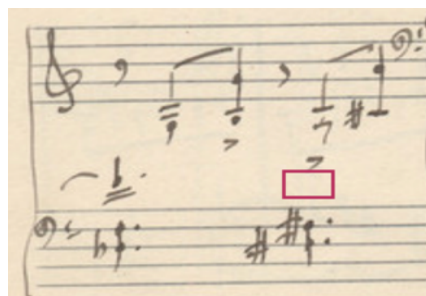
Εικόνα 4.18β: Πρώτο μέρος, μ. 5.

Ακόμη, παρουσιάζονται αρκετά σημεία όπου ο συνθέτης παραλείπει την ένδειξη του παρεστιγμένου ή της παύσης. Στα σημεία αυτά, ανάλογα με το τι ακολουθεί, γίνεται και η αντίστοιχη προσθήκη. Για παράδειγμα στο μέτρο 32 του δεύτερου μέρους, στο αριστερό χέρι στον τρίτο χρόνο προστέθηκε μία παύση ογδούου αντί να προστεθεί η ένδειξη παρεστιγμένου στον πρώτο χρόνο. Η επιλογή αυτή έγινε για δύο λόγους: αφενός, γιατί ο συνθέτης έχει διαγράψει τον τρίτο χρόνο, αφετέρου, η παύση λειτουργεί ως ένδειξη προετοιμασίας για την επόμενη συγχορδία (βλ. Εικόνα 4.19).



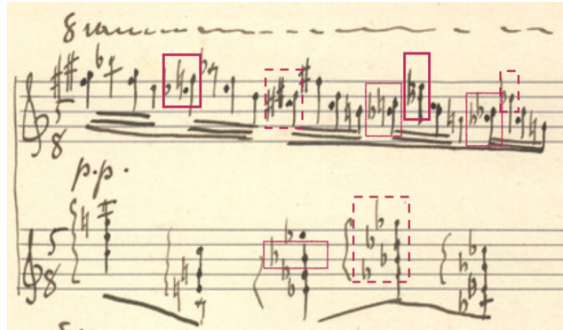
Εικόνα 4.19: Δεύτερο μέρος, μ. 32.

Στο έργο, είναι έντονη η χρήση της δίφωνης, τρίφωνης και τετράφωνης υφής, και συχνά ο συνθέτης παραλείπει να σημειώνει τις παύσεις στους χρόνους και στις φωνές όπου χρειάζονται. Σε σημεία όπου κρίνεται αναγκαίος ο διαχωρισμός των φωνών τοποθετούνται οι παύσεις μέσα σε αγκύλες. Για παράδειγμα, στο τρίτο μέρος, στο αριστερό χέρι στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει προστεθεί μία παύση τέταρτου παρεστιγμένου για το διαχωρισμό των φωνών. (βλ. Εικόνα 4.20).

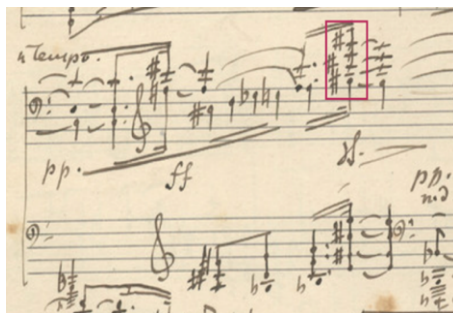


Εικόνα 4.20: Τρίτο μέρος, μ. 279.

Στο συγκεκριμένο έργο του Ριάδη, ένα έργο που δεν φαίνεται να σχετίζεται με την τροπικότητα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής,<sup>39</sup> η έντονη χρωματικότητα χαρακτηρίζει την αρμονική υφή του έργου κάνοντας τη μουσική ορθογραφία το πιο απαιτητικό μέρος, όπως αναφέρθηκε και στο υποκεφάλαιο 2.1. Σε περιπτώσεις όπου στο ίδιο μέτρο επαναλαμβάνονται όμοιες αλλοιώσεις σε επίσης νότες χωρίς να παρουσιάζεται κάποια αλλοίωση σε επόμενο χρόνο είτε στο δεξί, είτε στο αριστερό χέρι, στην επανεμφάνισή τους αυτές έχουν αφαιρεθεί (βλ. Εικόνα 4.21 και 4.22).



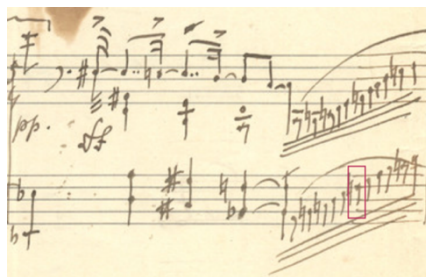
**Εικόνα 4.21:** Πρώτο μέρος, μ. 11.



**Εικόνα 4.22:** Δεύτερο μέρος, μ. 30. Στο δ.χ. στο β' μισό του έκτου χρόνου από τη νότα ντο έχει αφαιρεθεί η δίεση καθώς προϋπάρχει.

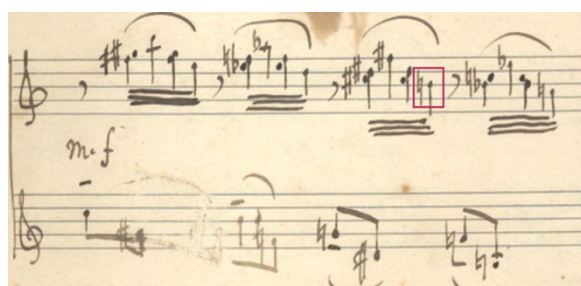
Σημειώνεται ότι υπάρχουν σημεία στα οποία επαναλαμβάνονται οι αλλοιώσεις μόνο όταν είναι απαραίτητο λόγω της αρμονίας, όπως επίσης σε περιπτώσεις όπου η ίδια νότα εμφανίζεται ταυτόχρονα με διαφορετικές αλλοιώσεις στο αριστερό ή δεξί χέρι ή σε διαφορετικές χρονικές στιγμές μέσα στο μέτρο. Για παράδειγμα, στο πρώτο μέρος στο μέτρο 20, στο αριστερό χέρι στον τελευταίο χρόνο έχει αφαιρεθεί η αναίρεση από τη νότα φα καθώς εμφανίζεται στον προηγούμενο χρόνο. Στο δεξί χέρι, στο ίδιο σημείο, εμφανίζεται η αναίρεση στη νότα φα, καθώς δεν έχει παρουσιαστεί προηγουμένως αναίρεση, σε αυτό το σημείο η αναίρεση διατηρείται. (βλ. Εικόνα 4.23).

<sup>39</sup> Nasos, "Selected Suites by Greek Composers of the 20<sup>th</sup> Century: Constantinidis, Papaioannou, Riadis," 27. Η αναφορά αυτή αφορά τη «μ.ε.β'», ωστόσο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για την περιγραφή της «Μ.ε.» λόγω των ομοιοτήτων που παρουσιάστηκαν στο υποκ. 2.1 και 2.3 σε σχέση με το αρμονικό περιεχόμενο.



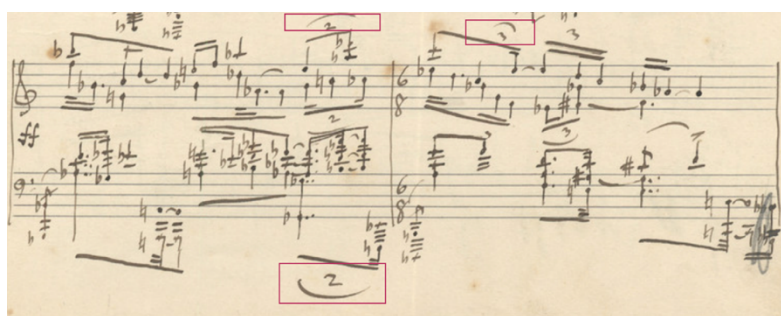
Εικόνα 4.23: Πρώτο μέρος, μ. 20.

Επιπλέον, ο συνθέτης, λόγω της έντονα χρωματικής αρμονίας —για οπτική ευκολία κατά τη ροή της γραφής του έργου— επιλέγει να χρησιμοποιεί αναιρέσεις σε νότες που δεν έχουν αλλοιωθεί. Σε περιπτώσεις, όμως, που κρίνεται πλεονάζουσα η χρήση αυτών, αυτές έχουν αφαιρεθεί (βλ. Εικόνα 4.24).



Εικόνα 4.24: Πρώτο μέρος, μ. 9. Στο δ.χ. έχει αφαιρεθεί η αναίρεση από τη νότα σι καθώς δεν εμφανίζεται αλλοιωμένη προηγουμένως.

Όταν παρουσιάζεται η χρήση της γραμμής του *legato* και χρησιμοποιείται ως ένδειξη ομαδοποίησης δίηχων και τρίηχων χωρίς να λειτουργεί ως φραστική ένδειξη, τότε αφαιρείται για να μην δημιουργεί σύγχυση (βλ. Εικόνα 4.25).



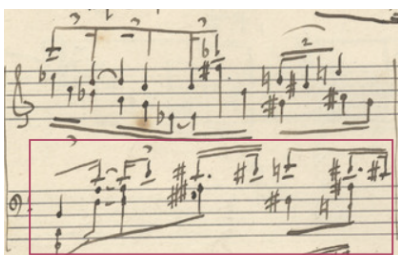
Εικόνα 4.25: Δεύτερο μέρος, μ.19-20.

Γενικά, στο έργο παρατηρείται έντονα η χρήση δίηχων, τρίηχων, εξάηχων, επτάηχων, εννιάηχων και πολύηχων, όπου ο συνθέτης αρκετές φορές παραλείπει να σημειώνει το αριθμητικό σύμβολο που αντιστοιχεί στο σύνολο των νοτών. Στην κριτική έκδοση, τοποθετούνται τα αριθμητικά σύμβολα έτσι ώστε να διευκρινίζεται η πολυπλοκότητα των ρυθμικών αλλαγών.<sup>40</sup> Επιπλέον, έχουν

<sup>40</sup> Σημειώνεται ότι στον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού οι συγκεκριμένες περιπτώσεις αναφέρονται όταν υπάρχει πιθανότητα διαφορετικής ερμηνευτικής απόδοσης. Στις περιπτώσεις που είναι βέβαιο ότι το γρήγορο πέραςμα των νοτών αποτελεί ένα εξάηχο, δωδεκάηχο, δεκαπεντάηχο κλπ. τα αριθμητικά σύμβολα παρουσιάζονται στην κριτική

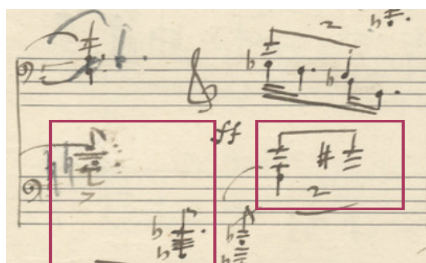


τοποθετηθεί, στο δεύτερο μέρος, τα αριθμητικά σύμβολα σε σημεία που δεν υπάρχουν, καθώς υπάρχει πιθανότητα διαφορετικής ερμηνευτικής απόδοσης εφόσον αυτά παραλειφθούν (βλ. Εικόνα 4.26).



**Εικόνα 4.26:** Δεύτερο μέρος, μ. 27. Στο α.χ. έχουν τοποθετηθεί τα αριθμητικά σύμβολα στα σημεία που είναι απαραίτητα.

Στο δεύτερο μέρος του έργου πρωταγωνιστεί η ρυθμική ποικιλομορφία και η πύκνωση της αρμονικής υφής. Ειδικότερα, στην εσωτερική αρχιτεκτονική των μέτρων ο συνθέτης σχηματίζει ποικίλους ρυθμικούς συνδυασμούς. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η αποτύπωση παρόμοιων ρυθμικών ιδεών με διαφορετικούς τρόπους γραφής (βλ. Εικόνα 4.27)

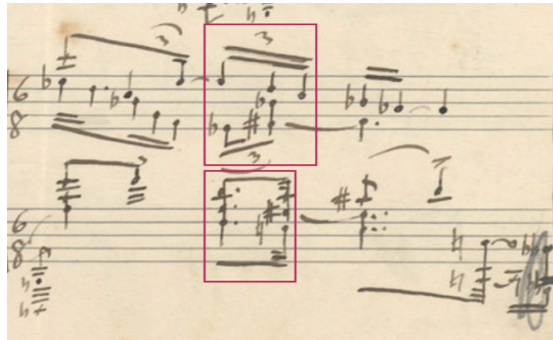


**Εικόνα 4.27:** Δεύτερο μέρος, μ. 16. Στο α.χ. ουσιαστικά ο συνθέτης γράφει το ίδιο πράγμα με διαφορετικό τρόπο: όγδοο παρεστιγμένο + όγδοο παρεστιγμένο ισούνται ρυθμικά με το δίηχο ογδών.

Εκτός από τα παραπάνω, εντοπίζονται μέτρα όπου ο μουσικός διάλογος των χεριών τείνει να είναι αρκετά περίπλοκος ως προς τον καταμερισμό των χρονικών αξιών του μέτρου. Η δυσκολία εδώ έγκειται στη λανθασμένη κατανομή των χρονικών αξιών ως προς το κάθετο επίπεδο ανάγνωσης. Ως παράδειγμα αναφέρεται το μέτρο 20 από το δεύτερο μέρος, καθώς, σύμφωνα με το δεξί χέρι, ο τρίτο χρόνος διαρκεί ένα όγδοο, ωστόσο ο τρόπος γραφής που παρουσιάζεται στο αριστερό χέρι περιλαμβάνει παραπάνω από ένα όγδοο. Έτσι, στο αριστερό χέρι στον τρίτο χρόνο, το όγδοο παρεστιγμένο διορθώθηκε σε δέκατο έκτο παρεστιγμένο σύμφωνα με το δεξί χέρι (βλ. Εικόνα 4.28). Το συγκεκριμένο παράδειγμα σχολιάζεται αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 4.5.

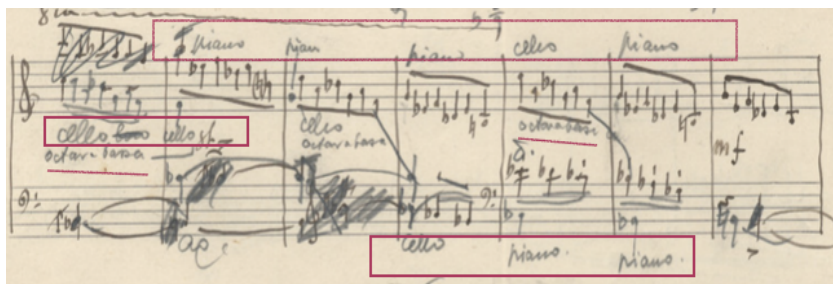
---

έκδοση, αλλά δεν σχολιάζονται όλες οι περιπτώσεις για πρακτικούς λόγους. Το ίδιο ισχύει και για τα *legati* που εμφανίζονται στα γρήγορα περάσματα.



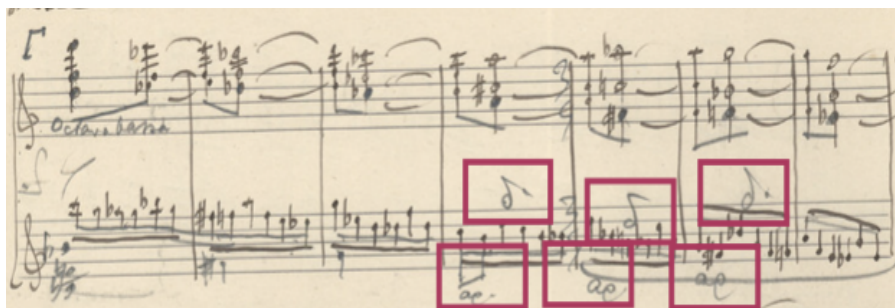
Εικόνα 4.28: Δεύτερο μέρος, μ. 20.

Σε αυτό το σημείο, είναι αναγκαίο να σχολιαστούν ενδεικτικά παραδείγματα αποκατάστασης του τρίτου μέρους για τη διευκόλυνση του αναγνώστη. Πιο συγκεκριμένα, από το μέτρο 308 εντοπίζονται επαναλαμβανόμενες ενδείξεις που δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση, καθώς αποτελούν σημειώσεις και ιδέες για άλλο έργο. Σε αρκετά, δηλαδή, σημεία εμφανίζεται η ένδειξη “cello” και “piano” ως ένδειξη αναφοράς για τη(ς) *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Ομοίως εμφανίζεται η ένδειξη “octava bassa” που αναφέρεται πάλι στο ίδιο έργο (βλ. Εικόνα 4.29).



Εικόνα 4.29: Τρίτο μέρος, μ. 473-479.

Σε αρκετά μέρη, κυρίως στη γραμμή του αριστερού χεριού, υπάρχουν οι ενδείξεις «αρ.» και «δ.», όπου με το «αρ.» προφανώς ο συνθέτης εννοεί αριστερό χέρι και με το «δ.» δεξί χέρι. Οι συγκεκριμένες ενδείξεις δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση (βλ. Εικόνα 4.30).

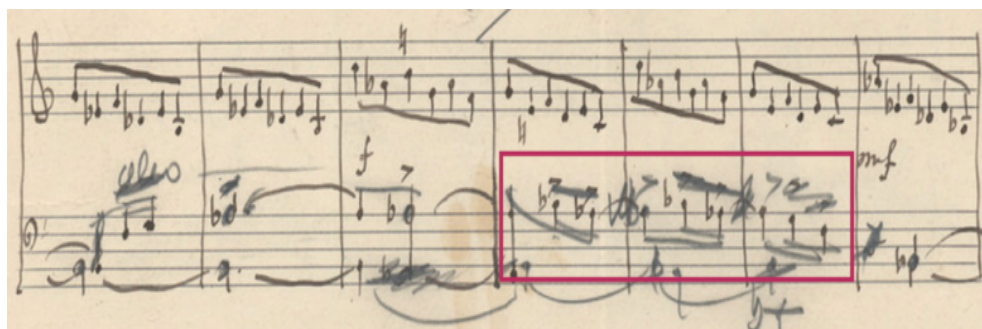


Εικόνα 4.30: Τρίτο μέρος, μ. 398-404.

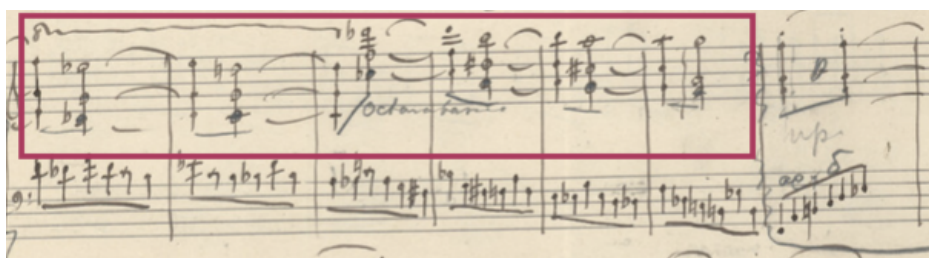
Ακόμη, σχεδόν σε όλα τα μέτρα ο συνθέτης έχει τροποποιήσει τη χρονική διάρκεια των νοτών, τόσο στο αριστερό χέρι όσο και στο δεξί, γεγονός που δημιουργεί δυσκολία στην αναγνώριση και στην ανάγνωση των χρονικών αξιών. Στα σημεία αυτά επιχειρείται η τοποθέτηση των αξιών σύμφωνα με το αρχικό μουσικό κείμενο (βλ. Εικόνες 4.31, 4.32, 4.33). Η αποκατάσταση των συγκεκριμένων μέτρων σχολιάζεται αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 4.5.



Εικόνα 4.31: Τρίτο μέρος, μέτρα 412-418.



Εικόνα 4.32: Τρίτο μέρος, μ. 480-486.





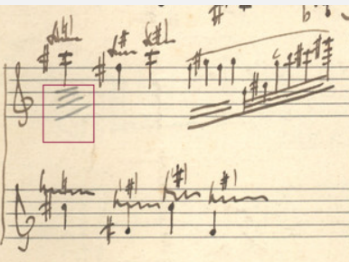
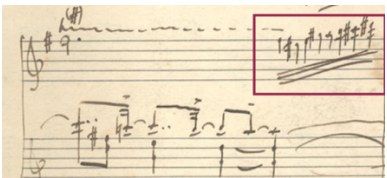
Εικόνα 4.33: Τρίτο μέρος, μ. 405-411.

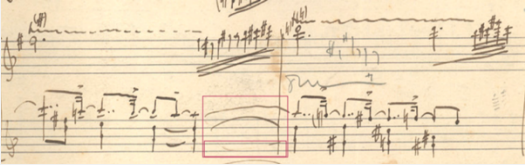
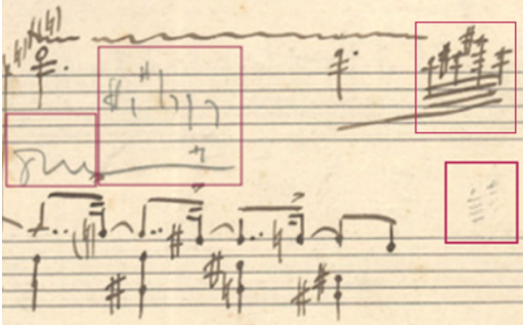


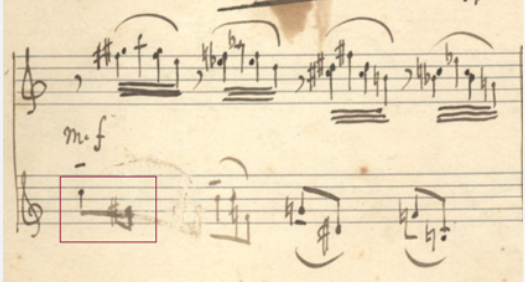
Όλα τα παραπάνω ζητήματα αξιολογήθηκαν με ιδιαίτερη προσοχή και, στα σημεία όπου κάτι θεωρήθηκε ασαφές ως προς την ακριβή πρόθεση του συνθέτη, τοποθετήθηκαν μικρότερες νότες. Οι μουσικολογικές παρεμβάσεις που γίνονται από την επιμελήτρια στην επεξεργασμένη παρτιτούρα (όπως ενδείξεις άρθρωσης και προσθήκες αλλοιώσεων ή αναιρέσεων) έχουν σημειωθεί μέσα σε αγκύλες, ενώ η τοποθέτηση της γραμμής *legato* γίνεται με μία διακεκομμένη καμπύλη. Ακόμη, υπενθυμίζεται ότι στο τέλος του τρίτου μέρους, στα μέτρα της κριτικής αποκατάστασης, οι υποδιαστολές των μέτρων εμφανίζονται με διακεκομμένες γραμμένες και οι νότες μικρότερες. Ολοκληρώνοντας, για την αποκατάσταση του έργου αποδείχθηκε χρήσιμη η διαζώσης εξέταση του αυτογράφου από την επιμελήτρια στον χώρο της Μ.Μ.Β., καθώς κάποιες λεπτομέρειες δεν μπορούσαν να διακριθούν μέσα από τη φωτομηχανική εκδοχή του όπως αυτή διατίθεται στο διαδίκτυο σε ψηφιοποιημένη μορφή (λόγω όχι αρκετά υψηλής ανάλυσης).<sup>41</sup>

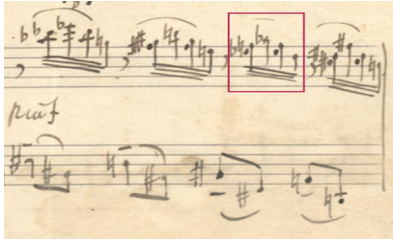

<sup>41</sup> Η παρτιτούρα του έργου είναι διαθέσιμη στην ψηφιοποιημένη εκδοχή του Αρχείου Ριάδη που διαθέτει η Μ.Μ.Β., στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/15383>. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023.


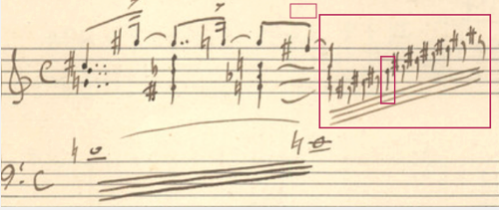
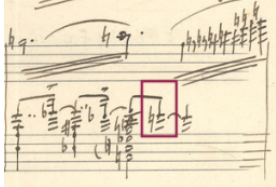
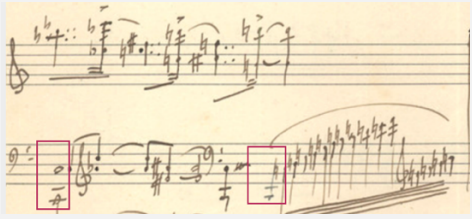

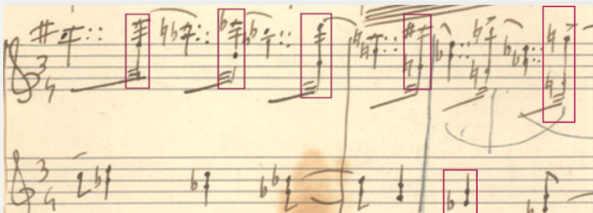
## 4.5 Αναλυτικός πίνακας σχολιασμού

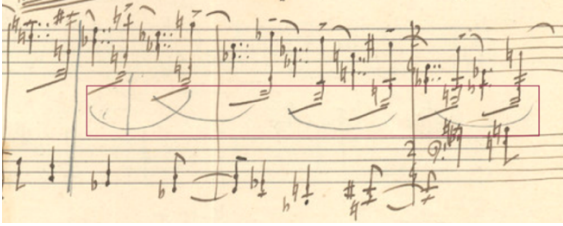
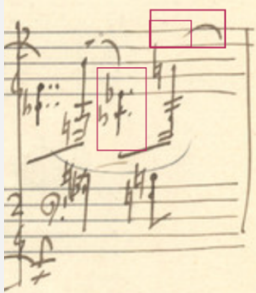
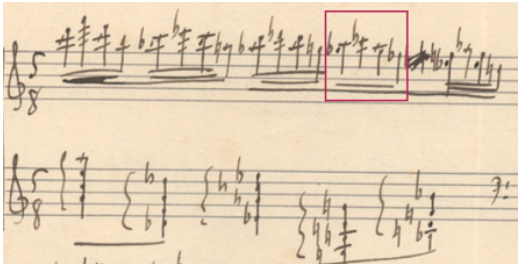
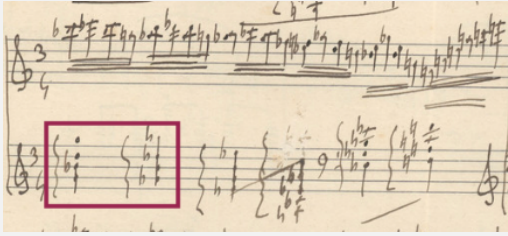
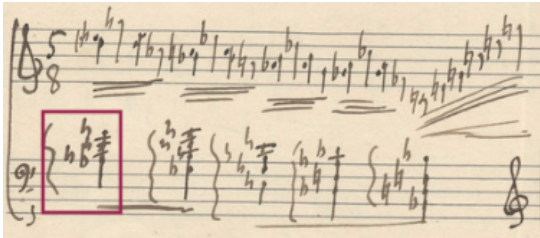
### Πρώτο μέρος – “Prélude”

Μέτρα	Απόσπασμα Χειρόγραφου	Παρατηρήσεις
μ. 1	 <p>The image shows the first measure of the handwritten musical score. It is written in treble clef with a common time signature (C). The tempo marking 'Moderato molto.' is at the top. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a series of chords and a melodic line. The second staff contains a bass line. Red boxes highlight specific areas: the first staff's notes, the second staff's notes, and a complex passage in the second staff.</p>	<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του δεύτερου και του τρίτου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού, όπως εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο στο α.χ.. Επιπλέον, στον τρίτο χρόνο στο δ.χ. στην κάτω φωνή η συνήχιση αποτελείται από τις νότες σολ(αναίρεση)-ρε όπως προκύπτει από την σύζευξη διαρκείας που ακολουθεί. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί ότι στις μικρές εκδοχές ο συνθέτης έχει τοποθετήσει τη νότα λα και στο δεκάηχο που ακολουθεί οι δύο πρώτες νότες είναι λα με την πρώτη να ενώνεται με σύζευξη διαρκείας. Στο δ.χ., στην κάτω φωνή στον τελευταίο χρόνο, έχουν προστεθεί σε αγκύλες οι αναίρεσεις στις νότες, σολ και ρε καθώς εμφανίζονται αλλοιωμένες προηγούμενως. Ακόμη, στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη όπως εμφανίζεται στο δ.χ.. Τέλος, στο δ.χ. και α.χ. στον τελευταίο χρόνο στην κάτω φωνή έχει προστεθεί ο αριθμός 10 καθώς το σύνολο των νοτών αποτελούν ένα δεκάηχο.</p>
μ. 2	 <p>The image shows the second measure of the handwritten musical score. It continues from the first measure. Red boxes highlight a passage in the first staff and a passage in the second staff.</p>	<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του δεύτερου και του τρίτου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού. Στον τελευταίο χρόνο στο δ.χ. στην κάτω φωνή έχει προστεθεί από τον συνθέτη η νότα λα. Στην κριτική έκδοση υπάρχει η συγκεκριμένη προσθήκη και αιτιολογείται από την ταυτόχρονη εμφάνισή της στο α.χ. Επιπλέον στον ίδιο χρόνο έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση της δίεσης από τη νότα φα καθώς προϋπάρχει. Τέλος τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο στην κάτω φωνή έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη όπως εμφανίζεται στο προηγούμενο μέτρο.</p>
μ. 3	 <p>The image shows the third measure of the handwritten musical score. It continues from the second measure. Red boxes highlight a passage in the first staff and a passage in the second staff.</p>	<p>Στο δ.χ. κάτω από τον πρώτο χρόνο ο συνθέτης έχει προσθέσει τέσσερις γραμμές που αναφέρονται στην αξία της χρονικής εκτέλεσης της τρίλιας. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από τις άλλες δύο εκδοχές, όπου ο συνθέτης καταγράφει τις τρίλιες αναλυτικά με τον τρόπο που θέλει να ερμηνευθούν ως εξηκοστά τέταρτα. Η συγκεκριμένη προσθήκη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση, καθώς δεν εμφανίζεται σε κάποιο άλλο σημείο.</p>
μ. 5	 <p>The image shows the fifth measure of the handwritten musical score. It continues from the fourth measure. Red boxes highlight a passage in the first staff and a passage in the second staff.</p>	<p>Στο δ.χ. στον τελευταίο χρόνο έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη.</p>

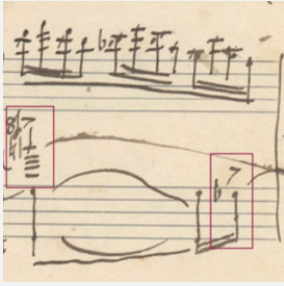
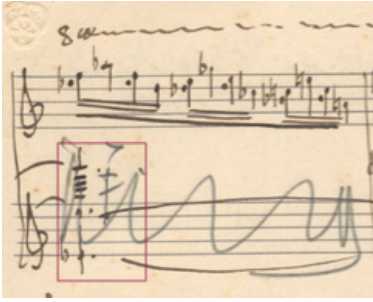

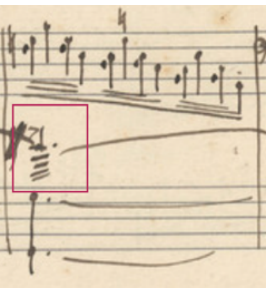
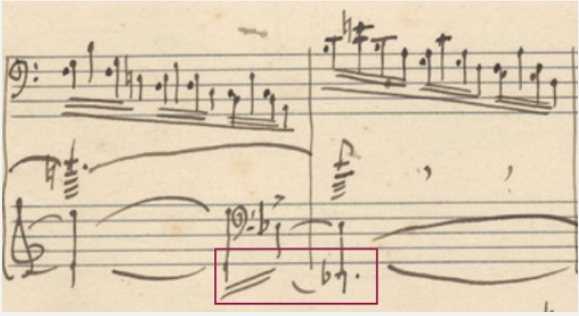
μ. 5-6		<p>Μεταξύ του μέτρου 5 και 6 στο α.χ. στην κάτω φωνή στη νότα λα μέσα στο διάστημα έχει προστεθεί η σύζευξη διαρκείας που φαίνεται αγνά ενώνοντας την με το επόμενο μέτρο.</p>
μ. 6		<p>Στο δ.χ. στο β' μισό του τελευταίου χρόνου έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη ενώνοντας το σι με το δεύτερο ντο δίεση. Στο ίδιο χέρι, έχουν προστεθεί από τον συνθέτη με μολύβι κάποιες νότες χωρίς σαφή χρονική διάρκεια. Στην κριτική έκδοση δεν έχουν προστεθεί καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον στο α.χ. εμφανίζεται η ένδειξη αλλαγής οκτάβας. Σημειώνεται ότι στο α.χ. υπάρχουν συζεύξεις διαρκείας μεταξύ του μέτρου 5 και μέτρου 6 κάτι που αναιρεί την ύπαρξη αλλαγής της οκτάβας στο σημείο που την τοποθετεί ο συνθέτης. Ωστόσο, σύμφωνα με τις άλλες δύο εκδόσεις, η ένδειξη οκτάβας τοποθετείται στο β' μισό του δεύτερου χρόνου. Στην κριτική έκδοση δεν έχει τοποθετηθεί η συγκεκριμένη ένδειξη καθώς δεν είναι σαφής ο προσδιορισμός της. Τέλος στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο παρουσιάζονται δύο νότες αρκετά αγνά γραμμένες χωρίς να είναι ευδιάκριτη η χρονική τους αξία και ίσως υποδηλούν την αλλαγή της οκτάβας. Οι προσθήκες αυτές δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση, καθώς δεν υποδεικνύουν σαφές νόημα και πιθανώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ. 7		<p>Στο α.χ. στο β' μισό του πρώτου χρόνου από τη νότα σι μέχρι το δεύτερο ντο# έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i> όπως εμφανίζεται στον επόμενο χρόνο. Επιπλέον στο β' μισό του τρίτου χρόνου από τη νότα σι μέχρι το δεύτερο ντο# έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i>. Τέλος, στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στην πρώτη εμφάνιση της νότας σι, καθώς στο δ.χ. εμφανίζεται αλλοιωμένη.</p>
μ. 8		<p>Στο α.χ. στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> όπως ομοίως εμφανίζεται στο δ.χ.. Ομοίως στο ίδιο χέρι έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i> στον τέταρτο χρόνο ενώνοντας το α' μισό με το β' μισό όπως ομοίως εμφανίζεται στο δ.χ..</p>
μ. 9		<p>Στο α.χ. στο β' μισό του πρώτου χρόνου είναι η νότα σολ δίεση, όπως προκύπτει από το διάστημα 4<sup>ης</sup> αυξημένης που ακολουθεί. Επιπλέον στον ίδιο χρόνο, έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i> ενώνοντας το α' μισό με το β' μισό του παλμού.</p>

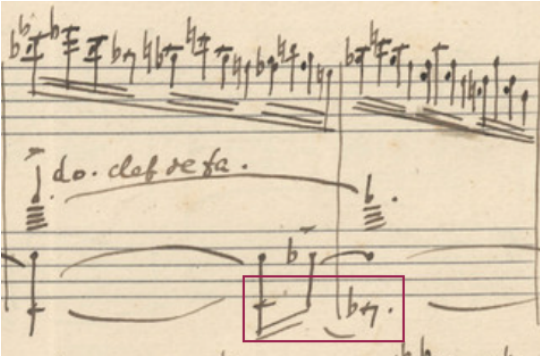
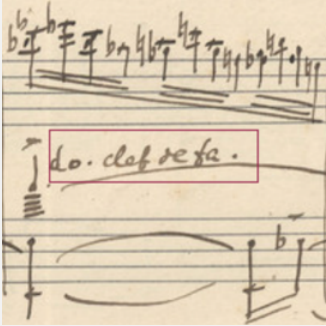
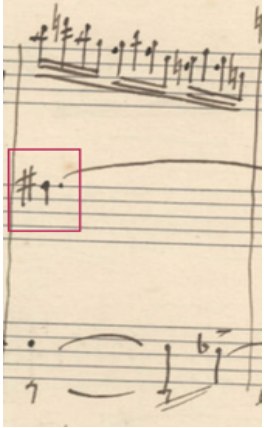
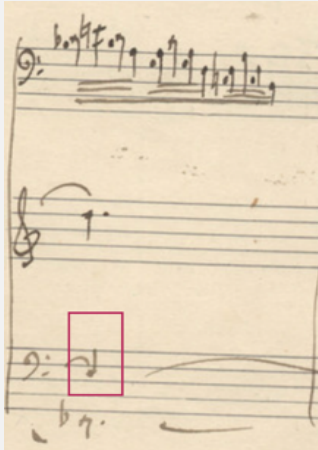
<p>μ. 10</p>		<p>Στο δ.χ. στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i> από την πρώτη συνήχηση μέχρι τη νότα ρε.</p>
<p>μ. 12</p>		<p>Στο δ.χ. στον τελευταίο χρόνο στη δεύτερη εμφάνιση της νότας ντο έχει προστεθεί η αναίρεση σε αγκύλη λόγω της αλλαγής θέσης του αρπισμού. Επιπλέον, στο α.χ. στο δεύτερο και στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί η ένδειξη αρπισμού σε αγκύλη, όπως εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου καθώς και στο μέτρο που προηγήθηκε όπως και στο μέτρο που ακολουθεί.</p>
<p>μ. 13</p>		<p>Στο δ.χ. στον τελευταίο χρόνο έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από τριακοστά δεύτερα, ώστε να είναι σωστός ο καταμερισμός του χρόνου μέσα στο μέτρο. Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο η νότα του μπάσου είναι λα όπως προκύπτει από την θέση οκτάβας που εμφανίζεται και στους επόμενους χρόνους του μέτρου.</p>
<p>μ. 14</p>		<p>Στο δ.χ. στον τελευταίο χρόνο έχει προστεθεί ο αριθμός 6 καθώς είναι εξάηχο και η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη ενώνοντας το πρώτο τριακοστό έκτο με το τελευταίο.</p>
<p>μ. 15</p>		<p>Στο α.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου ο αρπισμός αποτελείται από τις νότες ρε ύφεση, φα φυσικό, λα ύφεση και ρε ύφεση, όπως προκύπτει από την συνέχεια που ακολουθεί το α.χ. σχηματίζοντας θέση οκτάβας μεταξύ της χαμηλότερης και υψηλότερης φωνής της συνήχησης.</p>
<p>μ. 19</p>		<p>Στο α.χ. στην αρχή του μέτρου έχει προστεθεί η αλλαγή της ρυθμικής ένδειξης 5/8 όπως παρουσιάζεται ταυτόχρονα στο δ.χ..</p>


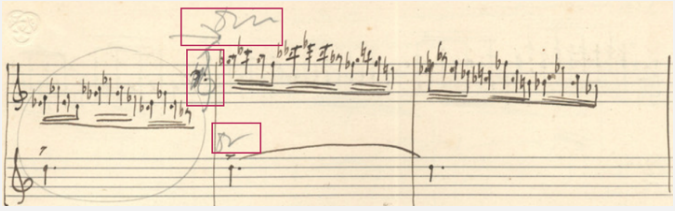
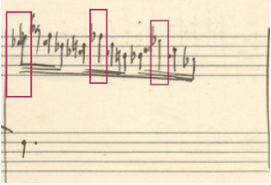

<p>μ. 20</p>		<p>Στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο στην άνω φωνή έχει αντικατασταθεί το όγδοο από τριακοστό δεύτερο. Στο ίδιο χέρι: α) στην άνω φωνή στο β' μισό του τέταρτου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού· β) στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή στη νότα μι έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση καθώς στο α.χ. η νότα εμφανίζεται αλλοιωμένη· γ) στην κάτω φωνή στον τελευταίο χρόνο στη νότα σολ έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση καθώς προηγουμένως εμφανίζεται αλλοιωμένη. Στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο στη νότα μι έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση καθώς προηγουμένως εμφανίζεται αλλοιωμένη. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι και στον ίδιο χρόνο στη νότα σολ έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση.</p>
<p>μ. 22</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του τρίτου χρόνου έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού. Ακόμη, στο δ.χ. στον τελευταίο χρόνο στην κάτω φωνή έχει προστεθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα σι.</p>
<p>μ. 23</p>		<p>Στο α.χ. στο β' μισό του τρίτου χρόνου στη νότα σολ έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού.</p>
<p>μ. 24</p>		<p>Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον πρώτο χρόνο στη νότα ντο που βρίσκεται κάτω από το πεντάγραμμό έχει αφαιρεθεί το στέλεχος ώστε να είναι η αξία της ολόκληρη. Στο ίδιο χέρι στην αρχή του τελευταίου χρόνου ο συνθέτης έχει προσθέσει τη νότα ντο σαν τέταρτο. Σύμφωνα με το επόμενο μέτρο, η νότα έχει ενσωματωθεί μέσα στο πολύχο και έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση καθώς στο δ.χ. εμφανίζεται αλλοιωμένη.</p>
<p>μ. 25</p>		<p>Στο δ.χ. στον δεύτερο χρόνο στο β' μισό έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού όπως εμφανίζεται στον επόμενο και προηγούμενο χρόνο. Επιπλέον στον δεύτερο χρόνο στο δ.χ. στο όγδοο έχει προστεθεί άλλη μία τελεία ώστε να είναι δις παρεστιγμένο όπως εμφανίζεται στον προηγούμενο και τον επόμενο παλμό.</p>
<p>μ. 26-27</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στα τριακοστά δεύτερα που είναι σημειωμένα έχουν προστεθεί σε αγκύλη οι τονισμοί όπως παρουσιάζονται στο προηγούμενο και στο επόμενο μέτρο. Επιπλέον, η κάθετη γραμμή που εμφανίζεται με μολύβι στο μέτρο 27 μετά τον πρώτο χρόνο δεν έχει προστεθεί στην κριτική έκδοση, καθώς δεν υπάρχει αλλαγή του χρόνου του μέτρου. Τέλος, στο μέτρο 27 στο α.χ. στο</p>


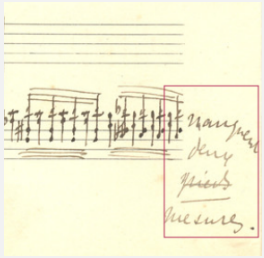


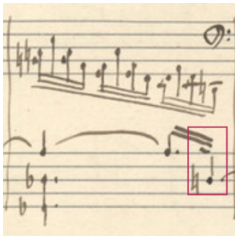
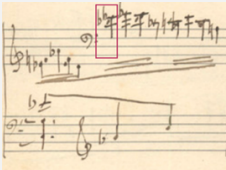
		β' μισό του δεύτερου χρόνου στη νότα σολ έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση διατηρώντας το διάστημα 3 <sup>ης</sup> μεγάλο που ακολουθεί το α.χ.. Ακόμη, η προσθήκη αυτή ενισχύεται και από το δ.χ. όπου στο β' μισό του τελευταίου χρόνου ο συνθέτης τοποθετεί αναίρεση στη νότα σολ.
μ. 27-29		Στα συγκεκριμένα μέτρα οι γραμμές <i>legato</i> που έχουν προστεθεί από το συνθέτη ίσως υπονοούν ημίολα, που τελικά δεν χρησιμοποιεί ή αποτελούν κάποιο φραστικό υπολογισμό καθώς το μέτρο 29 είναι 2/4. Στην κριτική έκδοση οι γραμμές δεν υπάρχουν.
μ. 29		Στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου έχει προστεθεί άλλη μία τελεία ώστε να είναι δις παρεστιγμένο όπως εμφανίζεται στον προηγούμενο χρόνο. Επιπλέον, έχει προστεθεί σε αγκύλη ο τονισμός όπως παρουσιάζεται στο προηγούμενο και στο επόμενο μέτρο. Τέλος, έχει αφαιρεθεί η γραμμή <i>legato</i> στον τελευταίο χρόνο του δ.χ., γιατί ολοκληρώνεται το συγκεκριμένο μοτίβο.
μ. 32		Στο δ.χ. στον τέταρτο χρόνο έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από τριακοστά δεύτερα.
μ. 34		Στο α.χ. οι δύο πρώτοι χρόνοι με τα τέταρτα έχουν αντικατασταθεί με δύο όγδοα, ώστε να είναι σωστοί οι χρόνοι του μέτρου.
μ. 38		Στο α.χ. στο πρώτο χρόνο η συγχορδία είναι τετράφωνη και αποτελείται από τις νότες λα-ντο-μι-λα όλες με υφέσεις.

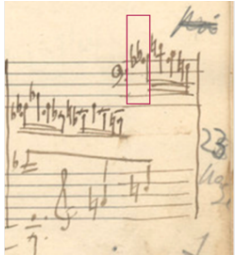
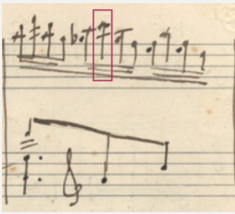
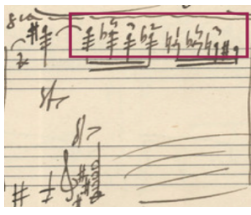
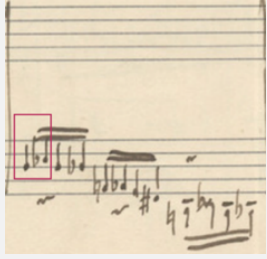
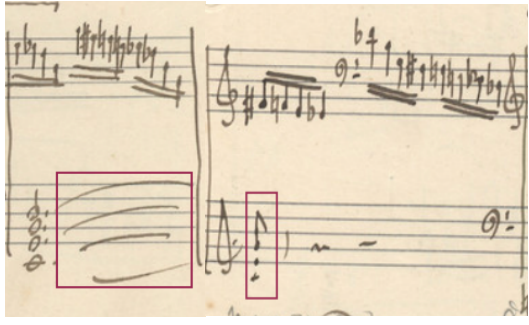
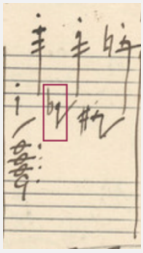


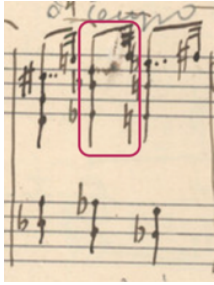
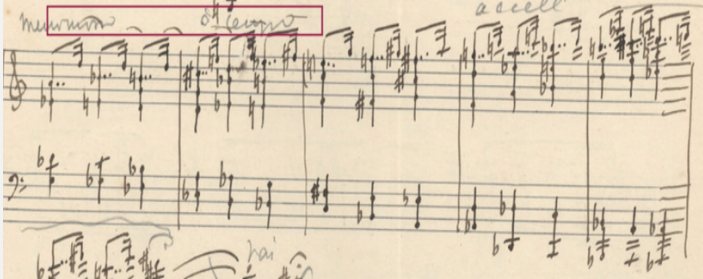
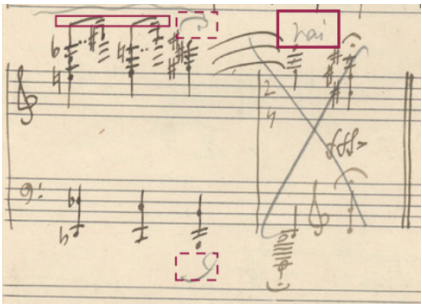
μ. 42		<p>Στο α.χ. στο β' μισό του τρίτου χρόνου στη κάτω φωνή δεν υπάρχει συνήχηση δύο νοτών όπως φαίνεται στην εικόνα σι-μι ύφεση. Αυτό επιβεβαιώνεται από τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν το ίδιο μοτίβο. Στο ίδιο χέρι στην άνω φωνή στον πρώτο χρόνο έχει προστεθεί στην νότα σι η ένδειξη του παρεστιγμένου.</p>
μ. 43		<p>Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο ο συνθέτης φαίνεται να έχει αντικαταστήσει τον πρώτο χρόνο από τη νότα μι με μολύβι. Στη κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η εκδοχή με το μελάνι, καθώς το συγκεκριμένο μοτίβο εμφανίζεται με συνέπεια τόσο στα προηγούμενα όσο και στα επόμενα μέτρα. Ωστόσο, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στο συγκεκριμένο μέτρο εμφανίζεται όμοιο το δ.χ. στις «μ.ε.α'» μ. 127 και «μ.ε.β'» μ. 126, ωστόσο στο α.χ. εμφανίζεται η νότα ντο (όπως έχει σημειώσει μεταγενέστερα ο Ριάδης) αντί φα όπως εμφανίζεται στην «Μ.ε.».</p>
μ. 44-45		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο στο α.χ. μεταξύ του μέτρου 44 στον τελευταίο χρόνο και 45 στον πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή εμφανίζεται μία γραμμή <i>legato</i> χωρίς να ενώνει κάποια νότα. Ίσως ο συνθέτης υπονοεί κάτι φραστικό. Στην κριτική έκδοση έχει αφαιρεθεί η συγκεκριμένη γραμμή.</p>
μ. 48		<p>Στο α.χ. στο πρώτο χρόνο στην άνω φωνή έχει αφαιρεθεί από τη νότα σι ο τονισμός, καθώς συνδέεται με σύζευξη διάρκειας από το προηγούμενο μέτρο.</p>
μ. 50-51		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο στο α.χ. μεταξύ του μέτρου 50 στον τελευταίο χρόνο και 51 στον πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή εμφανίζεται μία γραμμή <i>legato</i> χωρίς να ενώνει κάποια νότα. Ίσως ο συνθέτης υπονοεί κάτι φραστικό. Στην κριτική έκδοση έχει αφαιρεθεί η συγκεκριμένη γραμμή.</p>

<p>μ. 51- 52</p>		<p>Στο α.χ. μεταξύ του μέτρου 51 στον τελευταίο χρόνο και 52 στον πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή εμφανίζεται μία γραμμή <i>legato</i> χωρίς να ενώνει κάποια νότα. Ίσως ο συνθέτης υπονοεί κάτι φραστικό. Στην κριτική έκδοση έχει αφαιρεθεί η συγκεκριμένη γραμμή.</p>
<p>μ. 52</p>		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο ο συνθέτης παρουσιάζει τα ονόματα τεσσάρων νοτών. Τα ονόματα αυτών δεν υπάρχουν στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 60</p>		<p>Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο στο μεσαίο πεντάγραμμα στη νότα φα δίεση έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού, όπως εμφανίζεται και στα επόμενα μέτρα.</p>
<p>μ. 67</p>		<p>Στο α.χ. στο πρώτο χρόνο στη κάτω φωνή έχει προστεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου στη νότα μι ύφεση μέσα στο διάστημα.</p>


μ. 70		<p>Στο δ.χ. στο β' μισό του πρώτου χρόνου η τελευταία νότα από το τριακοστό δεύτερο είναι ντο ύφεση. Ακολουθώντας τη διαστηματική σχέση 2ης μεγάλης που εμφανίζεται στο α' μισό κάθε χρόνου μέσα στο μέτρο έχει τοποθετηθεί μέσα σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα ντο.</p>
μ. 71-72-73		<p>Μεταξύ του μέτρου 71 και 72 εμφανίζονται μεταγενέστερες προσθήκες από τον συνθέτη. Η αντικατάσταση του κλειδιού φα από το κλειδί σολ που εμφανίζεται στο μέτρο 72 επηρεάζει τη διαστηματική σχέση της 2ης μεγάλης. Έτσι έχει διατηρηθεί το κλειδί φα αντί της νέας προσθήκης. Οι ενδείξεις οκτάβας που εμφανίζονται τόσο στο μέτρο 72 τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ. έχουν αφαιρεθεί καθώς δεν έχουν σαφές νόημα.</p>
μ. 73		<p>Στο στο δ.χ. στο α' μισό του πρώτου χρόνου στη νότα λα το σημάδι της αλλοίωσης είναι η ύφεση. Αυτό επιβεβαιώνεται από τη διαστηματική σχέση της 2ας μεγάλης των δύο νοτών που εμφανίζονται στην αρχή του κάθε χρόνου αλλά και από τη φυσική μορφή του χειρόγραφου. Επιπλέον στο δ.χ. έχουν αφαιρεθεί από το α' μισό του δεύτερου χρόνου και του τρίτου χρόνου οι υφέσεις από τις νότες λα και σολ καθώς προϋπάρχουν.</p>
μ. 74-75		<p>Στο μέτρο 74 στον δεύτερο χρόνο έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> από το α.χ. ενώνοντας το δ.χ.. Επιπλέον, στον δεύτερο χρόνο στο α.χ. που τοποθετείται κλειδί του σολ έχουν αφαιρεθεί οι αλλοιώσεις τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ. καθώς προϋπάρχουν. Στην αλλαγή μεταξύ των δύο μέτρων εμφανίζεται η ένδειξη της κορώνας που έχει προστεθεί μεταγενέστερα από το συνθέτη. Η προσθήκη αυτή δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση καθώς δεν έχει σαφές νόημα. Ωστόσο, η εμφάνιση της κορώνας συνδέεται με τις μικρότερες εκδοχές καθώς το συγκεκριμένο μ. 74, εμφανίζεται (αρμονικά λίγο διαφοροποιημένο) στο τρίτο μέρος των μικρών εκδοχών «μ.ε.α'» μ. 172, «μ.ε.β'» μ. 171 και έπειτα ακολουθούν τα τελευταία μέτρα του πρώτου μέρους της «Μ.ε.» που αποτελούν το τέλος του τρίτου μέρους των μικρών εκδοχών. Ακόμη, η άποψη αυτή ενισχύεται καθώς στην εμφάνιση των συγκεκριμένων μέτρων στις μικρές εκδοχές στην τελευταία νότα εμφανίζεται κορώνα.</p>
μ. 97		<p>Στο δ.χ. φαίνεται ότι η συνήχηση αποτελείται από τέσσερις νότες (σολ#-σι-μι-φα#) ενώ στη πραγματικότητα αποτελείται από τρεις σολ#-μι-φα# όπως επιβεβαιώνεται από την επανάληψη της</p>

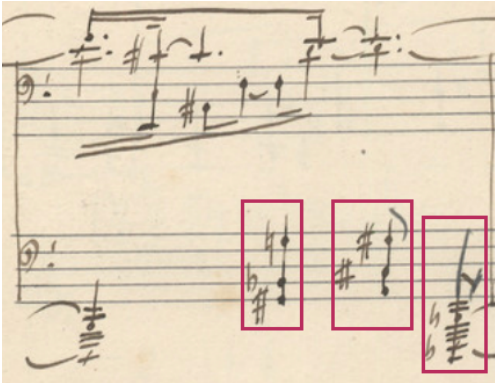
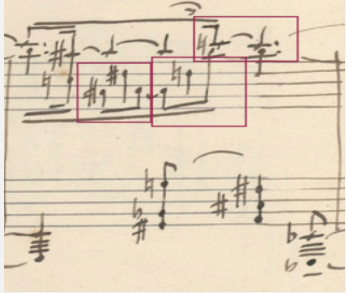
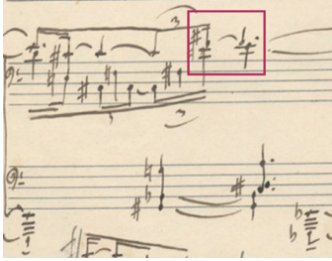
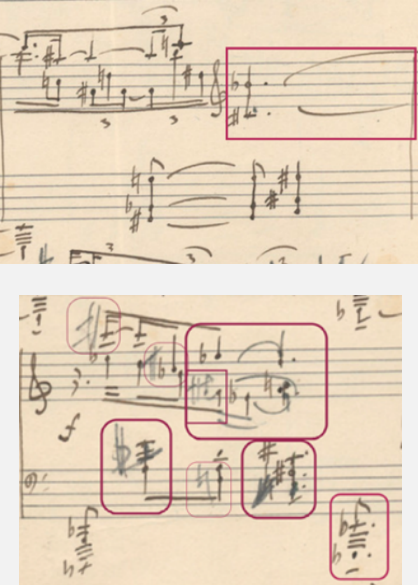
		συνήχησης στους επόμενους χρόνους του μέτρου. Σε περίπτωση που ο συνθέτης ήθελε η συνήχηση να αποτελείται από τέσσερις νότες θα το έγραφε και στις υπόλοιπες συνηχήσεις του μέτρου, όπως το εμφανίζει σε προηγούμενα και επόμενα μέτρα.
μ. 99		Στο συγκεκριμένο μέτρο ο συνθέτης σημειώνει στα Γαλλικά “ <b>manquant deux mesures</b> ” που σημαίνει ότι «λείπουν δύο μέτρα». Η συγκεκριμένη σημείωση δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.
μ. 100		Το συγκεκριμένο μέτρο ο συνθέτης φαίνεται πως το έχει διαγράψει έχοντας τοποθετήσει X για τον λόγο αυτό δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση. Έτσι, η αρίθμηση των μέτρων της κριτική έκδοσης με την «Μ.ε.» από αυτό το σημείο και έπειτα διαφοροποιείται.
μ. 104		Στο α.χ στο β' μισό του τρίτου χρόνου στη νότα ρε ύφεση έχει προστεθεί σε αγκύλη ο τονισμός όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 112		Στο α.χ στο β' μισό του τρίτου χρόνου στη νότα ρε αναίρεση έχει προστεθεί σε αγκύλη ο τονισμός όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 115		Στο δ.χ. στο δεύτερο χρόνο στο α' μισό έχει αφαιρεθεί η ύφεση από τη νότα μι καθώς προϋπάρχει στο ίδιο τονικό ύψος. Ενδεχομένως, ο συνθέτης την τοποθέτησε λόγω αλλαγής κλειδιού.

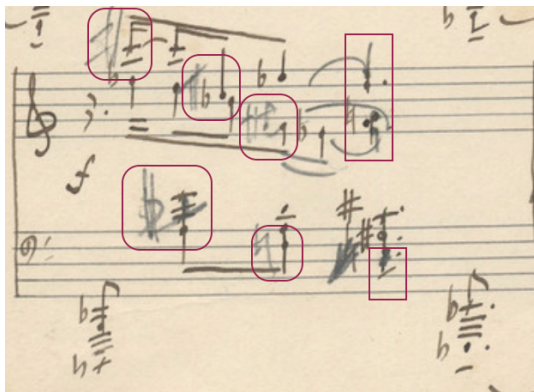

<p>μ. 118</p>		<p>Στο δ.χ. στο τελευταίο χρόνο στο α' μισό έχει αφαιρεθεί η ύφεση από τη νότα σι καθώς προϋπάρχει στο ίδιο τονικό ύψος.</p>
<p>μ. 121</p>		<p>Στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου φαίνεται σαν να υπάρχει συνήχηση δύο νοτών. Παρατηρώντας το συνεχόμενο μοτίβο που εμφανίζεται διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για μία νότα, τη μι. Αυτό επιβεβαιώνεται από τη διαστηματική σχέση της 3<sup>ης</sup> μεγάλης ή 3<sup>ης</sup> μικρής που εμφανίζεται κάθε φορά στον ίδιο χρόνο του μέτρου.</p>
<p>μ. 162</p>		<p>Στο δ.χ. ο συνθέτης έχει τοποθετήσει πιανιστική δακτυλοθεσία. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η ένδειξη της δακτυλοθεσίας, καθαρά για λόγους πιστότητας της αντιγραφής του χειρόγραφου και όχι ως ένδειξη παρέμβασης της επιμελήτριας.</p>
<p>μ. 165</p>		<p>Στο α.χ. στο α' μισό του πρώτου στην άνω φωνή χρόνου η νότα ρε ανήκει μέσα στο δέκατο έκτο και δεν είναι τέταρτο όπως φαίνεται.</p>
<p>μ. 167- 168</p>		<p>Στην αρχή του μέτρου 168 στο α.χ. έχουν προστεθεί τα <i>legati</i> όπως εμφανίζονται από το προηγούμενο μέτρο. Ακόμη, στο α.χ. στο α' μισό του πρώτο χρόνου έχει προστεθεί στην συγχορδία η νότα σι φυσικό (η οποία μάλλον υπάρχει αλλά δεν είναι καλοσηματισμένη) όπως εμφανίζεται στο προηγούμενο μέτρο. Οι παραπάνω προσθήκες έγιναν με βάση τα προηγούμενα και επόμενα μέτρα.</p>
<p>μ. 171</p>		<p>Στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του <i>staccato</i> όπως εμφανίζεται στους υπόλοιπους χρόνους του μέτρου.</p>

<p>μ. 173</p>		<p>Στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου φαίνεται να έχει αλλοιωθεί η ένδειξη του δις παρεστιγμένου. Στην κριτική έκδοση έχει προστεθεί.</p>
<p>μ. 172- 176</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα 174, 175 και 176 στο δ.χ. στην άνω φωνή έχουν προστεθεί οι γραμμές <i>legato</i> διακεκομμένες συνδέοντας το β' μισό με το α' μισό των χρόνων που εμφανίζονται μέσα στο μέτρο όπως παρουσιάζονται στα προηγούμενα μέτρα.</p>
<p>μ. 177- 178</p>		<p>Στο μέτρο 177 στον τελευταίο χρόνο στο δ.χ. και στο α.χ. ο συνθέτης έχει προσθέσει κορώνες. Το επόμενο μέτρο 178 εκ πρώτης όψεως φαίνεται να έχει διαγραφεί, ωστόσο στο δ.χ. πάνω από τον πρώτο χρόνο εντοπίζεται η λέξη «ναι». Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί το μέτρο 178. Επιπλέον, έχουν αφαιρεθεί οι κορώνες από το μέτρο 177, καθώς ο συνθέτης τις είχε τοποθετήσει εκεί ως ένδειξη ολοκλήρωσης του μέρους. Τέλος, στο μέτρο 177 έχουν προστεθεί οι γραμμές <i>legato</i> διακεκομμένες συνδέοντας το β' μισό με το α' μισό των χρόνων που εμφανίζονται μέσα στο μέτρο όπως παρουσιάζονται στα προηγούμενα μέτρα.</p>

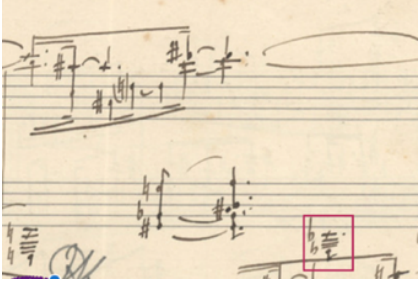
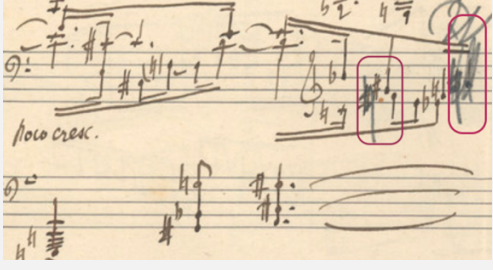
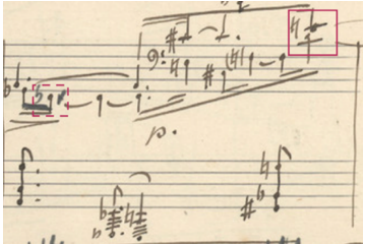
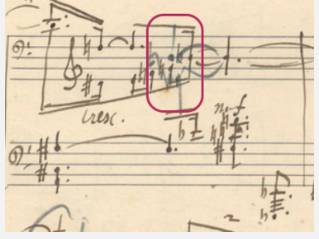

### Δεύτερο μέρος – “Sarabande”

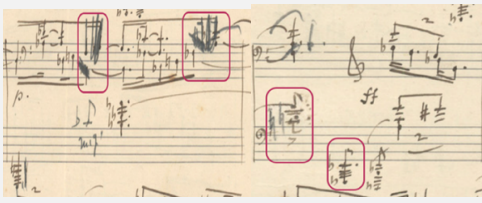
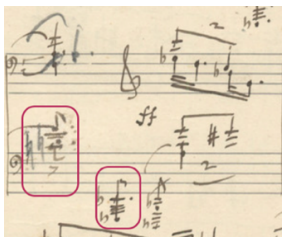
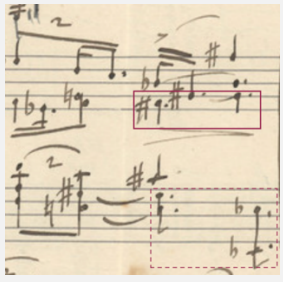
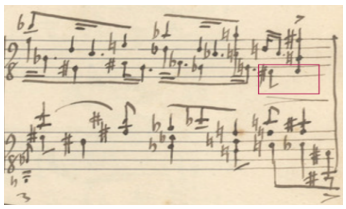
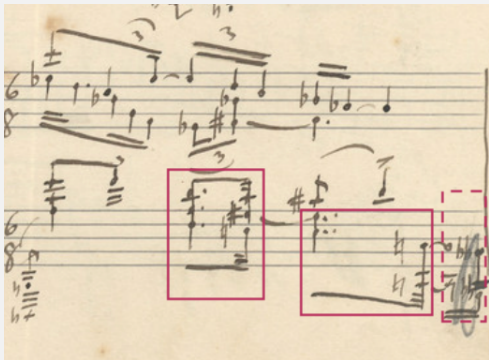
Μέτρα	Απόσπασμα Χειρόγραφου	Παρατηρήσεις
<p>μ. 1-2</p>		<p>Στο α.χ. στον τέταρτο χρόνο έχει αντικατασταθεί το όγδοο από τέταρτο. Στο ίδιο χέρι, στον έκτο χρόνο, έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο (σημειώνεται ότι ως τέταρτο εμφανίζεται στις μικρές εκδοχές). Ακόμη, πάνω από την οκτάβα εμφανίζεται μία ένδειξη τονισμού ενώ κάτω από την οκτάβα υπάρχει παύλα. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η παύλα και όχι η ένδειξη τονισμού, όπως εμφανίζεται και στα επόμενα μέτρα. Η ένδειξη του τονισμού είναι πιθανό να είχε τοποθετηθεί για οπτική υπενθύμιση και όχι ερμηνευτική ένδειξη. Στο δ.χ. στην κάτω φωνή μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου χρόνου έχει διατηρηθεί η σύζευξη διάρκειας στη νότα ρε όπως συμβαίνει και στα επόμενα μέτρα. Τέλος, όσον αφορά τον διαχωρισμό του μέτρου υπάρχουν δυο γραμμές που υποδεικνύονται με τα βελιάκια. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η δεύτερη γραμμή.</p>

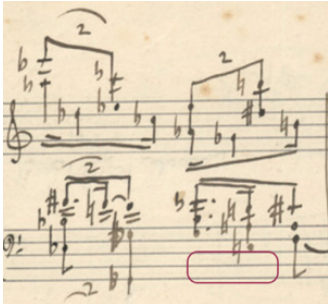



<p>μ. 3</p>		<p>Στο α.χ. στον τρίτο χρόνο έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο. Στο ίδιο χέρι, στον τέταρτο χρόνο, έχει αντικατασταθεί το όγδοο από τέταρτο. Επιπλέον, στην τελευταία συνήχηση, στο ίδιο χέρι έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο. Η επιλογή των συγκεκριμένων αξιών μέσα στο μέτρο έγινε με βάση τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν το συγκεκριμένο μοτίβο. Ακόμη, ανάμεσα στον τρίτο και τον τέταρτο έχει προστεθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη. Η συγκεκριμένη προσθήκη έγινε με βάση το επόμενο μέτρο που εμφανίζεται όμοιο. Τέλος, στον τελευταίο χρόνο στο α.χ. η ένδειξη που εμφανίζεται κάτω από τη νότα σι ύφεση είναι τονισμός και όχι κάποια άλλη νότα.</p>
<p>μ. 5</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου χρόνου στη νότα ρε (τρίτου χρόνου) και ρε (τέταρτου χρόνου) έχει τοποθετηθεί η σύζευξη διάρκειας που φαίνεται να έχει σβηστεί, όπως υπάρχει μεταξύ της νότας μι στους ίδιους χρόνους. Η συγκεκριμένη προσθήκη έγινε με βάση τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν το συγκεκριμένο μοτίβο. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι στην κάτω φωνή στο δεύτερο και τον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί ο αριθμός 3 καθώς είναι τρίηχο δεκάτων έκτων.</p>
<p>μ. 6</p>		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου χρόνου στη νότα μι αναίρεση έχει τοποθετηθεί η σύζευξη διακεκομμένη όπως υπάρχει μεταξύ της νότας φα δίεση.</p>
<p>μ. 7-8</p>		<p>Στο μέτρο 7 στον τελευταίο χρόνο στο δ.χ. έχουν αφαιρεθεί οι συζεύξεις διάρκειας, καθώς στο επόμενο μέτρο ακολουθεί παύση. Επιπλέον, έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση της δίεσης στη νότα ντο, καθώς προϋπάρχει στο ίδιο τονικό ύψος. Ενδεχομένως, ο συνθέτης την τοποθέτησε λόγω αλλαγής κλειδιού.</p>

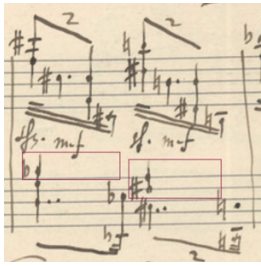
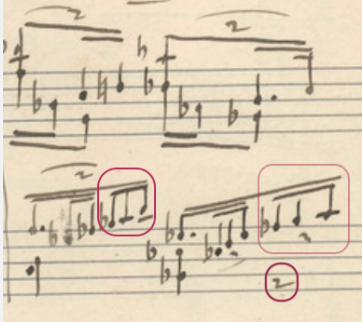



<p>μ. 8</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του πρώτου χρόνου και στο β' μισό του δεύτερου στη νότα ντο έχει προστεθεί η αλλοίωση της δίεσης, σύμφωνα με τις προσθήκες του συνθέτη. Επιπλέον, στον τρίτο χρόνο, στο δ.χ. στην κάτω φωνή έχει προστεθεί η αποτζιατούρα ογδού φα δίεση και οι αξίες που ακολουθούν από ογδοα έχουν αντικατασταθεί σε δέκατα έκτα, σύμφωνα με τις διορθώσεις του συνθέτη. Στον τελευταίο χρόνο στο δ.χ. στην άνω φωνή ο συνθέτης αντικαθιστά τη νότα ρε από τη νότα μι ύφεση ομοίως στην κάτω φωνή αντικαθιστά τη συνήχηση φα δίεση σολ φυσικό από τη νότα μι ύφεση. Οι παραπάνω προσθήκες έχουν προστεθεί στην κριτική έκδοση. Στο α.χ. στο δεύτερο χρόνο έχει αφαιρεθεί η νότα ντο και η συγχορδία αποτελείται από τις νότες λα-μι ύφεση-σολ όπως επιβεβαιώνεται και από τις άλλες εκδοχές. Επιπλέον, στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί η αναίρεση στη νότα φα. Στον τέταρτο χρόνο η νότα μι που βρίσκεται στην κάτω φωνή έχει αντικατασταθεί από τη νότα ρε σύμφωνα με τη διόρθωση του συνθέτη.</p>
<p>μ. 9</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του πρώτου και στο β' μισό του δεύτερου χρόνου στη νότα ντο έχει προστεθεί η αλλοίωση της δίεσης από τον συνθέτη, όπως και στο προηγούμενο μέτρο. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή έχει προστεθεί η δίεση στη νότα φα από τον συνθέτη. Στο α.χ. στο δεύτερο χρόνο έχει αφαιρεθεί η νότα ντο και η συγχορδία αποτελείται από τις νότες λα-μι ύφεση-σολ όπως επιβεβαιώνεται και από τις άλλες εκδοχές. Στο ίδιο χέρι στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί η αναίρεση στη νότα φα από τον συνθέτη, καθώς στο δ.χ. εμφανίζεται ταυτόχρονα αλλοιωμένη. Οι τελευταίοι δύο χρόνοι στο δ.χ. και στο α.χ. φαίνονται διαγραμμένοι. Τα επόμενα μέτρα ακολουθούν την πορεία που προηγήθηκε, οπότε ίσως το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί ένα σημείο στάσης. Η αποκατάσταση των τριών τελευταίων χρόνων προκύπτει από το καθαρώς γραμμένο κείμενο. Στο δ.χ. πέρα από τον τέταρτο χρόνο οι δύο τελευταίοι χρόνοι φαίνεται να έχουν διαγραφεί. Για το λόγο αυτό στην κριτική έκδοση στο δ.χ. έχει τοποθετηθεί στον τέταρτο χρόνο η συνήχηση του προηγούμενου χρόνου με σύζευξη διάρκειας φα#-σολ-ρε ως τέταρτο παρεστιγμένο. Στο α.χ. στον τέταρτο χρόνο έχει τοποθετηθεί το τρίγχο όπως φαίνεται δέκατο έκτο φα-λα-ρε και ογδοο ρε-σολ δίεση-ντο αναίρεση. Στους δύο τελευταίους χρόνους τοποθετούνται σε αγκύλες δύο παύσεις ογδού. Σημειώνεται ότι στην «μ.ε.α'» το συγκεκριμένο σημείο (όπως και τα επόμενα 15 μέτρα) υπέστη αρκετές διαφοροποιήσεις. Ακόμη, θεωρώ ότι αν δεν υπήρχε η «μ.ε.β'» που αποτυπώνει το τελικό αποτέλεσμα θα ήταν αρκετά δύσκολο κανείς να αναγνωρίσει τις επεμβάσεις του συνθέτη στην «μ.ε.α'».</p>

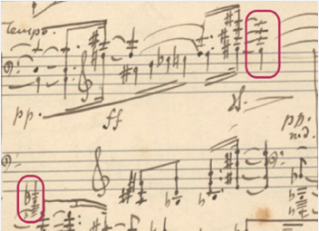
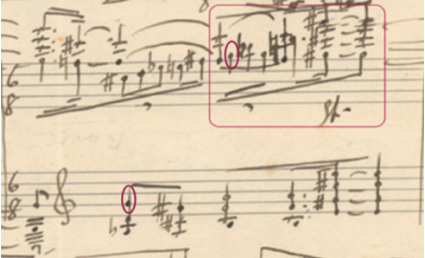
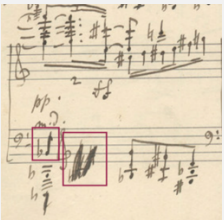
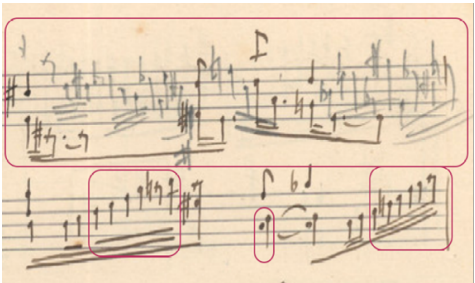
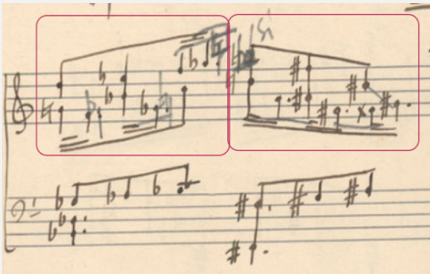
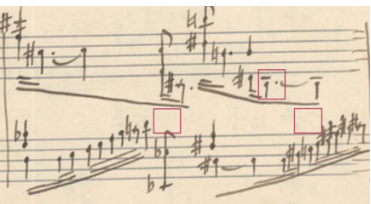


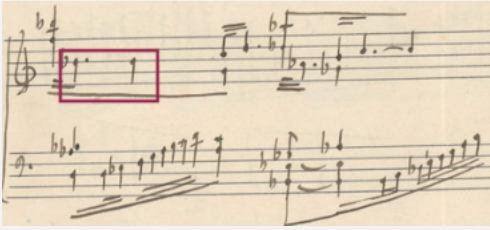


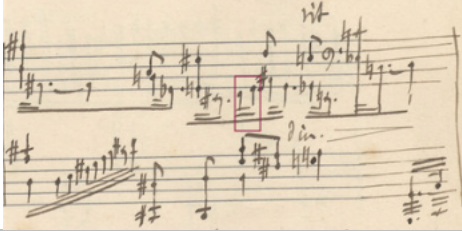
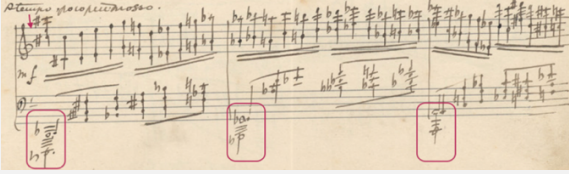
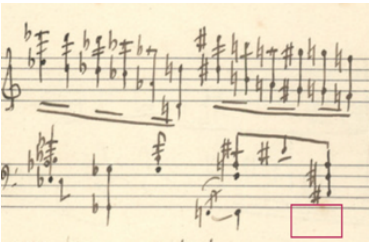

<p>μ. 11</p>		<p>Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον τελευταίο χρόνο στο μι ύφεση στο μπάσο έχει προστεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου.</p>
<p>μ. 12</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του τελευταίου χρόνου ο συνθέτης έχει μουτζουρώσει τη νότα λα αναίρεση. Η μουτζούρα στη νότα λα δεν σημαίνει διαγραφή αυτής αλλά λειτουργεί ως υπενθύμιση αλλαγής της αλλοίωσης, καθώς ο συνθέτης είχε σημειώσει ύφεση στην αρχή. Στο ίδιο χέρι στην κάτω φωνή στο α' μισό του πέμπτου χρόνου ο συνθέτης έχει αντικαταστήσει την αλλοίωση της δίεσης από αναίρεση στη νότα φα. Έτσι, στην κριτική έκδοση τοποθετείται φα φυσικό. Οι παραπάνω επεμβάσεις πραγματοποιήθηκαν σύμφωνα με τη φυσική μορφή του χειρόγραφου.</p>
<p>μ. 13</p>		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή στο β' μισό του τελευταίου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα ρε καθώς εμφανίζεται αλλοιωμένη προηγούμενος (στον πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή). Η επιλογή αυτή έγινε με βάση τα προηγούμενα μέτρα που ακολουθούν το ίδιο μοτίβο. Επιπλέον, στον πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από δέκατα έκτα σύμφωνα με τη διόρθωση του συνθέτη.</p>
<p>μ. 14</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του τρίτου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα σι ύφεση από τη νότα σι αναίρεση σύμφωνα με την διόρθωση του συνθέτη.</p>
<p>μ. 15</p>		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β' μισό του τρίτου χρόνου ο συνθέτης έχει μουτζουρώσει τη νότα σολ ύφεση, διαγράφοντάς την. Έτσι, στο α' μισό του ίδιου χρόνου έχει αντικατασταθεί η αξία της νότας φα από δέκατο έκτο σε όγδοο. Ομοίως στην κάτω φωνή στο ίδιο σημείο ο συνθέτης έχει μουτζουρώσει τη νότα σι ύφεση διαγράφοντάς την. Στο σημείο αυτό στην κριτική έκδοση έχει τοποθετηθεί παύση ογδούου σε αγκύλη. Στον επόμενο ακριβώς χρόνο στο ίδιο χέρι στην κάτω φωνή όπου εμφανίζεται η ίδια νότα έχει τοποθετηθεί η ύφεση στο σι όπως εμφανίζεται στο α.χ. και όπως προϋπήρχε στη διαγραμμένη νότα. Επιπλέον στο δ.χ. στην άνω φωνή στον τελευταίο χρόνο ο συνθέτης έχει μουτζουρώσει τη συνήχηση που εμφανίζεται. Στην κριτική έκδοση έχει τοποθετηθεί η νότα λα διπλή ύφεση σε δέκατο έκτο</p>

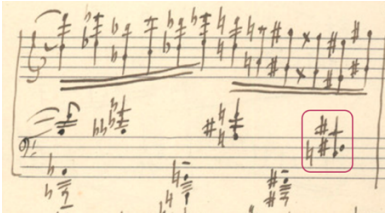
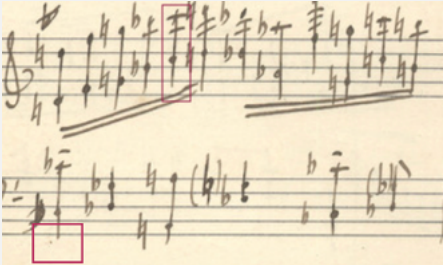
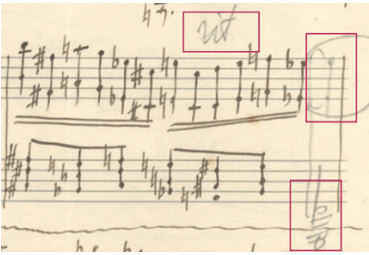
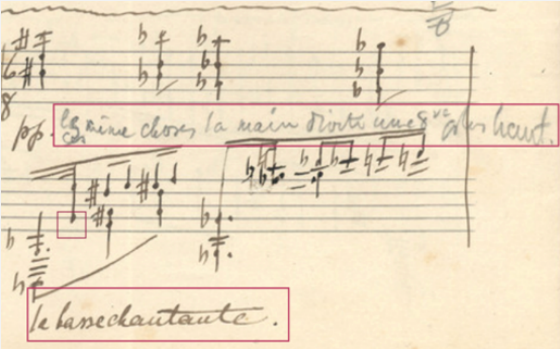

		<p>όπως εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο. Η χρήση της διπλής ύφεσης προκύπτει από τη φυσική μορφή του χειρόγραφου.</p>
μ. 15-16		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο μεταξύ της αλλαγής από το ένα μέτρο στο δ.χ. στην άνω φωνή έχουν αφαιρεθεί οι συζεύξεις διαρκείας καθώς έχει διαφοροποιηθεί η αρμονία. Έχει διατηρηθεί η σύζευξη διαρκείας στην άνω φωνή με τη νότα λα διπλή ύφεση και στην κάτω φωνή του τελευταίου χρόνου με τη νότα φα ύφεση.</p>
μ. 16		<p>Στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο έχει αντικατασταθεί η συνήχηση φα-λα-μι από τη νότα λα διπλή ύφεση παρεστιγμένο. Στο α.χ. στο πρώτο χρόνο έχουν προστεθεί οι αναιρέσεις από το συνθέτη καθώς στο προηγούμενο μέτρο οι νότες ντο και ρε ήταν αλλοιωμένες. Στην κριτική έκδοση έχουν διατηρηθεί οι αναιρέσεις. Επιπλέον, στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει προστεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου στην οκτάβα μι ύφεση στο μπάσο.</p>
μ. 17		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή έχουν αντικατασταθεί στον τέταρτο και πέμπτο χρόνο τα τέταρτα παρεστιγμένα από όγδοα παρεστιγμένα, όπως εμφανίζονται και στο α.χ..</p>
μ. 18		<p>Στο δ.χ. στη κάτω φωνή στον όγδοο και ένατο χρόνο έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη δύο παύσεις ογδού καθώς υπάρχει δίφωνη υφή.</p>
μ. 20		<p>Στο α.χ. στην κάτω και άνω φωνή στον τρίτο χρόνο ο συνθέτης έχει γράψει παραπάνω χρόνους από την αξία ενός ογδού. Έτσι έχει αντικατασταθεί το όγδοο παρεστιγμένο από δέκατο έκτο παρεστιγμένο και έχει παραμείνει το τριακοστό δεύτερο. Η επιλογή αυτή πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με το δ.χ.. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Προφανώς ο συνθέτης συνειδητοποίησε ότι είναι επιπλέον χρόνοι του μέτρου και γι' αυτό έχει μουτζουρώσει το σημείο αυτό. Στο ίδιο χέρι, στην κάτω φωνή, στον τέταρτο χρόνο, το όγδοο δις παρεστιγμένο και το τριακοστό δεύτερο είναι δίχρα όπως και στο προηγούμενο μέτρο: έτσι, έχει προστεθεί ο αριθμός 2. Οι διορθώσεις πραγματοποιήθηκαν μέσα από τη γραφή του μέρους δηλαδή με το πώς θα έπρεπε να συμπίπτουν οι χρονικές αξίες με βάση αυτό που βλέπουμε.</p>

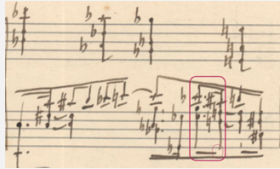
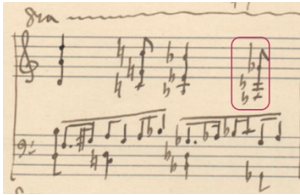
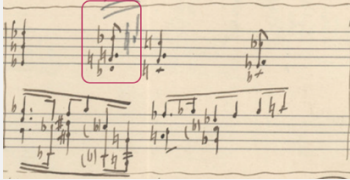
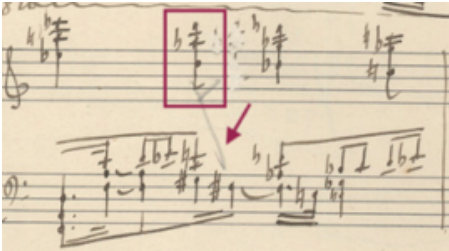
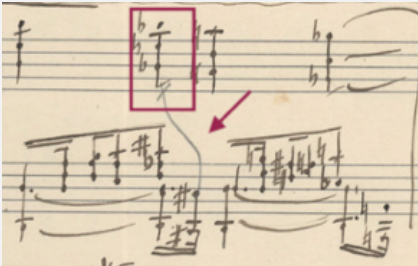
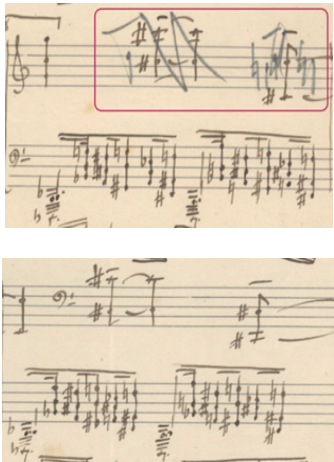
<p>μ. 21</p>		<p>Στο α.χ. στη κάτω φωνή στον τέταρτο και πέμπτο χρόνο έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη παύσεις ογδού καθώς υπάρχει δίφωνα υφή.</p>
<p>μ. 22</p>		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο εμφανίζεται μία γραμμή που χωρίζει το μέτρο στη μέση. Θεωρείται ότι ο συνθέτης τοποθετεί υποδιαστολή διότι εμφανίζεται έντονη ρυθμική πολυπλοκότητα. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η υποδιαστολή. Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης ουσιαστικά χωρίζει τους τρεις πρώτους χρόνους του μέτρου με τους τρεις που ακολουθούν. Έτσι, στο δ.χ. στην άνω φωνή εμφανίζεται ένα δίηχο που αποτελείται από τις νότες ντο δίεση και ρε. Στην κάτω φωνή οι νότες του τρίηχου πρέπει να καταλαμβάνουν την θέση δύο ογδών. Έτσι, έχει αντικατασταθεί το τρίηχο δεκάτων έκτων που καταλαμβάνει χώρο ενός ογδού από τρίηχο ογδών. Στο ίδιο χέρι, στην κάτω φωνή στον τέταρτο και πέμπτο χρόνο, έχουν τοποθετηθεί τα δέκατα έκτα σύμφωνα με την διόρθωση του συνθέτη και στον τελευταίο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αξία ογδού οι νότες ντο αναίρεση φα αναίρεση και σολ όπως φαίνεται από την μεταγενέστερη προσθήκη του συνθέτη. Στο α.χ. τόσο στην άνω όσο και στην κάτω φωνή στον πρώτο και δεύτερο σύμφωνα με το δ.χ. έχει τοποθετηθεί τρίηχο ογδών. Ομοίως με το δ.χ. ο τρίτος χρόνος αποτελείται από δύο δέκατα έκτα. Οι διορθώσεις πραγματοποιήθηκαν μέσα από τη γραφή του μέρους, δηλαδή με το πώς θα έπρεπε να συμπίπτουν οι χρονικές αξίες με βάση αυτό που βλέπουμε.</p>
<p>μ. 23</p>		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή έχει προστεθεί ο αριθμός 4 και στις δύο ομάδες τεσσάρων δεκάτων έκτων, που υποδηλώνει το τετράηχο. Πιθανώς ο συνθέτης δεν θεωρεί ότι πρέπει να βάλει το 4 καθώς υπάρχει το 2 στο α.χ..</p>
<p>μ. 24</p>		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή στους τρεις πρώτους χρόνους έχει προστεθεί ο αριθμός 2 που υποδηλώνει δίηχο όπως παρουσιάζεται στην πάνω φωνή ταυτόχρονα. Επιπλέον, στους τρεις τελευταίους χρόνους στο ίδιο χέρι και στην ίδια φωνή έχει προστεθεί ο αριθμός 4 που υποδηλώνει το τετράηχο. Ομοίως με το δ.χ στο α.χ στους τρεις πρώτους χρόνους έχει προστεθεί ο αριθμός 2 και στους τρεις τελευταίους ο αριθμός 4.</p>

μ. 25		<p>Στο α.χ. στην άνω φωνή στον τρίτο και έκτο χρόνο έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλες παύσεις ογδού λόγω της δίφωνης υφής.</p>
μ. 26		<p>Στο α.χ. στην άνω φωνή στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί ο αριθμός 3 που υποδηλώνει τρίηχο όπως ομοίως παρουσιάζεται και στον τελευταίο χρόνο του μέτρου. Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον τρίτο και στον τελευταίο χρόνο έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη παύσεις ογδού καθώς υπάρχει δίφωνη υφή. Επιπλέον, στο α.χ. έχει αφαιρεθεί ο αριθμός 2 που παρουσιάζεται στον τελευταίο χρόνο καθώς δεν υπάρχει δίηχο. Τέλος, στο ίδιο χέρι στην κάτω φωνή στον τρίτο και στον τελευταίο χρόνο έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη παύσεις ογδού καθώς υπάρχει δίφωνη υφή.</p>
μ. 27		<p>Στο δ.χ. στη κάτω φωνή στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί ο αριθμός 3 καθώς είναι τρίηχο. Επιπλέον κάτω από τους τρεις τελευταίους χρόνους έχει προστεθεί ο αριθμός 2 καθώς είναι δίηχο όπως εμφανίζεται στο ίδιο σημείο στην άνω φωνή. Στο α.χ. τόσο στην άνω όσο και στην κάτω φωνή στο πρώτο χρόνο έχει προστεθεί ο αριθμός 3 καθώς είναι τρίηχο. Ο δεύτερος και ο τρίτος χρόνος στην κάτω φωνή αποτελούνται από όγδοα και οι τρεις τελευταίοι χρόνοι είναι δίηχο, όπως προκύπτει από την άνω φωνή και το δ.χ.. Ομοίως έχει προστεθεί ο αριθμός 2.</p>
μ. 28		<p>Στο δ.χ. στα σημεία που περικλείονται στο ορθογώνιο στο δ.χ. και στο α.χ. έχει προστεθεί ο αριθμός 2 καθώς είναι δίηχα.</p>
μ. 29		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή, στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο, έχει προστεθεί ο αριθμός 4 και στις δύο ομάδες τεσσάρων δεκάτων έκτων που υποδηλώνει το τετράηχο. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι στον τέταρτο χρόνο πάνω από την άνω φωνή, έχει αφαιρεθεί ο αριθμός δύο (καθώς δεν υπάρχουν δύο νότες για να είναι δίηχο) και στον έκτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση ογδού. Στο α.χ. στην άνω φωνή, εντοπίζεται ο αριθμός 2 υποδηλώνοντας ένα δίηχο που αποτελείται από το τέταρτο παρεστιγμένο με το όγδοο. Αυτό ενισχύεται και από τη γραμμή που έχει προσθέσει ο συνθέτης στο όγδοο δείχνοντας ακριβώς με τη νότα που συμπίπτει στο δ.χ.. Ωστόσο, υπάρχει ένα ακόμα 2 που υποδηλώνει δίηχο στον πρώτο χρόνο στο α.χ. στην κάτω φωνή με το δις παρεστιγμένο και το τριακοστό δεύτερο.</p>

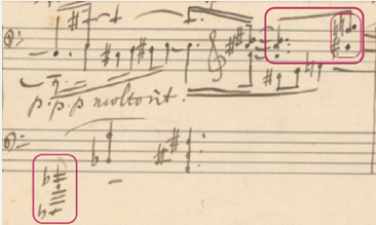
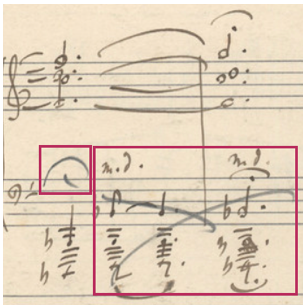
μ. 30		<p>Στο δ.χ. στον έβδομο χρόνο έχει προστεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου, καθώς ακολουθεί σύζευξη διαρκείας στο επόμενο μέτρο. Επιπλέον, στο α.χ. στον πρώτο χρόνο έχει προστεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου στο τέταρτο.</p>
μ. 31		<p>Στο σημείο που υποδεικνύεται με το ορθογώνιο στην άνω φωνή οι αξίες των τριών τελευταίων χρόνων αποτελούνται από όγδοο, δέκατο έκτο παρεστιγμένο τριακοστό δεύτερο και όγδοο. Επιπλέον, στο δ.χ. και α.χ. στον τέταρτο και δεύτερο χρόνο αντίστοιχα έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα σολ.</p>
μ. 32		<p>Στο α.χ. στον τρίτο χρόνο που υπάρχει μουτζούρα έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση ογδού. Στον πρώτο χρόνο η αξία της νότας σι ύφεση που εκτελείται από το δ.χ. είναι όγδοο.</p>
μ. 36		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο στο α.χ. στην κάτω φωνή στο δεύτερο και τον τελευταίο χρόνο ομοίως έχει προστεθεί ο αριθμός 6 που υποδηλώνει εξάηχο. Επιπλέον, στο α.χ. στον τέταρτο χρόνο, στην κάτω φωνή έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο. Στην άνω φωνή, στο α.χ. στον τρίτο χρόνο, έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση ογδού. Ακόμη, στο δ.χ. έχει προστεθεί μία καινούργια φωνή από το συνθέτη, όπου οι νότες και οι αξίες αυτών δεν είναι σαφείς. Στην κριτική έκδοση δεν προστέθηκε η φωνή, καθώς δεν είναι αρκετά σαφής ο σχεδιασμός της και η πρόθεση του συνθέτη.</p>
μ. 37		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στον τέταρτο χρόνο ο συνθέτης έχει προσθέσει τη λέξη "Si" που αναφέρεται στο τονικό ύψος του συγκεκριμένου χρόνου. Έτσι, αντικαταστάθηκε η νότα λα αναίρεση από τη νότα σι ύφεση κάτι που επιβεβαιώθηκε και από τη φυσική μορφή του χειρόγραφου. Επιπλέον, στην άνω φωνή στο ίδιο χέρι στον τρίτο χρόνο οι νότες φα και σολ ύφεση ακολουθούν το ίδιο ρυθμικό μοτίβο με το α.χ. είναι δηλαδή τριακοστό δεύτερο και δέκατο έκτο παρεστιγμένο.</p>
μ. 38		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή στον πέμπτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα σι. Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον τρίτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση ογδού. Στο ίδιο χέρι στην άνω φωνή στον τελευταίο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση ογδού.</p>

μ. 39		<p>Στο δ.χ. ανάμεσα στο β' μισό του πρώτου χρόνου και του δεύτερου έχει τοποθετηθεί σύζευξη διάρκειας με διακεκομμένη γραμμή όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα και στα επόμενα μέτρα. Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον τρίτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση ογδόου.</p>
μ. 40		<p>Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση ογδόου καθώς υπάρχει δίφωνη υφή.</p>
μ. 41-42		<p>Στο σημείο που υποδεικνύει το βελάκι υπάρχει αλλαγή του χρόνου του μέτρου από 6/8 σε 9/8.</p>
μ. 42		<p>Στο δ.χ. στον πέμπτο χρόνο στην κάτω φωνή οι αξίες των νοτών ρε-μι είναι τριακοστό δεύτερο και δέκατο έκτο παρεστιγμένο, αντιστοίχως.</p>
μ. 43-45		<p>Στο μέτρο 43 έχει προστεθεί η αλλαγή του χρόνου του μέτρου από 9/8 σε 6/8. Επιπλέον, στα μέτρα 44 και 45, στον πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή, στο α.χ. στις οκτάβες έχει προστεθεί το παρεστιγμένο όπως ομοίως παρουσιάζεται στο μέτρο 43.</p>
μ. 46		<p>Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον τελευταίο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση ογδόου καθώς υπάρχει δίφωνη υφή.</p>
μ. 46-47		<p>Στο μέτρο 46 στο δ.χ. παρατηρείται διαφορετικός διαχωρισμός των δεκάτων έκτων συγκριτικά με τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί ο διαφορετικός διαχωρισμός που εμφανίζεται στο μέτρο 46 καθώς φαίνεται ότι έγινε από πρόθεση του συνθέτη.</p>

μ. 48		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο στο α.χ. στην άνω φωνή στον τελευταίο χρόνο έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο.</p>
μ. 50		<p>Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί μία παύση ογδού σε αγκύλη καθώς υπάρχει δίφωνη υφή. Επιπλέον, στο δ.χ. στο α' μισό του τρίτου χρόνου έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη οι αναιρέσεις στις νότες ντο καθώς στο α.χ. εμφανίζονται αλλοιωμένες.</p>
μ. 53		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο ομοίως στο δ.χ. και στο α.χ. ο συνθέτης έχει προσθέσει έναν επιπλέον χρόνο. Ωστόσο, ο σχηματισμός των νοτών τόσο στην αξία όσο και στο τονικό ύψος δεν είναι σαφής. Στην κριτική έκδοση δε περιλαμβάνονται οι συγκεκριμένες νότες. Η ένδειξη <i>rit.</i> που εμφανίζεται στο δ.χ. έχει διατηρηθεί καθώς ολοκληρώνεται μία ενότητα και ξεκινά καινούργια.</p>
μ. 55		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο, κάτω από το δ.χ. εμφανίζεται η μεταγενέστερη ένδειξη “<b>la même chose la main droite une 8ve plus haut</b>” που σημαίνει «<b>το ίδιο πράγμα μια οκτάβα πιο ψηλά</b>» και ενδεχομένως αφορά τους τρεις πρώτους χρόνους του α.χ. καθώς, τόσο στους επόμενους χρόνους όσο και στα επόμενα μέτρα, το μουσικό κείμενο που παρουσιάζεται στο α.χ. είναι μία οκτάβα πιο ψηλά. Στο δ.χ. υπάρχει ένδειξη αλλαγής οκτάβας οπότε θα ήταν πλεονασμός να αναφέρεται και γραπτώς. Στην κριτική έκδοση περιλαμβάνεται η συγκεκριμένη ένδειξη και αφορά τους τρεις πρώτους χρόνους του α.χ.. Ακόμη, κάτω από το α.χ. εμφανίζεται η ένδειξη “<b>Le basse chantante</b>” που σημαίνει «<b>το μπάσο</b> [ναι είναι] <b>τραγουδιστό</b>». Η συγκεκριμένη ένδειξη περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση. Τέλος, στο α.χ. στο β' μισό του πρώτου χρόνου έχει προστεθεί σε αγκύλη η αλλοίωση της ύφεσης όπως εμφανίζεται στον προηγούμενο χρόνο.</p>
μ. 56		<p>Στο δ.χ. σύμφωνα με τις προσθήκες του συνθέτη έχει αντικατασταθεί ο τρίτος χρόνος από δέκατα έκτα προσθέτοντας στο β' μισό του χρόνου τη νότα φα. Επιπλέον, στο α.χ. στον τέταρτο χρόνο στο β' μισό έχει αντικατασταθεί το δέκατο έκτο από τριακοστό δεύτερο.</p>

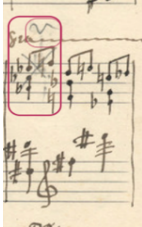
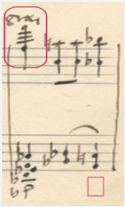


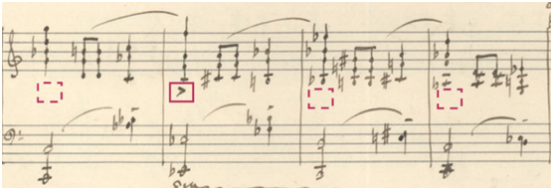
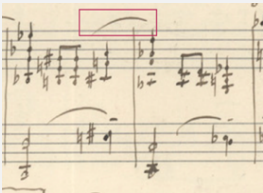
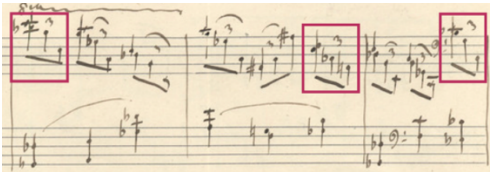
μ. 57		<p>Στο α.χ. στον πέμπτο χρόνο στην κάτω φωνή στο β' μισό το δέκατο έκτο έχει αντικατασταθεί από τριακοστό δεύτερο.</p>
μ. 58		<p>Στο δ.χ. στον τελευταίο χρόνο φαίνεται να ξέφυγε στον συνθέτη ο σχηματισμός της οκτάβας στο μπάσο αντί της νότας σολ ύφεση γράφει φα ύφεση. Ακολουθώντας τη συνεχή θέση οκτάβας που εμφανίζεται στα προηγούμενα και επόμενα μέτρα έχει αντικατασταθεί η νότα φα ύφεση από τη νότα σολ ύφεση.</p>
μ. 59		<p>Στο δ.χ. σύμφωνα με τις προσθήκες του συνθέτη έχει αντικατασταθεί ο τρίτος χρόνος από δέκατα έκτα προσθέτοντας στο β' μισό του χρόνου τη νότα ρε αναίρεση, όπως ομοίως συμβαίνει και στο μέτρο 56.</p>
μ. 60		<p>Στο δ.χ. στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί σε αγκύλη στο α' μισό μία παύση δεκάτου έκτου και το β' μισό έχει αντικατασταθεί το όγδοο από δέκατο έκτο σύμφωνα με την ένδειξη του συνθέτη.</p>
μ. 61		<p>Στο δ.χ. στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί σε αγκύλη στο α' μισό μία παύση δεκάτου έκτου και το β' μισό έχει αντικατασταθεί το όγδοο από δέκατο έκτο σύμφωνα με την ένδειξη του συνθέτη.</p>
μ. 62-63		<p>Στην αρχή του μέτρου 62 στο δ.χ. έχουν προστεθεί οι συζεύξεις διάρκειας σύμφωνα με το προηγούμενο μέτρο. Στο μέτρο 62 ο συνθέτης φαίνεται να έχει αντικαταστήσει την αρχική του ιδέα με άλλες νότες χωρίς σαφή χρονική διάρκεια. Έχοντας ως δεδομένο ότι το επόμενο μέτρο έχει όμοιο α.χ. και το δ.χ. εμφανίζεται μία οκτάβα χαμηλότερα από την τελευταία εμφάνιση της οκτάβας, στην κριτική έκδοση διατηρείται η αρχική ιδέα του συνθέτη. Όπως αναφέρθηκε και στο υποκ. 2.1 ο Ριάδης χρησιμοποιεί το μουσικό κείμενο του α.χ. στις μικρές εκδοχές, οπότε οι μεταγενέστερες προσθήκες που εμφανίζονται στο δ.χ. ενδεχομένως να αφορούν τις μικρές εκδοχές.</p>

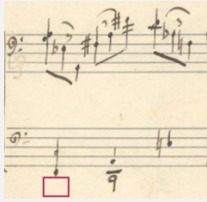

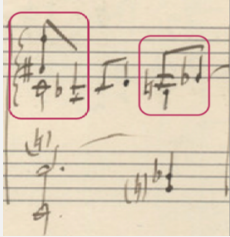
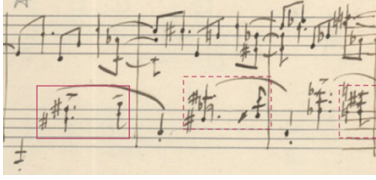


μ. 64		<p>Στο α.χ. ο πρώτος χρόνος είναι όγδοο. Επιπλέον, στο δ.χ. στην άνω φωνή στον τελευταίο χρόνο έχει αντικατασταθεί το όγδοο από δέκατο έκτο.</p>
μ. 66-67		<p>Στο μέτρο 66 ο συνθέτης στο α.χ. έχει διαγράψει τους δύο τελευταίους χρόνους. Ομοίως, στο μέτρο που ακολουθεί στο α.χ. έχει διαγράψει την καταληκτική συνήχηση. Στο μέτρο 66 στο α.χ. ο συνθέτης έχει προσθέσει την ένδειξη της κορώνας. Στην κριτική έκδοση το μέτρο 67 έχει αφαιρεθεί. Έτσι ο αριθμός των μέτρων διαφοροποιείται. Έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη στο μέτρο 66 στο δ.χ. η κορώνα όπως εμφανίζεται στο α.χ. και η οκτάβα στο α.χ. έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από μισό παρεστιγμένο όπως εμφανίζεται στο δ.χ.</p>

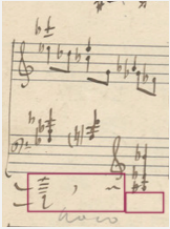
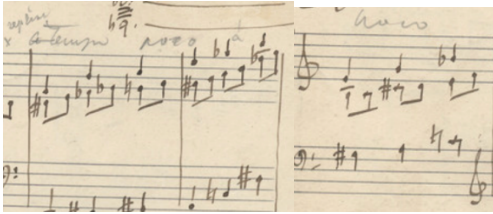
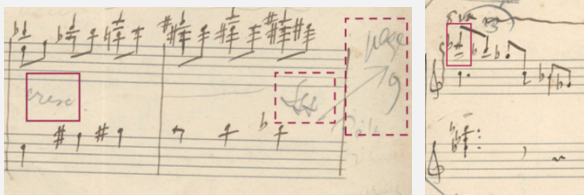

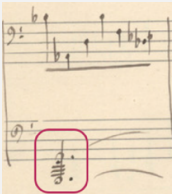
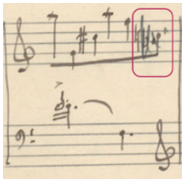
### Τρίτο μέρος – “Finale”

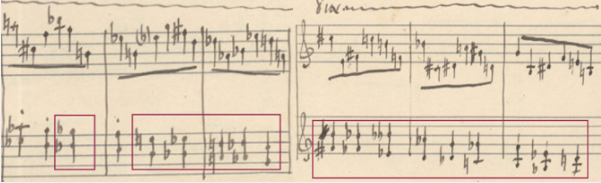
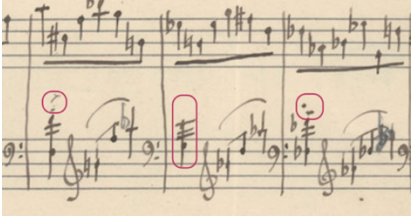
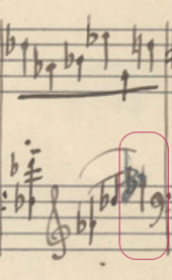
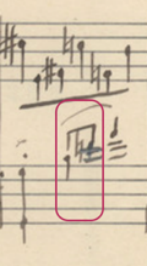
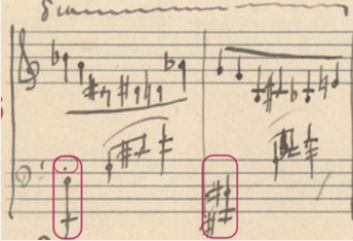
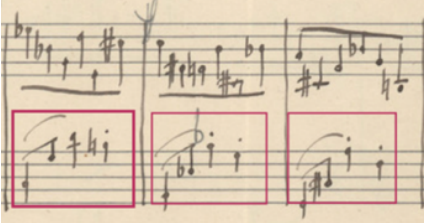
Μέτρα	Απόσπασμα Χειρόγραφου	Παρατηρήσεις
μ. 3		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο στο δ.χ. ανάμεσα στο β' μισό του δεύτερου χρόνου και στον τρίτο χρόνο έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.</p>
μ. 5		<p>Στο δ.χ. στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή φαίνεται να υπάρχει η νότα ντο αντί για τη νότα ρε σε θέση οκτάβας. Η γραμμή που έχει προστεθεί προέρχεται από λάθος, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τις άλλες δύο εκδοχές. Στην κριτική έκδοση υπάρχει η νότα ρε σε θέση οκτάβας. Στο α.χ. στην κάτω φωνή έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου.</p>
μ. 7		<p>Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου.</p>
μ. 20		<p>Στο δ.χ. ο συνθέτης έχει διαγράψει τον πρώτο χρόνο και έχει τοποθετήσει στη θέση του παύση τετάρτου. Στην κριτική έκδοση έχει τοποθετηθεί η παύση τέταρτου. Επιπλέον, το ίδιο μέτρο παρουσιάζεται με παύση στις άλλες δύο εκδοχές, κάτι που επιβεβαιώνει την επιλογή του συνθέτη.</p>

		
μ. 25		Στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού στον πρώτο χρόνο όπως εμφανίζεται στο μέτρο 24 και 26. Επιπλέον, στο α.χ. στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου.
μ. 26-28		Στα συγκεκριμένα μέτρα 27 και 28 στο δ.χ., στους πρώτους χρόνους έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού όπως εμφανίζεται στα μέτρα 25 και 26.
μ. 31		Στο δ.χ. έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού όπως στα παραπάνω μέτρα. Σημειώνεται ότι στις άλλες δύο εκδοχές ο συνθέτης τοποθετεί τη συγκεκριμένη άρθρωση σε αυτά τα σημεία.
μ. 36-39		Στα συγκεκριμένα μέτρα στον πρώτο χρόνο στο δ.χ. στα σημεία που περικλείονται στα διακεκομμένα ορθογώνια έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού όπως εμφανίζεται στο μέτρο 37.
μ. 38-39		Στο συγκεκριμένο σημείο στο μέτρο 38 η γραμμή <i>legato</i> έχει τοποθετηθεί από το α' μισό του δεύτερου του χρόνου, όπως ξεκινά στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 42-43-44		Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στα σημεία που περικλείονται στο ορθογώνιο έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη όπως εμφανίζεται στους υπόλοιπους χρόνους.


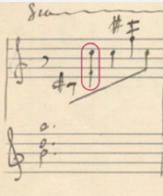

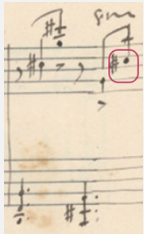
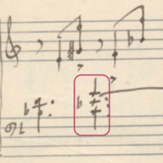
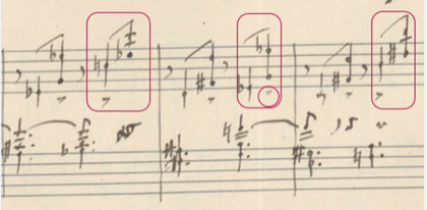
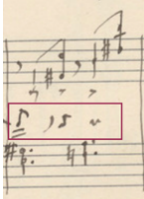
μ. 45		Στο α.χ. στο πρώτο χρόνο στην κάτω φωνή έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση τετάρτου.
μ.47		Στο δ.χ. στον δεύτερο και τρίτο χρόνο έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 51		Στο συγκεκριμένο σημείο έχει προστεθεί η ένδειξη δυναμικής <i>f</i> .
μ. 52-55		Στα μέτρα 53 και 54 στο α' μισό του πρώτου χρόνου στο δ.χ έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη οι ενδείξεις του αρπισμού όπως εμφανίζονται στα μέτρο 52 και 55.
μ. 55		Στον πρώτο χρόνο στο δ.χ. στο β' μισό στην άνω φωνή υπάρχει η νότα λα ύφεση και όχι συνήχηση ντο ύφεση-λα. Αυτό επιβεβαιώνεται τόσο από τα μέτρα 52-54 όπου το β' μισό του πρώτου χρόνου δεν παρουσιάζεται με συνήχηση, όσο και από τις δύο άλλες εκδοχές που φαίνεται καθαρά η πρόθεση του συνθέτη. Επιπλέον, το α' μισό του τρίτου χρόνου αποτελείται από τις νότες λα αναίρεση-σολ.
μ. 56-57-58		Στα μέτρα 57 και 58 στο α.χ. στις νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο ορθογώνιο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού.
μ. 60-61		Στο μέτρο 61 στο α' μισό του πρώτου χρόνου στο δ.χ έχει προστεθεί σε αγκύλη η ένδειξη του αρπισμού, όπως εμφανίζεται στο προηγούμενο μέτρο 60.

μ. 62		Στο α.χ. στην άνω φωνή ανάμεσα στον πρώτο και τον δεύτερο χρόνο έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη, όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 64		Στο συγκεκριμένο σημείο έχει προστεθεί η ένδειξη δυναμικής <i>p</i> .
μ. 66		Στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο ο συνθέτης έχει τοποθετήσει δακτυλοθεσία. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η ένδειξη της πιανιστικής δακτυλοθεσίας, καθαρά για λόγους πιστότητας της αντιγραφής του χειρόγραφου.
μ. 70-71		Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στον τρίτο χρόνο στην άνω φωνή έχουν προστεθεί σε αγκύλη αναιρέσεις, καθώς στο α.χ. εμφανίζονται οι νότες αλλοιωμένες.
μ. 72		Στο συγκεκριμένο σημείο έχει προστεθεί η ένδειξη δυναμικής <i>pianissimo meno mosso</i> .
μ. 76-77		Στο μέτρο 77 στο α.χ. έχει προστεθεί το κλειδί Φα, όπως επιβεβαιώνεται από την αρμονία που παρουσιάζεται στο δ.χ. αλλά και από τις άλλες δύο εκδοχές.
μ. 78		Στο α.χ. παραμένει το κλειδί Φα που είχε τοποθετηθεί στο προηγούμενο μέτρο, όπως επιβεβαιώνεται από τις άλλες εκδοχές.

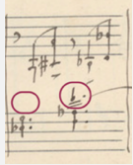
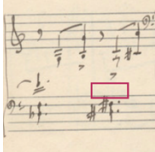
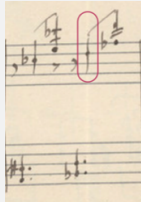
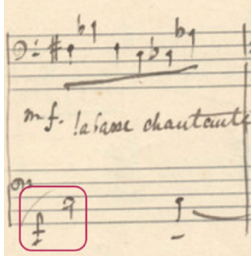
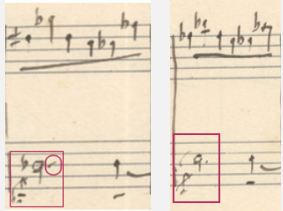
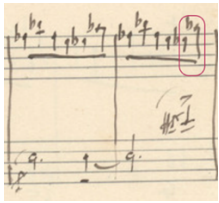
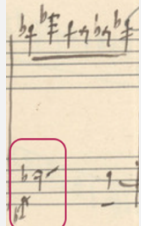
μ. 83		Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον τελευταίο χρόνο του μέτρου έχει προστεθεί σε αγκύλη μία παύση τετάρτου.
μ. 86-88		Στα συγκεκριμένα μέτρα ο συνθέτης έχει προσθέσει την ένδειξη <i>a Tempo poco a poco</i> , η συγκεκριμένη ένδειξη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση καθώς μοιάζει περισσότερο για σχεδίασμα.
μ. 90-92		Στο μέτρο 92 στο δ.χ. στην άνω φωνή στο α' μισό του πρώτου χρόνου η νότα που εμφανίζεται είναι μι ύφεση. Επιπλέον πάνω από τη συγκεκριμένη νότα εμφανίζεται με μεταγενέστερη γραφή μία κορώνα. Ενδεχομένως, η ύπαρξή της συνδέεται με τις μικρές εκδοχές καθώς από το συγκεκριμένο σημείο και έπειτα διαφοροποιούνται οι μικρές εκδοχές. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η κορώνα. Το ίδιο συμβαίνει και στο μέτρο 91, όπου εμφανίζεται κορώνα στο α.χ., η ένδειξη " <i>page 9</i> ", και η ένδειξη δυναμικής <i>fff</i> . Οι συγκεκριμένες προσθήκες δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση, καθώς μοιάζουν περισσότερο για σχεδιάσματα. Ωστόσο, η εμφάνιση της ένδειξης <i>cresc.</i> Στο μέτρο 90 περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση, όπως εμφανίζεται και στις άλλες δύο εκδοχές.
μ. 137		Στο α.χ. στον δεύτερο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του <i>staccato</i> .
μ. 148		Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί η άρθρωση του τονισμού σε αγκύλη όπως εμφανίζεται και στα επόμενα μέτρα.
μ. 158		Στο δ.χ. στο β' μισό του τελευταίο χρόνου η συνήχιση αποτελείται από τις νότες ντο αναίρεση ρε, όπως προκύπτει από τις διορθώσεις του συνθέτη, καθώς έχει διαγράψει τη νότα σι ύφεση και έχει προσθέσει την νότα ρε.

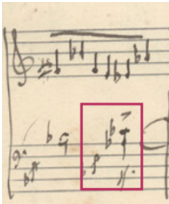
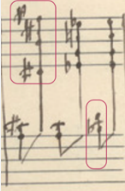
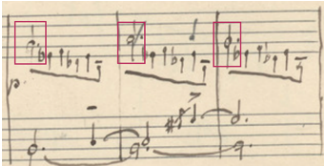
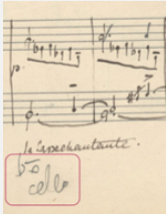
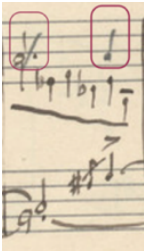
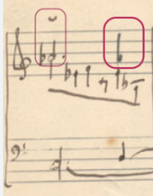

<p>μ. 166- 171</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αντίστοιχη άρθρωση του <i>staccato</i>, όπως ομοίως εμφανίζεται στα μέτρα που έχουν προηγηθεί.</p>
<p>μ. 182- 184</p>		<p>Στο μέτρο 183 έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη στο α.χ. στον πρώτο χρόνο η άρθρωση του <i>staccato</i> και η ένδειξη τονισμού όπως ομοίως παρουσιάζονται στα μέτρα 182 και 184.</p>
<p>μ. 184</p>		<p>Στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο ο συνθέτης έχει αντικαταστήσει την νότα λα ύφεση με τη νότα σι ύφεση κάτι που επιβεβαιώνεται και από τη φυσική μορφή του χειρόγραφου. Στην κριτική έκδοση έχει τοποθετηθεί η συγκεκριμένη αντικατάσταση.</p>
<p>μ. 185</p>		<p>Στο α.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου εμφανίζεται η νότα φα αναίρεση όπως προκύπτει από το δ.χ όπου εμφανίζεται η νότα φα αλλοιωμένη και από τη φυσική μορφή του χειρόγραφου.</p>
<p>μ. 186- 187</p>		<p>Στο μέτρο 186 στο α.χ. στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα. Ομοίως, στο μέτρο 187 στο α.χ. στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί η άρθρωση του <i>staccato</i> και η ένδειξη του τονισμού σε αγκύλη.</p>
<p>μ. 188- 190</p>		<p>Στο μέτρο 188 στο α.χ. στο δεύτερο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του <i>staccato</i> όπως ομοίως παρουσιάζεται στα επόμενα δύο μέτρα.</p>

μ. 192		<p>Στο α.χ. στο α΄ μισό του δεύτερου χρόνου φαίνεται πως ο συνθέτης πήγε να σχεδιάσει κάτι το οποίο δεν έχει σαφές νόημα. Σημειώνεται ότι δεν θα μπορούσε να είναι η νότα σε αναίρεση σχηματίζοντας οκτάβα σύμφωνα με τα επόμενα μέτρα.</p>
μ. 192-196		<p>Στο μέτρο 195 στο α.χ. στον πρώτο χρόνο ο συνθέτης φαίνεται να έχει προσθέσει την άρθρωση του <i>staccato</i>. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η συγκεκριμένη προσθήκη, καθώς δεν εμφανίζεται στα προηγούμενα που ακολουθούν το ίδιο μοτίβο αλλά ούτε και στο επόμενο μέτρο.</p>
μ. 198-201		<p>Στα μέτρα 200-201 έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη στο α.χ. στον πρώτο χρόνο η άρθρωση του τονισμού όπως παρουσιάζεται στα προηγούμενα δύο μέτρα.</p>
μ. 210-211		<p>Στο μέτρο 211 έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη στο α.χ. στον πρώτο και στον τελευταίο χρόνο η άρθρωση του <i>staccato</i>, όπως ομοίως παρουσιάζεται στο δεύτερο χρόνο καθώς και στον προηγούμενο μέτρο.</p>
μ. 224-227		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στην κάτω φωνή στα όγδοα έχει τοποθετηθεί ο αριθμός 2 καθώς είναι δίηχο όπως προκύπτει από την άνω φωνή και το α.χ.. Στο μέτρο 226 στο α.χ. έχει προστεθεί ο αριθμός 2 στο σύνολο των φθόγγων καθώς είναι δίηχο.</p>
μ. 229-233		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στην κάτω φωνή στα όγδοα έχει τοποθετηθεί ο αριθμός 2 καθώς είναι δίηχο όπως προκύπτει από την άνω φωνή. Αυτό παρατηρείται κάθε φορά που εμφανίζεται δίηχο στην άνω και την κάτω φωνή.</p>
μ. 235-239		<p>Στα μέτρα 235 και 236 στο δ.χ. στο σύνολο των νοτών τόσο στην άνω όσο και στην κάτω φωνή, έχει τοποθετηθεί ο αριθμός 2 καθώς είναι δίηχο, όπως προκύπτει από το α.χ. και επιβεβαιώνεται και από τα προηγούμενα μέτρα. Ομοίως, στα μέτρα 237-239 στην κάτω φωνή έχει προστεθεί ο αριθμός 2.</p>

μ. 240		<p>Στο δ.χ. και στο α.χ. ο συνθέτης έχει τοποθετήσει δακτυλοθεσία. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η ένδειξη δακτυλοθεσίας, καθαρά για λόγους πιστότητας αντιγραφής του χειρόγραφου.</p>
μ. 251		<p>Στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου έχει τοποθετηθεί η αλλοίωση της δίεσης σε αγκύλη στη νότα ντο όπως εμφανίζεται στον προηγούμενο χρόνο σε θέση οκτάβας και στον τρίτο χρόνο του μέτρου.</p>
μ. 260-263		<p>Ο συνθέτης έχει προσθέσει με αρκετά ευανάγνωστο τρόπο ένα επιπλέον μέτρο μεταξύ του μέτρου 260 με 261 (αρχική αρίθμηση μέτρων). Στην κριτική έκδοση έχει προστεθεί το συγκεκριμένο μέτρο καθώς παρατηρούμε καθοδική πορεία στο α' μισό του πρώτου χρόνου κάθε μέτρου με διαστημική σχέση 2ας μικρό και μεγάλο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την διαφοροποίηση όπως αρίθμησης των μέτρων. Το μέτρο αυτό είναι το νούμερο 261.</p>
μ. 273		<p>Στο δ.χ. στο β' μισό του τρίτου χρόνου έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση της δίεσης από την νότα ντο καθώς προϋπάρχει στον πρώτο χρόνο.</p>
μ. 274		<p>Στο α.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει προστεθεί σε αγκύλη ανείρεση στην νότα σολ καθώς στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου εμφανίζεται αλλοιωμένη.</p>
μ. 275-277		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο (276) στο δ.χ. έχει αφαιρεθεί ο τονισμός από το β' μισό του τρίτου χρόνου και έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη στο α' μισό του τρίτου χρόνου, όπως ομοίως παρουσιάζεται στα προηγούμενα και στα επόμενα μέτρα.</p>
μ. 277		<p>Στο α.χ. στην άνω φωνή στο δεύτερο χρόνο εμφανίζεται μία ένδειξη που μοιάζει με νότα χωρίς ακριβές τονικό ύψος. Στην κριτική έκδοση τοποθετήθηκε μία παύση τετάρτου σε αγκύλη καθώς δεν είναι σαφές αν πρόκειται για νότα.</p>

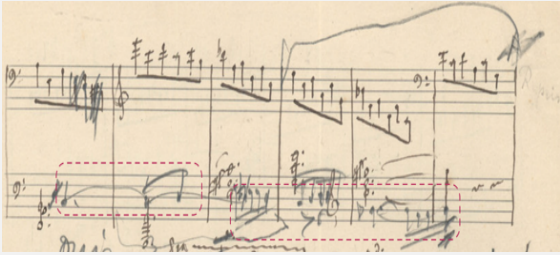
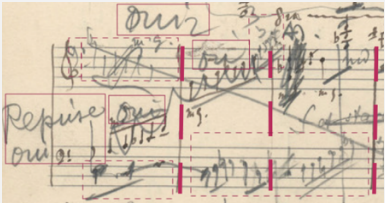
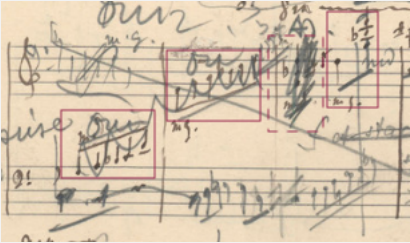



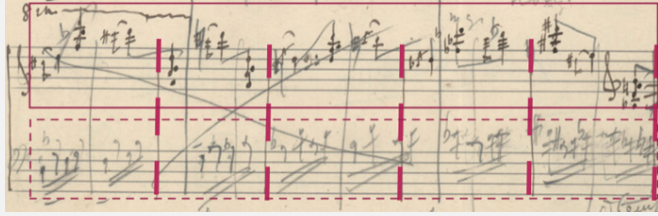
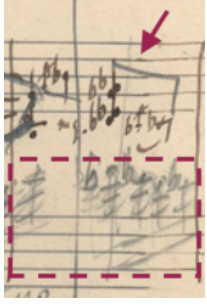
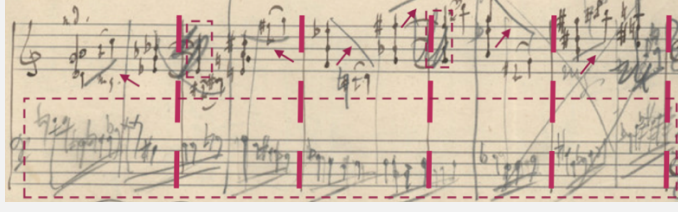
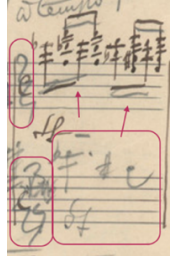
μ. 278		Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο πάνω από την συνήχηση έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση τέταρτου παρεστιγμένου καθώς στο β' μισό του δεύτερου χρόνου εμφανίζεται μία δεύτερη φωνή.
μ. 279		Στο α.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου πάνω από την συνήχηση έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη μία παύση τέταρτου παρεστιγμένου.
μ. 281		Στο δ.χ. έχει τοποθετηθεί ο τονισμός σε αγκύλη στο α' μισό του τρίτου χρόνου όπως παρουσιάζεται στα προηγούμενα και στα επόμενα μέτρα.
μ. 284		Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο υπάρχει αποτζιατούρα σε θέση οκτάβας στη νότα ντο, έτσι στην κριτική έκδοση η αποτζιατούρα έχει γραμμή. Επιπλέον, η γραμμή που φαίνεται να ενώνει δύο νότες είναι γραμμή <i>legato</i> , όπως επιβεβαιώνεται από τα επόμενα μέτρα που εμφανίζουν το ίδιο ρυθμικό μοτίβο. Επιπλέον, εμφανίζεται η ένδειξη “ <b>Le basse chantante</b> ” που σημαίνει « <b>το μπάσο [ναι είναι] τραγουδιστό</b> ».
μ. 286 και 288		Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. στον πρώτο χρόνο έχει αφαιρεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι στο μέτρο 286 έχει τοποθετηθεί η γραμμή <i>legato</i> διακεκομμένη, ενώνοντας την αποτζιατούρα με τον πρώτο χρόνο όπως εμφανίζεται στα επόμενα μέτρα.
μ. 288-289		Στο μέτρο 289 στο δ.χ. στο β' μισό του τρίτου χρόνου η νότα που εμφανίζεται είναι λα ύφεση, ομοίως με το προηγούμενο μέτρο.
μ. 292		Στο α.χ. στον πρώτο χρόνο μεταξύ όπως αποτζιατούρας και του μισού έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i> , όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα και επόμενα μέτρα. Επιπλέον, έχει αφαιρεθεί η ένδειξη του παρεστιγμένου όπως σημειώνει και ο συνθέτης.

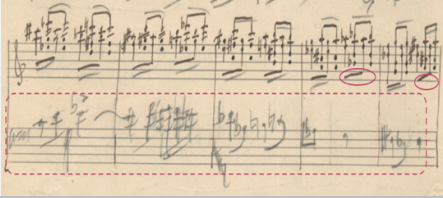



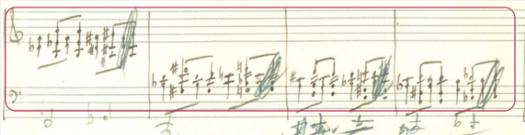
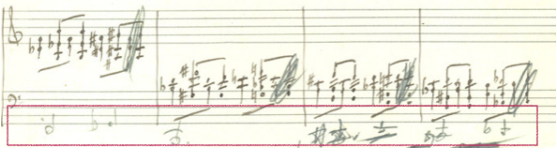
μ. 296		<p>Στο α.χ. στον τρίτο χρόνο μεταξύ όπως αποτζιατούρας και του τέταρτου έχει προστεθεί διακεκομμένη η γραμμή <i>legato</i> όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα και επόμενα μέτρα.</p>
μ. 301		<p>Στο α.χ. στο α' μισό του τρίτου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα ρε καθώς στο δ.χ στο β' μισό του πρώτου χρόνου παρουσιάζεται αλλοιωμένη.</p>
μ. 308-310		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στην άνω φωνή στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο έχουν τοποθετηθεί μέσα σε αγκύλες τα <i>tenuti</i> όπως εμφανίζονται στα επόμενα μέτρα.</p>
μ. 308-309		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο για πρώτη φορά παρουσιάζεται η ένδειξη "<i>cello</i>" κάτω από το μέτρο 308, ως αναφορά για τη σονάτα για τσέλο και πιάνο. Από το συγκεκριμένο μέτρο μέχρι και το τέλος του έργου εμφανίζονται επάλληλες γραφές.</p>
μ. 309		<p>Στο δ.χ. στην άνω φωνή στον τρίτο χρόνο ο συνθέτης έχει προσθέσει τη νότα λα φυσικό και έχει διαγράψει την ένδειξη του παρεστιγμένου από τον πρώτο χρόνο. Στην κριτική έκδοση η συγκεκριμένη προσθήκη δεν τοποθετείται, καθώς ακολουθείται το αρχικό μουσικό κείμενο.</p>
μ. 311		<p>Στο δ.χ στην άνω φωνή στον τρίτο χρόνο ο συνθέτης έχει προσθέσει τη νότα λα ύφεση χωρίς να έχει διαγράψει την ένδειξη του παρεστιγμένου από τον πρώτο χρόνο όπως είχε κάνει στο μέτρο 309. Στην κριτική έκδοση η συγκεκριμένη προσθήκη δεν τοποθετείται, καθώς ακολουθείται το αρχικό μουσικό κείμενο.</p>
μ. 314-316		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα, στο α.χ οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, εμφανίζεται η ένδειξη "<i>octava</i>" που πιθανόν να αναφέρεται στο τσέλο. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η συγκεκριμένη ένδειξη.</p>


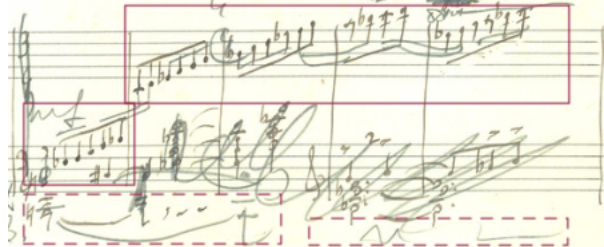

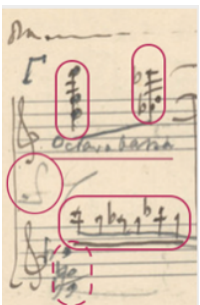
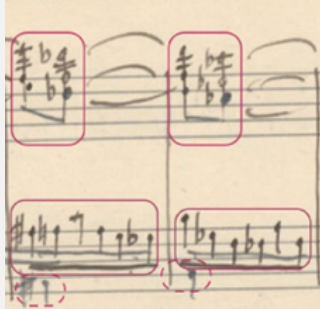
μ. 316		<p>Στο δ.χ. στην κάτω φωνή στο β' μισό του τρίτου χρόνου η νότα είναι σολ ύφεση σύμφωνα με τη διαστηματική σχέση της 4<sup>ης</sup> καθαρής που εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα στον τελευταίο χρόνο. Επιπλέον, στο δ.χ. στην άνω φωνή στον τρίτο χρόνο ο συνθέτης έχει προσθέσει τη νότα σολ ύφεση. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η συγκεκριμένη προσθήκη, καθώς πρόκειται για σχεδιάσμα.</p>
μ. 317-322		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, στο μέτρο 319 εμφανίζεται η ένδειξη "cello". Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η συγκεκριμένη προσθήκη, καθώς πρόκειται για αναφορά σε άλλο έργο.</p>
μ. 323-328		<p>Στα μέτρα 323 και 324 στο δ.χ. στην κάτω φωνή στο β' μισό του τρίτου χρόνου η νότα που εμφανίζεται είναι σι ύφεση σύμφωνα με τη διαστηματική σχέση της 4<sup>ης</sup> καθαρής που εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα. Επιπλέον, οι υπόλοιπες νότες στο δ.χ. και α.χ. που περικλείονται μέσα στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση, καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ. 329-333		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, στο α.χ. στο μέτρο 333 φαίνεται ότι ο συνθέτης έχει προσθέσει αλλαγή του χρόνου του μέτρου. Η συγκεκριμένη προσθήκη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.</p>
μ. 334-335		<p>Μεταξύ του μέτρου 334 και 335 στο α.χ. η συγχορδία ενώνεται με σύζευξη διαρκείας. Στο μέτρο 334 εμφανίζονται τέσσερις συζεύξεις, έτσι έχει προστεθεί η νότα μι ύφεση στη συγχορδία όπως εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο.</p>
μ. 334-335		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, η αλλαγή ένδειξης του χρόνου του μέτρου δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.</p>
μ. 337-338		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. και δ.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>

μ. 339		<p>Στο δ.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα φα φυσικό από τη νότα λα φυσικό σύμφωνα με την διόρθωση του συνθέτη. Ομοίως στο β' μισό του τρίτου χρόνου στο ίδιο χέρι έχει αντικατασταθεί η νότα ρε φυσικό από τη νότα φα φυσικό σύμφωνα με τον συνθέτη. Στο α.χ. οι νότες που περιλαμβάνονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, στο α.χ. στον πρώτο χρόνο η νότα σολ που εμφανίζεται δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση αφενός γιατί αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη κάτι που επιβεβαιώθηκε από το αυτόγραφο· αφετέρου στα επόμενα μέτρα δεν εμφανίζεται κάποια τετράφωνη συνήχηση.</p>
μ. 340		<p>Στο δ.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα λα φυσικό από τη νότα ρε φυσικό. Στο β' μισό του δεύτερου χρόνου είναι η νότα λα φυσικό σύμφωνα με τον συνθέτη. Στο α.χ. η νότα που περιλαμβάνεται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελεί σχεδιάσμα.</p>
μ. 341		<p>Στο δ.χ. στο α' μισό του τελευταίου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα φα φυσικό από τη νότα μι φυσικό σύμφωνα με τον συνθέτη. Στο α.χ. οι νότες που περιλαμβάνονται στο ορθογώνιο και η ένδειξη αλλαγής του χρόνου του μέτρου δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ. 342		<p>Στο δ.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα φα φυσικό από τη νότα λα. Επιπλέον, στο β' μισό του τρίτου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα ρε φυσικό από τη νότα φα φυσικό, ακολουθώντας τις διορθώσεις του συνθέτη. Στο α.χ. οι νότες που περιλαμβάνονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ. 343		<p>Στο δ.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα ρε φυσικό από τη νότα φα φυσικό. Επιπλέον στο α' μισό του τρίτου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα λα φυσικό από τη νότα μι φυσικό. Ομοίως, στο β' μισό του τρίτου χρόνου έχει αντικατασταθεί η νότα ντο δίεση από τη νότα ρε φυσικό σύμφωνα με τον συνθέτη.</p>



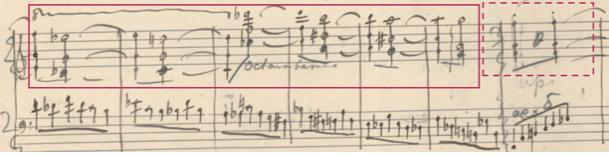
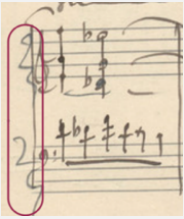
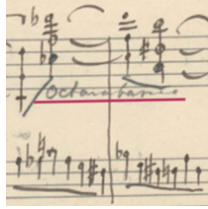
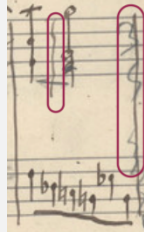
<p>μ. 343– 348</p>		<p>Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p><b>Η ενότητα της κριτικής αποκατάστασης</b></p>		
<p>μ.349– 351</p>	<div style="text-align: center;">  <p>[Εικόνα α]</p>  <p>[Εικόνα β]</p> </div>	<p>Στην Εικόνα α, σύμφωνα με τις ενδείξεις “oui” και “reprise oui” αντιστοίχως «ναι» και «επανάληψη ναι» που εμφανίζονται ο Ριάδης αλλάζει γνώμη και κρατά τις νότες που έχει διαγράψει (βλ. υποκ. 2.1 υποσημείωση 10). Έτσι, οι νότες που φαίνονται αρχικά διαγραμμένες (Εικόνα β, νότες στο ορθογώνιο) διατηρούνται σύμφωνα με την αρχική του γραφή ως όγδοα και όχι ως δέκατα έκτα. Αντιθέτως, στο α.χ. και δ.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, στο μέτρο 351 στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο στη θέση της διαγραμμένης συγχορδίας έχει τοποθετηθεί παύση τέταρτου και στους δύο επόμενους χρόνους έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα. Οι κάθετες διακεκομμένες γραμμές τοποθετούνται στην Εικόνα α όπως και στις επόμενες εικόνες που αφορούν τα μέτρα της κριτικής αποκατάστασης προς διευκόλυνση του αναγνώστη ως προς το διαχωρισμό των μέτρων. Τέλος, στην Εικόνα α. στην αρχή του μέτρου ο Ριάδης έχει τοποθετήσει το κλειδί του Φα. Η συγκεκριμένη προσθήκη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση, αφενός γιατί δεν έχει σαφές νόημα, αφετέρου με τη συγκεκριμένη προσθήκη θα άλλαζε αρμονικά όλο το περιεχόμενο των μέτρων που ακολουθούν.</p>
<p>μ. 352– 355</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο έχει διατηρηθεί η πρωταρχική γραφή του συνθέτη, επομένως στις νότες που έχει τοποθετήσει όγδοα είναι τέταρτα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον κάτω από το πεντάγραμμο του α.χ. εμφανίζεται η ένδειξη “non” «όχι» που ενδεχομένως να υποδηλώνει ότι δεν θέλει τις μεταγενέστερες προσθήκες. Σχετικά με τις μεταγενέστερες κάθετες γραμμές που εμφανίζονται στο μουσικό κείμενο η κατανόησή τους δεν είναι εφικτή, ομοίως και η αντικατάσταση των χρονικών αξιών στις νότες, καθώς προηγουμένως δεν εμφανίζεται κάποια ένδειξη αλλαγής του χρόνου των μέτρων. Συνεπώς, η επιμελήτρια επέλεξε να διατηρήσει το αρχικό μουσικό κείμενο, όπως αυτό αποτυπώνεται στη φυσική μορφή του χειρόγραφου για τα μέτρα της κριτικής αποκατάστασης.</p>

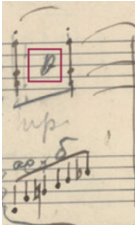


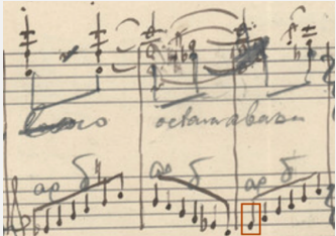

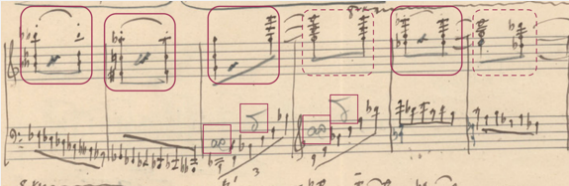
<p>μ. 356- 360</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο έχει διατηρηθεί η πρωταρχική γραφή του συνθέτη. επομένως, στις νότες που ο συνθέτης έχει τοποθετήσει όγδοα είναι τέταρτα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα</p>
<p>μ. 361</p>		<p>Στο δ.χ. στο σημείο που υποδεικνύει το βέλος έχουν διατηρηθεί τα όγδοα ώστε να είναι σωστός ο καταμερισμός των χρόνων του μέτρου. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 362- 366</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στα σημεία όπου τοποθετούνται τα βέλη έχει διατηρηθεί η πρωταρχική γραφή του συνθέτη. επομένως στις νότες που ο συνθέτης έχει τοποθετήσει όγδοα, είναι τέταρτα. Επιπλέον, στα μέτρα 363 και 365 στον πρώτο χρόνο οι νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Η επιλογή αυτή προέκυψε για δύο λόγους: αφενός γιατί φαίνεται να τις έχει μουτζουρώσει ο συνθέτης, αφετέρου με την ύπαρξή τους επηρεάζουν τον καταμερισμό των χρόνων μέσα στα μέτρα. Ακόμη, επειδή ενώνονται με συζεύξεις διαρκείας, ηχητικά δε θα επαναλαμβάνονταν οπότε δεν επηρεάζουν το αρμονικό περιεχόμενο. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 367</p>		<p>Στην αρχή του μέτρου, τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ., εμφανίζονται τρεις διαφορετικές ενδείξεις για την αλλαγή του χρόνου του μέτρου 2/4, 3/4, 4/4. Σύμφωνα με την αλλαγή των ογδών σε δέκατα έκτα στο πάνω πεντάγραμμο από το συνθέτη το μέτρο είναι 2/4. Έτσι, κάθε φορά που εμφανίζεται η συγκεκριμένη διόρθωση από το μέτρο 367 μέχρι και το 392 οι χρονικές αξίες έχουν αντικατασταθεί από όγδοα σε δέκατα έκτα. Ωστόσο, η εμφάνιση των δεκάτων έκτων συνδέεται με τη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> όπου εκεί εμφανίζονται ως δέκατα έκτα οι συγκεκριμένες νότες και όχι ως όγδοα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν μουσικό κείμενο για τη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i>.</p>
<p>μ. 368- 372</p>		<p>Στο άνω πεντάγραμμο στα μέτρα 371 και 372 έχει αντικατασταθεί στο α' μισό του πρώτου χρόνου και το α' μισό του δεύτερου χρόνου το όγδοο από δέκατο έκτο, ομοίως με τα προηγούμενα μέτρα. Στο α.χ. οι</p>

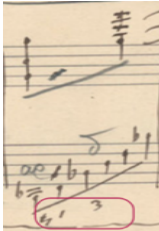
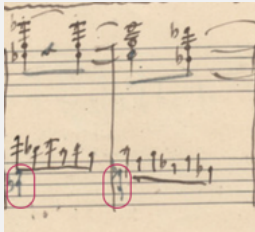


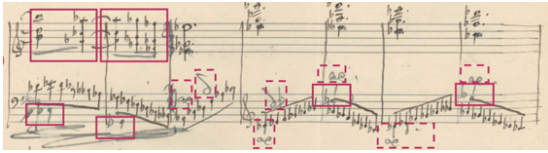
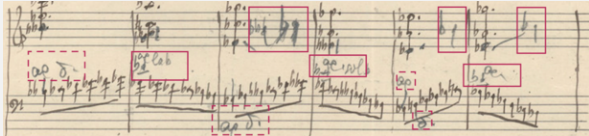
		νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν μουσικό κείμενο για τη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> .
μ. 373- 377		Στο μέτρο 377 στο άνω πεντάγραμμο έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από δέκατα έκτα, ομοίως με τα προηγούμενα μέτρα. Επιπλέον, εμφανίζεται η ένδειξη “arpègez” που σημαίνει « <b>παίζετε με άρπισμα</b> » ή “arpèges” που σημαίνει « <b>αρπίσματα</b> ». Η συγκεκριμένη ένδειξη είναι μεταγενέστερη προσθήκη και δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση καθώς δεν εμφανίζεται σε άλλο μέτρο. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν μουσικό κείμενο για τη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> .
μ. 378- 382		Στα συγκεκριμένα μέτρα στο άνω πεντάγραμμο έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από δέκατα έκτα, ομοίως με τα προηγούμενα μέτρα και με την ένδειξη αλλαγής στο μ. 379. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν μουσικό κείμενο για τη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> .
μ. 383- 387		Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. το μέτρο παραμένει 2/4 όπως προηγουμένως. Έτσι ο τελευταίος χρόνος κάθε μέτρου που φαίνεται μουτζουρωμένος περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση. Ομοίως με τα προηγούμενα μέτρα έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από δέκατα έκτα. Πάνω από τα μέτρα 383 και 384 εμφανίζεται η ένδειξη “Comme c'est écrit” που σημαίνει « <b>όπως είναι γραμμένο</b> » η συγκεκριμένη ένδειξη είναι μεταγενέστερη προσθήκη και δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση. Ωστόσο, σημειώνοντας την, ο συνθέτης ενδεχομένως εννοεί ότι περιλαμβάνεται ο τελευταίος χρόνος που είναι μουτζουρωμένος στο δ.χ.. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν μουσικό κείμενο για τη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> .
μ. 388- 391		Στα συγκεκριμένα μέτρα έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από δέκατα έκτα και έχει προστεθεί ο τελευταίος χρόνος που φαίνεται μουτζουρωμένος, ομοίως με τα προηγούμενα μέτρα.
μ. 388- 391		Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.

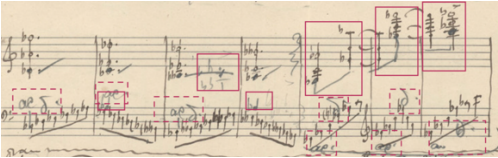
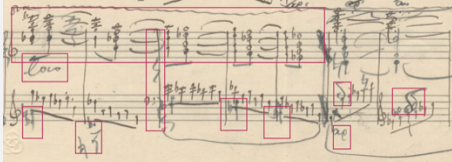

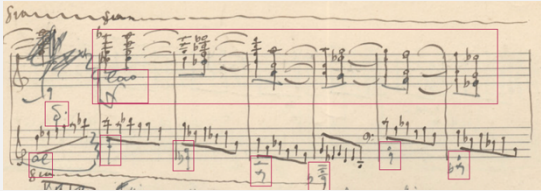



μ. 392		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από δέκατα έκτα και έχει προστεθεί ο τελευταίος χρόνος που φαίνεται μουτζουρωμένος, ομοίως με τα προηγούμενα μέτρα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ. 393-397		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο έχει διατηρηθεί η πρωταρχική γραφή του συνθέτη επομένως οι αξίες των νοτών είναι όγδοα και όχι δέκατα έκτα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο ορθογώνιο εμφανίζονται στη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i>. Στην κριτική έκδοση στο α.χ. έχει τοποθετηθεί το αρχικό μουσικό κείμενο που φαίνεται να έχει διαγραφεί από τον συνθέτη, διότι θεωρώ ότι οι συγκεκριμένες παρεμβάσεις τοποθετούνται επειδή το μουσικό υλικό εμφανίζεται στη(ις) <i>Sonate(s) pour violoncello et piano</i> και δε σχετίζονται με το <i>Hommage</i>.</p>
μ. 396-397		<p>Στο μέτρο 396 στο β' μισό του δεύτερου δίηχου η νότα είναι ρε και όχι σι σύμφωνα με τη μελωδική πορεία της κλίμακας. Στο μέτρο 397 έχει διατηρηθεί η ένδειξη της αλλαγής της οκτάβας ώστε να υπάρξει συνοχή στη μελωδική πορεία της κλίμακας. Επιπλέον στο α.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα.</p>
μ. 398		<p>Στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα, στον πρώτο χρόνο από μισό και στον τρίτο χρόνο από τέταρτο. Ακόμη, εμφανίζεται η ένδειξη “<b>octava basso</b>” που παραπέμπει σε σημείωση για το τσέλο. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται η συγκεκριμένη ένδειξη. Στο α.χ. έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από όγδοα. Επιπλέον στο α.χ. οι νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Η ένδειξη της δυναμική <i>f</i> δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη.</p>
μ. 399-340		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα, στον πρώτο χρόνο από τέταρτο και στον δεύτερο χρόνο από μισό. Στο α.χ. έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από όγδοα. Επιπλέον, στο α.χ. οι νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>

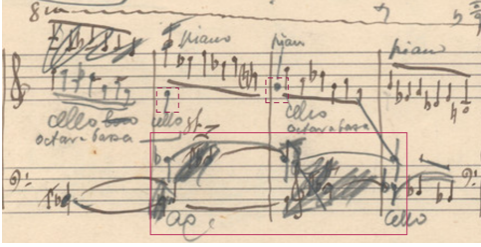



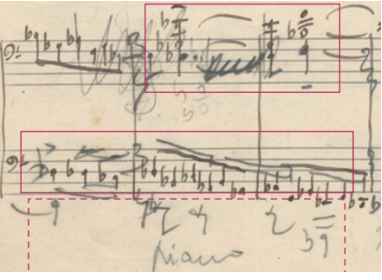


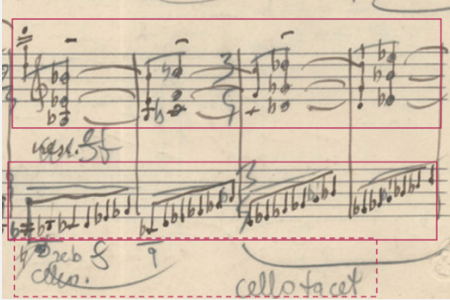
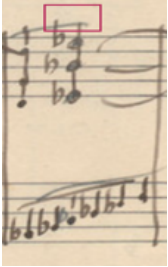



<p>μ. 401- 404</p>		<p>Στο μέτρο 401 στο α.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα ντο καθώς στο δ.χ. εμφανίζεται αλλοιωμένη. Στο μέτρο 403 στο α.χ. στο α' μισό του τρίτου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αλλοίωση της δίεσης στη νότα φα που παραμένει από τον πρώτο χρόνο καθώς στο δ.χ. στον δεύτερο χρόνο εμφανίζεται αλλοιωμένη. Στο μέτρο 404 στο α.χ. στο α' μισό του δεύτερου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αναίρεση στη νότα μι καθώς στο δ.χ. εμφανίζεται αλλοιωμένη.</p>
<p>μ. 401- 404</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί στον πρώτο χρόνο τα όγδοα από τέταρτα και στον δεύτερο χρόνο τα όγδοα από μισά. Στο α.χ. έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από όγδοα. Επιπλέον, παρατηρούνται οι ενδείξεις, «αρ.» και «δ» που παραπέμπουν σε αριστερό και δεξί χέρι αντίστοιχα. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνονται. συγκεκριμένη ένδειξη. Μεταξύ των μέτρων 341 και 342 υπάρχει η ένδειξη 3/4. Στην κριτική έκδοση δεν υπάρχει η συγκεκριμένη προσθήκη καθώς το μέτρο είναι 3/4.</p>
<p>μ. 405- 411</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. που περικλείονται στο ορθογώνιο έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από τέταρτο και τα όγδοα στον δεύτερο χρόνο από μισά, όπως κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο. Στο δ.χ. στο μέτρο 411 που περικλείεται σε διακεκομμένο ορθογώνιο έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο και τον τρίτο χρόνο από τέταρτα, ενώ στον δεύτερο χρόνο τοποθετείται παύση τετάρτου.</p>
<p>μ. 405</p>		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο υπάρχει ένδειξη αλλαγής του χρόνου του μέτρου από 3/4 σε 2/4. Η συγκεκριμένη ένδειξη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση καθώς δεν υπάρχει αλλαγή του χρόνου του μέτρου.</p>
<p>μ.407- 408</p>		<p>Η ένδειξη "octava basso" δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 410</p>		<p>Στο δ.χ. ο συνθέτης έχει προσθέσει την ένδειξη αρπισμού. Στην κριτική ένδειξη δεν περιλαμβάνεται η προσθήκη αυτή, καθώς δεν σημειώνεται σε κανένα άλλο σημείο που ακολουθεί το συγκεκριμένο μοτίβο. Επιπλέον, δεν περιλαμβάνεται η ένδειξη αλλαγής του χρόνου του μέτρου καθώς είναι 3/4.</p>

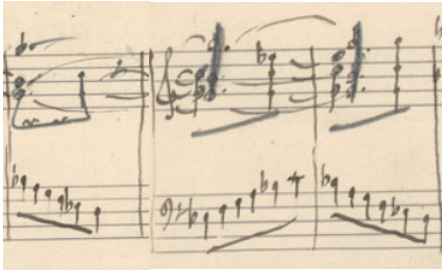


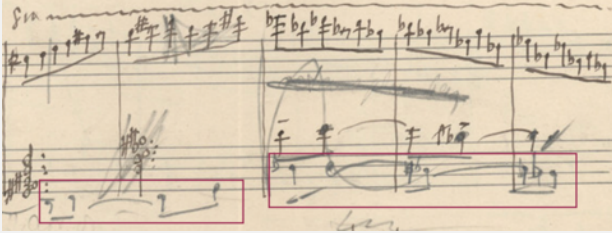
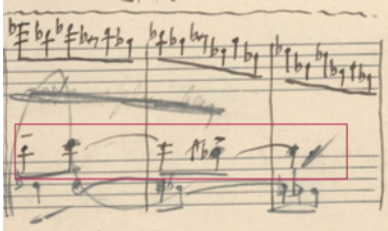
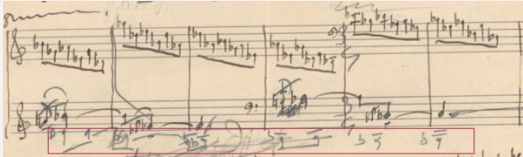
μ. 411		<p>Στο δ.χ. στο δεύτερο χρόνο έχει διατηρηθεί η παύση τετάρτου και έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα. Επιπλέον, η ένδειξη της δυναμικής <i>mp</i> δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.</p>
μ.412-413		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. στο β' μισό του δεύτερου χρόνου έχει προστεθεί σε αγκύλη η αλλοίωση της ύφεσης όπως έχει προστεθεί από τον συνθέτη. Η συγκεκριμένη προσθήκη ενισχύεται και από την εμφάνιση της αναίρεσης στη νότα σι στο δ.χ. στο μέτρο 413.</p>
μ. 414-418		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα που περικλείονται στο ορθογώνιο (414, 417, 418) στο δ.χ. έχει διατηρηθεί η παύση τετάρτου στο δεύτερο χρόνο και έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα όπως κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο. Η ένδειξη "<b>octava basso</b>" δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση. Επιπλέον, οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
μ. 414-416		<p>Στο μέτρο 416 στο α.χ. στο α' μισό του πρώτου χρόνου έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η αλλοίωση της ύφεσης στη νότα μι όπως εμφανίζεται στα δύο προηγούμενα μέτρα.</p>
μ. 415-416		<p>Στο μέτρο 415 στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από μισό παρεστιγμένο και στον δεύτερο από μισό. Έτσι, επειδή υπάρχουν δύο επίπεδα φωνών στην κάτω φωνή, στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου. Στο μέτρο 416 στον πρώτο χρόνο έχουν διατηρηθεί οι νότες που ενώνονται με τη σύζευξη διάρκειας από το προηγούμενο μέτρο. Ομοίως, στον πρώτο χρόνο τα όγδοα έχουν αντικατασταθεί από μισό στον πρώτο χρόνο και στον δεύτερο από τέταρτο. Επιπλέον, η ένδειξη αλλαγής του μέτρου δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.</p>
μ. 419-424		<p>Στα μέτρα 419, 420, 421, 423 στο δ.χ. έχει διατηρηθεί η παύση τετάρτου στο δεύτερο χρόνο και έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα, ομοίως και στα μέτρα 422 και 424 στον πρώτο χρόνο τα όγδοα έχουν αντικατασταθεί από μισό στον πρώτο χρόνο και στον δεύτερο από τέταρτο. Επιπλέον, οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>

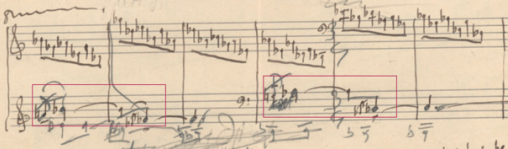
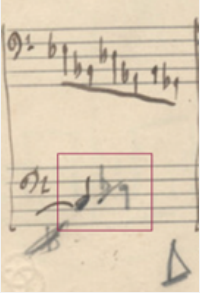
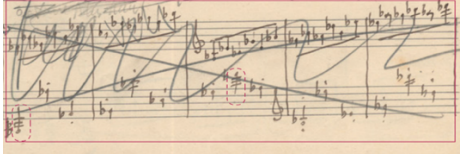
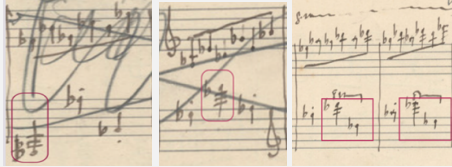
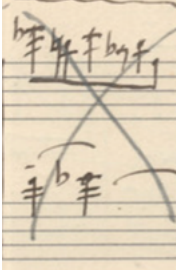
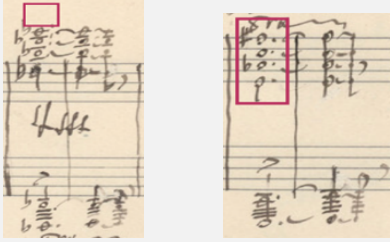
μ. 421		<p>Στο α.χ. ο συνθέτης έχει τοποθετήσει πιανιστική δακτυλοθεσία. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η ένδειξη της δακτυλοθεσίας, καθαρά για λόγους πιστότητας της αντιγραφής του χειρόγραφου. Επιπλέον, οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
μ. 423-424		<p>Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ.425-431		<p>Στα μέτρα 425, 428, 429, 430 στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο τα όγδοα έχουν αντικατασταθεί από μισό στον πρώτο χρόνο και στον δεύτερο από τέταρτο. Στα μέτρα 426 και 431, στον πρώτο χρόνο έχουν αντικατασταθεί το όγδοο από τέταρτο και τα δύο δέκατα έκτα από δύο όγδοα. Επιπλέον, η ένδειξη αλλαγής του μέτρου και οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
μ. 432-438		<p>Στα μέτρα 432, 433, 434, 435 και 437 στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί στο πρώτο χρόνο τα όγδοα από μισό και στον τελευταίο χρόνο από τέταρτο, όπως κάθε φορά που εμφανίζεται το συγκεκριμένο μοτίβο. Επιπλέον, στα μέτρα 436 και 438 έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα και έχει διατηρηθεί η παύση τετάρτου. Τέλος, οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
μ.439-445		<p>Στο δ.χ. στο μέτρο 339 έχουν αντικατασταθεί στο πρώτο χρόνο τα όγδοα από μισό και στον τελευταίο χρόνο από τέταρτο. Στο μέτρο 440 στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο έχουν αντικατασταθεί το όγδοο από τέταρτο και τα δύο δέκατα έκτα από δύο όγδοα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
μ. 446-451		<p>Στα μέτρα 448,450 και 451στο δ.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Στο α.χ. στα μέτρα 447, 449 και 451 οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς επίσης, αποτελούν σχεδιάσματα. Τέλος στο α.χ. οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>

<p>μ. 452- 458</p>		<p>Στα μέτρα 457 και 458 στο δ.χ., έχουν αντικατασταθεί στο πρώτο χρόνο τα όγδοα από τέταρτο και στον τελευταίο χρόνο από μισό. Στο μέτρο 456 στο ίδιο χέρι έχουν αντικατασταθεί στο πρώτο χρόνο τα όγδοα από μισό και στον τελευταίο χρόνο από τέταρτο. Στο α.χ. οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Τέλος, στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 459- 465</p>		<p>Στο δ.χ. στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο από το μέτρο 459 μέχρι και το 463 έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από τέταρτο και στον τελευταίο χρόνο από μισό. Στο α.χ. οι ενδείξεις «αρ.» και «δ.» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Τέλος, στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ.464- 466</p>		<p>Στο δ.χ. έχει διατηρηθεί η πρωταρχική γραφή του συνθέτη, επομένως οι νότες που περικλείονται σε διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 466- 472</p>		<p>Στα μέτρα 467-472 στο δ.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο έχουν αντικατασταθεί: στον πρώτο χρόνο τα όγδοα από τέταρτο και στον τελευταίο χρόνο από μισό. Στο α.χ. οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Η ένδειξη <i>loco</i> και η ένδειξη δυναμικής <i>f</i> που εμφανίζονται στο μέτρο 467 δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Τέλος, στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 473- 478</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο δ.χ. και στο α.χ. εμφανίζονται εναλλάξ οι ενδείξεις “cello” και “piano”. Οι ενδείξεις δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αφορούν άλλο έργο. Επιπλέον οι ενδείξεις «αρ.» και «δ» δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 473- 474</p>		<p>Στο μέτρο 473 στο δ.χ. παρουσιάζεται η ίδια μελωδική γραμμή σε διαφορετική οκτάβα. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η υψηλότερη οκτάβα, ώστε η σύνδεση με το επόμενο μέτρο να είναι ομαλή.</p>
<p>μ. 473- 476</p>		<p>Στο α.χ. στο μέτρο 474 έχει τοποθετηθεί σε θέση οκτάβας η νότα σι ύφεση ως μισό παρεστιγμένο. Στο μέτρο 475, στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε θέση οκτάβας η νότα σι ύφεση ως τέταρτο έχοντας συζεύξεις διάρκειας από τον προηγούμενο χρόνο.</p>

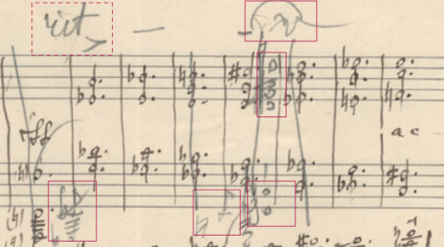
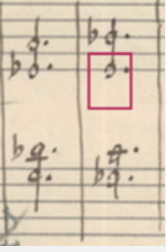
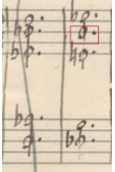
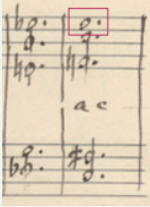
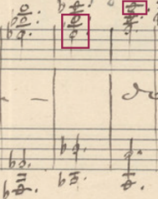
		<p>Στον δεύτερο χρόνο έχει διατηρηθεί το κλειδί του σολ και η νότα σι ύφεση μισό. Τέλος, στο δ.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 476- 478</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. στα διακεκομμένα ορθογώνια έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα και τα δέκατα έκτα από τέταρτα. Στο μέτρο 477 στο α.χ. στον δεύτερο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του <i>staccato</i> όπως εμφανίζεται και στο επόμενο μέτρο. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 480- 486</p>		<p>Στα μέτρα 480, 483, 484 και 485 στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στα ορθογώνια έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα και τα δέκατα έκτα από τέταρτα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Στο μέτρο 482 στο α.χ. στην κάτω φωνή στον δεύτερο και τρίτο χρόνο έχουν τοποθετηθεί παύσεις τετάρτου σε αγκύλη. Στα μέτρα 483, 484 και 485 στο α.χ. ο συνθέτης έχει διαγράψει την άρθρωση του τονισμού και την τοποθετεί μόνο στους πρώτους χρόνους στα μέτρα 484 και 485, το ίδιο εφαρμόζεται και στην κριτική έκδοση. Τέλος στο μέτρο 481 στο α.χ. οι νότες λα ύφεση και σι φυσικό έχουν διάρκεια μισό παρεστιγμένο.</p>
<p>μ. 487- 493</p>		<p>Στα μέτρα 487, 490, 491, 492 και 493 στο α.χ. στα ορθογώνια έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα και τα δέκατα έκτα από τέταρτα. Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Στο μέτρο 488 στο α.χ. οι νότες σολ ύφεση και σι φυσικό έχουν διάρκεια μισό παρεστιγμένο. Στο μέτρο 489 στο ίδιο χέρι στην κάτω φωνή στους δύο τελευταίους χρόνους έχει τοποθετηθεί παύση μισού σε αγκύλη.</p>
<p>μ.494- 496</p>		<p>Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Στο ίδιο χέρι, στο μέτρο 494, έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα και τα δέκατα έκτα από τέταρτα. Στο ίδιο χέρι 495 και 496 έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από όγδοα. Στο δ.χ. στα μέτρα 495 και 496 ο πρώτος χρόνος αποτελείται από τέταρτο και ο δεύτερος από μισό. Συμπληρώνεται ότι διατηρούνται και οι τρεις συζεύξεις διάρκειας. Οι ενδείξεις αλλαγής του χρόνου του μέτρου που εμφανίζονται δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>

<p>μ. 497- 500</p>		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. οι νότες που περικλείονται σε ορθογώνιο έχουν αντικατασταθεί τα δέκατα έκτα από όγδοα. Στο δ.χ. έχουν οι νότες που περικλείονται σε ορθογώνιο έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από μισό στον πρώτο χρόνο και από τέταρτο στον δεύτερο. Στο α.χ. οι ενδείξεις που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον, τόσο στο δ.χ. όσο και στο α.χ. ο συνθέτης εμφανίζει την αλλοίωση της ύφεσης στη νότα ντο. Επειδή εμφανίζεται και στα δύο χέρια έχει διατηρηθεί η προσθήκη αυτή στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 500</p>		<p>Στο δ.χ. στον δεύτερο χρόνο έχει προστεθεί σε αγκύλη η άρθρωση του <i>tenuto</i> όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.</p>
<p>μ. 501- 507</p>		<p>Στα μέτρα 502 και 506 στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα στον πρώτο και στον τρίτο χρόνο, και στο δεύτερο χρόνο τοποθετείται παύση τετάρτου. Στο μέτρο 501, στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από τέταρτο και στον δεύτερο από μισό. Στο μέτρο 507, στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από μισό και στον τρίτο από τέταρτο.</p>
<p>μ. 503- 505</p>		<p>Στο μέτρο 503, στο δ.χ. στην άνω φωνή ο πρώτος χρόνος αποτελείται από μισό παρεστιγμένο. Στην κάτω φωνή, στους δύο πρώτους χρόνους έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη παύσεις τετάρτου και στον τρίτο χρόνο υπάρχει ένα τέταρτο. Στο μέτρο 504 στον πρώτο χρόνο υπάρχει ένα μισό που ενώνεται με το προηγούμενο τέταρτο με σύζευξη διάρκειας και στον τελευταίο χρόνο τοποθετείται τέταρτο. Στο μέτρο 505 στον πρώτο χρόνο υπάρχει ένα μισό που ενώνεται με το προηγούμενο τέταρτο με σύζευξη διάρκειας και στον τελευταίο χρόνο τοποθετείται τέταρτο. Ουσιαστικά αφαιρείται η άνω φωνή στα μέτρα 504 και 505 που είναι μουτζουρωμένη σύμφωνα με τις διαγραφές του συνθέτη.</p>
<p>μ. 508- 514</p>		<p>Στα μέτρα 510, 512 και 513 στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτα στον πρώτο και στον τρίτο χρόνο και στο δεύτερο χρόνο τοποθετείται παύση τετάρτου. Στο μέτρο 508 και 509 στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από μισό και στον τρίτο από τέταρτα. Επιπλέον, στα μέτρα 508 και 509 έχει αφαιρεθεί η άνω φωνή που φαίνεται μουτζουρωμένη όπως έγινε και στα μέτρα 503-505.</p>

<p>μ. 507- 509</p>		<p>Στο μέτρο 507, στο δ.χ. στην άνω φωνή ο πρώτος χρόνος αποτελείται από μισό παρεστιγμένο. Στην κάτω φωνή στους δύο πρώτους χρόνους έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη παύσεις τετάρτου και στον τρίτο χρόνο υπάρχει ένα τέταρτο. Στο μέτρο 508, στον πρώτο χρόνο υπάρχει ένα μισό που ενώνεται με το προηγούμενο τέταρτο με σύζευξη διαρκείας και στον τελευταίο χρόνο τοποθετείται τέταρτο. Στο μέτρο 505 στον πρώτο χρόνο υπάρχει ένα μισό που ενώνεται με το προηγούμενο τέταρτο με σύζευξη διαρκείας και στον τελευταίο χρόνο τοποθετείται τέταρτο. Ουσιαστικά αφαιρείται η άνω φωνή στα μέτρα 508 και 509 που είναι μουτζουρωμένη όπως έγινε και στα μέτρα 504 και 505.</p>
<p>μ. 510- 513</p>		<p>Στο μέτρο 511 στο δ.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο και στον τρίτο χρόνο από τέταρτο και στον δεύτερο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου. Επιπλέον, στο μέτρο 512 στο δ.χ. στο τρίτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού.</p>
<p>μ. 514- 515</p>		<p>Στο α.χ οι νότες που περικλείονται στο διακεκομμένο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Στο δ.χ. στο μέτρο 514 στον πρώτο χρόνο οι νότες μι και φα δίεση έχουν διατηρηθεί. Στο τέλος του μέτρου, ο συνθέτης έχει σημειώσει δύο νότες που φαίνεται να έχουν το ίδιο τονικό ύψος με τις δύο νότες που ακολουθούν στο επόμενο μέτρο.</p>
<p>μ. 516- 520</p>		<p>Στο α.χ. οι ενδείξεις που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα.</p>
<p>μ. 518- 520</p>		<p>Στα μέτρα 518 και 519, στο α.χ. στα ορθογώνια έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα στον πρώτο χρόνο από τέταρτο και στο δεύτερο από μισό. Στο μέτρο 520 στο ίδιο χέρι η αξία της νότας είναι μισό παρεστιγμένο.</p>
<p>μ.521- 526</p>		<p>Στο α.χ. οι νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση καθώς αποτελούν σχεδιάσματα. Επιπλέον η ένδειξη αλλαγής του χρόνου του μέτρου δεν περιλαμβάνεται στη κριτική έκδοση.</p>

μ.521-526		<p>Στα μέτρα 521-522 και 524-525 στο α.χ. έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτο στον πρώτο χρόνο και μισό στους δύο επόμενους. Επιπλέον, στα ίδια μέτρα έχουν αντικατασταθεί τα όγδοα από τέταρτο στον πρώτο χρόνο και από μισό στον δεύτερο. Στα μέτρα 523 και 526, έχει αντικατασταθεί η αξία του τέταρτου παρεστιγμένου από μισό παρεστιγμένο.</p>
μ.527		<p>Στο συγκεκριμένο μέτρο στο α.χ. ο συνθέτης έχει προσθέσει τη νότα μι ύφεση τέταρτο. Η συγκεκριμένη προσθήκη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση.</p>
μ.528-532		<p>Τα συγκεκριμένα μέτρα φαίνεται να τα έχει διαγράψει ο συνθέτης. Στην κριτική έκδοση, παρά την σαφή πρόθεση του συνθέτη, έχουν τοποθετηθεί τα μέτρα αυτά με μικρότερες νότες. Είναι μεν διαγραμμένα αλλά αν αφαιρεθούν δεν μπορεί να υπάρξει ομαλή μετάβαση από το ένα τμήμα του έργου στο άλλο, καθώς φαίνεται πως τα διέγραψε χωρίς να σκεφτεί τη σύνδεση με τα επόμενα όπως και την αντικατάστασή τους.</p>
μ.528, 530, 534, 535		<p>Στα συγκεκριμένα μέτρα στο α.χ. στις νότες που περικλείονται στο ορθογώνιο έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη οι αρθρώσεις του <i>staccato</i>.</p>
μ. 536		<p>Το συγκεκριμένο μέτρο ο συνθέτης φαίνεται πως το έχει διαγράψει ωστόσο περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση με μικρότερες νότες για ομαλή μετάβαση.</p>
μ. 569-570, 575-576		<p>Στα μέτρα 569 και 575 στο δ.χ. έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του τονισμού, όπως όμοια εμφανίζεται στο δ.χ. στο μέτρο 563.</p>



<p>μ. 591- 598</p>		<p>Στο συγκεκριμένο σημείο μεταξύ του μέτρου 595 και 596 ο συνθέτης φαίνεται να έχει προσθέσει ένα ακόμα μέτρο. Στην κριτική έκδοση δεν περιλαμβάνεται το συγκεκριμένο μέτρο καθώς διακόπτει τη χρωματική κίνηση που ακολουθείται από το μέτρο 591 μέχρι το τέλος του έργου. Η ένδειξη <i>rit.</i> που εμφανίζεται πάνω από το μέτρο 591 και η άρθρωση του τονισμού έχουν αφαιρεθεί από την κριτική έκδοση, καθώς αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες. Επιπλέον, στο α.χ. στο μέτρο 592 και 594 οι μεταγενέστερες νότες που εμφανίζονται δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση.</p>
<p>μ. 592- 593</p>		<p>Στο μέτρο 593, στη νότα μι έχει τοποθετηθεί αναίρεση σε αγκύλη, καθώς στο προηγούμενο μέτρο ακριβώς η νότα είναι αλλοιωμένη.</p>
<p>μ. 597- 598</p>		<p>Στο μέτρο 598, στη νότα σι έχει τοποθετηθεί αναίρεση σε αγκύλη, καθώς στο προηγούμενο μέτρο ακριβώς η νότα είναι αλλοιωμένη.</p>
<p>μ. 597- 598</p>		<p>Στο μέτρο 599, στη νότα μι έχει τοποθετηθεί αναίρεση σε αγκύλη, καθώς στο προηγούμενο μέτρο ακριβώς η νότα είναι αλλοιωμένη.</p>
<p>μ. 606- 608</p>		<p>Στο μέτρο 607 στις νότες μι και σι και στο μέτρο 608 στη νότα μι έχουν τοποθετηθεί αναιρέσεις σε αγκύλη, καθώς στα προηγούμενα μέτρα ακριβώς οι νότες είναι αλλοιωμένες.</p>

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική ολοκληρώθηκε έχοντας ως άξονα την βέλτιστη παρουσίαση των πληροφοριών που σχετίζονται γενικότερα με τη ζωή και το έργο του Ριάδη και ειδικότερα με την «Μ.ε.» του *Hommage à Ravel*. Σε μια προσπάθεια ερευνητικής προσέγγισης της βιογραφίας και της εργογραφίας του, στον βαθμό που ήταν εφικτόν αποτυπώθηκαν οι πληροφορίες με προσπάθεια μιας αντικειμενικής θεώρησης και μέσω της επισκόπησης της διαθέσιμης βιβλιογραφίας αλλά και των εν γένει πρωτογενών και δευτερογενών πηγών γύρω από τον συνθέτη. Μέσω της παρουσίασης και της σύγκρισης των τριών εκδοχών αλλά και της σχέσης της(ις) *Sonate(s) pour violoncello et piano* εξομαλύνεται η πολυπλοκότητα του παρόντος χειρόγραφου και με αυτό τον τρόπο επιτρέπεται στον αναγνώστη μία πιο διεισδυτική προσέγγιση στο *Hommage* και, ενδεχομένως, στην πολύτροπη ιδιοσυγκρασία του Ριάδη.

Σχετικά με το πρώτο μέρος της διπλωματικής εργασίας, η οποία επικεντρώνεται κυρίως στη ζωή και το έργο του συνθέτη, θεωρώ ότι είναι αναγκαία μία πιο (συγ)κριτική μελέτη και καταγραφή των πηγών της βιο-εργογραφίας του, ώστε να απαντηθούν τυχούσες ασάφειες και ανακρίβειες όσο είναι δυνατόν να συμβεί αυτό λόγω διαφορών και ελλείψεων που εμφανίζονται στις εκάστοτε πληροφορίες και των δυσκολιών διασταύρωσής τους. Σε κάθε περίπτωση, ο εκάστοτε ερευνητής καλείται —και οφείλει— να εξετάσει και να αξιολογήσει πολλές και διαφορετικές παραμέτρους, κάτι που είναι ιδιαίτερος αναγκαίος στην περίπτωση του Θεσσαλονικιού συνθέτη. Για τον λόγο αυτό, η απόρριψη ή η αποδοχή πληροφοριών που σχετίζονται με τα έργα και τη ζωή του συνθέτη χρήζουν ιδιαίτερου χειρισμού που οφείλει να συνίσταται σε όσο το δυνατόν έγκυρα επιχειρήματα. Δυστυχώς, υπάρχουν τεκμήρια που σχετίζονται με την ζωή και το έργο του Ριάδη τα οποία δεν καθίστανται εύκολα διαθέσιμα στους μελετητές, όπως για παράδειγμα το προσωπικό αρχείο του Γιώργου Λεωτσάκου (στο οποίο αρνήθηκε ο ίδιος την πρόσβαση στην γράφουσα). Επίσης, όπως επιβεβαιώθηκε και από την κ. Σμαρώ Αναγνωστοπούλου, η κ. Αλίκη Γουλάρα, με την οποία προσπάθησα ανεπιτυχώς να επικοινωνήσω, έχει ακόμα στο αρχείο της προσωπικά τεκμήρια και χειρόγραφα που δεν τα έχει παραχωρήσει στο Κ.Ω.Θ., τα οποία παραμένουν απροσπέλαστα. Όπως αναφέρθηκε και στο υποκ. 1.2 και ο μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης είχε στην κατοχή του τεκμήρια που σχετίζονται με τον Θεσσαλονικιό συνθέτη, τα οποία δεν έχουν ακόμη μελετηθεί. Τέλος, διερευνάται και η πιθανότητα να υπάρχουν τεκμήρια σχετιζόμενα με τη ζωή και το έργο του Ριάδη στο Βέλγιο καθώς η κ. Ελίζα Ριάδη διέμενε εκεί.

Η δημιουργία, από την άλλη, ενός πλήρους καταλόγου έργων του Ριάδη, σήμερα, δεν είναι ακόμη ολοκληρωμένη και θεωρώ ότι μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από συστηματική και συνδυαστική μουσικολογική προσπάθεια. Ένα μείζον πρόβλημα που αντιμετώπισα κατά τη διάρκεια της συγγραφής του εδώ συνοπτικού καταλόγου έργων αφορούσε τις πληροφορίες που παρουσιάζονταν στους ήδη υπάρχοντες καταλόγους του συνθέτη, αφενός επειδή ο ίδιος δεν ανέγραφε στα χειρόγρατά του τον χρόνο σύνθεσης του κάθε έργου και αφετέρου λόγω της συχνά λανθασμένης εντύπωσης των επιμελητών ότι ο χρόνος της σύνθεσης ταυτίζεται με το χρόνο της δημόσιας παρουσίασης του έργου. Κατά την προσωπική μου εκτίμηση, η πρώτη εκτέλεση με το χρονικό και γεωγραφικό πλαίσιο δημιουργίας ενός έργου στην περίπτωση του Ριάδη μπορεί και να απέχει ακόμη και αρκετά χρόνια. Τέλος, στην προσπάθεια μίας αντικειμενικότερης προσέγγισης για τη ζωή και το έργο του προσπάθησα να υιοθετήσω μία πιο κριτική, σφαιρική και διαλλακτική

στάση προσθέτοντας κάποιες πληροφορίες που δεν σχετίζονται άμεσα με τον Ριάδη αλλά συμπεριλαμβάνουν και τους φημολογούμενους δασκάλους του.

Σχετικά με την κριτική έκδοση, κάθε ανάγνωση του χειρόγραφου αποτελεί μία ξεχωριστή και πολλές φορές συμπληρωματική πηγή πληροφόρησης και αναθεώρησης. Τόσο το δεύτερο κεφάλαιο όσο και το υποκ. 4.5 του αναλυτικού πίνακα παρέχουν στον αναγνώστη και στους μελετητές του Ριάδη πληροφορίες που ως τώρα δεν είχαν παρατηρηθεί και αναλυθεί. Το αποτέλεσμα που προέκυψε στα μέτρα της «κριτικής αποκατάστασης» του έργου δεν είναι απόλυτο, μιας και η συγκεκριμένη διαδικασία αποτελεί ένα ξεχωριστό αντικείμενο έρευνας. Ακόμη, δεν αποκλείεται σε μία έκδοση προοριζόμενη για μουσική εκτέλεση (μία “performance edition”) το αποτέλεσμα να ήταν διαφορετικό, καθώς οι κριτικές εκδόσεις ενδείκνυνται περισσότερο για μουσικολογική μελέτη.

Εν κατακλείδι, η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία θεωρώ ότι ανέδειξε πληροφορίες και φώτισε τόσο τον τρόπο εργασίας όσο και τον τρόπο σκέψης του Ριάδη, καθώς και τους λόγους για τους οποίους οι ερευνητές του συνθέτη υποχρεούνται να έχουν μία πιο (συγ)κριτική σκέψη και αντιμετώπιση απέναντι στο έργο και στις πληροφορίες που το πλαισιώνουν. Η ενασχόληση και η εξοικείωση με το έργο του συνθέτη χρειάζεται αρκετό χρόνο, υπομονή και ευγένεια. Θεωρώ ότι η δική μου ενασχόληση με το *Hommage*, αλλά και γενικότερα με το έργο του Ριάδη, δεν έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της ακόμη θα εξακολουθήσει να υφίσταται ερευνητικά και στο μέλλον. Ειδικότερα, θεωρώ αναγκαία την κριτική έκδοση της «μ.ε.α'» μιας και, όπως άλλωστε αναφέρθηκε και στο υποκ. 2.1, εντοπίζονται διαφορές μεταξύ των μικρών εκδοχών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε η εις βάθος μουσική ανάλυση (δομική-μορφολογική, αρμονική, θεματική, ρυθμική, τροπική κ.λπ.) και η μουσική εκτέλεση της «Μ.ε.» (και δη του δεύτερου μέρους που διαφέρει σχεδόν απόλυτα από αυτό των μικρών εκδοχών) των 856 μουσικών μέτρων, όπως αυτή προκύπτει στην παρούσα κριτική έκδοση, που θα έδινε ζωή ουσιαστικά σε ένα ιδιαίτερα διαφορετικό ακουστικό αποτέλεσμα από το ήδη γνωστό της «μ.ε.β'» των 296 μέτρων. Δεν πρέπει να παραληφθεί, επίσης, ότι ο αρχικός τίτλος “Sonate pour le piano” που είναι διαγραμμένος αποτελεί έναν ακόμη προβληματισμό που σχετίζεται με τον μορφολογικό σχεδιασμό τόσο του συνολικού έργου όσο και κάθε μέρους χωριστά. Εκτός από την αναλυτική και ερμηνευτική σκοπιά θα είχε ενδιαφέρον να απαντηθούν οι λόγοι που οδήγησαν τον Ριάδη σε ένα «νέο» δεύτερο μέρος στις μικρές εκδοχές· βέβαια, εδώ προκύπτει και άλλο ένα ερώτημα που αφορά τη δημιουργία των μικρών εκδοχών, που κατά την γνώμη μου είναι μεταγενέστερες της «Μ.ε.». Τέλος, θεωρώ ότι θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η επιμελημένη καταγραφή, έκδοση και σχολιασμός ενός θεωρητικού πονήματος του Ριάδη, της *Ιστορίας της μουσικής*, προκειμένου να εντοπιστούν τρόποι, ιδέες και μέσα με τα οποία αποτυπώνονται σκέψεις και ιδεολογικά πρόσημα του συνθέτη σε σχέση με τους προβληματισμούς του επάνω στη δημιουργική διαδικασία της μουσικής γραφής αλλά και των ευρύτερων καλλιτεχνικών του ενδιαφερόντων, όπως οι οριενταλιστικές του θεωρήσεις ή η ποιητική και ευρύτερα λογοτεχνική του προσωπικότητα και παραγωγή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

#### Μουσικά χειρόγραφα:

Ριάδης, Αιμίλιος. *Hommage à Ravel*. Αρ. Φακέλου 28. Τεκμήριο Α. *Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη* στο αποθετήριο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/34029>

Ριάδης, Αιμίλιος. *Hommage à Ravel*. Αρ. Φακέλου 28. Τεκμήριο Β. *Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη* στο αποθετήριο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/34029>

Ριάδης, Αιμίλιος. *Hommage à Ravel*. Αρ. Φακέλου 3. Υποφάκελος: Α. Τεκμήριο Γ. *Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη* στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

Ριάδης, Αιμίλιος. *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Αρ. Φακέλου 42. Αρ. Κουτιού 5. Τεκμήριο Α. *Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη* στο αποθετήριο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/33883>

Ριάδης, Αιμίλιος. *Sonate(s) pour violoncello et piano*. Αρ. Φακέλου 42. Αρ. Κουτιού 5. Τεκμήριο Β. *Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη* στο αποθετήριο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/33883>

#### Ηχογραφήσεις:

Ριάδης, Αιμίλιος. “Hommage à Ravel.” Στο *Αιμίλιου Ριάδη έργα II*. Στέφανος Νάσος πιάνο. CD 0718, 2001, LYRA.

Ριάδης, Αιμίλιος. “Sonate(s) pour cello et piano.” Στο *Αιμίλιου Ριάδη έργα III*. Βύρων Φιδετζής τσέλο και Μαρία Αστεριάδου πιάνο. CD 0790, 2002, LYRA.

Ριάδης, Αιμίλιος. *Το τραγούδι της Οδαλίσκης*. Στο πιάνο Κυριακή Κουντούρη, στην φωνή Καλλιόπη Μαρινάκη. Ηχητικό αρχείο ζωντανής εκτέλεσης. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=y9-VVk-qnp8>

#### Εκδόσεις ποιημάτων Αιμίλιου Ριάδη:

Ριάδης, Αιμίλιος. «Στον Παρθενώνα». Στο *Εθνικόν Ημερολόγιον*. 1907. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/34103/1/document01.pdf>

Ριάδης, Αιμίλιος. «Η Κουκουβάγια». Στο *Εποχή*. (ά.χρ.). Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/34107/1/document02.pdf>

### ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

#### Στην ελληνική γλώσσα:

Αϊντεμίρ, Μουράτ. *Το τούρκικο μακάμ*. Μτφ. Σοφία Κομποτιάτη. Αθήνα: Fagotto books, 2012.

Βάρβογλης, Μάριος. «Αιμίλιος Ριάδης», *Νέα Εστία* 207 (Αύγουστος 1935): 730. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023.

<http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=59548&code=5258&zoom=800>.

Βαφόπουλος, Γιώργος Θ. «Σελίδες αυτοβιογραφίας (Αιμίλιος Ριάδης)», *Διαγώνιος* 10 (Απρίλιος-Ιούνιος 1967): 88. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/diagonios/1967/10/117491>

Βούβαρης, Πέτρος. «(Επι)κριτικές και (Παρ)ερμηνευτικές Μουσικές Εκδόσεις: Μια Ιστορική Ανασκόπηση». *Mus-e-journal* (2008): 1-15. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <http://www.muse.gr/el/news/78-2008-03-28-12-07-40>

Γαρουφαλής, Άρης, και Χάρης Ξανθουδάκης. *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2011.

Γκερ, Λύντια. *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. Μτφ. Κατερίνα Κορομπίλη. Αθήνα: Εκκρεμές, 2005.

Δημητριάδου – Καραγιαννίδου, Μαρία. «Αιμ. Ριάδης, η συμβολή του στη μουσική και λογοτεχνική ζωή της Θεσ/νίκης», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης* τομ. 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης, 351-359. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994.

Καζαντζής, Αλέξανδρος. «Ο Αιμίλιος Ριάδης», *Μουσική Κίνησης* 10 (Σεπτέμβριος 1949): 6. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. [https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/45648/1/PER\\_MK\\_No10\\_Article\\_06.pdf](https://digital.mmb.org.gr/digma/bitstream/123456789/45648/1/PER_MK_No10_Article_06.pdf)

Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002.

Καλομοίρης, Μανώλης. «Ο Αιμίλιος Ριάδης και η ελληνική μελωδία», *Νέα Εστία* 477 (Μάιος 1947): 594-596. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=74453&code=4325&zoom=600>

Κώστιος, Απόστολος. *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2001.

Λεωτσάκος, Γιώργος. «Αιμίλιος Ριάδης, 1880-1935. Ο δημιουργός και το έργο του», ένθετο κείμενο στο πρόγραμμα του διήμερου αφιερώματος στο συνθέτη (14-15/10/1992), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 7- 19.

Λεωτσάκος, Γιώργος. «Ο Αιμίλιος Ριάδης και το έργο του», πρόγραμμα συναυλίας *Ombres Macédoniennes*. Δόμνα Ευνουχίδου και Μαρία Αστεριάδου στο πιάνο. Δημήτρια ΚΖ', Αίθουσα Τελετών Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 8 Οκτωβρίου 1992. Αναδημοσιεύεται στο: Λεωτσάκος, Γιώργος. «Πρόγραμμα συναυλίας», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, τόμ. 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης, 375-390. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994.

Λεωτσάκος, Γιώργος. «Το έργο: ακόμη, μια πρώτη εικόνα», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του κέντρου ιστορίας Θεσσαλονίκης*, τόμος 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης, 333-334. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994.

Λεωτσάκος, Γιώργος. «Αιμίλιος Ριάδης, το μισοτελειωμένο όραμα: προβλήματα διάδοσής του», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης* τομ. 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης, 341-347. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994.

Λεωτσάκος, Γιώργος. «Τα έργα του δίσκου», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα I* (Αθήνα: LYRA, CD 0116, 1994), 7-23.

Μάντακας, Γιάννης. «Ελληνες συνθέτες και τα έργα τους», *Συλλογή Γιάννη Μάντακα*. Ψηφιακές Συλλογές, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ. Αριθμός αρχείου: ARC-2008-46228. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <http://digital.lib.auth.gr/record/108970>

- Μαυροειδής, Μάριος. *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto books, 1999.
- Μεράκου, Στεφανία. «Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη». Ιστορικό και διάρθρωση του αρχείου στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/bitstream/123456789/23008/1/Αρχείο%20Αιμίλιου%20Ριάδη.pdf>
- Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20<sup>ο</sup> αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023. Τελευταία πρόσβαση 9 Ιουνίου 2023, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>
- Σιώψη, Αναστασία. *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005.
- Σιώψη, Αναστασία. *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Μουσικές διαδρομές ως αντανάκλασεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη*. Αθήνα: Gutenberg, 2012.
- Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: Βιογραφικό – Εργογραφικό*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Τζερμιά-Σακελλαροπούλου, Ισμήνη. «Ό,τι θυμάμαι από τη μαθητεία μου κοντά στον Αιμίλιο Ριάδη», *Θεσσαλονίκη: επιστημονική επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, τόμος 4, επιμ. Κώστας Χρηστίδης. 361-369. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1994.
- Τομανάς, Κώστας. *Οι κάτοικοι της παλιάς Θεσσαλονίκης*. Αθήνα: Εξάντας, 1992.
- Τομανάς, Κώστας. *Η καλλιτεχνική κίνηση στην Θεσσαλονίκη 1885-1944*. Σκόπελος: Νησίδες, 1996.
- Φιδετζής, Βύρων. «Οι δύο σονάτες του Αιμίλιου Ριάδη για βιολοντσέλλο και πιάνο και η Θεσσαλονίκη του βιολοντσέλλου», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα III* (Αθήνα: LYRA, CD 0790, 2002), 6-16.
- Φιδετζής, Βύρων. «Το νέο ξεκίνημα του Αιμίλιου Ριάδη», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα I* (Αθήνα: LYRA, CD 0116, 1994), 4-5.
- Φούλιας, Ιωάννης. *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 2011.
- Χριστιανόπουλος, Ντίνος. «Ελληνικές εκδόσεις στη Θεσσαλονίκη επί Τουρκοκρατίας (1850-1912)», *Διαγώνιος 6* (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1980): 301. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://www.greek-language.gr/periodika/viewer/diagonios/1980/6>
- Spreidel, Sontraud. «Τα έργα για πιάνο», ένθετο για τον Αιμίλιο Ριάδη, στην δισκογραφική έκδοση *Αιμίλιου Ριάδη Έργα II* (Αθήνα: LYRA, CD 0718, 2001), 19.
- “Sydney”, «Συναυλία», *Η Ελληνική Τέχνη Εικονογραφημένη*, έτος Β΄ 7 (Φεβρουάριος 1925): 10. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/22389>

### **Ξενογλώσσες πηγές:**

- Belonis, Yiannis. “The Greek National Music School», in *Serbian and Greek art music. A Patch to Western Music History*,” edited by Katy Romanou, 133-140. Chicago – Bristol: Intellect Books, 2009.
- Boorman, Stanley. “Urtext (Ger.: ‘original text’).” *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>

Clague, Mark. "Portraits in Beams and Barlines: Critical Music Editing and the Art of Notation." *American Music* 23, no. 1 (2005): 39-68. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://www.jstor.org/stable/4153040>

Grier, James. "Editing." *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουάριου 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>

Grier, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Ontario: University of Western Ontario, 1996.

Diamantopoulou-Cornejo, Dimitra. "Emilios / Emile Riadis - Compositeur grec." 2005. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <http://emilieriadis.blogspot.com>

Hill, George R., and Norris L. Stephens. *Collected Editions, Historical Series & Sets & Monuments of Music: A Bibliography*. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1997.

Honea, Sion. "How to Select a Performing Edition." *Music Educators Journal* 88, no. 4 (2002): 24-27, 57. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://www.jstor.org/stable/3399787>

Jones, Gaynor G. "Beer-Walbrunn, Anton." *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001, αναθεωρήθηκε από τον Stephan Hörner. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02515>

Koch, Sabine. "Bringing the Western Canon to Northern Greece: Emilios Riadis and Dimitrios Lalas as pioneers of art music," επιμελημένη ανακοίνωση στην ημερίδα *Study Day on Urban Cultural Change: Towards a Historical Ethnomusicological Approach* (Thessaloniki, 2016). Διαδικτυακή ανάρτηση στην ιστοσελίδα *Academia* (2016). Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. [https://www.academia.edu/41274817/Bringing\\_the\\_Western\\_Canon\\_to\\_Northern\\_Greece\\_Emilio\\_s\\_Riadis\\_and\\_Dimitrios\\_Lalas\\_as\\_pioneers\\_of\\_art\\_music](https://www.academia.edu/41274817/Bringing_the_Western_Canon_to_Northern_Greece_Emilio_s_Riadis_and_Dimitrios_Lalas_as_pioneers_of_art_music)

Leotsakos, George. "Riadis [Eleftheriadis; Khu], Emilios." *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23340>

Miller, Malcolm. "Mottl, Felix (Josef)." *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19231>

Orledge, Robert. "Charpentier, Gustave." *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05469>

Pasler, Jann, and Jerry Rife. "Schmitt, Florent." *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24960>

Charles, Sydney Robinson, George R. Hill, Norris L. Stephens, and Julie Woodward. "Editions, historical." *Grove Music Online*, αναρτήθηκε στις 20 Ιανουαρίου 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08552>

Sakallieros, Giorgos. "Lalas, Dēmētrios [Dimitrios](Stergiou)." *Grove Music Online*. Αναρτήθηκε στις 3 Σεπτεμβρίου 2014. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270939>

Sakallieros, Giorgos. *Dimitris Mitropoulos and his Works in the 1920s. The Introduction of Modernism in Greece*. Athens: Hellenic Music Center, 2016.

Samson, Jim. *Music in the Balkans*. Leiden-Bonstun: Brill, 2013.

Puri, Michael J. *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Theodoridou, Polyxeni. "Emilios Riadis (1880-1935) - Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism." In *Proceedings of the International Musicological Conference "Crossroads: Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity,"* edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitios and Emmanouil Giannopoulos, 812-842. Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki – International Musicological Society, 2013.

### **Ακαδημαϊκές εργασίες:**

Βραχνιά, Ευθυμία. «Το κουαρτέτο αρ. 1 σε (τρόπο του) σολ του Αιμίλιου Ριάδη: το πρώτο κουαρτέτο στην νεοελληνική μουσική εργογραφία». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2004.

Δημητριάδου – Καραγιαννίδου, Μαρία. «Αιμίλιος Ριάδης, η ζωή και το έργο του». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1990.

Δημητρίου, Νικολέττα. «Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002.

Θεοδωρίδου, Πολυξένη. «Η μουσική δωμάτιου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ως το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: Ιστορική, Αναλυτική μελέτη και Κριτική Έκδοση». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014. Τελευταία πρόσβαση στις 8 Ιουνίου 2023. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35602>

Κουσά, Αναστασία. «Τα “Εννιά μικρά Ρωμαίικα Τραγούδια” του Αιμίλιου Ριάδη: Αναλυτικές προσεγγίσεις τεσσάρων τραγουδιών (Χήρα - Τουρκάλα - Μισιριώτισσα - Χαϊντε-Χούρδε)». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016.

Λιασοπούλου, Πανδώρα. «Η Sonatine op. 4β για πιάνο (1973) του Χρήστου Σαμαρά Κριτική έκδοση και μουσική ερμηνεία». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022.

Σκαρλάτου, Χρυσούλα. «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα: περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. («Γιάννης Μάντακας»)). Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://thesis.ekt.gr/49042?lang=el>

Τρικούπης, Αθανάσιος. «Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας Μακεδόνων μουσουργών». Αδημοσίευτη μεταδιδακτορική έρευνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

Ρουδνικλής, Τηλέμαχος. «Mario Castelnuovo-Tedesco, *Capriccio Diabolico (Omaggio a Paganini)*, Op. 85 (1935). Νέα έκδοση (κριτική) – μουσική ερμηνεία». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022.

Diamantopoulou-Cornejo, Dimitra. “Les melodies pour une voix et piano d’ Émile Riadis: aspects esthétiques entre les musiques Française et Grecque au début du XX<sup>e</sup> siècle.” Διδακτορική διατριβή, Université Francois Rabelais Tour, 2001. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/22838>



Nasos, Stefanos. “Selected Suites by Greek Composers of the 20<sup>th</sup> Century: Constantinidis, Papaioannou, Riadis.” DMA diss., Helsinki Sibelius Academy, 2006.

**Ιστοσελίδες στο διαδίκτυο:**

Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών. «Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. <https://users.ionio.gr/~GreekMus/pubgr/monumenta.htm>.

Ιστοσελίδα Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. «Ιστορικό». Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2022 <https://eem.org.gr/ιστορικο/>

Ιστοσελίδα Κέντρου Ελληνικής Μουσικής. Τελευταία πρόσβαση 8 Ιουνίου 2023. [https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id\\_cms=4&controller=cms](https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_cms=4&controller=cms).

**Προσωπική επικοινωνία:**

Λεωτσάκος, Γιώργος. Επικοινωνία μέσω τηλεφώνου με την γράφουσα, 26 Απριλίου 2023.

Νάσος, Στέφανος. Επικοινωνία μέσω e-mail με την γράφουσα, 29 Δεκεμβρίου 2022.

Συμεωνίδης, Βλαδίμηρος. Επικοινωνία μέσω e-mail με τον Γιώργο Σακαλλιέρο, 17 Μαΐου 2023.

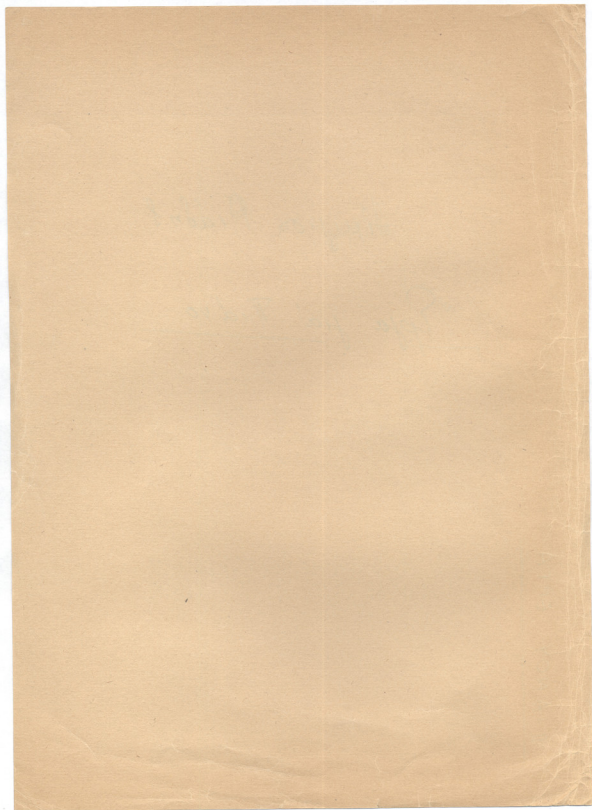
## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

**[Φωτομηχανική ανατύπωση – Facsimile  
της Μεγάλης εκδοχής του *Hommage à Ravel*]**

Σίμυιος Πιάδης.

Ἔρση γὰ' Τριάνο

ΤΙΑΝΟΥ ΕΡΓΑ



An piano ad libitum sonata 2.

12

~~Mus~~  
à Maurice Ravel

pour orchestre.

Hommage  
à Ravel -

Sonata

~~pour le piano~~

par Emilio Paganini

Au grand coordinateur  
des sons modernes

~~à Monsieur~~  
à  
Maurice Ravel.

1)

*Sonata* Hommage à Ravel.  
pauvre piano.

Emile Riadis

Moderato molto.

This page contains a handwritten musical score for a piano sonata. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is dense and includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The first staff of the first system is marked with a fortissimo 'ff' dynamic. The second system includes a 'piano' marking. The third system features a 'mf' (mezzo-forte) marking. The fourth system is marked 'piano'. The fifth system is marked 'mf'. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

*scand.*

*pp.*

*scand.*

*scand.*

*pp.*

*scand.*

*scand.*

*pp.*



This page contains a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of clefs (treble and bass), time signatures (including 4/4, 3/4, and 2/4), and numerous accidentals (sharps, flats, and naturals). The music appears to be a single melodic line with a highly chromatic and rhythmic character. There are several instances of dynamic markings, most notably a very loud **ff** (fortissimo) marking in the lower systems. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration, particularly in the center and right-hand side.

4/

This is a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of eight systems of music, each with two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a 5/8 time signature. The second system features a treble clef and a 7/8 time signature. The third system begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The fourth system uses a treble clef and a 3/8 time signature. The fifth system starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The sixth system begins with a bass clef and a 3/8 time signature. The seventh system uses a treble clef and a 3/8 time signature. The eighth system starts with a bass clef and a 3/8 time signature. The score is annotated with several words: "ven" appears in the second system, "ceoc" in the third, "ven -" in the fifth, and "3 III" in the sixth. There are also some circled notes and other markings throughout the piece.

13

8va

8va

*des' l'oh'ig  
 lo' l'oh'ig  
 hi' l'oh'ig  
 hui' l'oh'ig*

6.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into systems, each consisting of a bass staff and a treble staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals. There are several red annotations: small red numbers (e.g., 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) are written above the notes in the bass staves. A red arrow points to a specific measure in the bass staff of the fourth system. The word "rall" is written in red above the notes in the fifth system. The score is written in black ink, and the paper shows signs of age, including discoloration and some faint smudges.

page  
124  
T

d.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are red markings above the notes, possibly indicating fingerings or specific articulations. A large, stylized flourish or signature is written above the staff.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The notation features slurs, ties, and various notes. There are some scribbles and corrections in the lower right of the system.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef. The notation consists of dense, rhythmic patterns of notes and rests. A small 'sc' marking is visible at the beginning of the first measure.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef. The notation continues with dense rhythmic patterns. There are some corrections and scribbles in the lower right of the system.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef. The notation features dense rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line and a flourish.

Sea

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a single staff with dense, rhythmic chords and melodic lines.

Sea

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece. It includes a treble clef and a key signature of one flat. A handwritten note "3 strings" with an arrow points to a specific section of the music.

3 strings  
arranged by Ches 896.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the piece with dense rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fourth system, continuing the piece with dense rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fifth system, continuing the piece with dense rhythmic patterns.

arranged  
by  
Ches  
896.

Proprietario del... delapricedante.  
cudonhechrato

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is a treble clef staff with a section crossed out by a large 'X'. The bottom staff is a bass clef staff with notes and rests. The key signature has two flats.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a complex rhythmic pattern. The bottom staff is a bass clef staff with notes and rests. The key signature has two flats.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is a treble clef staff with notes and rests. The bottom staff is a bass clef staff with notes and rests. The key signature has two flats.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with notes and rests. The bottom staff is a bass clef staff with notes and rests. The key signature has two flats.

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff is a treble clef staff with notes and rests. The bottom staff is a bass clef staff with notes and rests. The key signature has two flats.

Handwritten notes and markings on the right margin, including a large 'X' and some illegible text.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is a bass clef staff with a large blacked-out section at the beginning, followed by a melodic line. The bottom staff is a treble clef staff with chords and a long note.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is a bass clef staff with a complex melodic line. The bottom staff is a treble clef staff with chords and a long note.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is a treble clef staff with a 2/4 time signature and a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with chords and a long note.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is a treble clef staff with a 3/8 time signature and a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with chords and a long note.

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff is a treble clef staff with a 3/4 time signature and a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with chords and a long note.



*mf.*

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is a bass line with a treble clef, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, featuring chords and some melodic fragments. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with various note values. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, containing chords and some melodic fragments. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with various note values. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, containing chords and some melodic fragments. The time signature is 2/4.

*mf* *allegro marcato.*

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with various note values. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, containing chords and some melodic fragments. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a melodic line with various note values. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef, containing chords and some melodic fragments. The time signature is 2/4.



*sun* *rall*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, dense melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment with fewer notes. Above the first measure of the upper staff is the word "sun" written in a cursive hand. Above the final measure of the upper staff is the word "rall" (rallentando). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

*murmur* *allegro* *accel*

The second system also consists of two staves. The upper staff continues the complex melodic line from the first system. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. Above the first measure of the upper staff is the word "murmur". Above the second measure is "allegro". Above the final measure of the upper staff is "accel" (accelerando). The notation is dense with many beamed notes and slurs.

*hai*

The third system shows two staves. The upper staff has a few notes at the beginning, followed by a large, diagonal scribble that crosses out the rest of the staff. The lower staff has a few notes. Above the scribbled area is the word "hai". The system ends with a double bar line. Below this system are four empty staves.

*Molto moderato*  $\text{p} = \text{pp}$  *Andante*  
*Largo. p. f.*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody starts with a half note followed by quarter notes. The bass line consists of chords and moving lines. The dynamic marking 'pp.' is present.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody and accompaniment from the first system. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The dynamic marking 'pp.' is still visible.

Handwritten musical notation for the third system, showing the continuation of the piece. The notation includes a section with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The dynamic marking 'p. f.' is present. The system ends with a large, dark scribble.

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features several measures with notes, rests, and dynamic markings. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains more complex notation, including some crossed-out passages and dynamic markings such as *pp*, *no cresc.*, and *no.*

Handwritten musical score, second system. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is dense with notes and rests. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains complex notation, including some crossed-out passages and dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, and *mf*. At the bottom of the page, there is a circled number (2).

This page contains a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features several measures with notes beamed together, some marked with a '2' above them, indicating a second ending or a specific articulation. The second system continues the piece, with notes and rests on both staves. The third system includes a 'Tempo.' marking and a 'Din.' (Dynamics) marking. The fourth system starts with a 'pp.' (pianissimo) marking, followed by a 'ff' (fortissimo) marking. The fifth system includes a 'pp.' marking and a 'mf' (mezzo-forte) marking. The sixth system features a 'pp.' marking and a 'mf' marking. The seventh system includes a 'pp.' marking and a 'mf' marking. The eighth system includes a 'pp.' marking and a 'mf' marking. The ninth system includes a 'pp.' marking and a 'mf' marking. The tenth system includes a 'pp.' marking and a 'mf' marking. The score concludes with a final measure on the tenth system.

*Al tempo moderatissimo.*

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of several systems of staves. The notation is dense and includes various clefs (treble and bass), time signatures, and complex rhythmic patterns. There are several instances of double bar lines and repeat signs. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age with some staining and discoloration. The score appears to be a single melodic line with accompaniment, possibly for a piano or a similar instrument. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, suggesting a complex harmonic structure. There are also some markings that look like 'rit' (ritardando) and 'ad lib' (ad libitum) written in the score.

pp. la main droite une seule main.

le basse chante.



Fin

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals (sharps and flats). The bass staff has a 'b F.' marking below it. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues with complex chromatic textures and accidentals. There are some markings like 'b' and 'F' below the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The notation is dense with accidentals and complex chordal structures. There are some markings like 'b' and 'F' below the bass staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The notation is very complex, with some sections appearing to be crossed out or heavily modified with additional accidentals.

Handwritten musical notation for the fifth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is highly chromatic and dense with accidentals.

Handwritten musical notation for the sixth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The notation includes dynamic markings such as 'p' and 'rallentit.' (rallentando). The music continues with complex chromatic textures.

Handwritten musical notation for the seventh system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music concludes with final chordal textures and accidentals.

Handwritten musical notation on a page with ten staves. The top two staves contain a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The first staff has a whole note chord with a 'd.' above it. The second staff has a whole note chord with a 'd.' above it. The third staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The fourth staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The fifth staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The sixth staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The seventh staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The eighth staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The ninth staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it. The tenth staff contains a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It has a whole note chord with a 'd.' above it, followed by a whole note chord with a 'd.' above it, and a whole note chord with a 'd.' above it.

f 4 | 19. 2 2 | 4  
 Rommageri Ronel  
 Ad Piche  
 Sarabande -  
 Finale.

Rifeteujine. - d. = 69

San

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The first measure starts with a forte dynamic marking 'f.'. The notation includes various chords and melodic lines.

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The notation includes various chords and melodic lines. A 'Sforz.' marking is present above the second measure of the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The notation includes various chords and melodic lines. A 'San' marking is present above the fourth measure of the treble staff.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 13-16. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The notation includes various chords and melodic lines. 'San' markings are present above the first and fourth measures of the treble staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 17-20. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The notation includes various chords and melodic lines. 'San' markings are present above the first and fourth measures of the treble staff.

Handwritten musical notation, first system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, marked with "sm" above the first two measures. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation, second system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation, third system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation, fourth system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, marked with "sm" above the first two measures. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation, fifth system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical notation, first system. Treble and bass staves with notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, second system. Treble and bass staves with notes, rests, and accidentals. A section marked "A" is indicated above the treble staff.

Handwritten musical notation, third system. Treble and bass staves with notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble and bass staves with notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble and bass staves with notes, rests, and accidentals. A section marked "F" is indicated below the bass staff.

page 5

*Andantissimo con accento*

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system, including dynamic markings like 'p' and 'f'.

Handwritten musical notation for the third system, showing complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fourth system, with dynamic markings 'p' and 'f'.

Handwritten musical notation for the fifth system, including dynamic markings 'p' and 'cresc'.

25

page 29

*En noir*

*8va 13*



Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a bass clef staff with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The third staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The music includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The music includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The music includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The music includes various notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together.



Handwritten musical notation, first system, measures 1-5. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melody line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with whole and half notes. The system concludes with a sharp sign (#).

Handwritten musical notation, second system, measures 6-10. The notation continues in bass clef with a key signature of one flat. It includes a melody line and a bass line with various note values and rests. The system ends with a sharp sign (#).

Handwritten musical notation, third system, measures 11-15. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melody line and a bass line with various note values and rests. The system ends with a sharp sign (#).

Handwritten musical notation, fourth system, measures 16-20. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melody line and a bass line with various note values and rests. The system ends with a sharp sign (#).

Handwritten musical notation, fifth system, measures 21-25. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melody line and a bass line with various note values and rests. The system ends with a sharp sign (#).



Solo

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The key signature appears to be one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The word "Solo" is written above the first measure.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with treble and bass staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Solo

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various notes, rests, and accidentals. The word "Solo" is written above the first measure.

Solo

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various notes, rests, and accidentals. The word "Solo" is written above the first measure.

Solo

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various notes, rests, and accidentals. The word "Solo" is written above the first measure.

Handwritten musical score on aged paper, consisting of six systems of staves. The notation includes notes, rests, and performance markings such as *rit.*, *piu mosso.*, and *sf*. The score is written in a single system with two staves per system, likely representing a piano and a second instrument or voice part. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature is 2/4. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

The score is divided into six systems, each with two staves:

- System 1:** First system of two staves.
- System 2:** Second system of two staves, featuring markings *rit.*, *piu mosso.*, and *sf*.
- System 3:** Third system of two staves.
- System 4:** Fourth system of two staves.
- System 5:** Fifth system of two staves.
- System 6:** Sixth system of two staves.

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains several measures of music with notes and rests. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding notes and rests. There are various musical notations such as accidentals (sharps and flats) and dynamic markings.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains several measures of music. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding notes and rests. There are various musical notations such as accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains several measures of music. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding notes and rests. There are various musical notations such as accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains several measures of music. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding notes and rests. There are various musical notations such as accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains several measures of music. The bottom staff has a bass clef and contains corresponding notes and rests. There are various musical notations such as accidentals and dynamic markings.



Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to two sharps (D major). The notation includes a series of ascending notes in the upper staff and corresponding chords in the lower staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to one sharp (F major). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper staff and block chords in the lower staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to two sharps (D major). The notation includes a series of ascending notes in the upper staff and corresponding chords in the lower staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to one sharp (F major). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper staff and block chords in the lower staff.

*m.f. laisné chantante.*

*la isméchantante.*  
*cello*

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes with various accidentals (flats and naturals). The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some with slurs and accents. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with notes and accidentals. The lower staff continues the bass line. There are dynamic markings such as *f* and *p*, and some slurs. A handwritten note "2. T. Anfang" is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. There are dynamic markings such as *f* and *p*, and some slurs. A handwritten note "f. 2. T. Anfang" is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. There are dynamic markings such as *f* and *p*, and some slurs. A handwritten note "f. 2. T. Anfang" is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. There are dynamic markings such as *f* and *p*, and some slurs. A handwritten note "f. 2. T. Anfang" is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains rhythmic markings above the notes. The bottom staff has some notes and rests. There are various annotations and markings throughout, including a large 'A' at the end of the first system.

*Requie*  
*Qui*

Handwritten musical notation with lyrics "Requie Qui" and "Qui" written above the notes. The notation is heavily scribbled over with dark ink, making it difficult to read. There are some markings like "mf" and "p" visible.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has notes with some markings above them. The bottom staff has notes and rests. There are various annotations and markings throughout, including "mf" and "p".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has notes with some markings above them. The bottom staff has notes and rests. There are various annotations and markings throughout, including "p" and "mf".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has notes with some markings above them. The bottom staff has notes and rests. There are various annotations and markings throughout, including "p" and "mf".



*arpeggios*

Handwritten musical notation for the first system. The upper staff is in treble clef and contains a series of arpeggiated chords. The lower staff is in bass clef and contains rhythmic notation, including a '4c' marking and various note values.

Handwritten musical notation for the second system. The upper staff continues the arpeggiated patterns. The lower staff shows rhythmic notation with some triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Handwritten musical notation for the third system. The upper staff has a 'commencement d'écrit' annotation above it. There are several passages in both staves that are crossed out with diagonal lines.

Handwritten musical notation for the fourth system. The upper staff continues the arpeggiated texture with some crossed-out sections. The lower staff has rhythmic notation.

Handwritten musical notation for the fifth system. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with some crossed-out sections. The lower staff is in bass clef and contains complex rhythmic and melodic lines.

1. *Octave bass*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The word "Octave bass" is written above the treble staff.

2. *Octave bass*

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The word "Octave bass" is written above the treble staff.

*Octave bass*

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The word "Octave bass" is written above the treble staff.

*Octave bass*

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The word "Octave bass" is written above the treble staff.

*Octave bass*

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The word "Octave bass" is written above the treble staff.

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines. There are handwritten annotations 'ae' and 'ae.' below the lower staff.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments. Annotations 'ae' and 'ae.' are present below the lower staff.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef. The notation includes various chordal structures and melodic lines. Annotations 'ae' and 'ae.' are visible below the lower staff.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef. The music shows a continuation of the complex harmonic and melodic material. Annotations 'ae' and 'ae.' are present below the lower staff.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef. The notation includes various chordal structures and melodic lines. Annotations 'ae' and 'ae.' are visible below the lower staff.

Scarlatti

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with various notes and clefs. The word "Cello" is written above the treble staff.

Handwritten musical notation for the second system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *piano*, *cello*, *adagio*, *moderato*, and *mf*. The word "Cello" is written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *allegro*, *f*, and *mf*.

Handwritten musical notation for the fourth system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *dim.*

Handwritten musical notation for the fifth system, including treble and bass staves. Dynamic markings include *piano*, *cello*, and *cello to cat*. The word "Cello" is written below the bass staff.

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains several measures of music with various notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a corresponding line of music. There are some scribbles and corrections in the first few measures.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and some dynamic markings. There is a section of music that is heavily scribbled over at the end of the system.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and some dynamic markings. There is a section of music that is heavily scribbled over in the middle of the system.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and some dynamic markings. There is a section of music that is heavily scribbled over in the middle of the system.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and some dynamic markings. There is a section of music that is heavily scribbled over in the middle of the system.

*D*

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some slurs. The lower staff contains a sequence of notes, some with slurs and some with accidentals. A wavy line labeled "Sma" is drawn above the first two measures of the upper staff.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of notes with various accidentals and slurs. The lower staff contains a series of notes, some with accidentals and slurs.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of notes with various accidentals and slurs. The lower staff contains a series of notes, some with accidentals and slurs. A wavy line labeled "Sma" is drawn above the first two measures of the upper staff.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of notes with various accidentals and slurs. The lower staff contains a series of notes, some with accidentals and slurs. A wavy line labeled "Sma" is drawn above the first two measures of the upper staff.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of notes with various accidentals and slurs. The lower staff contains a series of notes, some with accidentals and slurs. The word "p. marc." is written in the lower left corner. There are some additional markings and symbols at the end of the system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *crs.*. There are also some illegible handwritten notes above the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *rit.*. A section is marked *presto*. There are handwritten notes and symbols between the staves.

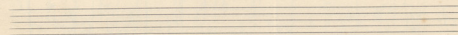
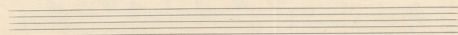
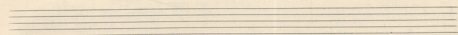
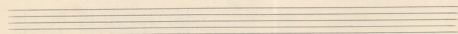
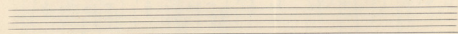
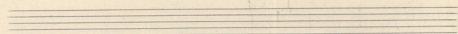
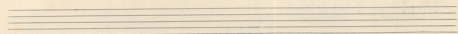
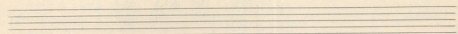
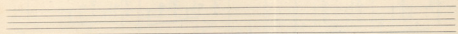
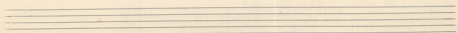
Handwritten musical notation on a five-line staff, showing a sequence of notes and rests with various accidentals.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *rit.*. There are handwritten notes and symbols above the staff.

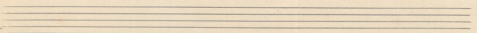
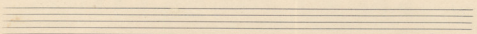
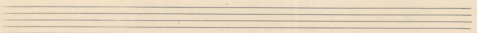
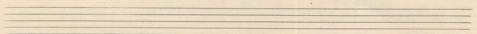
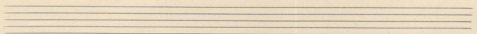
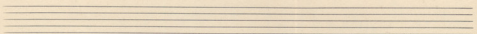
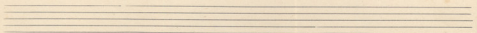
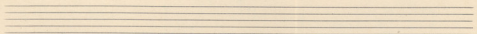
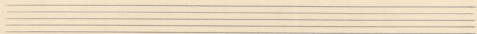
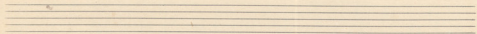
Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes notes, rests, and dynamic markings like *ad*, *ca*, *zau*, *do*, and *ff*. There are handwritten notes and symbols above the staff.

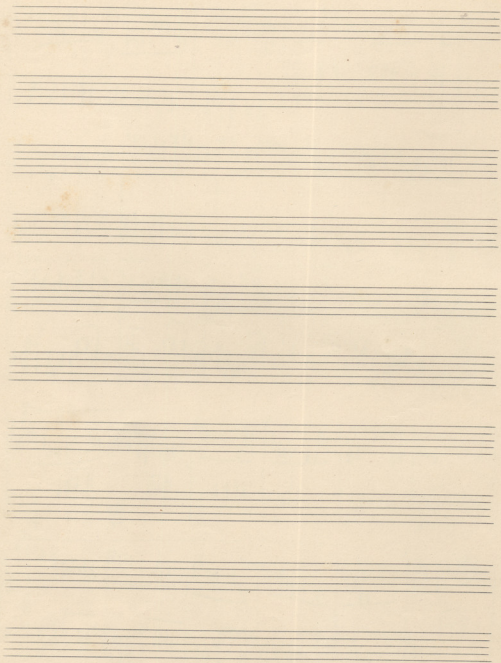
Handwritten text at the bottom left of the page.

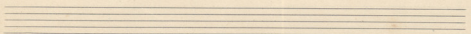
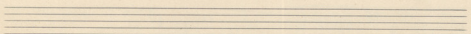
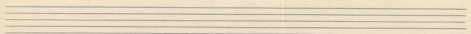
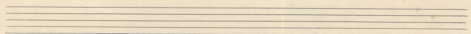
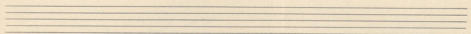
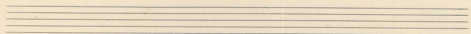
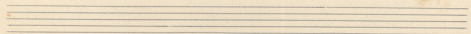
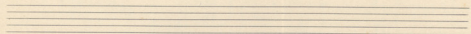
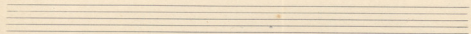
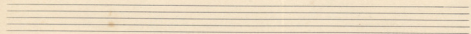
Handwritten text at the bottom right of the page.

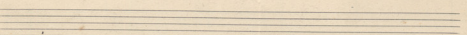
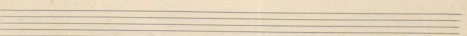
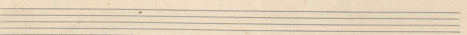
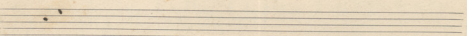
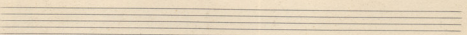
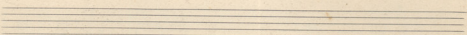
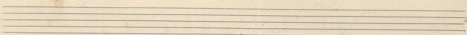
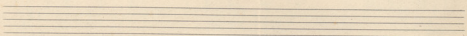
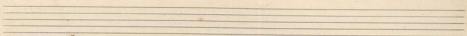
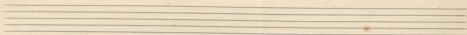


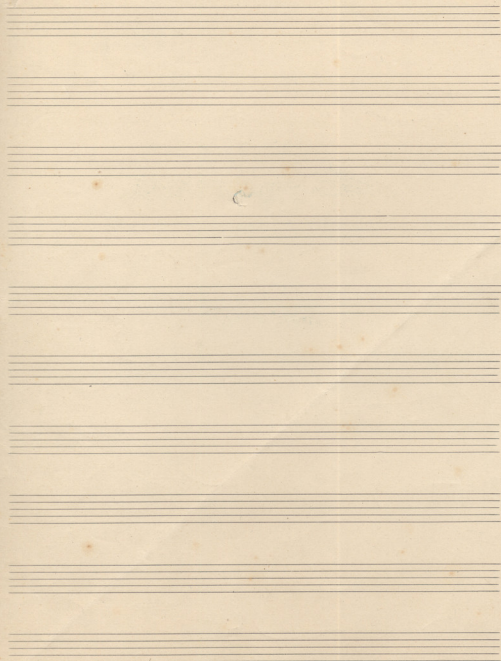












Thème de Rêveuse —  
Largé

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes several chords and melodic lines, with some notes marked with a '2' above them. The paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes several chords and melodic lines, with some notes marked with a '2' above them. The paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes several chords and melodic lines, with some notes marked with a '2' above them. The paper shows signs of age and wear.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.



