

ΔΗΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΚΕΝΤΡΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΗΜΗΤΡΙΑ ΚΖ'

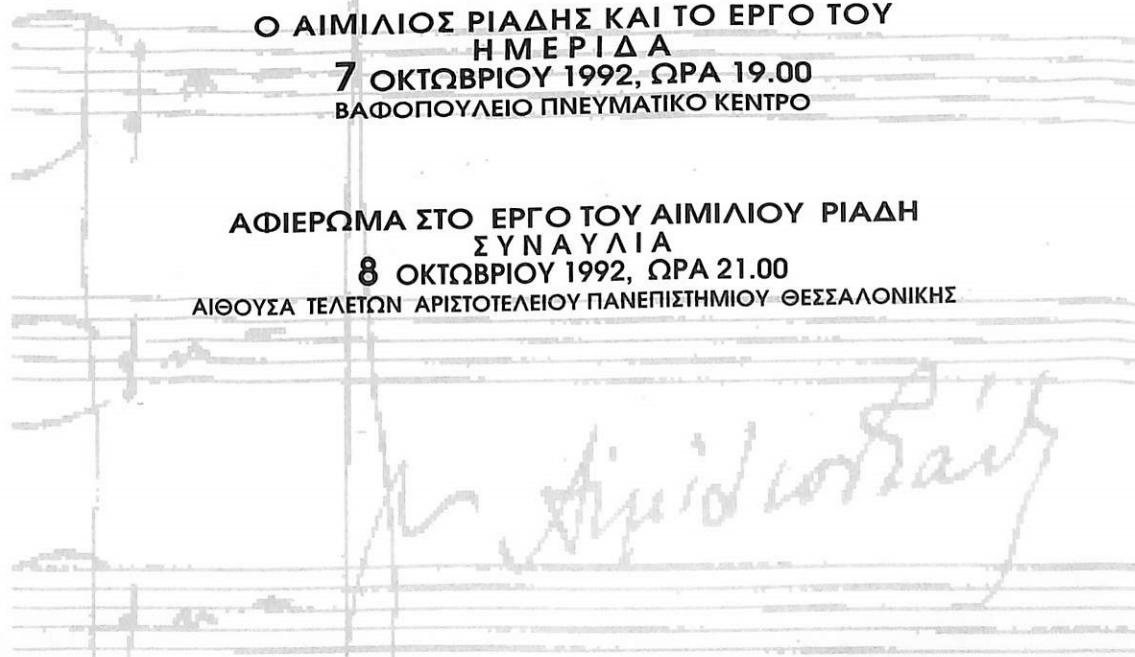


Ο ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ



**Ο ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
Η Μ Ε Ρ Ι Δ Α
7 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1992, ΩΡΑ 19.00
ΒΑΦΟΠΟΥΛΕΙΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ**

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΡΙΑΔΗ
Σ Υ Ν Α Υ Λ Ι Α
8 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1992, ΩΡΑ 21.00
ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**



**Ο ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΡΙΑΔΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
ΗΜΕΡΙΔΑ
7 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1992
ΒΑΦΟΠΟΥΛΕΙΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ**

ΕΙΣΗΓΗΤΗΣ: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ, μουσικολόγος
Αιμίλιος Ριάδης, Το μισοτελειωμένο δράμα: προβλήματα διάδοσής του.

ΟΜΙΛΗΤΕΣ: (κατά αλφαβητική σειρά)
ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΥ - ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΙΔΟΥ, μουσικολόγος
Αιμίλιος Ριάδης, η συμβολή του στη μουσική και λογοτεχνική ζωή της Θεσσαλονίκης
Το αρχείο του στο Κ.Ω.Θ.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΕΜΕΛΗΣ, μουσικολόγος καθηγητής Α.Π.Θ.
Ο Ριάδης και τα μουσικά πράγματα στην απελευθερωμένη Θεσσαλονίκη.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙΜΑΚΗΣ, μουσικολόγος
Το δημοτικό τραγούδι στο έργο του Αιμίλιου Ριάδη.

EVELIN VOIGTMANN - ΚΑΙΜΑΚΗ, καθηγήτρια Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, μουσικολόγος
Ο Ριάδης και ο ιμπρεσιονισμός

ΙΣΜΗΝΗ ΤΖΕΡΜΙΑ - ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ,
(μαθήτρια του Ριάδη, κάτοχος σημαντικού μέρους του αρχείου του)
'Ότι θυμάμαι από τη μαθητεία μου κοντά στο Ριάδη.

ΒΥΡΩΝ ΦΙΔΕΤΖΗΣ, αρχιμουσικός
Αιμίλιος Ριάδης, Η μουσική για Βιολοντσέλο και πιάνο.

ΝΙΚΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, συνθέτης, αρχιμουσικός
(αποκατέστησε το κουαρτέτο εγχόρδων σε σολ και το κουαρτέτο με πιάνο του Ριάδη)
Αιμίλιου Ριάδη, Κουαρτέτο με πιάνο και Κουαρτέτο εγχόρδων: προβλήματα αποκατάστασης
και πρόταση εκτελέσιμης μορφής από τα χειρόγραφα.

Τη συζήτηση θα διευθύνει η κ. Ροζαλία Βάμβαλη - Λαζαριδού
μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής του Κ.Ι.Θ. τέως Αντιδήμαρχος του Δ.Θ

ΓΙΑ ΝΑ ΑΠΟΚΤΗΣΕΙ Η ΕΘΝΙΚΗ ΜΑΣ ΣΧΟΛΗ ΕΝΑΝ ΑΚΟΜΗ ΜΕΓΑΛΟ ΣΥΝΘΕΤΗ

Όταν για πρώτη φορά, αν καλά θυμούμαι, την άνοιξη του 1990, στη Θεσσαλονίκη, η τώως αντιδήμαρχος, σήμερα μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής του Κέντρου Ιστορίας του Δήμου Θεσσαλονίκης, φίλη κα Ρόζα Βάμβαλη με παρακάλεσε να βοηθήσω στη διοργάνωση μιας εκδήλωσης ιδιαίτερων αξιώσεων, αφιερωμένης στον Αιμίλιο Ριάδη (1880 - 1935), δέχτηκα αδίσταχτα, για πλήθος λόγων. Πρωτοπόρος στην έρευνα του μεγάλου συνθέτη, (το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του δεν έχει ακόμη δημοσιευθεί) ο σεβαστός δάσκαλος, μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης και, στη διάδοση των τραγουδιών του, η διευθύντρια χορωδίας Ελλη Νικολαΐδη που, δεκαετίες πριν, επισήμαινε τα τραγούδια του σε τραγουδιστές μας, ξακουστούς και αξιόλογους, που συνόδευε στο πιάνο. Προσωπικά, τη γοητεία του Ριάδη και του έργου του, είχα βιώσει από κοντά πολύ παλιότερα, το 1973, όταν, κοντά στην αείμνηστη γυναικαδέλφη του Ελιζα Ριάδη, πέρασα μια βδομάδα, καταρτίζοντας ένα πρώτο κατάλογο της τόσο προβληματικής (θα δούμε γιατί) δημιουργίας του - δημοσιεύτηκε στο σχετικό λήμμα της όης έκδοσης (20 τόμοι) του Λεξικού του Grove, το 1980: τα λήμματα Χρήστου, Γιάννης και Ριάδης, Αιμίλιος ήταν τα μεγαλύτερα σ' έκταση από τα 30 λήμματα Ελλήνων συνθετών που συντάξα για την έκδοση αυτή. Μεγαλύτερα ακόμη και από το λήμμα Καλομοίρης, Μανώλης. Η αναφορά δεν είναι τυχαία. Με συγκινούν πολύ περισσότερο από τις συμπαγείς, αποκρυσταλλωμένες (και για τούτο περισσότερο εκτεθειμένες στη φθορά του χρόνου) δημιουργίες, οι επώδυνοι μισοτελειωμένοι εκείνοι οραματισμοί που είναι ταυτόχρονα άποψη τραγική του κόσμου και στάση ζωής απέναντί του. Τα non finiti του Μιχαήλ Αγγέλου και, στην παγκόσμια μουσική, τα εφάμιλλα τους non finiti του Μαντιέστ Μούσσοργκο. "Très sympathiquement le Moussorgsky de la Grèce", χαρακτήρισε τον Ριάδη, όπως ελλιπώς μαρτυρεί ο Octave Merlier, ο Γάλλος συνθέτης Florent Schmitt (1870 - 1958), προφανώς το 1910 - 15, όταν ο Μακεδόνας συνθέτης βρισκόταν στη Γαλλία. Και ο τεράστιος όγκος των non finiti του Ριάδη, ανάδειξε σε προφητεία πικρότατη την κρίση αυτή που ηχεί σαν φιλοφρόνηση μέσα σε κάποιο παριζιάνικο σαλόνι... ■ Ανευδοίαστα λοιπόν ομολογώ ότι τα πρώτα κίνητρα που οδήγησαν στο όποιο (υπό κρίση) αποτέλεσμα αυτού του διημέρου, στάθηκαν εν πολλοίς συναισθηματικά: υπάρχει πολλή κριτική στο συναίσθημα και πολύ συναίσθημα στην κριτική. Στο μεταξύ, η έναρξη της λειτουργίας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (σύντομα θ' αποκτήσει η Θεσσαλονίκη το δικό της), ανατρέποντας εκ βάθρων μια μίσηρη Ελληνική μουσική πραγματικότητα δυόμισα αιώνων, ευνόησε και μια καινούργια, μεγάλης γραμμής προσέγγιση στη μουσική μας ιστορία, μιαν ανάλογη θεώρηση της. Και τότε έγινε φανερό ότι σ' όλη την Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, υπήρχε ένα κενό και μαζί μια αδικία: όλο το πρώτο μισό του 20ού αιώνα είχε κατακυριευτεί από την υπερηλιθωρική προσωπικότητα του Μανώλη Καλομοίρη. Μορφή εκτυφλωτικά ηλιακή, όπου γύρω της περιστρέφονταν δορυφορικά σχεδόν κάποιοι άλλοι συνθέτες, ενώ άλλοι έμεναν στο ημίφως και στο περιθώριο, φαινόταν να υπαινίσσεται, όπως ο Βασιληάς "Ηλιος της Γαλλίας (L' Etat c' est moi...) ότι η Νεοελληνική Μουσική ήταν εκείνος. Ευφυέστατος και οξυδερκής, έφυγε κι εκείνος τελικά με την πίκρα ότι η Ελλάδα ύστερ' από αυτόν θα ήταν κάτι πολύ διαφορετικό απ' εκείνην που είχε οραματιστεί ως αποδέκτη του μηνύματός του... 'Ηταν φανερό ότι χρειαζόμαστε έναν ακόμη μεγάλο συνθέτη Εθνικής Σχολής. Και, ευτυχώς, δε χρειαζόταν μήτε να τον εφεύρωμε, μήτε να διογκώσουμε κάποιον άλλον σε μια διάσταση ξένη από τη φύση του, με κίνδυνο να τον γελοιοποιήσουμε και να γελοιοποιηθούμε. Υπήρχε ο Αιμίλιος Ριάδης... Καιρός όμως να σταχυολογήσουμε τις πληροφορίες τις απαραίτητες στον κάποιας καλλιέργειας φιλόμουσο για μια πρώτη αλλά και γι' αυτή τη δεύτερη, αυξημένων απαιτήσεων, προσέγγιση του 'Αγνωστου Ριάδη...

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

● "Άγνωστος Ριάδης" ή ... Ριάδης ο άγνωστος; Και τα δύο χαρακτηρίζουν προς ώρας το σημαντικότερο συνθέτη της Εθνικής Σχολής μαζί με τον Καλομοίρη, από τις γοητευτικότερες και πιό μυστηριώδεις μορφές της Ελληνικής μουσικής: χάρη στα αριστουργηματικά του τραγούδια χαρακτηρίστηκε ο Σούμπερτ, ο Βολφ και ο Μούσσοργκσκου της Γεννήθηκε 1η Μαΐου 1880, στη Θεσσαλονίκη, όπου και πέθανε, 17 Ιουλίου 1935. Το επώνυμο Ριάδης είναι σύλληψη του ψευδωνύμου "Έλευθεριάδης" που ως ποιητής χρησιμοποιούσε πριν το 1908 στην Τουρκοκρατούμενη Θεσσαλονίκη. Το πραγματικό του επώνυμο ήταν Κου ή Χου (γερμ. Khu). Μεγαλύτερος γιος της Αναστασίας Γρηγοριάδου-Νίνη από το Βλαχολίβαδο (Όλυμπος) και του δεύτερου συζύγου της, Αυστροούγγρου χημικού-φαρμακοποιού Ερρίκου (Χάϊνριχ:) Κου από το Τέσεν (Teschén, Σιλεσία), φημολογούμενα απώτατης ελληνικής καταγωγής (Χούσης), δήλωνε πλήθος διαφορετικές χρονολογίες γέννησης: 1883, 1885, 1888 κτλ. Οι πρόσφατες εγκυρότερες πηγές έτειναν με επιφυλάξεις στη χρονολογία 1886. Αδιάσειστα ντοκουμέντα που ανακάλυψε ο Φοίβος Ανωγειανάκης, τεκμηριώνουν αναμφίλεκτα το 1880 ως έτος γέννησής του. Πρωτοδιδάχθηκε μουσική (πιάνο, αρμονία) στη Θεσσαλονίκη από το Δημήτριο Λάλα. Συνέχισε σπουδές στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής (Königliche Akademie der Tonkunst) Μονάχου (16 Σεπτ. 1908 -10 Ιουλ. 1910): μορφολογία, ενοργάνωση, "θέμα και παραλλαγές" και φούγκα με το συνθέτη και παιδαγωγό Άντον Μπίερ-Βάλμπρουν (1864-1929), πιάνο με το Μάγερ Γκσράυ (Gschrey) και χορωδιακή μουσική με τους Βeché και Stich. Σωζόμενα έγγραφα σπουδών δεν αναφέρουν μαθήματα και βραβεία αντίστιξης και φούγκας με το διάσημο αρχιμουσικό Φέλιξ Μοιτλ, διευθυντή της Ακαδημίας, που μνημονεύουν άλλες πηγές. Το 1910-15 στο Παρίσι πήρε μαθήματα με τους Γκυστάβ Σαρπαντιέ και Ραβέλ, που λέγεται ότι τον αποκαλούσε "ο μεγαλοφυής μαθητής μου", ενώ εκτελέσεις και εκδόσεις έργων του από τον οίκο Μωρίς Σενάρ, εντυπωσίασαν τους Ντεμπιουσσύ και Φλοράν Σμιτ, που τον χαρακτήρισε πολύ συμπαθητικά ο Μούσσοργκσκου της Ελλάδας. ■ Ύστερα από προσωρινή σύλληψή του, λόγω οθωμανικής υπηκοότητας, στις αρχές του Α Παγκοσμίου Πολέμου, ο Ριάδης επέστρεψε στην Θεσσαλονίκη (1915). Εκεί διορίστηκε καθηγητής πιάνου στο αρτισύστατο Κρατικό Ωδείο (Σεπτ. 1915, επίσημος διορισμός: 18 Ιαν. 1916), όπου περί το 1920 άσκησε καθήκοντα υποδιευθυντή. Διορισμός του σ' αυτή τη θέση δε βρέθηκε. Λέγεται ότι του δόθηκε το 1928 ή 1929, με υπουργική απόφαση. Επιστρέφοντας, βαθμιαία δημιούργησε γύρω από το άτομό του ένα μύθο Βασανιστικό για τους ιστορικούς, για να τονώσει το "εγώ" του αλλά και για να απομακρύνει τους ανεπιθύμητους. Ναρκισσιστική προσωπικότητα με χιούμορ δηκτικό, γλωσσομαθέστατος (αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά, εβραϊκά της Θεσσαλονίκης, εμπάθυση στην ιαπωνική γλώσσα και στον ιαπωνικό πολιτισμό), παθιασμένος με οτιδήποτε εξωτικό, δημοκρατικότατων φρονημάτων, αντιμετωπιζόταν πάντα ως πλάσμα αλλόκοτο, κάποτε φαιδρό, καίτοι πανθομολογούμενα άκακο. Όμως το μύθο Ριάδη θα διαλευκάνει μόνο η έρευνα βάθους. Τα κυριότερα τεκμηριωμένα γεγονότα της ζωής του, μετά τον επαναπατρισμό, είναι : έντεκα μόνο διπλώματα πιάνου (1923-35) ως καθηγητής στο Ωδείο. Η βράβευσή του με το Εθνικόν Αριστείων Γραμμάτων και Τεχνών (15 Νοεμβρ. 1923). Ο ρόλος του στην επίσκεψη (1927) του Κωστή Παλαμά ("Ολύμπια" 30 Ιαν. και 4 Φεβρ. 1925, Εθνικό Θέατρο, 8 Οκτ. 1925 κ.α.) στη Θεσσαλονίκη. Σειρά διαλέξεών του στη Θεσσαλονίκη, με θέματα πρωτάκουστα για την εποχή όπως περί κινεζικής μουσικής (27 Ιαν. 1921 ή '22), Μότσαρτ (22 Μαΐου 1924), αρχαίας αιγυπτιακής μουσικής (17 Ιαν. 1926), τέχνης γενικά ("Ένας αιώνας τέχνης, Ιαν. 1927), παραδοσιακής ιαπωνικής ποίησης (1929: Βλ. και εργογραφία). Προφανώς αρκετές συνθέσεις: μέρος τουλάχιστον της μουσικής δωματίου του, η μουσική για το θεατρικό έργο *Ο Ρικές με το τσουλούφι* (1929) κ.α. Όλα αυτά κλονίζουν κάπως την άποψη της γυναικαδέλφης του Ελίζας Ριάδη (εκείνη, όταν πέθανε, περιμάζεψε με ευλάβεια τα χειρόγραφα του) για το ότι μετά τον επαναπατρισμό του μειώθηκε η όρεξή του για δουλειά. Τέλος, σε συνάρτηση με εκτελέσεις έργων και τραγουδιών του στην Αθήνα από θαυμασίους τραγουδιστές (Νίνα Φωκά, Σπεράντζα Καλό, Μαρίκα Καλφοπούλου, Καίτη Ανδρέαδη ακόμη και το Γιάννη Αγγελόπουλο) ή εκτελεστές (Δ. Μητρόπουλος), η αλληλογραφία του και αφιερώσεις τραγουδιών του μαρτυρούν τουλάχιστον σποραδικές επαφές με μουσικές προσωπικότητες ελληνικές (Καλομοίρης, Μητρόπουλος, Σφακιανάκης, Βάρβογλης κ.α.) και ξένες, τον πολιτικό Αλέξανδρο Παπαναστασίου κ.α. Πέθανε από ό,τι γενικά χαρακτηρίζεται ως μελιταίος πυρετός στο Δημοτικό Νοσοκομείο Θεσσαλονίκης, λέγοντας ότι είχε στο κεφάλι του ένα ολόκληρο κουαρτέτο, λίγες μέρες μετά την μητέρα του (δεν έμαθε ποτέ το θανάτο της) στην οποία είχε προσήλωσε παθολογικά.

ΤΟ ΕΡΓΟ: ΑΚΟΜΗ, ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Μετά το θάνατο της Ελίζας Ριάδη, τα χειρόγραφα του συνθέτη (τα περισσότερα ακρονολογητα) περιήλθαν στην τελευταία μαθήτριά του Ισμήνη Τζεργιά-Σακελλαροπούλου. Σταδιακά ανακαλύφθηκαν και άλλα. Τελευταία έφτασε στη Θεσσαλονίκη και άλλο υλικό από το Βέλγιο - η Ελίζα Ριάδη ήταν Βελγίδα: μέρος του περιήλθε στη βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, ενώ μέρος του κατέχει η και Αλίκη Γουλάρια, σύζυγος δικηγόρου της οικογ. Ριάδη. Λόγω της κατάστασης τους (βλ. πιο κάτω) αναφέρονται μόνο έργα ολοκληρωμένα ή οπωσδήποτε επιδεκτικά αποκατάστασης. ■ (α) Σκηνικά: Γαλάτεια, μουσικό δράμα, 3 πράξεις, γαλλικό κείμενο. Ρ.(;)Ch.(;)Jablonski, πάνω σε μια ιδέα του συνθέτη. Ενορχηστρωμένη μόνο η Β' πράξη και η αρχή της γ'. οι άλλες για φωνές και πιάνο (Παρίσι, 1912-13). Ο πράσινο δρόμος La route verte, κείμενο Jeanne Valcler, πάνω σε θρύλο της Βρετάνης, μονόπρακτο (Αυγ. 1914). Σκίτσα 140 σσ. για φωνές και πιάνο. Σκηνική μουσική για τη Σαλώμη του Ουάιλντ (Αθήνα, Θίασος Μαρίας Κοτοπούλη, 1922, χαμένο), την Εκάβη του Ευριπίδη (Αθήνα, ο ίδιος θίασος, 1927) και το εμπνευσμένο από τον Περρώ θεατρικό έργο του Τεοντόρ ντε Μπανβίλλ *Ο Ρικές με το τσουλούφι*, ελλ. μετάφραση Ριάδη (1929). ■ (β) Μουσική δωματίου: *Νανούρισμα* (Berceuse) λα ελ. για βιολί και πιάνο (Θεσσαλονίκη, 1908). *Φούγκα*, ντο ελ, ενορχήστρωσε ακαθόριστη (Μόναχο, 1909). Διάφορα χειρόγραφα από δύο Sonates pour quatre, βιόλα, βιολί, βιολοντσέλο, πιάνο), σι μεζ. (1928-35;) και ντο, σε ένα μέρος, *Δύο Κουαρτέτα εγχόρδων*, σολ και ρε. Στη Σονάτα σε σι και στο κουαρτέτο σε ρε έδωσε πρόσφατα εκτελέσιμη μορφή ο συνθέτης Νίκος Χριστοδούλου. ■ (γ) Ορχηστρικά: *Επίκληση στην ειρήνη* (Invocation a la paix, 1925: τελειωμένα τα δύο πρώτα από τα τρία μέρη). Σκίτσα για πιάνο μιας *Αγροτικής Συμφωνίας*, με σημειώσεις ενορχήστρωσης. ■ (δ) Πιάνο: *Τρεις χοροί ρωμέϊκι* (καμπίζιος, Βουνίσιος, θαλασσινός, 1925). *Εγκώμιο στο Ραβέλ* (Hommage a Ravel, 1925, ή πρίν). *Μακεδονικές σκιές*, για δύο πιάνο (Παρίσι, Φεβρ. 1912), άγνωστο, ανακαλύφθηκε το 1981 από το Γ. Λεωτάσκο στο Αρχείο Μαργαρίτη. ■ (ε) Χορωδιακά: *Ιερά Λειτουργία Ιωάννου Χρυσοστόμου*, για παιδική και αντρική χορωδία, πιάνο ή εκκλ. όργανο (α' εκτ. Θεσσαλονίκη, 13 Σεπτ. 1931) και *Μικρά Δοξολογία, Χριστός Ανέστη και Ακολουθία της Μεγ. Παρασκευής*, για μικτή χορωδία. Όλα σε ένα τόμο, εκδ. Γαλλ. Ινστιτούτου, Αθήνα 1952. ■ (z) τραγούδια: συνήθως για μια φωνή και πιάνο. 1. Τυπωμένα: *Chansonette orientale* (ποίηση Μαλακάση, Γαλλία, 1912-13). Στις εκδόσεις S. Charpeller, Παρίσι: *Γιασεμιά και Μινιρέδες* (Ράϊκα, Η οδαλίσκη, Θεσσαλονίκη, ποίηση Ριάδη, εκδ. 1913). *Νανούρισμα* (ποίηση Ριάδη, 1913). Στις εκδόσεις Maurice Sénart, Παρίσι: *Πέντε Μακεδονικά τραγούδια*, ανάμεσά τους Το πνεύμα της λίμνης (ποίηση Ριάδη, εκδ. 1914). *Δεκατρείς μικρές ελληνικές μελωδίες* (ποίηση Ζεράρ Νερβάλ, Μαλακάση, Ριάδη, εκδ. 1924), με μερικά από τα αριστουργήματά του: *Λαγούτο*, Μουσική, Κόρη πάει για νερό, *Το γέρο μπέη το τραγούδι*, *Το τραγούδι της οδαλίσκης* κ.α. *Ακόμη*: 12 Ελληνικά και 3 αλβανικά δημοτικά τραγούδια για φωνή και πιάνο, εκδ. "Das Lied der Völker" x.χρ., περ. 1928. Τρία ελληνικά (για μικτή χορωδία και πιάνο, 1924), και δύο χορευτικά τραγούδια (για σούπράνο, μεσόφωνο, κλαρινέτο, τρίο εγχόρδων και πιάνο, 1924;) Θεσσαλονίκη, x.χρ. *Εννιά μικρά ρωμέϊκα τραγούδια* (ποίηση Ριάδη, Πάλλη, Γιάννη Καμπύση, ανάμεσά τους η *Τσιγγάνα* και το *Κόρη στη Βρύση*), μαζί με τα *Τρία Μοιρολόγια* (1921) από τον Τάφο του Παλαμά, και 4 από τις *Δεκατρείς μικρές ελληνικές μελωδίες*, εκδόθηκαν το 1973 από την "Τέχνη" Θεσσαλονίκης, με επιμέλεια Φ. Ανωγειανάκη. 2. Ανέκδοτα: *Οι οδαλίσκες*, Βιβλικός χορός (για φωνή και δύο πιάνο), 7 αλλόκοτα κατζελίκια (3 τραγούδια), *Κινέζικα νυχτερινά* (3), *Ανατολίτικα τραγούδια ή Τραγούδια της Τούρκισσας* (4), όλα ποίηση Ριάδη. *Σαν παραμύθι*, (5) *Ιντερλούδια*, σε ποίηση Γρυπάρη. *Τρία τσιγγάνικα τραγούδια* (ποίηση Ρενέ Γκιλ και αγνώστων), (3) *Αρχαίες μελωδίες* (Mélodies antiques, ποίηση Ερεντιά), (4) *Εξωτικά τραγούδια* και (3) *Απλές μελωδίες* (ποίηση Ζαν Βαλκλέρ), *Ωδή στην Κασσάνδρα* (Παρίσι, 1911) και *Τρία τραγούδια* (ποίηση Ρονσάρ). *Δύο τραγούδια* (ποίηση Φωλ Φορ) κ.α. ■ Ως χειριστής του λόγου ο Ριάδης άφησε πλήθος κειμένων έμμετρων και πεζών που συνεχώς ανακαλύπτονται σε περιοδικές εκδόσεις ή εφημερίδες: (α) *Ποιήματα*: *Σκιαί και όνειρα* (ως *Ελευθεριάδης*, Θεσσαλονίκη, 1907 ή 1908), *Το πέρασμα των δύο αγαπημένων*, μεγάλο ποίημα (1920 "Βραδυνή", 20 Αυγ. 1934). Τέλος, στο *Μακεδονικόν Ημερολόγιον*: *Το τραγούδι του Κούνβαρ*, *ινδικής υπόθεσης και Μυρτώ* (1926). Τα τραγούδια της *Περμαθούλας* (1927), *Ο Ύμνος των Ανικήτων* (1930). Δεν έχει εντοπιστεί το μεγάλο του ποίημα *Μακεδονιάς*. (β) *Πεζά*: *Ιστορία της Μουσικής*, (ανέκδοτο χειρόγραφο, 200 περίπου σελίδων). Στο *Μακεδονικόν Ημερολόγιον*: *Ιαπωνική ποίηση* (1926, τεκμήριο βαθύτατης γνώσης του θέματος). Η μουσική από του Δ' μέχρι του δεκάτου ογδόου αιώνας και μάλλον εν Ιταλία (1926).

Ο ΓΝΩΣΤΟΣ ΚΑΙ ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

❶χι μόνο μεγάλος συνθέτης αλλά κι αξιόλογος ποιητής, ο Ριόδης ως τώρα χαρακτηρίστηκε από το πιά ολοκληρωμένο μέρος της δημιουργίας του, τα τραγούδια του: μια μουσική άρρηκτα δεμένη με την ποίηση αφού μάλιστα άφησε και αρκετές έρρυθμες μεταφράσεις των κειμένων που μελοποίησε - των γαλλικών στην ελληνική, των ελληνικών στη γαλλική. Αποσιωπώντας προσωπικά υπαρξιακά άλγη (διακριτική η παρουσία τους σε αρκετά κείμενά του), ζωντάνεψε μια ονειρική Ανατολή, από Αλβανία ως Ιαπωνία, με επίκεντρο όμως την Ελλάδα και τη Θεσσαλονίκη: χώρο μαγικό όπου κατάρφευγε - θωρακίζοταν η ευαισθησία του. Ως τώρα πιστεύαμε ότι τα αριστουργήματά του ήταν τα τραγούδια του, ιδίως εκείνα με "εθνικό" ή ανατολίτικο χρώμα, που θαύμαζε και ζήλευε ο Καλομοίρης, ανεκτίμητη πολιτιστική κληρονομιά μας, με "λεπτότατο λυρισμό, κράμα ανατολίτικης ηδυπάθειας και δυτικού μέτρου" (Φ. Ανωγειανάκης). Επώδυνα νοσταλγικές φωνητικές γραμμές εμπνευσμένες από το δημοτικό τραγούδι στηρίζονται ανάλαφρα (και τονώνονται σε αίσθημα απ' αυτές) σε περιτέχνες αρμονίες - αρβουρήματα μιας λιπής πιανιστικής γραφής που μιμείται ευφρέστα διάφορα λαϊκά όργανα (λ.χ. σαντούρι) και κατακά διαφάνεια σπάνια ακόμη και στους Ντεμπουσύ ή Ραβέλ. Κάποτε, κάποιες δραματικότερες αποστροφές, αιφνίδιες αντιθέσεις ρυθμικών σχημάτων ή tempi, που θυμίζουν Βολφ ή Μούσσοργκσκυ, αλλάζουν την ατμόσφαιρα ή καταγράφουν το δραματικό παλμό της ποίησης. Από τα άλλα έργα του, οι νεότεροι γνήριζαν μόνο τη σκηνική μουσική από το θεατρικό έργο του Théodore de Banville *Ο Ρικέ με το τσουλούφι* (Riquet à la houppie), με μακρινά πρότυπα το Φωρέ (*Πελλάς και Μελισάνθη*) και το Ραβέλ (*Τα παραμύθια της κυρά-Χήνας*). Μεγάλο μέρος της δημιουργίας του, αυτό ακριβώς που πρωτοπαρουσιάζεται σε τούτο το διήγημα, έμενε απρόσιτο ακόμη και στους ειδικούς που το προσέγγιζαν, λόγω της κατάστασης των χειρογράφων, εύγλωπτης μαρτυρίας της ψυχολογίας του δημιουργού. ■Σε ελάχιστους καλλιτέχνες και δημιουργία στάθηκαν τόσο αλληλοεξαρτώμενες και αλληλοεμπνεύσιμες όσο στο Ριόδη. Την πρώτη συνοψίζουν α) μια ιδιόγραφη σημείωση (δική του σκέψη), στο περιθώριο του χειρογράφου του, γαλλικά: *On n' est parfait qu' en contrariant la nature. L' autre nature n' a pas de beaux fruits* ("Δεν είναι κανένας τέλειος παρά ηγαίνοντας αντίθετα στη φύση. Το άλλο φυσικό δεν έχει ωραίους καρπούς"). Β) Η λέξη "ανασφάλεια": ολοφάνερη από την προσέγγισή του στη δουλειά και την κατάσταση των χειρογράφων του. Τα μεγαλύτερα έργα του, συχνά χάος από σκίτσα, έμειναν μισοτελειωμένα, δικαιολογώντας κι' εδώ τον παραλληλισμό του με το Μούσσοργκσκυ. Χρειάζεται πολυετή μουσικολογικό μόχθο για κριτική έκδοση των μουσικών χειρογράφων του - προϋπόθεση για μια δυσχερέστατη (όπως απέδειξαν αυτές που πρωτοπαρουσιάζομε) αποκατάσταση κειμένων του σε κάποια εκτελέσιμη μορφή. Σχεδόν για κάθε έργο, συμπεριλαμβανομένων και πολλών τραγουδιών, ο αυτοκαταστροφικός τελειοκρατισμός του Ριόδη (έκφραση ανασφάλειας) άφησε πλήθος γραφές- εκδοχές, μη ταξινομήσιμες χρονολογικά και συχνά με ουσιαστικότερες διαφορές μεταξύ τους. Τα περισσότερα χειρόγραφα είναι με δυσανάγνωστες (παρά την καλλιγραφία του) διαγραφές-διορθώσεις, κάποτε καμωμένες βιαστικά, με ακνό μολύβι. Συχνά για το ίδιο το έργο προτείνονται περισσότεροι τίτλοι, περιπλέκοντας τον ερευνητή αφού απαντούν και σε δημοσιεύματα γύρω από τον συνθέτη. Ακόμη χειρότερα, διόρθωνε τραγούδια του και μετά την έκδοσή τους. ■ Από παλιά (παρά την επιφυλακτικότητά μου) διαισθανόμουν ότι η μουσική δωματίου του, έκρυβε πολλά μουσικά πίσω από το χάος και την ακαταστασία της. Με κάθε επιφύλαξη πρέπει να τον απασχόλησε κυρίως τα τελευταία χρόνια της ζωής του (μετά το 1925;). Και μόνον οι ιστορικοί λόγοι θα αρκούσαν για να ενθαρρύνουν την προσπάθειά μου: την εποχή εκείνη οι συνθέτες μας αγνοούσαν ακόμη το είδος: Οι Σαμάρας (*Σονάτα για βιολί και πιάνο*, α' εκτ. Παρίσι, 1882;) Μητρόπουλος (4 έργα μουσικής δωματίου, εν οίς και η περίφημη *Οσινάτα*, για βιολί και πιάνο) και Καλομοίρης (ως το 1923 αλλά και μέχρι το θάνατο του Ριόδη έχει συνθέσει τα 3 από τα 4 έργα μουσικής δωματίου του, κι αυτά "συμφωνικής" μάλλον σύλληψης) ήσαν μάλλον εξαιρέσεις που επιβεβαίωναν τον κανόνα. Κάθε τι υπαινισσόταν ότι ο Ριόδης υπήρξε από τους πρώτους, αν όχι ο πρώτος, Έλληνας συνθέτης, με μακροχρόνιο, επίπονο και βαθύτατα συνειδητό προβληματισμό στο είδος. Αν ο προβληματισμός αυτός δεν είχε καταληκτικό αποτέλεσμα, αυτό οφείλεται μάλλον στην τρομακτική του ανασφάλεια ή και στην πικρή επίγνωση ότι ποτέ δε θ' άκουγε τα έργα αυτά σ' εκπρόσωπες εκτελέσεις: Μας άφησε ένα επιβλητικό όγκο σχετικού υλικού, ακριβέστερα έναν αριθμό μερών, συχνά, μισοτελειωμένων και σε πλήθος γραφές και ... διαγραφές, για τα οποία, συχνά, δεν γνωρίζουμε σε ποιόν από τους τίτλους-ονομασίες των συναφών οραματισμών του θα κατέτασσε τελικά το καθένα. Περί αυτών όμως περισσότερα στο κάθε έργο της συναυλίας. ■ Αν η χρονολογία *Παρίσι Φεβρουάριος 1912* (μαρ-

τιρία Β. Φιδετζή), σε νεότερο χειρόγραφο των *Μακεδονικών σκιών*, για δυό πιάνο είναι σωστή, ο εκκλησιαστικού εύρους και εκφραστικού βάθους μουσικός οραματισμός που αποκαλύπτουν οι βαθμιαία αποκαθιστάμενες παρτιτούρες μουσικής δωματίου του Ριάδη, πρέπει να ολοκληρώθηκε αρκετά νωρίς - οι σπουδές του (Μόναχο, Παρίσι) πρέπει να οδήγησαν σε μια ταχύτατη διαμόρφωση - ωρίμανσή του. Στυλιστικά, άβυσσος χωρίζει το *Νανούρισμα* (Μάης 1908) από τις *Μακεδονικές Σκιές*, όπου ο οραματισμός αυτός διαγράφεται σχεδόν ολοκληρωμένος. Όπως και στα αριστουργηματικά τραγούδια του βρισκόμαστε και πάλι στην Ανατολή: διερεύνηση εξωτικών "τρόπων" και ρυθμών, αλλά και μπροστά στα εκθαμβωτικά αποτελέσματα μιας αποδέσμευσης από ποιητικά κείμενα που προκαθορίζουν τη διάσταση του οράματος. Μπορεί ο Ριάδης να καταφεύγει ακόμη σε όρους όπως Σονάτα, Κουαρτέτο κ.τ.λ. αλλά νιώθει εκείνο που διέφυγε σε τόσους και τόσους εξωτικίζοντες Δυτικούς: οι εξωτικοί τρόποι με τις παράξενες αλλοιώσεις εμπεριέκλειαν ένα μορφοπλαστικό δυναμικό εντελώς διαφορετικό εκείνου του μείζονος και ελάσσονος της Δυτικής μουσικής. Στις αρχές του αιώνα (σαν τι ακροαματική εμπειρία εξωτικών μουσικών να είχε:), ο Ριάδης σ' αυτήν ακριβώς τη μουσική δωματίου ανακαλύπτει από ένστικτο τη χειρονομία και της διαδικασίες των βιρτουόζων του αυτοσχεδιασμού στις μεγάλες παραδοσιακές μουσικές της Ανατολής, τεράστιες θεματικές προτάσεις που είναι μαζί και παραλλαγές και αναπτύξεις. Ίσως τα έργα που εκτελούνται εδώ για πρώτη φορά να αποδειχτούν, για την εποχή τους, μια μοναδικότητα στην ιστορία της Δυτικής μουσικής. Όμως ας μην προτρέχουμε, βρισκόμαστε ακόμη στην αρχή. Έχοντας ακόμη πάρα πολλά να μάθουμε για το Ριάδη και από το Ριάδη. Προς ώρας μπορούμε μόνον να πούμε με σιγουριά ότι στάθηκε για την Ελληνική μουσική ο Σολωμός και συνάμα ο Καβάφης της...

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ
μουσικολόγος

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΡΙΑΔΗ
ΣΥΝΑΥΛΙΑ
8 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1992
ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Νανούρισμα, για βιολί και πιάνο

(Θεσσαλονίκη, Μάιος 1908. Υπάρχει σε δύο γραφές στη βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης).

Βιολί: Γιώργος Δεμερτζής. Πιάνο: Δόμνα Ευνουχίδου.

Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο

α. Allegro molto, β. Lento

Το Allegro molto αποτελεί αισθητά διαφορετική γραφή του Φινάλε του Κουαρτέτου με πιάνο (Sonate á quatre).

Βιολοντσέλο: Βύρων Φιδετζής. Πιάνο: Μαρία Αστεριάδου.

Πέντε χορευτικά τραγούδια

για δύο φωνές (σοπράνο, μέτζο) και οργανικό σύνολο (κλαρίνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, πιάνο και ντέφι)

(Αποκατάσταση: Βύρων Φιδετζής)

α. Βασιλικός (στίχοι: δημοτικοί)

β. Πόθος (στίχοι: Χριστοδούλου)

γ. Δικό μου ήταν το φταιξιμο... (στίχοι: δημοτικοί)

δ. Δυό καβαλλάρηδες (στίχοι: Ριάδη)

ε. Τρύγος (στίχοι: Ριάδη)

Κουαρτέτο με πιάνο, ή Sonate pour quatre

για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο. (1928 - 35; Αποκατάσταση: Νίκος Χριστοδούλου).

α. Allegretto, β. Vivace appassionato

Βιολί: Γιώργος Δεμερτζής. Βιόλα: Πάρις Αναστασιάδης. Βιολοντσέλο: Βύρων Φιδετζής. Πιάνο: Δόμνα Ευνουχίδου.

ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ

Μακεδονικές σκιές

για δύο πιάνο. Πρόσφατη χρονολόγηση: Παρίσι, Φεβρ. 1912.

(Ανακαλύφθηκε το 1981 από το Γιώργο Λεωτσάκο στα ευρισκόμενα Λώρη Μαργαρίτη).

α. Allegro molto raietico, β. Andante cantabile e malinconico, γ. Allegro.

Πιάνο: Δόμνα Ευνουχίδου, Μαρία Αστεριάδου.

Δύο τραγούδια

για δύο φωνές (σοπράνο, μέτζο) και οργανικό σύνολο (κλαρίνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, πιάνο και ντέφι).

(Αποκατάσταση: Βύρων Φιδετζής)

α. Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά (στίχοι: δημοτικοί),

β. Η Πατρινούλα (στίχοι: Αλέξανδρος Πάλλης).

Μάρθα Αράπη, σοπράνο. Εύα Ρεβίδη, μέτζο. Στάθης Κιοσόγλου, κλαρίνο. Γιώργος Δεμερτζής, βιολί.

Πάρις Αναστασιάδης, βιόλα. Βύρων Φιδετζής, βιολοντσέλο. Δόμνα Ευνουχίδου, πιάνο. Τάσος Βασιλειάδης, ντέφι.

Γαλήνη (γαλλ. τίτλος: Calme)

τραγούδι για σοπράνο, βιολοντσέλο και πιάνο, σε ποίηση Jeanne Valcler, ελλ. μετάφραση Αιμ. Ριάδη.

(Αποκατάσταση: Βύρων Φιδετζής)

Μάρθα Αράπη, σοπράνο. Βύρων Φιδετζής, βιολοντσέλο. Δόμνα Ευνουχίδου, πιάνο.

Κουαρτέτο εγχόρδων σε σολ

(Αποκατάσταση: Νίκος Χριστοδούλου)

α. Allegro di molto.

β. Variations: Lento. Quasi allegretto. Lento. Quasi allegretto. Andante molto. Quasi allegretto. Giocoso e poco più mosso. Poco meno. Tempo primo. Lento.

γ. Scherzo. Vivace, δ. Finale. Presto giocando.

Α' βιολί: Γιώργος Δεμερτζής. Β' βιολί: Δημήτρης Χανδράκης. Βιόλα: Πάρις Αναστασιάδης. Βιολοντσέλο: Βύρων Φιδετζής

Νανούρισμα, λα ελάσσανα, για βιολί και πιάνο (1908)

Ανακαλύφθηκε πρόσφατα στη Βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης όπου ο συγγραφέας το πρωτοείδε στις 12.3.1990, σε δύο γραφές, ελάχιστα διαφορετικές, με την αυτή χρονολόγηση στο τέλος: Τετάρτη Μαΐου 21/Ιουνίου 3 1908 (και, μόνο στη μία,) Θεσσαλονίκη. Η απλούστερη βιολιστικά (δόμητρα), έχει τίτλο *Berceuse* και, δεξιά διαβάζομε : *Emil (sic) Elefteriadis / Mai 1908*. Η άλλη (75 μέτρα) πιλοφορείται *Berceuse (Sur le berceau d' un petit Macedonian orphelin)* δηλ. *Νανούρισμα (Στην κούνια ενός μικρού ορφανού Μακεδόνα)* και, πάντα δεξιά διαβάζομε αυτή τη φορά *Emil Riadis / Mai 1908*. Σπάνια πρωτόλειο ενός 28χρονου συνθέτη έχει μεγαλύτερη αξία μαρτυρική και ιστορική: κατ' αρχήν είναι μια από τις αρχαιότερες σωζόμενες σελίδες της Ελληνικής βιολιστικής φιλολογίας, μετά τις βιολιστικές παραφράσεις μελωδιών από ιταλικές όπερες του Επτανήσιου Ευγένιου Μαρτινέλλη (: - :) -αφού χάθηκαν οι σονάτες των Αλέξανδρου Κατακουζηνού (1824-92) και Σπύρου Σαμάρα (1861-1917). Ως μελωδία, αυτό το *Andante*, σε 2/4 και μορφή Α-Β-Α', όπου το Α' είναι απλή υπόμνηση 4 μέτρων του Α, αναπέμπει έντονα τα τραγούδια και τις άριες Επτανήσιων όπως οι Ξύνδας και Καρρέρ (ενδεικτικά, μελοποίησε Το ορφανό, σε ποίηση Αχ. Παράσχου), προβληματίζοντας για τα ακούσματα του Ριάδη στην τότε Θεσσαλονίκη. Λιτότητα πιανιστική γραφή (στο Β, σε μι μείζονα, τα τρίηχα 16ων του πιάνου, θυμίζουν ξανά Επτανήσια και Ιταλία), προτίμηση στις ψηλότερες περιοχές του βιολιού, αλλά και, σε δύο σημεία ενδείξεις κάποιας εξοικείωσης (χάρη στο Λάλα;) με το γερμανικό ρεπερτόριο: το πέρασμα στη σολ ελ. (μέτρο 16 και στις δύο γραφές) θυμίζει το Σούμπερτ του τραγουδιού *Ξεραμμένα λουλουδία (Trockne Blumen)*, του κύκλου *Η Ωραία Μυλωνού*, ενώ το απότομο πέρασμα από τη μι στη μι ύφεση μείζονα (μέτρο 55 <γραφή α> ή 63, <γραφή β>) προδιαγράφει την απελευθέρωση της ιδιοφυΐας του Ριάδη μετά το πλάγμα των μουσικών των οριζόντων στη Δύση.

Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο, για δύο (;) μέρη (αχρονολόγητο)

Από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα αναποφασιστικότητας του Ριάδη περί την αποκυρτάλλωση των οραματισμών του στο χώρο της μουσικής δωμάτιου είναι η *Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο*. Ό,τι ακούγεται απόψε με τον τίτλο αυτό προέρχεται από ένα αριθμό διαφόρων μερών (αγγλ. movements) για βιολοντσέλο και πιάνο, δύσκολα εντάξιμων σε μια συγκεκριμένη Σονάτα. Καταρχήν το α' μέρος της αποκατεστημένης αυτής *Σονάτας* ταυτίζεται, θεματικά μόνο, με το Β' μέρος, φινάλε του *Κουαρτέτου με πιάνο* που θ' ακουστεί στη συνέχεια. Στην ίδια σελίδα τίτλου, διαβάζομε μέσα σε πλαίσιο: *Sonate pour violoncelle et piano* και από κάτω: *Emile Riadis / Au quatuor Belge à clavier / Sonate biblique (άγνωστο γιατί) / pour piano, violon, viola et violoncelle / Andante / Allegro appassionato*. Κι' όμως η *Σονάτα* που δύο μέρη της αποκατέστησε ο Βύρων Φιδετζής, αρχίζει μ' ένα *Allegro molto!* Αυτός είναι ο Ριάδης. ■ Ένα αχρονολόγητο, προβληματικό χειρόγραφο με πλήθος παραλλαγμάτων του ίδιου γραφικού χαρακτήρα: από την πιο επιμελημένη καλλιγραφία με μελάνι ως την πιο βιαστική και σημειογραφικά προβληματίζουσα, αν όχι ακαταλαβίστικη σημείωση κάποιας φευγαλέας σκέψης για τροποποίηση μιας, κατά κανόνα ωραιότατης (αναρωτιόμαστε προς τι η αλλαγή;) αρχικής σύλληψης και, κυρίως με αναριθμητές άγριες διαγραφές σε σχήμα Χ, που δεν εμποδίζουν μεν την ανάγνωση των διαγεγραμμένων, αλλά κάνουν μαρτυρική την προσπάθεια αποκατάστασης της νοηματικής συνοχής ως την τελική "διπλή διαστολή". ■ Οι διαγραφές απαντούν κυρίως στο α' μέρος *Allegro molto*, που περιέργως σώζεται σε ένα και μοναδικό χειρόγραφο. Αυτό υπαινίσσεται ότι ο συνθέτης προόριζε το θεματικό υλικό και για μια σονάτα για βιολοντσέλο αλλά, προτίμησε να το εντάξει, εντελώς διαφορετικά επεξεργασμένο, στο *Κουαρτέτο με πιάνο*. Ωστόσο προς ώρας δε μπορούμε να ποιήσουμε ποιά από τα δύο έργα προηγήθηκε του άλλου. Οπωσδήποτε, όπως επισημαίνει ο Β. Φιδετζής, η Σονάτα πρόδηλα σχετίζεται κατά άγνωστο τρόπο, με το πέρασμα από τη Θεσσαλονίκη, σε χρονολαβίστικη σημείωση που αμβροριστεί, του (Γάλλου; Βέλγου; Ελβετού;) βιολοντσελίστα Marcel Luon που το όνομα του σημειώνεται σε κάποιο από τα χειρόγραφα του έργου. ■ Οπωσδήποτε το α' μέρος είναι χτισμένο πανω σε μια υπέροχη, μακρόσυρτη και φτερωμένη "τροπική" (γαλλ. modale· σε "τρόπο" του ντο ή του λα - "οπλισμός" δεν υπάρχει) φράση πολλών εναλλασσομένων (3/4, 4/4, κάποτε 5/4) μέτρων: αρχίζει μ' ένα τρομερά εμφραστικό μοτίβο (δύο 16α σε άρση - ολόκληρο) και θυμίζει ελευθέρου ρυθμού λαϊκό τραγούδι (χωρίς όμως μελισμάτα), απογείωση ψυχής μέσ στη φύση. Αρχικά η συνοδεία του πιάνου, αναβρασμός 16ων, είναι πανομοιότυπη μ' εκείνη στο φινάλε του *Κουαρτέτου με πιάνο*. Αντίθετα όμως με την επεξεργασία του ίδιου υλικού στο Κουαρτέτο, εδώ η πιανιστική γραφή παραμένει λιτότερη, πλησιέστερη με την πιανιστική συνοδεία πολλών από τα ωραιότατα τραγούδια του. Στην εξέλιξη της όμως παρεμβάλλονται "τροπικές" αναζητήσεις -

σομακρύνσεις από την αρχικό "τρόπο" (του λα-ρε), με αλλοιώσεις - υφέσεις και διέσεις. Γενικά, εδώ ο Ριάδης απομακρύνεται λιγότερο παρ' ότι στο φινάλε του Κουαρτέτου με πιάνο από την υπέροχη αρχική θεματική του σύλληψη. Προφανώς διασιθανόνταν εξαρχής την αξία της αλλά τις δυνατότητες της συνειδητοποίησε - ανακάλυψε σταδιακά. ■ Το Β' μέρος, *Lento assai* σώζεται σε επτά ή οκτώ διαφορετικές γραφές, παρουσιάζοντας έτσι περισσότερο προβλήματα αποκατάστασης. Ο "τρόπος" του προσδιορίζεται δύσκολα: οι υφέση, σολ. Στον "οπλισμό" υπάρχει μόνο ένα οι υφέση. Ακολουθεί μορφή ελεύθερη, απώτατα συσχετίσιμη ίσως μ' ένα Α-Β-Α'. Το θέμα θυμίζει επίσης αρχέγονη λαϊκή μελωδία ελεύθερη ρυθμικά. Σημειογραφικό "υποκατάστατο" της ελευθερίας οι συχνές αλλαγές (2/4, 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4,) στα πρώτα μέτρα: Όμως το θέμα διαφέρει εξώφθαλμα απ' εκείνο του α' μέρους. Σ' αυτά τα 6 μέτρα ακριβώς έχομε μιας περιορισμένης έκτασης (4ης ή 5ης κυρίως) μελωδία μελισματικού τύπου στο βιολοντσέλο, κάτι σα σκάρο. Στη συνέχεια αποκτά μεγαλύτερη έκταση και κινητικότητα που αποπέμπει σε κάποιο όργανο, ενώ η αρχή του μπορούσε να ερμηνεύεται και από φωνή. Θαυμασμό όμως προκαλεί το μέρος του πιάνου: αιθέριο, ιμπρεσιονιστικό, με καίριες συγχορδιακές νύξεις, αλλά και ευρηματικότητα, λαϊκόπνοη χρήση αλλοιώσεων: διερεύνηση των αρμονικών δυνατοτήτων ενός σταδιακά εμπλουτιζόμενου (πάντα στα πλαίσια μιας "τροπικής" μελωδικής αντίληψης) φθογγικού υλικού, που επιτείνει ένα αίσθημα τονικής αβεβαιότητας. Στο μεσαίο τμήμα (σε έντονη αντίθεση με το αρχικό) το βιολοντσέλο συνεχίζει, σε μέτρο 3/4, το ξεδίπλωμα μιας μελισματικής καντιλένας ενώ το πιάνο συνοδεύει στα 6/8, σε εξασυλωμένα 16α, σ' ένα έμμοιο σχήμα, που θυμίζει αόριστα ισοκράτημα σαντουριού. Το μέρος κλείνει με μια επάνοδο - υπόμνηση της αρχικής ατμόσφαιρας, τελειώνοντας σ' ένα εξασυλωμένο *πιανίσσιμo*.

Πέντε χορευτικά τραγούδια για σοπράνο, μέτζο, κλαρίνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, πιάνο και ντέφι (α. χρ.)

Αποκατάσταση: Βύρων Φιδετζής

Από τα 5 τραγούδια της συλλογής, που πιθανότατα εκτελείται στο σύνολό της για πρώτη φορά, το υπ' αρ. 2, *Πόθος* (ποίηση Δ. Χριστόπουλου) και το υπ' αρ. 5, *Τρύγος* (ποίηση: Ριάδη), είχαν τυπωθεί από κάποιον Ηλία Ρωμαίο (Θεσσαλονίκη, α. χρ.) ενώ προφανώς ο συνθέτης ζούσε ακόμη. Η απομόνωσή τους αυτή δεν μπορούσε φυσικά ν' αποκαλύψει τη γοητευτικής απλότητας και πρωτοτυπίας σύλληψη του Ριάδη που αγκαλιάζει ολόκληρο τον κύκλο και που γι' αυτό πρέπει ν' αντιμετωπίζεται ως αδιάσπαστη ενότητα, περίπου σαν σουίτα: τουλάχιστον 3 από τα τραγούδια, το υπ' αρ. 1, *Βασιλικός*, το υπ' αρ. 3, *Δικό μου ήταν το φταίξιμο* και το υπ' αρ. 5, *Τρύγος* πρέπει να νοηθούν ως "παράλληλες" αλλά και "εφαρμογές" πάνω σε ισάριθμα κείμενα δημοτικών ή δημοτικόπνων τραγουδιών της ίδιας λαϊκής ή λαϊκόπνοης μελωδίας - μιας μελωδίας σε τρόπο της λα ελ., με ρε δίση - στον *Τρύγο*, σε τρόπο της λα μεζ. με οι υφέση. Ενδιάμεσα, το υπ' αρ. 2 *Πόθος* και το υπ' αρ. 4 *Οι δύο καβαλλάρηδες* (ποίηση Ριάδη), σε αργότερη ρυθμική αγωγή, και στις δύο περιπτώσεις σε τρόπο της ντο δίση ελάσσονος, με μιά "κάθετη", συγχορδιακή συνοδεία, αρμονικά αμφιλεγόμενα κάποτε, έτσι ώστε να μας κρατά σ' εγρήγορη και, εντελώς διαφορετική ως σύλληψη και ως γράψιμο στα δυό τραγούδια. ■ Τη στιγμή της σύνταξης του ανά χείρας δεν έχομε στα χέρια μας την αποκατεστημένη παρτιτούρα αλλά μόνο μια γραφή για τις δυό φωνές και πιάνο, όπου η τέχνη της pianιστικής συνοδείας του Ριάδη, φτάνει σ' ένα υπερθετικό βαθμό αφαιρέσης και εξασυλωμένης ομορφιάς. Δεν ξέρομε αν η γραφή για κλαρινέτο (αναφορά στο λαϊκό κλαρίνο) τρία εγχόρδων, πιάνο και ντέφι, είναι προγενέστερη ή μεταγενέστερη. Γεγονός πάντως είναι ότι το κλαρινέτο, απασχολούσε ιδιαίτερα το Ριάδη: Κάποια στιγμή, σκέφτηκε να μεταγράψει για κλαρινέτο και τρία εγχόρδων, το *Κουαρτέτο εγχόρδων* σε (τρόπο του) σολ, τελευταίο έργο της συναυλίας. Εξάλλου ο αλχημιστής Octave Merlier, έχοντας διατρέξει βιοστικά τα ευρισκόμενα του συνθέτη και μη όντας μουσικόλογος, στον πρόλογο της *Λειτουργίας του Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου*, έκδ. Γαλλ. Ινστιτούτου (Αθήνα, 1952), αναφέρει σε κάποια υποσημείωση ως έργο του Ριάδη ένα Chant Hindou (Ινδικό τραγούδι) για διάφορα όργανα: ανατρέχοντας στο Αρχείο του το 1973, ανακαλύψαμε πάρτες οργάνων εν μέρει αντιγραμμένες από τον ίδιο, δύο έργων μ' αυτόν τον τίτλο, για κλαρινέτο και έγχορδα, αλλά...όχι δικών του - το ένα ήταν του Άγγλου συνθέτη και αποκρυφιστή φιλόσοφου, παθιασμένου για την ινδική φιλοσοφία Σύριλ Σκότ (Cyril Scott, 1879-1970), το άλλο του Γάλλου (παρά το όνομά του) Χέρμαν Μπέμπεργκ (Herman Bemberg, 1859-1931), μαθητή των Φράνκ και Μασσνέ. Αυτά για να υπογραμμίσουμε πόσο είχε απασχολήσει το Ριάδη το μέσον που τελικά επέλεξε γι' αυτή την παράδοση σουίτα τραγουδιών του. Δε μένει παρά να παραθέσουμε τα ποιητικά τους κείμενα:

Βασιλικός (ποίηση: δημοτική). Allegro di molto.
Σήμερα μια παντρεμένη μ' έδωκε βασιλικό
και μ' έβαλε σε όρκο κανενός να μη το πω.
Δεν σου τώπα παντρεμένη στο γιαλό μην καταιβής
Ο γιαλός φουρτούνα κάνει, θα σε πάρη να πνιγής.
Σαν τη μαρμαροκόλωνα στέκεσαι στην εκκλησιά
και μαραίνεις παλληκάρια, γέρους, νέους και παιδιά.

Πόθος (ποίηση: Δ. Χριστοδούλου) Moderato
Ας γένουμαν καθρέφτης
Να βλέπεσαι σε μένα
Κ' εγώ να βλέπω πάντα
Το κάλλος σου κ' εσένα.

Ας γένουμαν χτενάκι,
Σιγά-σιγά ν' αρχίζω
Να σχίζω τα μαλλιά σου
Να τα συνοχτενίζω.

Ας ήμουν αεράκι
Και όλος να κινήσω
Στα στήθη σου να πέσω
Γλυκά να τ' αερίσω.

Ας ήμουν τέλος ύπνος
Να έρχωμαι το βράδυ
να δένω τα γλυκά σου
ματάκια στο σκοτάδι. (δισ)

Δικό μου ήταν το φταίξιμο...(ποίηση: δημοτική) Molto vivo.
Δικό μου ήταν το φταίξιμο
να χάσω τόσο τρέξιμο
'Ηλθα και σ' ηύρα μοναχή
και δε σε χόρτασα φιλί.

Σε κύτταζαν αχόρταγα
και κάθουμαν και ρώταγα
Το πού νάναι η μάνα σου
κι ο αγριος πατέρας σου.

Η μάνα σου στην εκκλησιά
κι ο αφέντης σου στα Γιάννενα
Και σού μπροστά στο μπουνταλά
με τα ματάκια χαμηλά.

Δυό καθαλλάρηδες (ποίηση: Ριάδη) Moderato.

Αϊά, αϊά, αϊά, αϊά και σύρε στην καλή μου άσπρο άτι,
χρόνια με καρτερεί χρόνια με περιμένει.
Της φέρνω μάτι δακρυσαμένο, ψυχή γαληνεμμένη
πώχει βρεί, αϊά, αϊά, αϊά, αϊά.

Αϊά, αϊά, αϊά, αϊά την κόρη η' αγαπάς την πήρα εγώ,
Την πάω σε φλογέρας βάρεμα, σ' αστροφεγγιές,
σε ρόδου ευωδιές, σ' ύπνου αξύπνητου κρεββάτι,
Αϊά, αϊά, αϊά, αϊά.

Τρύγος (ποίηση: Ριάδη) Allegretto vivo.

Έλα δώ καλή κοπέλλα,
Έλα να τρυγήσης, έλα
το σταφύλι καρτεράει,
τ' αχιλάκι μου διψάει

Το σταφύλι είναι μοσχάτο,
το χεράκι σου αφράτο,
πρόφτασέ με πριν πεθάνω,
θέλω γιατρικό να γιάνω.

Έλα δώ καλή κοπέλλα,
Έλα να τρυγήσης, έλα
το σταφύλι καρτεράει,
Κ' η καρδιά μου σπαρταράει.

Το σταφύλι, το σταφύλι
το χεράκι δεν το βλάπτει
Μα τ' αχίλι τ' αχιλάκι
την καρδιά την κάνει στάχτη.

Κι αν το στόμα σου διψάει,
το νερό εκεί κυλάει (δεις).

Κουαρτέτο με πιάνο ή Sonate à quatre (1928-35;)

Αφιερωμένο στο Quatuor Belge, όπου μετείχε και ο βιολιστής και αρχιμουσικός Γεώργιος Λυκούδης (1895-1955), χρονολογήθηκε, ύστερα από μαρτυρία της πιανίστας Αλίκης (χήρας) Λυκούδη στο Γ. Λεωτσάκο για το χρονικό πλαίσιο δράσης του συγκροτήματος. Η αποκατάστασή του, βασάνισε πολύ περισσότερο από το *Κουαρτέτο εγχόρδων σε σολ* το Νίκο Χριστοδούλου που χαρακτηρίζει σεμνά τη δουλειά του απλώς ως *πρόταση για μια εκτελέσιμη μορφή*. Το έργο υπάρχει κατ' αρχήν σε αρκετά σχέδια - γραφές, όπου οι διαφορές του γραφικού χαρακτήρα υπαινίσσονται μακροχρόνια ενασχόληση του συνθέτη μ' αυτό. Από το σύνολο του σχετικού υλικού ξεχωρίζει μια οπωσδήποτε ολοκληρωμένη μορφή, γραμμένη με μελάνι αλλά και πολλές διαγραφές - μουτζούρες και κάποια χάσματα. Για τη συμπλήρωσή τους ήταν απαραίτητη κυρίως η αναδρομή στις αρκετές, φανερά παλαιότερες, γραφές, αφού οι "μεταγενέστερες" της "ολοκληρωμένης" είναι ημιτελείς (δεν έχουν ολοκληρωθεί και στα 4 όργανα) διορθώσεις με μολύβι ενδεχομένως ύστερα από

άγνωστη μας εκτέλεση ή τουλάχιστον δοκιμές της; την υπαινίσσονται όχι μόνον η αφιέρωση αλλά και η μικρή φθορά στις ακρες των σελίδων που προδίδουν χέρι(α) εκτελεστή(ων). ■ Από τα δύο μέρη, το α', Allegretto σε μέτρο 5/4 και με οπλισμό 5 διέσεων (τονικός υπαινιγμός της σι μεζ. ή και της δεσποζουσας, φα δίεση,) έχει αόριστα τριμερή μορφή Α-Β-Α. Αρχίζει με μια μεγάλη φράση του πιάνου σ' ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα 4ου-δύο 8ων, πάνω σε μια υπέροχη αντιμελωδία στατικών αξιών του βιολοντσέλου. Το ανάπτυγμα της αποκτά τη μορφή άλλων, εξίσου ανάγλυφων θεματικών ιδεών, όπου ο Ριάδης, επηρεασμένος από τους "τρόπους" της λαϊκής μουσικής, καταλήγει σε συναρπαστικά μελωδικά και αρμονικά επινοήματα καταφεύγοντας σ' ένα πλούτο αλλοιώσεων ("τροπικές" αναζητήσεις με διέσεις και υφέσεις) με εναρμόνιους υπαινιγμούς, χαρακτηριστικούς μιας, πιστεύουμε, προσωπικής γραφής, αισθητά διαφοροποιημένης απ' εκείνη των τραγουδιών του. Το μεσαίο τμήμα Β, Molto tranquillo σε 3/4, υπέροχη καντιλένα μεγάλων διαστημάτων του βιολιού, πάνω σε συγκεκριμένο ρυθμό του πιάνου που εξελίσσεται σε αντιμελωδία, είναι ουσιαστικά ερωτοτροπία με την ατονικότητα χαρακτηριστική της διαδικασίας αυτής. Το τελικό Α, συντομότερο, αποτελεί παράλλαγμα (βιολί-βιόλα-πιάνο) της αρχικής ιδέας. ■ Το Β' μέρος Vivace appassionato (210 μέτρα), εναλλαγή 4/4 και 3/4, δίχωρ οπλισμό - αλλοιώσεις, αρχίζει με ό,τι ολοφάνερα πρόκειται για το ίδιο θέμα του πρώτου μέρους της Σονάτας για βιολοντσέλο, εδώ όμως τα πράγματα εξελίσσονται πολύ διαφορετικά: το ίδιο τρομερό μοτίβο (δύο 16α σε άρση - ολόκληρο), άνοιγμα μιας εκπληκτικής πρότασης 47 μέτρων των τριών εγχόρδων σε ταυτοφωνία, πάνω σε έναν αναβρασμό 16ων του πιάνου. Και εδώ, στα πρώτα 15 μέτρα η φράση, ίδια σχεδόν με το εναρκτήριο θέμα της Σονάτας, θυμίζει αόριστα ελευθέρου ρυθμού λαϊκό τραγούδι. Ωστόσο καταλήγει σε αρμονικές διαφοροποιήσεις της ταυτοφωνίας των εγχόρδων αλλά κυρίως ρυθμικές της μελωδίας (συνεχίζεται στο σχήμα παρεστιγμένο 4ο-8ο). Το μέρος προχωρεί πυρετικά, με σένα μεταστοιχειούμενες αρμονικά και ρυθμικά διαφοροποιήσεις των αρχικών συλλήψεων (όμως πάντα αναγνωρίσιμες ως προέλευση όσων ακολουθούν). Ξενίζουν, μεταξύ άλλων, οι αρμονικές σκληρότητες του πιάνου σ' ένα παιχνιδίσμα - εναλλαγή πυκνού και αραιού - από τη διάφανη συγχορδιακή γραφή στο γυμνό αρμονικό διάστημα (το σόλο, μέτρα 52-57). Μας αποκαλύπτεται έτσι ένας τολμηρότατος συνθετικός οραματισμός που φέρνει στο νού Σκριάμπιν. Η ουσία του μουσικού λόγου, που παρά τις διαφοροποιήσεις του, δεν απομακρύνεται από την αρχική θεματική πρόταση (λ.χ. στο Calmo, του βιολιού σόλο, πάνω σε τρίχα του πιάνου, μέτρα 79-85, συνδυασμό του εναρκτήριου μοτίβου με το σχήμα παρεστιγμένου 4ου-8ου) μοιράζεται αριστοτεχνικά ανάμεσα στο πιάνο και στα έγχορδα. Βρίσκομαστε εδώ πολύ μακριά από τον τόσο προσωπικό κι αιθέριο ιμπρεσιονισμό τραγουδιών όπως *Του γέρο-μπέν το τραγούδι*: σ' ένα κόσμο μεγάλης μουσικής και τολμηρότατων οραματισμών που αναζητούν ενάγωνία κι αναποφάσιστα τη μορφική ολοκλήρωση που μόνο σ' εκείνους προσιδιάζει. Κινδυνεύουν ν' αποκόψουν εντελώς το συνθέτη από την πραγματικότητα, έστω την άκαρη πραγματικότητα της τότε φυγόμυσης Θεσσαλονίκης. Θαρρεί κανένας πως τ' όνειρο που τον λυτρώνει απ' αυτήν κρύβει κάποιους κινδύνους ακόμη μεγαλύτερους απ' εκείνους που επιχειρεί ν' αποφεύγει εντός του. Να είναι άραγε αυτό το μυστικό της τόσης αναποφασιστικότητας και του πλήθους των ακαταστάλαχτων σχεδιασμάτων; Ας μην προτρέχουμε. Καταθέτουμε κι εμείς τις σκέψεις που μας ενέπνευσε η παρτιτούρα ως πρόταση ερμηνείας του ανίγματος Ριάδη...

Μακεδονικές σκιές (Ombres macedoniennes) για δύο πιάνο

(Παρίσι, Φεβρουάριος 1912). Το έργο, που ως τότε δεν αναφερόταν σε καμμία πηγή ανακαλύφθηκε από το Γιώργο Λεωτσάκο στα ευρισκόμενα του πιανίστα και συνθέτη Λώρη Μαργαρίτη (1894 ή 95-1953) το Σάββατο 2 Μαΐου 1981, σε ένα ακρονολόγητο χειρόγραφο που η πρώτη σελίδα του (ίσως και άλλες :) οφείλεται ίσως σε αντιγραφέα. Η ανακάλυψη κοινολογήθηκε στα πλαίσια σχετικού δημοσιεύματος εν είδει "πρόδρομης ανακοίνωσης" (Γ. Λεωτσάκος: *Ένας θησαυρός χαμένης ή άγνωστης ελληνικής μουσικής...*, Περ. *Επίκαιρα*, αρ. 713, 1-7 Απρ. 1982, σσ. 80-81). Ο χώρος όπου ανακαλύφθηκε ευνοούσε ως πρόσφατα την υπόθεση ότι πιθανότατα είχε γραφτεί για το πιανιστικό ντούο Λώρη και 'Ιντας Μαργαρίτη, καθώς και ότι ήταν μεταγενέστερο του Αυγούστου 1925 οπότε το ζεύγος Μαργαρίτη παντρεύτηκε και άρχισε να εμφανίζεται τακτικά ως ντούο. Σύμφωνα με πρόγραμμα συναυλίας του Αρχείου Μαργαρίτη, το ζεύγος πρωτόπαιξε τις *Μακεδονικές σκιές* μετά το θάνατο του Ριάδη στη Θεσσαλονίκη, 26 Απρ. 1936 και το επανέλαβε στην Αθήνα ("Ολύμπια", 21 Δεκ. 1937). Μολαταύτα η κα 'Ιντα Rosenkftanz-Μαργαρίτη, όταν ρωτήθηκε επίμονα, στάθηκε αδύνατο να θυμηθεί οτιδήποτε για το έργο. Τελευταία, σε μέρος των ευρισκομένων Ριάδη, (ως πρόσφατα στο Βέλγιο, σήμερα στη Θεσσαλονίκη, στα χέρια της κας Αλίκης Γουλάρα, (συζύγου του δικηγόρου της οικογενείας Ριάδη), ανακα-

λύφθηκε και άλλο χειρόγραφο του έργου, με τη χρονολογία *Παρίσι, Φεβρουάριος 1912*, σύμφωνα με το Βύρωνα Φιδετζή που το διεξήλθε. Το χειρόγραφο Μαργαρίτη, όπως και τόσα άλλα έργα Ριάδη, παρουσιάζει αρκετά προβλήματα για τον εκδότη: διαγραφές, ασάφειες ως προς ορισμένες αλλοιώσεις, μυστηριώδεις ενδείξεις (Βέλη) αντιμεταθέσεων μέτρων κ.τ.λ. Δεν είναι καν γνωστό αν τα δύο πρώτα μέρη παίζονται χωρίς διακοπή. ■ Το έργο είναι ένα τρίπτυχο: Το α' μέρος, *Allegro molto rathético* (sic: αντί του γνωστού *rattético*), σε μέτρο 5/4, προσφιλέστατο στο Ριάδη, αποτελείται από 101 μέτρα. Ένα εμφατικό, δραματικότατο θέμα αρχικά αρμονικό και ρυθμικό (μελωδικά κινείται σε έκταση ενός μόνο ανιόντος ημιτονίου), συνεχίζεται με μια ανιούσα γκάμα (12ηχο 32ων) και μέσα από ένα τρέμολο καταλήγει σ' ένα sforzando δύο πάντοτε διάφωνων συχορδιών που συνδέονται με διαβατικό φθόγγο. Στον οπλισμό μία και μόνη ύφεση, αναπέμπει λογικά (:) στη φα μείζονα ή στη σχετική ελάσσονα, ρε. Παρ' όλα αυτά ο Ριάδης σαν ν' αποφεύγει κάθε σχετική δέσμευση, καταφεύγει αδιάλειπτα σ' ένα πλήθος αλλοιώσεων, κυρίως υφέσεων και διπλών υφέσεων, αλλά και διέσεων. Παρά το έντονο αίσθημα τονικής αβεβαιότητας, είναι φανερό ότι ο συνθέτης ερωτοτροπεί με τον κόσμο των εξωτικών τρόπων, με διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου, (αυτών υπαινίσσονται οι "τροπικές" κατασκευές του, σε αντίθεση με το "συγκερασμένο" σύστημα της Δυτικής μουσικής όπου η οκτάβα χωρίζεται σε 12 ίσα ημιτόνια). Μέσω των αλλόκοτων αλλοιώσεων, διερευνά το αρμονικό τους κλίμα, σαν να θέλει να σπάσει το δεδομένο περιορισμό ενός "συγκερασμένου" οργάνου όπως το πιάνο. Η έκθεση του θέματος, θαρρείς ότι είναι μαζί μια ανάπτυξη, μ' ένα τρόπο που θυμίζει σεκουέντα, αλλά με διάφορα ρυθμικά παραλλάγματα της αρχικής του ιδέας στην εξέλιξη της. Ο τρόπος με τον οποίο προχωρεί θυμίζει οργανικούς αυτοσχεδιασμούς διαφόρων Ανατολικών μουσικών: λ.χ. (μέτρο 33 κ.ε.) έχομε σχεδόν πανομοιότυπη επανάληψη του ρυθμικού σχήματος, με μελισματικού τύπου παραλλάγματα της τελευταίας μόνον κίνησης. Αν πράγματι το έργο γράφτηκε το 1912, ως ύφος όχι μόνο το χωρίζει άβυσσος από το *Νανούρισμα* του 1908 αλλά και αποτελεί μια μοναδικότητα ίσως στην παγκόσμια μουσική φιλολογία. Σε συνάρτηση με τα άλλα έργα του που ακούγονται στη συναυλία, υπαγορεύει μια εξυπαρχής τοποθέτηση μας απέναντι του Ριάδη που αναδεικνύεται έτσι, πέρα από τα τραγούδια του, σε μια από τις μεγαλύτερες, διεθνούς εμβέλειας, φυσιογνωμίες της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής. Οπωσδήποτε σ' αυτό το α' μέρος η γραφή των δύο οργάνων (άγνωστο γιατί ο Ριάδης επέλεξε τα δύο πιάνο) παραμένει κατά κύριο λόγο κάθετη, αρμονική, συχορδιακή. ■ Το μεσαίο μέρος, *Andante cantabile e melancolico* (sic: αντί του σωστού *malinconico*), σε τρόπο της σ' ύφεση μειζ, αλλά με σολ ύφεση, είναι μια τρυφερότατη λαϊκής χροιής μελωδία 55 μόνο μέτρων που κινείται στην έκταση κυρίως μιας πέμπτης και αναδιπλώνεται ολοένα στον εαυτό της, περνώντας από το ένα πιάνο στο άλλο, πάντα περίτεχνα, λεπταίσθητα αλλά και πιανιστικότερα εναρμονισμένη. ■ Το φινάλε (170 μέτρα, Allegro, σε μέτρο 2/4), κορυφώνει τις εκπλήξεις που επιφυλάσσει το έργο. Είναι το μόνο μέρος με μετρονομική ένδειξη (40=138), στο χειρόγραφο Μαργαρίτη: αγωγή και πάλι υπερβολικά γοργή για να ακουστεί και νοηθεί καθαρά η μουσική. Ομαλότατα τετραγωνισμένο σε δίμετρα πανομοιότυπα ρυθμικά (τρεις τετράδες 16ων, δύο 8α), το θέμα ξαφνιάζει ως μελωδική και αρμονική αναζήτηση. Ο οπλισμός επιστρέφει στο αρχικό σ' ύφεση αλλ' ήδη οι τρεις πρώτες συχορδίες είναι n...φα ελάσσων, η μι ύφεση ελάσσων και η δεσπόζουσα με έβδομη της φα, με βεβαρυμένο όμως προσαγωγέα, μι ύφεση αντί μι φυσικό. Και στο τέταρτο μέτρο επιστρέφομε στις συνταραχτικές "τροπικές" αναζητήσεις του α' μέρους (το 12ηχο 32ων) με ανιούσες γκάμες, πάντα 16ων, αλλά πλήθος "εναρμονιών" αλλοιώσεων που αναπέμπουν σε εξωτικές παραδοσιακές μουσικές, ξένες προς την αρμονική συμπεριφορά του "συγκερασμένου" συστήματος της Δυτικής μουσικής. Στο μέτρο 46, Poco più mosso, ριάνο, περνούμε σε ένα άλλο τμήμα, διαφορετικής θεματικής υπόστασης: ένα απλούστατο, όχι λιγότερο ρυθμικό ανιόν σχήμα 4ου-2 ογδών, καταλήγει σε παρесиγμένες συχορδίες, ενώ βαθμιαία, παρεμβάλλονται σύντομες μελορρυθμικές υπομνήσεις του αρχικού σχήματος. Το τελευταίο τμήμα του φινάλε (μέτρο 110, lo tempo più mosso) εισάγει ένα εμφατικότερο στις επαναλήψεις των 16ων, ρυθμικό παράλλαγμα του εναρκτήριου θέματος, εξαιρετικά περίεργο μετρικά: 3/4+4/16. Ένα είδος υπαινικτικής ανακεφαλαίωσης κείριων θεματικών στοιχείων του μέρους αυτού οδηγεί στην προσδοκώμενα διονυσιακή κατακλείδα.

Δύο τραγούδια για σοπράνο, μέτζο, κλαρίνο Βιολί, Βιόλα, Βιολοντσέλο, πιάνο και ντέφι (α.χρ. 1924;)

Αποκατάσταση : Βύρων Φιδετζής

Το πρώτο από τα δύο αυτά τραγούδια, *Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά ή Μάνα με κακοπάντρες*, είναι το 5ο (τελευταίο) μιας σειράς *Ελληνικών Τραγουδιών* για μικτή χορωδία (S, A, T, B) και πιάνο, της οποίας μόνο τα τρία πρώτα α. *Έχε γειά, Β. Πάλι συνέφιασ' ο ουρανός* και γ. *Γαρουφαλιά*, περιλήφθηκαν στην έκδοση Ηλία Ρωμαίου (Θεσσαλονίκη, α.χρ.). Τα άλλα δύο της σειράς, είναι δ. *Το φίλημα* και ε. *Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά ή Μάνα με κακοπάντρες*. Τη μεταγραφή για δύο φωνές,

κλαρινέτο, τρίο εγχόρδων, πιάνο και ντέφι εκτός αν η έρευνα αποκαλύψει κάτι άλλο, μπορούμε να θεωρήσουμε περίπου της ίδιας εποχής με τα *Πέντε χορευτικά τραγούδια*, στο πρώτο μέρος της συναυλίας. Με τρεις υφέσεις, αρχικά σε τρόπο του σολ (σολ-λα υφ-αι υφ-ντο-ρε-μι υφ-φα-σολ), αλλά με κατακλείδα σε ντο, 5/4, Molto tranquillo, το τραγούδι αρχίζει με τη σοπράνο σόλο. Η δεύτερη φωνή, μπαίνει στο Β' τμήμα του (Εδώ τ' απδόνι δε λαλεί...) μια οκτάβα χαμηλότερα από την πρώτη: ουσιαστικά ταυτοφωνία που μόνο στα δύο τελευταία μέτρα διαφοροποιείται αντιστικτικά. Το πιάνο συνοδεύει αδιάλειπτα με κάθετες συγχορδίες που στο α' τμήμα τέμνονται από παύσεις, τα τρία έγχορδα, εκφέρουν μια αντιμελωδία - σχόλιο, κατά το πολύ σε pizzicato, ενώ το κλαρινέτο δηλοί εμφανέστερα την παρουσία του μόνο στο τέλος, με ένα συνταραχτικό καταληκτικό σχόλιο δώδεκα τετράδων από 16α. ■ Θα πίστευε κανένας ότι *Η Πατρινούλα* της αποψινής συναυλίας, σε στίχους *Αλέξανδρου Πάλλη* (1851-1933) από τη συλλογή του *Ταμπούρας και Κόπανος* (1907) είναι δασκευή του τραγουδιού με τον ίδιο τίτλο και πάνω στους ίδιους στίχους, αρ. 6 από τα *Εννιά Μικρά Ρωμαϊκά Τραγούδια* του Ριάδη που περιέλαβε ο μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης στην έκδοσή του 16 συνολικά τραγουδιών Ριάδη για μιά φωνή και πιάνο (Αιμίλιου Ριάδη: Τραγούδια, έκδ. "Τέχνη" (Θεσσαλονίκη, 1973), σσ.39-43). Ωστόσο προκείται για εντελώς διαφορετική μελοποίηση του ίδιου ποιητικού κειμένου. Εδώ (Allegro, 2/4, οπλισμός τεσσάρων διέσεων) οι δύο φωνές κινούνται σε μια αρχαϊκή πρωτοπολυφωνία, κυρίως με παράλληλες τέταρτες που διακόπτονται εδώ κι εκεί από ένα τετράφθογγο μέλισμα της δεύτερης. Το κλαρινέτο έχει τον κύριο λόγο με μια αντιμελωδία, το πιάνο παρεμβαίνει με αραιές στίξεις, λιτά αντιστικτικός είναι και ο ρόλος των εγχόρδων. Πριν οι δύο φωνές κλείσουν το τραγούδι επαναλαμβάνοντας τους πρώτους στίχους, ένα εύστοχο οργανικό σχόλιο 16 μέτρων.

Εδώ σ' αυτή τη γειτονιά ή Μάνα με κακοπάντρες (ποίηση: δημοτική)

Μάνα με κακοπάντρες που μ' έδωσες στους κάμπους
Κ' εγώ στους κάμπους δεν βαστώ, ζεστό νερό δεν πίνω.
Θα μαραθούν τα χείλια μου, θα κιτρινοφυλλιάσουν
από το κλιό νερό, την κάψα τη μεγάλη.

Εδώ τ' απδόνι δε λαλεί, κι' ο κούκος δεν το λέει
Οι κάμποι τρέφουν άλογα και τα βουνά λεβέντες
Κ' οι τσούπαις μαραζιάζουνε, σαν το φλουρί γενιώνται.

Η Πατρινούλα (ποίηση: Αλέξανδρος Πάλλης)

Ξένε που τη βρήκες, αμάν, αμάν,
Ξένε που τη βρήκες αυτή τη νιά,
την ξανθομαλλούσα, αμάν, αμάν
την ξανθομαλλούσα, την Πατρινιά:

Από την Πόλη ερχόμουν αμάν, αμάν,
Από την Πόλη ερχόμουν κι' απ' τα νησιά
κι' απ' τη γειτονιά της, αμάν, αμάν,
κι' απ' τη γειτονιά της επέρασα.

Τα βασιλικά της, αμάν, αμάν,
τα βασιλικά της επότιζε
και τις μαντζουράνες, αμάν, αμάν,
και τις μαντζουράνες της δρόσιζε.

Έκοψε κλωνάρι και μού 'δωσε
μούπε κι' ένα λόγο, αμάν, αμάν
μούπε κι' ένα λόγο, αμάν, αμάν,
μούπε κι' ένα λόγο, με μάγεψε.

Calme (γαλλ. Γαλήνη, ποίηση: Jeanne Valcler), για μεσόφωνο, Βιολοντσέλο και πιάνο (α.χρ. 1910-1915;)

Σύμφωνα με όσα ως τώρα γνωρίζουμε για το Ριάδη, η προς ώρας άγνωστή μας (Γαλλίδα; Βελγίδα;) ποιήτρια Jeanne Valcler, πρέπει να συνδέεται με την παραμονή του στη Γαλλία. Υπήρξε κατ' αρχήν η λιμπρετίστα της μονόπρακτης όπερας του *La route verte* (γαλλ. *Ο πράσινος δρόμος*, πάνω σ' ένα θρούλο της Βρετάνης) της όπερας αυτής είχαμε επισημάνει, το 1973, περίπου 140 σελίδες σχεδιασμάτων για φωνή και πιάνο, ενώ στην πρόσφατη εργασία της, η Μαρία Καραγιαννίδου-Δημητριάδου την κατατάσσει στα ολοκληρωμένα έργα του συνθέτη. Αλλά και στα σωζόμενα ανέκδοτα του Ριάδη το όνομά της απαντά δύο φορές ακόμη: σ' εκείνην οφείλονται οι στίχοι τεσσάρων *Chansons exotiques* και τριών *Méloides simples*, όλων ακρονολόγητων. Αν κρίνουμε από τους στίχους της *Γαλήνης*, η ποίηση της, επιγονική αλλά με αξιώσεις, κινείται σ' ένα κλίμα ονειρικού αισθησιασμού και φυγής, που όχι απλώς εκφράζει το Ριάδη αλλά ταυτίζεται με την ψυχολογία του. Η *Γαλήνη*, είναι τραγουδι αργής αγωγής (μετρονομική ένδειξη του συνθέτη: το 4ο=74), 23 μέτρων μόλις. Στην παρτιτούρα ο συνθέτης παραθέτει το κείμενο σε δύο γραμμές: επάνω ελληνικά (προφανώς σε δική του απόδοση: διατηρούμε την ορθογραφία του) και κάτω στο γαλλικό πρωτότυπο.

Χρυσό 'νειρ' ώμμορφο, γλυκό Βραδιών...
Πάνω στα γόνατά σου χέργι' ακουμπιστά...
Χρυσό 'νειρο Βραδυάς κι εσπέρας μυροφόρας
Που σαν αστριού το φώς θα λάμπης κει ομπρός μου
Κι αθώα η καρδιά θα μνήσκει σιωπηλή
Αφού μηρός στη ματιά μας ίσκιος θ' απλωθή
Βραδυές γλυκές όπου θ' ακούς τριγύρω
Λέξι χωρίς να βγή, αγάπης λόγι' αιώνια.

Je rêve de soirs câlins, tièdes et doux
Où je pourrais poser mes mains à vos genoux
grâce au jour qui sombre
Je vous pourrais sentir comme une (...) dans l' ombre
Vous entendrez mon coeur (...)
Puis que l' obscurité serait devant nos yeux
Des soirs irréels où vous pourriez entendre
Des mots non dits et des paroles d' amour.

Το μέτρο είναι 7/4 (στα 4 τελευταία μέτρα: 3/2, 7/4, 6/4). Η δυναμική κινείται από το ριάνο (p) στο pianissimo (pp), μ' εξαίρεση ένα απότομο forte μόνο στο βιολοντσέλο που κι εκείνο σβήνει σε ριάνο (f-mf-p, μέτρα 13-14), η τονικότητα μι ελάσσων. Εδραιώνεται απ' αρχής μέχρι τέλους σαν ισοκράτημα, με πεντάλ, στό πιάνο. Πάνω του ένα είδος αρπισματος, με ελάχιστες, ολοένα λιγότερες νότες - τελικά ο φθόγγος μι επαναλαμβάνεται σε 4 διαφορετικές οκτάβες. Σ' αυτό το ονειρικό ηχητικό φόντο (μεταξύ Ντεμπυσσύ και Βέμπερν), το δεξί χέρι κεντά υποβλητικότερες συγχορδίες, κυρίως έβδομης, που οι τολμηρές για την εποχή γεινιάσεις τους δίνουν ένα τόνο εξωτικό. Το βιολοντσέλο, αρχικά σ' ελάχιστες νότες, σαν παραγέμισμα της αρμονίας, προς το τέλος καθιστά την παρουσία του εμφαιτικότερη. Όσο για τη φωνή, σε έκταση μόλις μιας ένιατης μεγάλης, δεν είναι παρά ένας ελάχιστος επιτηδευμένος κυματισμός - φορέας της ποίησης αλλά κι' ηχώχρωμα που ολοκληρώνει αυτό το ευαίσθητο "παστέλ".

Κουαρτέτο εγχόρδων, σε (τρόπο του) σολ. (ακρονολόγητο)

Η αποκατάσταση απασχόλησε το Νίκο Χριστοδούλου πολύ λιγότερο παρ' ότι το Κουαρτέτο με πιάνο: Από τα 456 μέτρα του αρχικού Allegro di molto μόνο τα πρώτα 70 χρειάστηκαν κάποια αποκατάσταση - αποσαφήνιση. Για τα υπόλοιπα το πρωτότυπο χειρόγραφο είναι καθαρότατο. Αποσαφήνιση χρειάστηκαν μερικά σημεία του Β' μέρους, Lento, Variations: ανήκε σε ένα παλαιότερο, "ώριμο" (Νίκος Χριστοδούλου) κουαρτέτο εγχόρδων σε ρε ελάσσονα και σώζεται σε οκτώ περίπου διαφορετικές γραφές. Πιο ολοκληρωμένη εκείνη που ακούγεται απόψε. Το α' μέρος ωστόσο προβληματίζει ως

προς τις δύο διαφορετικές, εντελώς ασυμβίβαστες μεταξύ τους μετρονομικές ενδείξεις ρυθμικής αγωγής: Το τέταρτο=208 και, σε μια ανολοκλήρωτη αναθεώρηση για κλαρινέτο και τρίο εγχόρδων 152! Η πρώτη είναι η ... ταχύτερη των ενδείξεων του μετρονόμου. Ακόμη κι αν το έργο εκτελεστεί από το καλλίτερο κουαρτέτο του κόσμου, με το τρομερό αυτό 208, τα τρίπχα 8ων (δε συζητούμε καν τις τετράδες και τα πεντάπχα 16ων) θα ακουστούν σαν απεριήραπτες ηχητικές μουτζούρες. Το 152 πάλι είναι υπερβολικά αργό. Αποτελεσματικότερη (το σωστό tempo υπαγορεύει η ίδια η σημειογραφία ως φορέας μουσικού νοήματος) ίσως είναι μια μετρονομική ένδειξη ενδιάμεση - γύρω στα 180. Ως μουσική σύλληψη, το Allegro di molto αυτό υπαινίσσεται τη βαθύτατη ευαισθησία του Ριάδη που διαισθάνεται τις εγγενείς μορφοπλαστικές δυνατότητες του λαϊκόπνοου υλικού του και τις αποδεσμεύει έτσι ώστε να προσδιορίσουν εκείνες το όλο μουσικό όραμα και την τελική (:) μορφή. Όλο το μέρος φαίνεται να στηρίζεται σε δύο θεματικές ομάδες που η μία μοιάζει να αναδύεται φυσιολογικά, σχεδόν ανεπαίσθητα, μέσα απ' την άλλη: η πρώτη στηρίζεται σ' ένα τρίπχο ογδών που τόσο ως *ostinato*, επαναλαμβανόμενο στην αρχή όσο και ως "κεφαλή" αυτού του πρώτου δυναμικού και ρωμαλέου θέματος (τρίπχο σε άρση-ήμιση) αποδεικνύεται πηγή της τεράστιας ωστικής δύναμης του όλου μέρους. Το δεύτερο θέμα στηρίζεται σ' ένα σχήμα "αντίθετο" ρυθμικά, - ανιούσα κίνηση συνεχών βαθμιδών πάνω σ'ένα δίσημο ρυθμικό κύτταρο. Τα δύο ρυθμικά "αντίθετα" αυτά στοιχεία, ως απαραίτητα των δύο κύριων θεματικών ομάδων, τροφοδοτούν μια περίτεχνης αντιφωνικής αντίστιξης ανάπτυξη, όπου εμφανίζονται και άλλα θεματικά στοιχεία - λ.χ. ένα σχήμα ανιούσας τέταρτης και ανιούσας πέμπτης. Η όλη σύλληψη του μέρους αυτού, αντιπροσωπεύει έναν οραματισμό ομότιμο προς τα υψηλότερα επιτεύγματα της παγκόσμιας φιλολογίας του κουαρτέτου εγχόρδων. ■ Το Β' μέρος, *Lento Variations* (μετρονομική ένδειξη: το 4ο=54), σε μέτρο 2/4, αρχίζει με μια αρχικά αργόσυρτη μελωδία στον "τρόπο" της λα ("ελάσσονος") με ένα χαρακτηριστικότατο ρε δίσση που καταλήγει σ' ένα παράξενο *cantando dolce* του βιολοντσέλου σε κινητικότητα τετράδες 16ων. Το παιχνίδι του δίσημου και του τρίσημου, συνεχίζεται στις Παραλλαγές, που όμως δεν συσχετίζονται με το ότι ο όρος μας έχει κάνει να περιμένουμε στη Δυτική μουσική: πρόκειται για παραπέρα διερευνήσεις και προεκτάσεις του τρόπου περισσότερο στο πνεύμα του λαϊκού αυτοσχεδιασμού, πάνω σε συχετικές εναλλαγές των 2/4 με 3/8, των τρίπχων με δίπχα κ.ο.κ. Καταλήγουν σ' ένα *giocoso e poco più mosso*, όπου η αρχική αργόσυρτη μελωδία στα 2/4, τώρα σε εναλλαγή 3/8 και 2/4, ξανακούγεται σ' έναν ευφρόσυνο "μείζονα", με λα δίσση. ■ Το γ' μέρος *Scherzo Vivace*, έχει ξανά την μετρονομική ένδειξη 4ο=208, λές και ο συνθέτης θέλει ο ίδιος να δώσει ένα τόνο αυτοκαταστρεπτικά γκροτέσκο σ' ένα μουσικό οραματισμό τόσο ωραίο που κι ο ίδιος έχει αναστολές να τον πιστέψει. Και πάλι η αντίθεση τρίσημου και δίσημου ρυθμού, ένα αρχικό 5/4 που ύστερα από 7 μέτρα γίνεται 3/4, αλλά και αντίθεση του *pizzicato*, με το δοξάρι, αντίθεση μιας μετατόπισης από τις βαθύτερες "γκρίζες" στις ψηλότερες και φωτεινότερες περιοχές του κουαρτέτου. Κυρίως όμως (επειδή και πάλι δεν έχω θέμα καθαυτό, αλλ' ό,τι αρμόζει να αποκαλέσουμε εκτεταμένη θεματική πρόταση) αντίθεση τονική και μελωδική ανάμεσα στην αρχή της θεματικής πρότασης (*pizzicato*, 5/4: τονικά βρισμόμαστε ξανά στον αρχικό "τρόπο" της σολ, τώρα όμως με τρεις υφέσεις και, κυρίως λα ύφεση) και στη συνέχεια της (3/4). Ο Ριάδης, για μια ακόμη φορά, διερευνώντας τον "τρόπο", ταυτίζει τη μεταμόρφωση της μελωδικής του γραμμής μ' ένα πλούτο αλλοιώσεων, ακόμη και εναρμόνιων, που τον φέρνει πολύ κοντά στους κόσμους της Ανατολικής μουσικής παράδοσης και στις εσχαιές του συγκρασμένου Δυτικού συστήματος. ■ Το δ' μέρος, φινάλε, *Presto giocando*, (μετρονομική ένδειξη: ήμιση=108), εντυπωσιακότερο, νομίζομε, του έργου είναι ένας ηχοστρόβιλος, ένα ποτό *perpetuo* 495 μέτρων. Αρχίζει σε μέτρο ξανά 5/4, μ' ένα θέμα *pizzicato*, σε τρόπο του ρε, "στα λευκά κόκκαλα του πιάνου", εξαρχής διάστικτο από υπομνήσεις στοιχείων του α' μέρους (ανιούσα πέμπτη - ανιούσα τέταρτη), που στην ακαταμάχητη ανοδική του πορεία υποβάλλεται σε συναρπαστικές ρυθμικές διαφοροποιήσεις (3/2, κάποτε 2/2 με τρίπχα τετάρτων) και διακόπτεται από συχορδίες *forte* ή *fortissimo* σε "τριπλές χορδές". Στο μέτρο 42 εμφανίζεται (β' Βιολί, βιολοντσέλο) ένα παράξενο μελωδικό σχήμα συνεχών βαθμιδών με εναρμόνιες αλλοιώσεις που αναπέμπει στον κόσμο της Βυζαντινής μουσικής. Κι αμέσως μετά ακούγεται, ελαφρώς παραλλαγμένο ρυθμικά, *riano* και *dolce*, το θέμα του α' μέρους (τρίπχο ογδών σε άρση - ήμιση): η μεγάλη έκκληξη του έργου, από τα αριστουργήματα όχι μόνο της Ελληνικής μουσικής δωματίου αλλά ολόκληρης της Νεοελληνικής μουσικής φιλολογίας - το κουαρτέτο είναι σε μορφή κυκλική.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ
μουσικολόγος

ΜΟΥΣΙΚΟΙ

ΠΑΡΙΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗΣ, βιόλα

Γεννήθηκε το 1963 στην Τσεχοσλοβακία όπου άρχισε μουσικές σπουδές, συνεχίζοντας στην Αθήνα με υποτροφία (Ελληνικό Ωδείο, τάξη Γιάννη Βατικιώτη, διπλώματα, και τις δύο φορές με άριστα παμπμφεί και α' βραβεία: Βιόλας 1984, Βιολιού, 1985). Το 1983 προκρίθηκε στο διαγωνισμό για τη στελέχωση της Ορχήστρας Νέων της ΕΟΚ. Μεταπτυχιακές σπουδές: Βασιλικό Κολλέγιο Μουσικής του Λονδίνου, 1985-86, ως υπότροφος, Πανεπιστήμιο Michigan, Η.Π.Α., ως υπότροφος Ιδρύματος Ωνάση και Πανεπιστημίου Αθηνών, 1986-88 (Master Βιόλας: 1988). Γ' βραβείο στο διεθνή διαγωνισμό Βιόλας William Primrose, Η.Π.Α., 1987. Σολιστικές εμφανίσεις: με τη Συμφωνική της ΕΡΑ, τις Κρατικές Ορχήστρες Αθηνών και Θεσσαλονίκης κ.α. Ρεσιτάλ: στις Η.Π.Α., Καναδά, και Γιουγκοσλαβία.

ΜΑΡΘΑ ΑΡΑΠΗ, σοπράνο

Η Μάρθα Αράπη γεννήθηκε στον Πειραιά. Σπούδασε κλασικό τραγούδι στο Ωδείο του Πειραιϊκού Συνδέσμου με τον Γιώργο Ζερβάνο. Αποφοίτησε με Άριστα Παμπμφεί και Διάκριση. Έχει δώσει πολλά προσωπικά ρεσιτάλ στην Αθήνα και πολλές άλλες πόλεις της Ελλάδας ερμηνεύοντας Ιταλική, Γερμανική και Γαλλική μουσική (opera - lied). Έχει συμπράξει με την Συμφωνική Ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, την Ελληνική Καμεράτα, την Νέα Ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας ερμηνεύοντας έργα J.S. Bach, J. Haydn, G. Fauré, G. Rossini, J.B. Pergolesi, A. Vivaldi, C. Orf κ.α. έργα Ελλήνων συνθετών, ξένη και Ελληνική οπερέττα. Από το 1987 εμφανίζεται στις παραγωγές της Εθνικής Λυρικής Σκηνής σε πρωταγωνιστικούς ρόλους όπως Norina - Don Pasquale, Violetta - Traviata, Gilda - Rigolotto, Zerlina - Don Giovanni, Pamina - Zauberflote, Rosina - Barbiete di Seviglia, Rosalinde - Die Fledermaus. Επίσης συμμετείχε σαν πρωταγωνίστρια σε σειρά παραστάσεων ελληνικής οπερέττας. Από το 1991 είναι μόνιμη σολίστ της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Συνεργάζεται με το Μέγαρο Μουσικής των Αθηνών όπου έχει συμπράξει με το γαλλικό συγκρότημα Capriccio Stravagante ερμηνεύοντας τον ρόλο της M inerva στην όπερα του C. Monteverdi "Il Ritorno d' Ulisse in Patria". Έχει εμφανισθεί στα πλαίσια του φεστιβάλ Αθηνών στο Ηρώδειο. Έχει ερμηνεύσει έργα Σύγχρονης Μουσικής. Έχει συμπράξει σε δισκογραφικές παραγωγές και έχει ηχογραφήσει για το τρίτο και το πρώτο πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας.

ΜΑΡΙΑ ΑΣΤΕΡΙΑΔΟΥ, πιάνο

Σπούδασε πιάνο στο Κρατικό Ωδείο της γενέτειράς της Θεσσαλονίκης αποφοιτώντας (τάξη Ελένης Παπάζογλου, άριστα και α' βραβείο) το 1983, σε ηλικία 17 ετών. Μελέτησε επίσης με τους: Δόμνα Ευνουχίδου, Κατ. Πολυζωΐδου, Fr. Gevers, V. Margulis, G. Sebok, R. Good. Το 1983-85 συνέχισε σπουδές στη Μουσική Ακαδημία του Φράϊμπουργκ, με τον Tibor Hazay (διπλώμα σολίστ: 1985) και το 1985-87 στη Juilliard School of Music, με το Jacob Lateiner (Master: Μάϊος 1987). Σολιστικές εμφανίσεις: Κρατικές Ορχήστρες Θεσσαλονίκης και Αθηνών, Δημοτική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, Ορχήστρα Ραδιοτηλεόρασης της Μόσχας (φεστιβάλ "Δημήτρια", Θεσσαλονίκη, 1989). Επίσης στο Ahrensburg και στη Ρουμανία (Βουκουρέστι, Ιάσιο). Ρεσιτάλ - μουσική δωματίου: Ελλάδα, Αυστρία, Γερμανία, Ελβετία (Φεστιβάλ Γενεύης, 1990), Νέα Υόρκη (Weil Recital Hall, Carnegie Hall). Έχει αποσπάσει αξιολογες διακρίσεις σε διαγωνισμούς.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ, βιολί

Ο Γιώργος Δεμερτζής μελέτησε βιολί με το Στέλιο Καφαντάρη, αποφοιτώντας από το Ελληνικό Ωδείο (1979, 'Άριστα-α' βραβείο παμπφει) και συνεχίζοντας με τον καθηγητή Max Rostal στο Ωδείο της Βέρνης. Ήδη είχε αρχίσει να εμφανίζεται μ' επιτυχία ως σολίστ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Το 1981 διακρίθηκε στο διεθνή διαγωνισμό βιολιού Alberto Curci (Νεάπολη), το 1984-86 διετέλεσε κορυφαίος της Südwestdeutsche Philharmonie και το 1986 τιμήθηκε με το Μοτσαένγιο Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών. Σολιστικές εμφανίσεις: Γερμανία, Ιταλία, Γαλλία, Βέλγιο, Ελβετία, Δανία, Γιουγκοσλαβία, Πολωνία, Κύπρος, Αυστραλία κ.α. Έχει συμπράξει με φημισμένες ορχήστρες (Φιλαρμονικές Βρυξελλών, Σόφιας και Μονπελιέ, Συμφωνική Βρέμης, Ορχήστρα Δωματίου Ευρωπαϊκής Κοινότητας κ.α.). Έχει επανειλημμένα συμπράξει με όλες τις ελληνικές συμφωνικές ορχήστρες και έχει ηχογραφήσει για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, Ακόμη έχει παρουσιάσει στην Ελλάδα και στο εξωτερικό σημαντικό αριθμό α' εκτελέσεων έργων για βιολί (Σονάτα για σόλο βιολί του Σκαλκώτα, α' εγγραφή σε δίσκο, 1985, Κονσέρτο για βιολί του Γιώργου Σισιλιάνου, Α' Μουσική Βαλκανιάδα, Αθήνα, Απρίλης 1989, πρώτες ελληνικές εκτελέσεις κοντσέρτων του Μπέλα Μπάρτοκ και του Καρλ Νήλσεν). Η δισκογραφία του περιλαμβάνει έργα Ραβέλ, Κωνσταντινίδη, Καλομοίρη, Ρώτα και Σκαλκώτα.

ΔΟΜΝΑ ΕΥΝΟΥΧΙΔΟΥ, πιάνο

Η Δόμνα Ευνούχιδου γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και αποφοίτησε από το Κρατικό Ωδείο με άριστα- Α' βραβείο Παμπφει (τάξη Α. Κοντού). Εκτοτε μελέτησε με υποτροφία στο Ανώτατο Ωδείο του Παρισιού - Α' βραβείο και δίπλωμα πιάνου (τάξη Α. Τσικολίνη) και Α' βραβείο και δίπλωμα μουσικής δωματίου (τάξη Ζ. Υμπώ) -και στην Εκόλ Νορμάλ, όπου τιμήθηκε με το Α' βραβείο ερμηνείας γαλλικής μουσικής και υποτροφία. Επίσης έχει κάνει σπουδές στη Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου και της Φραγκφούρτης. Στην Ακαδημία της Σιένα την ξεχώρισε ο Μασουρίσιο Πολίνι και την κάλεσε για μαθήματα κοντά του. Εκτός από την συχνή συμμετοχή της σε μεγάλα φεστιβάλ, όπως των Αθηνών, του Μπάρτοκ, Καννών, Σιένα, Ντονσουεϊγκεν, Αϊξ-αν-Προβάνς, Οχρίδας, εμφανίστηκε με επιτυχία σαν σολίστ με διάφορες ορχήστρες και έδωσε πολλά ρεσιτάλ στις περισσότερες Ευρωπαϊκές χώρες. Είναι η μοναδική Ελληνίδα που επελέγη ως εκπρόσωπος της Διεθνούς Οργάνωσης Μουσικών Νειάτων στο φεστιβάλ MIDEM μεταξύ 35 υποψηφίων πιανιστών από διάφορες χώρες. Έχει γυρίσει σε δίσκους όλα τα έργα για σόλο πιάνο του Γ. Κωνσταντινίδη, καθώς και έργα Σκαλκώτα, Ραβέλ και Καλομοίρη.

ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΚΙΟΣΟΓΛΟΥ, κλαρινέτο

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Μυθήθηκε στη μουσική από τον πατέρα του, μουσικοσυνθέτη Άκη Σμυρναίο. Σπουδές κλαρινέτου: Ωδείο Αθηνών (τάξη Χαράλαμπου Φαραντάτου, δίπλωμα με άριστα και Α' βραβείο παμπφει), Ecole Normale de Musique, Παρίσι (μεταπτυχιακά με υποτροφία IKY, 1979-1982, Diplôme Supérieur de Concertiste). Από το 1983, α' κλαρινέτο της Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ και, αργότερα, της ΚΟΑ, με τις οποίες (όπως και με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης) έχει εμφανιστεί ως σολίστ. Εμφανίσεις: στην Ελλάδα: Διεθνείς Μουσικές Ημέρες, Φεστιβάλ Πεντέλης, Δημήτρια, Φεστιβάλ Αθηνών και στο εξωτερικό: Midem Classique (Κάννες), 4ο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής (Νεάπολη), Διεθνείς Μουσικές Εβδομάδες (Γαλλία), Ελληνικό Φεστιβάλ (Λονδίνο) κ.α. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος του συνόλου μουσικής δωματίου "Σύμμολπα", διδάσκει κλαρινέτο στο Ωδείο "Φίλιππος Νάκας" και έχει παρουσιάσει σε α' εκτέλεση πολλά Ελληνικά έργα για κλαρινέτο, γραμμένα ειδικά για αυτόν.

