



CD-1133/1134 DIGITAL

NIKOS SKALKOTTAS



32 Pieces for Piano

4 Études • Suite No.1

Nikolaos Samaltanos, piano

SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)

BIS-CD-1133

Playing time: 45'47

Musik für Klavier: 32 Klavierstücke (1940) (opening)**95'30***Pieces marked * are world première recordings (UE Universal Edition; MM Margun Music)*

- | | | |
|------|--|------|
| [1] | I. Klavierstück. <i>Andante religioso</i> * UE | 5'14 |
| [2] | II. Kinder-Tanz * MM | 0'35 |
| [3] | III. Kurze Variationen auf ein Bergsthema südlichen Characters und prägnanter Dissonanz MM | 4'06 |
| [4] | IV. Katastrophe auf dem Urwald [Filmmusik] * MM | 1'26 |
| [5] | V. Griechischer Volkstanz UE | 1'49 |
| [6] | VI. Reveria im alten Stil UE | 3'27 |
| [7] | VII. Reveria im neuen Stil * UE | 1'23 |
| [8] | VIII. Vierstimmiger kleiner Kanon * MM | 1'27 |
| [9] | IX. Marcia funebre UE | 4'15 |
| [10] | X. Sonatina * MM | 1'36 |
| [11] | XI. Partita MM | 1'13 |
| [12] | XII. Kleine Serenade * MM | 3'22 |
| [13] | XIII. Intermezzo * MM | 4'59 |
| [14] | XIV. Tango * UE | 4'05 |
| [15] | XV. Passacaglia UE | 6'50 |

BIS-CD-1134

Playing time: 73'35

Musik für Klavier: 32 Klavierstücke (1940) (conclusion)*Pieces marked * are world première recordings (UE Universal Edition; MM Margun Music)*

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | XVI. Nachtstück * MM | 7'17 |
| [2] | XVII. Das Frühstückchen der kleinen Magd * MM | 1'15 |
| [3] | XVIII. Fox-Trot – Der alte Polizist * MM | 1'28 |
| [4] | XIX. Etüde Phantastique * MM | 1'27 |

[5]	XX. Berceuse <i>MM</i>	8'32
[6]	XXI. Romance – Lied * <i>UE</i>	4'59
[7]	XXII. Gavotte <i>UE</i>	4'02
[8]	XXIII. Menuetto <i>UE</i>	4'29
[9]	XXIV. Italienische Serenade * <i>MM</i>	2'40
[10]	XXV. Ragtime (Tanz) * <i>MM</i>	1'31
[11]	XXVI. Slow-Fox * <i>MM</i>	2'30
[12]	XXVII. Galopp * <i>MM</i>	1'13
[13]	XXVIII. Blues * <i>MM</i>	2'15
[14]	XXIX. Rondo brillante * <i>MM</i>	1'54
[15]	XXX. Capriccio * <i>MM</i>	1'31
[16]	XXXI. Walzer * <i>MM</i>	1'19
[17]	XXXII. Kleiner Bauernmarsch <i>UE</i>	1'21

4 Études für Klavier (1941) 7'46

*Pieces marked * are world première recordings (Margun Music)*

[18]	Étude I. <i>Andante</i> *	3'00
[19]	Étude II. <i>Presto</i> *	1'44
[20]	Étude III. <i>Tempo di valse</i>	1'04
[21]	Étude IV. <i>Allegro vivace</i> *	1'58

Suite Nr. 1 für Klavier (1936) *World premiere recording (Margun Music)* 16'06

[22]	Preludio. <i>Andante</i>	4'41
[23]	Serenade. <i>Allegretto grazioso</i>	6'04
[24]	Menuetto. <i>Moderato assai</i>	3'12
[25]	Finale. <i>Presto – Prestissimo</i>	2'09

Nikolaos Samaltanos, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D, No. 499495

Piano technicians: Lucien Vary, Helmut Klemm, Jean-Michel Daudon

I. Nikos Skalkottas

Despite a very striking personality, an abundant oeuvre of a very high quality and a highly original musical language, the Greek composer Nikos Skalkottas (1904-1949), a pupil of Arnold Schoenberg, Kurt Weill and Philipp Jarnach, has remained almost unknown to the public up to the present; he is known only from dictionary entries and to a small number of musicians. Nevertheless, in the 1965 edition of Larousse's French musical dictionary, the musicologist Harry Halbreich in his article on Greek music already wrote: 'But it is the following generation (after the founders of the national school, Kalomiris and Petridis) who offer us the greatest of all Hellenic composers, Nikos Skalkottas'. And Halbreich adds later: 'His oeuvre is warm, lyrical and sombre like Alban Berg's, sometimes as tenuous and refined as that of Webern, and as rhythmical as Stravinsky or Bartók. But, above all, he possessed a clarity and lucidity that were truly Mediterranean', and he speaks of the compositions of Skalkottas as 'representing one of the most important oeuvres of our epoch'.

Nikos Skalkottas was born at Halkis on the island of Evia on 8th March 1904. His father, Alekos, originally came from the island of Tinos (Cyclades) while his mother, Joanna, came from Hostia in Beothia. At the age of five, with the help of his father, he built himself a little violin. It was his uncle Kostas who, the same year, started to teach him the violin. In 1909 the family moved to Athens to provide Nikos with a better education. He later continued his study of the violin with Tony Schulze at the Athens Conservatory, which he left in 1920 with a brilliant diploma. Indisputably one of the decisive events of Skalkottas's life

was obtaining a scholarship in 1921 from the Averoff Foundation which allowed him to move to Berlin (where he remained until 1933) and to pursue advanced study of the violin under Willy Hess at the Academy of Music at a crucial moment of both his artistic and human development. At this time Skalkottas would have had access to all the leading international aspects of music and the arts. During the years of the Weimar Republic almost the entire artistic élite of the world visited Berlin.

Since his first year of study he had known the Ukrainian violinist Mathilde Temko with whom he had two daughters, only the second of whom, Artemis Lindal, survived. They separated in 1931 and Mathilde moved with her daughter to Stockholm.

After studying the violin for two years in Berlin he decided to devote himself entirely to composition. His financial state of affairs was far from satisfactory and he worked, for example, in the cinemas accompanying films as well as orchestrating music for the Odeon label. But he was also supported by a rich family, the Salomons. As early as 1925, after studying under Paul Juon and attending a number of courses with Kurt Weill (which seem to have continued until 1926), he produced his first masterpiece, the *Sonata for solo violin* (dedicated to Nelly Askitopoulou; BIS-CD-1024), prior to studying for two years under Philipp Jarnach (himself a pupil of Busoni).

A second little jewel saw the light of day in July 1927. This was the collection *15 Little Variations* for piano, a piece of astonishing maturity. It was only then that Skalkottas began his studies under Schoenberg, which continued until August 1930, this time with the support of a scholarship

from the Benakis Foundation. Schoenberg, in the course of a conversation with the pianist Marika Papaioannou (a pupil of Arthur Schnabel) spoke very highly of his new pupil. In 1948, shortly before his death, he mentioned (completely ignorant of whether Nikos Skalkottas was alive or whether he had composed anything since 1933), that: 'among my hundreds of pupils, very few have become [real] composers: Anton Webern, Alban Berg, Hanns Eisler, [...] Roberto Gerhard, Nikos Skalkottas, Norbert von Hannenheim'. It was in these years that some of his orchestral works were performed in Berlin and during his trips to Athens. (John G. Papaioannou records that he conducted the inaugural concert of a series labelled as 'popular' comprising his *Concerto Grosso* for wind orchestra and the first performance in Athens of Schubert's '*Great*' *C major Symphony*, D. 944). These were in fact the only occasions on which he could hear or conduct his atonal or serial orchestral scores. From the summer of 1931 his situation seems to have deteriorated, with his loss of the Benakis Award, his separation from Mathilde and, above all, a mysterious break with Schoenberg, the principal effect of which seems to have been his almost total cessation from composing in 1934-35. It seems, for example, that Schoenberg had reproached him for writing 'too many notes' in his *First Piano Concerto* (BIS-CD-1014) to which Skalkottas replied with aplomb that his concerto contained all the necessary notes. In May 1933 he returned to Greece, intending to spend some months there, as on previous visits, before returning to Berlin – which explains why, without a qualm, he left his manuscripts as a guarantee for unpaid rent. But, not having done his military ser-

vice, he would not have been able to renew his passport; this would explain why he found himself unable to leave Greece. This was a return to his country which he certainly did not intend to be definitive at this time. In a letter to his friend Rudi Goehr in 1947, Skalkottas regretted 'that he had not also been able to leave for America'. As regards his abandoned manuscripts (large numbers of manuscripts were later accidentally destroyed), John G. Papaioannou recalls how, when he asked for news of the works written in Berlin, Skalkottas responded: 'but if you are interested in these works, let me know; I shall be able to rewrite them for you'; in fact he remembered all his works in detail. In 1935 he reconstructed his *First Symphony Suite*, written in Berlin in 1929, from memory.

His return to Athens marked the beginning of an extended period of research that led to his rediscovery of popular music: after several years of crisis as a composer, certain transcriptions – projects officially offered to him by Melpo Merlier – certainly encouraged him to produce the famous *36 Greek Dances* which brought him his first definite success in his own country. In fact, only a few of his modal or tonal works were performed in Greece during his lifetime, notably two ballets. None of his other works was performed, all attempts to do so proving abortive. This was the case with the *Concertino for Oboe*, although that work was almost performed, and Skalkottas even produced a programme note about it. This text is otherwise very instructive, as Skalkottas calls upon the audience to respond to the humour in his music. There is ample evidence to suggest that there were two distinct sides to Skalkottas's character: that of a pleasant, dynamic figure keen on making jokes,

and that of an isolated man (as much a result of others' rejection as of his own choice), secretive and sad. It seems that, on his return to his native country, Skalkottas was the victim of a certain number of intrigues and, in order to survive, he was obliged to fall back on work as a rank and file violinist in the three orchestras in Athens – which he continued to do right up to the end of his life. Disappointed, he isolated himself completely and refused to discuss music seriously with anybody except on the exceptional occasions when he was certain that he was talking to somebody who understood him (as John G. Papaioannou has explained). Between 1935 and 1944 he produced the principal works in his extensive œuvre, tackling highly diverse genres and utilizing notably (but not exclusively) a multi-serial dodecaphonic system of his own invention (very elaborate and rich in possibilities) in works which were often very large in scope. This is the case with the *Second Symphonic Suite* in six movements, which lasts for 75 minutes and which is one of his principal works (alongside the *32 Pieces* for piano presented here – written, by contrast, in 'free' atonality). We should call attention to the fact that the *Second Symphonic Suite* is still awaiting its first complete performance. Only three of the six movements have so far been heard, notably the sublime *Largo Sinfonico* (No. 4; BIS-CD-904). The orchestration of the end of the fifth movement, which was interrupted by the death of the composer, and of the finale (No. 6), has been completed by the musicologist and composer Kostis Demertzis who has also published an impressive work on Skalkottas's orchestration.

It was in May 1944 that Skalkottas was arrest-

ed by the Nazis for infringement of the curfew: he had the fortune not to be thrown out of office, as often happened at that time, and he was 'rightly' interned in the camp at Khaidari for several months. It was also during the war, in 1943, that Skalkottas met the pianist Maria Pangali. They married after the war in 1946. Their first son, Alekos, was born in 1947. But if this new situation gave him the courage to deal more easily with a new creative crisis, he still remained very withdrawn, capable of going for days at a time without uttering a word.

In the night between Sunday 18th and Monday 19th September 1949, Skalkottas revealed to his wife that he had an intolerable pain in his abdomen. He had not wanted to upset her earlier because she was just about to give birth (on Wednesday 21st) to a second son. Skalkottas was rushed to hospital for an operation but, three hours later, he died. In fact he probably did not receive treatment in time because of a wrong diagnosis by a doctor friend. At the time of his brutal death on 19th September 1949, Skalkottas was practically unknown, unpublished, unrecorded and unemployed. His past successes in Berlin were forgotten, save among some of his colleagues who were still alive such as Walter and Rudi Goehr. It was to be more than fifty years before all of his works were played at least once. At the time of his death it was Richard Strauss, who had died ten days earlier, who was being fêted.

What is striking when one listens to the works of Skalkottas is their profound originality when legitimately compared with those of his teacher, Schoenberg, or with the works of Berg, Bartók and above all Stravinsky, whom Skalkottas had

always deeply admired. What one first admires are the incredible colours of his chords, often strikingly written using a very large compass, a kaleidoscope of very elegant harmonies, at once perpetually different and yet always presenting a secret tie. The second element, closely associated with the first, is the richness of the rhythmic life and a very powerful energy that runs through the musical structures. Thirdly, one admires the extraordinary eclecticism of his musical language beyond the common stylistic aspects of all his scores: the musical language of Skalkottas is notably characterized by the frequent usage, often in parallel, of free atonality, twelve-note serialism, and above all of multi-serial, tonal and even modal, folkloristic music also including borrowings from Jazz. More especially, for Skalkottas, popular and demotic music and 'scholarly' music were not in opposition, but each fed the other. One also notices a tendency to use grandiose conceptions of musical time or of mass sonorities close to those of the titans of the end of the nineteenth century such as Bruckner or Mahler, not only in his orchestral scores but also in many of his chamber works. In effect, paradoxically, even if he was not proprietorial about the spirit of neo-classicism, Skalkottas felt much closer (as John Thornley has remarked) to the current of Neo-Objectivity.

A very personal aspect is also evident in the way he uses a twelve-note system that is more complex than Schoenberg's. As John G. Papaioannou explains: 'in place of the single hierarchy (for example the series of twelve notes – isolated note), he introduces a double hierarchy (complex of series – series – isolated note), the 'complex' consisting of between two and sixteen (exception-

ally eighteen) independent twelve-note series – the basic material thus becomes richer and readily leads to much more varied works. Furthermore, the superimposed hierarchical levels (initially two) multiply (similar to the ladders, even 'fractals', discovered long after the death of Skalkottas). A further point that is equally often noted is his forced isolation in Greece from the international world of music, something that allowed him to develop a very personal path in music and its techniques away from the sometimes sterile debates – having been familiar with all the contemporary music in the world up to 1933, he seems in effect not to have read or heard anything after this date with the exception of the score of Schoenberg's *Fourth Quartet* from 1936, which he encountered after the war.

The music of Skalkottas fully reflects its cultural roots in all its aspects, including the mystical and non-temporal dimensions of ancient Greece – not only by certain atmospheres but also in the use of Pythagorean subtleties in structure such as the Golden Section – and this as much in his scores that were inspired by folklore, such as the *36 Greek Dances*, as in the most sophisticated serial and atonal works, not forgetting the tonal works that have hardly been played at all yet, precisely on account of the 'crusade' to present Skalkottas's major twelve-note and serial or atonal works.

II. The 32 Pieces for piano

The cycle of the *32 Pieces* for piano was composed (or at least notated) between June and August 1940, at the end of a period of rich creativity. Before considering them in detail one must

issue a warning that the different editions of most works by Skalkottas suffer from numerous errors, some of which reveal themselves, on analysis, to be very unfortunate misrepresentations of the composer's intentions. But to err is human, and we should not denigrate the considerable efforts that have gone into publishing these works, often with limited resources. More serious are the wilful distortions that have been imposed on certain works by the editors and which, though well intentioned, sometimes destroy the composer's principal idea and lead the performer along a false track by preventing the correct analysis of the music. This is notably the case with these 32 *Pieces* for piano. The most instructive example is the *Passacaglia* (No. 15) published separately by Walter Goehr for Universal Edition in Vienna – a version notable both for the seriousness of the errors and for the sad fact that it emanates from one of Skalkottas's closest friends from the Berlin years (although important errors can also be found in more recent publications supervised by Gunther Schuller for Margun Editions). Otherwise, by removing the erroneous or misplaced tempo markings in the *Passacaglia* and by comparing two different manuscripts by the composer, I have become aware that Skalkottas constructed the piece in accordance with the proportions of the Golden Section and, more surprisingly, that the same strategic point corresponded to the Golden Section of the complete 32 *Pieces*. This, even more than previously existing evidence, is a clear demonstration of Skalkottas's firm intention to create an indivisible cycle.

In general Skalkottas had a passionate interest in complex constructions, often with multiple

layers of organization, and often reproducing these at different sizes, like Russian dolls. Nowhere are these ideas more evident than in this cycle, the full title of which is 'Music for solo piano – 32 pieces for piano / Nikolaus Skalkottas'. One can find, for example, as in the case of Charles Kœchlin's *Heures Persanes* (1916) the passage of two days from dawn to dusk as the cycle progresses, from the *Andante Religioso* to the *Nocturne* (No. 16) and from the *Dawn Serenade for a Young Girl* (No. 17) to the concluding dances (*Slow-Fox*, *Blues*, *Waltz*). One can also see there a day and its mirror, the night or, as Nikolaos Samaltanos, the performer on this disc maintains, quite simply the grand dream of a mad cinematographic night in the Kubrick manner. More schematically, the first part would be more oriented towards introspection while the second would be more objective and ironical, with a systematic alternation between contemplative passages and musical activity. Permanent thematic or motivic ties circulate through all the pieces, for the theoretical problem of a cycle (in music or elsewhere) is being able to remember the beginning or what went before, or at least to retain awareness of it. Thus one finds an indication of the *Tango* (No. 14) in the fourth of the *Kurze Variationen* (No. 3), of the *Galopp* (No. 27) in the *Partita* (No. 11). Similarly, the ostinato of *Kinder-Tanz* (No. 2) can be heard again in the *Reveria im neuen Stil* (No. 7), elements of the *Menuetto* (No. 23) in the *Waltz* (No. 31) or the *Kleiner Bauernmarsch* (No. 32), and so on (the list is practically infinite.) Often Skalkottas announces the next piece shortly before the conclusion of the one in progress and, in a general manner, one can find a series of common formulae which constantly

recur; these unify the cycle, as do the procedures and techniques of composition and the instinctive Pythagorean construction. The reference to Ludwig van Beethoven is evident both in regard of his 32 piano sonatas and the 32 *Variations* in B minor and Skalkottas's 32 *Pieces* can also be seen as 32 styles or distinct systems. There are numerous categories of writing in the 32 *Pieces*: there are ostinatos, melodies, virtuosic pieces, a whole suite of dances, jazz, baroque or classical, structured or improvised pieces, often associated with a cinematic idea. The last pieces of the cycle make up a bouquet of festive fireworks and reconcile festive music that is not serious and weighty with the exigencies of writing that is modern and highly elaborate.

A careful examination of the two manuscripts reveals various clues: apart from twice forgetting to 'copy' a bar, (and in spite of two mistakes in the bar numbers in the two manuscripts) he maintains exactly the correct number of bars in the piece that produce general coherence; this reveals the importance of numbers to the composer. We know that all his work of composition really took place in his mind, as is also said of Mozart. The works of Skalkottas were set down on paper straight away (apart, sometimes, from the orchestration which he retained in his memory and wrote out later). Hardly any sketches have survived, even though he carefully preserved every page that he wrote: any idea that he might have destroyed his sketches should certainly be put aside. In spite of the great similarity between the two manuscripts (and one can assume that he did not always examine the first one in producing the second 'copy', which explains certain tiny differences), a number of hes-

itations regarding the order of the pieces helps to reveal the care taken with this arrangement – for example, moving the *Marcia funebre*, originally No. 8, to No. 9 and replacing it with the *Canon*, or even the change of place of pieces 10 and 19 in the final manuscript.

Playing with numbers was surely an something that Skalkottas enjoyed but, even though he did not become obsessed with developing numerical symbols and codes to the utmost, in the manner of Berg, he did develop another type of underlying organization in this cycle, linked to the Golden Section (see above), and this is one of the rare cases in his œuvre where he pushes it so far. The Golden Section, it will be remembered, deals with the proportions between the width and length of a rectangle as well as the proportions between the length and the total (length plus width). The 32 *Pieces* contain 2,169 bars including the repeats and the *da capos*. The Golden Section between the smallest part (829 bars) and the largest part corresponds exactly to that of the *Passacaglia* with the same proportions, that is to say to Variation 8 (bars 17 and 18)! If we then examines the *Passacaglia* itself, we find that, like *The Return of Ulysses*, it contains two Golden Sections, in a manner of speaking, not only that of bar 17 (small part plus large) but also the opposite (large and small parts), as in bar 27. If the Golden Section is to be of any interest, it is evident that it must correspond to a structural 'event'. But what does one find in bar 17? The first change of tempo in the *Passacaglia* (otherwise consisting of 44 bars and developed in 20 variations), which is also a change of character: *En avant peu à peu – quasi Moderato* (the initial tempo was *Grave*). What does one find in bar 27?

The return of the *Tempo primo* (at the centre of Variation No. 10 – see the ‘decade’ – one finds the fastest tempo: *Allegro*). So it is not ‘by accident’, as Walter Goehr imagined, that Skalkottas returned to the *Tempo primo* from bar 27 prior to the recapitulation of the theme in bar 33. But, even more forcefully, bar 17 corresponds to the start of Variation No. 8 and bar 27 corresponds to Variation No. 13, the total number of segments in this *Passacaglia* being 21 (theme plus 20 variations). Let us now recall that the Fibonacci series, in which two consecutive terms tend towards the Golden Section ($1+2=3$, $2+3=5$, etc.) begins with the figures 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89! One can only admire this logic – also found, for example, in the use of a 9/8 rhythm for a theme in the bass consisting of nine principal sounds. It even goes as far as astonishing details: for example, the definitive manuscript stops at the top of page 88, only beginning again with the *Nocturne* on page 89, while throughout the rest of the manuscript of the 32 *Pieces* he systematically starts one piece immediately after another, without leaving any blank space (the only exception being a blank space between *Catastrophe*, No. 4, and the *Greek Folk Dance*, No. 5, i.e. at the conclusion of the first four pieces – again the Tetraktys – as well as at the end of the *Andante Religioso*, No. 1). Even if reaching page 88 was certainly an accident, the decision to leave the rest of the page blank marks a desire to leave a precise indication. In effect, the ‘middle’ of the cycle seems then to be placed asymmetrical-ly, between the *Passacaglia* and the *Nocturne*.

Regarding the other pieces, there are some 13 different attempts at similar constructions, of various degrees of importance. The Golden Sec-

tion of the *Andante Religioso* corresponds to the beginning of the central section with a sonorous overture (*forte*) that is rather unexpected. In the *Kurze Variationen* (No. 3) it corresponds to a brusque and unexpected quotation of the *Tango* (see above); in the *Canon* (No. 8) to the entry of the inversion (mirror) of the subject and, above all, in the *Sonatina*, as in the *Passacaglia*, the Golden Section corresponds, in both directions, to the tripartite divisions of the piece. Similar comments apply to the *Gavotte* (No. 22), the *Slow-Fox* (No. 26) and the *Blues* (No. 28), or to the *Capriccio* (No. 30) with the ‘recapitulation’ of its ostinato in inversion in the left hand.

We therefore have many proofs of a general scheme of construction in addition to the initial plan according to which pieces Nos. 1 and 32 were named *Prelude* and *Finale*. Admittedly, each piece can perfectly well exist on its own. But it is by playing them together that the unexpected aspects are revealed, that an element of ‘experience’ appears, not in the scientific sense of the term but as human experience – mystical knowledge in the idea of a path of apprenticeship, an initiatory voyage, the voyage of Ulysses himself – for the listener and also (perhaps even more so) for the performer. Listening to the cycle at one sitting, or at least within two days, is highly recommended.

If one compares the 32 *Pieces* with other cycles of the 20th century such as Albéniz’s *Iberia*, Shostakovich’s 24 *Preludes* and *Fugues*, Op. 87, Messiaen’s *Vingt Regards* or the collection of *Klavierstücke* by Stockhausen, leaving aside the interesting question of possible comparisons, one perceives that the 32 *Pieces* appear entirely unique; the other examples are extremely homogeneous

from a stylistic point of view, whereas Skalkottas embraces the full diversity of the world and its fundamental ambiguities. Paradoxically, as it continues, his cycle develops an extraordinary sense of construction, powerful links of interwoven networks between all the pieces, while at the same time the pieces retain an extreme heterogeneity in their outward characteristics. Skalkottas's cycle contains almost everything that it is possible to accomplish on the piano, and the composer takes the performer to the limit of his or her motoric and mental faculties. The composer himself stresses in his introduction to the *32 Pieces* that he is proposing nothing less than a new technique of playing the piano.

Having said this, as the present performer has pointed out, a paradoxical characteristic of the writing in this cycle is an occasional impression of sonic fragility because, for long periods, Skalkottas makes use of nuances between *mezzopiano* and *ppp* in the two middle octaves of the piano, often in the context of a neo-romantic texture, without otherwise using the entire range of the instrument. This seems to be intentional, because elsewhere he made use of more traditionally romantic sonorities, as for example at the beginning of the *Romance – Lied*. This apparent fragility is, however, a welcome contrast to the more massive pieces.

(In the French text the reader will find a detailed listing for each piece giving tempi, metronome markings, date of composition, etc.)

One should note that almost all of Skalkottas's metronome markings are practicable (contrary to what has been claimed in the past) with the notable exception of the *Ragtime* which is simply

wrong. The tempo markings are particularly valuable from the perspective of performing the entire cycle, but it is evident that each of the *32 Pieces*, taken separately, is sufficiently rich from a musical point of view to allow different tempi.

In the first piece, a lyrical *parlando* as well as the indication *religioso* (the only occasion upon which this term is used in Skalkottas's œuvre) are both far removed from any sense of austerity, and undoubtedly suggest more an evocation of Apollo than a Christian sentiment. One might consider this introduction as a sort of pagan *Veni creator spiritus* or an invocation to Apollo, an appeal for inspiration before one's 'departure' towards the unknown. The *Brief Variations on a Mountain Theme, of a Southern and Dissonant Character* employ what is 'probably a Mediterranean theme, but certainly not a Greek one', John G. Papaioannou maintains; the fifth variation, in the form of a fugato-canon, is full of Beethovenian energy prior to the reappearance of the theme which now seems magnified. It is with the *Catastrophe in the Jungle* that one receives the first 'shock' of the cycle, with a style of writing that is different and prophetic: a wind of madness, a Dionysian energy carries us away. '*Catastrophe in the Jungle* refers to the unfortunate pianist who, in the era of the silent film, sat himself down at an upright piano, often very out of tune, to improvise sonic images that accorded with the most extreme scenes of the film' (Papaioannou). A Dionysian energy can be found also in the *Greek Folk Dance*, which is a *Kalamatianos*. Note the use, in the final chords, of a register that is lower than the traditional limits of the piano; this provides a striking and percussive sound. The two *Reveries* are both lyrical, but the

opposition of the old and the new styles first becomes apparent in the dizzying speed that characterizes the second, as contrasted with the lullaby of the first. The *Four-Part Canon* is to some extent a prefiguration of the Op. 87 *Fugues* by Shostakovich, a decisive rôle being played by the fourths which characterize the successive entries of the subject. The *Funeral March* is lyrical but dignified (Ludwig van Beethoven of the *Eroica*), creating an enigmatic impression.

There is a return to life, objectified and distanced but not indifferent (the melody accompanied by an ostinato), with the microscopically proportioned *Sonatina* in three sections. In this piece Skalkottas has created a miniature masterpiece. Besides the construction – using the Golden Section as mentioned above – the return of the first tempo is merely a strict retrograde, note for note, of the 19 bars of the first section (with the exception of a single mini-motif which is repeated in the original order), with a number of reversals of chords and of inverse rhythms before a five-bar conclusion is appended. The interest of this construction to the ear is the physical sensation of a sort of flashback, similar to the cinematic effect of first showing a sequence and then showing it backwards. This mirror technique can also be found in the third movement, *Allegro misterioso*, of Alban Berg's famous *Lyrical Suite* as well as in the film music in the middle of the second act of *Lulu*. The *Partita* is a second torrent or flood, a veritable hurricane of madness – the title of this piece naturally links it with the toccata or overture of the baroque suite as found, for example, in the music of Bach. Skalkottas attempts here some difficult polyrhythmic effects (bearing in mind the

fast tempo), contrasting a stable bass with irregular or displaced groups of 3, 4, 5 or 6 notes, sometimes with a dizzy relief on three different levels of sonority. We again enter the realm of the fantastic with the *Little Serenade*, a mystical or, at least, mysterious piece, light and capricious, and constructed on an ostinato with columns of arpeggiated chords (as in a ritual) at the peak of which there is the call of desire, monotonously insistent. The dynamic level scarcely exceeds *mezzoforte*. The *Intermezzo* is lyrical music, consisting of an accompanied melody (with an initial chromatic motif), based on the chord of F minor and constructed of three symmetrical sections, the central one being more static with a predominance of harmonies of a fourth, the general atmosphere being overtly romantic. One's thoughts may well turn to the central nocturnal scene in *Tristan*. The *Tango*, though different from the brilliant character subsequently given to tangos by Piazzolla, is a remarkable example of its genre. It is of *habanera* type, the theme being archetypal, somewhat vulgar, and repeating itself obsessively. It is a nervous, nocturnal dance, violent and unexpected (recalling Debussy's marking for his *Mouvement de Habanera* in *La Puerta del Vino*), a tango in which the crude dissonances penetrate the soul like the poison of despairing love. The *Passacaglia*, despite its position, is the culmination, the real heart of the cycle. From the beginning, the sparkling arrangement of the sonority of the theme on a bass of nine tones has a strikingly cosmic and spindly character. The implacable progress of the general pulse puts the impressive logic of the composition into relief, and one discerns once again, at the very centre of some highly abstract writing, the com-

poser's incredible sense of drama. One of the peaks of this *Passacaglia* is to be found in the highly mystical fifteenth variation (marked *molto delicato* in the first manuscript) which precedes the return of the theme with the rhythmic aspect slightly transformed, effectively constituting the sixteenth variation. Then comes the seventeenth variation, *appassionato*, piece ends with the grand and overwhelming conclusion that one might expect.

The *Nocturne* is something of an overture to what might be termed the second part: the sonorous spectre, immense and majestic, of the 'starry night' where time seems infinite. One finds again the use of arpeggiated chords, of ostinatos, of a polyphony of three to six voices in various places and, everywhere, chords on the fourth. The *Dawn Serenade for a Young Girl*, like *Catastrophe*, again manifests the composer's cinematic spirit and is a breath of provocative energy for the erotic awakening of morning, 'morning' being also conceivable as the 'youth' of the 'young girl'. One suddenly finds, in the middle of this whirlwind 'chase', a sort of polka to be performed 'very joyfully' and located at a strategic point in the piece (the Golden Section) – in Skalkottas's word: 'striking straight to the heart'. Provocation – humour – without doubt a sort of film music for the *Foxtrot of the Old Policeman* who, poor man, seems from the beginning to provoke a concert of motor horns – Skalkottas is here reviving a memory of Berlin. This is the triumph of stinging and sarcastic music that finds its paroxysm in a trivial street song. Then comes the *Fantastic Study*, the triumph of the abstract – a triumph of speed and virtuosity above all: an arpeggiated chord releases a vision-

ary kaleidoscope in which the intricate ostinatos link together, *pianissimo*, until there is a violent *crescendo*, and then disappear like a 'devil' that one returns to its box.

One can not imagine a more striking contrast than that between the *Berceuse* and what precedes it. It is, perhaps, the emotional summit of the cycle. Highly developed, it is written in three sections with a disturbing central march (one cannot help thinking of the confrontation between march and lullaby in Berg's *Wozzeck*). This piece is a page of sombre beauty whose theme revolves around a fleeting impression of the key of B flat minor and whose writing recalls certain aspects of Brahms's *Intermezzi*. The conclusion, marked 'very tender', is like a long goodbye which dissolves into something impalpable. With the *Romance – Lied* the reference is overtly Mahlerian and romantic – with an accompaniment that must be regular and sustained. The *Gavotte* is obsessive music with constant repeats which revolves like a circus ring, seemingly out of time with the nuances in half shades and grotesque aspects in the second episode (a sort of trio). The *Minuet* is notable for the transparency of its textures, which are reminiscent of *Pierrot lunaire* and of Schoenberg's *Suite*, Op. 25 (the *Musette*, for example). And the violent trio in 'cabaret' style, reminiscent of Kurt Weill, enters like a chopper at the end of the minuet where, as requested by Skalkottas, the movement 'subsides grievously' shortly before the conclusion 'like an echo'. With the *Italian Serenade* we return to music that is less 'pensive' with brilliant variations with a slight whiff of vulgarity (we remember the anti-Italian situation in 1940 with the imminent invasion of Greece by Musso-

lini) – a catchphrase that Skalkottas harmonizes in a very unexpected manner.

The *Ragtime* opens a fine series of nocturnal dances and jazz pieces, a return to the brilliant and sardonic jazz that he remembered from Berlin (a sort of homage to the virtuosic jazz pianists of his era). The composer creates an inspired prototype of festive music imitating the sound of the ‘brothel piano’, and what he demands of the interpreter reaches approaches the limit. He continues with the *Slow-Fox*, in which the atmosphere is more relaxed and nonchalant than in the preceding piece. The central section is, in fact, only a variation on the principal theme above a background of a whirlwind of arpeggios, while the surprising conclusion reinforces the intentionally improvisatory character. The *Galopp* in turn has a solar energy with extravagance and virtuosity like flashes of lightning. The *Blues* is really a *rembetiko* on a theme with a Greek character and it is a piece that its seductive power is particularly successful, showing how any raw material enables Skalkottas to demonstrate his imagination and his mastery as a composer. We return to a seemingly more abstract style and a classical form for the *Rondo brillante* but above all, in contrast to the long ‘lines’ that characterize most of the other pieces, a parcelling up of the musical discourse generates the impression of a disquieting nervousity. Skalkottas could have entitled the *Capriccio* ‘Invention (ostinato) on a C sharp’. The sounds seem to spin like tops and one can become dizzy listening to this extravagant and playful music. A *Waltz* follows ‘in the round’ which can recommence *ad infinitum* with its start on the third beat. In spite of the apparent characteristics of the Austrian *Ländler*, Skalkottas’s constant indication of *forte* (in the two manuscripts) as well as the regular variations of metre which transform some bars into a pulse of two beats, are reminiscent of Stravinsky.

As John G. Papaioannou has observed: ‘it may seem curious that Skalkottas chose to finish this imposing cycle not with a piece on a grander scale but with a sort of “bagatelle”’; this reminds us of the importance that Ludwig van Beethoven attached to his numerous and splendid *Bagatelles*. It is with this *Little Peasant March* with its tripartite construction, harmonically rich, popular and humorous in appearance, mixing delicate and gracious moments with more energetic and forceful accents, that Skalkottas takes leave of us and of his cycle.

III. The Other Works for Piano

In 1936, four years before the *32 Pieces*, Skalkottas had already written a *Piano Suite* in four movements, later to be known as the *First Suite*, a sort of experiment that can be seen as an early indication of the diverse characteristics that were later to evolve in his piano writing. Immediately after the great cycle of 1940 Skalkottas extended his œuvre for the piano with three further suites, each of four movements, but this time of smaller dimensions, extending the idea of a series of characteristic miniatures, and then in 1941 he returned to a more massive and structured form of writing, composing the *Four Études*.

We know that, when Skalkottas was asked by the Papaioannou family (notably Marika) to write something for solo piano, he had replied: ‘if I write like Debussy he will certainly have done it better, if I write like Schoenberg he will also have done it

better; how does one write for the piano?' In articles from the same period Skalkottas declares that, as a violinist, he knew how to write for his instrument and for similar instruments but, with regard to the piano, he needed to work together with the interpreter (which he was not able to do since none of the pieces for solo piano after the Berlin era was played during his lifetime).

The *Suite*, written in 1936, was Skalkottas's first return to the solo piano since the *Variations* of 1927 and the *First Piano Concerto* of 1931, and it shows a sort of conjunction between the style of Schoenberg (in his works for piano from the twenties) and a style of piano writing that approached that of Busoni. It is possible that Skalkottas was familiar with the famous 'episode' involving Busoni and Schoenberg with regard to the Austrian composer's Op. 11 No. 2.) Throughout this suite from 1936 one can observe in detail the idea of developing a single, extended line (further reinforced in the *32 Pieces*) combined with shorter lines reminiscent of sketches (an impression that is renewed in the three suites which came after the great cycle of 1940). The work opens with an enigmatic and abstract *Prelude* which comes close to sonata form, followed by an uneasy *Serenade* which mixes march impressions with a sketch for a waltz. This is succeeded by a highly poetic *Minuet* (very different from the one in the *32 Pieces*), and a *Finale* which is a particularly typical example of his extravagant virtuosity. (One should note that this *First Piano Suite*, played in its entirety, is not only a world première recording but also, quite simply, the first integral performance of this work.)

As regards the *Four Études* from 1941, they continue the writing developed in pieces such as

the *Partita*, the *Capriccio* and others from the *32 Pieces*. The first of the *Études* can be considered as a study in sonority; the second is constructed on a typically Greek, seven-beat rhythm; the third is a captivating and whirling waltz. One might expect, after the virtuosic 'excesses' of the *32 Pieces*, that with these *Études* Skalkottas would achieve a new culmination of 'madness' and, indeed, he does not disappoint as is shown excellently by the fourth *Étude*, a sort of devilish finale based on a Greek air. Here the composer confirms the perspective that was posited by the cycle of *32 Pieces* in 1940, and which he himself evokes in the brief prologue that precedes the cycle, indicating that he has tried to realize a new technique, a new way of playing the piano.

© **Christophe Sirodeau 2000**

Note: This recording of the *32 Pieces* is based on the two extant manuscripts, more particularly on the second which the composer presented to the Papaioannou family in the autumn of 1940. The *Slow-Fox* and the *Blues* have here been recorded using the first manuscript because of some few slips in the second: in the *Blues* bar 22 is missing; in the *Slow-Fox*, instead of the variation of bar 61, the motif from bar 63 is textually repeated, that is between bars 62 and 63 in the second manuscript, which is very much feebler and which produces an embarrassing irresolution at bar 61 [bar 62 in the first manuscript]. This can only be explained by the fact that Skalkottas wanted to avoid crossing out in a manuscript that was otherwise neatly written and was to be presented to someone, and that he did not want to rewrite the page at a time when paper was beginning to be in short supply. In 'copying' from memory he remembered, above all, the balance of the bars and their periodicity, and he did not think that the modification would be catastrophic for his work. Playing the original version nevertheless seems clearly preferable.

Nikolaos Samaltanos

I was born in Athens. My father was a civil engineer, and has always been enthusiastic about Italian opera; my mother had studied the violin and the piano. At the age of two I had the opportunity of taking part in an experimental educational programme in which, precociously, we started to learn all sorts of things that were normally taught much later, and this introduced me to the Dalcroze system. In that school we had constant access to numerous pianos (as well as other musical instruments) and it was there that I started practising the piano myself from the age of two. I continued my studies with a renowned teacher, Ivi Delijanni. Later I entered the Athens Conservatory attending the class of Alikí Vatikioti. For the first time, for a television broadcast dedicated to Greek composers of the first half of the twentieth century, I studied some pieces by Skalkottas, and this roused my curiosity in other works by the composer. At the same time, I had been working on several pieces of traditional chamber music with the violinist Leonidas Kavakos, and I had been accepted as a student at the Anavrita school (one of the most demanding schools in Greece where, sadly, I was not able to complete the course because of its incompatibility with my musical studies).

Later I continued my studies in Paris and Moscow and I received advice (sometimes excellent and sometimes unfortunate) from such well-known teachers as Evgeny Malinin and Germaine Mounier. I also had rewarding meetings with the late lamented György Sebök. But one fine day I found myself for the first time in front of a curious piece of piano music which proved to be the 32 *Pieces* by Skalkottas – piano music that contrasted rad-

ically with the ‘pianistic’ repertoire but which showed itself to be moulded in the classical forms and traditions (one must remember that Skalkottas was not a ‘pure’ twentieth-century composer but that he also represented in that century a period of musical development that had not existed in Greece on account of the Turkish occupation; during the course of his short life he had absorbed the stylistic elements of Western music of the 18th and 19th centuries, and his use of form seldom strayed far from the classical tradition although it used a very special palette of harmonies and futuristic sonorities). Returning to this after a lengthy interlude (following an assiduous study of the classical repertoire), this music, which had already made such a strong impression on me at the time of my studies at the Athens Conservatory, woke in me an immense interest and a desire to work with it.

During years of very serious work (preferring, at an age when numerous colleagues were preparing for international competitions, to invest my time in innovative music that was so rich in possibilities), I had the chance to exchange ideas with musicians from different backgrounds; for example the Russian violinist Zoria Schikhmourzaeva (professor at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow with whom, for example, I presented a programme of works for violin and piano by Skalkottas at that conservatory), with the Finnish composer and conductor Leif Segerstam (on BIS-CD-792 I perform several of his chamber works with cellist Pia Segerstam and pianist Christophe Sirodeau), with the French musicologist Alain Poirier, the composer Paul Méfano and the Greek musicologist John G. Papaioannou, a friend and colleague of Skalkottas, who died in January 2000.

I have had the privilege of presenting world premières of two major works by Skalkottas: in 1994 (in Athens and Moscow) *The Return of Ulysses* in a version by the composer for two pianos (with Christophe Sirodeau) and in 1999 (in Paris) the *Concerto for Two Violins and Piano* (a work that was not orchestrated by the composer) with Anna and Eva Lindal (granddaughters of the composer). Also in 1999, with the violinists Eiichi Chijiwa and Nina Zymbalist, the oboist Alexei Ogrintchouk and the cellist Pia Segerstam I participated in a cycle of ten concerts that were given in Paris, Lyon and in Germany to mark the fiftieth anniversary of the death of Skalkottas.

This recording of the piano music of Skalkottas (which will be completed with a third disc) is the 'photographic' result of these years of research into this astonishing repertoire.



Nikos Skalkottas

SPECIAL THANKS

To the Skalkottas Archives, Athens, and Michel Bichsel
To the Foundation for Hellenic Culture (Athens)
To the Church Saint-Marcel and Pastor Alain Costenoble
To the A.I.F.S. www.skfe.com
And to Kostis Demertzis, Maria Gourmou, Christos Kourpas,
Olga Lartschenko, Joël Perrot and Vladimir Tschinaev.

Recording data: 1998-2000 at the Eglise Evangélique
Saint-Marcel, Paris, France
Brüel & Kjær 4003 and Schoeps microphones, DCS 900
Cambridge A/D converter, Stellovox AMI 48 pre-amplifier

Producer: Evi Iliades

Digital editing: Evi Iliades
Musical adviser: Christophe Sirodeau
Cover text: © Christophe Sirodeau 2000
English translation: William Jewson
German translation: Denise Feider
Front cover image: © Pia Segerstam 1999
Photographs of Nikos Skalkottas: Skalkottas Archives, Athens
Photograph of Nikolaos Samaltanos: © M. Pantaleon
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,
Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Greek typesetting: Maria Gourmou
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20,
S-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
e-mail: info@bis.se
Website: <http://www.bis.se>

© 1998-2000; © 2001, BIS Records AB, Åkersberga



FOUNDATION FOR
HELLENIC CULTURE - ATHENS

AIFS
Association internationale
FEINBERG - SKALKOTTAS

Ι-Νίκος Σκαλκώτας

Παρά την ασυνήθιστη προσωπικότητα, την αφθονία του -πολύ υψηλού επιπέδου- έργου του καθώς και τον πρωτότυπο τρόπο γραφής του, ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949) Έλληνας συνθέτης, μαθητής των Arnold Schönberg, Kurt Weill και Phillipe Jarnach, έμεινε σχετικά άγνωστος μέχρι σήμερα, με εξαίρεση τους μελετητές και τις αναφορές στα μουσικά λεξικά. Στο λεξικό Larousse στη γαλλική έκδοση του 1965, ο μουσικολόγος Harry Halbreich έγραφε στο άρθρο του σχετικά με τη μουσική στην Ελλάδα: «Η μετέπειτα γενιά (μετά τη γενιά των ιδρυτών της Εθνικής Σχολής Καλομοίρη και Πετρίδη) μας δίνει τον πιο μεγάλο Έλληνα συνθέτη Νίκο Σκαλκώτα». Παρακάτω, ο Halbreich σημειώνει: «Το έργο του είναι το ίδιο θερμό, λυρικό και συχνά σκοτεινό με το έργο του Alban Berg. Συχνά δαντελένιο, όπως το έργο του Webern, ή ακόμα ρυθμικό σαν το έργο του Stravinsky ή του Bartók. Χαρακτηρίζεται όμως πάνω απ' όλα από μια λάμψη και μία διαύγεια καθαρά μεσογειακή». Για τις συνθέσεις του Σκαλκώτα γράφει: «Παρουσιάζονται σαν ένα από τα πιο μεγάλα έργα της εποχής μας!».

Ο Νίκος Σκαλκώτας γεννήθηκε στη Χαλκίδα στις 8 Μαρτίου 1904. Η καταγωγή του πατέρα του ήταν από την Τήνο, της μητέρας του από τα Χώστια της Βοιωτίας.

Η μητέρα του είχε τη συνήθεια να του τραγουδάει δημοτικά τραγούδια (η επιρροή τους φαίνεται στους 36 χορούς που συνέθεσε αργότερα), καθώς και να του διηγείται τις λαϊκές παραδόσεις του τόπου καταγωγής της. Στην ηλικία των 5 χρόνων, με τη βοήθεια του πατέρα του, κατασκευάζει ένα μικρό βιολί. Ο θεός του Κώστας ήταν ο πρώτος του δάσκαλος. Το 1909 η οικογένεια του έρχεται στην Αθήνα για να του προσφέρει τη δυνατότητα καλύτερης εκπαίδευσης. Συνέχισε τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών, στην τάξη του Tony Schulze, απ' όπου αποφοίτησε το 1920 με ένα λαμπρό δίπλωμα. Η υποτροφία Αβέρωφ, το 1921, του δίνει τη δυνατότητα για μετεκπαίδευση στο Βερολίνο (έμεινε εκεί έως το 1933), αρχικά για ανώτερες σπουδές βιολιού με τον Willy Hess στη Μουσική Ακαδημία, ξεκινώντας λοιπόν μία πολύ σημαντική εποχή τόσο για την καλλιτεχνική, όσο και για την προσωπική του εξέλιξη. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Βερολίνο, ο Νίκος Σκαλκώτας έχει πρόσβαση στη διεθνή καλλιτεχνική μουσική επικαιρότητα, (κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, το Βερολίνο υπήρξε τόπος συνάντησης των σπουδαιότερων καλλιτεχνών). Στη Hochschule διδάσκουν οι Hindemith, Schnabel, Fischer, Schreker, Szell... Στην τάξη του Kurt Weill, ίσως υπήρξε

συμμαθητής των Maurice Abravanel και Claudio Arrau. Η μουσική σκηνή του Βερολίνου παρουσιάζει μεταξύ άλλων καλλιτέχνες όπως οι Rachmaninov, Horowitz, Milstein, Serkin, Busch, Menuhin, Casals, Kempff, Cortot, Szigeti, Chaliapine, Toscanini, Monteux, Zemlinski, καθώς και τους 4 «φάρους» της πόλης, τους διευθυντές ορχήστρας Erich Kleiber, Bruno Walter, Otto Klemperer και Wilhelm Furtwängler. Δεν γνωρίζουμε πάρα πολλά για την προσωπική ζωή του Σκαλκώτα αυτά τα χρόνια. Τον πρώτο χρόνο των σπουδών του στο Βερολίνο, συναντά τη Λεττονικής καταγωγής Ουκρανή βιολονίστα Mathilde Temko, την οποία παντρεύεται το 1926. Αποκτούν δύο κόρες, από τις οποίες μόνο η δεύτερη Αρτεμς Lindal θα επιζήσει. Χωρίζουν το 1931 και η Mathilde με την κόρη της φεύγουν για τη Στοκχόλμη. Στο Βερολίνο ο Σκαλκώτας συγκατοικεί τον πρώτο χρόνο με το Δημήτρη Μητρόπουλο και συναντιέται συχνά με τον Έλληνα συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη.

Μετά από δύο χρόνια, εγκαταλείπει την προοπτική μιας καριέρας βιολιστή, για να ασχοληθεί με τη σύνθεση. Πληροφορίες για τη ζωή του, έχουμε από την αλληλογραφία με τη φίλη του βιολονίστα Νέλλυ Ασκητοπούλου (η οποία αργότερα γίνεται σύζυγος του ποιητή Ευελπίδη – τα ποιήματα του οποίου εμπνέουν το Σκαλκώτα να

συνθέσει τον κύκλο των 16 τραγουδιών, καθώς και το Παραμυθόδραμα *Με του Μαγιού τα Μάγια*.– CD BIS 954). Ο Σκαλκώτας θα επισκεφθεί επίσης διάφορες πόλεις της Ευρώπης: τις Βρυξέλλες (όπου συναντά τη Νέλλυ), τη Βιέννη και το Σάλτσμπουργκ, και φυσικά πόλεις της Γερμανίας. Η οικονομική του κατάσταση δεν είναι πάντα ικανοποιητική, έτσι αναγκάζεται να δουλεύει για παράδειγμα σαν ενορχηστρωτής στη φίρμα Odeon ή σαν πιανίστας βωβού κινηματογράφου. Λαμβάνει επίσης οικονομική ενίσχυση από την ευκατάστατη οικογένεια Salomon. Το 1925, μετά τις σπουδές του με τον Paul Juon, συνθέτει το πρώτο σημαντικό έργο του που σώζεται. Πρόκειται για τη *Σονάτα για solo βιολί* αφιερωμένη στη Νέλλυ – CD BIS 1024. Συνεχίζει τις σπουδές του για δύο χρόνια με τον Phillip Jarnach (μαθητή του Busoni). Ο Γ.Γ. Παπαϊωάννου μεταφέρει: «Ο Γιάρναχ μου διηγήθηκε κάποτε ότι ζήτησε από το Σκαλκώτα να συνθέσει ένα έργο για ορχήστρα. Ο Σκαλκώτας το παρουσίασε στο επόμενο του μάθημα. Ο δάσκαλος σημείωσε ότι η ενορχήστρωση ήταν πολύ πυκνή και βαριά ζητώντας από το μαθητή του να το ξαναφτιάξει πιο ανάλαφρο και διάφανο. Ο Σκαλκώτας δεν είπε τίποτα και έφερε στο επόμενο σεμινάριο τη “διορθωμένη” παρτιτούρα. Ο Jarnach τότε τον ρώτησε αν έχει φυλάξει την πρώτη

ενορχήστρωση. Ο Σκαλκώτας του την ξαναπαρουσίασε και ο Jarnach σημειώνει: «Τότε λοιπόν διαπίστωσα πως εκείνος είχε δίκιο και εγώ άδικο. Αυτό που είχα βρει “πυκνό” ήταν ένα γράφημο χαρακτηριστικά δικό του, σε πολλά επάλληλα ηχητικά επίπεδα, πλουσιότητα σε ήχο, αλλά όχι αδιαφανή». Το 1927 ένα δεύτερο μικρό κομψοτέχνημα γεννιέται. Οι 15 *Μικρές Παραλλαγές* για πιάνο, σύνθεση παράξενης ωριμότητας, και μόνο τώρα ο Σκαλκώτας αποφασίζει να δεχτεί τις συμβουλές του Schönberg-μέχρι τον Αύγουστο του 1930- με τη βοήθεια αυτή τη φορά της υποτροφίας Μπενάκη. Ο Schönberg σε μια συνομιλία του με την Μαρίκα Παπαϊωάννου (μαθήτρια του Arthur Schnabel) μιλάει με θαυμασμό για το νέο μαθητή του. Σημειώνει επίσης το 1948, λίγο πριν το θάνατό του (και χωρίς να γνωρίζει την εξέλιξη του Σκαλκώτα μετά το 1933) ότι «από τις εκατοντάδες των μαθητών μου, πολύ λίγοι εξελίχθηκαν σε πραγματικούς συνθέτες: Anton Webern, Alban Berg, Hans Eisler, Karl Rankl, Winfried Zillig, Roberto Gerhard, Nikos Skalkottas, Norbert von Hannenheim, Gerald Strang, Adolph Weiss. Γι’ αυτούς μόνο έχω ακούσει να μιλάνε”. Από μερικές φιλικές επιστολές εκείνη την περίοδο, μαθαίνουμε ότι ο Σκαλκώτας γράφτηκε επίσης στο πανεπιστήμιο για να μελετήσει φιλοσοφία και Ιαπωνική γλώσσα (αναφέρει

η Isabelle Thabard). Οι συμφοιτητές του τον θυμούνται σαν ένα νέο χαρούμενο που του άρεσε να αστείεύεται με τους άλλους. Την ίδια περίοδο, μερικά από τα ορχηστρικά του έργα παίζονται στο Βερολίνο, καθώς επίσης και κατά τα περάσματά του στην Αθήνα. Ο Γ.Γ. Παπαϊωάννου αναφέρει, ότι ο συνθέτης διηύθυνε το εναρκτήριο κοντσέρτο των «Λαϊκών Συναυλιών» με το έργο του *Concerto Grosso για ορχήστρα πνευστών*. Δητύθηκε επίσης την πρώτη παρουσίαση στην Ελλάδα της Μεγάλης Συμφωνίας του Schubert – D944). Αυτές είναι και οι μοναδικές ευκαιρίες που του δόθηκαν να διευθύνει τα ορχηστρικά του έργα (ατονικά ή σειραϊκά). Μετά το καλοκαίρι του 1931, η οικονομική κατάσταση του χειροτερεύει. Χάνει την υποτροφία Μπενάκη, χωρίζει με την Mathilde και –κυρίως- προκύπτει μια μυστηριώδης διαφορά με τον Schönberg (βασικοί λόγοι της οποίας ήταν η παρατήρησή του, όσον αφορά το *πρώτο του κοντσέρτο για πιάνο*— CD BIS 1014). «Πολλές νότες» γράφει ο Schönberg. «Έχει όσες πρέπει» απαντά ο Σκαλκώτας, ίσως θυμούμενος την παλαιότερη εμπειρία του με τον Jarnach. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να σταματήσει να συνθέτει μέχρι το 1934-35. Παρ’ όλα αυτά, φαίνεται ότι το 1932 ξαναγράφηκε στην τάξη του Schönberg (πιθανόν για λόγους καθαρά τυπικούς). Ο Schönberg προσπάθησε να τον βοηθήσει να

γίνει αποδέκτης της υποτροφίας Mendelssohn, όντας μέλος της επιτροπής της. Τελικά, η υποτροφία δόθηκε στον Norbert von Hannenheim, ένα φίλο του Σκαλκώτα. Τον Μάιο του 1933 επιστρέφει στην Ελλάδα. Όπως και τις προηγούμενες φορές, σχεδιάζοντας να ξαναφύγει, αφήνει τα χειρόγραφα του στο Βερολίνο, ενέχυρο για τα απλήρωτα ενοίκια του. Όμως, μην έχοντας υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία, πιστεύεται ότι δεν μπόρεσε να ανανεώσει το διαβατήριό του, με αποτέλεσμα να παραμείνει στην Ελλάδα. Η επιστροφή του αυτή στην πατρίδα δεν φαντάστηκε ότι θα ήταν οριστική, καθώς διάφορες προσπάθειες του να ξαναφύγει απέτυχαν. Σε γράμμα του στον Rudi Goehr το 1947, ο Σκαλκώτας μετανιώνει για το ότι «δεν έφυγα και εγώ για την Αμερική». Όσον αφορά τα αφημένα του χειρόγραφα στο Βερολίνο (τα οποία καταστράφηκαν στο μεγαλύτερο μέρος τους από ατύχημα), ο Γ.Γ. Παπαιωάννου μας μεταφέρει ότι ο Σκαλκώτας απαντούσε σχετικά όταν τον ρωτούσαν για τα κατεστραμμένα έργα του: «Εάν σας ενδιαφέρει κάποιο από αυτά, μπορώ να σας το ξαναγράψω». Πράγματι, το 1935 ξαναέγραψε την *Πρώτη Συμφωνική Σουίτα* που είχε συνθέσει στο Βερολίνο το 1929.

Η επιστροφή του στην Αθήνα σηματοδοτεί την αρχή μιας έρευνας για τη

δημοτική μουσική, έπειτα από πρόταση της Μέλπως Merlier. Αποτέλεσμα της, οι πασίγνωστοι 36 *Ελληνικοί Χοροί* που του δίνουν παμνηφεί μια πρώτη επιτυχία. (Παρ' όλα αυτά, το έργο θα παρουσιαστεί στο σύνολό του μόλις το 1988 στο ...Rio de Janeiro (!) υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή.) Τελικά μόνο τα έργα του σε τονικό σύστημα θα παρουσιαστούν στην Ελλάδα μέχρι το θάνατό του, όπως τα 2 μπαλέτα του (*Η Αυγερή και ο Χάρος* – CD BIS 1014), αποσπάσματα από την *Κλασική Συμφωνία για Ορχήστρα Πνευστών* και μία σύνθεση μουσικής θεάτρου βασισμένη σε μια σκηνή του Henry V (σώζονται αποσπάσματά της). Κανένα από τα έργα του σε ατονικό ή σειραϊκό σύστημα δεν θα παρουσιαστεί. Ενα από αυτά, το *κονσερτίνο για όμποε* φαίνεται ότι είχε προγραμματιστεί και ο Σκαλκώτας σε κείμενό του πληροφορούσε το κοινό για το χιουμοριστικό χαρακτήρα της μουσικής. Ο Σκαλκώτας, σύμφωνα με πολλές μαρτυρίες, παρουσιάζει δύο συνυπάρχουσες εικόνες αυτή την περίοδο. Αφ' ενός μιας προσωπικότητας δυναμικής και χαρούμενης, αφ' ετέρου την εικόνα ενός άνδρα θλιμμένου, μυστικοπαθούς και αποξενωμένου (τόσο λόγω της απόρριψης του από την κοινωνία, όσο και λόγω της κοινωνίας την οποία και ο ίδιος απέρριπτε). Ο Σκαλκώτας με την επιστροφή του στον

τόπο του δεν έτυχε αναγνώρισης. Για να ζήσει δούλεψε σαν μουσικός αναλογίου, στις τρεις ορχήστρες που υπήρχαν τότε στην Αθήνα, μέχρι το τέλος της ζωής του. Απογοητευμένος, απομονώνεται και δεν μιλά για τη μουσική του, εκτός από μερικές εξαιρέσεις όταν πιστεύει ότι γίνεται κατανοητός (όπως μαθαίνουμε από τον Γ.Γ. Παπαϊωάννου). Μεταξύ 1935 και 1945 συνθέτει το πιο σημαντικό μέρος του έργου του, χρησιμοποιώντας ένα σύστημα δικής του επινόησης - το πλούσιο σε δυνατότητες πολύ-σειριακό δωδεκάφθογγο - στα συχνά μεγάλων διαστάσεων έργα του. Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή της *Δεύτερης Συμφωνικής Σουίτας* σε 6 μέρη, διάρκειας 75 λεπτών (μαζί με τον κύκλο των 32 κομματιών για πιάνο γραμμένα σε ατονικό σύστημα). Σημειώνουμε ότι η *Δεύτερη Συμφωνική Σουίτα* δεν έχει ακόμη παρουσιαστεί. Έχουν παρουσιαστεί μόνο τρία από τα έξι μέρη της, όπως το *Largo Sinfónico* (n.4) – CD BIS 904. Η ενορχήστρωση του έκτου μέρους (το οποίο έμεινε ημιτελές λόγω του ξαφνικού θανάτου του Σκαλκώτα) πραγματοποιήθηκε από το μουσικολόγο και συνθέτη Κωστή Δεμερτζή, ο οποίος δημοσίευσε επίσης μία εντυπωσιακή έρευνα με θέμα τη Σκαλκωτική ενορχήστρωση.

Τον Μάιο του 1944, ο Σκαλκώτας συλλαμβάνεται από τους ναζί για

παραβίαση νυχτερινής εξόδου. Είχε την τύχη να μην εκτελεστεί όπως συνηθιζόταν και φυλακίστηκε για μερικούς μήνες στο Χαϊδάρι (κατά τη διάρκεια της φυλάκισης του συνήθεσε για τη μπάντα των φυλακών κάποια έργα με προκλητικούς τίτλους όπως *Κλούβες*, από τα οποία δε διασώθηκε κανένα). Επίσης κατά τη διάρκεια του πολέμου το 1943 ο Σκαλκώτας συναντά τη πιανίστα Μαρία Παγκαλή, συνάδελφο της βιολοντσελίστας φίλης του Μαρίας Πίστη. Παντρεύτηκαν το 1946. Το 1947 γεννιέται ο πρώτος τους γιος Αλέκος. Όμως, αν και η καινούρια αυτή προσωπική του κατάσταση του δίνει δύναμη να συνεχίσει να συνθέτει, παρουσιάζεται πάντα απομονωμένος και απόμακρος χωρίς να έχει πολλούς φίλους. Αντίθετα, παρουσιάζεται λιγότερο μελαγχολικός και ενδιαφέρεται φανερά για το μέλλον των παιδιών του. Μετά λοιπόν από μία παύση τριών ετών, ξαναρχίζει το παραγωγικό του έργο ενορχηστρώνοντας παλαιά του έργα. Συνθέτει επίσης έργα τονικά – μερικά παρουσιάστηκαν.

Κατά τη διάρκεια της νύχτας, Κυριακή 18 - Δευτέρα 19 Σεπτεμβρίου 1949, παρουσιάζονται αφόρητοι πόνοι στην κοιλιά του. Χειρουργείται επείγοντως. Πεθαίνει μετά τρεις ώρες από περισφιγμένη κήλη. Ο Σκαλκώτας δεν ήθελε να ανησυχήσει τη γυναίκα του που περίμενε το δεύτερο παιδί τους (γεννήθηκε την Τετάρτη 21

Σεπτεμβρίου). Πιστεύεται ότι δεν είχε θεραπευθεί έγκαιρα λόγω λάθους διάγνωσης ενός φίλου του γιατρού. Τη μέρα του ξαφνικού του θανάτου στις 19 Σεπτεμβρίου 1949 ο Σκαλκώτας είναι πρακτικά άγνωστος, αδημοσίευτος, δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις με τα έργα του, τα οποία δεν έχουν καν παρουσιαστεί. Η εποχή του Βερολίνου έχει ξεχαστεί. Τον θυμούνται μόνο μερικοί από τους φίλους του της εποχής εκείνης όπως οι Walter και Rudi Goehr. Χρειάστηκαν περισσότερα από 50 χρόνια από το θάνατό του για να έχουν παρουσιαστεί όλα τα έργα του το λιγότερο μία φορά. Δέκα μέρες πριν το θάνατο του Σκαλκώτα, πεθαίνει ο Richard Strauss υμνούμενος από όλους τους μουσικούς κύκλους. Η μουσική Ευρώπη, δεν δείχνει να ενδιαφέρεται για την Ελλάδα που μόλις βγαίνει από τη εποχή του εμφυλίου πολέμου.

Αυτό που μας εντυπωσιάζει ακούγοντας τη μουσική του Σκαλκώτα – παρά τις αναπόφευκτες συγκρίσεις που μπορούμε να κάνουμε, πρώτα με το δάσκαλό του Schönberg, αλλά και με τους Berg, Bartók και κυρίως με το Stravinsky, που ο Σκαλκώτας θαύμαζε- είναι η εμφανής αυθεντικότητα του έργου του. Αρχικά εντυπωσιαζόμαστε από τα απίστευτα ηχοχρώματα των συγχορδίων του, που συχνά χρησιμοποιούν τις ακραίες

δυνατότητες του ακουστικού φάσματος. Ενα καλειδοσκόπιο αρμονιών που έχουν ερευνηθεί με επιμέλεια, εναλλασσόμενες πολύ γρήγορα – μία τεχνοτροπία που γίνεται αμέσως αντήληπτη στον μνημένο ακροατή. Δεύτερο στοιχείο που συνδέεται άμεσα με το πρώτο είναι ο πλούτος του ρυθμικού παλμού που είναι «κύριο στοιχείο» μιας κατευθυνόμενης μεγάλης ενέργειας που ρέει από τα απλά, μέχρι τα πιο πολυσύνθετα έργα του. Τρίτο στοιχείο ο ποικίλος τρόπος μουσικής έκφρασης, δωδεκαφθογγικής, σειραϊκής, πολυσειραϊκής ιδιαίτερα, τονικής, τροπικής, παραδοσιακής, μέχρι jazz. Ειδικά η δημοτική μουσική δεν έρχεται σε αντίθεση με την «κλασική» μουσική, αντίθετα συνυπάρχουν βοηθώντας η μία την άλλη. Προσέχουμε επίσης και μία τάση, - όπως στους «τιτάνες» του 19^{ου} αιώνα Bruckner και Mahler- δημιουργίας συνθέσεων «κύκλων» μεγάλων διαστάσεων (κυρίως την εποχή του 1940) και όχι μόνο στις συνθέσεις του για ορχήστρα. Θυμούμενοι ότι εκείνη η εποχή διαπνεόταν από το πνεύμα του νέο-κλασικού, ανεξάρτητα από τον τρόπο της μουσικής έκφρασης, βρίσκουμε κατά κάποιο τρόπο και στο Σκαλκώτα νεοκλασικά στοιχεία, όπως σε μερικά από τα 32 κομμάτια για πιάνο ή στα 10 σκίτσα για κουαρτέτο εγχόρδων. Επίσης τα κοντσέρτα του είναι συνθέσεις στην κλασική φόρμα κοντσέρτου.

Παραδόξως, αν και δεν είναι κοντά στη νεοκλασική ιδέα, ο Σκαλκώτας είναι πιο κοντά (όπως λέει ο John Thornley) στο ρεύμα της “Nouvelle Objectivité” ή της “musique absolue” καθώς και του κλασικού κατά τον Busoni («στον αντίποδα του νεοκλασικού που παρουσιάζεται χωρίς ανανέωση» σύμφωνα με την έκφραση του Pascal Huynh). Δεν πρέπει λοιπόν να υποτιμήσουμε τη διδασκαλία του Phillip Jarnach και του Kurt Weill, που ήταν μαθητές του Busoni, σε σχέση με τη διδασκαλία του από τον Schönberg. Παρατηρούμε επίσης ότι κατά κάποιο τρόπο, μερικά στοιχεία των έργων του Σκαλκώτα, αποτελούν τον πρόδρομο έργων μεταγενέστερων συνθετών όπως οι Ξενάκης, Ligeti καθώς επίσης και της ηλεκτρονικής μουσικής. Αυτή η παρατήρηση φυσικά, αφορά στην ακουστική εντύπωση και όχι στον τρόπο γραφής. Όπως σημειώνει και η Isabelle Thabard, «όσο δελεαστικές και αν είναι αυτές οι αναφορές τις οποίες δεν μπορούμε κατ’ αρχάς να στερηθούμε, φαίνεται ότι η πρωτοτυπία του Σκαλκώτα δε γίνεται τελικά αντιληπτή παρά μόνο όταν θα σταματήσουμε να τον συγκρίνουμε σε σχέση με τους μεγάλους δασκάλους του».

Βασική ιδιαιτερότητα υπάρχει επίσης και στη κατασκευή του δωδεκάφθογγου συστήματος, το οποίο παρουσιάζεται πιο

πολύπλοκο από εκείνο που αναπτύχθηκε από τον Schönberg. Όπως εξηγεί ο Γ.Γ. Παπαιωάννου, ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί σύμπλεγμα πολλών δωδεκάφθογγων σειρών αντί μίας μονής σειράς που χρησιμοποιεί ο Schönberg. Ο Σκαλκώτας, εισάγει ιδιότητες «σχέσεις γειτνίασης» σαν βάση για τους μετασχηματισμούς των σειρών, που φτιάχνουν τον φανταστικό αριθμό των 23 στη *Δεύτερη Συμφωνική Σουίτα*. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι σαφώς πιο πλούσιο σε πληροφορίες, εξ’ αιτίας της κατάστασης “fractale” (εικόνα μέσα στην εικόνα) η οποία δημιουργεί μια τεχνοτροπία που διαδόθηκε ευρέως μετά το θάνατο του Σκαλκώτα. Η απομόνωση του στην Ελλάδα –μακριά από το μουσικό ρεύμα της εποχής του- του δίνει τη δυνατότητα να δημιουργήσει το προσωπικό του ύφος. Δεν φαίνεται να γνωρίζει άλλο από το 4^ο *Κουαρτέτο* του Schönberg (1936), το οποίο έλαβε μετά τον πόλεμο. Ο Γ.Γ. Παπαιωάννου σημειώνει μεταξύ των διαφορών ιδιωτυπιών της γραφής του, «την αρμονική δομή, όπου ο Σκαλκώτας δε χρησιμοποιεί την εύκολη λύση των “cluster”, δίνοντας έτσι σημασία σε κάθε φθόγγο που απαρτίζει μια συγχορδία. Οι συγχορδίες του ταξινομούνται σε οικογένειες, υπό-οικογένειες, και γένη αρμονικού χρώματος, ανάλογα με τους συνδυασμούς των διαστηματικών

κατηγοριών που χρησιμοποιούν, προσδίδοντας μέσα στη «δωδεκαφθογγική αρμονική αντίληψη» ένα φανταστικό αρμονικό πλούτο. Επιπλέον, μία από τις εντελώς προσωπικές ενορχηστρωτικές τεχνικές του Σκαλκώτα, αφορά στην ικανότητά του να δημιουργεί «πολλαπλασιαστικές εντυπώσεις». Αυτό σημαίνει ότι ο ακροατής, σε μία αντίστιξη δύο οργάνων έχει την ψευδαίσθηση ότι υπάρχουν περισσότερα από δύο όργανα. Επίσης, ο τρόπος της ενορχήστρωσης, πάντα απρόβλεπτος στο «κλασικό» άκουσμα, χρησιμοποιεί τις ακραίες δυνατότητες των μουσικών οργάνων, δίνοντάς μας ένα πρωτότυπο μουσικό αποτέλεσμα, με τη δημιουργία πρωτότυπων μουσικών ήχων ή ακόμα και ηχητικών block. Όλα αυτά τα στοιχεία και επιπλέον ο έλεγχος της φόρμας (συνχά η συνύπαρξη περισσότερων της μίας φόρμας την ίδια στιγμή, όπως για παράδειγμα μία φόρμα ολοκληρωμένης σονάτας να βρίσκεται στο αρχικό μέρος μιας άλλης –ακόμη μεγαλύτερης- φόρμας σονάτας) συνυπάρχουν, ενισχύουν και ομογενοποιούν το τελικό αποτέλεσμα. Με αυτή την ηχητική του ενόραση, ο Σκαλκώτας δημιούργησε στην εποχή του ηχητικούς κόσμους που αργότερα ξαναβρίσκουμε χρησιμοποιώντας τις τεχνικές της ηλεκτρονικής μουσικής». Ο Ελβετός μουσικολόγος Luca Sabatini

έγραφε φέτος ότι «η μουσική του συνδυάζει τον ακραίο εξπρεσιονισμό με το αρχαίο Ελληνικό πνεύμα. Η βιαιότητα του ρυθμού και οι αντιθέσεις των ηχοχρωμάτων, κατευνάζονται από ένα απίστευτο λυρισμό, αφήνοντάς μας εκστασιασμένους». Φυσικά τον πλούτο της μουσικής του, την χωρίς τέλος φαντασία του, την ανακαλύπτουμε πάντα στα έργα του, παρ' όλο που μερικά από αυτά απαιτούν περισσότερες από μια ακροάσεις. (Ενθυμούμενοι πως και ο Schönberg άλλωστε έλεγε, ότι θα ήταν ικανοποιημένος εάν το έργο του δεν γινόταν αντιπαθητικό μετά από δεκαεννέα ακροάσεις ... ή ακόμα λαμβάνοντας υπ' όψιν το παράδειγμα του Heinrich Neuhaus ο οποίος χρειάστηκε να ακούσει πάρα πολλές φορές το *Quatuor* του Webern ώστε τελικά να το αγαπήσει...).

Στη μουσική του αντικατοπτρίζονται οι ρίζες της ελληνικότητας της καταγωγής του, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα (όπως και ο ίδιος γράφει και παραδέχεται στα μουσικά του άρθρα που αναφέρονται σ' αυτό το θέμα) όχι μόνο διαμέσου διαφόρων ακουστικών εντυπώσεων, αλλά επίσης και από τη χρήση στη κατασκευή της μουσικής του των πυθαγόρειων νόμων - περιλαμβανομένου του "χρυσού αριθμού". Αυτό είναι φανερό στα καθαρώς εμπνευσμένα από τη λαϊκή παράδοση έργα του, όπως οι «36 Ελληνικοί Χοροί» καθώς

επίσης και στα πιο πολύπλοκα - σειραϊκά ή ατονικά - έργα του, χωρίς να ξεχνάμε τα τονικά του έργα τα οποία δεν έχουν πρακτικά γίνει γνωστά λόγω της “βαρύτητας” που δώσαμε μέχρι σήμερα στα πολύπλοκα ατονικά ή δωδεκάφθογγα πιο σημαντικά έργα του.

II - Τα 32 Κομμάτια για πιάνο

Ο Σκαλκώτας συνέθεσε τον κύκλο των 32 Κομματιών μεταξύ Ιουνίου και Αυγούστου 1940, περίοδο πλούσιας παραγωγικότητας. Πριν εξετάσουμε αυτόν τον κύκλο πιο αναλυτικά, σημειώνουμε ότι οι διάφορες εκδόσεις των έργων του Σκαλκώτα παρουσιάζουν αρκετά λάθη - μερικά σε πολύ αντίθετη σχέση με τις προθέσεις του συνθέτη. Αλλά τα λάθη είναι ανθρώπινα και αυτή η παρατήρηση δεν έχει σκοπό να επικρίνει μια σημαντική εκδοτική προσπάθεια η οποία πραγματοποιήθηκε - πολύ συχνά - με ελάχιστα μέσα. Πιο σοβαρές αντιθέτως είναι οι ηθελημένες διαστρεβλώσεις μερικών έργων από τα άτομα που είχαν την εκδοτική επιμέλεια, οι οποίες -αν και ξεκινούν από καλή πρόθεση- είναι τελείως καταστρεπτικές και παραπλανητικές, διαστρεβλώνοντας το νόημα της σύνθεσης και παρασύροντας τον ερμηνευτή σε λανθασμένα ίχνη, εμποδίζοντας την ορθή ανάλυση του έργου (ένας παραλληλισμός με την περίπτωση

Janáček, την οποία εκθέτει ο Kundera στο *Les testaments trahis*). Πρόκειται ιδιαίτερα για την περίπτωση των 32 *Κομματιών για πιάνο* και πιο συγκεκριμένα για την *Passacaglia* (n.15) που εκδόθηκε χωριστά από την Universal Edition - Wien με επιμέλεια από τον Walter Goehr. Γεγονός λυπηρό τόσο για τη λαθεμένη ερμηνεία του κειμένου όσο και για το ότι προέρχεται από έναν από τους πιο στενούς φίλους του Σκαλκώτα της εποχής του Βερολίνου (άλλα σημαντικά λάθη βρίσκονται επίσης στις πιο πρόσφατες εκδόσεις που επιμελήθηκε ο Gunther Schuller για τον εκδοτικό οίκο Margun). Εξ’ άλλου, μη λαμβάνοντας υπ’ όψιν τις λάθος ή σε διαφορετική θέση παρουσιαζόμενες ενδείξεις των *tempi* -στην εξεταζόμενη μορφή της *Passacaglia*- και παρατηρώντας τα δύο διαφορετικά χειρόγραφα από το χέρι του συνθέτη, μπόρεσα επίσης να καταλάβω ότι ο Σκαλκώτας τη συνέθεσε σύμφωνα με τις αναλογίες του *Χρυσού Αριθμού* και -προς ακόμη μεγαλύτερη έκπληξη- ότι το ίδιο στρατηγικό σημείο (του χρυσού αριθμού) αντιστοιχούσε στο σημείο που βρίσκεται στο μέσον και των 32 *κομματιών* σαν σύνολο, επιπλέον -πέρα των ήδη υπαρχουσών- απόδειξη της θέλησης του Σκαλκώτα να δημιουργήσει έναν αναμφισβήτητο κύκλο.

Γενικά υπάρχει μια μεγάλη τάση στο Σκαλκώτα να συνθέτει περιπλοκές συνθέσεις, προτείνοντας συχνά πολλαπλά συσσωρευμένα επίπεδα οργάνωσης, αναπαράγοντας την ιδέα “fractales” σε διαφορετικά μεγέθη - όπως υπογραμμίζει πιο πάνω ο Γ.Γ. Παπαιωάννου. Αυτός ο τρόπος σύνθεσης βρίσκει το απόγειο της πραγματοποίησης του σε αυτό τον κύκλο, του οποίου εξ’ άλλου ο ακριβής τίτλος είναι “Μουσική για πιάνο solo - 32 Κομμάτια για πιάνο / Nikolaus Skalkottas. Μπορούμε για παράδειγμα να βρούμε σε αυτά, όπως και στις *Heures Persanes* (1916) του Charles Koechlin το ξετύλιγμα δύο ημερών από την αυγή ως τη νύχτα κατά τη διάρκεια του κύκλου, μια μέρα από το *Andante Religioso* (n.1) έως το *Nachstück* (n.16) και μια δεύτερη μέρα από το *Das Frühstückchen der kleinen Magd* (n.17) έως τους τελικούς χορούς (*Slow-Fox, Blues, Walzer*). Μια άλλη άποψη είναι ότι μπορούμε να φανταστούμε μια ημέρα και τον καθρέπτη της τη νύχτα για το σύνολο του κύκλου, ή όπως το αισθάνεται ο ερμηνευτής αυτού του δίσκου -Νικόλαος Σαμαλτάνος- απλά το μεγάλο όνειρο μιας τρελής κινηματογραφικής νύχτας σκηνοθετημένης ίσως από τον Κιούμπρικ. Πιο σχηματικά, το πρώτο μέρος είναι εσώστρεφης μορφής και το δεύτερο εμφανίζεται πιο παραστατικό, ειρωνικό. Εχουμε επίσης την ακουστική

εντύπωση ενός αυτόνομου κομματιού αν ακούσουμε ένα μέρος για παράδειγμα τέσσερα από τα κομμάτια του κύκλου, όπως επίσης και την εντύπωση μιας τεράστιας συμφωνίας που μας δίνει ο συνολικός κύκλος, όπου οι δύο κύριοι χαρακτήρες ασκητικός-σκεπτικός και δεξιολογικός εναλλάσσονται συστηματικά. Συνεχώς θεματικοί ή μοτιβικοί δεσμοί κυκλοφορούν μεταξύ όλων των κομματιών (που μπορούν εξ’ άλλου να συνδεθούν με ένα ή δύο βασικά “μοτίβα” για ολόκληρο το έργο), διότι το θεωρητικό πρόβλημα ενός κύκλου (στη μουσική ή αλλού) είναι το να μπορούμε να έχουμε πάντα στη μνήμη μας αυτό που προηγείται. Ετσι βρίσκουμε την προαγγελία του *Tango* (n.14) στην 4η των *Kurze Variationen* (n.3), αυτήν του *Galopp* (n.27) ήδη στην *Partita* (n.11), το *ostinato* του *Kinder-Tanz* (n.2) ξαναβρίσκεται στην *Reveria im neuen Stil* (n.7), το *Menuetto* (n.23) μέσα στο *Walzer* (n.31) ή το *Kleine Bauernmarsch* (n.32), κτλ... (τα παραδείγματα δεν έχουν τέλος). Συχνά ο Σκαλκώτας προβαίνει στην αναγγελία του επόμενου κομματιού λίγο πριν την ολοκλήρωση του προηγούμενου και γενικώς βρίσκουμε μια σειρά από κοινές “formules” που επανέρχονται συνεχώς και ομογενοποιούν τον κύκλο, όπως επίσης και την τεχνική της γραφής. Όλα αυτά επιυλόν της ενστικτώδους ιδέας της Πυθαγορείου

δομής. Πράγματι μπορούμε να βρούμε μια απόπειρα δεσμού με τη “δεκάδα” ($1+2+3+4=10$) και επομένως με τον αριθμό 4 (Τετρακτίν), καθώς και κοινά σημεία σε κάθε 4 κομμάτια (για παράδειγμα μια αρπιζόμενη συγχορδία στην αρχή κάθε 4 κομματιών), όπως και τη δυνατότητα ενός πρώτου μοιράσματος σε 2 φορές από 16 κομμάτια, που περιλαμβάνουν συνήθως 32, 36, 44, 48 μέτρα κτλ. (στους 36 *Ελληνικούς Χορούς* -ο αριθμός 36 έχει εξ’ άλλου την προσωπική του αλληγορία, όπως στο *Poème de l'exstase* του Scriabine-, τα 16 *τραγουδία* και τα 10 *Σκίτσα για κουαρτέτο εγχόρδων*). Βεβαίως η αναφορά στο Beethoven είναι προφανής τόσο στις 32 συνάτες όσο και στις 32 Παραλλαγές σε ντο ελάσσονα, και αυτά τα Κομμάτια μπορούν να ληφθούν επίσης σαν 32 κομμάτια διαφορετικού στυλ ή διαφορετικών συστημάτων.

Κατά την προσεκτική εξέταση των 2 χειρογράφων, βρίσκουμε και άλλες ενδείξεις: ενώ ξεχνά σε δύο περιπτώσεις να “αντιγράψει” ένα μέτρο (και παρά τα 2 λάθη αριθμήσεως των μέτρων στα 2 χειρόγραφα) διατηρεί σωστό τον τελικό αριθμό των μέτρων του κομματιού που του είναι αναγκαίος για τη γενική συνάφεια, αποκαλύπτοντας τη σημασία που έχουν οι αριθμοί στην όλη κατασκευή του. Ξέρουμε ότι -θυμίζοντας το μύθο της Αθηνάς που βγήκε άνοπλη από το μηρό του Διός- τα

έργα του Σκαλκώτα γεννιούνται έτοιμα από το μυαλό του στο χαρτί (εκτός κάποτε από την ενορχήστρωση που φυλάγεται στη μνήμη και μεταγράφεται αργότερα για τα ορχηστρικά έργα) - ο Σκαλκώτας δεν άφησε σχεδόν κανένα σχέδιο ενώ γνωρίζουμε τη φροντίδα με την οποία φύλαγε κάθε σελίδα. Κάθε υπόνοια κατεστραμμένων σχεδίων πρέπει λοιπόν να παραμερισθεί μετά βεβαιότητας. Κάθε συνθετική εργασία γίνεται πράγματι από μνήμης, όπως λέγεται και για τον Mozart. Παρά τις μεγάλες ομοιότητες μεταξύ των δύο χειρογράφων δεν εξετάζει κάθε λίγο το πρώτο για να πραγματοποιήσει το δεύτερο “αντίγραφο”, εξ’ ου και μερικές μικροδιαφορές, βλέπουμε ότι προβληματίζεται έντονα για την τελική σειρά των κομματιών (για παράδειγμα η μετακίνηση του *Marcia funebre* -αρχικά στο νούμερο 8- προς το νούμερο 9 και η αντικατάσταση του από το *Kanon* ή η μετάθεση στο τελευταίο χειρόγραφο της θέσης των κομματιών νούμερο 10 έως 19).

Υπάρχει μια δόση παιγνιδιού (γνωρίζουμε ότι του άρεσε να παίζει με την τύχη, τους αριθμούς και τα ζάρια όπως μας μεταφέρει ο σκακιστής γιος του...) αλλά αν και δε διακατέχεται όπως ο Berg από μια έμμονη ιδέα ανάπτυξης μιας συμβολικής αριθμών και κωδικών μέχρι τέλους, θα αναπτύξει ένα άλλο τρόπο κρυφής οργάνωσης σ’ αυτό τον κύκλο, συνδεδεμένο

με τη “Θεία διάσταση” όπως αναφέρω στην αρχή και είναι μάλιστα μια από τις σπάνιες περιστάσεις στο έργο του που προχωρεί τόσο μακριά. Πράγματι μπορούμε να βρούμε αλλού κάποιες προσπάθειες (όπως συγκεκριμένα στη *Δεύτερη σονάτα για βιολί και πιάνο* του 1940, και μάλιστα στην *Επιστροφή του Οδυσσέα* (1942) όπου αυτός ο τύπος σύνθεσης είναι φανερά κοντά στην ακριβή αναλογία), αλλά για τα 32 *Κομμάτια* οι αναλογίες είναι τελειώς ακριβείς. Υπενθυμίζουμε ότι η χρυσή τομή παριστά τη σχέση μεταξύ του πλάτους ενός ορθογωνίου και του μήκους, ίσον με τη σχέση μεταξύ μήκους και του συνόλου (μήκος + πλάτος). Τα 32 *Κομμάτια* περιλαμβάνουν 2169 μέτρα συμπεριλαμβανομένων των επαναλήψεων και των “Da capo”. Η χρυσή τομή μεταξύ του μικρότερου τμήματος (829 μέτρα) και του μεγαλύτερου αντιστοιχεί ακριβώς με τη χρυσή τομή της *Passacaglia* που έχει σύλληψη με όμοιες διαστάσεις, δηλαδή με την *Οδό Παράλλαγή* (μέτρα 17 και 18)! Εξετάζοντας τώρα την *Passacaglia*, βλέπουμε ότι έχει όπως και το έργο του *Η Επιστροφή του Οδυσσέα* δύο χρυσές τομές, όχι μόνο αυτή του μέτρου 17 (μικρό τμήμα + μεγάλο) αλλά επίσης και το αντίθετο (μεγάλο + μικρό τμήμα), επομένως το μέτρο 27. Αλλά για να έχει λοιπόν μια “χρυσή τομή” κάποιο ενδιαφέρον, προφανώς πρέπει

αυτή να αντιστοιχεί σε κάποιο “συνθετικό γεγονός”. Τι βρίσκουμε λοιπόν στο μέτρο 17; Την πρώτη αλλαγή tempo της *Passacaglia* (που αποτελείται κατά τα άλλα από 44 μέτρα ανεπτυγμένα σε 20 παραλλαγές) που είναι επίσης αλλαγή χαρακτήρα “vorwärts treissen - Quasi moderato” (το αρχικό tempo ήταν Grave). Τι βρίσκουμε στο μέτρο 27; Την επιστροφή στο Tempo primo... (στο μέσον του κομματιού στη *Δέκατη Παράλλαξη* - “δεκάδα”- βρίσκουμε το πιο γρήγορο tempo: Allegro). Δεν είναι λοιπόν “από λάθος” όπως σκέφτηκε ο Walter Goehr, που ο Σκαλκώτας επανέρχεται στο Tempo primo από το μέτρο 27 και πριν την επανέκθεση του θέματος στο μέτρο 33. Αλλά ακόμη πιο ενδιαφέρον, το μέτρο 17 αντιστοιχεί στην αρχή της 8^{ης} *Παράλλαγής* και το μέτρο 27 στην 13^η *Παράλλαξη*, με συνολικό αριθμό 21 (θέμα + 20 Παραλλαγές) τμημάτων σ’ αυτή την *Passacaglia*. Ας θυμηθούμε τώρα ότι η σειρά του Fibonacci της οποίας η σχέση των 2 συνεχόμενων όρων τείνει προς τη χρυσή τομή ($1+2=3$, $2+3=5$, κτλ.) αρχίζει από τους αριθμούς 1,2,3,5,8, 13, 21,34,55,89...! Δεν μπορούμε παρά να θαυμάσουμε αυτή τη λογική, που επεκτείνεται για παράδειγμα στη χρήση ενός μέτρου 9/8 για ένα θέμα βασιζόμενο σε 9 βασικούς φθόγγους και που φθάνει σε καταπληκτικές λεπτομέρειες όπως το

γεγονός ότι πρόκειται για το όγδοο κομμάτι του κύκλου που συνδέεται με την “ιδέα” της χρυσής τομής, ή ότι το δεύτερο (οριστικό) χειρόγραφο σταματά στη σελίδα 88, για να συνεχίσει με την *Nachstück* (n.16) στη σελίδα 89 ενώ ο Σκαλκώτας στο υπόλοιπο του χειρογράφου των 32 Κομματιών συγκεντρώνει συστηματικά κάθε κομμάτι το ένα μετά το άλλο χωρίς να αφήσει κενό (μόνη εξαίρεση ένα κενό μεταξύ της *Katastrophe* n.4 και του *Ελληνικού χορού* n.5, επομένως στο τέλος των τεσσάρων πρώτων κομματιών - πάλι η Τετρακτίς - καθώς και στο τέλος του *Andante religioso* n.1). Εάν η άφιξη στη σελίδα 88 προέρχεται ασφαλώς από τύχη, η απόφαση να αφήσει το υπόλοιπο αυτής της σελίδας κενό σημειώνει τη θέληση να προσδιορίσει το “μέσον” του Κύκλου, που τοποθετείται ασύμμετρα μεταξύ της *Passacaglia* και της *Nachstück* (πράγματι, το *clavier* ενός πιάνου δεν περιλαμβάνει 88 πλήκτρα;...)

Όσον αφορά τα υπόλοιπα Κομμάτια, βρίσκουμε περίπου άλλες 13 απόπειρες “χρυσής τομής” που έχουν διαφορετική σημασία για κάθε κομμάτι: η “χρυσή τομή” του *Andante religioso* αντιστοιχεί στην αρχή του κεντρικού τμήματος με ένα αρκετά ξαφνικό “ηχητικό άνοιγμα”, στις *Σύντομες Παραλλαγές* (n.3) αντιστοιχεί με την ξαφνική και απρόσμενη αναφορά του *Tango*, στην *Ονειροπόληση σε παλαιό ύφος*

(n.6) με τη δημιουργία ενός ευρέος ηχητικού πεδίου σ’ ένα ξαφνικό ηχόχρωμα συνδυασμό υψηλών και χαμηλών συχνοτήτων του ακουστικού φάσματος, στην *Ονειροπόληση σε νέο ύφος* (n.7) στην ξαφνική εμφάνιση *trilles* που προαναγγέλλουν την ανακεφαλαιώση του κομματιού, στο *Kanon* (n.8) στην είσοδο του αντιθετικού θέματος (“καθρέφτη”), στο *Πένθιμο εμβατήριο* στην ηχητική κορύφωση, ιδίως στη *Σονάτινα* όπως και στην *Passacaglia*, η χρυσή τομή παρουσιάζεται με την τριμερή διαίρεση του κομματιού, στο “*Σύνθημα της νεαρής κοπέλας*” (n.17) υπογραμμίζει πρώτα την αρχιτεκτονική του κομματιού και ανακοινώνει τον ερχομό ενός περίεργου σημείου εξάρσεως, “*Herz Schlagent*” σημειωμένου στην παρτιτούρα από το Σκαλκώτα, στην *Gavotte* (n.22) εκ νέου καλύπτει την τριμερή διαίρεση το ίδιο ακριβώς για το *Slow-Fox* (n.26), στο *Blues* (n.28) την αρχή ανάπτυξης του θέματος, στο *Capriccio* (n.30) με την “παρουσίαση” του *ostinato* πάνω σ’ ένα ντο δίεση παιγμένο όμως από το αριστερό χέρι του πιανίστα. (Το προσωπικό χιούμορ, χωρίς αμφιβολία δεν απουσιάζει. Βλέποντας ότι το μέτρο 666 του κύκλου, αριθμού που γνωρίζουμε την “τρομερή” σημασία του, βρίσκεται στο τέλος της *Μικρής Σερενάτας* (n.12) στις 3 επαναλήψεις του ρυθμικού *motivo* του

μπάσου – “Το χτύπημα της μοίρας”- Είναι συμπτωματικό;...)

Εχουμε λοιπόν πολύ περισσότερες αποδείξεις, εκτός της ονομασίας αρχικά *Preludio και Finale* των κομματιών 1 και 32, για την πρόθεση του Σκαλκώτα να δημιουργήσει ένα κύκλο. Φυσικά, κάθε κομμάτι μπορεί να υπάρξει αυτοτελές παρουσιάζοντας μας μια χρυσή τομή; Αλλά στη συνοχή ενός κύκλου, ανακαλύπτουμε διάφορες κρυφές όψεις, που η πείρα αναδίδει. Εχουμε την εντύπωση μιας “τελετουργίας” όπως ίσως μεταφορικά μπορούμε να εκλάβουμε το ταξίδι του Οδυσσέα. Συνιστούμε λοιπόν τη συνεχή ακρόαση του κύκλου, ή το λιγότερο σε 2 μέρη.

Βρίσκουμε πολυάριθμες κατηγορίες γραφής στα 32 *Κομμάτια*. Κομμάτια με βάση το *ostinato*, μελωδικά κομμάτια, κομμάτια δεξιοτεχνίας, μια σειρά με βάση τους χορούς, jazz, baroques ή κλασικούς, άλλα βασισμένα σε μια κατασκευαστική ιδέα, ή το αντίθετο τους καθαρά αυτοσχέδιαστικά, όπως τα συχνά δεμένα με μια κινηματογραφική ιδέα. Το έργο πραγματεύεται σχεδόν όλες τις συγκινήσεις και τις ανθρώπινες λύπες μέσω των ήχων, περιλαμβάνομένης και της “απόλυτης” μουσικής που ακριβώς προσπαθεί να αποφύγει κάθε “προσποίηση”. Αλλά το τέλος του κύκλου (*Kleine Bauernmarsch*)

αποφεύγει να είναι ένα τέλος γι’ αυτό που δε μπορεί ποτέ να τελειώσει: τη ζωή, γιατί αυτός ο κύκλος είναι μια μεταφορά ολόκληρης της ζωής. Με μια τελευταία ματιά βλέπουμε ότι το θέμα του *Kleine Bauernmarsch* φαίνεται πιο κομψό από το *Waltzer*, που μοιάζει να είναι ένα *ländler*, δίνοντας την εντύπωση ν’ ακούγεται από μακριά, ένα αντίο στη νυχτερινή γιορτή. Τα τελευταία κομμάτια του κύκλου είναι σαν τα γιορτινά πυροτεχνήματα και συμβιβάζουν την όχι σοβαρή και ελαφρά εορταστική μουσική, με τις απαιτήσεις μιας σύγχρονης και καλλιεργημένης γραφής.

Προφανώς μπορούμε εύκολα να βρούμε όψεις “μαλερικές”, “σκριαμπινικές”, “ντεμπυσιστικές”, “σενμπεργκικές”, “μπεργκικές”, “στραβινσκιικές”, κτλ... κατά τη διάρκεια των *Κομματιών*, αλλά αυτές οι αναφορές σβήνουν γρήγορα, με μια επαναλαμβανόμενη και προσεκτική ακρόαση. Εάν θέλουμε να παραλληλίσουμε τα 32 *Κομμάτια* με άλλους κύκλους του 20ου αιώνα, όπως από τη μια πλευρά την *Iberia* του Albéniz ή από την άλλη τα 24 *Πρελούδια και Φούγκες op.87* του Schostakovitch, τα 20 *Regards* και τον *Catalogue des oiseaux* του Messiaen ή την ομάδα των *Klavierstücke* του Stockhausen, εάνβάλουμε κατά μέρος το ενδιαφέρον μιας τέτοιου είδους συγκριτικής εργασίας, διακρίνουμε ότι αυτό αποκαλύπτει την

τελείως μοναδική όψη της περίπτωσης των 32 Κομματιών, από το γεγονός ότι τα άλλα παραδείγματα είναι πολύ ομοιογενή στιλιστικά, ενώ ο Σκαλκώτας αγκαλιάζει τη διαφορετικότητα του κόσμου (όπως έλεγε ο Mahler στον Sibelius) και ο κύκλος του συσσωρεύει παραδόξως μια ασυνήθιστη ομοιογένεια και διάρκεια, δυνατά δεσμά σαν δίκτυα μεταξύ των κομματιών και συγχρόνως μια εξαιρετική ανομοιογένεια των κομματιών μεταξύ τους από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Οι δεσμοί με τον εξωτερικό κόσμο μπορεί να βρίσκονται μεταξύ κάποιου κομματιού και ενός άλλου συνθέτη αλλά ο κύκλος στο σύνολο του δεν μπορεί να συγκριθεί παρά μόνο επιφανειακά με άλλους στο επίπεδο μάλιστα της δεξιοτεχνίας ή της γενικής φιλοδοξίας της σύνθεσης, απλώς αποδεικνύοντας ακόμα μια φορά την απόλυτη μοναδικότητα αυτού του πιανιστικού “αντικειμένου” που είναι τα 32 Κομμάτια. Ο Κύκλος του Σκαλκώτα περιλαμβάνει σχεδόν όλα όσα είναι δυνατόν να αναπαραχθούν στο πιάνο, ο συνθέτης καθοδηγεί τον πιανίστα στο έπακρο των κινητικών και διανοητικών δυνατοτήτων του (και κάποτε ακόμα πιο μακριά!). Όπως υπογραμμίζει εξ’ άλλου στον πρόλογο του στα 32 Κομμάτια, δεν προτείνει τίποτα λιγότερο από μια νέα αντιμετώπιση της τεχνικής του πιάνου και όπως παρατηρεί ο εκτελεστής αυτής της ηχογράφησης, ο

Σκαλκώτας χρησιμοποιώντας τις 2 μεσαίες οκτάβες του πιάνου για μακρύ χρονικό διάστημα, και στη δυναμική συχνά μεταξύ mezzo piano και ppp σ’ ένα μουσικό κείμενο συχνά νεορομαντικό, έχει σαν αποτέλεσμα την ακουστική εντύπωση μιας «ευθραυστότητας» του ήχου, κάτι που φαίνεται ότι και ο συνθέτης επιθυμούσε σε αντίθεση μιας ηχητικής πιο παραδοσιακής όπως στην αρχή της Romance-Lied. Αυτή η προσποιητή ηχητική «ευθραυστότητα» έρχεται σαν καλοδεχούμενη αντίθεση με τα «ογκώδη» κομμάτια του κύκλου.

Μερικές πρόσθετες σημειώσεις στην ορολογία κάθε κομματιού. (Τίτλος: “Μουσική για πιάνο solo - 32 Κομμάτια για πιάνο / Nikolaus Skalkottas”) - Δύο διαφορετικά χειρόγραφα (το πρώτο πιο μικρό, κάποτε μόνο μια σελίδα ανά κομμάτι) και μια χωριστή σελίδα όπου καταγράφονται τα κομμάτια, σε μια γραφή παρόμοια με τον πρώτο χειρόγραφο. Οι υποδείξεις των tempi είναι ιδιαίτερα πολύτιμες σε μια προοπτική παρουσίασης του κύκλου. Είναι όμως προφανές ότι δεν είναι απόλυτη προϋπόθεση σε μια παρουσίαση μεμονομένων κομματιών εξ’ αιτίας του πλούσιου μουσικού υλικού κάθε κομματιού.

Κομμάτι I - Klavierstück I (χωρίς τίτλο - στον πρώτο κατάλογο: Intermezzo-Preludio)

Andante religioso - 48 μέτρα - 4/4 - στο δεύτερο μέτρο, armonioso

Χωρίς μια πομπώδη εισαγωγή (και επίσης παρόμοιο επίλογο) ο κύκλος αρχίζει μ' ένα λυρικό "parlando", μια λυρική διήγηση. Πολύ μακριά από οτιδήποτε αυστηρό, στεγνό. Εκλαμβάνοντας την ένδειξη "religioso" – μοναδική φορά σε όλο το έργο του Σκαλκώτα- σαν έκκληση περισσότερο στον Απόλλωνα (και γενικά στο αρχαίο πνεύμα – Παρθενών, τετρακτίς του Πυθαγόρα- σύμβολα της παγκόσμιας δημιουργίας) παρά σ' ένα χριστιανικό συναίσθημα. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η εισαγωγή αυτή είναι ένα "veni creator spiritus" – επίκληση στον Απόλλωνα – πρόσκληση λοιπόν στην έμπνευση, στη θεϊκή βοήθεια πριν την αναχώρηση για το άγνωστο ταξίδι του κύκλου. Τα τελικά μέτρα αυτού του κομματιού μοιάζουν σαν τα κύματα που μεταφέρουν τον Οδυσσέα στους άγνωστους μακρινούς ορίζοντες.

Κομμάτι II - Kinder-Tanz

Presto et ritmico - 33 μέτρα - 2/2

Το πιο σύντομο κομμάτι του κύκλου. Χαρούμενο, είναι φτιαγμένο πάνω σ' ένα ελαφρύ ostinato, σε συνδυασμό μιας χιουμοριστικής πόλκας, παιγμένης από το αριστερό χέρι του πιανίστα.

Κομμάτι III - Kurze Variationen auf ein Bergsthema südlichen Characters und

prägnanter Dissonanz - 107 μέτρα - 19 VII 1940

Θέμα: Μετρονόμος 120 το τέταρτο - 3/4 - "Με το σχετικό νεφελώδες περιβάλλον και την περιρρέουσα κομψότητα" / Παραλλαγή 1: 180 το τέταρτο (παρότι μέτρο σε 6/8 - τέταρτο παρεστιγμένο στο πρώτο χειρόγραφο, Παραλλαγή 2: 3/4 "Ordinario - Quasi - lra" 100 το τέταρτο, Παραλλαγή 3: Marcia discreta - 2/4 - 140 το τέταρτο, Παραλλαγή 4: Andantino - 4/4 - "Parodistisch" ακολουθούμενο από "très simple" (mais espressivo), Παραλλαγή 5: "Allegro molto vivace" - 4/4 - και επιστροφή στο Θέμα: "Rubato" 3/4 - 120 το τέταρτο

Οι Σύντομες Παραλλαγές πάνω σε ένα βουνίσιο θέμα νοτίου χαρακτήρα με χτυπητές διαφωνίες είναι γραμμένες σε ένα θέμα μεσογειακής προέλευσης, όχι απαραίτητα Ελληνικό, ελαφρά περιπαιχτικού χαρακτήρα σύμφωνα με την έκφραση του Παπαιωάννου. Η 5η παραλλαγή σε φόρμα κανόνα-φούγκας, γεμάτη μετοβενική ενέργεια (op101), μας οδηγεί στην επανεμφάνιση του αρχικού θέματος αλλά με χαρακτήρα μεγάλωπρεπο και εξυμνωτικό.

Κομμάτι IV - Katastrophe auf dem Urwald [Filmusik]- 58 μέτρα "très vite et précise - Wuchtig" [massif, violent] - 6/8

Παρά την καλαισθησία που διακρίνει τα τρία πρώτα κομμάτια, το τέταρτο

χαρακτηρίζεται από ένα τελείως διαφορετικό τρόπο γραφής. Ένας άγριος άνεμος διονυσιακής ενέργειας που ήδη έχουμε συναντήσει στις προηγούμενες παραλλαγές, είναι το πρώτο “choc” του κύκλου. “Η καταστροφή στη ζούγκλα παρουσιάζει με ειρωνεία το δυστυχί pianista του βωβού κινηματογράφου, σ’ ένα πιάνο συχνά ξεκουρδισμένο να προσπαθεί να εικονογραφήσει τις πιο φοβερές σκηνές ενός φιλμ” (Παπαϊωάννου) τελειώνοντας με το θέμα των “Feux d’artifice” του Debussy. Ήδη λοιπόν από τα τέσσερα πρώτα κομμάτια, παρουσιάζεται γενικά το πνεύμα ολόκληρου του κύκλου.

Κομμάτι V - Ελληνικός Χορός - 47 μέτρα - 7/4 - Très rythmé - 21 VI 1940

Ένας “καλαματιανός” που αν και είναι γραμμένος σε 7 “τέταρτα”, παραδοσιακά χορεύεται σε τρεις χρόνους: μακρύ - βραχύ - βραχύ, όπου ο μακρύς διαρκεί μια και μισή φορά το βραχύ. Είναι ένας αρχαιοελληνικός χορός, που σχετίζεται με τον Ομηρικό “Δάκτυλο” και που εδώ παρουσιάζεται σε πολύπλοκη γραφή, χωρίς να χάνει την ευελιξία του. Είναι η “ερμηνεία” της “λεβεντιάς” κατά το Σκαλκώτα (Γ.Γ.Παπαϊωάννου). Σημειώνουμε ότι οι τελευταίες συγχορδίες ζητούν τη χρησιμοποίηση “μπάσων” πιο χαμηλά από το συνηθισμένο κούρδισμα του πιάνου, αναδεικνύοντας ένα παράξενο ηχόχρωμα.

Κομμάτι VI - Ονειροπόληση σε παλιό ύφος - 32 μέτρα - 4/4 - Andante molto espressivo

(Πρόκειται για το κομμάτι του κύκλου με τα λιγότερα μέτρα.)

Κομμάτι VII - Ονειροπόληση σε νέο ύφος - 54 μέτρα - 6/8 - μετρονόμος 180 το τέταρτο παρεστιγμένο - “Κατά κάποιον τρόπο γρήγορα και με συνεχή κίνηση” 21 VI 1940

Οι δύο ονειροπολήσεις είναι γραμμένες σε λυρικό ύφος αλλά η αντίθεση του παλαιού με το νέο χαρακτηρίζεται αρχικά από την υλιγγώδη ταχύτητα του δεύτερου (πιο γραμμικό, πιο ρευστό) σε σχέση με το πρώτο που είναι ένα είδος νανουρίσματος (πιο λυρικό, πιο ρομαντικό). Πρόκειται για μια αντίθεση που βρίσκουμε συχνά στα έργα του Σκαλκώτα (Παπαϊωάννου). Στο καταπληκτικό τέλος της “Ονειροπόλησης σε νέο ύφος”, έχουμε την ψευδαίσθηση ότι ακούμε το χαρακτηριστικό τραγούδι των τζίτζικιών. Δύο μέτρα που κοιτάζοντας το πρώτο χειρόγραφο, φαίνεται να προστέθηκαν αργότερα (όπως οι δύο συγχορδίες που ο Beethoven προσέθεσε στην αρχή του αργού μέρους του opus 106) ενός κομματιού φαντοματικής ατμόσφαιρας.

Κομμάτι VIII - Vierstimmiger kleiner kanon - 58 μέτρα - Allegro vivo - 2/2

Ένα ηχόχρωμα προαναγγέλλει τις φούγκες - έργο 87 του Schostakovitch - δίνοντας

βαρύτητα στις τέταρτες που χαρακτηρίζουν τις διαδοχικές εισόδους των φωνών.

Κομμάτι IX - Πένθιμο εμβατήριο - 38 μέτρα - Moderato - 4/4

Ενα κομμάτι λυρικό, αιγιματικής (όπως στην “Ηρωική” του Beethoven) σημασίας. Δεν είναι το μοναδικό κομμάτι αυτού του είδους που συνέθεσε ο Σκαλκώτας. Εχουμε την εικόνα μιας παράφωνης κομπανίας πνευστών οργάνων που παίζουν κάτω από μαύρες ομπρέλες. Η γραφή είναι ογκώδης, τραχειά, άλλωτε αντιφωνική.

Κομμάτι X - Σονατίνα - 53 μέτρα - Fliessend - 6/4 - Μετρονόμος το 120 ήμισυ παρεστιγμένο / μεσαίο μέρος: Andantino 4/8 και ξανά Fliessend - 24 VI 1940

Επιστροφή σε μια κίνηση ζωής, αντικειμενικής, αποστασιοποιημένης, αλλά όχι αδιάφορης (η μελωδική γραμμή έχει για συνοδεία ένα ostinato), για αυτή τη μικροσκοπική σε διαστάσεις σονατίνα, δομημένη σε τρία μέρη Α-Β-Α’. Εδώ ο Σκαλκώτας δημιουργεί ένα αριστούργημα γραφής, όπου εκτός από το “Χρυσό Αριθμό”, η επιστροφή του γρήγορου μετά το αργό μέρος δεν είναι τίποτε άλλο παρά η επανεγγραφή των 19 μέτρων του πρώτου μέρους αντίστροφα (εκτός από ένα πολύ μικρό μοτίβο ξαναγραφμένο στην αρχική μορφή), έχοντας αντιστρέψει συγχորδίες και ρυθμό και προσθέτοντας για επίλογο 5 μέτρα -το μισό του μεσαίου μέρους- που

είναι γραμμένο σε τελείως διαφορετικό χαρακτήρα, παρ’ όλες τις ρυθμικές αντιστοιχίες του με το αρχικό θέμα. Το αποτέλεσμα αυτής της κατασκευής στο άκουσμα είναι παραπλήσιο με μια κινηματογραφική σκηνή προβαλλόμενη από το τέλος στην αρχή. Αυτή τη τεχνική την συναντάμε επίσης στο Allegro misterioso της *Λυρικής Σουίτας* του Berg, καθώς επίσης και στην κινηματογραφική μουσική της δεύτερης πράξης της όπερας *Lulu*. Ο Σκαλκώτας τοποθετεί τη *Σονατίνα* σαν δέκατο κομμάτι στο κύκλο, τιμώντας τον Πυθαγόρα, αν και αρχικά ήταν το Νο 19.

Κομμάτι XI - Παρτίτα - 99 μέτρα - 2/4 - Vivo - Μετρονόμος 200 το τέταρτο

Δεύτερος χείμαρρος - πραγματική θύελλα τρέλας. Ο τίτλος αυτού του κομματιού είναι βεβαίως στενά συνδεδεμένος με την toccata ή τις Σουίτες baroques του Bach. Ο Σκαλκώτας εδώ επιχειρεί να δημιουργήσει μια κατάσταση πολυρυθμίας, έχοντας μια σταθερή ρυθμική βάση που συμβιώνει με ασύμμετρα ή ακανόνιστα μουσικά blocks, απαρτιζόμενα από 3,4,5 ή 6 νότες, ζητώντας το αδύνατο (όπως ορθώς παρατήρησε ένας επαναστάτης, “Ας είμαστε λογικοί, απαιτούμε το αδύνατο”...!), και επανερχόμενος ξαναπαρουσιάζει το αρχικό θέμα, σε τρίτες απίστευτης δυσκολίας. Ακολουθεί μια χωρίς έλεος χρωματική πρόοδος σε τρία διαφορετικά ηχητικά

πλάνα, όπου με μια τεχνητή επιτάχυνση (με μείωση δηλαδή των ρυθμικών αξιών) επιστρέφουμε στο αρχικό θέμα, πριν από το τελικό “strigendo” που μας οδηγεί στη συντριβή.

Κομμάτι XII - Μικρή Σερενάτα - 44 μέτρα - Leicht bewegt - 4/4 - Μετρονόμος 100 το τέταρτο - 27 VI 1940

Επανεισερχόμαστε στον φανταστικό κόσμο του Σκαλκώτα με αυτό το μυστικιστικό κομμάτι, ελαφρύ (σύμφωνα με την επιθυμία του συνθέτη), παράξενο, έχοντας για βάση του ένα ostinato, συνοδευόμενο από αρπισμούς συγχορδιών και έχοντας μια έμμονη επικλητική μελωδία. Ένα αντιθετικό επεισόδιο που παρουσιάζεται με πιο ανήσυχο χαρακτήρα, οδηγεί σε μια δειλή κορύφωση, μένοντας πάντα στην ίδια χαμηλού τόνου ηχητική.

Κομμάτι XIII - Intermezzo - 45 μέτρα - Moderato - “Sehr ernst” [πολύ σοβαρά] - 12/8 - [sic! - τελικά 4/4]

Λυρικό κομμάτι - δημιουργία μιας μελωδικής (αρχικά χρωματικής) γραμμής, που συνοδεύεται από μια συνοδεία σε φα ελάσσονα, συγχορδία αντληπτή σε όλο το κομμάτι - σε τρία μέρη A-B-A' συμμετρικά - το μεσαίο μέρος πιο στατικό, ασκητικό και κατανυκτικό με μια τάση αρμονιών σε τετάρτες. Η γενική ατμόσφαιρα είναι καθαρά ρομαντική, θυμούμενη ίσως στα

τελευταία μέτρα του την κεντρική νυχτερινή σκηνή του Τριστάνου.

Κομμάτι XIV - Tango - 94 μέτρα - Tempo giusto - 2/4

Πρόκειται για tango τύπου “Χαμπανέρας” με ένα αρχικό θέμα ελαφρώς χυδαίο. Αυτό το εκπληκτικό tango, αρκετά διαφορετικό από το χαρακτήρα που γνωρίζουμε τελευταία από τον καταπληκτικό Piazzolla, είναι ένας νυχτερινός χορός νευρώδης, άγριος και αναπάντεχος (θυμούμενοι τις ενδείξεις του Debussy στο “Mouvement de Habanera” από το *Puerta del Vivo* “με απότομες ακραίες άγριες διαφορές και πάθος τρυφερότητας”) - ο Σκαλκώτας μιμείται το χαρακτηριστικό θόρυβο του αδειάσματος από τον αέρα της φουσούνας του ακορντεόν. Ένα tango που οι διάφοροι ήχοι του τρυπάνε τη ψυχή μετά από μια ερωτική απογοήτευση. Προς το τέλος με μια ωρνώμενη κορύφωση ο χορός αποσυντίθεται και ένας μουρμουριστός επίλογος προετοιμάζει το επόμενο κομμάτι.

Κομμάτι XV - Passacaglia - 44 μέτρα - Grave - 9/8 (Θέμα: “sehr vorstellend” και 20 παραλλαγές - Παραλλαγή 8: “vorwärts treissen - Quasi Moderato” / Παραλλαγή 10: Allegro / Παραλλαγή 12: Moderato / Παραλλαγή 13: Tempo I [Παραλλαγή 20: Grave])

Το πραγματικό κέντρο του κύκλου όχι μόνο λόγω της εντυπωσιακής κορύφωσης, αλλά

κυρίως εξ' αιτίας της συνολικής κατασκευής των 32 κομματιών. Είναι μια επίδειξη της απίστευτης δραματουργικής ικανότητας του συνθέτη, που διαμέσου μιας "abstraite" γραφής. Ξεκινά μ' ένα θέμα που έχει σαν βάση του 9 ήχους - ελάχιστο μέρος του τεραστίου σύμπαντος - φθάνοντας προοδευτικά σ' ένα είδος "ναζιστικού εμβιατηρίου". Ένα από τα κορυφαία σημεία αυτής της πασσακάλης βρίσκεται μεταξύ της 15ης Παραλλαγής ("molto delicato" στο πρώτο χειρόγραφο) και στην επανάληψη του θέματος που όντας ελαφρά τροποποιημένο αποτελεί τη 16η Παραλλαγή, οδηγώντας δια μέσου της 17ης Παραλλαγής "appassionato" σ' ένα αποθεωτικό επίλογο.

Κομμάτι XVI - *Nachtstück* - 51 μέτρα - Andantino maestoso et molto espressivo - 4/4 - 31 VII 1940

Αυτό το *Νυχτερινό* κομμάτι αποτελεί κατά κάποιο τρόπο την εισαγωγή για το δεύτερο μέρος των 32 κομματιών. Χχοι απέραντοι και μεγαλοπρεπείς, μιας "ξάστερης νύχτας" (όπως ο Dutilleux τιτλοφορεί ένα έργο του) χωρίς τέλος - πραγματική ευτυχία. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί εδώ αρπισμούς συγχορδίων, οστινάτα, μια πολυφωνία τριών μέχρι και έξι φωνών (μερικές φορές), διαστήματα δεύτερης, τρίτης μικρής, χαρακτηριστικό της Βυζαντινής μουσικής, όπως άλλωστε και οι συγχορδίες με

τετάρτες, που βρίσκονται σε όλο το κομμάτι.

Κομμάτι XVII - *Das Frühständchen der kleinen Magd* - 85 μέτρα - Molto agitato - 6/8 - Μετρονόμος 142-170 το τέταρτο παρεστιγμένο

Πρόκειται για την επανεμφάνιση του κινηματογραφικού πνεύματος του συνθέτη, μετά την *Καταστροφή στη ζούγκλα* (n.4); Το 17ο κομμάτι, είναι ένα κομμάτι προκλητικής ενέργειας, ενός ερωτικού πρωινού ξυπνημάτων (μπορούμε επίσης να εκλάβουμε με τη λέξη "πρωινό" τον πρώιμο έρωτα μιας μικρής κόρης). Πάντως ο Σκαλκώτας βρίσκει την ευκαιρία να "κακομεταχειριστεί" τον πιανίστα προτείνοντας του μεταξύ άλλων "glissandi" σε πέμπτες παράλληλες τεσσάρων πιανίσμιων στο αριστερό του χέρι. Στο μέσον αυτού του "collages" θύελλας, βρίσκουμε ένα είδος "très joyeux" χαρούμενης πόλκας, όπως ο συνθέτης γράφει στη γαλλική γλώσσα, όπου σε ένα στρατηγικό σημείο της ανάπτυξης του κομματιού ανακοινώνει "Herz schlagend" - σπαραξικάρδια. Ο επίλογος "πολύ γρήγορα" που διστάζει για μια στιγμή εξ' αιτίας της επανεμφάνισης της πόλκας, μας οδηγεί γρήγορα στο τελευταίο μέτρο του κομματιού ...στο κρεβάτι, φυσικά! Σίγουρα, "εκτός-κινηματογραφικού- κάδρου".

Κομμάτι XVIII - Fox-Trot - Der alte Polizist - 71 μέτρα - Tempo giusto - 2/2 - Μετρονόμος 120-140 το ήμισυ

Χιουμοριστική και προβοκατόρικη μουσική - δίχως άλλο μια ακόμη κινηματογραφική μουσική - περιγράφοντας τον καημένο γέρο-αστυνόμο που φαίνεται να προκαλείται από μια συνανλία κλάζον αυτοκινήτων -μια ανάμνηση της εποχής του Βερολίνου- είναι η αποθέωση της σαρκαστικής μουσικής, εμπνευσμένη από κάποιο “τιποτένιο” τραγούδι του δρόμου.

Κομμάτι XIX - Etüde Phantastique - 46 μέτρα - Con brio - 4/4 - Μετρονόμος 182 το τέταρτο

Ο θρίαμβος της αφηρημένης μουσικής τέχνης. Θρίαμβος ταχύτητας και ιδιαίτερα πιανιστικής δεξιότητας - με αφορμή μια αρπισμένη συγχροδία τίθεται σε κίνηση ένα καλιδεοσκόπιο με τα οστινάτα σε πιανίσσιμο να διατρυπούνται μεταξύ τους, φθάνοντας σ’ ένα απότομο crescendo, και μετά να χάνονται, όπως ο “διαβολάκος που μπαίνει πάλι πίσω στο κουτί του”.

Κομμάτι XX - Berceuse - 70 μέτρα - Ein wenig langsam et sostenuto - 4/4

Ασφαλώς δε μπορεί να υπάρξει πιο μεγάλη αντίθεση από αυτήν μεταξύ του νανουρίσματος αυτού και του προηγούμενου κομματιού. Είναι ίσως η πιο αισθαντική σκηνή του κύκλου - ο συνθέτης προχώρησε σε μια μεγάλη ανάπτυξη τριών

μερών με ένα εμβατήριο στο μεσαίο μέρος, το οποίο ταραίζει για λίγο τη γαλήνη αυτής της σκοτεινά όμορφης σύνθεσης όπου το θέμα της δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι είναι γραμμένο στην τονικότητα της σι ύφεσης ελάσσονα και ο τρόπος γραφής θυμίζει λίγο τα Intermezzi του Brahms. Ο επίλογος “sehr zarf” είναι ένας μακρύς αποχαιρετισμός που χάνεται ψηλαφιστά.

Κομμάτι XXI - Romance-Lied - 82 μέτρα - Andante molto espressivo - “Αυστηρό στον τόνο του και με τάση προς τη μεγάλη γραμμή!” - 6/4 - 8 VIII 1940

Υπενθύμιση του ρομαντισμού όπως εκφράζεται από τον Mahler - με μια ζητούμενη ακρίβεια στην υποβασταζόμενη συνοδεία του. Η “Romance-Lied” που έχει παραδοθεί σ’ ένα ρομαντισμό χωρίς τέλος χρησιμοποιώντας εξαιρετικά για την περίπτωση οκτάβες. Μετά από μια εκστατική κορύφωση, οδηγείται σ’ ένα μακρύ diminuendo μέχρι το τέλος της, δίνοντας την ακουστική εντύπωση ενός κύματος που αποτραβιέται σε αργή κινηματογραφική κίνηση (Παπαϊωάννου).

Κομμάτι XXII - Gavotte - 55 μέτρα [+37, επανέκθεση Gavotte I + 27 πρώτη επανάληψη - έκθεση] - I: Bien modéré - 2/2 - (II: idem)

Μουσική που διακατέχεται από μια έμμονη ιδέα, με συνεχείς επαναλήψεις - που περιφέρεται όπως μια “manège” χάνοντας

την αίσθηση του χρόνου, μ' ένα δεύτερο επεισόδιο (ένα είδος trio) "grotesque".

Κομμάτι XXIII - Menuetto - 87 μέτρα [+49 επανέκθεση του] - Allegro moderato - 3/4 - (Trio idem)

Διαφάνεια γραφής - υπενθύμιση του *Pierrot Lunaire* και της Σουίτας έργο 25 του Schönberg (π.χ. Musette). Στο βίαιο *Trio* του που μπαίνει με μια "μαχαιριά", (μετά από ένα τέλος του πρώτου μέρους *doloroso* -όπως ζητά ο Σκαλκώτας, λίγο πριν από τον επίλογο *en echo*) είναι εμφανής η ατμόσφαιρα *Cabaret* όπως έχει εκφραστεί από τον Kurt Weill.

Κομμάτι XXIV - Ιταλική Σερβέντα - 67 μέτρα - Fröhlich bewegt - 4/4

Επιστροφή μ' αυτές τις "παραλλαγές λαϊκού ύφους ελαφρώς χυδαίας ατμόσφαιρας" σ' ένα πιο αμέριμνο είδος μουσικής που ο Σκαλκώτας εναρμονίζει με τρόπο αναπάντεχο (θυμωμένος την ατμόσφαιρα της εποχής του Μουσολίνι και του Ελληνοϊταλικού πολέμου), όπως στο φιλμ του Βισκόντι "Θάνατος στη Βενετία" με τους μουσικούς να έρχονται στο "Hôtel des Bains" περνώντας μπροστά από τον Doctor Aschenbach.

Κομμάτι XXV - Ragtime (Tanz) - 64 μέτρα - Sehr schnell - 2/2 - Μετρονόμος 220 το ήμισυ (sic! φυσικά το τέταρτο)

Αρχή μιας σειράς νυχτερινών χορών - επιστροφή, διαμέσου μιας εξαιρετικής και

ειρωνικής γραφής μουσικής jazz, στην εποχή του Βερολίνου. Ο συνθέτης δημιουργεί ένα πρότυπο γιορτινής μουσικής -μέθης, ζητώντας από τον πιανίστα τα ακατόρθωτα, θυμούμενος τον ξεχαρβαλωμένο ήχο πιάνου ενός Βερολινέζικου cabaret.

Κομμάτι XXVI - Slow-Fox - 68 μέτρα - Moderato et ritmato - 2/2 - 11 VIII 1940

Συνέχεια των κομματιών εμπνευσμένων από τους δεξιότεχνες της jazz της εποχής του, με αυτό το κομμάτι σε τρία μέρη Α-Β-Α'. Η ατμόσφαιρα εδώ είναι πιο νωχελική, το μεσαίο τμήμα επαναλαμβάνει το αρχικό θέμα, με συνοδεία από θυελλώδεις αρπισμούς. Ο αναπάντεχος επίλογος του, επιβεβαιώνει τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα αυτού του είδους της μουσικής.

Κομμάτι XXVII - Galoppe - 92 μέτρα - Tempo molto ritmato di Galoppe - 2/4 - Μετρονόμος 160-180 το τέταρτο - 10 VIII 1940

Πάντα παρούσα η εποχή του 1920 στο Βερολίνο - αστραπιαία δεξιότητα - όπως η pulsation στο *Scherzo* του 4ου κουαρτέτου εγχόρδων που γράφτηκε επίσης το 1940 και έκλυση φοβερής ενέργειας.

Κομμάτι XXVIII - Blues - 47 μέτρα - Andante a la breve - 2/2 - 11 VIII 1940

Έχει για θέμα του ένα ρεμπέτικο τραγούδι. Ο Γ.Γ. Παπαιωάννου υπενθυμίζει τη χρήση

του ρεμπέτικου τραγουδιού στο κεντρικό μέρος του κοντσέρτου για δύο βιολιά (1944-45) “Κάτω στην Αραπιά”: “Μιλώντας για την Ελληνική δημοτική μουσική, εννοούμε τη μουσική που δημιουργήθηκε στην ύπαιθρο τον 9ο ή τον 10ο αιώνα, με την επιρροή της Βυζαντινής μουσικής. Υπάρχει όμως μετά τον 19ο αιώνα μια λαϊκή μουσική που έχει από πολλούς ταξινομηθεί σαν “ασελής” και που έχει εμφανισθεί σε ύποπτα μέρη όπως λιμάνια, φυλακές, τεκέδες... και η οποία, αν και αρχικά περιοριζόταν στο να χρησιμοποιεί το δικό της ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης, σιγά-σιγά αναμειχθηκε με δυτικής μορφής αρμονικά στοιχεία. Εξ’ αιτίας της κακής της φήμης, είχε απορριφθεί από την “καλή κοινωνία” μέχρι το τέλος της δεκαετίας του ’40 οπότε την ανακαλύπτει ο Μάνος Χατζιδάκις: μαγεμένος, δηλώνει ότι προέρχεται από την αρχαία ελληνική μουσική, με αποτέλεσμα να γίνει αποδεκτή απ’ όλη την κοινωνία και να γνωρίσει τεράστια καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία κατά τη δεκαετία του ’50. Ο Σκαλκώτας δεν έτυχε λόγω του πρόωρου θανάτου του να γνωρίσει αυτή την εποχή, αν και την έχει ανακαλύψει πολύ πριν από το Χατζιδάκι”. - Το *Blues* είναι ένα κομμάτι ιδιαίτερα πετυχημένο, δείχνοντας τη μεγάλη του ικανότητα σύνθεσης και φαντασίας με οποιοδήποτε αρχικό υλικό. Η κατασκευή του είναι παρόμοια με το *Slow-Fox*.

Κομμάτι XXIX - *Rondo brillante* - 79 μέτρα - Allegro vivace - 6/8
Επιστροφή σ’ ένα ύφος που δίνει την εντύπωση αφηρημένης μουσικής και στην κλασική φόρμα - αν εκλάβουμε τη λέξη *Rondo* με τη καθεαυτή της σημασία, αντίθετα από τις μακριές “γραμμές” που χαρακτηρίζουν τα περισσότερα κομμάτια του κύκλου, βρισκόμαστε μπροστά σε ένα είδος “κομματιασμένης” μουσικής μορφής, μια *fragmentation* του μουσικού λόγου, που στο τέλος δίνει την εντύπωση ενός πολύ παράξενα νευρώδους φυλακισμένου (ο Σκαλκώτας έχει ήδη συνθέσει για βιολί και πιάνο μια παραπλήσια σύνθεση *Rondo* (1937-38) αλλά με πιο χιουμοριστικό χαρακτήρα).
Κομμάτι XXX - *Capriccio* - 101 μέτρα - Moderato vivace - 2/4
Θα μπορούσε να έχει για τίτλο της “*invention (ostinato)* πάνω σε ντο δίεση”. Ένα είδος ιλιγγιώδους ηχητικής οβούρας, υπερβατικής τεχνικής δεξιοτεχνίας (όπως η *Etude Phantastique*). Μια μουσική αλλόκοτη και παιγνιδαρική.
Κομμάτι XXXI - *Walzer* - 63 μέτρα - Tempo moderato - 3/4
Είναι ένα βαλς “κυκλικό” δηλαδή μπορεί να επαναλαμβάνεται επ’ άπειρον. Αρχίζει με άρση στον τρίτο χρόνο του πρώτου μέτρου του - αν και ήδη ανέφερα πιο πάνω ότι θυμίζει ένα αυστριακό *länderler*, η ένδειξη για

συνεχές forte (παρόμοια ακριβώς και στα δύο χειρόγραφα) μας οδηγεί στον Stravinsky, και ακόμα περισσότερο εξ'αιτίας των συνεχών αλλαγών της pulsation που για διάστημα ενός μέτρου μετατρέπεται σε δίχρονη. (Υπενθύμιση της δυσκολίας να χορέψει κανείς ένα βαλς στο τέλος μιας μεθυσμένης γιορτής, ή πιο σοβαρά η πανταχού παρούσα “surprise” του Σκαλκώτα που σπάζοντας τον αρχικό ρυθμό έχει σαν αποτέλεσμα την αποφυγή της μονοτονίας).

Κομμάτι XXXII - *Kleine Bauernmarsch* - 49 μέτρα [+25 στην επανέκθεση] - Nicht zu schnell - 2/4 - (στον πρώτο κατάλογο: *SchlussMarsch*)

Όπως γράφει ο Παπαιωάννου, “θα μπορούσε να μας φανεί παράξενο που ο Σκαλκώτας διάλεξε να κλείσει ένα τέτοιο τεράστιο κύκλο, όχι με ένα δυναμικό κομμάτι, αλλά με ένα κομμάτι πιο απλοϊκό στη σύλληψή του, ένα είδος *Bagatelle* - αφού μας θυμίζει τη σημασία που έδινε ο Beethoven στις πολλές και λαμπρές *Bagatelles* του (όπως και η εντύπωση του τέλους των *Variations Diabelli*). Με αυτό το μικρό εμβατήριο των χωρικών σε τρία μέρη, πλούσιο σε αρμονίες, χιουμοριστικό και δημοφιλές, το οποίο συνδύαζε τη χάρη και τη λεπτότητα με το ρυθμό, ο Σκαλκώτας λέει αντίο σ’ εμάς και στον κύκλο του.

III – Τα υπόλοιπα έργα για πιάνο

Το 1936, τέσσερα χρόνια πριν από τα 32 Κομμάτια ο Σκαλκώτας είχε ήδη συνθέσει μία *Σουίτα για πιάνο* μεγάλων διαστάσεων σε τέσσερα μέρη (ονομάστηκε αργότερα Πρώτη Σουίτα), που μας προαναγγέλει τα διαφορετικά χαρακτηριστικά των μετέπειτα πιανιστικών του συνθέσεων, σαν μια πειραματική σύνθεση. Εξάλλου αμέσως μετά το μεγάλο κύκλο του 1940, ο Σκαλκώτας συνέθεσε τρεις ακόμα τετραμερείς σουίτες μικρών διαστάσεων, σα να ήθελε να συνεχίσει την ιδέα των κομματιών «μνιατούρας»,

ξαναεπιστρέφοντας το 1941 στην ιδέα της «βαρειάς» γραφής με τις 4 *Σπουδές*.

Γνωρίζουμε την απάντηση του Σκαλκώτα όταν του ζητήθηκε από την οικογένεια Παπαιωάννου (κυρίως από τη Μαρίκα) να γράψει για πιάνο σόλο. «Αν γράψω όπως ο Debussy, το έχει κάνει ο ίδιος καλύτερα. Αν γράψω όπως ο Schönberg – επίσης το έχει κάνει καλύτερα. Πώς να γράψουμε για πιάνο;...». Ο Σκαλκώτας σε διάφορα μουσικά άρθρα της εποχής του Βερολίνου δηλώνει ότι όντας βιολιστής γνωρίζει πως να συνθέσει για βιολί ή για τα παραπλήσια μουσικά όργανα αλλά για να γράψει για πιάνο χρειάζεται τις συμβουλές και τη βοήθεια του εκτελεστή – ακριβώς τη βοήθεια που ποτέ δεν είχε γιατί

κανένα από τα έργα του για πιάνο σόλο δεν εκτελέστηκε όσο ζούσε.

Η Σουίτα γραμμένη το 1936 αποτελεί την πρώτη επιστροφή του Σκαλκώτα στη σύνθεση έργων για πιάνο, μετά τις παραλλαγές του 1927 και το *Πρώτο Κοντσέρτο για Πιάνο* του 1931. Αποτελεί ένα είδος συνυπαρξης του στυλ του Schönberg που συναντάμε στα έργα του για πιάνο γραμμένα τη δεκαετία του 1920, με μια πιανιστική γραφή που θέλει να πλησιάσει το στυλ γραφής του Busoni (πιθανώς ο Σκαλκώτας να γνώριζε το επεισόδιο μεταξύ του Busoni και του Schönberg, που αφορά τον τρόπο πιανιστικής γραφής, σχετικά με το έργο 11, Nr2 του Αυστριακού συνθέτη). Σε αυτή τη Σουίτα του 1936 παρατηρούμε σ'όλη την έκταση της την ιδέα της ανάπτυξης μιας μεγάλης κύριας γραμμής (ιδέα που συνεχίζεται στα 32 *Κομμάτια*) με άλλες μικρότερες σαν σκίτσα (όπως οι 3 Σουίτες που γράφτηκαν μετά τον κύκλο των 32 Κομματιών). Το έργο αρχίζει με ένα αινιγματικό και αφηρημένο *prélude* πλησιάζοντας τη φόρμα σονάτας. Ακολουθεί μια ανήσυχη *sérénade* μείγμα εντυπώσεων ενός εμβιατηρίου με ένα βαλς, έχοντας για τρίτο μέρος ένα menuet "très poétique" (και πολύ πιο διαφορετικό από αυτό των 32 Κομματιών) και τελειώνοντας μ'ένα finale πρόωρο δείγμα Σκαλκωτικής

δεξιοτεχνικής γραφής. Σημειώνουμε ότι αυτή η 1^η Σουίτα για πιάνο ερμηνευμένη στο σύνολο της δεν αποτελεί μόνο μια πρώτη ηχογράφηση αλλά είναι η «Πρώτη Παγκόσμια» εκτέλεση του έργου.

Όσο για τις 4 Σπουδές του 1941, πρόκειται για τη συνέχιση μιας γραφής κομματιών όπως η *Partita*, το *Capriccio* κ.λ.π. που βρίσκουμε στα 32 *Κομμάτια*. Η πρώτη θα μπορούσε να εκληφθεί σαν «σπουδή των ηχητικοτήτων». Η δεύτερη είναι γραμμένη σ'ένα Ελληνικό ρυθμό 7 χρόνων, η δε τρίτη είναι ένα παράφορο βαλς. Θα μπορούσαμε να περιμένουμε μια νέα κορύφωση δεξιοτεχνίας, μετά τον κύκλο των 32 Κομματιών και ο Σκαλκώτας όντως δε μας απογοητεύει, δίνοντας με αυτή την 4^η Σπουδή μια νέα κορύφωση «τρέλας», ένα είδος διαβολικού finale, ελληνικής ατμόσφαιρας. Ο συνθέτης επικυρώνει λοιπόν την προοπτική που πρότεινε διαμέσου του κύκλου των 32 Κομματιών, που και ο ίδιος αναφέρει στον πρόλογο που προηγείται του κύκλου – ότι προσπάθησε να δημιουργήσει μια νέα τεχνική του πιάνου, ένα καινούριο δρόμο για το πιανιστικό παίξιμο.

© Christophe Sirodeau 2000

(Σημειώνουμε ότι αυτή η ηχογράφιση έχει σαν βάση της σε γενικές γραμμές τα 2 χειρόγραφα με έμφαση στο δεύτερο, προσφορά του συνθέτη στην οικογένεια Παπαϊωάννου το 1940 (το *Slow-Fox* και το *Blues* είναι ηχογραφημένα βασισμένα στο πρώτο χειρόγραφο εξ' αιτίας μερικών παραλείψεων που υπάρχουν στο δεύτερο: στο *Blues* δεν υπάρχει το μέτρο 22, στο δε *Slow-Fox* στη θέση μιας παραλλαγμένης επανάληψης του μέτρου 61, επαναλαμβάνεται ακριβώς το μοτίβο του μέτρου 63. Τα μέτρα λοιπόν 62 και 63 του δεύτερου χειρόγραφου παρουσιάζουν ηχητικό αποτέλεσμα με λιγότερο ενδιαφέρον). Πιστεύουμε ότι ο Σκαλκώτας δεν ήθελε να διορθώσει μια κατά τα άλλα καλλιγραφική γραφή και επίσης ίσως εξ' αιτίας της δυσκολίας εύρεσης εκείνη την εποχή μουσικού χαρτιού. “Αντιγράφοντας” από μνήμης θυμήθηκε το συνολικό αριθμό των μέτρων και δεν έκρινε καταστροφική για το έργο, αυτή τη μικροαλλαγή. Η πρώτη γραφή λοιπόν είναι καθαρά προτεινόμενη).



Nikos Skalkottas

Νικόλαος Σαμαλτάνος

«Γεννήθηκα στην Αθήνα. Ο πατέρας μου, πολιτικός μηχανικός, λάτρης της ιταλικής όπερας, η δε μητέρα μου με σπουδές βιολιού και πιάνου. Σε ηλικία δύο ετών είχα την τύχη να ακολουθήσω ένα παιδαγωγικό πρόγραμμα, πειραματικό για την τότε Ελλάδα, στο οποίο μαθαίναμε σε απλοποιημένη μορφή αυτά που αργότερα θα διδασκόμαστε στα «παραδοσιακά» σχολεία. Ιδιαίτερο αποτέλεσμα του η ένταξή μου στο σύστημα Dalcroze. Σ' αυτή τη σχολή υπήρχαν διαθέσιμα πιάνο (καθώς και άλλα μουσικά όργανα), εκεί λοιπόν ξεκίνησε για δύο χρόνια η πρώτη μου επαφή με το πιάνο. Συνέχισα τις σπουδές μου με μια ονομαστή παιδαγωγό, την Ηβη Δεληγιάννη. Αργότερα έγινα δεκτός στο Ωδείο Αθηνών, στην τάξη της Αλίκης Βατικιώτη. Εξ' αιτίας μιας τηλεοπτικής εκπομπής σχετικής που παρουσίαζε τους Έλληνες συνθέτες του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, για πρώτη φορά μελέτησα μερικά κομμάτια του Σκαλκώτα, κάτι που διέδρυνε την περιέργειά μου και για τα υπόλοιπα έργα του συνθέτη. Αυτή την εποχή επίσης συνεργάστηκα με το Λεωνίδα Καβάκο όπου μελετήσαμε έργα του κλασικού ρεπερτορίου της μουσικής δωματίου, και επίσης έγινα δεκτός για τις γενικές σπουδές στη σχολή των Αναβρύτων, την οποία δυστυχώς δεν μπόρεσα να τελειώσω γιατί το

πρόγραμμα της ερχόταν σε αντίθεση με τις μουσικές μου σπουδές.

Αργότερα συνέχισα τις σπουδές μου στο Παρίσι και στη Μόσχα και δέχτηκα συμβουλές (άλλοτε καλές, άλλοτε κακές) γνωστών καθηγητών όπως ο Evgueni Malinin, η Germaine Mounier, επίσης είχα την ευκαιρία καρποφόρων συναντήσεων με τον αξέχαστο Gyorgy Sebök.

Κάποια στιγμή λοιπόν, βρίσκομαι για πρώτη φορά σ' ένα παράξενο δείγμα γραφής για πιάνο, τα 32 *Κομμάτια* του Σκαλκώτα, μια γραφή πολύ αντιφατική σε σχέση με το συνηθισμένο ρεπερτόριο του πιάνου αλλά που παρουσιάζει το πλεονέκτημα να είναι φτιαγμένη στην κλασική φόρμα και παράδοση (μπορούμε να δεχθούμε ότι ο Σκαλκώτας δεν είναι ένας «καθαρός» συνθέτης του 20^{ου} αιώνα, αλλά παρουσιάζει στην εποχή του μια μουσική κατάσταση που δεν υπήρξε στη Ελλάδα εξ' αιτίας της τουρκοκρατίας – γεμίζει αυτό το κενό κατά τη σύντομη ζωή του χρησιμοποιώντας δυτικά στοιχεία του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα απομακρύνοντας σπάνια από την κλασική παράδοση όσον αφορά τη φόρμα των έργων του έχοντας όμως πολύ πιο επεξεργασμένη αρμονία καθώς και ηχητική πρωτότυπη για την εποχή του.) Επανερχόμενος μετά από πολύ καιρό και μετά από επισταμένη μελέτη του «κλασικού ρεπερτορίου», αυτή η μουσική που ήδη την εποχή του Ωδείου

Αθηνών μου είχε προκαλέσει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον, με συναρπάξει δίνοντας μου μια δίνα εργασίας.

Ολα αυτά τα χρόνια, αναγκαία για μια μελέτη σε βάθος (προτιμώντας να αφιερώσω το χρόνο μου σε μια νέα μουσική πλούσια σε δυνατότητες, τη στιγμή που πολλοί συναδέλφοι μου προετοιμάζαν διεθνείς διαγωνισμούς) είχα την τύχη να ανταλλάξω ιδέες με μουσικούς, διαφορετικών κατευθύνσεων όπως για παράδειγμα με τη Ρωσίδα βιολονίστα Zoria Skhikhmourzaeva (καθηγήτρια του Ωδείου Tchaikovski της Μόσχας με την οποία παρουσιάσαμε ένα πρόγραμμα με έργα για βιολί και πιάνο του Σκαλκώτα σ' αυτό το Ωδείο), με το Φινλανδό συνθέτη και διευθυντή ορχήστρας Leif Segerstam (έχω ηχογραφήσει ήδη ένα CD με έργα του μουσικής δωματίου -BIS 792- με συμμετοχή της βιολοντσελίστας Pia Segerstam και του πιανίστα Christophe Sirodeau), με το Γάλλο μουσικολόγο Alain Poirier, το συνθέτη Paul Mefano και φυσικά το μουσικολόγο και συναδέλφο του Σκαλκώτα, Γ.Γ.Παταιωνννου που απεβίωσε φέτος το χειμώνα.

Είχα την ευχαρίστηση να παρουσιάσω σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση δύο μεγάλα έργα του Σκαλκώτα: το 1994 σε Αθήνα και Μόσχα, την εισαγωγή *Η Επιστροφή του Οδυσσέα* στην εκδοχή γραμμένη από τον

ίδιο το συνθέτη για δύο πιάνο και το 1999, στο Παρίσι το *Κοντσέρτο για δύο βιολιά και πιάνο* (έργο το οποίο ο συνθέτης δεν πρόλαβε να ενορχηστρώσει) με τις Anna και Eva Lindal, εγγονές του συνθέτη. Επίσης το 1999 συμμετείχα με τους βιολονίστες Eichii Chiijiwa και Nina Zymbalist, τον ομπούστα Alexei Ogrintchouk και την Pia Segerstam σ' έναν κύκλο δέκα συναυλιών που δόθηκαν στο Παρίσι αφιερωμένες στην επέτειο των 50 χρόνων από το θάνατο του Σκαλκώτα, καθώς και σε συναυλίες που δόθηκαν στη Λυών και στη Γερμανία.

Αυτή η ηχογράφηση λοιπόν των έργων για πιάνο του Σκαλκώτα (που ολοκληρώνεται με ένα τρίτο δίσκο) είναι σαν μια φωτογραφία όλων αυτών των χρόνων έρευνας αυτού του εντυπωσιακού ρεπερτορίου.»

I. Nikos Skalkottas

Trotz seiner sehr großen Persönlichkeit, seines überaus reichen und anspruchsvollen Schaffens sowie seiner sehr originellen Musiksprache blieb Nikos Skalkottas (1904-1949), ein griechischer Komponist, Schüler von Arnold Schönberg, Kurt Weill und Philipp Jarnach, bis heute fast gänzlich unbekannt. Er ist ein Geheimtipp der Lexika und einiger Musiker. Ungeachtet dessen schrieb der Musikwissenschaftler Harry Halbreich bereits 1965: „Es ist jedoch die darauf folgende Generation [nach derjenigen der Gründer der nationalen Schule, Kalomiris und Petridis], welche uns den größten der griechischen Komponisten liefert, Nikos Skalkottas“. Weiter fügt er dem hinzu: „Seine Werke sind genau so warmherzig, ebenso lyrisch, und stellenweise ebenso düster wie diejenigen eines Alban Berg, ab und zu ebenso zart und raffiniert wie diejenigen eines Webern oder ebenso rhythmusbetont wie diejenigen eines Strawinsky oder eines Bartók. Vor allem sind sie jedoch von einer echten südländischen Klarheit und Helligkeit“, und er beschreibt das Lebenswerk Skalkottas’ als „eines der wichtigsten Œuvres unserer Epoche!“

Nikos Skalkottas wurde in Chalkis auf der Insel Euböa am 8. März 1904 geboren. Sein Vater Alekos stammte von der Kykladeninsel Tinos und seine Mutter Ioanna von Hostia in Böotien. Im Alter von fünf Jahren baute er sich mit Hilfe seines Vater eine kleine Geige. Sein Onkel Kostas gab ihm noch im selben Jahr den ersten Geigenunterricht. Ebenfalls 1909 zog die Familie nach Athen, damit Nikos eine bessere Schulausbildung erhalten sollte. Später studierte er am Konservatorium in Athen Geige bei Tony Schulze, wo er 1920 ausgezeichnet abschloss. Einer der entschei-

denden Momente im Leben Skalkottas’ war 1921 die Vergabe eines Stipendiums der Stiftung Averoff. Dank diesem konnte er nach Berlin fahren, wo er bis 1933 blieb, um vorerst bei Willy Hess an der Musikhochschule Geige zu studieren, und dies in einem richtungsweisenden Augenblick seiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung. Zweifellos erhielt Skalkottas hier Zugang zu allen wichtigen internationalen Strömungen der Musik und der Bildenden Kunst, gab sich doch während der Jahre der Weimarer Republik in Berlin fast die ganze künstlerische Weltelite ein Stelldichein. Hier teilte sich Skalkottas das erste Jahr in Lankwitz eine Wohnung mit Dimitri Mitropoulos; die Beziehung zwischen den beiden Männern war und blieb wechselvoll. Skalkottas lernte ebenfalls den griechischen Komponisten Yannis Constantinidis kennen und bereits im ersten Jahr die ukrainische Geigerin Mathilde Temko von Riga (Letland), die 1926 seine erste Gefährtin wurde. Sie bekamen zwei Töchter, von denen nur die zweite, Artemis Lindal, überlebte. Bereits 1931 trennten sich die beiden wieder und Mathilde ließ sich mit ihrer Tochter in Stockholm nieder.

Nach zwei Studienjahren in Berlin entschloss sich Skalkottas, das Studium der Komposition aufzugeben. Im Frühjahr 1925 reiste er nach Brüssel, wo er seine Freundin, die Geigerin Nelly Askitopoulou wiederfand; weitere Reiseziele waren Wien und Salzburg sowie verschiedene Städte in Deutschland. Seine finanzielle Situation war weit davon entfernt, permanent zufriedenstellend zu sein, weshalb er in Kinos als Stummfilmmusiker arbeitete oder Orchestrierungen für das Label Odeon vornahm. Hauptsächlich wurde er jedoch von der wohlhabenden Familie Salomon unter-

stützt. Trotz seiner Reisen und den Beschäftigungen, die einen wenn auch nur geringen Lohn einbrachten, und trotz des offiziellen Studienabbruchs nahm Skalkottas scheinbar bis im Jahr 1926 Unterricht bei Paul Juon und Kurt Weill sowie anschließend bei Philipp Jarnach, einem Schüler von Busoni. Die Nelly Askitopoulou gewidmete *Sonate für Violine solo* entstand als Skalkottas' erstes Meisterwerk im Jahr 1925. Jarnach sagte später, daß Skalkottas einen sehr verschlossenen Charakter habe; er war jedoch offensichtlich auch von seinem Schüler beeindruckt, wie John G. Papaioannou berichtet: „Philipp Jarnach erzählte mir, daß er eines Tages Skalkottas gebeten habe, ein Werk für sein Orchester zu schreiben. Skalkottas hat es ihm für die nächste Stunde mitgebracht: ‚Viel zu dicht und schwerfällig in der Behandlung des Orchesters‘, gab ihm der Lehrer zur Antwort, ‚schreiben Sie etwas leichter, durchsichtiger‘. Skalkottas antwortete nicht. Zur nächsten Stunde brachte er die ‚korrigierte‘ Partitur mit. ‚Haben Sie die alte Partitur noch?‘ fragte ihn Jarnach. Skalkottas hatte sie bei sich und zeigte sie dem Lehrer. ‚In diesem Moment begriff ich‘, sagte Jarnach, ‚daß er es war, welcher Recht hatte und daß ich mich geirrt hatte: Das, was ich als zu dicht empfunden hatte, war eine charakteristische Schreibweise von ihm, mehrere Klangschichten waren übereinander gelegt, sehr reich im Tonmaterial, jedoch nicht durchsichtig.“

Ein zweites kleines Meisterwerk entstand im Juli 1927: Es handelt sich um die *15 Kleinen Variationen* für Klavier – ein Werk, welches von einer außergewöhnlichen Reife zeugt. Nach diesem Opus deutet sich ein Wandel bei Skalkottas an: Er studierte bis zum August 1930 bei Schönberg, dies-

mal mit einem Stipendium der Benakis-Stiftung. Schönberg äußerte sich sehr positiv über seinen neuen Schüler in einem Gespräch mit der Pianistin Marika Papaioannou, einer Schülerin von Arthur Schnabel. Er erwähnte sogar den Namen Skalkottas noch kurz vor seinem Tod 1948 (völlig unwissend darüber, ob dieser noch lebte oder überhaupt noch etwas komponiert hatte) neben den Namen von Webern, Berg, Eisler oder Gerhard.

Die wenigen Briefe Skalkottas' an Freunde, welche aus dieser Zeit erhalten geblieben sind, zeigen seine große Neugierde. Er hatte sich im „Bedürfnis nach permanenter Weiterbildung an der Universität immatrikuliert, um Literatur und Philosophie zu studieren, später sogar Japanisch“, wie es Isabelle Thabard beschreibt. Seine Mitstudenten erinnern sich an ihn als einen heiteren und immer zu Spaß aufgelegten jungen Mann. Während dieser Jahre wurden einige seiner Orchesterwerke in Berlin und während seiner Aufenthalte in Griechenland in Athen aufgeführt. Für ihn handelte es sich dabei um die einzigen Gelegenheiten, seine atonalen oder seriellen Orchesterpartituren zu hören oder zu dirigieren. Im Sommer 1931 schien sich seine Situation zu verschlechtern: er verlor sein Benakis-Stipendium, trennte sich von Mathilde und vor allem aus unerklärlichen Gründen von Schönberg. Die wichtigste Konsequenz von letzterem scheint seine kompositorische Absenz bis 1934/35 zu sein: Es wird beispielsweise vermutet, daß Schönberg ihm vorgehalten habe, „zu viele Noten“ im seinem *Ersten Klavierkonzert* geschrieben zu haben, worauf Skalkottas – vermutlich bestärkt durch die Erinnerung an die Erfahrung mit Jarnach – mit Nachdruck antwortete, daß es in diesem Konzert die benötigten Noten

alle gäbe. Trotzdem sieht es so aus, als ob er sich 1932 erneut in die Klasse Schönbergs eingeschrieben hatte, allerdings vermutlich aus verwaltungstechnischen Gründen. Im Mai 1933 reiste er nach Griechenland, um hier, wie anlässlich seiner vorherigen Aufenthalte, einige Monate zu verbringen und dann nach Berlin zurückzureisen – dies erklärt, weshalb er bedenkenlos seine Manuskripte als Pfand für die dortige unbezahlte Miete zurückließ. Da er jedoch seinen Militärdienst nicht absolviert hatte, wurde ihm wahrscheinlich kein neuer Reisepass ausgestellt. Dies erklärt, warum er plötzlich in Griechenland festsaß. Es war eine Rückkehr ins Vaterland, welche er zu diesem Zeitpunkt nicht als definitiv betrachtete. Seine vermutlich späteren Versuche, zurück zu reisen, schlugen offensichtlich fehl. 1947 schreibt er in einem Brief an seinen Freund Rudi Goehr, daß er es bedaure, „nicht ebenfalls nach Amerika gezogen zu sein“. Und in Bezug auf die zurückgelassenen Manuskripte, welche größtenteils später irrtümlicherweise zerstört wurden, berichtet John G. Papaioannou, daß ihm Skalkottas auf die Frage nach den Berliner Werken geantwortet habe: „Aber wenn Sie an diesen Werken interessiert sind, so sagen Sie es mir. Ich kann sie für Sie neu niederschreiben.“ Er erinnerte sich bis ins letzte Detail an jedes seiner Werke: 1935 schrieb er aus dem Gedächtnis seine 1929 in Berlin komponierte *Erste Symphonische Suite* auf.

Seine Rückkehr nach Athen vollzog sich unter dem Gesichtspunkt der Wiederbegegnung mit der Volksmusik: Nach einigen Jahren der Krise als Komponist ermutigten ihn sicherlich einige Transkriptionsaufgaben, welche ihm offiziell von Mel-po Merlier übertragen wurden, die bekannten 36

Griechischen Tänze zu komponieren. Diese Tänze bringen ihm erste Ehren in seinem Heimatland, vollständig werden sie jedoch erst 1988 in Rio de Janeiro (!) unter der Leitung von Byron Fedetzis aufgeführt. Tatsächlich wurden sehr wenige modale oder tonale Werke bis zu seinem Lebensende in Griechenland interpretiert, unter anderem zwei Ballette. Keines seiner anderen Werke wurde gespielt, alle diesbezüglichen Versuche scheiterten. So sollte beispielsweise das *Concertino für Oboe* aufgeführt werden; ein von Skalkottas für das Programmheft verfasster Text gibt hiervon Zeugnis. Er ist insofern sehr aufschlußreich, als Skalkottas darin die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf das Lachen und den Humor in seiner Musik lenkt. Mehreren Zeugnissen zufolge erschien Skalkottas den einen als ein schöner, schalkhafter und dynamischer Mann, währenddem er gleichzeitig auf andere wie ein isolierter Mann, sowohl durch die Ablehnung der anderen, als auch durch seinen eigenen Entschluß, zurückhaltend und traurig wirkte. Aus heutiger Kenntnis muß man davon ausgehen, daß Skalkottas bei seiner Rückkehr ein Opfer mehrerer Intrigen wurde und sich bis zu seinem Lebensende damit begnügen mußte, als Geiger in den hinteren Reihen der drei Orchester Athens geduldet zu sein. Enttäuscht isolierte er sich vollständig und lehnte es ab, mit irgend jemandem ernsthaft über Musik zu sprechen. Ausnahmen gab es nur dann, wenn er davon überzeugt war, daß sein Gesprächspartner ihn verstehen würde, wie J.G. Papaioannou berichtet.

Trotz aller Widrigkeiten entstanden zwischen 1935 und 1944 die meisten seiner sehr zahlreichen Werke. Er komponierte in sehr verschiedenen Genres und verwendete insbesondere ein multi-

serielles zwölftöniges System, welches er selber erfand, vor allem in sehr umfangreichen Werken. Dies ist beispielsweise der Fall in seiner *Zweiten Symphonischen Suite* in sechs Sätzen, welche 75 Minuten dauert und eines seiner Meisterwerke ist (neben den 32 *Stücken für Klavier*, welche hier vorliegen, jedoch in „freier“ Atonalität komponiert wurden.)

Eine Episode im Mai 1944, seine Verhaftung durch die Nazis: Angeblich soll er die Sperrstunde nicht eingehalten haben. Skalkottas hatte dabei noch Glück: Er wurde nicht, wie das sonst zu dieser Zeit üblich war, auf der Stelle hingerichtet, sondern „nur“ während mehrerer Monate im Lager von Khaidari gefangen gehalten. Ebenfalls während des Krieges, 1943, lernte Skalkottas die Pianistin Maria Pangali kennen. Nach Kriegsende heiratete er sie 1946 und der erste Sohn, Alekos, wurde 1947 geboren. Wenn diese neue Situation ihn auch ermutigte, leichter eine neuerliche Krise in seinem Schaffen durchzustehen, so blieb er trotzdem verschlossen und war fähig, tagelang kein einziges Wort zu sprechen. Nach einer weiteren ästhetischen Krise als Komponist 1945, welche jedoch weniger lang als die erste anhielt, beschäftigte er sich während seinen drei letzten Lebensjahren mit der Orchestrierung von Partituren und komponierte neue Werke mit einem größeren Anteil an tonalen Strukturen.

Skalkottas starb in der Nacht vom Sonntag, den 18. auf Montag, den 19. September 1949. Zum Zeitpunkt seines plötzlichen Todes, zwei Tage vor der Geburt seines zweiten Sohnes, Nikos, ist Skalkottas unbekannt. Viele seiner Werke sind weder veröffentlicht noch uraufgeführt und schon gar nicht auf Tonträgern festgehalten. Seine

vorübergehenden Erfolge in Berlin sind vergessen, außer bei einigen seiner noch lebenden Freunden wie Walter und Rudi Goehr. Es sollte mehr als 50 Jahre dauern, bis seine Werke alle zumindest einmal aufgeführt werden. Zum Zeitpunkt seines Todes ist es Richard Strauss, den man feiert: dieser war zehn Tage vorher gestorben.

Auffallend beim Anhören der Werke von Skalkottas ist die ausgesprochene Originalität, welche diese trotz aller Nähe von denjenigen seines Lehrers Schönberg, von Berg, Bartók und vor allem von Strawinsky, welcher Skalkottas immer bewundert hat, grundsätzlich unterscheidet. Was man zuerst wahrnimmt, ist die unglaubliche Farbigkeit seiner Akkorde. Diese sind häufig in einer sehr weiten Stellung geschrieben und verwenden ein sehr breites Spektrum, ein Kaleidoskop an sehr seltenen Harmonien, welche zwar permanent unterschiedlich, aber dennoch auf geheimnisvolle Art und Weise miteinander verwandt sind. Das zweite Element, welches dem ersten sehr nahe steht, hat den Reichtum der Rhythmik und die starke Energie, welche dadurch durch alle musikalischen Strukturen fließt, zum Inhalt. Von Bedeutung ist drittens der außergewöhnliche Eklektizismus seiner musikalischen Sprache, d.h. der Rückgriff auf die verschiedensten vorhandenen Stilmittel, über die gemeinsamen stilistischen Aspekte aller Partituren hinweg: die musikalische Sprache Skalkottas' ist gekennzeichnet durch die häufig gleichzeitige Verwendung von freier Atonalität, serieller (vor allem multi-serieller) zwölftöniger Reihenkomplexe, von Tonalität und Modalität, von Elementen der Volksmusik bis hin zu Anlehnungen an Jazz, Andeutungen an Filmmusik und Hinweisen auf barocke oder klassische Schreib-

weisen. Besonders die Volksmusik und die „seriöse“ Musik stehen sich bei Skalkottas nicht gegenüber, sondern ergänzen sich gegenseitig. Die Tendenz zu großen Konzepten der musikalischen Zeit und zu Klangmassen, wie man sie beispielsweise bei Bruckner oder Mahler findet, läßt sich nicht nur in den Orchesterwerken, sondern ebenfalls in vielen seiner Kammermusikwerken feststellen. Im Gegensatz hierzu, selbst wenn er dem Neoklassizismus nicht unbedingt nahe steht, könnte man Skalkottas am ehesten der „Jungen Klassizität“ von Busoni (oder der „Neuen Sachlichkeit“) zuordnen. Man sollte hierbei die indirekte Bedeutung Busonis in der Entwicklung Skalkottas' im Zusammenhang mit den Studien bei Schönberg nicht unterschätzen. Andererseits können wir ebenfalls feststellen, daß verschiedene Aspekte des Œuvres von Skalkottas erstaunlicherweise auf einige spätere Partituren von Xenakis, Ligeti oder sogar der elektronischen Musik vorgehen, selbst wenn diese Annäherungen im Allgemeinen eher die akustische Wahrnehmung als die verwendeten Kompositionsverfahren betreffen.

Sehr individuell zeigt sich auch der Aufbau des Zwölftonsystems von Skalkottas. Es ist um einiges komplexer als dasjenige von Schönberg, indem es nicht einfache Reihen von zwölf Tönen, sondern Gruppen von Reihen verwendet, welche hierarchisch geordnet sind. Diese Gruppen können zwei bis 16 (in Ausnahmefällen 18) voneinander unabhängige Zwölftonreihen mit sozusagen „fraktalen“ Ähnlichkeiten enthalten, eine Entdeckung, welche erst lange Zeit nach dem Tod Skalkottas' gemacht wurde. Schließlich muß noch ein oft genannter Punkt ins Feld geführt werden und zwar die erzwungene Abgeschiedenheit Skalkottas in

Griechenland von der internationalen Musikwelt, welche es ihm ermöglichte, abseits von allen gelegentlich sterilen Diskussionen einen sehr persönlichen Zugang zur Musik und ihren Techniken zu entwickeln. Nachdem er auf dem Laufenden von allem war, was die zeitgenössische Musik in der Welt bis 1933 anbelangt, sieht es aus, als ob er ab diesem Zeitpunkt nichts mehr gelesen oder gehört hätte. Bloß vom Streit um die Partitur des 4. *Streichquartetts* von Schönberg 1936 schien er etwas mitbekommen zu haben.

Die Musik von Skalkottas spiegelt insgesamt seine kulturellen Wurzeln in all ihren Aspekten wider, einschließlich der mystischen und zeitlosen Dimensionen des antiken Griechenlands. Dies gilt sowohl für die Werke, welche von der Folklore beeinflusst sind – wie die *36 Griechischen Tänze* –, als für die seriellen oder atonalen Partituren und seien sie noch so spitzfindig und ehrgeizig, ohne jedoch die tonalen Werke zu vergessen. Der Reichtum von Skalkottas' Musik, seine unbegrenzte Fantasie und seine jeweils völlig unvorhersehbare kreative Eingebung sind die mitreißenden Eckpunkte in der Entdeckung seiner Musik – auch wenn sie sich in ihrer Eindringlichkeit dem Hörer erst nach mehrmaligem Hinhören preisgeben.

II. Die 32 Stücke für Klavier

Der Zyklus der *32 Stücke für Klavier* entstand (den Angaben auf dem Manuskript zufolge) zwischen Juni und August 1940 und somit also gegen Ende einer sehr reichen Schaffensperiode. Bevor wir jedes Stück im Detail angehen, muss hier noch auf die verschiedenen Ausgaben der Werke von Skalkottas hingewiesen werden, welche zahlreiche

Fehler enthalten und von denen sich einige nach erfolgter Analyse als sehr problematisch in Bezug auf die Intentionen des Komponisten erwiesen haben. Irrten ist jedoch menschlich und es soll hier keineswegs darum gehen, die beachtlichen Editionen, welche oft mit geringen finanziellen Mitteln entstanden sind, in ihrer Bedeutung herabzusetzen. Im Lichte der heutigen Editionspraxis sind jedoch die willentlichen Veränderungen, welche die Herausgeber an einigen Werken vorgenommen haben, viel schlimmer und total unglücklich und lassen, selbst wenn man von einer guten Absicht ausgeht, sogar die Grundidee des Komponisten außer Acht. Sie führen den Interpreten auf eine völlig falsche Fährte, indem sie eine korrekte Analyse verhindern. Dies ist insbesondere der Fall bei den *32 Stücken für Klavier*. Das beste Beispiel dabei ist – sowohl was die Größe des begangenen Irrtums als auch die traurige Tatsache anbelangt, daß es von einem der engsten Freunde Skalkottas aus seiner Berliner Zeit stammt – dasjenige der *Passacaglia* (Nr. 15), welche als Einzelausgabe von Walter Goehr in der Universal Edition vorliegt. Wesentliche Fehler findet man jedoch auch in neueren Ausgaben unter der Leitung von Gunther Schuller für den Verlag Margun. Im Übrigen habe ich feststellen können, indem ich die falschen oder falsch platzierten Tempoangaben der *Passacaglia* entfernte und die zwei Manuskripte von der Hand des Komponisten miteinander verglichen habe, daß Skalkottas den Satz nach den Regeln des goldenen Schnitts aufgebaut hat und daß zur noch größeren Überraschung der gleiche strategische Punkt dem goldenen Schnitt des ganzen Zyklus' der *32 Stücke für Klavier* entspricht. Dies ist – über allen anderen zusätzlich bestehenden Hinweisen – der Beweis

für den minuziösen Willen Skalkottas, einen in sich geschlossenen Zyklus zu schaffen.

Im Allgemeinen stößt man in den Werken Skalkottas' auf seine Vorliebe, komplexe Strukturen zu schaffen, welche oftmals mehrere übereinander liegende Organisationsebenen enthalten, die oft die selben sind und sich wie die russischen Puppen in verschiedenen Größen wiederholen. Diese Idee ist im vorliegenden Zyklus, dessen vollständiger Titel „Musik für Klavier solo – 32 Stücke für Klavier / Nikolaus Skalkottas“ heißt, verwirklicht. Man kann beispielsweise ähnlich wie in den *Persischen Stunden* (1916) von Charles Koechlin die Entwicklung von zwei Tagen von der Morgendämmerung bis zur Nacht finden, vom *Andante Religioso* bis zum *Nachtstück* (Nr. 16) und vom *Frühständchen der kleinen Magd* (Nr. 17) bis zu den Schlußtänzen. Man kann jedoch ebenfalls einen Tag und seine Spiegelung in der Nacht erkennen oder, wie es Nikolaos Samaltanos, der Interpret der vorliegenden Aufnahme, empfindet, ganz einfach den großen Traum einer verrückten Kinonacht etwa im Stile Kubricks. Objektiv-analytisch ausgedrückt ist der erste Teil introspektiv ausgerichtet, währenddem der zweite Teil objektiver, ironischer erscheint und man hier einen systematischeren Wechsel von kontemplativen Momenten und Musik der Handlung findet. Thematische oder motivische Zusammenhänge enthalten alle Sätze, weil das theoretische Problem eines Zyklus' ja gerade darin besteht, daß man sich an den Anfang oder an das Vorhergehende erinnern oder es zumindest im Bewußtsein behalten soll. So findet man die Ankündigung des *Tangos* (Nr. 14) in der vierten der *Kurzen Variationen* (Nr. 3), diejenige des *Galopps* (Nr. 27) bereits in der *Partita*

(Nr. 11). Das Ostinato des *Kinder-Tanzes* (Nr. 2) wiederholt sich in der *Reveria im neuen Stil* (Nr. 7), das *Menuett* (Nr. 23) im *Walzer* (Nr. 31) oder im *Marsch* (Nr. 32), usw. Die Liste ließe sich einigermaßen unendlich weiterführen. Oft kündigt Skalkottas bereits das folgende Stück kurz vor Ende des vorherigen an. Darüber hinaus findet sich eine Reihe von gemeinsamen Formeln, wie beispielsweise den arpeggierten Akkord, ebenso wie Verfahren und Techniken in der Kompositionsweise, welche andauernd wiederkommen und dem Zyklus einen inneren Zusammenhalt verschaffen. Über allem aber steht die instinktive Idee einer Konstruktion im Sinne von Pythagoras. Mit dem Hinweis auf Ludwig van Beethoven schließlich kann man diese Stücke auch verstehen als 32 verschiedene Stile oder Systeme: Anzutreffen sind verschiedene vorherrschende Kompositionstechniken, Ostinati, melodische, virtuose, durchstrukturierte oder im Gegensatz dazu improvisierende Teile, Tänze usw. Die letzten Sätze des Zyklus⁷ bilden insgesamt ein feierliches Feuerwerk und verbinden die heitere und leichte Festtagsmusik mit den Anforderungen einer modernen und weit entwickelten Kompositionstechnik.

Vergleicht man beide Manuskripte akribisch, so fällt auf, daß Skalkottas zwei Mal vergißt, einen Takt „abzuschreiben“ (und dies trotz zwei Fehlern in der Nummerierung der Takte in den zwei Manuskripten), und daß er trotzdem die Taktzahl des Stückes konstant beibehält, welche ihm für den Gesamtzusammenhang wichtig ist. Dies ist ein Hinweis auf die bedeutende Gewichtigkeit, welche er den Zahlen beimißt. Es ist bekannt, daß Skalkottas aus dem Gedächtnis heraus komponiert, wie es ebenso von Mozart verbürgt ist. Die Werke

werden in ihrer endgültigen Fassung zu Papier gebracht (nur die Orchestrierung wird ab und zu im Gedächtnis gespeichert und erst später notiert) und es ist kaum eine Skizze erhalten geblieben. Wenn man weiß, wie sorgfältig Skalkottas jedes Blatt aufgehoben hat, muß man jeden Gedanken an zerstörte Skizzen ausschließen. Trotz großer Ähnlichkeit zwischen den beiden Manuskripten bleibt eine gewisse Unsicherheit über die Reihenfolge der Stücke, und dies weist auf die sorgfältige Planung der Anordnung hin, – so beispielsweise die Versetzung des *Trauermarsches* von der ursprünglich achten zur neunten Position, das Einschieben des *Canons* und im zweiten Manuskript die unterschiedliche Plazierung der Stücke Nr. 10 bis Nr. 19.

Selbstverständlich muß man Skalkottas zuge stehen, daß er sich mit Zahlenspielen vergnügt – er liebt es, mit dem Zufall, den Zahlen und mit dem Würfeln zu spielen, berichtet uns sein Sohn, welcher seinerseits Schachspieler geworden ist. Und wenn er nicht wie Berg davon besessen ist, eine Symbolik der Zahlen und Codes bis zur letzten Konsequenz zu entwickeln, jedoch ein Zusammenhang mit der „Tetraktys“ von Pythagoras angedeutet wird, so entwickelt er einen anderen Typus der unterschwelligsten Organisation in diesem Zyklus: nämlich denjenigen des goldenen Schnitts. Es ist eines der wenigen Werke, in denen er diese Organisation so weit treibt. Bekanntlich ist der goldene Schnitt das Verhältnis zwischen der Breite eines Rechtecks und seiner Länge, welches identisch ist mit dem Verhältnis zwischen seiner Länge und dem Ganzen (Länge plus Breite). Die 32 Stücke zählen insgesamt 2169 Takte, wenn man die Wiederholungen und das „da capo“ mit dazu rechnet. Der goldene Schnitt zwischen dem kleineren (829

Takte) und dem längeren Teil entspricht genauens- tens dem Schnitt in der *Passacaglia*, wenn man sie im gleichen Verhältnis betrachtet, d.h. bei der Variation 8 (Takte 17 und 18)! Untersucht man die *Passacaglia* für sich, so findet man zwei goldene Schnitte, nicht nur denjenigen des Taktes 17 (kleiner und großer Teil), sondern ebenfalls denjenigen in entgegengesetzter Richtung bei Takt 27 (großer und kleiner Teil). Damit ein „goldener Schnitt“ jedoch irgendwie von Interesse ist, bedarf es selbstverständlich eines strukturellen „Ereignisses“. Was findet demnach bei Takt 17 statt? Der erste Tempowechsel der *Passacaglia* (welche übrigens 44 Takte zählt) bringt auch eine Veränderung des Charakters mit sich *Langsam etwas schneller werden* – *Quasi Moderato* (das erste Tempo war *Grave*). Was ereignet sich bei Takt 27? Die Wiederkehr des *Tempo primo* ... (in der Mitte bei der Variation Nr. 10 – der Dekade – findet sich das schnellste Tempo: *Allegro*). Skalkottas findet demnach nicht irrtümlicherweise, wie das Walter Goehr vermutet hatte, sondern wohl ganz bewußt bereits bei Takt 27 zum *Tempo primo* zurück, d.h. noch vor der Reexposition des Themas in Takt 33. Darüber hinaus entspricht der Takt 17 dem Beginn der achten Variation und der Takt 27 der 13. Variation. Insgesamt besteht diese *Passacaglia* aus 21 Teilen (Thema und 20 Variationen). Erinnern wir uns darüber hinaus an die Fibonacci-Reihe, bei welcher das Verhältnis zwischen zwei aufeinander folgenden Werten zum goldenen Schnitt hin neigt ($1+2=3$, $2+3=5$ usw.), und zu deren Beginn die Werte 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 ... stehen! Dieses bewundernswerte logische Denken, welches sich beispielsweise auch in der Verwendung eines 9/8-Taktes bei einem Thema mit neun

Haupttönen manifestiert und bis in erstaunliche Details verfolgt werden kann, zeigt sich nicht zuletzt in einer eigenartigen, jedoch bedeutsamen Tatsache: Das definitive Manuskript endet oben auf der Seite 88, gefolgt vom *Nachtstück* Nr. 16 auf der Seite 89. Während Skalkottas im gesamten übrigen Manuskript der 32 *Stücke* jedes Stück systematisch an das vorhergehende anschließt, ohne weiße Zeilen zu lassen (einzige Ausnahme: eine weiße Zeile zwischen der *Katastrophe* Nr. 4 und dem *Griechischen Volkstanz* Nr. 5, also nach den ersten vier Stücken – der „Tetraktys“? – und ebenso, nach dem Ende des *Andante Religioso* Nr. 1) bleibt hier fast ein ganzes Blatt unbeschrieben. Währenddem das Erreichen der Seite 88 wohl zufällig ist, entspricht der Entschluß, den Rest der Seite weiß zu lassen sicherlich dem Willen, ein eindeutiges Zeichen zu setzen; tatsächlich liegt die „Mitte“ des Zyklus‘ asymmetrisch zwischen der *Passacaglia* und dem *Nachtstück*.

Was die übrigen Stücke anbelangt, so trifft man auf ungefähr 13 weitere solche Konstruktionen unterschiedlicher Wichtigkeit, wie beispielsweise im *Andante Religioso* (Beginn des mittleren Teiles mit einer ziemlich plötzlich schallenden Ouvertüre [*forte*]), in den *Kurzen Variationen* (brutales und unverhofftes Zitat des *Tango*, was wir bereits erwähnt haben), im *Kanon* (Einsetzen des „Inversus“, des Spiegels des Themas), hauptsächlich aber in der *Sonatina*, in welcher der goldene Schnitt in beiden Richtungen der Dreiteilung des Stückes entspricht (wie in der *Passacaglia*). – Gleiches findet man in etwa bei der *Gavotte*, dem *Slow-Fox* oder dem *Blues*, im *Capriccio* mit dem umgekehrten *Ostinato* in der linken Hand, usw. Alle diese Elemente lassen sich nur sehr schwer mit

irgend einem Zufall oder einer Kongruenz erklären.

Die Vielzahl der beschriebenen Elemente dürfen als Beweise einer Gesamtstruktur betrachtet werden; dazu kommt ebenfalls die ursprünglichen Namensgebung *Präludium* und *Finale* für die Sätze 1 und 32. Selbstverständlich ist jedes Stück auch ein eigenständiger Mikrokosmos, aber es ist in der Kontinuität, in der man unverhoffte Aspekte erkennt, und in der sich eine Vorstellung der Erfahrung einstellt; nicht im wissenschaftlichen Sinne sondern im Sinne einer humanen Erfahrung, in der Idee eines Lernweges, einer Einführungsreise, einer Reise des Odysseus, und dies beim Zuhörer wie auch selbstverständlich – vielleicht sogar hauptsächlich – beim Interpreten. Man kann nicht umhin, ein fortgesetztes Anhören wärmstens zu empfehlen oder zumindest während zwei „Tagen“.

Vergleicht man die *32 Stücke* mit anderen Zyklen des 20. Jahrhunderts, wie etwa mit *Iberia* von Albéniz oder mit den *24 Präludien und Fugen* op. 87 von Schostakowitsch, den *Vingt Regards* von Messiaen oder der Gruppe von Klavierstücken von Stockhausen, abgesehen davon, daß bereits der mögliche Vergleich an sich spannend ist, stellt man fest, daß die *32 Stücke* eine einmalige Charakteristik beinhalten. Die Zyklen der anderen Komponisten sind vom Stil her sehr einheitlich, währenddem Skalkottas die Verschiedenheit der Welt und ihre fundamentalen Zweideutigkeiten aufgreift und in seinem Zyklus auf paradoxe Weise gleichzeitig ein außergewöhnliches Gespür für die Gestaltung der Zeit an den Tag legt, welche alle Sätze mit einem Netz an Verknüpfungen umgibt, und eine extreme Unterschiedlichkeit der Stücke untereinander, was ihr äußeres Erschienen anbelangt, in sich vereinigt. Der Zyklus von Skalkottas

enthält fast alles, was zu jener Zeit auf dem Klavier machbar war, und der Komponist führt den Pianisten bis an die Grenzen seiner motorischen und mentalen Fähigkeiten. Skalkottas unterstreicht auch in einem Text, welchen er dem Werk voranstellt, daß er nichts weniger als eine neue Technik des Klavierspiels verlangt. Abgesehen hiervon, weist der Interpret dieser Aufnahme darauf hin, beruht eines der widersprüchlichen Merkmale der Schreibtechnik dieses Werkes darin, daß der Klang oft zerbrechlich wirkt, da Skalkottas häufig eine Dynamik vorschreibt, welche sich über längere Zeit in den mittleren zwei Oktaven des Klaviers zwischen *mp* und *ppp* bewegt und dies häufig im Zusammenhang mit einer neoromantischen Schreibweise, ohne jedoch das ganze Spektrum der verschiedenen Lagen auf dem Klavier auszunützen. Dies scheint so gewollt zu sein, da es ebenfalls vorkommt, daß Skalkottas im Gegensatz dazu diese traditionell eher romantischen Klangmöglichkeiten wie beispielsweise am Anfang von *Romance – Lied* verwendet. Diese vordergründige Zerbrechlichkeit ist demnach ein willkommener Kontrast zu dichteren Sätzen.

Bleibt noch hervorzuheben, daß die Metronomangaben von Skalkottas im Gegensatz zu dem, was früher immer behauptet wurde, alle einigermaßen durchführbar sind, mit der beachtlichen Ausnahme derjenigen des *Ragtime*, welche ganz einfach falsch ist. Die Tempoangaben sind äußerst wertvoll in Bezug auf die Interpretation des gesamten Zyklus; es ist jedoch klar, daß jedes einzelne Stück für sich genommen musikalisch reich genug ist, um in verschiedenen Tempi ausgeführt werden zu können. (Der Leser findet in dem französischen Text einer detaillierte Auflistung

aller Stücke mit ihren jeweiligen Tempi, Metronomangaben, Entstehungsdaten usw.)

Im ersten Satz deutet ein lyrisches *parlando*, welches sehr jeder Strenge entbehrt, sowie die Angabe *religioso*, welche einzigartig im ganzen Schaffen von Skalkottas ist, zweifellos eher auf die Beschwörung von Apollo als auf ein christliches Gefühl hin. Man könnte diese Einleitung als eine heidnische Art des *Veni creator spiritus* oder eine Anrufung Apollos und demnach als einen Ruf nach der Inspiration verstehen, vor dem „Aufbrechen“ zu unbekannten Zielen. Tatsächlich scheinen uns die letzten Zeilen zu fernen Horizonten mitzureißen wie Odysseus mit den Wellen. – „Die *Kurzen Variationen auf ein Bergthema siddlichen Charakters und prägnanter Dissonanz* verwenden ein Thema, welches vermutlich aus dem Mittelmeerraum stammt, jedoch eher nicht griechischer Herkunft ist“, schreibt uns Papaioannou; die fünfte Variation in Form eines Fugato-Kanons strotzt vor der Wiederaufnahme des verherrlichten und erhöhten Themas von Beethovenscher Energie. – Mit der *Katastrophe auf dem Urwald* erhält man den ersten „Schock“ oder Überraschung des Zyklus mit ihrem unterschiedlichen und prophetischen Kompositionsstil: ein Wind des Verrücktseins, eine Dionysische Energie nimmt uns mit – „*Katastrophe auf dem Urwald* bezieht sich, mit mitfühlender Ironie, auf den bemitleidenswerten Klavierspieler, welcher sich zur Zeit des Stummfilms mit einem einfachen Klavier, welches oft nicht richtig gestimmt war, herum-schlagen mußte, um darauf suggestive Klangbilder zu den äußeren Szenen des Films zu improvisieren“ (Papaioannou). – Sehr wirkungsvoll zeigt sich der Übergang zum darauf folgenden *Griechi-*

schen Volkstanz, welcher ein *Kalamatianos* ist. Bleibt noch in den letzten Akkorden die Verwendung eines Registers zu erwähnen, welches tiefer als die traditionellen Grenzen des Klaviers liegt und eine schallende und perkussive Klangfarbe hinzu bringt. – Die zwei *Reverias* („Träumereien“) sind beide in ihrem Stimmungsgehalt lyrisch, die Gegenüberstellung des alten und des neuen Stils manifestiert sich vorerst in der schwindelerregenden Geschwindigkeit in einem irrealen Licht des zweiten Satzes im Gegensatz zu den Schaukelbewegungen eines Wiegenliedes des ersten. – Der *Vierstimmige kleine Kanon* kündigt in etwa die Fugen des op. 87 von Schostakowitsch an mit der entscheidenden Wichtigkeit der Quarten, welche die aufeinanderfolgenden Einsätze des Themas kennzeichnen und mit dem unerbittlichen Vorwärtsdrängen zum Schluß hin. – Der *Trauermarsch* ist lyrisch, aber würdig (wie Ludwig van Beethovens *Eroica*) sowie von einer geheimnisvollen Bedeutung; man kann hier den Marsch eines „Orphéon“ auf dem Lande heraushören, mit den Dissonanzen der unter den schwarzen Regenschirmen falsch gespielten Blasinstrumente.

Die *Sonatina* – sie ist mikroskopisch in ihrem Ausmaß und dennoch in drei Teile gegliedert – bringt uns zurück auf die Seite des Lebens, sie ist objektiv, zurückhaltend, jedoch nicht gleichgültig; die Melodie wird von einem Ostinato begleitet. Hervorzuheben ist, daß Skalkottas hier ein kleines Meisterwerk der Kompositionstechnik vollbringt: Neben der Konstruktion mittels des goldenen Schnitts, was wir bereits erwähnt haben, ist die Wiederkehr des ersten Tempos nichts anderes als der strenge Krebs der 19 Takte des ersten Teiles Note für Note (mit der Ausnahme eines einzigen

Minimotivs, welches in seiner Originalgestalt wiederkommt) mit einer gewissen Anzahl an Umkehrungen von Akkorden und von umgekehrten Rhythmen, bevor ein Schluß von fünf Takten hinzugefügt wird – bestehend aus der Hälfte des mittleren Teils –, welcher trotz einer rhythmischen Entsprechung zwischen seinem Anfangsmotiv und dem Thema der *Sonatina* einen völlig anderen Charakter hat. Der Reiz dieser Konstruktion liegt darin, daß das Ohr physisch eine Art Rückwärtsbewegung wahrnimmt, welche vergleichbar ist mit dem Effekt einer Filmsequenz, die zuerst vorwärts und dann rückwärts läuft. Diese Technik des Krebses findet man beispielsweise auch im dritten Satz *Allegro misterioso* der bekannten *Lyrischen Suite* von Berg, ebenso wie in der Filmmusik (genau hier) in der Mitte des zweiten Aktes von *Lulu*. – Die *Partita* ist der zweite reißende Strom oder Untergang, ein regelrechter Orkan der Verrücktheit – der Titel des Satzes bezieht sich selbstverständlich auf die Toccatensätze oder die Ouvertüren von barocken Suiten wie beispielsweise bei Bach. Skalkottas versucht sich hier an schwierigen Effekten (im angegebenen Tempo) von Polyrythmik, welche über einen gleichmäßigen Bass unregelmäßige oder verschobene Gruppen von 3, 4, 5 oder 6 Noten zum Angriff an das Unmögliche stellt, mit teilweise einer schwindelerregenden Klangtiefe, welche drei verschiedene Klangebenen übereinanderlegt, bevor ein echtes *stringendo* im Schluß zerschellt. – Mit der *Kleinen Serenade* kommt man zurück in den Bereich des Phantastischen. Es ist ein mystischer Satz oder zumindest mysteriös, leicht und kapriziös und besteht aus Ostinati und Säulen arpeggierter Akkorde, welche wie bei einem Ritus aufgerufen werden und über welche sich in der

Höhe der Ruf des Begehrens einstellt, eindringlich und monoton. Die Dynamik überschreitet kaum das *mezzoforte*. – Das *Intermezzo*: eine lyrische Musik, bestehend aus einer Melodie mit Begleitung (chromatisches Eingangsmotiv) und aufbauend auf dem Akkord f-moll, einer Tonart welche man durch den ganzen Satz hindurch hören kann. Der Satz besteht aus drei symmetrischen Teilen, der mittlere Teil ist eher statisch, auf traurige Art kontemplativ und abendlich, mit vorherrschenden Quartharmonien, die ganze Stimmung ist eindeutig romantisch. Man denkt dabei vielleicht ein wenig an die letzten Takte der zentralen Nachtszene von *Tristan*. – Der *Tango* vom Typ „Habanera“, dessen archetypisches und leicht vulgäres Thema sich wie eine Zwangsvorstellung wiederholt, ist ein außergewöhnlicher Tango: Selbstverständlich sehr unterschiedlich vom Charakter, welcher Piazzolla ihm vor kurzem gegeben hat, ist er ein nervöser, brutaler und unverhoffter Tanz der Nacht (die Angaben, welche Debussy für seinen Satz *Habanera* in *Puerta del Vino* gemacht hat, in Erinnerung rufend: „mit plötzlichen Gegenüberstellungen von extremer Gewalt und leidenschaftlicher Sanftheit“), ein Tango, in welchem die rohen Dissonanzen die Seele wie das Gift der Liebesverzweiflung durchdringen. Nach einer „geschrien“ Steigerungsexplosion löst sich der Tanz in einem gemurmelten Schluß auf, welcher den nächsten Satz vorbereitet. – Die *Passacaglia* ist trotz ihrer Verschiebung der wirkliche Höhepunkt, das tatsächliche Herzstück des Zyklus'. Von Anfang an besticht die ins Auge springende Lautstärkengestaltung des Themas über einem Bass von 9 Tönen durch ihren gleichzeitig kosmischen und fragilen Charakter. Das unerbittliche Fort-

schreiten des Pulses unterstreicht die beeindruckende Logik der Kompositionstechnik und man verspürt, selbst im Zentrum einer solcherart abstrakten Vorausberechnung in der Schreibweise, einmal mehr den unglaublichen Sinn des Komponisten für Dramatik. Einer der Höhepunkte dieser *Passacaglia* ist die sehr mystische 15. Variation (*molto delicato* im ersten Manuskript), welche der Wiederkehr des Themas vorausgeht, dessen rhythmische Erscheinungsform leicht verändert und somit tatsächlich die 16. Variation ist. Anschließend bringen die 17. Variation *appassionato* und das Ende des Stückes den grandiosen und niederschmetternden Schluß, den man erwarten durfte.

Das *Nachtstück* kann als die Ouvertüre des zweiten Teils angesehen werden – das riesige und majestätische Klangspektrum einer „Sternennacht“, in der die Zeit unendlich scheint. Man trifft erneut auf die Verwendung von arpeggierten Akkorden, von Ostinati (mit teilweise polyphoner Drei- bis Sechsstimmigkeit und den für die byzantinische Musik typischen Intervallen der kleinen Sekunde und kleinen Terz), sowie von Quartakkorden, welche überall präsent sind. – Der Instinkt des Komponisten für Filmkonzepte äußert sich erneut, nach der Katastrophe, im *Frühständchen der kleinen Magd*; dieses beinhaltet einen Hauch von provokativer Energie für das erotische Aufwachen des Morgens, der „Morgen“, welcher ebenso als „Jugend“ der „kleinen Magd“ verstanden werden kann – jedenfalls setzt Skalkottas fröhlich dem Klavierspieler hart zu mit diesen unglaublichen Glissandi von kaum berührten Quinten bei vier *pianissimi*. Man findet plötzlich im Strudel dieses Wettlaufs eine Art von Polka, welche „sehr fröhlich“ (in französischer Sprache) zu sein hat

und beim strategischen Punkt des Satzes (goldener Schnitt) verkündet Skalkottas: „direkt ins Herz treffend“. Der Schluß „sehr schnell“, einen Augenblick bei der Polka zögernd, stürzt uns im letzten Takt ... ins Bett, selbstverständlich! – Provokation – Humor – zweifellos noch einmal eine Art von Filmmusik beim *Fox-Trot*. Der alte Polizist, welcher, der Arme, von Beginn an ein Hupkonzert heraufbeschwört – Skalkottas läßt hier irgend eine Erinnerung an Berlin wieder aufleben. Es ist der Triumph einer beißenden und sarkastischen Musik, welche ihren Paroxysmus in einem trivialen Straßenlied findet. – Anschließend ist es mit der *Étude Phantastique* der Triumph des Abstrakten – ein Triumph der Geschwindigkeit und hauptsächlich der Virtuosität: Ein arpeggierter Akkord löst ein visionäres Kaleidoskop aus, in welchem die gewundenen Ostinati *pianissimo* aufeinander folgen bis zu einem gewaltigen Crescendo und anschließend verschwinden wie ein Teufel, den man in seine Kiste zurückdrängt.

Man kann sich keinen packenderen Kontrast zwischen dem *Berceuse* („Wiegenlied“) und dem Vorhergegangenen vorstellen. Hier findet man vielleicht den emotionalen Höhepunkt des Werkes. Sehr ausgedehnt, besteht dieser Satz aus drei Teilen mit einem beunruhigenden Marsch in der Mitte (man kann nicht umhin, an die Konfrontation zwischen dem Marsch und dem Wiegenlied im *Wozzeck* von Berg zu denken). Dieser Satz ist ein Augenblick von düsterer Schönheit, dessen Thema um eine kaum faßbare Ausweichung nach b-moll kreist und dessen Schreibweise mich an einige Aspekte der *Intermezzi* von Brahms erinnert. Der Schuß, „sehr zart“ zu spielen, ist wie ein langer Abschied, welcher sich im Ungreifbaren

auflöst. – Bei dem *Romance – Lied* sind die Bezüge zu Mahler und zur Romantik ganz offensichtlich – mit einer Begleitung, welche regelmäßig und edel gewünscht wird – der ganze Satz klingt wie eine einzige große „Brandung“ des Meeres in Zeitlupe. – Die *Gavotte* ist eine von konstanten Wiederholungen besessene Musik, welche sich wie ein Karussell dreht, und sich außerhalb der Zeit zu bewegen scheint. Viele dynamische Nuancen in Zwischenstufen und groteske Aspekte in der Episode II, einer Art von Trio, kennzeichnen im übrigen diesen Satz. – Das *Menuetto* lebt von der Transparenz der Struktur: Erinnerungen an *Pierrot lunaire* und die *Suite* op. 25 von Schönberg (die *Musette* beispielsweise) werden wach. Dazu gehört die Gewalt des Trios in einer Art „Kabarettstil“ wie man ihn bei Kurt Weill findet, welches nach einem Ende des Menuetts, in welchem die Bewegung kurz vor dem Schuß „wie ein Echo“ „schwerfällig hinfällt“ (von Skalkottas so verlangt), so plötzlich und brutal wie ein Fallbeil „hereinbricht“. – Mit der *Italianischen Serenade* und dessen brillanten Variationen, welche einen diskreten Duft von Vulgärem verströmen, erfolgt die Rückkehr zu „unbesorgteren“ Zeiten (erinnern wir uns an die anti-italienischen Stimmung, als die Invasion Griechenlands durch Mussolini immer näher rückte): ein Schlager, welchen Skalkottas auf sehr unerwartete Weise harmonisiert.

Der *Ragtime* eröffnet eine Serie von sehr inspirierten Tänzen der Nacht und von Jazzstücken, eine Rückkehr zu dem brillanten und höhnischen Jazz der Erinnerungen an Berlin, eine Art Huldigung an die virtuellen Jazzspieler jener Zeit. Der Komponist schafft hier einen genialen Prototyp einer Festmusik, indem er mit Erfolg den Klang

des „Klavierbordells“ imitiert. Die Betrunkenheit scheint total zu sein und das, was er vom Interpreten abverlangt, wird nach und nach grenzenlos. – Es geht weiter mit einem *Slow-Fox* – die Stimmung ist entspannter und sorgloser als in dem vorhergehenden Stück. Der mittlere Teil ist tatsächlich nichts anderes als eine Variation des Hauptthemas über einer Grundstruktur bestehend aus einem Strudel an Arpeggien – der überraschende Schluß verstärkt noch den gewollten improvisatorischen Charakter. – Der *Galopp* zeichnet sich nochmals durch eine solare Energie aus; Verrücktheiten und eine „Blitzvirtuosität“ prägen den Satz. – Der *Blues* ist eigentlich ein „Rembetiko“ über einem Thema mit griechischem Charakter. Es ist ein besonders geglückter, reizvoller Satz, welcher beweist, wie irgend ein beliebiges Material es Skalkottas erlaubt, seine Vorstellungskraft anzufeuern und wie groß seine Kunstfertigkeit als Komponist ist. – Die Rückkehr zu einem vordergründig abstrakteren Stil und einer klassischen Form bringt das *Rondo brillante*. Im Gegensatz zu den weiten Linien, welche die meisten der Stücke kennzeichnen, findet hier eine Zerstückelung und eine Aufsplitterung des musikalischen Diskurses statt, was den Eindruck einer beunruhigenden Verslossenheit und einer extremen Nervosität hervorruft. – Skalkottas hätte seinem *Capriccio* den Titel „(Obstinate) Invention über ein cis“ geben können – die Töne scheinen sich wie ein Kreisel zu drehen und es kann einem schwindlig werden bei dieser extravaganten und verspielen Musik. – Es folgt ein *Walzer* „im Kreis“, welcher unendlich wiederbeginnen könnte mit seinem Auftakt auf dem dritten Schlag. Trotz der hörbaren Anlehnungen an einen österreichischen Ländler läßt die

konstante dynamische Angabe Skalkottas in beiden Manuskripten *forte* vor allem an Strawinsky denken; dazu gehören die regelmäßigen Vergewaltigungen des Metrums, welches sich binnen eines Taktes in einen Puls zu zwei Schlägen verwandelt (man kann bereits vorher in diesem Zyklus beobachten, daß Skalkottas es liebt, Überraschungen hervorzurufen, indem er die Logik des Anfangspulses durchbricht und somit einen allzu regelmäßigen Taktverlauf vermeidet). John G. Papaioannou schreibt: „Es könnte uns sonderbar vorkommen, daß Skalkottas sich dazu entschließt, diesen imposanten Zyklus nicht mit einem Satz eines bestimmten Ausmaßes, sondern mit einer Art von ‚Bagatelle‘ zu beschließen; dies erinnert uns jedoch daran, welche Wichtigkeit ein gewisser Ludwig van Beethoven seinen zahlreichen und hervorragenden Bagatellen beigemessen hat.“ – Mit dem *Kleinen Bauernmarsch*, einem vom Aufbau her dreiteiligen, von der Harmonie her reichen, von der äußeren Gestalt her volkstümlichen und humoristischen Satz, welcher zierliche Aspekte mit energischeren Akzenten verbindet, nimmt Skalkottas Abschied von seinem Zyklus.

III. Die weiteren Werke für Klavier

1936, d.h. vier Jahre vor den 32 *Stücken* hatte Skalkottas bereits eine große *Suite für Klavier* in vier Sätzen geschrieben (sie erhielt später den Namen *Erste Suite*). Sodosagen im Experimentierstadium kündigen sich darin bereits die verschiedenen Eigenschaften seiner künftigen Kompositionsweise für Klavier an. Darüber hinaus hat Skalkottas sofort nach seinem großen Zyklus von 1940 sein Klavierwerk durch drei andere Suiten in

jeweils vier Sätzen ergänzt, welche jedoch in ihren Dimensionen etwas kürzer ausgefallen sind und somit die Idee einer Serie von charakteristischen Miniaturen verlängern. 1941 schließlich findet er in seinen 4 *Etüden* zu einer massiveren und ausufernden Schreibweise zurück.

Es ist bekannt, daß Skalkottas, als ihn die Familie Papaioannou und insbesondere Marika darum baten, etwas für Klavier solo zu schreiben, zuerst geantwortet hat: „Wenn ich wie Debussy schreibe, hat dieser es bestimmt besser gemacht, schreibe ich jedoch wie Schönberg, so hat dieser es ebenfalls besser gemacht; wie schreibt man für Klavier? ...“ In Zeitungsartikeln der gleichen Zeit erklärt Skalkottas, daß er als Geiger zwar wüßte, wie er für sein Instrument und die verwandten Instrumente zu schreiben habe, daß er jedoch, was das Klavier anbelange, die Zusammenarbeit mit einem Interpreten brauchte. Genau dies aber konnte er nicht erreichen, da kein einziges dieser Stücke für Soloklavier, welches nach seiner Berliner Periode entstanden ist, Zeit seines Lebens aufgeführt wurde.

Die *Suite*, welche Skalkottas 1936 komponierte, ist die erste Rückkehr zum Soloklavier nach den *Variationen* von 1927 und dem *Ersten Klavierkonzert* von 1931. Sie ist ein Beispiel einer Symbiose des Stils von Schönberg und seinen Klavierwerken der 20er Jahre mit einem Klavierstil, welcher versucht, sich Busoni zu nähern. Es ist in diesem Zusammenhang übrigens sogar möglich, daß Skalkottas auf dem Laufenden war, was die bekannte „Episode“ zwischen Schönberg und Busoni, den Schreibstil für Klavier betreffend, bezüglich des Werkes op. 11 Nr. 2 des österreichischen Meisters anbelangt. In Skalkottas' *Suite* von 1936 kann man nachgehend ebenfalls eine Mischung

von einem einzigen großen Bogen – was in den 32 *Stücken* noch verstärkt wird – und von kleinen Linien, welche sich eher dem Konzept einer Skizze nähern, beobachten (ein Eindruck, welcher sich in den drei Suiten, die dem großen Zyklus von 1940 folgen, nochmals verstärkt). Das Werk beginnt mit einem rätselhaften und abstrakten *Präludium*, welches sich der Sonatenauptsatzform nähert. Es wird gefolgt von einer beunruhigenden *Serenade*, welche den Eindruck eines Marsches mit Anklängen an einen Walzer vermischt. Auf diese folgt ein sehr poetisches *Menuett* (sehr unterschiedlich von demjenigen der 32 *Stücke*) und schließlich ein Finale, welches bereits ein besonders typisches Beispiel von extravaganter Virtuosität darstellt. Es sei hier darauf hingewiesen, daß es sich für diese *Erste Suite für Klavier*, welche hier integral eingepiegt wurde, nicht nur um die Weltersteinspielung handelt, sondern „ganz einfach“ auch um die erste Aufführung des ganzen Werkes.

Was die 4 *Etüden* von 1941 angeht, so führen sie den Kompositionsstil, welcher für Sätze wie *Partita*, *Capriccio* usw. in den 32 *Stücken* entwickelt wurde, integral fort. Die erste Etüde könnte man als eine Klangstudie verstehen, die zweite beruht auf einem typischen griechischen Rhythmus mit 7 Schlägen, die dritte ist ein mitreißender und quirliger Walzer. Natürlich konnte man sich darauf gefaßt machen, daß nach den virtuosen „Exzessen“ der 32 *Stücke* mit den *Etüden* eine neuer Höhepunkt in der „Verrücktheit“ erreicht wird, und tatsächlich enttäuscht uns Skalkottas nicht. Dies beweist speziell die 4. Etüde, eine Art besessenes Finale, aufgebaut über einer griechischen Weise. Der Komponist bestätigt hier die Richtung, welche er mit dem Zyklus der 32 *Stücke*

eingeschlagen hat, und er erinnert auch in seinem kleinen Prolog, welcher diesem Zyklus vorausgeht, selber daran und zeigt, daß er versucht hat, eine neue Technik, einen neuen Zugang zum Klavierspiel zu schaffen.

© *Christophe Sirodeau 2000*

Wir weisen noch darauf hin, daß die vorliegende Aufnahme der 32 *Stücke* grundsätzlich auf den beiden bestehenden Manuskripten beruht, hauptsächlich jedoch auf dem zweiten, welches der Komponist der Familie Papaioannou im Herbst 1940 geschenkt hat. Die beiden Sätze *Slow-Fox* und *Blues* wurden hingegen nach dem ersten Manuskript aufgenommen, bedingt durch die kleine Vergeßlichkeit im zweiten Manuskript: im *Blues* fehlt Takt 22, im *Slow-Fox* wird statt der Variation von Takt 61 das Motiv des Taktes 63 wörtlich wiederholt – also während der Takte 62 und 63 des zweiten Manuskriptes –, was wesentlich „flacher“ klingt und eine unangenehme Unentschlossenheit im Takt 61 hervorbringt [ehemals Takt 62 in dem ersten Manuskript]. Dies erklärt sich ganz einfach dadurch, daß Skalkottas vermeiden wollte, in einem Manuskript, welches übrigens sehr schön geschrieben ist und verschont werden sollte, Noten durchzustreichen und auch nicht eine Seite neu schreiben wollte zu einer Zeit, in der das Papier rar wurde. Dadurch, daß er aus dem Gedächtnis „abschrieb“, erinnerte er sich vor allem an das Gleichgewicht der Takte und der gleichmäßigen Perioden und er hielt diese Veränderung innerhalb des Werkes für vernachlässigbar. Die bessere Lösung bleibt es jedoch, die ursprüngliche Fassung zu spielen.

Nikolaos Samaltanos

Ich wurde in Athen geboren. Mein Vater, von Beruf Mechaniker, ist ein Freund der italienischen Oper und meine Mutter studierte Violine und Klavier. Im Alter von zwei Jahren hatte ich das Glück, an einem pädagogischen Versuch teilnehmen zu können, welcher in diesem Griechenland, in dem man frühzeitig in viele Fächer, welche später an den traditionellen Schulen unterrichtet wurden, eingeführt

wurde, stattfand und wo ich insbesondere das System Dalcroze kennenlernte. In dieser Schule standen viele Klaviere neben anderen Musikinstrumenten. Hier brachte ich mir während zwei Jahren alleine das Klavierspielen bei. Ich habe anschließend bei einer anerkannten Pädagogin, Ivi Delijanni, weitergelernt. Später wurde ich in die Klasse von Aliko Vatikioti am Konservatorium in Athen aufgenommen. Aufgrund einer Fernsehsehung, welche den griechischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewidmet war, habe ich zum ersten Mal einige Sätze von Skalkottas einstudiert. Dies hat meine Neugierde für andere Werke dieses Komponisten geweckt. Zum gleichen Zeitpunkt habe ich einige Werke des traditionellen Repertoires der Kammermusik mit dem Geiger Leonidas Kavakos einstudiert und wurde für meine allgemeine Ausbildung an die Schule Anavrita aufgenommen, eine der anspruchsvollsten Schulen Griechenlands, welche ich leider nicht abschließen konnte, weil ihr Besuch unvereinbar mit einem intensiven Musikstudium ist.

Später studierte ich in Paris und Moskau weiter und habe (manchmal exzellente, manchmal bedauerliche) Ratschläge von bekannten Professoren wie Evgeni Malinin oder Germaine Mounier erhalten und von den ertragreichen Treffen mit dem gefürchteten György Sebök profitiert.

Eines Tages begegnete ich einem kuriosen Beispiel der Klavierliteratur, welches sich als die 32 Stücke von Skalkottas entpuppte. Die Kompositionsweise, welche erheblich im Widerspruch zum „pianistischen“ Repertoire steht und trotzdem den Vorteil hat, in klassische Formen und Traditionen eingebettet zu sein, zeigt, daß Skalkottas kein „reiner“ Komponist des 20. Jahrhunderts ist,

sondern daß er in diesem Jahrhundert ebenfalls eine Epoche der musikalischen Entwicklung vertritt, welche aufgrund der türkischen Besatzung in Griechenland nicht existieren konnte – er hat auf seine Weise während seines kurzen Lebens alle stilistischen Aspekte des 18. und 19. Jahrhunderts im Okzident mit Leben erfüllt. Seine formale Sprache entfernt sich selten von der klassischen Tradition, enthält jedoch ein Palette von sehr ausgesuchten Harmonien und von futuristischen Klängen. Als ich sehr viel später wieder auf diese Musik, welche bereits zu meiner Studienzeit in Athen ganz spezielle Gefühle in mir hervorgerufen hatte, zurückkam, – und nachdem ich mich im klassischen Repertoire ausgiebig umgesehen hatte – erweckte sie in mir eine riesengroße Neugierde und einen großen Arbeitseifer.

Zu dieser Zeit des vertieften Arbeitens (als ich es zu einem Zeitpunkt, zu dem viele Studienkollegen internationale Wettbewerbe vorbereiteten, vorzog, meine Zeit in eine „neue“ Musik, welche so reich an Möglichkeiten ist, zu investieren), hatte ich das Glück, Gedanken mit Musikern sehr unterschiedlicher musikalischer Herkunft auszutauschen. So beispielsweise mit der russischen Geigerin Zoria Schikhmourzaeva (Professorin am Konservatorium Tschairowski in Moskau, mit welcher ich übrigens ein Konzertprogramm mit Werken für Geige und Klavier von Skalkottas für eben dieses Konservatorium erarbeitet habe), mit dem finnischen Komponisten und Dirigenten Leif Segerstam (ich habe eine CD [BIS-CD-792] mit einigen seiner Kammermusikwerke zusammen mit der Cellistin Pia Segerstam und dem Pianisten Christophe Sirodeau eingespielt), mit dem französischen Musikwissenschaftler Alain Poirier, mit

dem Komponisten Paul Méfano und selbstverständlich mit dem griechischen Musikwissenschaftler, Arbeitskollegen und Freund von Skalkottas, John G. Papaioannou, welcher im Januar 2000 verstorben ist.

Ich hatte die Ehre, zwei große Werke von Skalkottas als Uraufführungen zu spielen: 1994 (in Athen und Moskau) *Die Rückkehr des Odysseus* in der Fassung des Komponisten für zwei Klaviere (zusammen mit Christophe Sirodeau), und 1999 in Paris das *Konzert für zwei Geigen und Klavier* (ein Werk, welches der Komponist nicht orchestriert hat) zusammen mit Anna und Eva Lindal (Enkelkinder des Komponisten). Außerdem habe ich 1999 neben den Violinisten Eiichi Chijiwa und Nina Zymbalist, dem Oboisten Alexej Ogrintchouk und Pia Segerstam am Zyklus von 10 Konzerten aus Anlaß des 50. Jahrestages des Todes des Komponisten in Paris, in Lyon und in Deutschland mitgewirkt.

Die vorliegende Aufnahme des Klavierwerkes von Skalkottas (welche noch von einer dritten CD ergänzt werden wird) ist demnach das aktuelle „fotografische“ Resultat dieser Jahre des Erforschens eines erstaunlichen Repertoires.“



Nikos Skalkottas

I. Nikos Skalkottas

Malgré une très grande personnalité, un œuvre foisonnante de très haut niveau et un langage très original, Nikos Skalkottas (1904-1949), compositeur grec, disciple d'Arnold Schoenberg, Kurt Weill et Philipp Jarnach, est resté à peu près inconnu du public jusqu'à nos jours, connu seulement des dictionnaires et par quelques musiciens. Pourtant, dans l'édition 1965 du dictionnaire Larousse français de la musique, le musicologue Harry Halbreich dans son article consacré à la musique en Grèce écrivait déjà: "C'est cependant la génération suivante [après celle des fondateurs de l'école nationale Kalomiris et Petridis] qui nous offre le plus grand de tous les compositeurs hellènes, Nikos Skalkottas." Et Halbreich ajoute plus loin: "Son œuvre est aussi chaleureux, aussi lyrique, et souvent aussi sombre, que celui d'un Alban Berg, parfois aussi tenu et raffiné que celui d'un Webern, ou aussi rythmé que celui d'un Stravinsky ou d'un Bartók. Mais il est avant tout d'une clarté et d'une lucidité véritablement méditerranéennes", et parle des compositions de Skalkottas comme "représentant un des œuvres les plus importants de notre époque!"

Nikos Skalkottas vit le jour à Halkis sur l'île d'Eubée le 8 mars 1904. Son père Alécos était originaire de l'île de Tinos (Cyclades), sa mère, Ioanna, venait de Hostia, en Béotie; elle chantait à son fils des chansons de son pays (qu'il utilisa plus tard dans ses compositions), et lui racontait des légendes locales. A l'âge de 5 ans, avec l'aide de son père, il se construisit lui-même un petit violon. C'est son oncle Kostas qui commença la même année à lui enseigner le violon. Toujours en 1909, la famille s'installa à Athènes pour fournir à Nikos

une meilleure éducation: il poursuivit plus tard ses études de violon auprès de Tony Schulze, au Conservatoire d'Athènes, dont il sortit en 1920 avec un brillant diplôme. L'un des événements décisifs dans la vie de Skalkottas fut sans conteste l'obtention en 1921 d'une bourse de la Fondation Averoff qui lui permit de se rendre à Berlin (où il restera jusqu'en 1933), d'abord pour des études supérieures de violon auprès de Willy Hess, à l'Académie Musicale, cela à un moment crucial de son développement artistique et humain. C'est clairement pendant ces années que Skalkottas aura accès à toute l'actualité internationale de la musique et des arts. En effet, au cours des années de la République de Weimar, c'est à peu près toute l'élite artistique du monde qui se donne rendez-vous à Berlin. Rien qu'à la Hochschule les professeurs se nomment Hindemith, Schnabel, Fischer, Schreker, Szell. Lors de ses quelques cours auprès de Kurt Weill il aura peut-être rencontré ses condisciples Maurice Abravanel et Claudio Arrau. A Berlin on peut entendre des interprètes comme Rachmaninov, Horowitz, Milstein, Serkin, Busch, Menuhin, Casals, Kempff, Cortot, Szigeti, Chaliapine, Toscanini, Monteux, Zemlinsky et bien sûr les 4 chefs "phares" de la ville, Erich Kleiber, Bruno Walter, Otto Klemperer et Wilhelm Furtwängler. Mais l'on sait peu de choses en fait de ce qu'était la vie de Skalkottas dans ces années. Dès sa première année d'étude il rencontre celle qui devait devenir sa première compagne vers 1926, la violoniste ukrainienne Mathilde Temko originaire de Riga en Lettonie. Ils auront ensemble 2 filles dont seule la seconde, Artémis Lindal, survécut. Ils se séparèrent en 1931 et Mathilde s'installa avec sa fille à Stockholm. A Berlin, Skalkottas

partage la première année un appartement à Lankwitz avec Dimitri Mitropoulos (ses relations avec lui seront plus tard tantôt amicales tantôt conflictuelles), et fréquentera le compositeur grec Yannis Constantinidis.

Après deux années d'études de violon à Berlin, il se décide à s'adonner entièrement à la composition. De ces années là, il reste tout de même de nombreuses lettres écrites souvent à son amie la violoniste Nelly Askitopoulou (qui devait devenir plus tard l'épouse du poète Evelpidis dont les vers inspireront Skalkottas pour les 16 *Chansons* ou le Mythodrame *Avec les sortilèges de Mai* – BIS-CD-954). Skalkottas aura aussi l'occasion de voyager en Europe, à Bruxelles au printemps 1925 (où il retrouve Nelly), en Autriche (Vienne et Salzbourg), et bien sûr à l'intérieur de l'Allemagne. Ses conditions de vie financières sont loin d'être toujours satisfaisantes, et il travaillera par exemple dans des cinémas pour l'accompagnement des films ou bien à des orchestrations pour le label Odeon. Mais il sera soutenu aussi par une famille fortunée, les Salomon. Il produit dès 1925 après des études avec Paul Juon et quelques cours avec Kurt Weill (qui semblent se prolonger jusqu'en 1926) son premier chef-d'œuvre, la *Sonate pour violon solo* (dédiée à Nelly) – BIS-CD-1024, avant d'étudier pendant 2 ans auprès de Philipp Jarnach (lui-même disciple de Busoni). Jarnach dira plus tard de Skalkottas qu'il était de caractère très fermé, mais il est visiblement impressionné par son élève, comme le rapporte John G. Papaïoanou: "P. Jarnach me raconta qu'un jour il demanda à Skalkottas de composer un morceau pour son orchestre. Skalkottas le lui amena à la leçon suivante: 'Beaucoup trop dense et lourd dans l'or-

chestration’, fit remarquer le maître, ‘faites-le plus léger, plus transparent’. Skalkottas ne répondit pas. Il amena la partition ‘rectifiée’ au séminaire suivant. C’est alors que Jarnach lui demanda s’il avait conservé l’ancienne partition. Skalkottas la lui montra ‘et alors’, dit Jarnach, ‘je réalisai que c’est lui qui avait raison et moi tort: ce que j’avais trouvé trop dense était une écriture caractéristique de sa part, aux niveaux sonores superposés, très riches en son, mais non transparents’.”

Un second petit joyau voit le jour en juillet 1927: ce sont les *15 Petites Variations* pour piano, pièce étonnante de maturité. C’est seulement là que Skalkottas amorce un tournant avec des études auprès de Schoenberg jusqu’en août 1930, avec cette fois le soutien d’une bourse de la Fondation Benakis. Schoenberg, lors d’une conversation avec la pianiste Marika Papaïoannou (élève d’Arthur Schnabel), dira grand bien de son nouvel élève. Il mentionne lui-même en 1948, peu avant sa mort (ignorant complètement si Nikos Skalkottas vivait ou s’il avait composé quoi que ce soit après 1933), que “parmi les centaines de mes élèves, très peu sont devenus des [vrais] compositeurs: Anton Webern, Alban Berg, Hans Eisler, Karl Rankl, Winfried Zillig, Roberto Gerhard, Nikos Skalkottas, Norbert von Hannenheim, Gerald Strang, Adolph Weiss. C’est du moins les seuls dont j’ai entendu parler.” Les quelques lettres à des amis qui subsistent de cette époque montre un Skalkottas d’une très grande curiosité et dans “le souci constant d’apprendre, s’inscrivant même à l’Université pour étudier un peu de littérature et de philosophie, tantôt attiré par l’étude du japonais” (comme l’a écrit Isabelle Thabard), et ses condisciples se souviennent de lui comme d’un jeune homme en-

joué et farceur. C’est durant ces années que quelques-unes de ses œuvres orchestrales seront jouées à Berlin ainsi que lors de ses passages à Athènes (J.G. Papaïoannou rapporte qu’il y dirigea le concert inaugural de la série dite “populaire”, comprenant son *Concerto Grosso* pour orchestre à vent et la “création” à Athènes de la dernière grande symphonie de Schubert – D 944). Ce seront en fait pour lui les seules occasions d’entendre ou de diriger ses partitions orchestrales atonales ou sérielles. A partir de l’été 1931, sa situation semble se dégrader, avec la perte de la Bourse Benakis, sa séparation d’avec Mathilde, et surtout une mystérieuse rupture avec Schoenberg, dont le principal effet semble être l’arrêt presque total de ses activités de compositeur jusqu’en 1934-35: il semble que Schoenberg lui ait par exemple reproché d’écrire “trop de notes” dans son *Premier Concerto pour piano* (BIS-CD-1014), à quoi Skalkottas répondit avec aplomb – fort sans doute de l’expérience avec P. Jarnach – qu’il y avait dans ce concerto toutes les notes nécessaires. Malgré cela, il semble qu’il se réinscrive en 1932 dans la classe de Schoenberg (pour des raisons probablement administratives), et que Schoenberg tente de lui faire bénéficier d’une dernière bourse, la Bourse Mendelssohn, attribuée par un jury où il siège, mais celle-ci sera finalement offerte à Norbert von Hannenheim, un ami de Skalkottas. En mai 1933, il retourne en Grèce, pensant y passer quelques mois comme lors de ses précédents séjours, avant de rentrer à Berlin – ce qui explique qu’il laisse sans état d’âme ses manuscrits en gage, en compensation de loyers impayés. Mais, n’ayant pas effectué son service militaire, il n’a sans doute pas pu renouveler son passeport, ce qui explique qu’il

se soit ainsi retrouvé bloqué en Grèce. C'est donc un retour dans la patrie qu'il n'imagine certainement pas définitif à ce moment là, mais ses probables tentatives ultérieures pour voyager se soldent visiblement par un échec. Dans une lettre à son ami Rudi Goehr de 1947, Skalkottas regrettait "qu'il ne soit pas parti lui aussi en Amérique". Quant à ses manuscrits abandonnés (manuscrits en grande partie détruits ultérieurement par accident), John G. Papaïoannou raconte comment, lui ayant demandé des nouvelles de ces œuvres écrites à Berlin, Skalkottas répondit: "mais si vous êtes intéressé par ces œuvres dites-le-moi, je peux les réécrire pour vous"; de fait, il se souvenait de toutes ses œuvres en détail. En 1935 il reconstruisit de mémoire sa *Première Suite Symphonique*, écrite à Berlin en 1929.

Son retour à Athènes s'opère sous le signe des retrouvailles avec la musique populaire: après plusieurs années de crise comme compositeur, certains travaux de transcriptions qui lui sont officiellement confiés par Melpo Merlier l'encouragent certainement dans la rédaction des fameuses *36 Danses Grecques*, qui lui apporte un premier succès incontesté dans son pays (mais qui ne seront jouées dans la totalité qu'en 1988 à Rio de Janeiro (!) sous la direction de Byron Fidetzis). En fait, seules de rares œuvres modales ou tonales seront jouées en Grèce jusqu'à la fin de sa vie, notamment deux ballets (dont *La jeune fille et la Mort* [ou *La Belle et la Camarde* – traduction plus précise – BIS-CD-1014] dès 1940), des extraits de la *Symphonie Classique* en la majeur pour instruments à vents et une partition pour la radio et la scène (sur *Henry V* – aujourd'hui partiellement perdue). Aucune des autres œuvres ne sera jouée,

toutes les tentatives avortant. C'est le cas du *Concertino pour hautbois* qui faillit bien être présenté puisque Skalkottas rédigea une note pour le public. Ce texte est d'ailleurs instructif, puisque Skalkottas y appelle le public au rire et à l'humour de sa musique. Selon de nombreux témoignages il y a souvent deux images de Skalkottas qui coexistent, celle d'un bel homme, volontiers facétieux et dynamique, et celle de l'homme isolé, (aussi bien par le rejet des autres que par son propre choix), secret et triste. Il semble que Skalkottas soit victime en rentrant dans son pays d'un certain nombre de cabales et il doit pour survivre se retrancher dans un emploi de violoniste du rang dans les trois orchestres d'Athènes jusqu'à la fin de sa vie. Déçu, il s'isole complètement et refuse de parler sérieusement de musique à quiconque à quelques exceptions près, quand il est rassuré que son interlocuteur le comprend (raconté par J.G. Papaïoannou). Entre 1935 et 1944, il va produire l'essentiel de son œuvre, très abondante (l'année 1939-1940 étant la plus incroyablement faste, et culminant avec les *32 Pièces pour piano*), abordant des genres très diversifiés et utilisant notamment (mais pas exclusivement) un système multi-sériel dodécaphonique de son invention (très élaboré et riche de potentialités) dans des œuvres souvent de très grandes dimensions. C'est le cas de la *Seconde Suite Symphonique* en six mouvements d'une durée de 75 minutes, qui représentent l'un de ses chefs-d'œuvre (aux côtés des *32 Pièces pour piano* présentées ici – écrites par contre en atonalité "libre"). Signalons que la *Seconde Suite Symphonique* attend toujours sa création intégrale – seuls trois mouvements sur les six ayant été présentés jusqu'ici, notamment le sublime *Largo Sin-*

fonico (no 4) – BIS-CD-904 et 1014 - (l'orchestration de la fin du cinquième mouvement interrompue par le décès de Skalkottas, et celle du final – no 6 –, ont été réalisées par le musicologue et compositeur Kostis Demertzis qui a par ailleurs publié un impressionnant ouvrage sur l'orchestration skalkottienne en Grèce).

C'est en mai 1944 qu'a lieu l'épisode de son arrestation par les nazis pour avoir enfreint le couvre-feu: Skalkottas a la chance de ne pas être abattu d'office comme c'était souvent le cas à ce moment, et il sera "juste" interné dans le camp de Khaïdari pendant plusieurs mois (il y compose la fanfare pour le réveil du camp ou des pièces aux titres suggestifs comme *La voiture-panier à salade* – toutes ces pièces sont perdues). C'est aussi pendant la guerre en 1943 que Skalkottas rencontre la pianiste Maria Pangali par l'intermédiaire de son amie violoncelliste Maria Pisti pour faire du trio. Maria Pangali a raconté comment Skalkottas dès la première séance se retournait constamment en jouant pour la dévisager. C'est ainsi que débute leur relation. Ils se marièrent après la guerre, en 1946. Un premier fils, Alécos, naît en 1947. Mais si cette nouvelle situation lui redonne courage pour affronter plus facilement une nouvelle crise créative, il reste de caractère plutôt renfermé, capable ne pas dire un mot pendant des journées entières. Il n'a pas non plus beaucoup d'amis, par contre, il semble paradoxalement moins dépressif et visiblement concerné par l'avenir de ses enfants. Après une nouvelle crise esthétique (moins longue que la première) comme compositeur en 1945, durant les 3 dernières années de sa vie il va revenir peu à peu à un niveau de production presque aussi abondant qu'avant et surtout réaliser nombre d'or-

chestrations de partitions laissées en suspens. Il compose aussi dans ces années une quantité plus importante qu'avant-guerre d'œuvres tonales, dont certaines seront jouées devant lui.

Dans la nuit du dimanche 18 au lundi 19 septembre 1949, Skalkottas avoue à sa femme une douleur devenue intolérable dans le ventre – il n'avait pas voulu l'inquiéter plus tôt car elle est près d'accoucher (le mercredi 21) d'un second fils – on emmène d'urgence Skalkottas à l'hôpital pour opération, mais trois heures plus tard il meurt d'une hernie strangulaire. En fait, il ne s'était pas soigné à temps probablement par la faute d'une erreur de diagnostic d'un ami médecin. A sa mort brutale, ce 19 septembre 1949, Skalkottas est pratiquement inconnu, ni publié, ni enregistré, ni joué. Ses succès passagers de Berlin sont oubliés, sauf pour quelques-uns de ses camarades survivant encore comme Walter et Rudi Goehr. Il aura fallu plus de cinquante années pour que ses œuvres soient toutes jouées au moins une fois. Au moment de son décès c'est Richard Strauss que l'on célèbre, mort dix jours auparavant (et l'Europe musicale ne regarde guère vers la Grèce qui sort tout juste, exsangue, d'une longue guerre civile faisant suite à la Seconde Guerre Mondiale).

Ce qui est frappant à l'écoute des œuvres de Skalkottas, c'est une profonde originalité au-delà des rapprochements légitimes que l'on peut faire avec les œuvres de son Maître Schoenberg, avec celles de Berg, de Bartók, et surtout de Stravinsky que Skalkottas a toujours admiré profondément. Ce que l'on entend d'abord, ce sont les incroyables couleurs de ses accords, souvent écrits dans une disposition éclatée utilisant un très large spectre, un kaléidoscope d'harmonies très recherchées,

à la fois perpétuellement différentes et présentant toutefois un lien secret rapidement perceptible dès que l'on se familiarise un peu avec le style de l'auteur. Deuxième élément s'associant étroitement au premier c'est la richesse de la vie rythmique et une très forte énergie ainsi véhiculée tout au long de complexes ou plus simples constructions et structures musicales. Troisièmement, l'extraordinaire éclectisme de son langage musical, par delà les aspects stylistiques communs à toutes ses partitions: le langage musical de Skalkottas se caractérise notamment par l'usage souvent parallèle d'écriture atonale libre, dodécaphonique sérielle, multi-sérielle surtout, tonale et enfin modale, folklorique, jusqu'aux emprunts au Jazz. Plus spécialement, la musique populaire et démocratique, et la musique "savante" ne s'opposent pas chez Skalkottas mais se nourrissent l'une de l'autre. On remarque aussi une tendance à des conceptions grandioses du temps musical ou de la masse sonore, proches des "titans" de la fin du 19^e siècle comme Bruckner ou Mahler, non seulement dans ses partitions orchestrales mais aussi dans nombre de pages de musique de chambre, et cela principalement à une époque (les années 40) où l'esprit du néoclassicisme était depuis longtemps assez présent quels que soient les styles d'écritures utilisés, y compris d'ailleurs d'une certaine façon chez Skalkottas lui-même – au niveau formel comme dans les concertos – ou dans le domaine des "petites pièces" (quelques-unes des 32 *Pièces pour piano* ou des 10 *Esquisses [Pièces] pour quatuor*). En effet, paradoxalement, même s'il n'est pas foncièrement proche de l'esprit néoclassique, Skalkottas pourrait se rapprocher beaucoup plus (comme l'a remarqué John Thornley) du courant

de la Nouvelle Objectivité ou de la "musique absolue" ainsi que du Jeune Classicisme de Busoni ("aux antipodes d'un néoclassicisme purement restaurateur" selon l'expression de Pascal Huyhn) – Busoni qui fut du reste le Maître de deux de ses professeurs, Philipp Jarnach et Kurt Weill, dont il ne faudrait pas sous-estimer l'importance dans la formation de Skalkottas en regard des études avec Schoenberg. Par ailleurs, nous pouvons aussi remarquer combien certains aspects de l'œuvre de Skalkottas anticipent étonnamment sur quelques partitions du futur comme celle de Xenakis, Ligeti, ou même la musique électronique. Bien sûr, tous ces rapprochements concernent généralement plus la perception auditive que les moyens d'écriture mis en œuvre. Mais comme le fait remarquer Isabelle Thabard, "pour tentantes que soient ces références dont nous ne saurions nous priver dans un premier temps, il nous semble que l'originalité de Skalkottas ne sera vraiment perçue que lorsqu'on cessera de le considérer par rapport à l'un ou l'autre de ces grands maîtres".

Un aspect très personnel réside aussi dans ses formulations du système dodécaphonique, plus complexe que celui de Schoenberg; comme l'explique John G. Papaïoannou, "au lieu d'une seule hiérarchie, (par exemple, série de 12 sons – son isolé), il introduit une hiérarchie double (complexe de série – série – son isolé), le 'complexe' pouvant contenir de 2 à 16 (exceptionnellement 18) séries dodécaphoniques indépendantes – le matériau de base devient ainsi bien plus riche et apte à conduire à des œuvres bien plus variées. De plus, les niveaux de hiérarchies superposées (initialement 2) se multiplient (similitudes d'échelle, voire 'fractale', découvertes bien après la mort de Skalkottas),

atteignant le nombre fantastique de 23 dans un cas (*Seconde Suite Symphonique*).” Un autre point également souvent évoqué est son isolement forcé en Grèce du monde musical international qui lui a permis de développer un chemin très personnel envers la musique et ses techniques, à l’écart des débats parfois stériles – après avoir été au courant de toute la musique contemporaine dans le monde jusqu’en 1933, il ne semble pas en effet avoir rien lu ou entendu après cette date à l’exception après la guerre de la partition du *Quatrième Quatuor* de Schoenberg de 1936. J.G. Papaïoannou évoque aussi entre autres particularités “la structure harmonique qui bénéficie de son audition interne exceptionnelle, évitant les associations de sons verticales au hasard du type ‘cluster’, en choisissant des accords complexes dissonants, mais toujours enchanteurs, voire magiques, une gamme de familles d’accords (d’après les types d’intervalles inclus) d’une richesse auditive et d’une variété exceptionnelles, l’écriture linéaire, de plus, étant extrêmement libre, élégante, efficace, et se prêtant à des contrepoints alourissants (par exemple 14 voix dans le *Troisième Concerto pour piano*, 17 voix dans les *stretti* de la triple fugue du *Retour d’Ulysse*, etc). Qui plus est, un contrepoint à juste 2 voix est amplifié par le résultat de l’enchevêtrement des 2 lignes mélodiques, de sorte à faire entendre 3 ou 4 voix fictives, au lieu de 2 réelles (il s’agit d’un ‘trompe l’oreille’ analogue au trompe-l’il)”, une autre force de Skalkottas étant l’instrumentation ou l’orchestration, “toujours bizarre, capricieuse, inattendue, contraire aux règles classiques, conduisant néanmoins grâce à son originalité à des effets magiques, irremplaçables par la logique usuelle, sachant écrire pour chaque instru-

ment, de façon à en exploiter au maximum ses potentialités, et même plus: à créer de nouvelles sonorités, et même de nouvelles ‘unités sonores’ plus riches que la somme des notes jouées. Toutes ces composantes superposées, en plus de la maîtrise de la forme (souvent 2, 3, 4 formes classiques superposées dans la même pièce, ou bien incluses l’une dans l’autre – par exemple une forme sonate, tout entière, incluse dans le premier sujet d’une sonate plus vaste – la pièce se concevant ainsi comme une tresse de paramètres enroulés les uns autour des autres, mais coordonnés de façon à ce que les sections et sous-sections multiples coïncident toujours parfaitement) contribuent tant à unifier le résultat final, qu’à le pourvoir de ces qualités indéfinissables, qui conduisent à l’enchantement et à l’exaltation”. Le musicologue suisse Luca Sabbatini écrivait très judicieusement l’an passé que “sa musique combine expressionnisme haletant et climats archaïques. La violence des rythmes, le tranchant des couleurs orchestrales sont tempérés par un lyrisme halluciné qui provoque l’envoûtement.” Effectivement, la richesse de la musique de Skalkottas, sa fantaisie illimitée, son imagination créative toujours inattendue sont autant de jalons enthousiasmants dans la découverte de ses œuvres – même si parfois certaines d’entre elles ne s’ouvrent vraiment à l’auditeur qu’après plusieurs écoutes (mais Schoenberg ne disait-il pas qu’il était content si l’on ne détestait pas son œuvre après la dix-neuvième audition, Heinrich Neuhaus n’est-il pas tombé amoureux du *Quatrième* de Webern seulement après en avoir entendu l’enregistrement un grand nombre de fois?).

La musique de Skalkottas reflète complètement ses racines culturelles dans tous ses aspects

(nier d'ailleurs l'importance de la musique populaire Grecque sur l'œuvre "sérieuse" de Skalkottas semble assez erroné, comme le confirment les articles que le compositeur a consacrés lui-même à ce sujet), y compris les dimensions mystiques et intemporelles de la Grèce antique – non seulement par certaines atmosphères, mais aussi dans l'utilisation de subtilités Pythagoriciennes dans la construction structurelle, y compris le Nombre d'Or – et cela autant dans ses partitions inspirées par le folklore comme les *36 Danses Grecques*, que dans les œuvres sérielles ou atonales les plus sophistiquées et les plus ambitieuses, sans oublier les partitions tonales, qui n'ont pratiquement pas été jouées jusqu'ici en raison de la véritable "croisade" que nécessitait déjà la présentation de ses chefs-d'œuvre d'écriture dodécaphonique et sérielle ou atonale.

II. Les 32 Pièces pour piano

Le cycle des *32 Pièces pour piano* est composé (tout du moins noté) entre juin et août 1940, au terme d'une période de créativité très riche. Avant de les aborder dans le détail, il faut signaler que les différentes éditions de la plupart des œuvres de Skalkottas souffrent de nombreuses erreurs, dont certaines se sont après analyse révélées très fâcheuses par rapport aux intentions du compositeur. Mais l'erreur est humaine et il ne s'agit nullement ici de dénigrer une entreprise d'édition considérable et souvent réalisée avec peu de moyens. Plus graves par contre sont les distorsions volontaires opérées sur certaines œuvres par les éditeurs et qui, même partant d'une bonne intention, sont absolument désastreuses et scandaleuses, cassant parfois l'idée principale du compositeur et emme-

nant l'interprète sur une fausse piste en empêchant une analyse correcte (un parallèle avec le cas Janáček exposé par Kundera dans *Les testaments trahis*). C'est notamment le cas de ces *32 Pièces pour piano*, l'exemple le plus édifiant étant celui de la *Passacaille* (no 15) éditée séparément par Walter Goehr pour Universal Edition –Wien, aussi bien par l'importance de l'erreur commise que par le fait désolant qu'elle émane d'un des plus proches amis de Skalkottas du temps de Berlin (mais des erreurs importantes se trouvent également dans les publications plus récentes supervisées par Gunther Schuller pour les éditions Margun). D'ailleurs, en retirant les indications de tempi erronées ou déplacées de la *Passacaille*, et en observant les 2 manuscrits différents de la main de l'auteur, j'ai pu aussi comprendre que Skalkottas l'avait construite selon les proportions du Nombre d'Or, et plus grande surprise encore, que le même point stratégique correspondait à la section d'or des *32 Pièces* entières, preuve en plus de toutes les autres existantes déjà de la volonté minutieuse de Skalkottas de créer un cycle indissociable.

Il y a bien en général une passion de Skalkottas pour les constructions complexes proposant souvent de multiples niveaux d'organisation empilés, reproduisant souvent les mêmes à différentes tailles comme les poupées gigognes, idée déjà "fractale" comme le souligne plus haut J.G. Papaioannou. Ces idées trouvent l'apogée de leur réalisation dans ce cycle dont le titre exact est d'ailleurs "Musique pour piano solo – 32 pièces pour piano / Nikolaus Skalkottas". On peut par exemple y trouver à l'instar des *Heures Persanes* (1916) de Charles Kœchlin le développement de 2

journées de l'aube à la nuit dans la durée du cycle, de l'*Andante Religioso* au *Nocturne* (no 16) et de l'*Aubade de la jeune fille* (no 17) aux danses finales (*Slow-Fox*, *Blues*, *Valse*). On peut aussi y voir un jour et son miroir la nuit, ou bien comme le ressent l'interprète de cet enregistrement, Nikolaos Samaltanos, tout simplement le grand rêve d'une folle nuit cinématographique quelque peu Kubrickienne. Plus schématiquement, la première partie serait plutôt tournée vers l'introspection et la seconde plus objective, ironique. Certains ensembles de pièces rappellent la construction d'un mouvement, tout le cycle étant à l'image d'une symphonie avec finalement une alternance systématique de plages contemplatives et de musiques d'action. Des liens thématiques ou motiviques permanents circulent entre toutes les pièces (qui peuvent du reste se rattacher à un ou deux "motifs" matriciels de base pour l'œuvre entière), car le problème théorique d'un cycle (en musique ou ailleurs) c'est bien que l'on puisse se souvenir du début ou de ce qui précède, en tout cas en garder conscience. C'est ainsi que l'on trouve l'annonce du *Tango* (no 14) dans la quatrième des *Brèves Variations* (no 3), celle du *Galopp* (no 27) déjà dans *Partita* (no 11), que l'ostinato de *Kindertanz* (no 2) se retrouve dans *Rêverie dans le nouveau style* (no 7), le *Menuetto* (no 23) dans la *Valse* (no 31) ou la *Marche* (no 32), etc (la liste est à peu près infinie). Souvent Skalkottas procède aussi par l'annonce de la pièce suivante un peu avant la fin de la pièce en cours, et d'une manière générale, on retrouve une série de formules communes qui reviennent constamment et unifient le cycle, de même que des procédés et techniques d'écriture, tout cela en plus de l'idée de construction pythagoricienne

instinctive. En effet, on peut trouver une tentative de lien avec la "décade" ($1+2+3+4=10$) et donc au chiffre quatre (Tetraktys) comme des liens toutes les 4 pièces (par exemple l'accord arpégé), outre l'évidence d'un premier découpage en 2 fois 16 pièces, pièces comportant souvent 32, 36, 44, 48 mesures etc (voir aussi les 36 *Danses Grecques* – le chiffre 36 ayant par ailleurs sa mystique personnelle, comme dans le *Poème de l'extase* de Scriabine –, les 16 *Chansons*, les 10 *Esquisses pour quatuor à cordes*). Bien sûr, la référence à Ludwig van Beethoven est évidente aussi bien aux 32 sonates qu'aux 32 *Variations en ut mineur*, et ces pièces peuvent se comprendre aussi comme 32 styles ou systèmes distincts.

À l'examen attentif des 2 manuscrits, on trouve d'autres indices: alors qu'il oublie dans deux cas de "copier" une mesure (et malgré 2 erreurs de numérotations des mesures dans les 2 manuscrits), il maintient exact le nombre de mesures de la pièce qui lui est nécessaire pour la cohésion générale, révélant l'importance de ces chiffres pour lui. On sait que rappelant la légende d'Athéna sortie toute armée de la cuisse de Zeus, les œuvres de Skalkottas naissent toutes prêtes de son cerveau sur le papier (si ce n'est parfois l'orchestration qui est gardée en mémoire et transcrite plus tard pour les œuvres orchestrales) – pratiquement aucune esquisse n'a été laissée par Skalkottas alors que l'on connaît le soin avec lequel il gardait chaque page; toute idée d'esquisses détruites peut donc certainement être écartée. Tout le travail compositionnel se fait en réalité de mémoire comme on le dit de Mozart. Malgré de grandes similitudes entre les 2 manuscrits (et il y fort à parier qu'il n'examine pas tout le temps le premier

pour réaliser la seconde “copie”, d’où certaines micro-différences), un certain nombre d’hésitations sur l’ordre des pièces contribue à révéler ce souci d’agencement – par exemple le déplacement de la *Marche funèbre*, originellement no 8, vers le no 9 et son remplacement par le *Canon* ou bien le décalage dans le dernier manuscrit du positionnement des pièces no 10 à 19.

Certes il y a une part d’amusement pour Skalkottas dans ces jeux (il aime jouer avec le hasard et les chiffres, et avec les dés, nous dit son fils, devenu lui, joueur d’échecs), mais même s’il n’est pas comme Berg obsédé de développer une symbolique des chiffres et des codes jusqu’au dernières conséquences, il va développer fortement un autre type d’organisation souterraine dans ce cycle, celle liée à la “Divine proportion” comme je l’évoque au début de ces lignes, et c’est même l’un des rares cas dans son œuvre où il le pousse si loin. En effet on peut trouver ailleurs quelques tentatives, un peu comme si Skalkottas calculait cela “à vue de nez” (voir notamment la *Seconde Sonate pour violon et piano* de 1940, et surtout le *Retour d’Ulysse* – 1942 – où ce type de construction est évident et proche de l’exacte proportion), mais pour les 32 *Pièces* les proportions sont absolument précises. Rappelons pour mémoire que la section d’or représente le rapport entre la largeur d’un rectangle et sa longueur, égal au rapport entre la longueur et le tout (longueur + largeur). Les 32 *Pièces* contiennent 2169 mesures si l’on tient compte des reprises et des “Da capo”. La section d’or entre la plus petite partie (829 mesures) et la plus grande correspond exactement à celle de la *Passacaille* prise dans les mêmes proportions, c’est-à-dire à la Variation 8 (mesures 17 et 18)! Si

l’on examine à présent la *Passacaille* elle-même, elle contient comme pour le *Retour d’Ulysse* deux sections d’or si l’on peut dire, non seulement celle de la mesure 17 (petite partie + grande) mais aussi le contraire (grande et petite parties), donc à la mesure 27. Or pour qu’une “section d’or” ait quelque intérêt il faut évidemment que cela corresponde à un “événement” structurel. Que trouve-t-on donc à la mesure 17? Le premier changement de tempo de la *Passacaille* (par ailleurs comportant 44 mesures et développée en 20 variations) qui est aussi un changement de caractère “En avant peu à peu – *Quasi moderato*” (le tempo initial était *Grave*). Que trouve-t-on à la mesure 27? Le retour du *Tempo primo* (au centre à la Variation no 10 – voir la “décade” – on trouve le tempo le plus rapide: *Allegro*). Ce n’est donc pas par “erreur” comme l’a pensé Walter Goehr, que Skalkottas revient au *Tempo primo* dès la mesure 27 donc avant la réexposition du thème mesure 33. Mais plus fort encore, la mesure 17 correspond au début de la Variation no 8 et la mesure 27 à la Variation no 13, la totalité des segments de cette *Passacaille* étant 21 (thème + 20 variations). Souvenons nous maintenant que la série de Fibonacci dont le rapport de 2 termes consécutifs tend vers la section d’or ($1+2=3$, $2+3=5$, etc..) commence par les chiffres 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89! On ne peut qu’admirer cette logique, prolongée par exemple dans l’utilisation d’un mètre à 9/8 pour un thème à la basse de 9 sons principaux, et allant jusqu’à des détails étonnants comme le fait qu’il s’agisse de la huitième pièce du cycle liée à la section d’or, ou que le manuscrit définitif s’arrête en haut de la page 88 pour ne reprendre avec le *Nocturne* no 16 qu’à la page 89 alors même que Skalkottas dans

tout le reste du manuscrit des 32 *Pièces* enchaîne systématiquement chaque pièce l’une après l’autre sans laisser de blanc (seule exception: un blanc aussi entre la *Catastrophe* no 4 et la *Danse Grecque* no 5, donc à la fin des quatre premières pièces – encore la *Tetraktys* – ainsi qu’à la fin de l’*Andante Religioso* no 1). Si l’arrivée page 88 tient certainement du hasard, la décision de laisser le reste de cette page en blanc marque bien une volonté de laisser un indice précis; en effet le “milieu” du cycle serait alors placé entre la *Passacaille* et le *Nocturne*, asymétriquement. (Au fait, le clavier d’un piano ne comporte-t-il pas 88 touches?)

Pour ce qui est des autres pièces, on trouve environ 13 autres tentatives de diverses importances: la section d’or de l’*Andante Religioso* correspond au début de la section centrale avec une ouverture sonore (*forte*) assez soudaine, dans les *Brèves Variations* (no 3) cela correspond à la citation brusque et inattendue du Tango déjà évoquée plus haut, dans la *Réverie dans l’ancien style* (no 6) à une brusque spécialisation du registre sonore, dans la *Réverie dans le style nouveau* (no 7) à la soudaine apparition de trilles amenant la conclusion, dans le *Canon* (no 8) à l’entrée de l’inversus (miroir) du sujet, dans la *Marche Funèbre* à une culmination sonore, surtout dans la *Sonatine* comme dans la *Passacaille*, la section d’or recouvre dans les deux sens la divisions tripartite de la pièce, dans l’*Aubade de la jeune fille* (no 17) elle souligne d’abord la construction de la pièce et marque l’arrivée d’un curieux point exalté, indiqué “frappant en plein cur” par Skalkottas, pour la *Gavotte* (no 22), de nouveau elle recouvre la division tripartite de même presque exactement pour le *Slow-Fox* (no 26), pour le début du développe-

ment du *Blues* (no 28) et même dans le *Capriccio* (no 30) avec la “réexposition” de son ostinato sur un do dièse renversée à la main gauche. (L’humour personnel n’est sans doute pas absent puisque la mesure 666 du cycle – chiffre dont on connaît la signification “terrible” – tombe juste à la fin de la *Sérénade* (no 12) sur une triple citation à la basse du “rythme du destin”. Mais peut-être, est-ce là un hasard?..)

Donc nous avons là de multiples preuves d’une construction générale, en plus de celle du projet avec la dénomination initiale en prélude et finale des pièces 1 et 32. Bien sûr chaque pièce peut parfaitement vivre seule et l’on pourrait en fait demander: “entend-on” une section d’or? Mais c’est dans la continuité que se révèlent des aspects insoupçonnés, qu’une notion d’expérience s’en dégage, non dans la signification scientifique mais comme expérience humaine – connaissance mystique, dans l’idée du chemin d’apprentissage, du voyage initiatique, voyage d’Ulysse justement – pour l’auditeur et bien sûr (surtout, peut-être) pour l’interprète. On ne peut que conseiller vivement une écoute en continu du cycle, ou du moins en 2 “journées”.

On trouve de nombreuses catégories d’écriture dans les 32 *Pièces*: celles en ostinatos, les mélodiques, les virtuoses, toute une suite de danses, jazz ou baroques et classiques, les pièces structurales ou au contraire improvisatives, souvent associée à une idée de cinéma. L’œuvre aborde à peu près toutes les émotions et affects humains possibles par le biais des sons y compris la musique “absolue” qui tente justement d’éviter tout “affect”. Mais la fin du cycle (*Petite Marche Pay-sanne*) évite d’être une fin pour ce que l’on ne peut

jamais finir: la vie; car c'est bien de la vie tout entière que ce cycle est une métaphore. Un dernier "clin d'œil" fait que le thème de la *Marche pay-sanne* semble plus élégant que la *Valse*, un rien ländler, mais déjà lointaine et comme un adieu à la fête. Les dernières pièces du cycle constituent un bouquet de feux d'artifices festifs et réconcilient la musique de fête non sérieuse et légère, avec les exigences d'une écriture moderne et hautement élaborée.

Evidemment on peut à loisir trouver des aspects mahlérien, scriabinien, debussyste, schoenbergien, bergien, stravinskiens, etc au cours de ces pièces mais ces références s'estompent rapidement à une écoute répétée et attentive. Si l'on peut mettre en parallèle les 32 *Pièces* avec d'autres cycles du 20^e siècle comme d'un côté *Iberia* d'Albéniz ou de l'autre les 24 *Préludes* et *Fugues* op. 87 de Chostakovitch, les 20 *Regards* et le *Catalogue des oiseaux* de Messiaen ou le groupe des *Klavierstücke* de Stockhausen, mis à part l'intérêt du travail de comparaison possible, on s'aperçoit que cela révèle l'aspect tout à fait unique du cas des 32 *Pièces* par le fait que les autres exemples sont très homogènes stylistiquement alors que Skalkottas embrasse la diversité du monde (comme disait Mahler à Sibelius) et ses ambiguïtés fondamentales, et que son cycle cumule paradoxalement un extraordinaire sens de construction sur la durée, liens puissants en réseaux tissés entre toutes les pièces, et en même temps une extrême hétérogénéité des pièces entre elles par les caractéristiques extérieures. Les liens avec le monde extérieur peuvent se trouver entre telle pièce et un autre compositeur mais le cycle dans son ensemble ne peut se comparer que superficiellement avec

d'autres, au niveau notamment de la virtuosité ou de l'ambition générale de la construction, en prouvant simplement encore l'unicité absolue de cet "objet" pianistique que sont les 32 *Pièces*. Le cycle de Skalkottas contient presque tout ce qu'il est possible de faire au piano, l'auteur conduisant le pianiste à l'extrême de ses possibilités motrices et mentales (et même parfois un peu au-delà!). Le compositeur souligne du reste lui-même dans son texte en préambule à ses 32 *Pièces* qu'il y propose rien moins qu'une nouvelle technique de jeu pianistique. Ceci dit, comme le fait remarquer l'interprète de cet enregistrement, une caractéristique paradoxale de l'écriture dans ce cycle, c'est une impression parfois de fragilité du son, car Skalkottas use beaucoup de nuances entre *mezzopiano* et *ppp*, pour de larges périodes, dans les 2 octaves médium du clavier, ceci souvent dans un contexte de texture néo-romantique, sans pour autant utiliser le spectre entier des tessitures du piano. Cela semble voulu, car il lui arrive aussi d'utiliser au contraire ces possibilités sonores plus traditionnellement romantiques comme au début de la *Romance-Lied*. Cette fragilité apparente est donc un contraste bien venu avec les pièces plus massives.

Voici pour finir quelques notes additionnelles sous la nomenclature de chaque pièce. (Titre: "Musique pour piano solo – 32 *Pièces* pour piano / Nikolaus Skalkottas") – Deux manuscrits différents (le premier écrit beaucoup plus petit, parfois seulement une page par pièce) et une page séparée listant les pièces, dans une écriture comparable à celle du premier manuscrit. Il est à noter que les métronomes indiqués par Skalkottas sont tous à peu près praticables (contrairement à ce qui a été

déclaré dans le passé) à l'exception notable de celui du *Ragtime* simplement erroné. Les indications de tempi sont particulièrement précieuses dans la perspective de l'exécution du cycle entier, mais il est évident que chaque pièce prise séparément est assez riche musicalement pour se concevoir avec différents tempi.

Pièce I: Klavierstück I

(Sans titre – dans la liste initiale: *Intermezzo – Préludio*). *Andante religioso* – 48 mesures – 4/4 – à la seconde mesure, *armonioso*

Pas d'ouverture grandiose (ni de conclusion de ce type) mais un *parlando* lyrique ou expressivité recitative très éloignée d'une quelconque austérité – gageons que cette mention du religieux, unique dans tout l'œuvre de Skalkottas correspond plus à l'évocation d'Apollon (voir du Parthénon – correspondant au nombre d'or – ou du tétraèdre de Pythagore symbole de création universelle) qu'à celle d'un sentiment chrétien. On pourrait considérer cette introduction comme une sorte de *Veni creator spiritus* païen ou invocation à Apollon, appel donc à l'inspiration, à l'imagination avant le "départ" vers l'inconnu – en effet les dernières lignes semblent nous emmener vers des horizons lointains tel Ulysse partant sur les flots.

Pièce II: Kinder-Tanz

Presto et ritmico – 33 mesures – 2/2

Cette *Danse Enfantine*, incisive, joueuse, est la plus courte du cycle: elle est construite sur un ostinato léger en décalage avec le balancement de polka humoristique de la main gauche.

Pièce III: Kurze Variationen auf ein Bergsthema südlichen Characters und prägnanter Dissonanz

107 mesures – 19 VII 1940. Thème: métronome 120 la noire – 3/4 – "Mit den relativem wolkigem Milieu und der hüllen-der Eleganz" / Variation 1: 180 la noire [malgré mesure à 6/8 – noire pointée dans le premier manuscrit], puis Variation 2: 3/4 *Ordinario* – *Quasi lyra* 100 la noire, Variation 3: *Marcia discreta* – 2/4 – 140 la noire, Variation 4: *Andantino* – 4/4 – "Parodistisch" puis "très simple (mais *espressivo*)", Variation 5: *Allegro molto vivace* 4/4 et retour du Thème: *Rubato* 3/4 – 120 la noire

"Les Brèves *Variations sur un thème montagnard*, de caractère méridional et dissonant, utilisent un thème probablement méditerranéen, mais plutôt non grec, espiègle, raffiné, léger" nous dit J.G. Papaïoannou; la Variation 5 en forme de canon-fugato est pleine d'énergie beethovenienne (op. 101), avant la réapparition du thème qui semble magnifié et exalté.

Pièce IV: Katastrophe auf dem Urwald [Film-musik]

58 mesures – "Très vite et précise – Wuchtig" [massif, violent] – 6/8

Malgré toutes les beautés des 3 premières pièces, c'est certainement avec celle-là que l'on reçoit le premier "choc" ou surprise du cycle avec un style d'écriture différent et prophétique: un vent de folie nous emporte, une énergie dionysiaque déjà perceptible dans les *Variations* éclate ici (sur le même accord de départ) – "*Catastrophe dans la jungle* se réfère, avec ironie sympathisante, au malheureux pianiste qui, du temps du cinéma muet, se débattait devant un piano droit, souvent mal accordé, pour y improviser des images sonores suggestives des scènes les plus extrêmes, les plus ahurissantes du film" (Papaïoannou). A la fin on peut entendre un appel de "trompettes" du Prélude *Feux d'arti-*

fice de Debussy. Dès les quatre premières pièces du cycle on en a donc déjà une sorte de résumé stylisé.

Pièce V: Griechischer Volkstanz

47 mesures – 7/4 – “Très rythmé” – 21 VI 1940

Enchaînement d'un grand effet après la *Katastrophe*

– Cette danse est un *Kalamatianos* – “un *Kalamatianos* doit être à 7 temps – 7 ‘noires’ – mais en réalité, d’après la ‘théorie populaire’, à 3 temps inégaux: longue, brève, brève, la longue étant selon les conventions austères, exactement une fois et demi de la brève; cette danse étant une des plus répandues à travers toute la Grèce, et tirant son origine, d’après des théories très considérées, du ‘dactyle’ homérique, la Danse Grecque donc nous est présentée sous une écriture éminemment riche, grave, complexe (dans plus d’un sens) et par surcroît, fort flexible, et en même temps, héroïque. Il existe en grec moderne une expression ‘léréndia’, totalement intraduisible dans n’importe quelle langue non-grecque, désignant une ‘qualité suprême’ de fierté, héroïsme, indépendance, audace, etc: c’est exactement cet attribut qui est ‘fêté’ dans cette splendide interprétation de la Danse populaire grecque par Skalkottas” (Papaïoannou). A noter l’utilisation dans les derniers accords d’un registre plus grave que les limites traditionnelles du piano, offrant une couleur éclatante et percussive.

Pièce VI: Reveria im alten Stil

32 mesures – 4/4 – *Andante molto espressivo* (le plus petit nombre de mesures du cycle)

Pièce VII: Reveria im neuen Stil

54 mesures – 6/8 – métronome 180 la noire pointée – “Ein wenig schneller und nicht zurückhalten” – 21 VI 1940

Les deux *Réveries* sont toutes deux lyriques mais l’opposition de l’ancien et du nouveau se fait

d’abord sur la base du vertige de la vitesse qui caractérise la seconde à l’opposé du balancement de berceuse de la première – “*Réveries* aux titres caractéristiques dans le vieux style (plus romantique, plus raffiné, plus élaboré, avec un lyrisme expressif), et dans le nouveau style (plus fluide, plus absolu, plus coulant, plus linéaire): un contraste auquel il se réfère souvent, dans d’autres œuvres aussi” (Papaïoannou). Une fin sublime pour la *Réverie dans le nouveau style* avec à mon sens la stylisation des cigales – 2 mesures qui semblent ajoutées après coup sur le premier manuscrit (idée rappelant les 2 accords ajoutés au début du mouvement lent de l’op. 106 par Ludwig van Beethoven) – une pièce qui baigne tout entière dans une lumière irréaliste.

Pièce VIII: Vierstimmiger kleiner Kanon

58 mesures – *Allegro vivo* – 2/2

Canon à 4 voix annonçant un peu les fugues de l’op. 87 de Chostakovitch – importance décisive des quarts qui caractérisent les entrées successives du sujet, implacable mouvement vers la conclusion.

Pièce IX: Marcia funebre

38 mesures – *Moderato* – 4/4

Pièce lyrique mais digne (Ludwig van Beethoven de l’*Héroïque*) d’une signification énigmatique – Skalkottas a d’ailleurs composé d’autres marches funèbres – on peut y entendre le défilé d’un orphéon de campagne, les dissonances d’instruments à vent joués faux sous les parapluies noirs. L’écriture est tour à tour massive, nue, ou contrapuntique.

Pièce X: Sonatina

53 mesures – “Fliessend” – 6/4 – métronome 120 la blanche pointée / au milieu: *Andantino* 4/8 “et de nouveau Fliessend” – 24 VI 1940

Retour au mouvement de la vie, objectif, distancié, mais non indifférent (mélodie accompagnée d’un ostinato) pour cette *Sonatine* microscopique dans ses proportions – structurée en fait en 3 parties A-B-A’. Surtout, Skalkottas crée là un petit chef-d’œuvre d’écriture, outre la construction selon le Nombre d’or déjà évoquée, le retour du premier tempo n’étant tout simplement que le strict rétrograde des 19 mesures de la première partie à la note près (à l’exception d’un seul mini-motif redit dans l’ordre original), avec un certain nombre de renversements d’accords et de rythmes inversés, avant qu’il n’ajoute une conclusion de cinq mesures, la moitié de l’épisode médian, lui-même de caractère complètement différent, malgré une correspondance rythmique entre son motif initial et le thème de la *Sonatine*. L’intérêt de cette construction à l’oreille est de ressentir physiquement une sorte de mouvement à reculons similaire à l’effet cinématographique d’une séquence visionnée d’abord à l’endroit puis à l’envers. Ce procédé en miroir se trouve par exemple dans le troisième mouvement *Allegro misterioso* de la célèbre *Suite Lyrique* de Berg comme dans la musique de film (justement) au centre du second acte de *Lulu*. Le fait que cette pièce très élaborée reçoive finalement la 10^e place dans le cycle (initialement occupée par la *Partita*) après avoir d’abord constitué la pièce no 19 est une bonne illustration des répartitions pythagoricienne symboliques (la Décade) évoquées plus haut.

Pièce XI: Partita

99 mesures – 2/4 – *Vivo* – métronome 200 la noire

Second torrent ou déluge, véritable ouragan de folie – le titre de cette pièce est relié bien sûr aux mouvements de toccata ou d’ouverture des suites baroques comme par exemple chez Bach. Skalkottas y tente des effets difficiles au tempo demandé de polyrythmie, opposant à une basse stable des groupes irréguliers ou décalés de 3, 4, 5 ou 6 notes s’élançant à l’assaut de l’impossible – (un révolutionnaire a bien dit “Soyons raisonnable, demandons l’impossible”!), revenant à la charge en tierces furieuses, suivies soudain d’une plus froide et implacable progression chromatique ascendante puis descendante avec le relief vertigineux de trois plans sonores différents, une folle accélération artificielle (réduction des valeurs rythmiques) ramenant le motif initial, avant qu’un véritable *stringendo* ne vienne se fracasser sur la conclusion.

Pièce XII: Kleine Serenade

44 mesures – “Leicht bewegt” – 4/4 – métronome 100 la noire – 27 VI 1940

On rentre à nouveau dans le domaine du fantasmatique pour cette pièce mystique, en tous cas mystérieuse, légère (comme le demande le compositeur) et capricieuse, bâtie sur une écriture en ostinato, et des colonnes d’accords arpégés comme rituellement énoncés, sur lesquels se pose dans l’aigu l’appel du désir, insistant et monotone. Un épisode contrastant apporte une certaine inquiétude amenant une timide culmination, mais les nuances ne dépassent guère le *mezzo-forte*.

Pièce XIII: Intermezzo

45 mesures – *Moderato* – “Sehr ernst” [très sérieux]– 12/8 [sic! – en fait 4/4]

Musique lyrique – formée d’une mélodie accompagnée (motif initial chromatique) basée sur l’accord de fa mineur, tonalité perceptible dans tout le morceau – construit en trois parties A-B-A’ symétriques – musique centrale plus statique, tristement contemplative et vespérale, avec la prédominance des harmonies de quarts – l’affect général étant ouvertement romantique. On pense peut-être un peu pour l’atmosphère des dernières mesures à la scène centrale nocturne de *Tristan*.

Pièce XIV: Tango

94 mesures – *Tempo giusto* – 2/4

Un tango de type “habanera”, dont le thème archétypal et légèrement vulgaire se répète comme une obsession, un extraordinaire tango bien sûr assez différent du génial caractère que lui a donné récemment Piazzolla mais une danse nocturne nerveuse, violente et inattendue (rappelant l’indication de Debussy pour son *Mouvement de Habanera* de la *Puerta del Vino*, “avec de brusques oppositions d’extrême violence et de passionnée douceur”) – Skalkottas imitant même le déhanchement grinçant caractéristique des soufflets de l’accordéon, un tango où les dissonances crues pénètrent l’âme comme le poison du désespoir amoureux – après une explosion culminative “hurlée”, la danse se dissout en une conclusion murmurée préparant la pièce suivante.

Pièce XV: Passacaglia

44 mesures – *Grave* – 9/8 (Thème “sehr vorstellend” et 20 Variations – Variation 8 “vorwärts treiben – *Quasi Moderato*” / Variation 10: *Allegro* / Variation 12: *Moderato* / Variation 13: *Tempo I* [Variation 20: *Grave*])

La position de cette pièce ne tient pas du hasard malgré son décentrage: c’est bien le véritable cœur du cycle, sa culmination aussi bien comme structure que comme force d’impression. – Dès le début, la mise en volume très éclatée du thème sur une basse de neuf sons principaux frappe par un caractère à la fois cosmique et arachnéen. La progression implacable de la pulsation générale (la variation 8 où le tempo bascule n’évoque-t-elle pas une sorte de marche nazie?) met en relief l’impressionnante logique de l’écriture et l’on ressent une fois de plus, même au centre d’une spéculation d’écriture aussi abstraite, l’incroyable sens dramaturgique du compositeur. Un des sommets de cette *Passacaille* se trouve dans la très mystique variation 15 (*molto delicato* dans le premier manuscrit) qui précède le retour du thème, dont l’aspect rythmique est légèrement transformé, constituant en fait la variation 16. Puis, la variation 17 *appassionato* et la fin de l’œuvre apportent la conclusion grandiose et écrasante que l’on pouvait attendre.

Pièce XVI: Nachtstück

51 mesures – *Andantino maestoso et molto espressivo* – 4/4 – 31 VII 1940

Ce *Nocturne* est un peu l’ouverture d’une sorte de seconde partie – le spectre sonore immense et majestueux de la “nuit étoilée” (comme le titre de l’œuvre de Dutilleux), où le temps semble infini et le bonheur presque “palpable” – on retrouve l’utilisation des accords arpégés, des ostinatos, avec une polyphonie de trois à six voix parfois et les

intervalles de seconde et tierce mineure caractéristiques des musiques byzantines comme les accords de quartes partout présents.

Pièce XVII: Das Frühständchen der kleinen Magd

85 mesures – *Molto agitato* – 6/8 – métronome 142-170 la noire pointée

Est-ce là une nouvelle manifestation de l'esprit cinématographique du compositeur, après la *Katastrope*? L'aubade de la petite vierge, c'est une bouffée d'énergie provocatrice pour le réveil érotique du matin, le "matin" pouvant aussi se comprendre comme la "jeunesse" de la "petite vierge" – En tout cas, Skalkottas malmène joyeusement le pianiste comme avec ces imaginables *glissandi* de quintes effleurés à quatre *pianissimi*. On trouve au milieu de ce tourbillon "course-poursuite" des collages soudains d'une sorte de polka demandée "très joyeux" (en français) et lors du développement stratégique de la pièce, Skalkottas annonce: "frappant en plein cœur" – la conclusion "très vite" hésitant un moment avec la polka nous précipitera à la dernière mesure au lit, certainement! Et "hors cadre" bien sûr.

Pièce XVIII: Fox-Trot – Der alte Polizist

71 mesures – *Tempo giusto* – 2/2 – métronome 120-140 la blanche

Provocation – humour – sans doute encore une sorte de musique de film pour ce *Fox-Trot du Vieux Policier* qui, le pauvre, semble provoquer dès le début un concert de klaxons – Skalkottas fait revivre là quelque souvenir de Berlin – c'est le triomphe d'une musique piquante et sarcastique qui trouve son paroxysme dans une triviale chanson de rue.

Pièce XIX: Étude Fantastique

46 mesures – *Con brio* – 4/4 – métronome 182 la noire

Voilà cette fois le triomphe de l'abstrait – triomphe de la vitesse et de la virtuosité surtout – un accord arpégé déclenche un kaléidoscope visionnaire où les ostinatos en vrille s'enchaînent *pianissimo* les uns aux autres jusqu'à un violent *crescendo*, puis disparaissent comme un diable que l'on rentre dans sa boîte.

Pièce XX: Berceuse

70 mesures – "Ein wenig langsam et *sostenuto*" – 4/4

On ne peut imaginer contraste plus saisissant entre cette *Berceuse* et ce qui précède. C'est peut-être le sommet émotionnel du cycle – très développée, elle est en 3 parties avec une inquiétante marche centrale (on ne peut s'empêcher de repenser à la confrontation entre marche et berceuse dans le *Wozzeck* de Berg). Cette pièce est une page d'une sombre beauté dont le thème tourne autour d'un emprunt fuyant à la tonalité de si bémol mineur, et dont l'écriture me rappelle certains aspects des *Intermezzi* de Brahms. La conclusion demandée "très tendre" est comme un long adieu, qui s'évanouit dans l'impalpage.

Pièce XXI: Romance – Lied

82 mesures – *Andante molto espressivo* – "Ernst im Ton und mit Tendenz nach grosser Lyrie!" – 6/4 – 8 VIII 1940

La référence est ici ouvertement mahlérienne et romantique – avec un accompagnement demandé régulier et soutenu – "La *Romance – Lied* d'envergure grandiose jusqu'à l'extrême, romantique sans réserves, employant exceptionnellement des dédoublements d'octaves, s'achemine, après un passage culminant d'une énorme expressivité, vers

la fin *pianissimo* à travers un *diminuendo* fort long” (Papaïoannou), toute la pièce sonnait un peu comme un seul grand “ressac” de la mer au ralenti.

Pièce XXII: Gavotte

55 mesures [+37, réexposition de la Gavotte I +27 premières reprises – exposition] – I: “Bien modéré” – 2/2 – (II: idem)

Musique obsessionnelle avec des reprises constantes, qui tourne comme un manège, semblant hors du temps – nuances en demi-teintes – aspects grotesques dans l’épisode II (sorte de Trio)

Pièce XXIII: Menuetto

87 mesures [+49 réexposition du Menuet] – *Allegretto moderato* – 3/4 – (Trio idem)

Ici, transparence des textures, souvenirs de *Pierrot lunaire* et de la *Suite* op.25 de Schoenberg (*Musette* par exemple) – violence du trio à la Kurt Weill dans un style “Cabaret” qui “entre” comme un couperet après une fin de menuet où le mouvement “tombe douloureusement” (“*fallend doloroso*” demande Skalkottas) peu avant la conclusion “en écho”.

Pièce XXIV: Italienische Serenade

67 mesures – “Fröhlich bewegt” – 4/4

Retour à des pages moins “soucieuses” avec ces variations brillantes sur un discret parfum de vulgarité (souvenons-nous du contexte anti-italien en 1940 à l’approche de l’invasion de la Grèce par Mussolini): une rengaine digne de celle que viennent présenter les musiciens des rues à l’Hôtel des Bains devant un Aschenbach dégoûté dans *Mort à Venise* de Visconti, et que Skalkottas harmonise de façon très inattendue.

Pièce XXV: Ragtime (Tanz)

64 mesures – “Sehr schnell” – 2/2 – métronome 220 la blanche (sic ! – sans doute la noire)

Ouverture d’une série de danses nocturnes et retour au jazz brillant et sardonique des souvenirs de Berlin – le compositeur créant un prototype génial d’une musique de fête, provoquant avec succès le son du piano-bordel, l’ivresse paraissant totale, et ce qu’il réclame de l’interprète devient à peu près sans limite.

Pièce XXVI: Slow-Fox

68 mesures – Moderato et ritmato – 2/2 – 11 VIII 1940

Suite des jazz-pièces très inspirées (une sorte d’hommage aux pianistes de jazz virtuoses de son époque) – construction tripartite A-B-A’ – atmosphère plus détendue et nonchalante que la pièce précédente – la partie centrale n’étant en fait qu’une variation du thème principal sur fond d’un tourbillon d’arpèges – la conclusion surprenante renforce le caractère intentionnellement improvisatif.

Pièce XXVII: Galopp

92 mesures – *Tempo molto ritmato di Galoppe* – 2/4 – métronome 160-180 la noire – 10 VIII 1940

Toujours le Berlin années 20 – folies et virtuosité “éclair” – même pulsation que le scherzo du *Quatrième Quatuor à cordes* (Skalkottas) également de 1940 – et à nouveau une énergie solaire.

Pièce XXVIII: Blues

47 mesures – *Andante a la breve* – 2/2 – 11 VIII 1940

C’est en fait un *rembetiko* sur un thème de caractère grec – J.G. Papaïoannou a évoqué l’utilisation du *rembetiko* par Skalkottas dans le mouvement central de son *Concerto pour 2 violons* (1944-45) où se trouve également varié un thème grec très

connu *Kato stin arapia* (*Là bas au pays des Arabes*): “On pense exclusivement à la musique populaire grecque ‘pure’, celle rurale ou des villages, développée dans ce pays, à partir de sa sœur byzantine séculaire, depuis le 9^e ou 10^e siècle. Mais il existe, à partir du 19^e siècle, une musique populaire que beaucoup qualifient ‘d’impure’, développée dans les centres urbains les plus ‘suspects’ socialement: ports, prisons, lieux de consommation de drogues, etc; les simples gens qui fréquentent ces lieux, s’exprimaient initialement dans le langage populaire ‘pur’, le leur, mais peu à peu y ajoutèrent une harmonisation à l’occidentale, et d’autres éléments ‘hybrides’. A cause de son origine sociale ‘suspecte’, cette musique, connue sous le nom de *rembetiko*, était violemment rejetée par les milieux ‘comme-il-faut’, jusqu’à la fin des années 40 où le compositeur Manos Hadjidakis découvrit cette musique: épris de son charme et de son originalité, il annonça qu’elle venait ‘directement’ de la musique grecque antique; le tabou social fut levé, et cette musique devint, à partir des années 50, tout à fait à la mode et connut un succès social et commercial multiple. Skalkottas n’eut pas l’occasion de connaître ce mouvement, mais il avait découvert cette musique avant Hadjidakis” – *Le Blues* est une pièce de séduction particulièrement réussie, démontrant combien n’importe quel matériel lui permet d’affirmer son imagination et sa maîtrise de compositeur – la construction est similaire à celle du *Slow-Fox*.

Pièce XXIX: Rondo brillante

79 mesures – *Allegro vivace* – 6/8

Retour à un style en apparence plus abstrait et une forme classique – alors que l’on peut ici prendre le

mot rond dans son premier sens, mais surtout, au contraire des “lignes” larges caractérisant la plupart des autres pièces, un morcellement et une fragmentation du discours musical générant l’impression d’un inquiétant enfermement et d’une extrême nervosité (Skalkottas composa une petite pièce similaire, mais d’un caractère plus facétieux, également un *Rondo*, pour violon et piano, en 1937-38).

Pièce XXX: Capriccio

101 mesures – *Moderato vivace* – 2/4

Skalkottas aurait pu intituler cette pièce “invention (ostinato) sur un do dièse” – les sons semblent tourner comme des toupies et l’on peut être pris de vertige – encore des pages visionnaires par la technique demandée (comme *Étude Phantastique*), une musique extravagante et ludique.

Pièce XXXI: Walzer

63 mesures – *Tempo moderato* – 3/4

C’est une valse “en rond” qui peut recommencer à l’infini avec le levé sur le troisième temps – si j’ai déjà évoqué plus haut ses caractéristiques apparentes de ländler autrichien, l’indication constante par Skalkottas (dans les 2 manuscrits) d’une dynamique *forte* pousse à penser surtout à Stravinsky, de même, qu’avec les violations régulières du mètre qui se transforme l’espace d’une mesure en pulsation à deux temps (effet qui pourrait d’ailleurs symboliser les difficultés à danser la valse dans un état éthylique avancé! – mais plus sérieusement, on peut constater très souvent, auparavant dans ce cycle, que Skalkottas aime beaucoup créer la surprise en cassant la logique de la pulsation de départ, évitant un “métrage” trop régulier).

Pièce XXXII: Kleiner Bauernmarsch

49 mesures [+25 de la réexposition] – “Nicht zu schnell” – 2/4 (dans la liste initiale: “Schlussmarsch”)

Comme l’a écrit John G. Papaïoannou, “il pourrait sembler curieux que Skalkottas choisisse de terminer ce cycle imposant, non pas par une pièce d’une certaine envergure, mais par une sorte de ‘Bagatelle’; cela nous rappelle l’importance qu’un Ludwig van Beethoven attachait à ses nombreuses et splendides *Bagatelles*” (ou la conclusion des *Variations Diabelli*). C’est avec cette *Petite Marche du Paysan* de construction tripartite, riche harmoniquement, d’apparence populaire et humoristique, mêlant aspect délicat ou gracieux avec des accents plus énergiques et décidés que Skalkottas prend congé de nous et de son cycle.

III. Les autres œuvres pour piano

En 1936, quatre ans donc avant les 32 *Pièces*, Skalkottas avait déjà écrit une *Suite pour piano* de large dimension (nommée plus tard *Première Suite*), en 4 mouvements, annonçant un peu les diverses caractéristiques à venir de son écriture pianistique, comme une sorte d’expérimentation. D’autre part, tout de suite après le grand cycle de 1940, Skalkottas a prolongé son œuvre pour piano avec trois autres suites de 4 mouvements chacune, mais cette fois de dimensions réduites, prolongeant l’idée d’une série de miniatures caractérisées, et enfin il revient en 1941 à une écriture plus massive et charpentée avec les 4 *Etudes*.

On sait ce que Skalkottas avait répondu tout d’abord lorsque la famille Papaïoannou (notamment Marika) lui avait demandé d’écrire pour le piano seul: “si j’écris comme Debussy, il l’a cer-

tainement mieux fait, si j’écris comme Schoenberg, il l’a également mieux fait; comment écrire pour piano?” Dans les articles de la même époque, Skalkottas déclare aussi en substance qu’en tant que violoniste, il sait écrire pour son instrument ou pour les instruments assimilés, mais que pour le piano il a besoin du travail en commun avec l’interprète (ce que justement il n’a pu avoir, aucune de ces pièces pour piano solo d’après la période de Berlin n’ayant été jouée de son vivant).

La *Suite*, écrite en 1936, était le premier retour de Skalkottas au piano solo depuis les *Variations* de 1927 et le *Premier Concerto* de 1931, et elle illustre aussi tout à fait une sorte de conjonction entre le style de Schoenberg dans les œuvres pour piano des années 20, et une écriture pianistique cherchant à se rapprocher de Busoni. (Il est d’ailleurs possible que Skalkottas ait été au courant du fameux “épisode” concernant l’écriture pianistique entre Busoni et Schoenberg à propos de la *Pièce* op. 11 no 2 du Maître autrichien.) Mais dans cette *Suite* de 1936, on peut aussi observer sur l’ensemble de la partition un mélange entre le développement d’une grande respiration unique (ce qui sera renforcé dans les 32 *Pièces*), et des petites lignes rappelant plutôt l’idée d’esquisses (impression que l’on retrouve dans les trois suites qui suivront le grand cycle de 1940). L’œuvre s’ouvre sur un *Prélude* énigmatique et abstrait se rapprochant de la forme sonate suivi d’une *Sérénade* inquiétante, brouillant des impressions de marche avec une esquisse de valse, à laquelle succède un *Menuet* très poétique (très différent de celui des 32 *Pièces*), et le *Final*, constituant déjà un exemple particulièrement typique de virtuosité extravagante. Il faut noter que cette *Première Suite*

pour piano jouée dans son intégralité, ne constitue pas seulement un premier enregistrement mondial, mais aussi la première exécution intégrale “tout court” de cette partition.

Quant aux *Quatre Etudes* de 1941, elles prolongent tout à fait l’écriture développée dans les pièces comme *Partita*, *Capriccio* etc. qui se trouvaient dans les 32 *Pièces*. La première, pourrait se considérer comme une étude de sonorités, la seconde est construite sur un rythme typiquement grec à sept temps, la troisième est une valse entraînante et tourbillonnante. On pouvait s’attendre après les “excès” virtuoses des 32 *Pièces*, à ce que l’on atteigne avec ces *Etudes* une nouvelle culmination de “folie”, et de fait, Skalkottas ne nous déçoit pas en la matière, ce que démontre spécialement la quatrième étude, sorte de final enflammé, basé sur un air grec. Le compositeur confirme donc là, la perspective proposée dans le cycle des 32 *Pièces* de 1940, qu’il évoque lui-même dans le petit prologue (déjà évoqué plus haut) qui précède ce cycle, indiquant qu’il a essayé de réaliser une nouvelle technique, une nouvelle approche de jeu au piano.

© **Christophe Sirodeau 2000**

(Notons que cet enregistrement des 32 *Pièces* se base d’une manière générale sur les deux manuscrits existants et particulièrement sur le second, qui fut offert par le compositeur à la famille Papaïoannou à l’automne 1940. (Le *Slow-Fox* et le *Blues* sont enregistrés ici d’après le premier manuscrit suite aux petits oublis du second: dans le *Blues* manque de la mesure 22, dans le *Slow-Fox*, au lieu de la variation de la mesure 61, c’est le motif de la mesure 63 qui se trouve répété textuellement – donc mesures 62 et 63 du second manuscrit – ce qui est bien plus “plat” et provoque une irrésolution gênante à la mesure 61 [ex-mesure 62 du premier manuscrit]. Cela s’explique seulement par le fait que Skalkottas

a voulu éviter de raturer un manuscrit par ailleurs assez bien caligraphié et destiner à être offert ni n’a souhaité refaire sa page à une époque où le papier commence à se faire rare. En “copiant” de mémoire il s’est souvenu surtout de l’équilibre des mesures et des périodicités, et il n’a pas jugé la modification catastrophique pour l’œuvre. Jouer la version originale reste néanmoins clairement préférable – lire aussi texte ci-dessus)

Nikolaos Samaltanos

Je suis né à Athènes. Mon père, mécanicien civil, est amateur d’opéra italien et ma mère a fait des études de violon et de piano. A l’âge de 2 ans, j’ai eu la chance de faire partie d’un programme pédagogique expérimental pour la Grèce de cette période où l’on apprenait précocement de nombreuses matières enseignées plus tard dans les écoles traditionnelles et qui surtout m’a initié au système Dalcroze. Dans cette école, de nombreux pianos se trouvaient disponibles librement (ainsi que d’autres instruments de musique), et c’est là que j’ai commencé à pratiquer le piano seul pendant 2 ans. J’ai poursuivi les études avec une pédagogue renommée, Ivi Delijanni. Plus tard je suis rentré au Conservatoire d’Athènes dans la classe de Aliki Vatikioti. Pour la première fois, à cause d’une émission télévisée dédiée aux compositeurs grecs de la première moitié du 20^e siècle, j’ai étudié quelques pièces de Skalkottas, ce qui éveilla ma curiosité pour d’autres œuvres de ce compositeur. C’est à la même époque, que j’ai aussi travaillé certaines pièces du répertoire traditionnel de musique de chambre avec le violoniste Leonidas Kavakos, et que j’ai été accepté pour mes études générales à l’Ecole d’Anavrita (une des plus “difficiles” Ecoles de Grèce, que je n’ai pu hélas termi-

ner, car incompatible avec la poursuite des études musicales).

Plus tard, j'ai poursuivi mes études à Paris et à Moscou et j'ai reçu des conseils (parfois excellents parfois regrettables) de professeurs connus comme Evgueni Malinin ou Germaine Mounier, et profité de rencontres fructueuses avec le regretté György Sebök.

Mais un beau jour, je me trouve pour la première fois devant un curieux exemple d'écriture pour piano qui se trouvait être les 32 *Pièces* de Skalkottas; une écriture très contradictoire avec le répertoire "pianistique" mais qui présentait l'avantage d'être moulée dans les formes et traditions classiques (on pourrait considérer que Skalkottas n'est pas un "pur" compositeur du 20^e siècle mais qu'il représente dans ce siècle aussi une époque du développement musical qui n'a pas pu exister en Grèce du fait de l'occupation turque – il a rempli à sa manière durant sa courte vie les aspects stylistiques des 18^e et 19^e siècle en Occident et son langage formel s'éloigne rarement de la tradition classique mais avec une palette d'harmonies très recherchées et des sonorités futuristes). En y revenant après beaucoup de temps (et après une fréquentation assidue du répertoire classique), cette musique qui m'avait déjà donné des sentiments très particuliers à l'époque de mes études au Conservatoire d'Athènes, réveilla en moi un immense intérêt et une grande soif de travail.

Durant ces années de travail approfondi (préférant, à l'âge où de nombreux collègues préparent des concours internationaux, investir mon temps dans une musique "neuve" et si riche de possibilités), j'ai eu la chance d'échanger des idées avec des musiciens d'horizons très divers; par exemple

avec la violoniste russe Zoria Schikhmourzaeva (professeur au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou avec laquelle j'ai d'ailleurs présenté un programme d'œuvres pour violon et piano de Skalkottas dans le même Conservatoire), avec le compositeur et chef finlandais Leif Segerstam (j'ai enregistré un cd – BIS-CD-792 – avec quelques-unes de ses œuvres de musique de chambre, en compagnie de la violoncelliste Pia Segerstam et du pianiste Christophe Sirodeau), avec le musicologue français Alain Poirier, le compositeur Paul Méfano et bien sûr avec le musicologue grec, collègue et ami de Skalkottas John G. Papaioannou, décédé cet hiver.

J'ai eu la joie de présenter en création mondiale 2 grandes partitions de Skalkottas: en 1994, (à Athènes et Moscou) *Le retour d'Ulysse* dans la version de l'auteur pour 2 pianos (avec Christophe Sirodeau), et en 1999, à Paris, le *Concerto pour 2 violons et piano* (œuvre non orchestrée par l'auteur) avec Anna et Eva Lindal (petites-filles du compositeur). Toujours en 1999, j'ai participé, aux côtés des violonistes Eiichi Chijiwa et Nina Zymbalist, du hautboïste Alexei Ogrintchouk, et de Pia Segerstam au cycle de 10 concerts donnés à Paris pour le cinquantenaire de la mort de Skalkottas de même qu'à Lyon et en Allemagne.

Cet enregistrement de l'œuvre pour piano de Skalkottas (que viendra compléter un troisième disque) est donc le résultat "photographique" actuel de ces années de recherches autour de ce répertoire étonnant.



Nikolaos Samaltanos

Photo: © M. Pantaleon