



CD-1333/1334 DIGITAL

Nikos Skalkottas
36 Greek Dances
The Return of Ulysses

BBC Symphony Orchestra
Nikos Christodoulou

SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)

BIS-CD-1333

Playing time: 75'48

36 Greek Dances (opening)**Series I****26'25**

- | | | |
|------|--|------|
| [1] | 1. Tsamikos – 'An Eagle' (1933) | 2'16 |
| [2] | 2. Critikos (1933) | 1'35 |
| [3] | 3. Ipirotikos (1933) | 1'49 |
| [4] | 4. Peloponnissiakos (1931) | 4'41 |
| [5] | 5. Critikos – 'I enjoy no other dance' (1935) | 1'52 |
| [6] | 6. Kleftikos (1935) | 2'55 |
| [7] | 7. Sifneikos (1935) | 1'01 |
| [8] | 8. Kalamatianos (1935) | 1'51 |
| [9] | 9. 'Dance of Zalongo' (1935) | 2'21 |
| [10] | 10. Macedonikos (1935) | 1'55 |
| [11] | 11. 'Oh friends, who threw this apple?' (1935) | 1'57 |
| [12] | 12. Thessalikos (1935) | 1'28 |

Series II**48'29**

- | | | | |
|------|--|--------------------------|------|
| [13] | 1. Syrtos (1936) | World Première Recording | 2'20 |
| [14] | 2. Sifneikos – 'At Saint Marcella' (1936) | World Première Recording | 2'29 |
| [15] | 3. Critikos – 'Early at dawn I will rise' (1949) | | 6'16 |
| [16] | 4. Nissiotikos – 'A woman from Mylopotamos' (1936) | | 5'30 |

17	5. Vlachikos (1949)	3'00
18	6. 'Black Sash' (1949)	2'38
19	7. Kathistos (1936)	4'56
20	8. Chiotikos (1936)	2'51
21	9. Tsamikos (1936)	2'27
22	10. Epitrapezios (Critikos) (1936)	3'48
23	11. Macedonikos (1936)	6'34
24	12. Peloponniisiakos – 'The brave Lyngos' (1936)	3'49

BIS-CD-1334

Playing time: 71'32

36 Greek Dances (conclusion)

Series III

35'07

1	1. Hostianos (1949)	2'12
2	2. Ipirotikos (1949)	5'13
3	3. Kleftikos (1936)	2'10
4	4. 'Mariori' (1936)	5'51
5	5. 'Down there, at the villages of Valtos' (1936)	World Première Recording 2'22
6	6. Macedonikos (1936)	1'22
7	7. Chiotikos – 'Down there at the seashore' (1936)	1'21
8	8. Kleftikos (1936)	World Première Recording 2'59
9	9. 'Kiss under a bitter-orange tree' (1936)	World Première Recording 2'41
10	10. Arcadikos (1936)	3'54
11	11. Messolongitikos (1949)	2'01
12	12. Mazochtos – 'I shall become a swallow' (1949)	2'04

13 Overture for Orchestra ‘The Return of Ulysses’ (c. 1942) 28'23

World Première Recording of the critical text prepared by Skalkottas Academy

Appendix: Alternative Versions of Dances

14	Series II, No. 8. Chiotikos (1949)	2'46
15	Series II, No. 9. Tsamikos (1949)	2'30
16	Series III, No. 6. Macedonikos (1949)	1'22

BBC Symphony Orchestra (leader: Stephen Bryant)

conducted by **Nikos Christodoulou**



Skalkottas's *36 Greek Dances* (plus alternative versions of three dances) and *Overture for Orchestra ‘The Return of Ulysses’* are recorded here in new, critically edited texts, prepared from the composer's manuscripts by the Skalkottas Academy, Athens, for this recording.

Note: The *36 Greek Dances* have otherwise been published by:–

Universal Edition: Series I, Nos. 3, 4, 9, 12; Series II (1949), Nos. 5, 6, 12;

Series III (1949), Nos. 1, 2, 3, 10

Margun/Schirmer: Series I, Nos. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 11; Series II (1949), Nos. 3, 4, 8, 9, Series III (1949), Nos. 6, 11, 12 (Margun/Schirmer also publishes the rest of the dances in their 1949 version, which are not recorded here, i.e. Series II, Nos. 1, 2, 7, 10, 11; Series III, Nos. 4, 5, 7, 8, 9).

The following dances in the present recording are officially unpublished:

Series II (1936 version), Nos. 1, 2, 7, 8, 9, 10, 11; Series III (1936 version), Nos. 4, 5, 6, 7, 8, 9.

The *Overture for Orchestra ‘The Return of Ulysses’* has otherwise been published by Margun/Schirmer.

Please see further details in the following essay.

Nikos Skalkottas

36 Greek Dances

Genesis of the work

The set of *36 Greek Dances*, some of which are among the composer's best-known pieces, is also one of Nikos Skalkottas's most important works.

How significant this work was for the composer is shown by the fact that it kept him periodically busy throughout his creative life. The first dance to be composed was the *Peloponniassikos* – eventually No. 4 in the work's Series I – written in January 1931 while he was living in Berlin. In 1931, as John Thornley plausibly conjectures, he also composed the song *Doe* for soprano and piano, based on a traditional Greek melody, which was intended for inclusion in a German radio programme on Greek song. Later, in 1935, Skalkottas arranged a purely orchestral version of this work and incorporated it as the penultimate dance in Series II. Following his return to Athens in 1933, Skalkottas composed three dances (Nos. 1, 2 and 3 in Series I), which, together with the *Peloponniassikos*, immediately became renowned in Greece. In 1934 he collaborated with the Music Folklore Archive in Athens, transcribing and analysing forty-four Greek folk-songs from early recordings. Eight of those transcriptions were later used in the *36 Dances* (in Series I and II). In 1935 Skalkottas decided to complete a series of twelve dances, and composed eight more. At the same time he was composing twelve-tone chamber and symphonic works. Finally, in 1936, he composed two more series, each containing twelve dances. The complete work was entitled *36 Greek Dances*.

In the following years (the 1930s and 1940s) Skalkottas arranged groups of various selected dances for string quartet (some performed by the Athenian String Quartet, with the composer as second violinist), for very large wind orchestra, for violin and piano and for solo piano. The first of the *36 Greek Dances* (I/1. *Tsamikos*) was incorporated – in a condensed version – in his ballet *The Maiden and Death* (1938).

Besides his original manuscript, Skalkottas prepared two other complete manuscripts, presenting them to his friend and supporter Antonis Benakis and to the renowned Greek conductor Dimitri Mitropoulos. Other manuscript scores of selected dances were given to friends and colleagues. During his lifetime, however, and for a long time after his death, despite the early popularity of certain dances, the majority of them remained unperformed.

In 1948 the Athens French Institute Editions published the first four dances together with the *Doe* song; these were the only of Skalkottas's works published in his lifetime. In 1949, the last year of his life, Skalkottas decided to revise many of the dances. He noted the revisions in his original manuscript but, as the first volume of this (containing Series I) has been lost, the only revisions which have survived are those concerning Series II and III. It is not even known whether any of the dances of Series I actually were revised. As they are the most concentrated, and four of them had been recently published, it is possible that Skalkottas may not have made any revisions to Series I.

Form

Despite the hardships of his life and the neglect he suffered, Skalkottas composed unremittingly. In general, his work had a systematic character, apparent in the progressive series of chamber and orchestral works, or cycles, such as the *32 Piano Pieces* and the *36 Greek Dances*. The concept of a large work encompassing three ordered series of dances numbering 36 in total took shape gradually. Skalkottas clearly did not intend the *36 Greek Dances* to be performed as a single work. And yet the *36 Greek Dances* undoubtedly constitute a unity.

A distinctive feature of the *36 Greek Dances* – compared with other works based on folk music by 19th- and 20th-century composers – lies in their formal conception: each dance has an individual form, but all these forms are essentially 'monothematic'; melodic, rhythmic and formal evolution is generated by 'developmental variation' of the main theme and its motifs. Usually in pieces of this type, a formal pattern such as A-B-A, rondo, minuet-trio or similar is expected – a pattern in which the sections of the form are thematically contrasted. In the various formal schemes of the dances, Skalkottas instead builds the necessary contrast of material and the contrast between sections through ingenious transformations and developments of the different themes and their elements. (Greek folk-songs, such as those used in the *36 Dances*, are often built upon one fundamental idea. In those cases where the original song includes a second idea, or introductory instrumental material, Skalkottas often uses the entire material as the basis for the theme of the dance). Almost without exception, any new ideas are in some way related to the theme.

The way in which the forms of these dances grow is essentially organic. The form is generated through the process of 'statement – contrast, development by motivic variation'; it is characteristic that there is hardly ever any normal recapitulation of the 'first section' (exposi-

tion). In most of the dances the recapitulation, or rather a final reappearance of the main idea, is never literal; it may appear in a varied form, interwoven in the development, elaborated, elliptical – but always in a new shape aiming towards a formal goal. Sequential repetition never appears in the dances. Skalkottas constantly renews his material as it reappears. Many of the dances do not fall easily into any given formal category, and in no instance throughout the entire work is the specific form of a dance repeated.

The small-scale formal frame and the ‘monothematic’ construction of the individual dances respond to the essential character of their folk origins, as folk-songs are based on short modal nuclei. The ‘monothematic’ principle shows Skalkottas’s desire fully to explore the nature of his material and the structural possibilities derived from it. His ability and imagination in developing his themes and motifs within these condensed forms are inexhaustible.

Treatment of folk material, structure and style

The way Skalkottas uses the folk element is highly individual. Twenty-five of the *36 Dances* are indeed based on Greek traditional songs (Dances I/1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 – II/1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12 – III/1, 4, 5, 7, 9, 12). Twenty-three of these are genuine folk-songs, whereas two are not genuine, yet widely accepted in folk tradition (II/8, 12). In the remaining eleven dances, Skalkottas uses themes of his own which more or less refer to Greek folk music. In some cases there is no discernible relation to Greek folk music, without this causing any stylistic disruption.

Skalkottas is faithful to the essence of the folk material, but he always uses it in an abstract and partly personal manner. In all of the twenty-five dances that are based on traditional songs, never once is the original melody stated in an academic manner. Skalkottas is not interested in providing harmonization and orchestration for a Greek-flavoured dance. He uses the original melodies and their elements as thematic and motivic kernels, and he almost always presents these melodies in versions of his own, applying occasional melodic and rhythmic alterations, segmentation, diminution or expansion. Constructing themes, he treats the folk melodies as drafts to be worked out. The original melodies have survived through the oral tradition and may well appear in different guises in different regions of Greece, so Skalkottas’s personal versions seem in tune with the inherent fluidity of the folk music practice. Besides his own eight folk-song transcriptions, Skalkottas also uses other collections of transcriptions published in Greece in the 1910s and 1920s. Sometimes he writes a theme or a phrase of his own,

to which the original song comes as an answer. In other instances, he provides continuations to original tunes, skilfully creating longer paragraphs.

The use of a folk-song as a compositional starting point, as well as the monothematic conception, is already present in *Peloponnessiakos* (I/4), the very first of the dances that Skalkottas composed. The dance starts with an energetic theme which is a not-too-close derivation of the original song. In the middle section, an idea derived from the main subject is presented in the minor dominant, incorporating a new, characteristic motif of a quaver triplet, which belongs to the – still unheard – original. When the middle section seems to be over, after a pause, a slow section starts with the oboe meditatively singing a tune, which is in fact the original folk-song; for the listener this melody is perceived as the final aim of a gradual transformative process. The reversed order of derivation and original is very revealing of Skalkottas's method.

Greek folk music is modal and monophonic. The melodies chosen for the dances exhibit the range of Greek folk music modes, with one notable exception: in thirty-five of the dances Skalkottas uses melodies with 'diatonic' modes (Dorian-, Mixolydian-, Phrygian-like modes, etc., with one melody in a pentatonic mode), avoiding the 'chromatic' modes. These are frequent and characteristic in Greek folk music, but among Skalkottas's *36 Dances*, only the first of the second series, *Syrtos*, has a chromatic melody. The characteristic interval of the chromatic modes is the augmented second, which is associated with an unmistakable oriental flavour that the composer clearly wants to avoid.

The *36 Dances* are composed in an extended tonal idiom. Skalkottas does not use modality to organize an individual harmonic system. Indeed, his harmonic idiom has modal extensions; it is often freely, even strongly dissonant, with dissonant and polytonal aggregations. Nevertheless, it still retains a diatonic and triadic character.

Metres in Greek folk music can be both regular and irregular, and are related to ancient poetic metres. For instance, the popular 7/8 metre, which appears in four dances (I/8, I/9, II/6, III/1) and is also found in I/12 and III/9 – the so-called *Kalamatianos* dance rhythm – is a triple metre with a longer first beat [3+2+2] related to the ancient *Epitritos* metre.

Greek folk rhythms can be energetic, but are generally not fast; tempi are mostly moderate or slow. Accordingly, in the *36 Dances*, Skalkottas frequently uses the tempo marking *moderato*. For the really fast dances he mainly uses themes of his own, or makes fundamental changes to the speed and character of the original.

The orchestration is remarkably colourful and imaginative. In several places extraordinary effects are asked for, for instance unusual high-register solos for two piccolos, horn and even contrabassoon, which produce an individual sonority and atmosphere. The sonic conception of the *36 Dances* is often powerful. This probably reflects not only the composer's sound world, but also his personal view of the Greek folk-songs, which express human passions, often combined with an heroic element (historically linked to the fight for independence). Humour appears frequently, with a sharp and bitter edge. Beneath the surface of a brief structure in many of the dances a dark mood is felt. Skalkottas's distinctive treatment of dissonance – which often seems to offend within the music texture and not quite to blend into an extended tonal harmony – contributes to the humorous and emotional aspects of the music.

The predominance of minor tonalities in the work is related to the fact that the minor scale closely resembles the Dorian-like Greek mode (the Plagal-first mode of Byzantine music), a mode that is quite common in Greek folk music. In its genuine, un-tempered form, this mode lacks minor melancholy. In the dances, modal implications soften the minor mode but, on the whole, the minor mode lends the work's idiom a particular expressive quality.

Greek folk dances are almost always danced upon a song. In Skalkottas's dances, especially those based on traditional origins, 'dance' implies song. The title of the work includes a broader meaning than 'music to be danced'. In fact some of the original songs (called table-songs) were not meant for dancing at all. Alongside a compositional study quality, several of the dances reveal a miniature tone-painting temper.

It is remarkable that, in the *36 Greek Dances*, the manifestations of creative originality, innovation or personal utterance appear to have a counterpart in the folk music originals: both the individuality and logic of formal conceptions as well as the free and personal rendering of original folk material reflect the essence of folk music. On the other hand, an underlying personal melancholy may be compared with the intense melancholy commonly found in folk-song. As Skalkottas's music is not 'national', it is this interrelation of the personal and the collective which fully justifies the work's title.

The Three Series

There is an evident logic to the progression within the *36 Dances*, even though the work is not intended for performance as a cycle. The ordering in three series reveals a large-scale balance in the cycle's overall scope. Each series has a profile of its own. Series I (with the exception of

I/4) contains the more concentrated dances, the terser statements. Series II features more expansive and elaborate dances. Series III starts with the most extrovert dance of the cycle, the D major *Hostianos*. In general, the dances in this series – like those in Series I – are short, giving the impression of having simpler forms. The penultimate dance (*Messolongitikos*, III/11) is a rather extrovert dance in a minor tonality; the last (*Mazochtos*, III/12) – in A minor, like the previous one – sums up simplicity, terseness and dramatic force. Thus, in unfolding the work's idea, the three series imply a larger scheme of 'statement – elaboration – resolution/peroration' (which one might compare to 'exposition – development – recapitulation').

The cycle begins and ends in A minor, which is also the tonality of the first dance Skalkottas composed (*Peloponniisiakos*, I/4); although there is not a particular tonal plan in the cycle, A minor plays a significant, symbolic rôle.

The Dances

The title of each dance may refer to a region of Greece (e.g. *Peloponniisiakos*: Dance of the Peloponnese), to a type of folk dance (e.g. *Tsamikos*), to a type of folk-song (e.g. *Kleftikos*), or to a title/first verse of a folk-song (e.g. *Oh friends, who threw this stone*).

Series I

I/1. *Tsamikos* ('An Eagle') in A minor. *Allegro moderato* (1933)

Tsamikos, in 3/4, is one of the main Greek folk dances, and *An Eagle* is among the best-known songs. This dance has a miniature, free arch-like form. The main idea is first heard, in a slower tempo, in the oboes and violins. After the thematic statement, there is some development of the second phrase of the theme, leading to a *tutti* culmination and restatement of the theme. The melodically pentatonic phrase that frames the dance is taken from a folk-song collection used by Skalkottas. This expressive, tightly knit dance also has the character of an initial statement, a gesture preparing the evolution of a cycle.

I/2. *Critikos* ('Dance of Crete') in B minor. *Allegretto* (1933)

The tune comes from the popular *Pentozali* folk dance of Crete and is used in a free and imaginative manner. This dance has a miniature, ternary-like form. As is usual in the *36 Dances*, for reasons of thematic relations and ambivalent structural functions the different sections of the form are not clear-cut. A secondary idea in the middle section, with the span of a diminished fifth, seems to be derived from the ending of the main theme; Skalkottas here uses inter-

related material from two different *Pentozali* tunes. The main theme's first phrase is hinted at, condensed and fragmentary, in the developmental middle section, and leads to a joyous, varied expansion of the secondary idea in the relative major. The final recapitulation is elliptical, presenting the theme's second phrase.

I/3. Ipirotikos ('Dance of Epirus') in E flat major. *Moderato* (1933)

The theme of *Ipirotikos* is Skalkottas's own. According to a friend of his, the composer Yannis Constantinidis, Skalkottas was inspired by a motif from a folk-song lament from Epirus (mainland Greece). The dance has a binary form (A-A' plus coda). The idea of the theme – its outline and motif – is encapsulated in the first bar: an abrupt, two-octave downward leap in the violins, followed by a decisive motif. The entire first section is one long, continuous phrase, which gradually ascends, with motivic evolution and passion, and eventually covers the two-octave distance. In the second section, the ascending phrase is melodically repeated exactly, but on harmonic ground that is emphatically new. After the return to the tonic, the final motif is developed and leads to a culminating phrase which then, in *subito piano*, is melodically mirrored in a humorous *scherzando* coda.

I/4. Peloponnessiakos ('Dance of Peloponnese') in A minor.

Wild/Molto Feroce – Slow/Andante (1931) (*The tempo markings in English are translations of Greek words included by Skalkottas himself in the score.*)

This dance is based on a *Kleftiko* folk-song from the Peloponnese. (The *kleftes* were outlawed Greek rebels during the Ottoman period.) Most of the original song lies within a modal diminished-fifth pentachord; through his harmony and melodic variation, Skalkottas juxtaposes the diminished fifth with the perfect fifth (such alteration is found in melodies of other folk-songs). This dance is discussed in detail above (see 'Treatment of folk material, structure and style'). The motif of fourths in the horns before the end of the first section is isolated from the original song; the melody in its entirety, unadorned and then varied in instrumental solos, interrupted by orchestral interjections and pauses, is heard in the *Andante*.

I/5. Kritikos ('Dance of Crete') (*Allo Horo*, 'I enjoy no other dance') in E minor.

Allegro moderato (1935)

The theme comes from one of Skalkottas's transcriptions. The original song consists of only two simple and motivically connected two-bar cells, repeated in alternation with occasional variations. To these Skalkottas adds a four-bar introduction, presented by the cellos, in which

the tetrachord span of the cells and their melodically cadential direction is foreshadowed and expressively expanded. The entire dance is realized through variational and repetitive evolution of these elements. The form is elusive; its parts cannot be exactly defined and appear to be interwoven, although some of the events are clearly articulated. Phrases often overlap – in various instrumental groups crossing each other – which creates the feeling of an orchestral, contrapuntal and harmonic mosaic. Halfway through the movement, the minor dominant is briefly established. At the end, a distant clarinet, followed by the bassoon, echoes the theme. Like many of the dances in this series, the form of *Critikos* gives a ‘single-breath’ impression; it has a free, arch-like design.

I/6. Kleftikos (‘Dance of the Kleftes’) in A minor. *Lento – Presto (Vivo)* (1935)

The theme is Skalkottas’s own; its main motif refers to the melismatic turns of the slow *Kleftiko* song (a meditative or mournful song about the adventurous life of the *kleftes*). When referring to a type of folk dance, *Kleftikos* is not a genuine term. As already mentioned, several of these dances are not actual dances, since ‘dance’ implies ‘song’. A case in point is the *Lento* section of this dance, where the theme even lacks a melodic character. The section has a continuous, slow-pulse feeling; gloomy orchestral harmonies and wind interjections surround slow-moving string lines (violas and cellos, then violins), embellished by the main melismatic motif of the piece. The atmosphere is contemplative and passionate. Towards the end of the section, we hear the weird sound of a very brief contrabassoon solo, in an extremely high register (a unique case in orchestral literature), followed by a short, low-pitched viola solo. Suddenly the amorphous thematic line of the *Lento* is transformed into a concluding, wild and very fast dance, with piercing motifs and sonorities. The dance is like a miniature tone painting: in the first section the melancholy of the life and song of the *kleftes* is evoked; in the second they jump up to dance an almost unreal, delirious dance, ending with a shrieking, *staccato* major chord. The two sections present diametrically opposed emotions linked by the thematic logic.

I/7. Sifneikos (‘Dance of Sifnos’) in A minor. *Allegro ben ritmato* (1935)

Skalkottas transcribed the original song, from the island of Sifnos. It consists of two phrases (couplet – refrain). The first phrase is presented by clarinet and oboe in a low register, beneath a rhythmic ostinato motif in the violins; it is then repeated and varied by the divided strings in an uncommon mixture of timbres, in which the theme, in three octaves, is heard in the muted strings, accompanied by inner unmuted syncopated voices, in two octaves, and double-bass

pizzicato. This delightful dance has an unusual, tight and elliptical form. The second phrase of the theme is, in its second part, motivically related to the theme's beginning. This part of the phrase is heard from the first violins, now unmuted, and is festively repeated by the brass. The short developmental section, which follows, is in fact a very remote and truncated transformation of the theme's first phrase. A transition leads to the beginning of the second phrase, here combined with the ostinato of the beginning. Beneath the fading ostinato, the characteristic up-beat motif, which relates the two phrases, is heard a final time, isolated and harmonized. For the listener, only the closing symmetrical return of the accompanying rhythmic ostinato, plus the fragmentary reappearance of the up-beat motif, are perceived as a hint of recapitulation (yet also as a coda). From beginning to end, everything sounds new, renewed, though tightly coherent through motivic connections.

I/8. Kalamatianos ('Dance of Kalamata') in C major. *Moderato* (1935)

This is based on a very popular Greek folk tune and type of dance in 7/8 from Kalamata, a harbour town in southern Peloponnese. A chord of C major, with a dissonant augmented fourth, elegantly starts the piece and initiates the rhythm, but the theme enters in A major, leading immediately to B major, where it is repeated with variation. Skalkottas teasingly presents the tune in a somewhat odd version, melodically disjointed, with some of the notes in octave displacements. A short middle section follows, in which a subsidiary phrase is juxtaposed with a motif from the main tune. Timpani announce the expected C major return of the theme, in varied form. After an intervening, remotely derivative episode, a sudden first-beat general pause serves as an invitation for the theme to return, to be followed by a *tutti* chordal conclusion.

I/9. O Choros Tou Zalongou ('Dance of Zalongo') in C minor.

Allegro molto moderato – Allegro giusto (1935)

Another popular folk-song, again in the *kalamatianos* dance rhythm, is used in this dance. The song is about a historic incident in Zalongo, a mountain village in Epirus: in order to avoid capture by the Turkish troops, the village women decide to sacrifice their lives and, dancing together one last time, one by one throw themselves over a precipice. The first part of the theme is presented by two horns, followed by trumpet, woodwinds and strings. The second part, on whose basic motif the introduction was built, is now heard in a markedly syncopated version, with *staccato* woodwinds and string *pizzicatos*. Skalkottas here avoids continuing the popular tune in the normal way; instead, we hear stumbling, syncopated *staccato* chords,

which possibly evoke the dancing women's last steps at the edge of the cliff. The ensuing second section has the character of a development, in which the phrases and motifs of the theme modulate, become segmented and are superimposed on each other. A dramatic brass fanfare leads to a faster, varied return of the theme's first part, rounded off by the initial motif of the second part.

I/10. Macedonikos ('Dance of Macedonia') in G minor. *Allegro* (1935)

After a dashing opening gesture, the theme – a four-bar phrase – is played twice, softly and in semiquaver motion. This is a free, rhythmic diminution of a brief folk-song from Macedonia in northern Greece; significantly and unusually, the semiquaver motion does not reappear in the theme, or elsewhere in the dance. Skalkottas then continues with three new ideas in succession. The second, starting in the trumpets, and the third, a *pizzicato* line accompanying woodwind chords, are connected with the theme's motifs and rhythm. The first of these ideas, heard in viola *jeté* figures, replies horizontally to the theme; later, their combination is vertical, as the theme becomes an inner counterpoint to this idea at the end. At the middle of the piece, in a powerful *tutti*, the theme emerges in its proper quaver motion.

I/11. Pedia Ke Pios ('Oh friends, who threw this apple?') in A minor.

Allegretto moderato (1935)

This dance is formally ambiguous and subtly expressive. The theme is freely constructed from a Cretan folk-song, transcribed by Skalkottas, whose metaphorical verses are a dirge: 'Oh friends, who threw this apple to Hades and the golden sword to the ground...' The theme emerges from the depth of a gently moving harmonic and rhythmic continuum, first from a solo tenor trombone playing in an unusually low register, then from a low horn. The theme is continued, with a development of its motif, by three trombones playing in the normal register. Very high flutes and oboes announce a new idea, moving faster in semiquavers, in contrast to the quaver pace of the theme. The strings continue this idea in a polytonal harmonic expansion, dark and moving. Yet the flute and oboe idea is in fact a distant variation of the theme's first four bars, in the tonic, heard in a register four octaves higher. This leads to a return of the trombone group phrase, with changes in register and instrumentation, and then to the theme's closing phrase. Thematically this is fundamentally a binary formal pattern. Rhythmically, texturally and harmonically, however, one gets the impression of a ternary-like pattern, which creates an ambiguity in this compact, brief, song-like form. All this contributes to an atmos-

phere of discreet sadness, which pervades outer sections of the dance, and rises and deepens in its middle part.

I/12. Thessalikos ('Dance of Thessaly') in G major. *Allegro vivace* (1935)

For the concluding dance of Series I, Skalkottas invents a theme of his own. The distinctive feature of the dance is a rhythmic 'rule': the metre changes in every single bar. Skalkottas makes a musical game out of the irregularity of folk metres. It is not known why the title refers to Thessaly (a region in central Greece). With a rising arpeggio, the opening solo timpani motto delineates the interval of an octave, which is then melodically defined by the rising scale in Skalkottas's theme, presented by the trumpets. The theme has only an abstract rhythmic relation to Greek folk music. The reappearances of the timpani motto and the theme give the dance the guise of a miniature rondo. After the first statement follows a variation of it, a transition, a central development with modulatory tonal adventures and recapitulation. An often harshly dissonant harmony, rhythmic drive and punctuating orchestration mark the dance's exhilarating energy.

Series II

II/1. Syrtos in B major. *Allegro vivo* (1936) World Première Recording

The theme, heard in violins and violas on the G string, draws its material from a Cretan folk-song transcribed by Skalkottas. To construct his theme he isolates essential elements of the song and expands them. Moreover, he disregards the pulse and the expressive quality of the original, which is a love song; the dance is much faster and has a quite energetic character. *Syrtos* is the name of a very common folk Greek dance but this dance is by no means a true *Syrtos*. Its form has a free rondo and variation pattern. After the forceful statement of the theme, a softer, answering idea, in which the last motif of the theme is developed, appears in the clarinets. A second statement of the theme, varied and abbreviated, is followed by contrasting elaborations. In the recapitulation, the theme, now harmonized in the upper strings in parallel chordal motion, is combined with a boldly dissonant counter-line in the low brass, over an ostinato bass. This polytonal effect further explores the chromaticism of the theme and expands the piece's harmonic harshness before its impassioned conclusion.

II/2. Sifneikos ('Dance of Sifnos') ('At Saint Marcella') in G major.

Moderato assai (1936) World Première Recording

The theme is based on a folk-song from the island of Sifnos transcribed by Skalkottas. A twice-repeated four-bar phrase of folk-violin forms the essential material of the repetitive original song. In the opening of the dance, Skalkottas retains the eight-bar frame of the original, but presents a merrily elaborate and embellished version of it in the clarinet, recalling the improvisatory air of a folk clarinetist. Humorous muted trumpets, peculiar scales in muted trombones, a low second clarinet, soft high timpani, bassoon and low strings fill in the sound picture. The theme is then heard unembellished in the violins (neither of Skalkottas's versions corresponds to the mildly embellished original). In an orchestral interplay, both versions of the theme are varied and developed. The culminating *tutti* restatement, with an added xylophone, evokes a folk festivity. As a farewell, a final derivation of the theme (in horns, second violins and violas) is underpinned by the initial main motif in the low strings.

II/3. Critikos ('Dance of Crete') (*Avgis*, 'Early at dawn I will rise') in D major

Andante – Moderato – Andante (1949)

The theme is based on a well-known Cretan folk melody, twice transcribed by Skalkottas: 'Early at dawn I will rise at the mountain's foot to catch up with the daylight at your top, my mountain...' In the dances, Skalkottas does not generally compose with a programmatic intention. Here, however, the slow outer sections clearly evoke the dawn of the folk-song: in a mysterious, shimmering stillness, within a distantly sounding pedal throughout the whole range of the strings, a nostalgic soliloquy emerges in the solo bassoon, accompanied by slow, expressive woodwind chords. Foreshadowing the ensuing main theme, the bassoon's long melody is derived from its last phrase. In the *Moderato* section, the first violins jovially unfold the theme, accompanied by guitar-like *pizzicatos* in the second violins, with sudden interjections from the winds. In this piece the various layers, voices and instrumental lines sometimes seem slightly out of phase with each other (something which may occasionally be noticed elsewhere in the dances, and is consistent with the modal fluidity of folk music). This ambiguity, although not intended as a clearly discernible effect, nevertheless lends a multifaceted expressive meaning to both the first thematic statement and the later boisterous *tutti* recapitulation. In the middle section, ironic trombones and later a solo violin imitating the end of theme are followed respectively by two tender interludes, the second of these leading to the recapitulation. The slow section returns; the theme's initial motif of an ascending fourth is discreetly added.

At the end, this motif is harmonized in a luminous D major chord, softly sounding in the brass; daylight has come.

II/4. Nissiotikos ('Island Dance') ('A woman from Mylopotamos') in A minor.

Moderato (1936 [1949])

This dance is based on a Cretan folk-song, transcribed by Skalkottas. It has a ternary form. The ambiguities in the original song between modal (Phrygian, Aeolian) and diatonic (natural) scale notes determine an expressive harmonic progression, over which the trumpet calmly sings the melody. Developing its opening motif, Skalkottas then continues the melody with a long extension of his own, a continuation that comes, in the violins, with great naturalness. The theme is repeated and the section closes with a terse, expressive phrase. The middle section is in the tonic major. The melody is new, yet creates a feeling of continuity by not only contrasting, but also organically extending the previous melodic section. It is heard in canon between bassoon, oboe and horn. Its flowing serenity is teased by dissonant notes added to the harmony, creating an effect of a delicate, uneasy humour. The unresolved dissonances increase, in woodwind chords of fourths, and clash almost unbearably with the harmony and the melody in the upper octave. The effect is decisive, yet ambiguous, harsh but expressive. The melody then descends in consecutive fourths, mirroring melodically the initial woodwind dissonances, and the initial ambiguity of the leading tone returns with two simple chords inviting the repeat of the first section.

II/5. Vlachikos ('Dance of the Vlachs') in A minor. *Allegro vivacissimo* (1949)

The theme is by Skalkottas and, although it has a modal quality, it does not seem to have a specific relation to Greek folk music. Why this dance is called *Dance of the Vlachs* (inhabitants of Mount Pindos) may only be guessed at. One of the most exuberant and dashing dances of the cycle, it is also probably, in the extended middle section, the most dissonant. The dance opens impetuously with the theme, accompanied by a persistent rhythmic motif in the inner voices. From these elements springs a long developmental section, starting with two short, varied appearances of the subject in other tonalities, which frame a brief derivative, sarcastic brass episode. The ensuing development has an almost improvisatory rush. Sweeping string lines, evolving into unexpected dissonant textures, are accompanied by the persistent motif, the isolation of which leads to the culmination of this section: a multi-layered *tutti* episode (the upper line in violins, flute and trumpet is remotely derived from the thematic motifs), whose

eight simultaneous layers seem to move almost independently, resulting in harsh, sardonic dissonance. The recapitulation of the theme leads to a fierce coda.

II/6. Mavro Yemeni ('Black Sash') in C major. *Moderato* (1949)

The theme is based on a folk-song in the *Kalamatianos* dance rhythm (7/8). Skalkottas isolates the three main phrases of the original song, changes their order (notably beginning with the song's refrain phrase as the main idea of the dance), makes melodic modifications and, significantly, presents the modified phrases in respectively different tonalities. The form gives the impression of a free rondo with elements of sonata technique. In the exposition section, the three phrases move to the dominant; the first phrase is heard from playful woodwinds and string *pizzicatos*, repeated by brass, while second and first violins present the second and the third phrase. After a short, slightly bizarre elaboration in a passage of parallel minor chords, the first idea returns in the trombones, in the tonic, but with a polytonal harmonic combination. From this point on, through a rondo-like succession of episodes with various moods and tonal adventures, all the ideas gradually return to the tonic.

II/7. Kathistos ('Sitting dance') in B minor.

Andante moderato – Allegro – Andante moderato – Allegro (1936)

The theme is by Skalkottas and has an unequivocal folk-like, modal quality, yet without a discernible relation to Greek folk music. The title implies a contradiction; probably Skalkottas refers to the *Kathisto* (sitting) folk-song, also called Table-song, which is not danced. The formal disposition of this dance is slow – fast. In the first section the theme is expressively heard in two solo clarinets, answered by two oboes, followed by two flutes; it rises, taken over by the strings, then falls and fades away. Two clarinets in their highest register present the theme of the ensuing *Allegro*; it is a transformation of the *Andante's* theme, developed in the quicker tempo into a more expanded idea. Two dynamic *tutti* interpolations frame a comment from two horns (first horn again in a quite high register), mockingly echoed by the trombones. A violin solo appears with what seems to be a completely independent idea; in fact, however, it is an improvisation upon a simultaneous chord progression in the woodwinds, repeatedly stating, in augmentation, the primary rhythmic motif of the *Andante*. The *Andante* returns, but only its conclusion is recalled, in a moving new harmonization in the strings. The *Allegro*, abbreviated and in a different orchestration, is recapitulated; in the coda the main rhythmic motif is simultaneously heard in augmentation (trombones) and in its proper values (bas-

soons). This is one of the most expressive of the dances, at the same time as it palpably presents the transformative linear and motivic logic of Skalkottas.

II/8. Chiotikos ('Dance of Chios') in D major. *Moderato maestoso* (1936)

The theme, sung by a solo horn, is adapted from a popular traditional song, the first verse of which refers to the island of Chios. While not a genuine folk-song, it is widely accepted in the folk tradition. Formally, the dance has a variational and episodic design: a thematic statement; a first variation, in B flat major, playfully presented by woodwind and muted trombones; a transitional expansion from the trumpets; the repeat of the theme in the tonic by humorous *pizzicato* strings; a derivative wind episode in B minor (in fact a symmetrical, remote 'variation of the first variation', with B minor balancing B flat major); a culminating *tutti* restatement of the theme. The form could well be over at this point, but unexpectedly Skalkottas inserts a *fortissimo tutti* episode in D minor, which sounds almost festive rather than dramatic. Within an organ-like orchestral sonority, the horns intone a new idea which, however, has a certain rhythmic affinity with the first variation (furthermore, D minor is a tonal reply to B flat major) and an oblique reference to the theme's skeleton. A *fortissimo* restatement of the rather abstract introductory bars closes the piece. The unexpected D minor last episode and the interplay of evident and hidden symmetries give the form a touch of individuality.

II/9. Tsamikos in C minor. *Moderato vivace* (1936)

This dance is based on a folk-song from which Skalkottas isolates and modifies two elements: the introductory instrumental phrase – in the violas at the beginning of the dance – and the song's first phrase – briefly heard in the flutes. To these he adds two intermediary phrases of his own in the oboes, after the violas' theme and in the first *tutti*. He reverses the thematic hierarchy of the original, making the song's introductory period into the main theme of the dance. The subsidiary idea in the flutes provides a principal rhythmic (anapaestic) motif. In a central development section, the main theme is elaborated by imaginative alterations of sonority and texture, contrapuntal combinations with counter-melodies, as well as through tonal and modulatory shifts. The recapitulation-like part is ambiguous, with a new thematic order. The two elements of the original song meet, horizontally and vertically, only at the end: in the dramatic last *tutti* the main theme is vertically combined with the anapaestic motif and immediately the subsidiary idea, unheard since the beginning, is echoed, with a somewhat bitter persistence, by cellos and double basses.

II/10. Epitrapezios (Critikos) ('Dance of Crete') in B flat minor. *Allegro molto vivace* (1936)
This dance is based on a Cretan song transcribed by Skalkottas. It is intensely polyrhythmic, extending the metric irregularities of the original song. The slow-moving harmony and long note values in the accompanying voices seem to resist the *Allegro molto vivace* indication. Skalkottas starts the dance with a thematic idea of his own in the oboes and clarinet. The original tune then replies as a thematic consequent; heard in flute and clarinet, it is accompanied by muted trumpets and trombones alternating with interjections from the strings. The piece has an unusual rondo and arch-like form; through its course, these two ideas are varied metrically, melodically, harmonically and tonally, and each stage of elaboration corresponds to a distinct orchestral picture. Two secondary ideas of transitional character are interpolated, the second also briefly combined contrapuntally with the theme. The theme is primarily playful, but it has also a fleetingly melancholic feeling, an emotional aspect further exploited in the expressive string variations. The glockenspiel's timbre, in a brief phrase distantly mirroring the beginning, bids a farewell to the elusive character and adventures of the theme.

II/11. Macedonikos ('Dance of Macedonia') in A minor. *Moderato* (1936)
This dance is an orchestrated and expanded version of the song *Doe* for voice and piano. Its theme is a traditional lament; although sounding like one, it is not a genuine folk-song, but it has been adopted by the folk tradition. The dance has a ternary form. As it is based on a pre-existing composition, it is the only one of the dances with no motivic derivation between various sections and subjects. The statement of the theme, from a low solo clarinet, starts in the tonic minor, with a syncopated, sighing accompaniment, the harmony gradually increasing in dissonance. Following a minor/major superimposition, the second phrase of the theme is harmonized with syncopated dissonant chords. A trumpet repeats the phrase, the double bassoon accompanying it with a bass counter-phrase in the distance. The theme is restated in an expressive *tutti*. The extended middle section has a plaintive character. An improvisatory soliloquy by the oboe, with a strong folk tone and eloquent pauses, is later taken up by the violins and then by the cellos. Abrupt *appoggiatura* figures, like cries, are heard in the upper woodwind, long tremolos in the strings, an intense interpolating motif in winds repeating a motif from the oboe theme, while the harmonies are often distant and bitterly dissonant, extending the previous harmonic progressions. The return of the theme starts in a bolder mood; its second phrase bringing back the syncopated dissonant chords of the first part, now in a high register in string harmonics.

II/12. Peloponnisiaikos ('Dance of Peloponnese') ('The brave Lyngos') in E minor.

Allegro molto – *Andantino* – *Allegro molto* – *Presto* – *Andantino* – *Allegretto* – *Allegro molto* (1936 [1949])

The theme comes from a folk-song. A pushing ostinato rhythm in horns and violins, punctuated by trombones and low strings, accompanies the theme in low oboes and clarinets. The nostalgic opening phrase of the first *Andantino* comes through the paradoxical sound of two piccolos in octave doubling, the first in an almost impossible high register; rather than creating a piercing impression, the piccolos convey a sense of loneliness. The luminously harmonized main melody is sung by the oboe; it seems wholly new but its hidden relation to the theme will be revealed at a later stage. The *Allegro* theme is repeated in *piano*. Then, a delirious, themeless, very brief *Presto* comes as a sudden outburst. The *Andantino* returns, now with a plaintive variation of the theme harmonized in an extraordinary manner. This variation, whose melodic line is unfolded by oboes and violins, faithfully quotes the main theme (a fifth above in the minor dominant), but also uses almost the same notes, in the same register, as the oboe melody of the first *Andantino*; thus in retrospect it discloses the affinity of that melody with the main theme. A minimal *Allegretto*, remotely alluding to the main motifs, closes this section. The final return of the theme is heralded by the trumpets and comes as a dynamic peroration.

Series III

III/1. Hostianos ('Dance of Hostia') in D major. *Moderato molto ritmato* (1949)

Hostianos, in the 7/8 *Kalamatianos* rhythm, is the brightest dance in the cycle. It is partly based on a folk-song known in the area of Thebes, in central Greece, and specifically in the village of Hostia, where Skalkottas's mother was born. It used to be claimed that in this dance the composer quoted a song that his mother used to sing. This was eventually corroborated by Thanassis Moraitis, who recorded the actual folk-song in Hostia in 1986, and made the connection with Skalkottas's dance. He also found that Skalkottas's mother, Ioanna, had been a well-known folk singer in Hostia. The dance has two consecutive thematic ideas. A brilliant, opening fanfare and a reply by woodwinds and strings make up the first theme. This is immediately followed by a related dancing theme, starting in the violas and completed by the violins. This subsidiary theme is a slightly varied, full quotation of the Hostia folk-song. The preceding, independent, fanfare theme has rhythmic and motivic relations to the subsidiary theme (which is however perceived as having been generated by the first theme). This fanfare, now in

B minor, followed by a solo violin episode, initiates a middle section, where only the subsidiary theme is developed and expanded. The fanfare again opens the recapitulation, where the subsidiary theme, in varied form, leads to an exuberant end.

III/2. Ipirotikos ('Dance of Epirus') in G minor. *Moderato* (1949)

The theme is Skalkottas's own. It is the most rhapsodic dance in the cycle, with an idiosyncratic melancholic romanticism not appearing elsewhere and with an improvisatory quality to its form. After the exposition, successive, more or less related ideas form a long-span melodic thread, freely connected by common motivic elements: the theme, nostalgically heard in solo flute accompanied by strings; the theme in inversion, expressively unfolded by the violins in an expanded phrase; the oboe, followed by clarinets, musing on the original and inverted theme; a sudden orchestral exclamation, with the cellos continuing the preceding melodic argument; a *tutti* restatement of the abbreviated theme in F minor, returning to G minor, with the clarinets recalling their previous last phrase, including a brief interpolation from flutes; an unexpected high horn theme, majestically springing from the preceding flute motif, and also using a dotted thematic motif; a pensive viola solo, echoing this dotted motif. After a varied recapitulation of the main theme, the cellos lead on to an expressive conclusion.

III/3. Kleftikos ('Dance of the Kleftes') in A flat minor. *Allegro vivo* (1936 [1949])

The theme is Skalkottas's own. The *Kleftiko* folk-songs are never particularly fast, so this very energetic dance possibly alludes to the unbroken spirit of the *kleftes*. The form has a slightly unconventional ternary pattern. The orchestration of this dance, as well as of the following dances, is exclusively constructed by a juxtaposition of instrumental groups – woodwind, brass, strings – which are used as 'blocks' vertically and horizontally. Short, aggressive cries in the brass punctuate the forward rush of the strings, first violins stating an impassioned theme over *pizzicatos*. The woodwind start the middle section in which the bassoon and the oboe present a very lively tune, connected motivically to the theme. In a transitional interlude, the brass leads into a pivotal, *tutti fortissimo* bar, in which the tonic is forcefully called back. But instead of a recapitulation, Skalkottas inserts two connected episodes in the tonic: first, the oboes persist in the tiny characteristic motif of the theme; this motif is then transformed and continued by a delicate idea in the clarinet, with the strings directly following to round it off. Horizontally these episodes belong to the middle development section. Harmonically though, they are emphatically in the tonic, and thus already part of the recapitulation. This ambi-

valence creates a latent tension and subverts the clear-cut articulation of the formal events. The procedure adds a cumulative tonal force to the proper recapitulation of the theme, which emerges from a cadential tonic chord and is followed by a weird and witty coda.

III/4. Mariori ('Mariori') in A minor.

Moderato assai e molto espressivo – Prestissimo – Moderato assai – Prestissimo – Moderato assai (1936)

The theme is based on a folk-song (its title uses a diminutive of the name Maria). Skalkottas transcends the original song character and builds a moving piece with extreme contrasts of rhythm and mood. The form has a variational five-part pattern, with two condensed *Prestissimo* variations between three larger sections. In the first section only the strings play. The original tune – compressed from eight to six bars and here modified in the penultimate bar – is heard expressively from the cellos, within slow moving harmonies. The second part of the theme is by Skalkottas; through a subtle derivation from the preceding motif of a falling second and a rhythmic intensification, an astonishing expansion develops as the cellos continue their long, melody within a modulating, melancholic harmonic web. In the first *Prestissimo* the brass, echoed by *pianissimo* woodwind, play a variant of the theme's first part, compressed into a one-bar ostinato. Strings alone then play a variation of the complete theme in C sharp minor, with greater dramatic intensity and motivic correlation between the two thematic parts. In a new *Prestissimo*, the persistent ostinato, now in the low strings, builds to a climax, which leads to a rhythmic outburst in the brass and percussion. In the final section, the varied theme starts in the oboe and violins; its second part now has a slow downward direction, eventually arriving at a concluding restatement of the original tune from the cellos, to the melancholy accompaniment of the full orchestra. The short coda, which starts polytonally, is ethereal and dramatic.

III/5. Kato Stou Valtou Ta Horia ('Down there, at the villages of Valtos') in A minor.

Moderato – Allegro – Moderato (1936) World Première Recording

Skalkottas here uses a folk-song (Valtos is a region in west central Greece) in the *Tsamikos* 3/4 dance rhythm. The form of this dance has a very subtle inventiveness. On the surface, the form is cast in a clear-cut, ternary A-B-A pattern: *Moderato* 3/4 – *Allegro* 2/2 – *Moderato* 3/4. Thematically, however, the actual form is binary, with a definite A-B/A'-B' pattern (where A and B are motivically connected). The fusing together of ternary and binary form is unobtrusively achieved so that the effect is fully realized only in retrospect, at the end of the piece.

The ambiguity, besides lending it a formal freshness, also contributes to the piece's ultimate feeling of melancholy. The brass presents a bold theme in the first $3/4$ *Moderato*. The independent theme of this section is by Skalkottas; in it, two motifs from the original song are used and developed. The original tune appears in the first part of the following *Allegro*; with an intense rhythmic energy, the strings and the xylophone state a variant of it, its original *Tsamikos* $3/4$ rhythm changed to *alla breve*. As the strings stop, the full woodwind section repeats the last phrase of the strings and proceeds to a varied statement of the initial *Moderato* theme, now changed from $3/4$ rhythm to *alla breve*, while some sudden syncopations greatly intensify the variational process. In the return of the *Moderato*, the initial theme does not reappear; a variant of the folk-song is stated – in its genuine $3/4$ rhythm – followed by a related phrase, taken from the song. Only then do the bassoons play the song in its original form, slightly abbreviated, under a darkening accompaniment from the strings, followed by a brief ending which fades away. The song is perceived (of course, the music is not addressed to a folk-song connoisseur) merely as a memory, an epilogue where the transformative process ends, leaving a feeling of utter melancholy. Nothing is repeated exactly; throughout the formal course everything reappears in a renewed shape. In this elliptical, yet perfectly balanced, simply cast, yet sophisticated form, Skalkottas seems to reflect on the essential ambiguity of musical form in time.

III/6. Macedonikos ('Dance of Macedonia') in C major. *Vivace* (1936)

This short dance is characterized by a pervasive one-bar ostinato of two notes (C, D) played by the harp (its only appearance in the cycle) from the beginning to the end. The theme is by Skalkottas; it has a modal, folk inflection, but it is not clearly linked to Greek folk music. (Why the title refers to Macedonia is not known.) Modal flattenings in the melody and especially in an accompanying voice in thirds give the theme a melancholic touch, contradicting the pure C major sonority of the beginning. The ostinato opens the piece and the theme is exposed over a C major pedal chord. The theme is then restated over an A minor chord, twice repeated and expanded, with greater intensity. Its third appearance is in C minor and ends with two strong chords. A roll on the side drum abruptly introduces an enthusiastic epilogue, which is unrelated to the theme and seems to be simply hooked on; for all that, its stepwise movement springs from the ostinato.

III/7. Chiotikos ('Dance of Chios') ('Down there at the seashore') in G major.

Allegro vivo (1936)

The theme is based on a well-known, playful folk-song. Skalkottas also treats his material playfully, never allowing a complete, normal appearance of the folk tune, teasingly separating and segmenting the phrases of the original and adding occasional piquant chromatic alterations to the tune. The form has a miniature rondo-like character, but also a latent binary shape. In a first, somewhat introductory section, an opening motif in the oboe, derived from the main theme, is combined with fragments of the theme. The mode changes from major to minor and, amusingly, the lively opening motif is inverted. The ensuing exposition of the merry theme is upset by a metric change and two momentary intrusions of minor mode alterations in the tune. The xylophone plays a variant of the theme's first phrase over a comical C major/minor clash in trombones and tuba. Over a more dissonant, darker E major/minor clash in the woodwind, the opening motif returns, again combined with thematic fragments. The woodwinds briefly continue the development of the theme's first motif, which eventually reaches the tonic. Duly the theme's refrain phrase joyously arrives, in *tutti*, followed by a concluding *crescendo*.

III/8. Kleftikos ('Dance of the Kleftes') in F minor.

Moderato andantino (1936) World Première Recording

The theme is by Skalkottas; it has a modal quality, but no clear relation to Greek folk music. The title probably refers to a peaceful dance of the *kleftes*. The strings present the elegant and slightly melancholic theme; a secondary, independent counter-line in second violins and violas accompany the first violins above *pizzicatos* in low strings. The woodwinds complete the theme by repeating its first phrase. The middle section is in the major tonic. It has a new theme, thematically unrelated to the first. The repeated motif of this new theme, however, is in fact exactly the secondary, accompanying counter-motif from the beginning, now elevated to a principal rôle. Thus the themes of both sections are connected, as they they share a common provenance from the main thematic complex. In the recapitulation of the first section, a trumpet nostalgically plays the melody, accompanied by the rest of the trumpets, trombones, tuba and timpani; woodwind and strings complete the theme. An ensuing coda is polytonally dissonant and bitterly melancholic.

III/9. To Nerantzofilima ('Kiss under a bitter-orange tree') in A minor.

Andantino ritmato – Allegro – Andantino – Allegro – Andantino – Allegro

(1936) World Première Recording

The theme of this dance is based on a folk-song with a 7/8 *Kalamatianos* rhythm. The form is based on a slow-fast succession pattern. In the first section, Skalkottas uses only the elementary first phrase of the original (a twice repeated two-bar cell). He modifies it, changes the rhythm to 2/4, presents it as an antecedent phrase and adds an answering phrase of his own. The whole theme is played by the winds, in an atmosphere of calmness and simplicity. In the ensuing *Allegro*, the strings reply, in 7/8 metre, stating an energetic variant of the original song. In the next section, the woodwind, with oboe and bassoon solo, start a new, tenderly expressive idea; but now the answering phrase is the main theme's beginning (reversing the procedure of the first *Andantino*) in an imaginative harmonization. The strings return with their 7/8 *Allegro*, now in a distant *pianissimo*. The first slow section is recapitulated in *tutti* with an added colour of bells; since this section contains only the beginning of the original tune, the second phrase of the 7/8 *Allegro* returns, as an animated conclusion.

III/10. Arcadikos ('Dance of Arcadia') in G major. *Moderato* (1936 [1949])

The theme of this dance is by Skalkottas and unrelated to Greek folklore. Because of this, the musicologist Kostis Demertzis has proposed that the title alludes to a mythological idea, as Arcadia (in the Peloponnese) is an idealized land of shepherds; his view is supported by the character of the dance. The violas, doubled in the lower octave by the bassoon, present the peaceful theme, surrounded by soft woodwind chords in parallel motion and string *pizzicatos*. The violins present a second, varied statement. The violas now start a third statement, interrupted by a one-bar chromatic ascension of parallel chords, which leads to a brief modulatory, thematic statement by the woodwind. This brings back the chromatic chordal ascending motif, the repetitive process of which increases in volume and intensity and leads to a new idea in the brass. The brass episode starts festively, but soon becomes polytonally dissonant with an almost sardonic harmonic harshness. The brass theme consists of chords in parallel motion, and thus has a transformative connection with the preceding chordal progression motif, already heard in the background at the beginning. The recapitulation leads, by motivic evolution, to a lyrical coda, with strings alone; the parallel chords gradually dissolve in an epilogue, fading away, which resolves all the past tensions of the brass episode.

III/11. Messolongitikos ('Dance of Messolongi') in A minor. *Allegro* (1949)

The themes are by Skalkottas; in the main theme, there are modal inflections, but it does not have a specific relation to Greek folk music. The title refers to the historic city of Messolongi in western Greece. The dance has a rhythmic vitality and an arch-like, or binary episodic structure. There are four different ideas in the dance. Two are thematic and appear consecutively in the tonic: the main energetic theme and later a figure in the trombones, ascending and descending stepwise over a rhythmic motif in the horns; the other two are secondary and transitional. Between these ideas there are, however, generic motivic affinities. Moreover, a short development of the first theme's principal motif is abstractly connected with the trombone figure and its stepwise descent from F to A. The final, transitional idea is a vigorous syncopated passage in the brass. In the recapitulation, the two primary themes are stated in reverse order and in varied orchestral textures. The developmental passage based on the principal motif comes as a conclusion.

III/12. Mazochtos ('I shall become a swallow') in A minor.

Allegro molto vivace (1949)

In the last of the dances, Skalkottas uses the most elementary folk-song, an archaic melodic nucleus of three notes (C, D, A) that is repeated. *Mazochtos* is a folk dance where the dancers stand close to each other. Skalkottas transforms the rather playful original song into a propulsive, very energetic dance. The melody appears as a pretext and Skalkottas seems interested in dealing only with an elementary repetitive modal motif. The development is of a linear, chromatic and dynamic character. Skalkottas responds to the static nature of the motif by varying it without modulation, always within the span of the original, and remaining, almost throughout, emphatically in the minor tonic chord. The form has a binary shape. The theme-motif is presented and varied over rhythmic ostinatos on the tonic chord. Virtually the only harmonic changes are in the transition linking the two parts. Sheer repetition, especially in the dance's second part, generates an increasing tension. Just before the final repetition, Skalkottas suddenly explodes into a polytonal, rather dissonant chord with a multiple dominant function, which heightens the inevitability of the static minor tonic over which the primary theme is finally heard. As in Dances I/4 and III/5, this last version of the repetitive theme is the original tune in its own rhythmic shape, coming as a result of the preceding process and leading inexorably to the end.

Original and revised versions

The revisions made by Skalkottas in the second and third series are often quite difficult to read, as they are roughly written, even scribbled, in pencil over the original manuscript in ink. Skalkottas sketched the revisions shortly before his untimely death, which prevented the writing of a proper score; in fact, the revised Series II and III of the *36 Dances* is the only case of a work by Skalkottas surviving in a score that is not clearly written. This, along with the considerable textual problems that needed to be solved, might raise some questions about the definitiveness of the revised versions; in regard to the composer's evident intentions, however, the noted revisions appear to be fairly complete. The extent and type of revisions vary considerably in each of the revised dances. Revised versions are by no means always more successful than the original; in fact, more often than not, it is the original versions that are preferable.

Two dances in each of Series II and Series III are left without any revisions. In the other dances, revisions range from very slight to – in some cases – complete rewriting. They mainly concern the orchestration and texture, but may in some cases extend to every other compositional aspect: melodic alterations, changes of harmony, added counterpoint and even – in two cases – modification of the formal plan. In five dances – Series II/3, 5, 6, 11, Series III/2 – the revisions concern only occasional changes of the orchestration, including the allocation of a few, technically almost impossible passages to other instruments.

In the other dances that have been revised, new orchestrations (in part of or all of the dance) are usually more massive, denser, with more doublings and additional motivic elements in the texture. Some of these new orchestrations and textures are indispensable, as in III/1 and III/12. Although the revised orchestrations work well in themselves, however, the first versions are often more transparent and work better on the whole, as well as in context. Substantial changes in orchestration and texture entail a revision of the perspective of the dance, including changes in melody, harmony, counterpoint and dynamics. It is in the cases of such substantial revisions that the earlier version of the dance is usually the stronger. In the present recording the most successful versions are included, a few of them in a première recording.

Series II

II/1. Syrtos (Original [1936] version recorded). Eleven bars at the beginning of the recapitulation are revised, eschewing the dissonant low brass counter-line, opting for a texture closer to the beginning; the first version has greater originality and drama, while it is also structurally

stronger, as an evolution of previous dissonant harmonic progressions and as a link to the dissonant tensions of the conclusion.

II/2. Sifneikos (Original [1936] version recorded). The seven opening bars are revised, the solo clarinet replaced by violins, with an added oboe doubling, one octave higher, a lower inner second clarinet line; the original is orchestrally fresher, while also, in the revision, the oboe and trumpet part-writing is unconvincing.

II/3. Critikos ('Early at dawn I will rise') (Revised [1949] version recorded). There are mainly minor orchestration differences between the two versions; the opening solo, shared in the original between bassoon and horn, is in the revision more effectively allocated only to the bassoon.

II/4. Nissiotikos: no revision.

II/5. Vlachikos (Revised [1949] version recorded). In the revision there are some minor adjustments of the orchestration, including the reallocation of an impractical passage.

II/6. Mavro Yemeni (Revised [1949] version recorded). There are some few minor orchestration changes in the revision.

II/7. Kathistos (Original [1936] version recorded). In the revision there are some important changes in the *Andante moderato* section including an added counterpoint in the beginning by inner imitation of the upper voice, as well as orchestration alterations later; although the changes sound effective in terms of orchestration, the counterpoint and part-writing are less convincing and the original version is much stronger.

II/8. Chiotikos (Original [1936] and revised [1949] versions recorded; revised version in the Appendix). Here, besides important alterations in the orchestration, Skalkottas changes the introduction, beginning with the theme's opening motif in the low strings in a new harmonic context; later this thematic motif (in a derivative phrase) is added on top of the already existing lines of the D minor episode. Finally, at the conclusion, a rhythmic motif follows above the thematic motif in the bass. The revisions are expertly done, although the original is formally fresher, as the D minor episode is not rationalized under obvious thematic imposition. It is also orchestrally more transparent (especially retaining the frolicsome all-strings *pizzicato* rendition of the theme which in the revision is covered by woodwind doublings).

II/9. Tsamikos (Original [1936] and revised [1949] versions recorded; revised version in the

Appendix). Besides differences in orchestration and thorough rewriting, the ending of the opening main theme in the violas is slightly altered in the revised version and then a richer, piquant harmonic progression appears in the horns, as also happens later in the corresponding passages. Yet the original is motivically and dramatically a little tighter, the principal anapaestic motif being heard in the solo violin episode (it is eschewed in the revision), and thus, at a distance, connecting more strongly with the last *tutti* culmination, where the rôle this principal motif plays is intensified.

II/10. Epitrapezios (Original [1936] version recorded). In the revised version, this dance has been completely re-orchestrated (only four of its 141 bars are left untouched); in the later version, however, neither the changes in texture and registers nor the melodic adjustments in instrumental lines and part-writing are always justified.

II/11. Macedonikos (Original [1936] version recorded). There is a very minor change in the revised score, where for a few bars Skalkottas re-orchestrates a horn passage in very high register, giving it instead to the trumpet; the original is more effective.

II/12. Peloponnisiakos: no revision.

Series III

III/1. Hostianos (Revised [1949] version recorded). In the revision, a definite improvement on the original, there are inspired retouchings in the orchestration and texture, such as the characteristic, elated horn motif answering the opening trumpet and trombone fanfare.

III/2. Ipirotikos (Revised [1949] version recorded). There are minor changes in orchestration in the revision; in this version, the strings accompany the opening solo flute, instead of the winds in the original.

III/3. Kleftikos: no revision.

III/4. Mariori (Original [1936] version recorded). The revised version is totally rewritten, with alterations in orchestration, texture, counterpoint and tempo. The *Prestissimo* sections have been eschewed in favour of a different elaboration with other thematic lines and harmony, as well as a slower tempo. The original is undoubtedly much more successful, for instance in the *Prestissimo* sections or in the transparent strings opening; furthermore, some occasional imitative counterpoint added in the revision is not quite convincing.

III/5. Kato Stou Valtou Ta Horia (Original [1936] version recorded). The revised version is totally rewritten, resulting in a change in the character of the original; its massive orchestration, and the changes of dynamics and certain harmonies, make it less successful than the original. Moreover, the formal plan is changed, as a *da capo* repeat of the first *Moderato* is added, ignoring the elusive symmetry of the beautiful original form. The later version is good in its own right but the first is clearly preferable.

III/6. Macedonikos (Original [1936] and revised [1949] versions recorded; revised version in the Appendix). The two versions differ only in the orchestration, mainly in that the all-pervading ostinato of the harp in the original version is, in the revised version, given instead to various instruments in succession – strings *pizzicato*, trumpets, trombones, oboes and horns.

III/7. Chiotikos (Original [1936] version recorded). The revised version has in some places a denser orchestration and texture, which is less effective than the original.

III/8. Kleftikos (Original [1936] version recorded). Again, the revised version has a more massive orchestration, with added doublings and textural changes, and it is less convincing than the original.

III/9. To Nerantzofilima (Original [1936] version recorded). The revised version is totally rewritten; the changes are large-scale and concern alterations of harmony in the first section, the structure and length of the *Allegro* section, orchestration and so on. The second version is longer and so different from the original that Skalkottas could not notate it upon the original score, and thus it is the only revision which is independently and clearly written. Its style conforms more to the composer's last neo-classical tonal works; it has also a considerably more massive orchestration, especially in the *Allegro* sections. The original version is altogether more successful.

III/10. Arcadikos: no revision.

III/11. Messolongitikos (Revised [1949] version recorded). The revised version is totally rewritten, with a fuller orchestration, some modifications in the first theme's second phrase, different textures and a more intense motivic accompaniment in some places. The original version has many virtues, but the revised version, with a richer sonority and greater motivic drive, is more dynamic.

III/12. Mazochtos (Revised [1949] version recorded). In the revised version, Skalkottas enriches the orchestration and the texture, mainly in the second part, where added horns in the thematic line and chromatic figures alternating in woodwind and strings contribute to the dance's cumulative tension.

Overture for Orchestra 'The Return of Ulysses'

The *Overture for Orchestra* is one of Skalkottas's greatest symphonic works. It is also a summation of his free, non-serial, twelve-tone compositional method. The work was composed around 1942. Unperformed in the composer's lifetime, it was premièred in 1969 (by the London Symphony Orchestra under Antal Doráti). In the manuscript score, the title is *Overture for Orchestra* (written in German: *Ouvertüre für Orchester*). In a note about the work, Skalkottas connects the composition and inspiration of the overture to a planned opera called *The Return of Ulysses*. Therefore, after the death of the composer, this title has justifiably been used for the overture, so that it is known by that name rather than by the original title. (Because of the length of the work and its symphonic nature, the title 'Symphony in one movement' has also been applied to it, but this often-cited title is completely inauthentic.)

The overture has a large-scale symphonic sonata form: a broad, slow introduction (*Molto adagio*); an exposition (*Allegro molto vivace*) with two extended thematic groups; in the development a free three-section fugue with two subjects (where the first fugue subject is a variation of the introduction theme), the third section a double fugue leading to a culmination on the introduction theme; a varied recapitulation, and finally a coda (*Presto – Prestissimo*), with a thematic peroration on the main motifs from the *Adagio* and *Allegro*. The integration of a fugue as a sonata development is an important and innovative formal touch. The form responds to a wealth of ideas and a great emotional breadth. The overture has the longest one-movement form in all of Skalkottas's œuvre. In it, he seems to extend a symphonic thread from the late romantic era into 20th-century music and twelve-tone atonality.

The overture is impressively orchestrated in a personal style. The score is very demanding, and includes 3 flutes (and piccolos), 3 oboes, cor anglais, D clarinet, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon, 6 horns, cornet, 3 trumpets, 4 trombones, tuba, timpani, percussion, celesta, harp and strings. The horn section includes two bass horns. It is not certain what exactly this mysterious and obsolete instrument is. Skalkottas requires it also in his *Double*

Bass Concerto; in his unpublished *Treatise on Orchestration*, there is a passing reference to it as a relative of the tuba family. In the present recording, the bass horn parts are performed on Wagner tubas. The orchestral imagery is remarkably bold and rich. In his technical note about the work, Skalkottas refers for instance to an episode at the end of the first thematic group's exposition where 'a series of motifs that are taken from the first main subject describe, or discreetly paint, a forest scene with singing birds and other sounds of nature' (the solo violin and piccolo episode, followed by orchestral murmurs).

The overture is written in a free twelve-tone style, different from Skalkottas's systematic, personal twelve-tone method with the use of a group of tone rows. Skalkottas did not see the substance of a musical work as a derivative of an abstract pre-existing twelve-tone serial order of pitches; on the contrary, he viewed twelve-tone atonality as a new musical language and always used rows as thematic kernels. This notion appears *in extremis* in the overture. Twelve-tone rows are used vertically, in complementary melodic and harmonic layers, or horizontally, in some twelve-tone melodies, such as the theme of the introduction or the main second subject of the *Allegro*. An unlimited number of different rows are used freely as the composer needs to implement phraseological and harmonic units in the course of the composition. The overture has a traditional thematic structure and harmonic syntax, but everything is achieved through a free use of twelve-tone complexes; rows recur only in so far as phrases, themes or chords related to them reappear in the form. The work coheres through motivic and thematic formal procedures – not through serial organization.

Skalkottas treats his themes and rows very imaginatively, as seen for instance in the developmental procedures, in the varied recapitulation or in the unifying, arch-like course of the introduction's theme and its transformations in the introduction, the fugue and the coda. Segments of the rows form specific chords which recur in the course of the work; although harmonically the work is not exclusively based on them, Skalkottas nevertheless organizes a 'functional' atonal harmony that he further explores in the later, serial *Second Suite* for orchestra.

In his note about the overture, Skalkottas writes that *The Return of Ulysses to his Homeland*, his planned opera, had not yet been composed, as the libretto was not ready. This is not corroborated by any evidence; it may be supposed that Skalkottas only had such a plan at some stage. The great length of the overture – in any case unusual for a symphonic movement – practically disqualifies it from operatic use. The work is not programmatic. But its extended, adventurous formal course, the great dramatic range, the unusual presence of an energetic

fugue as a development, the rushing exhilaration of the *Presto – Prestissimo* coda: all these elements may allude to the idea of Ulysses and his adventurous return. The fugue is a structural centre but it may also be symbolic; as it means flight, escape (Latin *fuga*, identical to the Greek and Homeric ‘fuge’), it possibly implies the ‘fugitive’ as well as the wisely inventive personality of Ulysses.

© Nikos Christodoulou 2002

36 Greek Dances; Overture for Orchestra ‘The Return of Ulysses’: Skalkottas Academy critical text

For the present recording, the Skalkottas Academy in Athens has prepared a new, critically revised musical text. The 1949 revisions of twenty of the *36 Greek Dances* pose many textual problems because they were noted down hastily (original and revised versions are briefly discussed above). The original versions of these twenty dances remain unpublished. Some of the versions appear here for first time. In addition, previous editions contain numerous mistakes.

A large number of sources have survived. For the text of the *36 Dances* the following autograph sources were used: two complete manuscripts (the so-called Benakis and Mitropoulos manuscripts); the manuscript of the complete Series II and III (the original manuscript, with added revisions); a manuscript of fifteen dances; three manuscripts with selections of dances (given to the composer’s colleagues); a manuscript of four dances for the Athens French Institute Edition; the first manuscript of I/4, *Peloponniisiakos* (written in Berlin in 1931); a manuscript of nine dances arranged for large wind orchestra; and manuscripts of various dances arranged for string quartet, for violin and piano and for piano solo.

The manuscript of the *Overture for Orchestra ‘The Return of Ulysses’* is clearly written, but it has lacunæ in articulation and dynamics, and also various other textual problems, as Skalkottas worked rapidly. Previous editions contain errors and are heavily edited. For the new text, two extant autograph sources are used: the composer’s manuscript as well as the composer’s autograph arrangement for two pianos (not used before as an editing source).

The new texts were supervised by Nikos Christodoulou. The Skalkottas Academy is grateful to Yannis Samprovalakis for his musicological contribution regarding the *Greek Dances*.

The **BBC Symphony Orchestra** was founded by Adrian Boult in 1930 as London's first permanent orchestra. Since then, its impressive roll-call of Chief Conductors has included Antal Doráti, Pierre Boulez, Gennady Rozhdestvensky, Sir Colin Davis and Sir John Pritchard, while the orchestra has also worked closely with a number of great composers, including Bartók, Henze, Lutosławski, Pärt, Prokofiev, Strauss and Stravinsky. A strong commitment to new music has resulted in the orchestra giving the premières of over 1,100 works, many of which were commissioned by the BBC and have since become established classics.

As the flagship orchestra of the BBC, the BBC Symphony Orchestra provides the backbone of the Proms, with more than a dozen appearances each summer, including the First and Last Nights. The orchestra's schedule also includes an annual concert season at the Barbican and regional UK concerts alongside international tours and commercial recordings. The orchestra has a busy touring schedule and regularly appears at international festivals including Aldeburgh, Edinburgh and Salzburg as well as in major cities all over the world. Every performance, at home or abroad, is broadcast on BBC Radio 3 and can also be heard on the BBC Radio 3 website.

In the autumn of 2000 the BBC Symphony Orchestra launched its 70th anniversary season at its new home, the Barbican, and Leonard Slatkin became the orchestra's eleventh chief conductor, succeeding Sir Andrew Davis who became its first conductor laureate. Another innovation was the appointment of Mark-Anthony Turnage to the new rôle of associate composer.

Nikos Christodoulou (b. 1959) studied composition under J.A. Papaioannou and the piano in Athens. He continued his composition studies at the Hochschule für Musik in Munich, and studied conducting at the Royal College of Music in London. In the period 1977-81 he was an associate composer and advisor at Greek National Radio. He has composed orchestral, chamber and choral works, songs and incidental music, and has received commissions from several institutions and festivals. He has taught composition at the Hellenic Conservatory.

Nikos Christodoulou has been musical director of the Athens New Symphony Orchestra, the all-European Euro Youth Philharmonic Orchestra and the Athens Symphony Orchestra (City of Athens). He regularly appears with the major Greek orchestras and with the Greek National Opera. He led the first Helios Festival – a Carl Nielsen Celebration in Athens, and the Nikos Skalkottas Tage at the Berlin Konzerthaus. He has given the world première performances of several new works including the *First Symphony* by Lars Graugaard at the Music

Harvest Festival in Odense, and the opera *The Possessed* by Haris Vrontos at the Greek National Opera.

He has worked with the BBC Symphony Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Armenian Philharmonic Orchestra, Aalborg Symphony Orchestra, Iceland Symphony Orchestra, Malmö Symphony Orchestra, Moscow Bach Centre Orchestra, Odense Symphony Orchestra, Serenade Chamber Orchestra, Yerevan Symphony Orchestra and the Bolshoi Opera. His series of world première recordings of symphonic music by Skalkottas for BIS has met with international critical acclaim.

ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ

36 ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

Δημιουργία του έργου

Οι 36 *Ελληνικοί Χοροί* είναι ένα από τα κορυφαία έργα του Σκαλκώτα. Ορισμένοι από τους Χορούς είναι τα πιο γνωστά του έργα. Η σημασία του έργου για τον Σκαλκώτα φαίνεται από το ότι τον απασχόλησε κατά περιόδους σε όλο το διάστημα της δημιουργικής του ζωής. Συνέθεσε πρώτα τον *Πελοποννησιακό Χορό* – τελικά αρ. 4 στην Σειρά I του έργου – τον Ιανουάριο του 1931, την περίοδο που ζούσε στο Βερολίνο (1921–1933), την ίδια χρονιά όπου έγραψε το δωδεκαφθογγικό Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1. Επίσης το 1931, καθώς εύλογα υποθέτει ο John Thornley, συνέθεσε το τραγούδι *Η Λαφίνα*, για σοπράνο και πιάνο, πάνω στη γνωστή παραδοσιακή μελωδία, για να παρουσιαστεί σε εκπομπή του εθνομουσικολόγου Kurt Sachs στη Ραδιοφωνία του Βερολίνου, με θέμα το ελληνικό τραγούδι. Το 1935 ο Σκαλκώτας έκανε μια καθαρά ορχηστρική μεταγραφή του τραγουδιού, η οποία έγινε ο προτελευταίος Χορός της Σειράς II. Το 1933, τη χρονιά που επέστρεψε στην Αθήνα, συνέθεσε τρεις Χορούς (αρ. 1, 2, 3 της Σειράς I), οι οποίοι, μαζί με τον *Πελοποννησιακό*, απέκτησαν άμεση φήμη στην Ελλάδα. Το 1934 συνεργάστηκε με το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο στην Αθήνα, που διηύθυνε η Μέλπω Μερλιέ, και έκανε από ηχογραφήσεις 78 στροφών καταγραφές σαραντατεσσάρων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, καθώς και αναλύσεις για ορισμένα από αυτά. Οκτώ από τις καταγραφές αυτές χρησιμοποιήθηκαν στους Χορούς (στις Σειρές I και II). Το 1935 ο Σκαλκώτας αποφάσισε να ολοκληρώσει μια σειρά δώδεκα Χορών και συνέθεσε άλλους οκτώ, ενώ παράλληλα συνέθετε δωδεκαφθογγικά έργα μουσικής δωματίου και συμφωνικά, όπως η *Σουίτα* για ορχήστρα αρ.1. Τέλος το 1936 συνέθεσε δύο ακόμη Σειρές από δώδεκα Χορούς. Το ολοκληρωμένο έργο τιτλοφορήθηκε *36 Ελληνικοί Χοροί*.

Στη χρονική αυτή περίοδο τοποθετείται το αδημοσίευτο άρθρο–δοκίμιο του Σκαλκώτα *Το Δημοτικό Τραγούδι*, όπου εξετάζεται η φύση και η αξία του δημοτικού τραγουδιού, καθώς και η στάση του μουσικού δημιουργού απέναντί του. Κατά τα επόμενα χρόνια, ως και μετά το 1940, ο Σκαλκώτας έκανε μεταγραφές διάφορων Χορών, σε ποικίλες εκλογές από τους 36, για κουαρτέτο εγχόρδων (ορισμένοι παίχτηκαν από το

Αθηναϊκό Κουαρτέτο Εγχόρδων με τον συνθέτη δεύτερο βιολί), για μεγάλη ορχήστρα πνευστών, για βιολί και πιάνο, για πιάνο. Ο πρώτος Χορός (I/I Τσάμικος – Ένας Αϊτός), σε συνοπτικότερη μορφή, ενσωματώθηκε συμβολικά στο μπαλέτο *Η Λυγερή και ο Χάρος* το 1938.

Εκτός από το πρώτο χειρόγραφο του ο Σκαλκώτας ετοίμασε δύο ακόμη πλήρη χειρόγραφα και τα δώρισε στον φίλο και υποστηρικτή του Αντώνη Μπενάκη και στον Δημήτρη Μητρόπουλο. Άλλα χειρόγραφα με διάφορες εκλογές Χορών δόθηκαν σε φίλους και συναδέλφους του. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της ζωής του και επίσης ύστερα από το θάνατό του, παρά το ότι ορισμένοι Χοροί έγιναν αμέσως δημοφιλείς, το μεγαλύτερο μέρος των Χορών παρέμενε ανεκτέλεστο.

Το 1948 οι τέσσερις πρώτοι Χοροί τυπώθηκαν από το Γαλλικό Ινστιτούτο στην Αθήνα (η μόνη έκδοση έργου του ενόσω ζούσε, καθώς και το τραγούδι *Η Λαφίνα*). Το 1949, τελευταίο χρόνο της ζωής του, ο Σκαλκώτας αποφάσισε να αναθεωρήσει πολλούς από τους Χορούς. Αναθεωρημένοι Χοροί σώζονται μόνον στις Σειρές II και III, καθώς ο Σκαλκώτας σημείωσε τις αναθεωρήσεις πάνω στο πρώτο, προσωπικό του χειρόγραφο, του οποίου ο πρώτος τόμος με τη Σειρά I έχει χαθεί. Δεν είναι γνωστό αν έχουν αναθεωρηθεί Χοροί της Σειράς I. Ωστόσο είναι πιθανό ο Σκαλκώτας να μην έχει αναθεωρήσει τίποτα στην Σειρά I, καθώς οι Χοροί της Σειράς αυτής είναι οι πιο συμπυκνωμένοι μορφολογικά, ενώ τέσσερις είχαν μόλις εκδοθεί.

Μορφή

Παρά τις δυσκολίες στη ζωή του και την αγνόηση του έργου του ο Σκαλκώτας συνέθετε ακατάπαυστα, με το δικό του, προσωπικό στόχο. Το έργο του μάλιστα έχει γενικά συστηματικό χαρακτήρα, καθώς φαίνεται στις σειρές των έργων μουσικής δωματίου και των συμφωνικών, ή σε κύκλους, όπως τα *32 Κομμάτια για Πιάνο* και οι *36 Ελληνικοί Χοροί*. Η σύλληψη ενός μεγάλου φάσματος 36 Χορών, με προοδευτική διάταξη σε τρεις Σειρές, μορφοποιήθηκε σταδιακά και αποκαλύπτει ένα δημιουργικό ιδεώδες.

Είναι φανερό ότι ο Σκαλκώτας δε προόριζε τους *36 Ελληνικούς Χορούς* για να εκτελούνται ως ενιαίο έργο. Ωστόσο οι 36 Χοροί αποτελούν ενότητα. Για τους 36 Χορούς ισχύει η παρατήρηση του Charles Rosen για μια παράλληλη περίπτωση: “θα ήταν παράλογη παραποίηση του έργου το να υποστηρίξει κανείς ότι προορίζεται κατ’

αρχήν για ενιαία εκτέλεση, και και το έργο υφίσταται ως ενότητα... και παίρνει μέρος του νοήματός του από αυτή την ενότητα” (Critical Entertainments).

Ένα πρωταρχικό διακριτικό γνώρισμα των 36 Ελληνικών Χορών – σε σύγκριση επίσης με ανάλογα έργα, χορούς κ.τ.λ. άλλων συνθετών του 19ου και 20ου αιώνα που βασίζονται σε δημοτική μουσική των χωρών τους – έγκειται στη μορφολογική τους ιδέα: κάθε Χορός έχει την ιδιαίτερή του μορφή, όμως όλες αυτές οι μορφές είναι ουσιαστικά “μονοθεματικές”. Η μελωδική, η ρυθμική, η μορφολογική εξέλιξη παράγονται δηλαδή από διαδικασία αναπτυκτικής παραλλαγής” (developmental variation) του βασικού θέματος και των μοτίβων του. Συνήθως σε ένα κομμάτι όπως οι Χοροί αυτοί, το αναμενόμενο μορφολογικό σχήμα είναι τριμερές Α–Β–Α, ή ρόντο, ή μενουέτο – τριό κ.τ.λ., όπου τα τμήματα της μορφής διαφοροποιούνται με θεματική αντίθεση. Ο Σκαλκώτας αντίθετα, στα διμερή, τριμερή, ή ιδιαίτερα μορφολογικά σχήματα των Χορών, δημιουργεί την αναγκαία αντίθεση υλικού και τμημάτων μορφής μέσα από εφευρετικές μεταμορφώσεις και αναπτύξεις του θέματος και των στοιχείων του (τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, όπως αυτά που χρησιμοποιούνται θεματικά στους 36 Χορούς, συχνά αποτελούνται από μια βασική ιδέα, σύντομη ή πιο εκτεταμένη σε περιπτώσεις όπου το δημοτικό τραγούδι μπορεί να περιέχει μια δεύτερη ιδέα, ή εισαγωγικό υλικό που παίζουν τα όργανα, ο Σκαλκώτας συχνά χρησιμοποιεί όλο το υλικό του τραγουδιού ως βάση για την κατασκευή του θέματος ενός Χορού). Νέες ιδέες, σχεδόν πάντοτε, έχουν σχέση με το θέμα.

Οι μορφές των Χορών αναπτύσσονται οργανικά. Καθώς η μορφή στους Χορούς παράγεται από τη διαδικασία “έκθεσης – αντίθεση, ανάπτυξη μέσω μοτιβικής παραλλαγής”, είναι χαρακτηριστικό ότι φυσιολογική “επανεκθεση” του “πρώτου τμήματος” (έκθεσης) βρίσκεται σπανιότατα στους 36 Χορούς. Στους περισσότερους Χορούς η επανέκθεση, ή μάλλον μια τελική επανεμφάνιση της κύριας ιδέας, δεν γίνεται ποτέ κατά λέξη και μπορεί να εμφανίζεται παραλλαγμένη, ή συνυφασμένη με την ανάπτυξη, ή με πρόσθετη επεξεργασία, ή ελλειπτική – πάντοτε με νέο σχήμα προς την κατεύθυνση ενός μορφολογικού σκοπού. “Αλυσίδες” (“σεκουέντσες”) ομοιόμορφων επαναλήψεων δεν εμφανίζονται ποτέ στους Χορούς. Ο Σκαλκώτας ανανεώνει συνεχώς το υλικό, όταν αυτό επανεμφανίζεται στη πορεία της μορφής. Πολλοί από τους Χορούς δεν εμπίπτουν απόλυτα, ή και καθόλου, σε κάποια δεδομένη κατηγορία μορφής. Η ιδιαίτερη μορφή κάθε Χορού δεν επαναλαμβάνεται ποτέ κατά την πορεία των 36.

Οι σύντομες μορφές και η “μονοθεματική” κατασκευή των Χορών ανταποκρίνονται στον ουσιώδη χαρακτήρα του δημοτικού πρωτοτύπου, καθώς το δημοτικό τραγούδι βασίζεται σε μικρούς τροπικούς μουσικούς πυρήνες. Η “μονοθεματική” αρχή παρουσιάζει τη θέληση του Σκαλκώτα να εξερευνήσει πλήρως τη φύση του υλικού του και τις δομικές δυνατότητες που παράγονται από αυτό. Η ικανότητα και η φαντασία του στην ανάπτυξη των θεμάτων του και των μοτίβων μέσα σε αυτές τις συμπυκνωμένες μορφές είναι ανεξάντλητες.

Χρήση της δημοτικής μουσικής και ύφους

Ο Σκαλκώτας χειρίζεται το δημοτικό μουσικό στοιχείο με χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα. Σε 25 από τους 36 Χορούς χρησιμοποιεί παραδοσιακά ελληνικά τραγούδια (στους Χορούς I/1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11- II/1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 12 - III/1, 4, 5, 7, 9, 12). 23 από τα τραγούδια αυτά είναι γνήσια δημοτικά. Δύο είναι μη γνήσια, έχουν όμως ενσωματωθεί και διαδοθεί στη δημοτική παράδοση (II/8, πάνω στο γνωστό τραγούδι *Ένα καράβι από τη Χιό*, που έχει πιθανόν ιταλική προέλευση, και II/12, πάνω στο τραγούδι *Η Λαφίνα*, που έχει λόγια προέλευση). Στους υπόλοιπους 11 Χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί δικά του θέματα. Τα θέματά του αναφέρονται, σε διάφορο βαθμό, σε μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία της δημοτικής μουσικής· η αναφορά μπορεί να είναι από άμεση ως μακρινή, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις δεν υπάρχει διακριτή σχέση με τη δημοτική μουσική, χωρίς ωστόσο υφολογική διάσπαση.

Ο Σκαλκώτας είναι πιστός στην ουσία του δημοτικού υλικού, αλλά το χρησιμοποιεί πάντα “αφηρημένα” και με ελεύθερα προσωπικό τρόπο. Σε κανέναν από τους 25 Χορούς που βασίζονται σε παραδοσιακά τραγούδια δεν παρουσιάζεται ακαδημαϊκά ή πρωτότυπη μελωδία· ο Σκαλκώτας δεν ενδιαφέρεται να προμηθεύσει εναρμόνιση και ενορχήστρωση για χορό με ελληνικό χρώμα. Χρησιμοποιεί μόνιμα τα πρωτότυπα μέλη και τα δομικά στοιχεία τους ως θεματικούς και μοτιβικούς πυρήνες. Σχεδόν πάντοτε παρουσιάζει τις μελωδίες αυτές σε προσωπικές του εκδοχές, εφαρμόζοντας κατά περίπτωση μελωδικές και ρυθμικές τροποποιήσεις, κατατμήσεις, σμικρύνσεις, επεκτάσεις. Κατασκευάζοντας θέματα ο Σκαλκώτας χειρίζεται τις πρωτότυπες μελωδίες σαν προπλάσματα, τα οποία επεξεργάζεται ολοκληρωτικά. Οι μελωδίες αυτές έζησαν μέσα από τη προφορική παράδοση και μπορεί σε διαφορετικές περιοχές της Ελλάδας, να εμφανίζονται με διαφοροποιημένες εκδοχές· έτσι οι προσωπικές εκδοχές του Σκαλκώτα

συνάδουν με την εγγενή ρευστότητα και ελευθερία στη δημοτική μουσική πράξη. Εκτός από τις οκτώ δικές του καταγραφές δημοτικών τραγουδιών, ο Σκαλκώτας χρησιμοποίησε επίσης δημοσιευμένες συλλογές με μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών: τη συλλογή *Αρίων* (1917) των Α.Ρεμαντά και Π.Ζαχαρία (η χρήση της συλλογής *Αρίων* από το Σκαλκώτα έχει εντοπιστεί ανεξάρτητα από τον Γιάννη Σαμπροβαλάκη και τον John Thornley) και, λιγότερο, τις συλλογές *50 Δημώδη Άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης* του Κ. Ψάχου (1930) και *Τραγούδια της Ρούμελης* της Μ. Μερλιέ (1931).

Ός προς τις καταγραφές των τραγουδιών είναι συνήθως επιλεκτικός και, για να σχηματίσει το θεματικό υλικό ενός Χορού, συχνά απομονώνει από την καταγραφή την κύρια φράση, ή το κύριο σώμα και άλλα στοιχεία του τραγουδιού. Ορισμένες φορές ο Σκαλκώτας γράφει ένα δικό του θέμα, ή μια δική του φράση, στα οποία το πρωτότυπο τραγούδι προσαρτάται ως “επόμενο” (consequent) φραστικό στοιχείο. Κάποιες άλλες φορές συνεχίζει με δικές του φράσεις και ιδέες το αρχικό δημοτικό μέλος, δημιουργώντας ευρύτερες παραγράφους. Οι προεκτάσεις αυτές γίνονται με τέχνη και έχουν ιδιαίτερη ομορφιά και συγκίνηση.

Η χρήση δημοτικού τραγουδιού ως συνθετικής αφετηρίας, όπως επίσης η “μονοθεματική” αντίληψη, παρουσιάζονται ήδη με τη μεγαλύτερη πληρότητα στον *Πελοποννησιακό* (I/4), τον πρώτο χρονολογικά Χορό. Ο Σκαλκώτας ξεκινά με ένα δυναμικό, δικό του θέμα, το οποίο είναι ένα όχι πολύ κοντινό παράγωγο από το πρωτότυπο τραγούδι. Στο μεσαίο τμήμα του Χορού μια ιδέα που παράγεται από το κύριο, αρχικό θέμα παρουσιάζεται στην ελάχιστονη δεσπόζουσα. Η ιδέα αυτή εμπεριέχει ένα νέο χαρακτηριστικό μοτίβο, το τρίηχο ογδών, που ανήκει στο – ακόμη ανεμφάνιστο – πρωτότυπο. Καθώς το μεσαίο τμήμα μοιάζει να έχει ολοκληρωθεί, τότε, ύστερα από γενική παύση, ένα αργό τμήμα ξεκινά με το όμοιο να τραγουδά στοχαστικά μια μελωδία, που είναι στην πραγματικότητα το πρωτότυπο δημοτικό τραγούδι. Για τον ακροατή αυτή η μελωδία, το πρωτότυπο τραγούδι, γίνεται αντιληπτή ως ο τελικός στόχος μιας βαθμιαίας μετασχηματιστικής πορείας. Η αντίστροφη σειρά παραγώγου και πρωτοτύπου αποκαλύπτει εύγλωττα τη μέθοδο του Σκαλκώτα.

Η ελληνική δημοτική μουσική είναι τροπική και γενικά μονοφωνική. Τα μέλη που διάλεξε ο Σκαλκώτας παρουσιάζουν το εύρος των τρόπων της δημοτικής μουσικής, με μια όμως σημαντική εξαίρεση: σε 35 Χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί μελωδίες σε

“διατονικούς” τρόπους (μια μελωδία είναι σε πεντατονικό τρόπο), αποφεύγοντας τους χρωματικούς τρόπους, οι οποίοι όμως είναι συχνοί και χαρακτηριστικοί στη δημοτική μουσική (μόνο ο Π/Ι Συρτός έχει χρωματική μελωδία). Το διακριτικό διάστημα των χρωματικών τρόπων, το τριμητιόνιο (αυξημένη δεύτερη), συνδέεται με ένα φανερό χρώμα ανατολικής μουσικής, το οποίο ο Σκαλκώτας θέλει να αποφύγει.

Οι Χοροί είναι γραμμένοι με ένα διευρυμένο τονικό ιδίωμα. Ο Σκαλκώτας δεν χρησιμοποιεί την τροπικότητα για να οργανώσει ένα ιδιαίτερο αρμονικό σύστημα. Το αρμονικό του ιδίωμα έχει πράγματι τροπικές προεκτάσεις, είναι πολλές φορές ελεύθερα, ή και έντονα, διάφωνα, με διάφωνες και πολυτονικές επισωρεύσεις, ωστόσο διατηρεί διατονικό χαρακτήρα με τρίφωνες συγχорδίες.

Τα μέτρα στη δημοτική μουσική είναι απλά και σύνθετα, ασύμμετρα, ενώ συνδέονται με αρχαία ελληνικά ποιητικά μέτρα. Ο δημοφιλής Καλαματιανός ρυθμός, σε 7/8, που εμφανίζεται σε τέσσερις Χορούς (Ι/8, Ι/9, ΙΙ/6, ΙΙΙ/1, επίσης βρίσκεται στους ΙΙΙ/9, Ι/12), είναι τριμερές μέτρο, με μακρότερη θέση (3+2+2), και σχετίζεται με τον αρχαίο Επίτριτο.

Οι δημοτικοί ρυθμοί μπορεί να είναι νευρώδεις, αλλά γενικά δεν είναι πολύ γρήγοροι, οι ταχύτητες είναι επί το πλείστον μέτριες ή αργές. Ο Σκαλκώτας, ανάλογα, χρησιμοποιεί τον προσδιορισμό *moderato* (με μέτρια ταχύτητα) συχνά στους Χορούς. Για τους πραγματικά γρήγορους Χορούς χρησιμοποιεί κυρίως δικά του θέματα, ή αλλάζει ουσιαστικά την ταχύτητα και τον χαρακτήρα του πρωτοτύπου.

Η ενορχήστρωση έχει μεγάλο πλούτο χρωμάτων και φαντασία. Σε αρκετά σημεία υπάρχουν ιδιαίτερα απαιτήσεις και εφέ, όπως, για παράδειγμα, ασυνήθιστα σόλο σε ψηλές περιοχές για δύο πίκολα, κόρνο, ακόμη και κόντρα-φαγκότο, που δημιουργούν ιδιαίτερο ήχο και ατμόσφαιρα.

Η ηχητική σύλληψη των Χορών είναι συχνά δυναμική. Το γεγονός αυτό φαίνεται ότι δεν απηχεί μόνο τον ηχητικό κόσμο του συνθέτη, αλλά επίσης τη προσωπική του άποψη για τα δημοτικά τραγούδια, που εκφράζουν ανθρώπινο πάθος, σε συνδυασμό πολλές φορές με ηρωικό στοιχείο (το οποίο συνδέεται ιστορικά με τον αγώνα για την ανεξαρτησία). Το χιούμορ εμφανίζεται συχνά πικρό και αιχμηρό. Σε πολλούς Χορούς κάτω από την επιφάνεια μιας σύντομης μορφής, ή της μουσικής ενέργειας, είναι αισθητή μια διάθεση σκοτεινή. Η χαρακτηριστική χρήση της διαφωνίας – που συχνά μοιάζει να προσβάλλει μέσα στη μουσική υφή, χωρίς να συγχωνεύεται απόλυτα μέσα

σε μια διευρυμένη τονική αρμονία – εν μέρει συμβάλλει στο χιούμορ και τη συναισθηματική πλευρά της μουσικής.

Οι ελάσσονες τονικότητες υπερισχύουν στους Χορούς· αυτό σχετίζεται με το ότι η ελάσσων κλίμακα είναι κοντινή με τον διατονικό “τρόπο τού ρε” της δημοτικής μουσικής, τον Βυζαντινό πλάγιο πρώτο, πολύ κοινό τρόπο στα δημοτικά τραγούδια. Ο τρόπος αυτός, στη μη συγκεκριασμένη γνήσια μορφή του, δεν έχει καθόλου μελαγχολία, όπως ο ελάσσων. Οι τροπικές σχέσεις μαλακώνουν το ιδίωμα των Χορών, αλλά γενικά ο ελάσσων τρόπος προσδίδει στο ιδίωμα των Χορών ιδιόζουσα εκφραστική ποιότητα.

Οι ελληνικοί δημοτικοί χοροί χορεύονται σχεδόν πάντοτε μαζί με ένα τραγούδι. Στους Χορούς του Σκαλκώτα, ιδίως αυτούς που βασίζονται σε παραδοσιακά πρωτότυπα, ο “χορός” υπονοεί το τραγούδι. Ο τίτλος του έργου έχει ευρύτερο νόημα απ ό τι “μουσική ή χορό”. Μάλιστα ορισμένα από τα πρωτότυπα τραγούδια δεν χορεύονται καθόλου (τραγούδια της τάβλας). Μαζί με τη διάσταση μιας συνθετικής λακωνικής σπουδής αρκετοί Χοροί αποκαλύπτουν τη διάθεση, σε μικρογραφία, μιας “μουσικής ζωγραφιάς”.

Είναι αξιοσημείωτο στους Χορούς ότι οι κατ’εξοχήν εκδηλώσεις της δημιουργικής πρωτοτυπίας, της καινοτομίας ή της προσωπικής έκφρασης εμφανίζονται να έχουν αντίστοιχο στο δημοτικό πρωτότυπο· η ιδιαιτερότητα και η λογική της μορφολογικής σύλληψης ή η ελεύθερη προσωπική απόδοση του δημοτικού υλικού απηχούν την ουσία της δημοτικής μουσικής και τη στάση του Σκαλκώτα. Από την άλλη πλευρά η βαθύτερη μελαγχολία, μια πολύ προσωπική έκφραση στους Χορούς, μπορεί να παραλληλιστεί με την έντονη μελαγχολία που βρίσκεται συχνά στο δημοτικό τραγούδι. Καθώς η μουσική του Σκαλκώτα δεν είναι στενά “εθνική”, σε αυτή ακριβώς την αμοιβαία σχέση του προσωπικού και του συλλογικού δικαιολογείται απόλυτα ο τίτλος του έργου.

Οι τρείς Σειρές

Η πορεία των 36 Χορών έχει προφανή λογική, όσο κι αν δεν προορίζονται για ενιαία εκτέλεση. Η διάταξη σε τρείς σειρές αποκαλύπτει μια μακροσκοπική ισορροπία στο συνολικό φάσμα του έργου. Κάθε Σειρά έχει ένα δικό της χαρακτήρα. Η Σειρά I περιλαμβάνει τους πιο συμπτυκνωμένους Χορούς, τις λακωνικότερες θέσεις (με την εξαίρεση του I/4). Η Σειρά II έχει πιο εκτεταμένους, ανεπτυγμένους Χορούς. Η Σειρά III αρχίζει με τον πιο εξωστρεφή Χορό του όλου κύκλου, τον *Χωσπιανό* σε ρε μείζονα. Οι

Χοροί στη Σειρά αυτή, όπως στην πρώτη, είναι ως επί το πλείστον σύντομοι και δίνουν τώρα φαινομενικά απλούστερη μορφολογική εντύπωση. Ο προτελευταίος Χορός (III/11 *Μεσολογγίτικος*) είναι ένας αρκετά εξωστρεφής Χορός σε ελάσσονα τονικότητα. Ο τελευταίος Χορός (III/12 *Μαζωχτός*), σε λα ελάσσονα όπως και ο προηγούμενος, συνοψίζει την απλότητα, λακωνικότητα, δραματική δύναμη. Έτσι, ξεδιπλώνοντας την ιδέα του έργου, οι τρεις Σειρές υποβάλλουν ένα ευρύτερο σχήμα: “θέση” – “επεξεργασία” – “λύση, ανακεφαλαίωση” (όπως “έκθεση” – “ανάπτυξη” – “επανάληψη”).

Ο κύκλος αρχίζει και τελειώνει στη λα ελάσσονα, τονικότητα επίσης του *Πελοποννησιακού* (I/4) που γράφτηκε πρώτος. Αν και δεν υπάρχει ιδιαίτερο τονικό πλάνο στον κύκλο, η λα ελάσσων έχει σημαντικό, συμβολικό ρόλο.

Οι Χοροί

Οι τίτλοι των Χορών αναφέρονται σε περιοχές της Ελλάδας, σε τύπο δημοτικού χορού (π.χ. *Τσάμικος*), σε τύπο δημοτικού τραγουδιού (π.χ. *Κλέφτικος*, από το κλέφτικο τραγούδι), σε τίτλο ή πρώτο στίχο τραγουδιού (π.χ. *Παιδιά και ποιός το πέταξε*).

Σειρά I

I/1. *Τσάμικος* (Ένας Αϊτός), σε λα ελάσσονα. *Allegro moderato* (1933)

Το τραγούδι Ένας αϊτός είναι από τα γνωστότερα δημοτικά. Η μορφή του Χορού είναι μια μικρή, στατική, ελεύθερη “αψιδωτή μορφή” (arch form). Η κύρια ιδέα ακούγεται για πρώτη φορά, σε αργότερο ρυθμό, στα όμποε και στα βιολιά. Έστερα από τη θεματική έκθεση η δεύτερη φράση του θέματος αναπτύσσεται λίγο, οδηγώντας σε ορχηστρική κορύφωση και επανέκθεση. Η μελωδική εισαγωγική πεντατονική φράση, η οποία περικλείει συμμετρικά το Χορό, είναι παρμένη από τη συλλογή τραγουδιών που χρησιμοποίησε ο Σκαλκώτας (*Αρίων*). Αυτός ο εκφραστικός, σφιχτοδεμένος Χορός έχει επίσης το χαρακτήρα μιας αρχικής θέσης, μιας χειρονομίας που προετοιμάζει την εξέλιξη του κύκλου.

I/2. *Κρητικός*, σε σι ελάσσονα. *Allegretto* (1933)

Ο σκοπός προέρχεται από το δημοφιλές Χορό *Πεντοζάλη* της Κρήτης και χρησιμοποιείται με ελευθερία και φαντασία. Ο Χορός έχει ένα είδος τριμερούς μορφής, μικρής και εφευρετικής. Όπως συνήθως στους Χορούς τα τμήματα της μορφής δεν διακρίνονται ξεκάθαρα, εξ αιτίας των θεματικών σχέσεων και των αμφίσημων δομικών λειτουργιών

τους. Μια δευτερεύουσα ιδέα στο μεσαίο τμήμα, με μελωδική έκταση ελαττωμένης πέμπτης, φαίνεται να παράγεται από το τελείωμα του κυρίου θέματος. Όμως εδώ ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί συγγενικό υλικό από δύο διαφορετικούς σκοπούς Πεντοζάληδων (ο δεύτερος, από όπου προέρχεται η δευτερεύουσα συγγενική ιδέα, βρίσκεται στη συλλογή 50 Δημόδη Άσματα του Ψάχου· ο πασίγνωστος πρώτος βρίσκεται στον Αρίωνα και σε πολλές άλλες συλλογές, αν και μάλλον ο Σκαλκώτας δεν χρειάστηκε καταγραφή από συγκεκριμένη συλλογή). Η πρώτη φράση του κυρίου θέματος εμφανίζεται σαν υπαινιγμός, συμπυκνωμένη και αποσπασματική, κατά την αναπτυκτική πορεία του μεσαίου τμήματος και οδηγεί σε μια χαρούμενη, παραλλαγμένη επέκταση της δευτερεύουσας ιδέας (στη σχετική μείζονα). Η τελική επανέκθεση είναι ελλειπτική και παρουσιάζει τη δεύτερη φράση του θέματος.

I/3. Ηπειρώτικος, σε μι ύφεση μείζονα. *Moderato* (1933)

Το θέμα του *Ηπειρώτικου* είναι του Σκαλκώτα. Σύμφωνα με πληροφορία από το φίλο του Γιάννη Κωνσταντινίδη ο Σκαλκώτας είχε εμπνευστεί από ένα μοτίβο ενός μοιρολογιού της Ηπείρου. Ο Χορός έχει διμερή μορφή (Α-Α' και κόντα). Το θέμα – το περίγραμμα και το μοτίβο του – εμπεριέχεται ως ιδέα στο πρώτο μέτρο: ένα απότομο πήδημα, με δύο οκτάβες απόσταση, στα βιολιά και αμέσως ένα αποφασιστικό μοτίβο. Όλο το πρώτο τμήμα είναι μια μακριά, συνεχής φράση που ανεβαίνει σταδιακά, με μοτιβική εξέλιξη και πάθος, ώστε να καλύψει τελικά την απόσταση από τις δύο οκτάβες. Στο δεύτερο τμήμα η ανοδική αυτή φράση επαναλαμβάνεται μελωδικά με ακρίβεια, αλλά πάνω σε εμφανικά νέο αρμονικό έδαφος. Ύστερα από την επιστροφή στην τονική το τελικό, σαν κέντρισμα, μοτίβο αναπτύσσεται οδηγώντας σε μια φράση κορύφωσης· η φράση αυτή τότε, σε *subito p*, καθρεφτίζεται μελωδικά στην κάπως χιουμοριστική, *scherzando* κόντα.

I/4. Πελοποννησιακός, σε λα ελάσσονα. *Wild* (Άγρια) – *Andante* (Αργά) (1931)

Στηρίζεται σε ένα κλέφτικο τραγούδι της Πελοποννήσου (από τη συλλογή του Ψάχου). Μεγάλο μέρος του πρωτότυπου τραγουδιού κινείται σε ένα τροπικό πεντάχορδο με ελαττωμένη πέμπτη. Ο Σκαλκώτας, με την αρμονία και με μελωδική παραλλαγή, αντιπαραθέτει την ελαττωμένη με την τονική καθαρή πέμπτη (η εναλλαγή αυτή βρίσκεται σε μελωδίες άλλων δημοτικών τραγουδιών). Για το Χορό και την αντίστροφη διαδικασία παραγωγής από το δημοτικό πυρήνα γίνεται λόγος παραπάνω. Το μοτίβο

της τέταρτης στα κόρνα πριν το τέλος τού πρώτου τμήματος είναι παρμένο από το πρωτότυπο τραγούδι. Η πλήρης μελωδία του τραγουδιού, αρχικά χωρίς διακόσμηση και ύστερα σε παραλλαγές σε σόλο οργάνων, με διακοπές από ορχηστρικές παρεμβολές και παύσεις, ακούγεται στο *Andante*.

I/5. Κρητικός ('Άλλο χορό δε χάρωμαι), σε μι ελάσσονα. *Allegro moderato* (1935)

Το θέμα προέρχεται από τις καταγραφές του Σκαλκώτα. Το πρωτότυπο τραγούδι περιέχει μόνον δύο στοιχειώδεις μονάδες δύο μέτρων, οι οποίες διαδοχικά επαναλαμβάνονται δύο ή τρεις φορές με περιστασιακές παραλλαγές. Σ' αυτές τις ελάχιστες μοτιβικές μονάδες ο Σκαλκώτας προσθέτει μια δική του τετράμετρη εισαγωγή, στα βιολοντσέλα, η οποία προεκτείνει με εκφραστικό τρόπο και προδιαγράφει την έκταση τετρακόρδου των βασικών μοτίβων και τη μελωδική πτωτική τους κατεύθυνση. Τα πάντα γίνονται μέσα από την παραλλακτική, επαναληπτική εξέλιξη των στοιχείων αυτών. Η μορφή του Χορού δεν μπορεί να καθοριστεί ακριβώς· τα μέρη της δεν μπορούν να διαγραφούν με ακρίβεια, καθώς δίνουν την αίσθηση ότι είναι συνυφασμένα, αν και κάποια από τα μουσικά γεγονότα ηχούν καθαρά διαθρωμένα. Υπάρχει συχνή αλληλοκάλυψη των μουσικών φράσεων, οι οποίες παρουσιάζονται από διάφορες ομάδες οργάνων που αλληλοδιασταυρώνονται, δημιουργώντας την αίσθηση ενός ορχηστρικού, αντισπικτικού, αρμονικού μωσαϊκού. Στο κέντρο του Χορού η ελάσσων δεσπόζουσα καθιερώνεται για λίγο. Στο τέλος ένα απόμακρο κλαρινέτο και ύστερα φαγκότο παρουσιάζουν το θέμα σαν ηχώ. Όπως πολλοί Χοροί σε αυτή τη Σειρά, ο Κρητικός δίνει μορφολογική εντύπωση "σαν μια αναπνοή", από την αρχή ως το τέλος. Έχει ελεύθερο, "αψιδωτό" (arch) μορφικό σχήμα.

I/6. Κλέφτικος, σε λα ελάσσονα. *Lento – Presto (Vivo)* (1935)

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Το βασικό θεματικό μοτίβο αναφέρεται στα μελίσματα του αργού Κλέφτικου τραγουδιού. Η ονομασία Κλέφτικος δεν είναι γνήσιος όρος που αναφέρεται σε τύπο λαϊκού χορού. Όπως έχει αναφερθεί, πολλοί Χοροί του Σκαλκώτα δεν είναι πραγματικοί χοροί, καθώς ο χορός υπονοεί το τραγούδι. Το πρώτο τμήμα, *Lento*, του Κλέφτικου είναι τέτοια περίπτωση. Το θέμα του δεν έχει καν μελωδικό χαρακτήρα. Το τμήμα αυτό έχει αίσθηση συνεχούς ροής με αργό παλμό· σκοτεινές ορχηστρικές αρμονίες και παρεμβολές των πνευστών περιβάλλουν γραμμές των εγχόρδων (βιόλες και βιολοντσέλα, ύστερα βιολιά) που κινούνται αργά και φέρουν το

κύριο μελισματικό μοτίβο του κομματιού. Η ατμόσφαιρα έχει στοχασμό και πάθος. Προς το τέλος του τμήματος ακούγεται ο παράξενος ήχος από ένα σύντομο σόλο κόντρα-φαγκότο, σε απίστευτα ψηλή περιοχή (μοναδική περίπτωση στην ορχηστρική φιλολογία), και ύστερα ένα μικρό σόλο βιόλας. Τότε απροσδόκητα η άμορφη θεματική γραμμή του *Lento* μεταμορφώνεται απότομα σε ένα άγριο, πολύ γρήγορο καταληκτικό χορό, με διαπεραστικά μοτίβα και ήχους. Το κομμάτι είναι σαν μικρογραφία συμφωνικής ζωγραφιάς: στο πρώτο τμήμα ανακαλείται η μελαγχολία της ζωής και του τραγούδιού των Κλεφτών· στο δεύτερο οι Κλέφτες πηδούν και χορεύουν ένα σχεδόν φανταστικό, παραληρηματικό χορό, που τελειώνει με την κραυγή μιας στακκάτο μείζονος συγχορίας. Τα δύο τμήματα παρουσιάζουν διαμετρικά αντίθετες απόψεις πάθους, που συνδέονται με την ενοποιητική, μετασχηματιστική, θεματική λογική.

Ι/7. Σιφνέικος, σε λα ελάσσονα. *Allegro ben ritmato* (1935)

Το πρωτότυπο Σιφνέικο δημοτικό τραγούδι (*Η Τρεχαντήρα*) έχει καταγραφεί από τον Σκαλκώτα. Έχει δύο φράσεις (κουπλέ – ρεφρέν). Η πρώτη φράση του θέματος παρουσιάζεται από κλαρινέτο και όμποε, στη χαμηλή τους περιοχή, κάτω από ένα μοτίβο ρυθμικού οστινάτο στα βιολιά. Η φράση επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη από τα εγχόρδα σε *divisi*, σε ένα ασυνήθιστο ηχοχρωματικό μίγμα, όπου το θέμα, σε τρεις οκτάβες, ακούγεται σε γραμμές εγχόρδων με σουρντίνα και συνοδεύεται από εσωτερικές γραμμές χωρίς σουρντίνα, σε δύο οκτάβες, καθώς και πιτσικάτο στα κοντραμπάσα. Ο γοητευτικός αυτός Χορός έχει ασυνήθιστη μορφή, σφικτοδεμένη και ελλειπτική. Η δεύτερη φράση του θέματος έχει, στο δεύτερο μέρος της, μοτιβική συγγένεια με την αρχή του θέματος. Αυτό το μέρος της φράσης ακούγεται στα βιολιά, τώρα χωρίς σουρντίνα, και επαναλαμβάνεται με κέφι στα χάλκινα. Το επακόλουθο μικρό αναπτυξιακό τμήμα είναι στην πραγματικότητα μια πολύ μακρινή, τμηματική μεταμόρφωση της πρώτης φράσης του θέματος. Μια καθοδική και ύστερα ανοδική μετάβαση οδηγεί στο πρώτο μέρος της δεύτερης φράσης σε συνδυασμό με το οστινάτο της αρχής. Καθώς το οστινάτο σβήνει, το χαρακτηριστικό μοτίβο άρσης που συνδέει τις δύο φράσεις ακούγεται για τελευταία φορά, απομονωμένο και ενορμονισμένο. Για τον ακροατή μόνον η καταληκτική συμμετρική επιστροφή του συνοδευτικού ρυθμικού οστινάτο, καθώς και η αποσπασματική επανεμφάνιση του μοτίβου άρσης, γίνονται αναληπτά σαν υπαινιγμός επανέκθεσης (αλλά επίσης σαν κόντα). Από την αρχή ως το τέλος όλα ηχούν νέα, ανανεωμένα, όμως με σφικτή συνοχή μέσα από μοτιβικές σχέσεις.

I/8. Καλαματιανός, σε ντο μείζονα. Moderato (1935)

Βασίζεται στον πολύ γνωστό δημοτικό σκοπό. Μια συγχορδία ντο μείζων, μαζί με μια διάφωνη αυξημένη τέταρτη, ανοίγει με κομπώτητα τον Χορό και εισάγει τον ρυθμό 7/8 του Καλαματιανού, αλλά το θέμα αρχίζει στη λα μείζονα και οδηγεί αμέσως στη σι μείζονα, όπου επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο. Ο Σκαλκώτας πειρακτικά παρουσιάζει το γνωστό σκοπό σε μια κάπως παράδοση εκδοχή, σαν να είναι μελωδικά ασύνδετος, με κάποιες από τις νότες του να έχουν μετατοπισθεί κατά μια οκτάβα. Στην αναπτικτική συνέχεια, που ακολουθεί ως σύντομο κεντρικό τμήμα, μια δευτερεύουσα φράση υπερτίθεται πάνω σε ένα μοτίβο του βασικού σκοπού. Τα τύμπανα αναγγέλλουν την αναμενόμενη επιστροφή του θέματος στη ντο μείζονα, σε παραλλαγμένη μορφή. Ύστερα από ένα μακρινά παράγωγο επεισόδιο που μεσολαβεί, μια ξαφνική γενική γύστρα στην αρχή του μέτρου προσκαλεί ξανά το θέμα, που ακολουθείται από μια ορχηστρική, ιωτί συγχορδιακή κατάληξη.

I/9. Ο Χορός του Ζαλόγγου, σε ντο ελάσσονα. Allegro molto moderato – Allegro giusto (1935)

Ο Χορός βασίζεται στο γνωστό δημοτικό τραγούδι. Το πρώτο μέρος του θέματος παρουσιάζεται από δύο κόρνα, ύστερα από μια τρομπέτα, ξύλινα πνευστά, έγχορδα. Το δεύτερο μέρος του θέματος (πάνω στο ρεφρέν του δημοτικού τραγουδιού), πάνω στο βασικό μοτίβο του οποίου έχει χτιστεί η εισαγωγή, ακούγεται τώρα σε μία εκδοχή με έντονες συγκοπές, με στακάτο ξύλινα πνευστά και πιτσικάτο έγχορδα. Ο Σκαλκώτας αποφεύγει εδώ να συνεχίσει το δημοτικό σκοπό φυσιολογικά: οι στακάτο συγχορδίες σε συγκοπές, που φαίνονται να σκοντάφτουν ανήσυχα, ίσως ανακαλούν τα τελευταία χορευτικά βήματα των γυναικών του Ζαλόγγου στην άκρη του γκρεμού. Το επακόλουθο δεύτερο τμήμα έχει χαρακτήρα ανάπτυξης, με τις φράσεις και τα μοτίβα του θέματος σε μετατροπές, τεμαχισμό, υπερθέσεις. Μια δραματική αναγγελία στα χάλκινα πνευστά οδηγεί σε γρηγορότερη (*Allegro giusto*), παραλλαγμένη επιστροφή του πρώτου μέρους του θέματος, που ηχεί με οξύτητα και ολοκληρώνεται με το αρχικό μοτίβο από το δεύτερο μέρος του θέματος.

I/10. Μακεδονικός, σε σολ ελάσσονα. Allegro (1935)

Ύστερα από μια ορμητική εναρκτήρια χειρονομία το θέμα, μια τετράμετρη φράση, παίζεται δύο φορές, σιγανά και με κίνηση δεκάτων έκτων. Αυτή η φράση είναι μια ελεύθερη ρυθμική σμίκρυνση ενός δημοτικού τραγουδιού (*Σήμερα μια πανδρεμένη μ*

ἔδωσε βασιλικό, συλλογή Ἀρίων) από τη Μακεδονία. Είναι αξιοσημείωτο και ασυνήθιστο ότι η κίνηση δεκάτων ἑκτων δεν πρόκειται να εμφανιστεί ξανά στο θέμα ή αλλού στην πορεία του κομματιού. Ο Σκαλκώτας συνεχίζει με τρεις διαδοχικές ιδέες. Η δεύτερη, που αρχίζει στις τρομπέτες, και η τρίτη, μια γραμμή πιτσικάτο που συνοδεύει συγχորδίες των ξύλινων πνευστών, συνδέονται με τα μοτίβα και τον ρυθμό του θέματος. Η πρώτη από αυτές τις ιδέες, που ακούγεται με φιγούρες jité στις βιόλες, απαντά οριζόντια στο θέμα, ενώ αργότερα συνδέονται ισχυρότερα, κάθετα, καθώς το θέμα γίνεται εσωτερική αντισπικτική γραμμή που συνοδεύει την ιδέα αυτή στην κατάληξη του κομματιού. Στο κέντρο του Χορού, σε ένα δυναμικό *tu ti*, το θέμα προβάλλει με την κανονική του κίνηση ογδών.

I/II. Παιδιά και ποιός το πέταξε, σε λα ελάσσονα. *Allegretto moderato* (1935)

Ο Χορός έχει λεπτή μορφολογική αμφισημία και έκφραση. Το θέμα είναι ελεύθερα φτιαγμένο από ένα Κρητικό δημοτικό τραγούδι, που κατέγραψε ο Σκαλκώτας, με μεταφορικούς στίχους μοιρολογιού: *Παιδιά και ποιός το πέταξε το μήλο εις τον Άδη και το χρυσό [χρυσό] σπαθί της γής ...* Το θέμα αναδύεται από το βάθος ενός αρμονικού και ρυθμικού *continuum*, που κινείται απαλά. Το θέμα ακούγεται από την ασυνήθιστη φωνή ενός σόλο τενόρου τρομπονιού στη χαμηλή του περιοχή (συνήθως ένα σόλο τρομπονιού βρίσκεται στην παραπάνω οκτάβα) και ύστερα από χαμηλό κόρνο. Μια προέκταση του θέματος, με ανάπτυξη του μοτίβου του, ακούγεται από την ομάδα των τριών τρομπονιών στη φυσική τους περιοχή. Φλάουτα σε πολύ ψηλή περιοχή και όποτε αναγγέλουν μια νέα ιδέα που κινείται γρηγορότερα με δέκατα ἑκτα, σε αντίθεση με το βηματισμό ογδών του θέματος. Τα ἑγχορδα την συνεχίζουν με πολυτονική προέκταση, με αίσθηση σκοτεινότερη και συγκινητική. Ωστόσο η ιδέα στα φλάουτα και στα όποτε είναι στην πραγματικότητα μια μακρινή παραλλαγή των τεσσάρων πρώτων μέτρων του θέματος, στην τονική, η οποία ακούγεται σε περιοχή ψηλότερη κατά τέσσερεις οκτάβες και ύστερα αναπτύσσεται σύντομα με αρμονική παρέκκλιση. Η επεξεργασία αυτή οδηγεί σε επανάληψη (παραλλαγμένη στην υφή και στην ενορχήστρωση) της φράσης των τρομπονιών και ύστερα της καταληκτικής φράσης του θέματος. Από θεματική άποψη αυτό είναι ουσιαστικά ένα διμερές μορφικό σχήμα ([A1+A2] - A3|A1" (παραλλαγμένο ανάπτυξη) - [A3+A2]). Από άποψη ρυθμικής κίνησης, υφής και αρμονίας, δίνει την εντύπωση ενός τριμερούς σχήματος, δημιουργώντας αμφισημία σε μια συμπαγή, σύντομη ασματική μορφή. Όλα αυτά συμβάλλουν σε μια

ατμόσφαιρα διακριτικής θλίψης που διατρέχει τα άκρα του Χορού, ανεβαίνει και βαθαίνει στο κέντρο.

I/12. Θεσσαλικός, σε σολ μείζονα. *Allegro vivace* (1935)

Για τον καταληκτικό χορό της πρώτης Σειράς ο Σκαλκώτας επινοεί ένα δικό του θέμα. Το διακριτικό γνώρισμα του Χορού είναι ένας ρυθμικός κανόνας: το μέτρο αλλάζει συνεχώς σε κάθε ένα μέτρο. Ο Σκαλκώτας εικονίζει, σαν ιδεατό παιχνίδι, την ασυμμετρία των δημοτικών ρυθμών και μέτρων. Δεν είναι γνωστό γιατί ο τίτλος αναφέρεται στη Θεσσαλία. Το εναρκτήριο μότο στα σόλο τύμπανα διαγράφει, με ανοδικό άρπισμα, το διάστημα οκτάβας, το οποίο στη συνέχεια προσδιορίζεται μελωδικά με την ανοδική κλίμακα στο θέμα του Σκαλκώτα, που παρουσιάζουν οι τρομπέτες. Το θέμα έχει μόνον αφηρημένη ρυθμική σχέση προς τη δημοτική μουσική. Οι επανεμφανίσεις του μότο των τυμπάνων και του θέματος δίνουν την αίσθηση μιάς επαναγραφίας ρόντο. Ύστερα από την πρώτη έκθεση ακολουθεί παραλλαγμένη έκθεση, μετάβαση, κεντρική ανάπτυξη με μετατροπικές τονικές εναλλαγές και επανέκθεση. Αρμονία που έχει συχνά τραχειές διαφωνίες, ρυθμικός δυναμισμός και στικτή ενορκήστρωση χαρακτηρίζουν την χαρούμενη ενέργεια του Χορού.

Σειρά II

II/1. Σურτός, σε σι μείζονα. *Allegro vivo* (1936) [πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση]

Το θέμα του, που ακούγεται στα βιολιά και τις βιόλες στη σόλ χορδή τους, έχει υλικό από ένα Κρητικό δημοτικό τραγούδι, από τις καταγραφές του Σκαλκώτα (Θα σ' αγαπάω, θα σ' αγαπάω). Ο Σκαλκώτας απομονώνει ουσιαστική στοιχεία του τραγουδιού και ύστερα τα προεκτείνει για να κατασκευάσει το θέμα του. Επίσης αφήνει κατά μέρος τον ρυθμό και την εκφραστική ποιότητα του πρωτοτύπου, που είναι τραγούδι αγάπης. Ο Χορός έχει πολύ γρηγορότερο ρυθμό και ιδιαίτερα ενεργητικό χαρακτήρα. Δεν είναι με κανένα τρόπο πραγματικός Σურτός. Η μορφή έχει ελεύθερο σχήμα ρόντο – παραλλαγών. Το θέμα εκτίθεται δυναμικά. Αμέσως μια πιο ήρεμη, απαντητική ιδέα εμφανίζεται στα κλαρινέτα, αναπτύσσοντας το τελευταίο μοτίβο του θέματος. Ακολουθεί δεύτερη, παραλλαγμένη και συντομευμένη θεματική έκθεση και στη συνέχεια διάφορες αντιθετικές, αναπτυκτικές επεξεργασίες. Στην επανέκθεση το θέμα, που ακούγεται τώρα εναρμονισμένο στα βιολιά και στις βιόλες με παράλληλη συγχорδιακή κίνηση, συνδυάζεται, σε σημαντική απόσταση περιοχής, με μια έντονα διάφωνα αντιστικτική

γραμμή στα χαμηλά χάλκινα, πάνω σε μπάσο οστινάτο. Το πολυτονικό αυτό σημείο εξερευνά περαιτέρω το χρωματικό χαρακτήρα του θέματος, διευρύνει την αρμονική τραχύτητα του κομματιού και οδηγεί σε μια γεμάτη πάθος κατάληξη.

II/2. Σιφνέικος (Στην Αγιά – Μαρκέλλα), σε σολ μείζονα. Moderato assai (1936)

[πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση]

Το θέμα βασίζεται σε ένα δημοτικό τραγούδι από τη Σίφνο, που έχει μεταγράψει ο Σκαλκώτας. Μια τετράμετρη φράση του λαϊκού βιολιού, που επαναλαμβάνεται δύο φορές, αποτελεί το ουσιαστικό υλικό του δημοτικού τραγουδιού, που έχει επαναληπτικό χαρακτήρα. Στην αρχή του Χορού ο Σκαλκώτας διατηρεί το οκτάμετρο πλαίσιο του πρωτοτύπου, αλλά παρουσιάζει μια προσωπική εκδοχή στο κλαρινέτο με χαρωπά ποικίλματα και επεξεργασία, ανάλογη με την αυτοσεξιδαστική διάθεση ενός λαϊκού κλαρινετίστα. Εύθυμες τρομπέτες με σουρντίνα, παράξενες κλίμακες στα τρομπόνια, ένα χαμηλό δεύτερο κλαρινέτο, σιγανά τύμπανα σε ψηλή περιοχή, φαγκότο και χαμηλά έγχορδα συμπληρώνουν την ηχητική εικόνα. Το θέμα ύστερα ακούγεται χωρίς ποικίλματα στα βιολιά (καμιά από τις δύο εκδοχές του Σκαλκώτα δεν αντιστοιχεί στο πρωτότυπο που έχει σε μέτριο βαθμό ποικίλματα). Οι δύο εκδοχές του θέματος, σε διασταυρώσεις στην υφή και στην ορχηστρική γραφή, παραλλάσσονται και αναπτύσσονται. Ο Χορός κορυφώνεται σε μια επανέκθεση σε *tutti*, με πρόσθετο ξυλόφωνο, η οποία μοιάζει να ανακαλεί ένα λαϊκό πανηγύρι. Μια τελική, αποχαιρετιστήρια φράση, παράγωγη του θέματος (κόρνα, δεύτερα βιολιά, βιόλες), υποστηρίζεται από το αρχικό κύριο μοτίβο στα χαμηλά έγχορδα.

II/3. Κρητικός (Αυγής – αυγής θα σηκωθώ), σε ρε μείζονα.

Andante – Moderato – Andante (1949)

Το θέμα βασίζεται σε μια γνωστή Κρητική δημοτική μελωδία, την οποία ο Σκαλκώτας έχει καταγράψει δύο φορές: *Αυγής – αυγής θα σηκωθώ που [απ'] του βουνού τη ρίζα, να φτάσω να ξημερωθώ βουνό μου στη κορφή σου* (η ίδια μελωδία είναι γνωστή με τους στίχους *Πότε θα κάνει ξαστεριά*). Γενικά στους Χορούς ο Σκαλκώτας δεν συνθέτει με προγραμματική πρόθεση ως προς το κείμενο των δημοτικών τραγουδιών. Σ' αυτό το Χορό ωστόσο το συμμετρικά αργά τμήματα της αρχής και του τέλους ανακαλούν καθαρά την αυγή του δημοτικού τραγουδιού: σε ατμόσφαιρα ακαθόριστη, ακίνητη, ιριδίζουσα, μέσα σε απόμακρο πεντάλ σε όλη την έκταση των εγχόρδων, αναδύεται

ένας νοσταλγικός μονόλογος του φαγκότου, που συνοδεύεται από αργές, εκφραστικές συγχορδίες των ξύλινων πνευστών. Η μακριά μελωδία του φαγκότου προλέγει το επακόλουθο κύριο θέμα του Χορού, καθώς παράγεται από τη τελευταία φράση του θέματος. Στον *Moderato* Χορό τα πρώτα βιολιά ξεδιπλώνουν το θέμα με χαρούμενη διάθεση, με τη συνοδεία πιτσικάτο δεύτερων βιολιών, σαν κιθάρα, και με κάποιες ξαφνικές παρεμβολές των πνευστών. Στο κομμάτι τα διάφορα επίπεδα, φωνές, οργανικές γραμμές μοιάζουν μερικές φορές να βρίσκονται ελαφρά “εκτός φάσεως” μεταξύ τους (αυτό μπορεί να παρατηρηθεί επίσης σε ορισμένα άλλα σημεία των Χορών και ταυριάζει με την τροπική ρευστότητα της δημοτικής μουσικής). Η αμφισημία αυτή, αν και δε προορίζεται για να είναι ένα καθαρά αντιληπτό εφέ, οπωσδήποτε προσδίδει τόσο στην θεματική έκθεση, όσο και αργότερα στην ηχηρή επανέκθεση, σε τιττί, ένα πολλαπλό εκφραστικό νόημα. Στο ενδιαμέσο ειρωνικά τρομπόνια και αργότερα σόλο βιολί μιμούνται το τελείωμα του θέματος και ακολουθούνται αντίστοιχα από δύο τρυφερά ιντερλούδια, το δεύτερο από τα οποία οδηγεί στην επανέκθεση. Το αργό τμήμα επιστρέφει. Το αρχικό μοτίβο της ανιούσας τετάρτης του θέματος προστίθεται διακριτικά. Στο τέλος το μοτίβο της τέταρτης εναρμονίζεται με μια φωτεινή ρε μείζονα συγχορδία, που ηχεί απαλά στα χάλκινα· το φώς της ημέρας έχει έλθει.

II/4. Νησιώπικος (Μια Μυλοποταμίπσσα), σε λα ελάσσονα. *Moderato* (1936 [1949])

Ο Χορός βασίζεται σε ένα δημοτικό τραγούδι από την Κρήτη, που έχει καταγράψει ο Σκαλκώτας, και έχει τριμερή μορφή. Το διφορούμενο ανάμεσα στις τροπικές (αιολικές, φρυγικές) και τις διατονικές (φυσικές) νότες της κλίμακας στο πρωτότυπο τραγούδι καθορίζει μια εκφραστική αρμονική διαδοχή, πάνω στην οποία η τρομπέτα ήσυχα τραγουδά τη μελωδία. Τότε, αναπτύσσοντας το εναρκτήριο μοτίβο, ο Σκαλκώτας συνεχίζει τη μελωδία προσφέροντας μια απαντητική μελωδία (consequent) στο πρωτότυπο θέμα. Η συνέχεια αυτή, που ακούγεται στα βιολιά, έρχεται με μεγάλη φυσικότητα. Το θέμα επαναλαμβάνεται και το πρώτο τμήμα κλείνει με μια λακωνική, εκφραστική φράση. Το μεσαίο τμήμα είναι στο μείζονα τρόπο. Η μελωδία είναι καινούργια, αλλά δίνει την αίσθηση συνέχειας, όχι μόνον ως αντίθεση, αλλά ως οργανική προέκταση του προηγούμενου μελωδικού τμήματος. Ακούγεται σε κανόνα ανάμεσα στο φαγκότο, το όμποε και το κόρνο. Η γαλήνια ροή της θίγεται ελαφρά από διάφωνες νότες που προστίθενται στην αρμονία, ένα εφέ λεπτού, ανήσυχου χιούμορ. Οι εσωτερικές, άλυτες διαφωνίες αυξάνουν, με συγχορδίες από τέταρτες στα ξύλινα, και συγκρούονται σχεδόν

αφόρητα με την αρμονία και τη μελωδία στα βιολιά. Η αίσθηση είναι αποφασιστική, αλλά διφορούμενη, αρμονικά σκληρή, αλλά εκφραστική. Τότε η μελωδία κατεβαίνει με διαδοχικά διαστήματα τετάρτης, καθρεφτίζοντας μελωδικά τις διαφωνίες, και το διφορούμενο του προσαγωγέα επιστρέφει με δύο απλές συγχορίες προσκαλώντας την επανάληψη του πρώτου τμήματος.

II/5. Βλάχικος, σε λα ελάσσονα. *Allegro vivacissimo* (1949)

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Αν και έχει τροπικό χαρακτήρα (αιολικό), δεν φαίνεται να έχει συγκεκριμένη σχέση με την ελληνική δημοτική μουσική. Γιατί ο Χορός λέγεται Βλάχικος μπορεί μόνο να γίνει υπόθεση. Είναι ένας από τους πιο ορμητικούς Χορούς στον όλο κύκλο, με άφθονη διάθεση, και μάλλον ο πιο διάφανος στο εκτεταμένο μεσαίο τμήμα του. Το θέμα του ανοίγει δυναμικά τον Χορό με τη συνοδεία ενός επίμονου ρυθμικού μοτίβου. Από τα στοιχεία αυτά πηγάζει ελεύθερα ένα μεγάλο αναπτυσσόμενο τμήμα που αρχίζει με δύο σύντομες, παραλλαγμένες εμφανίσεις του θέματος σε άλλες τονικότητες, οι οποίες χωρίζονται από ένα μικρό επεισόδιο στα χάλκινα, παράγωγο θεματικά και κάπως σαρκαστικό. Η επακόλουθη ανάπτυξη έχει σχεδόν αυτοσχεδιαστική ορμή. Πλατειές γραμμές στα έγχορδα εξελίσσονται σε απροσδόκητα διάφανες υφές και συνοδεύονται από το επίμονο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο απομονώνεται και οδηγεί στη κορύφωση του τμήματος αυτού: ένα πολυεπίπεδο επεισόδιο με όλη την ορχήστρα (η πάνω γραμμή σε βιολιά, φλάουτα, τρομπέτα είναι μακρινά παράγωγη από θεματικά μοτίβα), του οποίου τα οκτώ ταυτόχρονα επίπεδα φαίνονται να κινούνται σχεδόν ανεξάρτητα, χωρίς κοινό αρμονικό συγχρονισμό, προκαλώντας σκληρή, σαρδόνια διαφωνία. Η επανέκθεση του θέματος οδηγεί σε μια σφοδρή κόντα.

II/6. Μαύρο Γεμενί, σε ντο μείζονα. *Moderato* (1949)

Το θέμα βασίζεται σε ένα δημοτικό τραγούδι, σε ρυθμό Καλαματιανού (*Μαύρο γεμενί [μαντήλι στη μέση] στη μέση τη λιγνή, συλλογή Αρίων*). Ο Σκαλκώτας απομονώνει τις τρεις κύριες φράσεις από το πρωτότυπο τραγούδι, αλλάζει τη σειρά τους (αξιοσημείωτα αρχίζει με τη φράση – ρεφρέν του τραγουδιού ως κύρια ιδέα του Χορού), κάνει μελωδικές τροποποιήσεις και, σημαντικά, παρουσιάζει τις τροποποιημένες φράσεις σε αντίστοιχα διαφορετικές τονικότητες. Η μορφή δίνει εντύπωση ελεύθερου ρόντο και έχει επίσης στοιχεία τεχνικής σονάτας. Στο τμήμα της έκθεσης οι τρεις φράσεις κινούνται προς τη δεσπόζουσα. Η πρώτη φράση ακούγεται από ζωνρά ξύλινα πνευστά μαζί με

πιτσικάτο των εγκόρδων και επαναλαμβάνεται στα χάλκινα, ενώ τα δεύτερα και τα πρώτα βιολιά παρουσιάζουν την δεύτερη και την τρίτη φράση. Ύστερα από μια μικρή, κάπως παράξενη επεξεργασία με ένα πέρασμα από παράλληλες ελάσσονες συγχορδίες, η πρώτη ιδέα επανέρχεται στα τρομπόνια, στην τονική, αλλά μαζί με ένα πολυτονικό αρμονικό συνδυασμό. Από αυτό το σημείο, μέσα από μια διαδοχή επεισοδίων σαν ρόντο με διάφορες διαθέσεις και τονικές περιπέτειες, όλες οι ιδέες βαθμιαία επιστρέφουν στην τονική.

II/7. Καθιστός, σε σι ελάσσονα.

Andante moderato – Allegro – Andante moderato – Allegro (1936)

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Έχει σαφή, τροπική υπόσταση, με λαϊκό ύφος, αλλά χωρίς ορατή σχέση με τη δημοτική ελληνική μουσική. Ο τίτλος εμπεριέχει αντίφαση: πιθανόν ο Σκαλκώτας αναφέρεται στο λεγόμενο καθιστό δημοτικό τραγούδι, συχνότερα τραγούδι της τάβλας, το οποίο δεν χορεύεται (δεν φαίνεται να υπάρχει σχέση με τον σπάνιο *Καθιστό* χορό, αλλιώς χορό *Λεμονιά*, της Λευκάδας, ή τον *Συγκαθιστό* χορό). Ο Χορός έχει μορφολογική διάταξη αργού – γρήγορου τμήματος. Στο πρώτο αργό τμήμα το θέμα ακούγεται εκφραστικά σε δύο σόλο κλαρινέτα, στα οποία απαντούν δύο όμποε και ακολουθούν δύο φλάουτα. Το θέμα ανεβαίνει, παρμένο από τα έγχορδα, και μετά πέφτει και σβήνει. Δύο κλαρινέτα στην ψηλότερη περιοχή τους παρουσιάζουν το θέμα του επακόλουθου *Allegro*. Το θέμα αυτό είναι μεταμόρφωση του θέματος του *Andante*, που έχει τώρα αναπτυχθεί σε μια πιο εκτεταμένη ιδέα στον γρηγορότερο ρυθμό. Δύο δυναμικές *tutti* παρεμβολές περιβάλλουν ένα σχόλιο από δύο κόρνα, το οποίο επαναλαμβάνουν περιπαιακικά τα τρομπόνια. Ένα σόλο του βιολιού εμφανίζεται σαν τελείως ανεξάρτητη ενδιάμεση ιδέα: ωστόσο στην πραγματικότητα είναι ένας αυτοσχεδιασμός πάνω σε μια ταυτόχρονη συγχορδιακή κίνηση των ξύλινων πνευστών, η οποία παρουσιάζει επαναληπτικά το βασικό ρυθμικό μοτίβο του *Andante*. Το *Andante* επιστρέφει, αλλά μόνον η καθοδική του κατάληξη ανακαλείται με μια νέα συγκινητική εναρμόνιση, στα έγχορδα. Το *Allegro* επανεκτίθεται, με διαφορετική ενορχήστρωση και συντομευμένο. Στην κόντα το κύριο ρυθμικό μοτίβο ακούγεται ταυτόχρονα σε (χρονική) αύξηση, στα τρομπόνια, και στις κανονικές του χρονικές αξίες, στα φαγκότα. Αυτός είναι ένας από τους εκφραστικότερους Χορούς, ο οποίος παρουσιάζει απτά την πάντοτε παρούσα, μετασχηματιστική γραμμική και μοτιβική λογική του Σκαλκώτα.

Π/8. Χιώτικος, σε ρε μείζονα. *Moderato maestoso* (1936) [πρώτη παγκόσμια ηχογράφιση]
 Το θέμα του, που ακούγεται στο σόλο κόρνο, είναι παρμένο από το γνωστό παραδοσιακό τραγούδι 'Ένα καράβι από τη Χιό, που δεν είναι γνήσιο δημοτικό, αλλά έχει ενσωματωθεί στην παράδοση. Μορφολογικά ο Χορός έχει σχήμα παραλλακτικών επεισοδίων: θεματική έκθεση: πρώτη, συντομευμένη, παραλλαγή σε σι ύφεση μείζονα, που παίζεται χαρωπά από τα ξύλινα πνευστά και τα τρομπόνια με σουρντίνα: μεταβατική προέκταση στις τρομπέτες: επανάληψη του θέματος στην τονική με εύθυμα πιτσικάτο των εγχόρδων: παράγωγο επεισόδιο στα πνευστά σε σι ελάσσονα (συμμετρική, μακρινή "παραλλαγή της πρώτης παραλλαγής", η σι ελάσσων ισορροπεί τη σι ύφεση μείζονα): κορυφήση με ιutti επανέκθεση του θέματος. Η μορφή θα μπορούσε να ολοκληρωθεί εδώ, αλλά απροσδόκητα ο Σκαλκώτας εισάγει ένα επεισόδιο με φορτίσιμο τυττι στη ρε ελάσσονα, που ηχεί σχεδόν πανηγυρικά και όχι δραματικά. Μέσα σε ορχηστρικό ήχο σαν εκκλησιαστικό όργανο τα κόρνα παίζουν μια νέα ιδέα, η οποία όμως έχει κάποια ρυθμική συγγένεια με την πρώτη παραλλαγή (η ρε ελάσσων είναι επίσης τονική απάντηση στη σι ύφεση μείζονα) και λανθάνουσα αναφορά στο σκελετό του θέματος. Αμέσως μια φορτίσιμο επαναφορά των μελωδικά ουδέτερων εισαγωγικών μέτρων κλείνει το κομμάτι. Το απροσδόκητο τελευταίο επεισόδιο σε ρε ελάσσονα και η πλοκή ανάμεσα στις φανερές και λανθάνουσες συμμετρίες προσδίδουν στη μορφή ένα τόνο πρωτοτυπίας.

Π/9. Τσάμικος, σε ντο ελάσσονα. *Moderato vivace* (1936)
 Βασίζεται σε δημοτικό τραγούδι (Χορός κλέφτικος – Τούρκα δέρνει τη σκλάβα της, συλλογή Αρίων). Ο Σκαλκώτας απομονώνει και τροποποιεί δύο στοιχεία από το πρωτότυπο τραγούδι: την εισαγωγική οργανική φράση – βιόλες στην αρχή του Χορού – και την πρώτη φράση του τραγουδιού – που ακούγεται για λίγο στα φλάουτα. Σ' αυτά παρεμβάλλει δύο ενδιαμέσες φράσεις δικές του: στα όμποε, ύστερα από το θέμα στις βιόλες, και στο πρώτο ιutti. Αντιστρέφει την θεματική ιεραρχία του πρωτοτύπου, καθώς η εισαγωγική φράση του πρωτοτύπου έχει γίνει το κύριο θέμα του Χορού. Η δευτερεύουσα ιδέα στα φλάουτα προμηθεύει το πρωτεύον αναπαιστικό ρυθμικό μοτίβο. Η επεξεργασία του κυρίου θέματος γίνεται μέσα από εναλλαγές με φαντασία της υφής και του ορχηστρικού ήχου, αντιστικτικούς συνδυασμούς με συνοδευτικές μελωδίες, καθώς και τονικές, μετατροπικές μεταπτώσεις στο μεσαίο αναπτικτικό τμήμα. Το σαν επανέκθεση τμήμα είναι αμφίσημο, με διαφοροποιημένη θεματική διάταξη. Τα δύο

στοιχεία από το πρωτότυπο τραγούδι συναντιούνται, οριζόντια και κάθετα, μόνο στο τέλος· στο δραματικό τελευταίο τυτί το κύριο θέμα συνδυάζεται κάθετα με το αναπαιστικό μοτίβο και αμέσως η δευτερεύουσα ιδέα, που δεν έχει ακουστεί καθόλου ύστερα από την αρχή, ανακαλείται σαν ηχώ, με κάπως πικρή επιμονή, στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα.

II/10. Επιτραπέζιος (Κρητικός), σε σι ύφεση ελάσσονα. *Allegro molto vivace* (1936)

Ο Χορός στηρίζεται σε ένα δημοτικό τραγούδι, που έχει καταγράψει ο Σκαλκώτας (*Ηρθε μ' οψέ [μου ήρθε χθές] στο κολατσό – σχεδόν ίδια μελωδία βρίσκεται και στο Κρητικό τραγούδι Κάθε πρωί με τη δροσιά, επίσης στις καταγραφές του Σκαλκώτα, όμως ο Χορός αναφέρεται θεματικά στο πρώτο*). Είναι έντονα πολυρυθμικός και διευρύνει τις μετρικές ασυμμετρίες του πρωτότυπου τραγουδιού. Αρμονία που κινείται αργά και μεγάλες χρονικές αξίες σε συνοδευτικές φωνές μοιάζουν να αντιστέκονται προς την ένδειξη *Allegro molto vivace*. Ο Σκαλκώτας ξεκινά το Χορό με μια δική του θεματική ιδέα στα όμποε και το κλαρινέτο. Ο πρωτότυπος σκοπός τότε απαντά ως θεματικό “επόμενο” (consequent)· ακούγεται στο φλάουτο και το κλαρινέτο και συνοδεύεται από τρομπέτες και τρομπόνα με σουρντίνα που εναλλάσσονται με παρεμβολές των εγχόρδων. Η μορφή έχει ένα ασυνήθιστο σχήμα ρόντο, με στοιχεία επίσης “αψιδωτής” μορφής. Κατά την πορεία της μορφής οι δύο αυτές ιδέες παραλλάσσονται μετρικά, μελωδικά, αρμονικά και τονικά, ενώ κάθε στάδιο επεξεργασίας αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη ορχηστρική εικόνα. Δύο δευτερεύουσες ιδέες, με μεταβατικό χαρακτήρα, παρεμβάλλονται, η δεύτερη για λίγο βρίσκεται και σε αντισπικτικό συνδυασμό με το θέμα. Το θέμα έχει κυρίως ζωηρή διάθεση, αλλά έχει επίσης μια φευγαλέα μελαγχολική αίσθηση, μια συναισθηματική πλευρά που αξιοποιούν περισσότερο εκφραστικές παραλλαγές των εγχόρδων. Το ηχώχρωμα του μεταλλόφωνου (γκλόκενσπιλ), σε μια μικρή φράση που καθρεφτίζει μακρινά την αρχή, αποχαιρετά τον ακαθόριστο χαρακτήρα και τις περιπέτειες του θέματος.

II/11. Μακεδονικός, σε λα ελάσσονα. *Moderato* (1936)

Ο Χορός είναι ενορχηστρωμένη και διευρυμένη γραφή του τραγουδιού *Η Λαφίνα*, για φωνή και πιάνο. Το θέμα είναι το γνωστό παραδοσιακό τραγούδι, ένα μεταφορικό μοιρολόι. Το τραγούδι είναι δημοτικοφανές, αλλά δεν είναι γνήσιο δημοτικό, έχει λόγια προέλευση, ωστόσο έχει ενσωματωθεί στην παράδοση. Ο Χορός έχει τριμερή

μορφή. Καθώς ο Χορός αυτός προέρχεται από μια προϋπάρχουσα σύνθεση, είναι ο μόνος χωρίς μοτιβική παραγωγή μεταξύ των τμημάτων της μορφής και των θεμάτων. Το θέμα, σε χαμηλό σόλο κλαρινέτο, ξεκινά στην ελάσσονα τονική, με συνοδεία από συγκοπές, σαν αναστεναγμούς, αλλά η αρμονία βαθμιαία αυξάνει σε διαφωνία: ύστερα από υπέρθεση μείζονος – ελάσσονος συγχορδίας, η απαντητική δεύτερη φράση του θέματος ενορμονίζεται με διάφωνες συγχορδίες σε συγκοπές. Η τρομπέτα επαναλαμβάνει τη φράση, με το κόντρα φαγκότο να συνοδεύει σε απόσταση με μια αντιστικτική φράση στο μπάσο. Το θέμα επανεκτίθεται σε ένα εκφραστικό τυτί. Το εκτεταμένο μεσαίο τμήμα έχει θρηνητικό χαρακτήρα. Ένας μονόλογος, σαν αυτοσχεδιασμός, από το όμποε, με έντονο λαϊκό χρώμα και εύγλωττες παύσεις, συνεχίζεται αργότερα από τα βιολιά και ύστερα τα βιολοντσέλα. Απότομες φιογούρες αποτζιατούρας, σαν κραυγές, ακούγονται στα ψηλότερα ξύλινα πνευστά, μακριά τρέμολα στα έγχορδα, ένα έντονο παρεμβαλλόμενο μοτίβο στα πνευστά που επαναλαμβάνει ένα μοτίβο από τη μελωδία, ενώ οι αρμονίες είναι συχνά απόμακρες και πικρά διάφωνες, προεκτείνοντας τις προηγούμενες αρμονικές διαδοχές. Η επιστροφή του θέματος ξεκινά με δυναμικότερη αίσθηση. Η δεύτερη φράση του ξαναφέρει τις διάφωνες συγχορδίες σε συγκοπές του πρώτου τμήματος, τώρα σε μια εμφάνιση σε πολύ ψηλή περιοχή με αρμονικές των εγχόρδων.

II/12. Πελοποννησιακός (Ο Λύκος ο λεβέντης), σε μι ελάσσονα.

Allegro molto – Andantino – Allegro molto – Presto – Andantino – Allegretto – Allegro molto (1936 [1949])

Το θέμα προέρχεται από το ομώνυμο δημοτικό τραγούδι. Ένας έντονα ορμητικός οστιανάο ρυθμός στα κόρνα και τα βιολιά, με στίξεις από τα τρομπόνια και τα χαμηλά έγχορδα, συνοδεύει το θέμα σε χαμηλά όμποε και κλαρινέτα. Η νοσταλγική αρχική φράση του πρώτου *Andantino* εμφανίζεται μέσα από τον παράδοξο ήχο από δύο φλάουτα πίκολα σε διπλασιασμό οκτάβας, το πρώτο σε μια σχεδόν απίστευτα ψηλή περιοχή. Τα πίκολα δεν δημιουργούν τόσο διαπεραστική εντύπωση, όσο αίσθηση μοναξιάς. Η φωτινά εναρμονισμένη κύρια μελωδία του *Andantino* ακούγεται στο όμποε: μοιάζει ολότελα καινούργια, αλλά η λανθάνουσα σχέση της με το θέμα θα αποκαλυφθεί σε μεταγενέστερο σημείο. Το θέμα του *Allegro* επαναλαμβάνεται σε δυναμική πιάνο. Τότε ένα ξέφρενο, ελάχιστο, αθεματικό *Presto* έρχεται σαν ξαφνικό ξέσπασμα. Το *Andantino* επιστρέφει, τώρα με μια παραλλαγή του θέματος με αίσθημα θλίψης και ασυνήθιστη εναρμόνιση. Η παραλλαγή αυτή, της οποίας η μελωδική

γραμμή ξετυλίγεται από όμποε και βιολιά, παραθέτει κατά γράμμα το κύριο θέμα (μια πέμπτη επάνω στην ελάσσονα δεσπόζουσα), αλλά χρησιμοποιεί επίσης σχεδόν τις ίδιες νότες, στην ίδια περιοχή, όπως η μελωδία του όμποε στο πρώτο *Andantino*, και έτσι αποκαλύπτει αναδρομικά τη συγγένεια εκείνης της μελωδίας με το κύριο θέμα. Ένα ελάχιστο *Allegretto* που υπαινίσσεται μακρινά τα κύρια μοτίβα κλείνει το τμήμα αυτό. Η τελική επιστροφή του θέματος προαναγγέλεται από τις τρομπέτες και εμφανίζεται σαν δυναμική κατάληξη.

Σειρά III

III/1. Χωστιανός, σε ρε μείζονα. *Moderato molto ritmato* (1949)

Ο Χωστιανός, σε ρυθμό Καλαματιανού, είναι ο λαμπρότερος Χορός στον κύκλο. Στιρίζεται εν μέρει σε ένα Αρβανίτικο δημοτικό τραγούδι γνωστό στην περιοχή της Θήβας και κυρίως στο χωριό Χώστια (σήμερα Πρόδρομος Βοιωτίας), από όπου καταγόταν η μητέρα του Σκαλκώτα. Είχε λεχθεί ότι ο συνθέτης χρησιμοποίησε στο Χορό αυτό ένα τραγούδι που τραγουδούσε η μητέρα του. Τελικά αυτό επιβεβαιώθηκε από τον Θανάση Μωραΐτη, ο οποίος ηχογράφησε για πρώτη φορά το πραγματικό δημοτικό τραγούδι στα Χώστια το 1986 (*Κούσς τ'ά θα-μói Μαρिγώ* [Ποιός στο είπε Μαριγώ μου] – δημοσιευμένο στο βιβλίο του *Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών στην Ελλάδα*, 2002), τραγουδισμένο από μια γερόντισσα, και το συσχέτισε με το Χορό του Σκαλκώτα. Ο Θ. Μωραΐτης ανακάλυψε επίσης ότι η μητέρα του Σκαλκώτα Ιωάννα ήταν φημισμένη τραγουδίστρια δημοτικών τραγουδιών στα Χώστια.

Ο Χορός έχει δύο συνεχόμενες θεματικές ιδέες. Μια εναρκτήρια φανφάρα στα χάλκινα, με ιδιαίτερη λάμψη, και απάντηση από τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα συγκροτεί το πρώτο θέμα. Αμέσως ακολουθεί ένα άλλο, σχετικό χορευτικό θέμα στην τονική, που αρχίζει με τις βιόλες και ολοκληρώνεται από τα βιολιά. Αυτό το “πλαϊνό” θέμα είναι μια ελαφρά παραλλαγμένη πλήρης παράθεση τού δημοτικού τραγουδιού από τα Χώστια. Το προηγούμενο ανεξάρτητο θέμα της φανφάρας έχει ρυθμικές και μοτιβικές σχέσεις με το “πλαϊνό” θέμα (το οποίο όμως γίνεται αντιληπτό σαν να έχει παραχθεί από το πρώτο θέμα). Η φανφάρα, σε σι ελάσσονα, ακολουθείται στη συνέχεια από ένα επεισόδιο με σόλο βιολί και εγκαινιάζει το μεσαίο τμήμα, όπου μόνον το “πλαϊνό” θέμα αναπτύσσεται και προεκτείνεται. Η φανφάρα πάλι ανοίγει την επανέκθεση, όπου το “πλαϊνό” θέμα, παραλλαγμένο, οδηγεί σε ενθουσιώδες τέλος.

III/2. Ηπειρώτικος, σε σολ ελάσσονα. *Moderato* (1949)

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Είναι ο πιό ραψωδικός Χορός στον κύκλο, με ένα ιδιόμορφο και μελαγχολικό ρομαντισμό που δεν εμφανίζεται αλλού στους Χορούς. Η μορφή του έχει ραψωδική, αυτοσχεδιαστική ποιότητα. Ύστερα από τη θεματική έκθεση διαδοχικές ιδέες, οι οποίες σχετίζονται φανερά ή χαλαρά, ρέουν σχηματίζοντας ένα “μακροσκοπικό” μελωδικό νήμα, το οποίο συνδέεται ελεύθερα με κοινά μοτιβικά στοιχεία: το θέμα ακούγεται νοσταλγικά στο σόλο φλάουτο μαζί με έγχορδα· το θέμα αντεστραμμένο ξετυλίγεται εκφραστικά από τα βιολιά σε μια εκτεταμένη φράση· το όμποε στοχάζεται πάνω στο πρωτότυπο και το αντεστραμμένο θέμα, ακολουθούν τα κλαρινέτα· ξαφνική ορχηστρική αναφώνηση, και τα βιολοντσέλα συνεχίζουν την προηγούμενη μελωδική συζήτηση· επανέκθεση από όλη την ορχήστρα του θέματος σε συντομευμένη μορφή, στην φα ελάσσονα με επιστροφή στη σόλ ελάσσονα, όπου τα κλαρινέτα ανακαλούν τη προηγούμενη φράση τους με μια στιγμιαία παρεμβολή από τα φλάουτα· ένα απρόσμενο θέμα σε ψηλά κόρνα, που με μεγαλοπρέπεια προκύπτει από το προηγούμενο μοτίβο των φλάουτων και χρησιμοποιεί επίσης ένα παρεστιγμένο θεματικό μοτίβο· στοχαστικό σόλο της βιόλας, με ηχώ του παρεστιγμένου μοτίβου. Ύστερα από παραλλαγμένη επανέκθεση του κυρίου θέματος τα βιολοντσέλα οδηγούν σε εκφραστικό τελείωμα.

III/3. Κλέφτικος, σε λα ύφεση ελάσσονα. *Allegro vivo* (1936 [1949])

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Το κλέφτικο τραγούδι δεν είναι ποτέ τόσο γρήγορο, άρα αυτός ο πολύ ενεργητικός Χορός φαίνεται να συνδέεται με τον αδάμαστο χαρακτήρα των Κλεφτών. Η μορφή έχει κάπως ανορθόδοξο τριμερές σχήμα. Η ενορχήστρωση του Χορού, όπως και σε επόμενους Χορούς, χτίζεται αποκλειστικά με αντιπαράθεση οργανικών ομάδων – ξύλινων πνευστών, χάλκινων, έγχορδων – οι οποίες χρησιμοποιούνται σαν “στοιχεία”, κάθετα και οριζόντια. Κοφτές, επιθετικές κραυγές των πνευστών εμφανίζονται σαν έντονη στίξη στην προωθητική ορμή των έγχορδων, με τα πρώτα βιολιά να παρουσιάζουν με πάθος το θέμα πάνω από πιτσικάτο. Τα ξύλινα πνευστά μόνα αρχίζουν το μεσαίο τμήμα. Φαγκότο και όμποε παρουσιάζουν ένα πολύ ζωηρό σκοπό, που συνδέεται μοτιβικά με το θέμα. Τα χάλκινα σε ένα μεταβατικό ιντερλουδίο οδηγούν σε ένα κεντρικό, φορτισμένο μέτρο με όλη την ορχήστρα, το οποίο επιτακτικά επιβάλλει ξανά την τονική. Όμως αντί για την επανέκθεση, ο Σκαλκώτας ενθέτει εδώ δύο συνδεόμενα επεισώδια στην τονική· πρώτα,

τα όμποτε επιμένουν στο μικροσκοπικό χαρακτηριστικό μοτίβο του θέματος· τότε το μοτίβο αυτό μετασχηματίζεται και συνεχίζεται από μια ντελικάτη ιδέα στο κλαρινέτο, με τα έγγορδα να διαδέχονται τα ξύλινα για να την ολοκληρώσουν. Οριζόντια τα επεισόδια αυτά εξακολουθούν να ανήκουν στο μεσαίο αναπτυκτικό τμήμα. Ωστόσο από αρμονική άποψη βρίσκονται εμφατικά στην τονική, έτσι είναι ήδη μέρος της επανέκθεσης. Το διαφορούμενο αυτό δημιουργεί λανθάνουσα ένταση και υπονομεύει επίσης την καθαρή διαγραφή της διάρθρωσης των μορφικών γεγονότων. Η διαδικασία προσθέτει συσσωρευτική τονική δύναμη στην κανονική επανέκθεση του θέματος, που προβάλλει μέσα από μια πτωτική συγγορδία τονικής και ακολουθείται από μια παράξενη, πνευματώδη κόντα.

III/4. Μαριορή μου – Μαριορή μου, σε λα ελάσσονα. *Moderato assai e molto espressivo – Prestissimo – Moderato assai – Prestissimo – Moderato assai* (1936)

Το θέμα του βασίζεται στο ομώνυμο δημοτικό τραγοуди (συλλογή Αρίων). Ο Σκαλκώτας υπερβαίνει τον χαρακτήρα του πρωτοτύπου τραγοудиού και δημιουργεί ένα συγκινητικό κομμάτι με ακραίες αντιθέσεις ρυθμού και ατμόσφαιρας. Η μορφή έχει πενταμερές σχήμα παραλλαγών, όπου δύο συμπυκνωμένες *Prestissimo* παραλλαγές παρεμβάλλονται ανάμεσα σε τρία μεγαλύτερα τμήματα. Έγγορδα μόνον παίζουν στο πρώτο τμήμα. Ο πρωτότυπος σκοπός – συνεπτυγμένος από οκτώ σε έξι μέτρα, με μια στιγμιαία τροποποίηση στο προτελευταίο μέτρο – ακούγεται εκφραστικά από τα βιολοντσέλα, μέσα σε αργή αρμονική κίνηση. Το δεύτερο, συνεχόμενο τμήμα του θέματος είναι του Σκαλκώτα· με κρυμμένη παραγωγή από το προηγούμενο μοτίβο κατιούσας δεύτερης και με ρυθμική επίταση αναπτύσσεται μια θαυμάσια επέκταση, καθώς τα βιολοντσέλα συνεχίζουν την μεγάλη, ανοδική και καθοδική μελωδία τους μέσα σε ένα μελαγχολικό, μετατροπικό αρμονικό ιστό. Στο πρώτο *Prestissimo* τα χάλκινα, και μετά τα ξύλινα σαν ηχώ, παίζουν μια μεταμόρφωση του πρώτου μέρους του θέματος, το οποίο έχει οριακά συμπυκνωθεί σε ένα μέτρο οστινάτο. Τα έγγορδα μόνον παίζουν μια παραλλαγή όλου του θέματος σε ντο δίεση ελάσσονα, με μεγαλύτερη δραματική ένταση και μοτιβικό συσχετισμό μεταξύ των δύο θεματικών μερών. Σε ένα νέο *Prestissimo* το επίμονο οστινάτο, τώρα στα χαμηλά έγγορδα, δημιουργεί κλιμάκωση οδηγώντας σε ρυθμικό ξέσπασμα στα χάλκινα και τα κρουστά. Στο τελευταίο τμήμα το παραλλαγμένο θέμα αρχίζει στα όμποτε και στα βιολιά· το δεύτερο τμήμα του έχει τώρα αργή, καθοδική κατεύθυνση, φθάνοντας τελικά σε μια καταληκτική επανέκθεση

του πρωτότυπου σκοπού από τα βιολοντσέλα, μέσα σε σκοτεινή συνοδεία από όλη την ορχήστρα. Η σύντομη κόντα, που αρχίζει πολυτονικά, είναι αθέρια και δραματική.

III/5. Κάτου στου Βάλτου τα χωριά, σε λα ελάσσονα.

Moderato – Allegro – Moderato (1936) [πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση]

Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί το ομώνυμο δημοτικό τραγούδι (από τη συλλογή *Τραγούδια της Ρούμελης* της Μέλπας Μερλιέ), σε Τσάμικο ρυθμό. Η μορφή του Χορού χαρακτηρίζεται από ένα εξαιρετικά πρωτότυπο και λεπτοφτιαγμένο μορφολογικό εύρημα. Εξωτερικά η μορφή είναι διαρθρωμένη σε ξεκάθαρο, τριμερές σχήμα, A-B-A'. *Moderato* 3/4 – *Allegro* 2/2 – *Moderato* 3/4. Ωστόσο θεματικά η πραγματική μορφή είναι διμερής, με σαφές σχήμα A-BIA'-B' (A και B συνδέονται μοτιβικά). Η υπέρθεση διμερούς και τριμερούς μορφής επιτυγχάνεται απαρατήρητα, έτσι ώστε το αποτέλεσμα γίνεται πλήρως αντιληπτό μόνον αναδρομικά με το τέλος του κομματιού. Η αμφισημία αυτή, εκτός του ότι δίνει μορφολογική φρεσκάδα, συνεισφέρει επίσης στην τελική αίσθηση μελαγχολίας του κομματιού. Τα χάλκινα παρουσιάζουν ένα θέμα με αποφασιστικό και εκφραστικό χαρακτήρα στο πρώτο *Moderato* 3/4. Το ανεξάρτητο θέμα αυτού του τμήματος είναι του Σκαλκώτα· στο θέμα χρησιμοποιούνται και αναπτύσσονται δύο μοτίβα από το πρωτότυπο τραγούδι. Η πρωτότυπη μελωδία εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του επακόλουθου *Allegro*· τα έγχορδα μαζί με το ξυλόφωνο παρουσιάζουν μια νέα, παραλλαγμένη μορφή της μελωδίας, όπου ο αρχικός Τσάμικος ρυθμός 3/4 έχει αλλαχθεί σε 2/2, με έντονη ρυθμική ενέργεια. Καθώς τα έγχορδα σταματούν, αμέσως συνεχίζουν τα ξύλινα πνευστά· επαναλαμβάνουν την τελευταία φράση των εγχόρδων και απαρατήρητα προχωρούν σε παραλλαγμένη παρουσίαση του αρχικού θέματος του *Moderato*, του οποίου τώρα ο ρυθμός είναι αλλαγμένος από 3/4 σε 2/2. Κάποιες ξαφνικές συγκοπές εντείνουν με πνευματώδη τρόπο την παραλλακτική εξέλιξη. Κατά την επιστροφή του *Moderato* 3/4 το αρχικό θέμα δεν επανεμφανίζεται και παρουσιάζεται μια παραλλαγή του δημοτικού τραγουδιού, τώρα στο γνήσιο ρυθμό του σε 3/4, την οποία ακολουθεί μια συσχετιζόμενη φράση, παρμένη από το τραγούδι. Μόνο τότε τα φαγκότα παίζουν τη μελωδία του τραγουδιού στην πρωτότυπη μορφή της (αντιστοιχεί με την καταγραφή της Μερλιέ), λίγο συντομευμένη, κάτω από συνοδεία εγχόρδων που δημιουργεί αίσθηση σαν σκοτεινίασμα (συνοπτικά: *Moderato* 3/4 A – *Allegro* 2/2 B|A' *Moderato* 3/4 B'). Το πραγματικό τραγούδι γίνεται αντιληπτό (το κομμάτι δεν απευθύνεται βέβαια σε γνώστη δημοτικών τραγουδιών)

μόνο σαν μνήμη, ένας επίλογος όπου η μετασχηματιστική εξέλιξη τελειώνει, και αφήνει ένα τελείως μελαγχολικό αίσθημα. Τίποτε δεν επαναλαμβάνεται ακριβώς. Το κάθε τι επανεμφανίζεται μέσα στη μορφολογική πορεία με ανανεωμένο σχήμα ως το τέλος. Σε αυτή την ελλειπτική, αλλά τέλεια ισορροπημένη, διαρθρωμένη απλά, αλλά περίτεχνη μορφή ο Σκαλκώτας στοχάζεται πάνω στην ουσιαστική αμφισημία της μουσικής μορφής μέσα στο χρόνο.

III/6. Μακεδονικός, σε ντο μείζονα. *Vivace* (1936)

Ο σύντομος αυτός Χορός χαρακτηρίζεται από ένα οστινάτο ενός μέτρου από δύο νότες (ντο, ρε) που παίζεται από την άρπα και διατρέχει το κομμάτι από την αρχή ως το τέλος. Το θέμα είναι του Σκαλκώτα: έχει τροπική, λαϊκή κλίση, αλλά δεν συνδέεται καθαρά με τη δημοτική μουσική (είναι άγνωστο γιατί ο τίτλος αναφέρεται στη Μακεδονία). Τροπικές αλλοιώσεις (βαρύνσεις) στη μελωδία και ειδικά σε μια συνοδευτική φωνή σε τρίτες δίνουν στο θέμα ένα τόνο μελαγχολίας που αντιφάσκει προς την καθαρή ηχητικότητα της ντο μείζονος της αρχής. Το οστινάτο ανοίγει το κομμάτι και το θέμα εκτίθεται πάνω σε μια κρατημένη συγχορδία ντο μείζονα. Το θέμα στη συνέχεια επανεκτίθεται πάνω σε συγχορδία λα ελάσσονα, όπου επαναλαμβάνεται δυο φορές και διευρύνεται, με μεγαλύτερη έκφραση και ένταση. Η τρίτη εμφάνιση γίνεται στη ντο ελάσσονα και τελειώνει με δύο δυνατές συγχορδίες. Ένα ρούλο (τρέμολο) από το ταμπούρο εισάγει ξαφνικά έναν ενθουσιαστικό επίλογο, ο οποίος μοιάζει σαν προσάρτηση και δεν έχει καμμία απολύτως σχέση με το θέμα: όμως η βηματική διαστηματική κίνησή του πηγάζει από το οστινάτο.

III/7. Χιώτικος (Κάτω στο γαλό κοντή), σε σολ μείζονα. *Allegro vivo* (1936)

Το θέμα του βασίζεται στο ομώνυμο γνωστό δημοτικό τραγούδι, που έχει εύθυμη διάθεση. Με ανάλογη διάθεση, σαν εύθυμο παιχνίδι, χειρίζεται ο Σκαλκώτας το υλικό του: δεν αφήνει ποτέ στο Χορό μια ολόκληρη, φυσιολογική εμφάνιση του δημοτικού σκοπού, καθώς πειραχτικά χωρίζει μεταξύ τους τις δύο συνεχόμενες φράσεις του τραγουδιού, αποσπά τμήματά τους, αναμειγνύει περιστασιακές πικάντικες χρωματικές αλλοιώσεις στη μελωδία. Η μορφή μοιάζει σαν μικρογραφία ρόντο, αλλά έχει επίσης ένα λαθάνον διμερές σχήμα. Στο πρώτο, εν μέρει εισαγωγικό τμήμα, ένα εναρκτήριο, ανεξάρτητο μοτίβο στο όμποε, που παράγεται από το κύριο θέμα, συνδυάζεται με αποσπάσματα του θέματος. Ο μείζων τρόπος αλλάζει ξαφνικά σε ελάσσονα και το

εναρκτήριο μοτίβο παίρνει κεφάτα αντεστραμμένη μορφή. Η επακόλουθη έκθεση του χαρωπού θέματος θίγεται από μια παρεμβολή μετρικής αλλαγής και δύο στιγμιαίες παρεισφρύσεις του ελάσσονος τρόπου στη μελωδία. Το ξυλόφωνο παίζει μια παραλλαγή της πρώτης φράσης του θέματος πάνω σε μια ειρωνική υπέρθεση ντο μείζονος – ελάσσονος στα τρομπόνια και την τούμπα. Πάνω σε μια περισσότερη διάφωνη υπέρθεση μι μείζονος – ελάσσονος στα ξύλινα πνευστά, σε ένα ξαφνικό σκοτεινιάσμα, το εναρκτήριο μοτίβο επιστρέφει σε συνδυασμό πάλι με αποσπάσματα του θέματος. Τα ξύλινα συνεχίζουν για λίγο να αναπτύσσουν το πρώτο μοτίβο του θέματος, το οποίο τελικά αγγίζει την τονική. Τότε δρόντας έρχεται με χαρά η δεύτερη φράση – ρεφρέν του θέματος, σε ιωτί, με επακόλουθο καταληκτικό κρεσέντο.

III/8. Κλέφτικος, σε φα ελάσσονα. *Moderato andantino*

(1936 [πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση])

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Έχει τροπική ποιότητα, αλλά όχι καθαρή σχέση με τη δημοτική μουσική. Ο Χορός πιθανόν αναφέρεται σε ένα ήσυχο χορό των Κλεφτών. Τα έγχορδα παρουσιάζουν το θέμα, που έχει χάρη και ανάλαφρη μελαγχολία. Μια δευτερεύουσα, ανεξάρτητη αντιστικτική γραμμή στα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες συνοδεύει τα πρώτα βιολιά, πάνω σε πιτσικάτο των χαμηλών εγχόρδων. Τα ξύλινα πνευστά ολοκληρώνουν το θέμα επαναλαμβάνοντας την πρώτη του φράση. Το μεσαίο τμήμα είναι στο μείζονα τρόπο. Έχει ένα νέο θέμα που δεν έχει θεματική σχέση με το πρώτο. Αλλά το επαναλαμβανόμενο βασικό μοτίβο του νέου θέματος είναι στην πραγματικότητα ακριβώς το δευτερεύον, αντιστικτικά συνοδευτικό μοτίβο της αρχής, το οποίο τώρα έχει ανυψωθεί σε πρωτεύον. Έτσι τα θέματα των δύο τμημάτων είναι συνδεδεμένα, καθώς έχουν κοινή προέλευση από το σύμπλεγμα του κυρίου θέματος. Στην επανέκθεση του πρώτου τμήματος η τρομπέτα νοσταλγικά παίζει τη μελωδία, με συνοδεία από τις υπόλοιπες τρομπέτες, τρομπόνια, τούμπα και τύμπανα. Τα ξύλινα μαζί με τα έγχορδα ολοκληρώνουν το θέμα. Η επακόλουθη κόντα είναι πολυτονικά διάφωνη και πικρή.

III/9. Το Νεραντζοφίλημα, σε λα ελάσσονα. *Andantino ritmato – Allegro – Andantino –*

Andantino – Andantino – Allegro (1936) [πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση]

Το θέμα βασίζεται στο ομώνυμο δημοτικό τραγούδι, σε ρυθμό Καλαματιανού. Το τραγούδι βρίσκεται στη συλλογή *Αρίων*, όπου επίσης υπάρχει κοντινή παραλλαγή της

ίδιες μελωδίες στο τραγούδι *Η Παπαδοπούλα*. Στο Χορό ο Σκαλκώτας αναφέρεται και στις δύο αυτές παραλλαγές, κάνοντας βέβαια τις δικές του ριζικές επεμβάσεις. Η μορφή έχει σχήμα αργού – γρήγορου. Στο πρώτο τμήμα ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί μόνο τη στοιχειώδη πρώτη φράση του πρωτοτύπου (ένα διμετρο πυρήνα που επαναλαμβάνεται δύο φορές). Την τροποποιεί, αλλάζει τον ρυθμό από 7/8 σε 2/4, την παρουσιάζει ως “προηγούμενη” (antecedent) φράση και προσθέτει μια “επόμενη” (consequent) δικιά του φράση. Το όλο θέμα παίζεται από τα πνευστά, σε ατμόσφαιρα ηρεμίας και απλότητας. Τα έγχορδα απαντούν στο επακόλουθο *Allegro*, σε μέτρο 7/8, παρουσιάζοντας μια ενεργητική παραλλαγή του πρωτοτύπου τραγουδιού. Στο επόμενο τμήμα τα ξύλινα πνευστά, με σόλο όμπσε και φαγκτό, αρχίζουν μια νέα, τρυφερά εκφραστική ιδέα. Όμως τώρα η “επόμενη” φράση είναι η αρχή του κυρίου θέματος (μια διαδικασία αντίστροφη από ότι στο πρώτο *Andantino*), με εναρμόνιση γεμάτη φαντασία. Τα έγχορδα επιστρέφουν με το *Allegro* 7/8, τώρα σε απόμακρο πιανίσιμο. Το πρώτο αργό τμήμα επαναλαμβάνεται από όλη την ορχήστρα με πρόσθετο χρώμα από καμπάνες. Καθώς το τμήμα αυτό περιέχει μόνο την αρχή του πρωτοτύπου τραγουδιού, η δεύτερη φράση του *Allegro* 7/8 επιστρέφει σαν ζωηρή κατάληξη.

III/10. Αρκαδικός, σε σολ μείζονα. *Moderato* (1936 [1949])

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα και δεν έχει σχέση με τη δημοτική μουσική. Γι’ αυτό ο Κωστής Δεμερτζής υπέθεσε ότι ο τίτλος υπονοεί μια μυθολογική ιδέα, καθώς η Αρκαδία θεωρείται μυθολογικά η ιδεατή χώρα των βοσκών, υπόθεση που υποστηρίζει ο χαρακτήρας του Χορού. Οι βιόλες, μαζί με το φαγκτό στη κάτω οκτάβα, παρουσιάζουν το ειρηνικό θέμα, το οποίο περιβάλλεται από σιγανές συγχορδίες στα ξύλινα πνευστά, σε παράλληλη κίνηση, και πιτσικάτο στα έγχορδα. Τα βιολιά παρουσιάζουν δεύτερη, παραλλαγμένη θεματική έκθεση. Οι βιόλες ξεκινούν μια τρίτη έκθεση, που διακόπτεται από ένα μέτρο με χρωματική άνοδο συγχορδιών σε παράλληλη κίνηση. Αυτή οδηγεί σε σύντομη, μετατροπική θεματική έκθεση στα πνευστά, που φέρνει πάλι το χρωματικό συγχορδιακό μοτίβο. Η επαναληπτική εξέλιξη του μοτίβου αυξάνει σε ηχητική και δραματική ένταση και οδηγεί σε μια νέα ιδέα στα χάλκινα. Το επεισόδιο των χαλκίων ξεκινά χαρούμενα, αλλά σύντομα γίνεται πολυτονικά διαφωνο με μια σχεδόν σαρδόνια αρμονική ταχύτητα. Το θέμα των χαλκίων αποτελείται από συγχορδίες σε παράλληλη κίνηση, άρα έχει μετασχηματιστική σχέση με το προηγούμενο μοτίβο συγχορδιακής προόδου, το οποίο

έχει ήδη ακουστεί στο συνοδευτικό φόντο της αρχής. Η επανέκθεση οδηγεί, με μοτιβική εξέλιξη, σε μια λυρική κόντα, με τα έγχορδα μόνο· οι παράλληλες συγχορδίες βαθμιαία “διαλύονται” σε επίλογο που, καθώς σβήνει, λύνει όλες τις προηγούμενες εντάσεις από το επεισόδιο των χαλκίνων.

III/11. Μεσολογίτικος, σε λα ελάσσονα. *Allegro* (1949)

Τα θέματα του Χορού είναι του Σκαλκάτας. Στο κύριο θέμα υπάρχουν τροπικές ποιότητες, αλλά γενικά όχι συγκεκριμένη σχέση με τη δημοτική μουσική. Ο Χορός έχει μεγάλη ρυθμική ζωντάνια και “αψιδωτή”, ή ελεύθερη διμερή δομή διαδοχικών επεισοδίων. Υπάρχουν τέσσερεις διαφορετικές ιδέες. Δύο είναι θεματικές και εμφανίζονται συνεχόμενες στην τονική· το κύριο, νευρώδες θέμα και ύστερα μια ανοδική–καθοδική φιγούρα, σαν κλίμακα, στα τρομπόνια πάνω από ένα ρυθμικό μοτίβο στα κόρνα. Οι δύο άλλες είναι δευτερεύουσες και μεταβατικές. Ωστόσο υπάρχουν γενετικές και μοτιβικές συγγένειες μεταξύ των ιδεών αυτών. Επιπλέον μια μικρή ανάπτυξη του κυρίου μοτίβου του πρώτου θέματος συνδέεται αφηρημένα με τη φιγούρα των τρομπονίων και τη βηματική της κάθοδο από το φα στο λα. Ύστερα από αυτό η τελευταία, μεταβατική ιδέα είναι ένα χορευτικό ρυθμικό σχήμα, με συγχοπές, στα χάλκινα. Η επανέκθεση των δύο βασικών θεμάτων γίνεται με αντίστροφη σειρά και παραλλαγμένη ορχηστρική υφή. Το σχήμα με την ανάπτυξη του κυρίου μοτίβου επιστρέφει ως κατάληξη.

III/12. Μαζωχτός (Χελιδονάκι θα γενώ), σε σόλ ελάσσονα. *Allegro molto vivace* (1949)

Στον τελευταίο Χορό χρησιμοποιείται το πιο στοιχειώδες δομικά δημοτικό τραγούδι (από τη συλλογή *Τραγούδια της Ρούμελης*). Το τραγούδι είναι ένα αρχαϊκό, επαναλαμβανόμενο μελωδικό κύτταρο από τρεις μόνο νότες (ντο, ρε, λα). Ο *Μαζωχτός* είναι λαϊκός χορός όπου οι χορευτές κινούνται κοντά ο ένας στον άλλο. Ο Σκαλκάτας μεταμορφώνει το αρκετά εύθυμο πρωτότυπο τραγούδι σε ένα πολύ ορμητικό χορό. Η μελωδία εδώ εμφανίζεται ως πρόσχημα και ο Σκαλκάτας ενδιαφέρεται να ασχοληθεί μόνο με ένα στοιχειώδες επαναληπτικό τροπικό μοτίβο. Η ανάπτυξη του έχει γραμμικό, χρωματικό, δυναμικό χαρακτήρα. Ο Σκαλκάτας ανταποκρίνεται στη στατική φύση του μοτίβου παραλλάσσοντας το χωρίς μετατροπή, πάντοτε μέσα στη μικρή μελωδική έκταση του πρωτοτύπου και παραμένοντας σχεδόν σε όλο το Χορό με έμφαση στην ελάσσονα τονική συγχορδία. Η μορφή έχει διμερές σχήμα. Το θέμα–μοτίβο

παρουσιάζεται και παραλλάσσεται πάνω σε οστινάτο του ρυθμού και της τονικής συγχορδίας. Η αρμονία αλλάζει ουσιαστικά μόνο στο μεταβατικό πέρασμα που συνδέει τα δύο τμήματα. Η συνεχής επανάληψη, ιδίως στο δεύτερο τμήμα του Χορού, δημιουργεί αυξανόμενη ένταση. Λίγο πριν την τελική επανάληψη ξεσπά ξαφνικά μια πολυτονική, ιδιαίτερα διάφωνη συγχορδία με πολλαπλή λειτουργία δεσπόζουσας, που επιτείνει το αναπόφευκτο της στατικής ελάσσονος τονικής, όπου επάνω το πρωταρχικό θέμα ακούγεται για τελευταία φορά. Όπως στους Χορούς I/4 και III/5, η τελευταία αυτή εκδοχή του επαναληπτικού θέματος είναι ο πρωτότυπος σκοπός στο δικό του ρυθμικό σχήμα, εκδοχή που έρχεται ως αποτέλεσμα της προηγούμενης εξέλιξης και οδηγεί δυναμικά στο τέλος.

Αρχικές και αναθεωρημένες γραφές

Οι αναθεωρήσεις των Χορών στη δεύτερη και την τρίτη Σειρά είναι συχνά πολύ δύσκολο (αλλά όχι αδύνατο) να αναγνωσθούν, καθώς είναι πρόχειρα σημειωμένες, ως και κακογραμμένες, με μολύβι πάνω στο γραμμένο με μελάνι πρωτότυπο χειρόγραφο. Ο Σκαλκώτας σχεδίασε τις αναθεωρήσεις λίγο πριν τον πρόωπο θάνατό του και δεν πρόφτασε να γράψει μια κανονική παρτιτούρα· μάλιστα οι αναθεωρημένες Σειρές II και III των Χορών είναι η μοναδική περίπτωση έργου του Σκαλκώτα που δεν σώζεται σε καθαρά γραμμένη παρτιτούρα. Το γεγονός αυτό, εκτός από κειμενολογικά προβλήματα που πρέπει να επιλυθούν, θα μπορούσε επίσης να εγείρει κάποια ερωτήματα για το αν οι αναθεωρημένες γραφές είναι και οριστικές· όμως οπωσδήποτε οι σημειωμένες αναθεωρήσεις εμφανίζονται πλήρεις, όσον αφορά τις προφανείς προθέσεις του συνθέτη. Το εύρος και το είδος των αναθεωρήσεων ποικίλλουν σημαντικά σε κάθε αναθεωρημένο Χορό. Οι αναθεωρημένες γραφές δεν είναι πάντα πιο επιτυχημένες από τις αρχικές, μάλιστα πιο συχνά προτιμότερες είναι οι αρχικές γραφές. Δύο Χοροί στη Σειρά II και άλλοι δύο στη Σειρά III δεν έχουν αναθεωρήσεις. Στους άλλους Χορούς οι αναθεωρήσεις κυμαίνονται από ελάχιστες και περιστασιακές ως ακόμη, σε κάποιες περιπτώσεις, ολοκληρωτικό ξαναγράψιμο του Χορού. Η αναθεώρηση αφορά κυρίως την ενορχήστρωση και την υφή του κομματιού (σχέση ανάμεσα σε φωνές και περιοχές "ρετζίστρα", διαφοροποίηση ή πρόθεση συνοδευτικών στοιχείων). Λιγότερο συχνά η αναθεώρηση μπορεί να προεκτείνεται σε κάθε άλλη πλευρά της σύνθεσης· μελωδικές τροποποιήσεις, αλλαγές της αρμονίας, πρόσθετη αντίστιξη, ακόμη,

σε δύο περιπτώσεις, τροποποίηση του μορφολογικού σχήματος. Σε πέντε Χορούς – Σειρά II/3, 5, 6, 11, Σειρά III/2, οι αναθεωρήσεις αφορούν μόνο περιστασιακές αλλαγές της ενορχήστρωσης, ανάμεσα στις οποίες η ανάθεση σε άλλα όργανα λίγων σημείων, που είναι σχεδόν αδύνατα από τεχνική άποψη στην πρώτη γραφή.

Σε άλλους αναθεωρημένους Χορούς η νέα ενορχήστρωση (μερική ή πλήρης) είναι συνήθως μαζικότερη, με περισσότερους διπλασιασμούς οργάνων και πρόσθετα μοτιβικά στοιχεία στην υφή. Σε ορισμένες περιπτώσεις η νέα αυτή ενορχήστρωση και υφή είναι απόλυτα απαραίτητη, όπως στους Χορούς III/1 και III/12. Όμως, αν και οι αναθεωρημένες ενορχηστρώσεις είναι ικανοποιητικές αυτόνομα, συχνά οι πρώτες γραφές είναι πιο διαφανείς και γενικά καλύτερες (όπως επίσης και ως προς το περιβάλλον τους μέσα στον κύκλο). Ουσιώδεις αλλαγές σε ενορχήστρωση και υφή σημαίνουν αναθεώρηση της προοπτικής ενός Χορού, που περιλαμβάνει αλλαγές σε μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, δυναμική. Ακριβώς στους Χορούς με τέτοιες ουσιώδεις αναθεωρήσεις είναι συνήθως δυνατότερη η πρώτη γραφή. Στην ηχογράφιση αυτή περιλαμβάνονται οι επιτυχεστέρες γραφές, ορισμένες σε πρώτη ηχογράφηση.

Σειρά II

II/1. Σურτός: πρώτη (1936) γραφή στην ηχογράφιση. Έντεκα μέτρα στην αρχή της επανέκθεσης έχουν αναθεωρηθεί, με την αφαίρεση της διάφωνης αντισπικτικής γραμμής στα χαμηλά χάλκινα και την προτίμηση υφής πλησιέστερης σε εκείνη της αρχής του Χορού. Η πρώτη γραφή έχει μεγαλύτερη πρωτοτυπία και δραματικότητα, ενώ είναι επίσης ισχυρότερη δομικά, ως εξέλιξη από τις προηγούμενες διάφωνες αρμονικές διαδοχές και προς τις διάφωνες εντάσεις του τέλους.

II/2. Σιφνέκος: πρώτη (1936) γραφή στην ηχογράφιση. Τα πρώτα επτά μέτρα έχουν αναθεωρηθεί: το σόλο κλαρινέτο έχει αντικατασταθεί από τα πρώτα βιολιά, ένα πρόσθετο όμποε διπλασιάζει σε επάνω οκτάβα μια χαμηλότερη εσωτερική γραμμή στο δεύτερο κλαρινέτο, ορισμένα άλλα όργανα έχουν προστεθεί. Η αρχική γραφή έχει μεγαλύτερη φρεσκάδα και περισσότερες αντιθέσεις, ενώ επίσης στην αναθεώρηση το όμποε δημιουργεί μη ικανοποιητική σχέση φωνών με την τρομπέτα.

II/3. Αυγής – αυγής θα σηκωθω: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφιση. Κυρίως δευτερεύουσες διαφορές ενορχήστρωσης οφίστανται μεταξύ των δύο γραφών. Το σόλο

της αρχής, που στην πρώτη γραφή είναι μοιρασμένο ανάμεσα σε φαγκτό και κόρνο, έχει με μεγαλύτερη επιτυχία ανατεθεί μόνο στο φαγκτό στην αναθεώρηση.

Π/4. Νησιώτικος: δεν έχει αναθεωρηθεί.

Π/5. Βλάχικος: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Στην αναθεώρηση υπάρχουν μικρές περιστασιακές διορθώσεις ενορχήστρωσης, που περιλαμβάνουν την αλλαγή ενός μη πρακτικού σημείου στα κόρνα.

Π/6. Μαύρο Γεμενί: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Στην αναθεώρηση υπάρχουν πολύ λίγες δευτερεύουσες αλλαγές στην ενορχήστρωση.

Π/7. Καθιστός: πρώτη (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Στην αναθεώρηση υπάρχουν ορισμένες σημαντικές αλλαγές στο τμήμα του *Andante moderato*, που περιλαμβάνουν την πρόσθεση αντίστιξης στην αρχή με εσωτερική μίμηση της άνω φωνής, καθώς επίσης και αλλαγές στην ενορχήστρωση στη συνέχεια. Αν και οι αλλαγές ηχούν καλά από ενορχηστρωτική άποψη, η αντίστιξη και η σχέση των φωνών δεν είναι πειστικές. Η αρχική γραφή είναι πολύ πιο δυνατή.

Π/8. Χιώτικος: πρώτη (1936) και αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Εδώ, εκτός από σημαντικές αλλαγές στην ενορχήστρωση, ο Σκαλκώτας αλλάζει την εισαγωγή, ξεκινώντας με το αρχικό μοτίβο του θέματος στα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα σε νέο αρμονικό περιβάλλον. Αργότερα, συμμετρικά, το θεματικό αυτό μοτίβο σε μια παράγωγη φράση προστίθεται πάνω από τις ήδη υφιστάμενες γραμμές στο επεισόδιο σε ρε ελάσσονα. Στη συνέχεια ένα ρυθμικό μοτίβο πάνω από το θεματικό μοτίβο ακολουθεί στην κατάληξη. Η νέα εκδοχή είναι φτιαγμένη με τέχνη, όμως η πρώτη γραφή έχει μεγαλύτερη μορφολογική φρεσκάδα, καθώς το επεισόδιο σε ρε ελάσσονα δεν επεξηγείται ορθολογικά με προφανή, πρόσθετη θεματική επιβολή. Η αρχική γραφή είναι επίσης ορχηστρικά διαφανέστερη (ιδίως διατηρώντας την εύθυμη απόδοση του θέματος με πιτσικάτο όλων των εγχόρδων, η οποία στην αναθεώρηση καλύπτεται από διπλασιασμούς των ξύλινων πνευστών).

Π/9. Τσάμικος: αρχική (1936) και αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεωρημένη γραφή έχει πολλές διαφορές στην ενορχήστρωση και έχει ξαναγραφτεί σε σημαντικό βαθμό ως προς την υφή, αλλά και κάποιες μελωδικές και αρμονικές αλλαγές· το τέλος του αρχικού, κυρίου θέματος στις βιόλες είναι λίγο αλλαγμένο και

αμέσως ύστερα μια πλουσιότερη, πικάντικη αρμονική διαδοχή εμφανίζεται στα κόρνα – αλλαγές που συμβαίνουν επίσης στα αντίστοιχα σημεία στη συνέχεια. Όμως η αρχική γραφή είναι σε ένα ορισμένο βαθμό πιο σφιχτοδεμένη από μοτιβική και δραματική άποψη, καθώς σ' αυτή πρωτεύουν αναπαιστικό μοτίβο ακούγεται στο επεισόδιο με το σόλο βιολί (δεν υπάρχει αντίστοιχο στην αναθεώρηση) και έτσι συνδέει ισχυρότερα, και σε απόσταση, με την τελευταία κορύφωση σε ορχηστρικό τυτί, όπου εκεί το πρωτεύον αυτό μοτίβο έχει αντίστοιχο και εντονότερο ρόλο.

II/10. Επιτραπέζιος: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Ο Χορός έχει ολοκληρωτικά επανανορχηστρωθεί στην αναθεωρημένη γραφή (μόνο τέσσερα από τα εκατόν σαράντα ένα μέτρα του δεν έχουν αλλαχθεί). Ωστόσο στη δεύτερη αυτή γραφή οι αλλαγές στην υφή και τις περιοχές, ορισμένες μελωδικές διορθώσεις σε οργανικές γραμμές και η σχέση των φωνών μεταξύ τους δεν δικαιώνονται πάντα.

II/11. Μακεδονικός: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Μια πολύ μικρή περιστασιακή διαφορά υπάρχει στην αναθεωρημένη γραφή, όπου ο Σκαλκώτας, για λίγα μέτρα, αλλάζει ενορχήστρωση σε ένα σημείο δοσμένο σε πολύ ψηλή περιοχή στο κόρνο και το δίνει στην τρομπέτα. Η αρχική γραφή είναι επιτυχέστερη.

II/12. Πελοποννησιακός: δεν έχει αναθεωρηθεί.

Σειρά III

III/1. Χωστιανός: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεώρηση, αδιαμφισβήτητη βελτίωση σε σχέση με τη πρώτη γραφή, έχει εμπνευσμένες, επί μέρους αλλαγές στην ενορχήστρωση και την υφή, όπως το χαρακτηριστικό ανοδικό μοτίβο στα κόρνα στην αρχή που απαντά με ανάταση στην εναρκτήρια φανφάρα στις τρομπέτες και τα τρομπόνια.

III/2. Ηπειρώτικος: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Μικρές, μερικές αλλαγές στην ενορχήστρωση βρίσκονται στην αναθεώρηση. Στη γραφή αυτή έγχορδα, αντί για πνευστά όπως στην αρχική, συνοδεύουν το εναρκτήριο σόλο φλάουτο.

III/3. Κλέφτικος: δεν έχει αναθεωρηθεί.

III/4. Μαριορή μου, Μαριορή μου: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεωρημένη εκδοχή έχει ολότελα ξαναγραφεί, με αλλαγές σε ενορχήστρωση, υφή,

αντίστιξη, ρυθμική αγωγή. Τα τμήματα *Prestissimo* έχουν αντικατασταθεί από μια άλλη επεξεργασία με διαφορετικές θεματικές γραφές και αρμονία, καθώς και όχι τόσο γρήγορο ρυθμό. Η αρχική γραφή είναι αδιαμφισβήτητα πιο επιτυχημένη, όπως για παράδειγμα στα τμήματα *Prestissimo* ή στη διάφανη αρχή με τα έγχορδα· επίσης κάποιες περιστασιακές επιβολές από πρόσθετη αντίστιξη με μιμήσεις στην αναθεώρηση δεν είναι απόλυτα πειστικές.

III/5. Κάτω στου Βάλτου τα χωριά: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεωρημένη εκδοχή έχει ολοκληρωτικά ξαναγραφτεί και επίσης αλλάζει ριζικά το χαρακτήρα της αρχικής. Η μαζική ενορχήστρωση, οι αλλαγές δυναμικής και κάποιων συγχορδιών στην αρμονία δεν είναι τόσο επιτυχημένες σε σύγκριση με το πρωτότυπο. Επίσης το μορφολογικό σχήμα έχει αλλαχθεί, καθώς έχει προστεθεί μια *da capo* επανάληψη του αρχικού *Moderato*, που αγνοεί την σχεδόν άπιαστη, κρυφή, εξαιρετική συμμετρία της ωραίας αρχικής μορφής. Η δεύτερη εκδοχή είναι στο πλαίσió της καλής, αλλά η αρχική είναι καθαρά προτιμότερη.

III/6. Μακεδονικός: αρχική (1936) και αναθεωρημένη (1949 [πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση]) γραφή στην ηχογράφηση. Οι δύο γραφές διαφέρουν αποκλειστικά στην ενορχήστρωση, κυρίως στο ότι το οσπινάτο της άρπας που διατρέχει το Χορό στην αρχική γραφή έχει δοθεί στην αναθεώρηση σε διάφορα διαδοχικά όργανα – πιτσικάτο εγχόρδων, τρομπέτες, τρομπόνια, όμποε και κόρνα.

III/7. Χιώτικος: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεωρημένη έχει σε ορισμένα σημεία πυκνότερη ενορχήστρωση και υφή, όχι τόσο επιτυχημένη όπως στην αρχική γραφή.

III/8. Κλέφτικος: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεώρηση έχει πάλι μαζικότερη ενορχήστρωση, με πρόσθετους διπλασιασμούς και αλλαγές στην υφή, που δεν είναι τόσο πειστικές όπως στην αρχική γραφή.

III/9. Το Νεραντζοφίλημα: αρχική (1936) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεωρημένη γραφή έχει ξαναγραφτεί ολοκληρωτικά. Οι αλλαγές είναι μεγάλης κλίμακας και περιλαμβάνουν μεταβολές της αρμονίας στο πρώτο τμήμα, της δομής, του μήκους και του χαρακτήρα των τμημάτων *Allegro*, διαφορετική ενορχήστρωση κ.τ.λ. Η δεύτερη γραφή είναι μεγαλύτερη και τόσο διαφορετική από την αρχική, ώστε ο Σκαλκώτας δεν

μπορούσε να την σημειώσει πάνω στην πρωτότυπη παρτιτούρα και έτσι είναι η μόνη αναθεώρηση που είναι ανεξάρτητα και καθαρά γραμμένη. Το στύλ της συμφωνεί περισσότερο με τα τελευταία νεοκλασικά έργα του συνθέτη. Έχει επίσης σημαντικά μαζικότερη ενορχήστρωση, ιδιαίτερα στα τμήματα *Allegro*. Η αρχική μορφή είναι συνολικά πιο επιτυχημένη.

III/10. Αρκαδικός: δεν έχει αναθεωρηθεί.

III/11. Μεσολογίτικος: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Η αναθεωρημένη γραφή έχει ολοκληρωτικά ξαναγραφτεί, με πιο γεμάτη ενορχήστρωση, ορισμένες τροποποιήσεις στη δεύτερη φράση του πρώτου θέματος, διαφορετική υφή και σε ορισμένα σημεία εντονότερη μοτιβική συνοδεία. Η πρώτη γραφή έχει πολλές αρετές, αν και η αναθεωρημένη γραφή, με πλουσιότερο ήχο και μεγαλύτερη μοτιβική δραστηριότητα, είναι πιο δυναμική.

III/12. Μαζωχτός: αναθεωρημένη (1949) γραφή στην ηχογράφηση. Στην αναθεωρημένη γραφή ο Σκαλκώτας πλουτίζει την ενορχήστρωση και την υφή, κυρίως στο δεύτερο μέρος του Χορού, όπου πρόσθετα κόρνα στη θεματική γραμμή και χρωματικές φιγούρες, που εναλλάσσονται στα ξύλινα και τα έγχορδα, συμβάλλουν στην συσσωρευτική ένταση του Χορού.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ “Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ”

Η Εισαγωγή για ορχήστρα είναι ένα από το μεγαλύτερα συμφωνικά έργα του Σκαλκώτα. Είναι επίσης επιστέγασμα της ελευθέρης, μή σειραϊκής, δωδεκαφθογγικής συνθετικής του μεθόδου. Το έργο γράφτηκε γύρω στο 1942. Δεν παίχτηκε όσο ζούσε ο συνθέτης και η πρεμιέρα του δόθηκε το 1969 (Συμφωνική Ορχήστρα του Λονδίνου με τον Άνταλ Ντοράτι). Στο χειρόγραφο ο τίτλος είναι Εισαγωγή για ορχήστρα (γραμμένος στα γερμανικά: *Ouverture für Orchester*). Σε κείμενό του για το έργο ο Σκαλκώτας συσχετίζει την Εισαγωγή με μία σχεδιαζόμενη όπερα με τίτλο *Η Επιστροφή του Οδυσσέα*. Αυτός ο τίτλος, μετά το θάνατο του συνθέτη, συνδέθηκε δικαιολογημένα με την Εισαγωγή, που είναι γνωστή περισσότερο με αυτόν, παρά με τον βασικό πρωτότυπο τίτλο. Εξ αιτίας του μήκους και του συμφωνικού χαρακτήρα του έργου ο τίτλος *Συμφωνία σε ένα μέρος* του είχε επίσης αυθαίρετα αποδοθεί, αλλά ο τίτλος

αυτός, που έχει συχνά χρησιμοποιηθεί, δεν είναι αληθινός.

Η Εισαγωγή έχει μεγάλης κλίμακας συμφωνική μορφή σονάτας: ευρεία αργή εισαγωγή, ως προοίμιο (*Molto Adagio*) – έκθεση (*Allegro molto vivace*) δύο εκτεταμένων θεματικών ομάδων – στην ανάπτυξη μια ελεύθερη, τριμερής φούγκα, με δύο θέματα: το πρώτο θέμα της φούγκας είναι το θέμα του αργού προοιμίου σε παραλλαγή, το τρίτο μέρος της είναι μια διπλή φούγκα που οδηγεί σε κορύφωση πάνω στο θέμα του προοιμίου (η αρχική φούγκα είναι επτάφωνη και στη συνέχεια γίνεται ως δωδεκάφωνη στην κορύφωση) – παραλλαγμένη επανέκθεση – κόντα (*Presto – Prestissimo*) και θεματική σύνοψη με τα κύρια μοτίβα του *Adagio* και του *Allegro*. Η ενσωμάτωση φούγκας ως ανάπτυξη σε μορφή σονάτας αποτελεί χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα. Η μορφή ανταποκρίνεται στον πλούτο των ιδεών, καθώς επίσης και στο μεγάλο εύρος συναισθημάτων. Η Εισαγωγή έχει την πιο εκτεταμένη μορφή σε ένα μέρος σε όλο το έργο του Σκαλκώτα. Με την Εισαγωγή ο Σκαλκώτας φαίνεται να προεκτείνει μια συμφωνική γραμμή που προέρχεται από την υστερορομαντική εποχή προς τη μουσική του 20ου αιώνα και την δωδεκαφθογγική ατονικότητα.

Το έργο είναι εντυπωσιακά ενορχηστρωμένο, με προσωπικό ύφος. Η παρτιτούρα είναι ιδιαίτερα απαιτητική τεχνικά. Η ορχήστρα περιλαμβάνει 3 φλάουτα (και πίκολα), 3 όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο πίκολο, 2 κλαρινέτα, μπάσο κλαρινέτο, 2 φαγκότα, κόντρα-φαγκότο, 6 κόρνα, κορνέτα, 3 τρομπέτες, τέσσερα τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, κρουστά, τσελέστα, άρπα, έγχορδα. Δύο μπάσα κόρνα περιλαμβάνονται στην ομάδα των έξι κόρνων. Δεν είναι σίγουρο τι είναι αυτό το μυστηριώδες, εξαφανισμένο σήμερα όργανο, το οποίο ο Σκαλκώτας ζητά επίσης στο Κοντσέρτο για Κοντραμπάσο· στην αδημοσίευτη μελέτη του “Τεχνική της ενορχηστρώσεως” υπάρχει μόνο μια περαστική αναφορά σε αυτό, ότι είναι συγγενές με την οικογένεια της τούμπας. Στην ηχογράφηση τα μέρη των μπάσων κόρνων έχουν παιχτεί με τούμπες Βάγκνερ. Η ορχηστρική γραφή είναι ιδιαίτερα πλούσια και δυνατή σε ηχητικές εικόνες. Στο τεχνικό κείμενό του για την Εισαγωγή ο Σκαλκώτας αναφέρεται σε ένα επεισόδιο, στο τέλος της πρώτης θεματικής ομάδας στην έκθεση του έργου, όπου “μια σειρά μοτίβων, τα οποία είναι παρμένα από το πρώτο κύριο θέμα, περιγράφουν, ή ζωγραφίζουν διακριτικά, μια σκηνή δάσους, με πουλιά που κελαιδούν και άλλους ήχους από τη φύση” (επεισόδιο με σόλο πιολί και πίκολό).

Η Εισαγωγή είναι γραμμένη με ελεύθερη δωδεκαφθογγική μέθοδο, διαφορετική από

τη συστηματική, προσωπική δωδεκαθογογική μέθοδο του Σκαλκώτα με τη χρήση ομάδας δωδεκάθογγων σειρών. Ο Σκαλκώτας δεν θεωρούσε ότι η υπόσταση ενός μουσικού έργου αποτελεί παράγωγο μιας αφηρημένης, δωδεκαθογογικής σειραϊκής διάταξης τονικών υψών, αλλά θεωρούσε αντίθετα την δωδεκαθογογική ατονικότητα ως νέα μουσική γλώσσα και πάντοτε χρησιμοποιούσε τις σειρές ως θεματικούς πυρήνες. Αυτή η αντίληψη εμφανίζεται σε οριακό βαθμό στην Εισαγωγή. Οι δωδεκάθογγες σειρές χρησιμοποιούνται κάθετα, σε συμπληρωματικά μελωδικά και αρμονικά επίπεδα, ή οριζόντια, σε κάποιες δωδεκαθογογικές μελωδίες, όπως το θέμα του προοιμίου, ή το κύριο δεύτερο θέμα του *Allegro*. Ο αριθμός των σειρών που χρησιμοποιούνται είναι ελεύθερος και απεριόριστος, καθώς ο συνθέτης δημιουργεί φραστικές και αρμονικές μονάδες κατά την πορεία της σύνθεσης. Η Εισαγωγή έχει παραδοσιακή θεματική δομή και αρμονική σύνταξη, αλλά όλα γίνονται μέσα από την ελεύθερη χρήση δωδεκαθογογικών συμπλεγμάτων. Οι σειρές επανεμφανίζονται μόνον καθώς οι φράσεις, τα θέματα, οι συγχορδίες που σχετίζονται με αυτές επανέρχονται μέσα στη μορφή. Η συνοχή του έργου πραγματοποιείται με μοτιβικές και θεματικές μορφολογικές διαδικασίες (και όχι με σειραϊκή οργάνωση).

Ο Σκαλκώτας χειρίζεται με ιδιαίτερη φαντασία τα θέματα και τις σειρές του, όπως φαίνεται για παράδειγμα στις αναπτυκτικές εξελίξεις, στην παραλλαγμένη επανέκθεση, ή στην ενοποιητική πορεία, σαν αψίδα, του θέματος του προοιμίου και των μετασχηματισμών του στην εισαγωγή, την ανάπτυξη και την κόντα. Αποσπάσματα των σειρών σχηματίζουν διάφορες συγκεκριμένες συγχορδίες, οι οποίες επανέρχονται κατά την πορεία της μορφής. Αν και το έργο αρμονικά δεν βασίζεται αποκλειστικά σε αυτές, ο Σκαλκώτας οπωσδήποτε οργανώνει μια “λειτουργική” ατονική αρμονία, την οποία εξερευνά περαιτέρω στην μεταγενέστερη, σειραϊκή δεύτερη *Σουίτα για Ορχήστρα*.

Ο Σκαλκώτας στην αρχή του κειμένου του για την Εισαγωγή αναφέρει ότι η σχετική όπερα, με το τίτλο *Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του*, δεν είχε ακόμα γραφτεί, επειδή το λιμπρέτο δεν ήταν έτοιμο. Αυτό δεν επαληθεύεται από καμία πηγή. Μπορεί απλώς να υποθεθεί ότι ο Σκαλκώτας είχε κάποτε ένα τέτοιο σχέδιο. Το μέγεθος της Εισαγωγής – ασυνήθιστο σε κάθε περίπτωση για ένα συμφωνικό μέρος – την αποσπά από οπερατική σύνδεση. Το έργο δεν είναι προγραμματικό. Όμως η εκτεταμένη, περιπετειώδης μορφολογική πορεία, το μεγάλο δραματικό εύρος, η ασυνήθιστη παρουσία μιας δυναμικής φούγκας σαν ανάπτυξη, ή η ορμητική

αγαλλίαση της *Presto – Prestissimo* κόντα, όλα μπορεί να υπονοούν την ιδέα του Οδυσσέα και περιπετειώδη επιστροφή του. Η φούγκα είναι μορφολογικό κέντρο, αλλά μπορεί να είναι ακόμη συμβολική: σημαίνει την φυγή (από το λατινικό *fuga*, ίδιο με την αντίστοιχη ελληνική και ομηρική λέξη) και πιθανόν υποδηλώνει το στοιχείο της “φυγής”, καθώς και τη σοφή εφευρετικότητα στο πρόσωπο του πολύτροπου Οδυσσέα.

Νίκος Χριστοδούλου 2002

36 Ελληνικοί Χοροί – Εισαγωγή “Η Επιστροφή του Οδυσσέα”: Κριτική έκδοση μουσικού κειμένου

Η Ακαδημία Σκαλκώτα ετοίμασε για την παρούσα ηχογράφιση νέο, κριτικά επιμελημένο μουσικό κείμενο των έργων. Η αναθεώρηση είκοσι Χορών το 1949 θέτει πολλά κειμενολογικά προβλήματα, καθώς σημειώθηκε με βιασύνη από το συνθέτη (για τις αρχικές και αναθεωρημένες γραφές των Χορών γίνεται αναφορά παραπάνω). Οι προηγούμενες εκδόσεις έχουν πολυάριθμα λάθη. Ορισμένες αρχικές γραφές, που παραμένουν ανέκδοτες, παρουσιάζονται εδώ για πρώτη φορά. Σώζεται πλήθος πηγών για τους Χορούς. Για το κείμενο των Χορών χρησιμοποιήθηκαν οι ακόλουθες χειρόγραφες πηγές: α) δύο πλήρη χειρόγραφα των 36 Χορών (χειρόγραφα δοσμένα στους Μπενάκη και Μητρόπουλο), β) χειρόγραφο με τις πλήρεις Σειρές II και III (το πρώτο χειρόγραφο του συνθέτη, με προσθήκη αναθεωρήσεων), γ) χειρόγραφο 15 Χορών, δ) τρία χειρόγραφα με διάφορες επιλογές χορών (δοσμένα σε συναδέλφους και φίλους του Σκαλκώτα), ε) χειρόγραφο 4 Χορών για την έκδοση του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθήνας, στ) χειρόγραφο 9 Χορών σε μεταγραφή για μια μεγάλη ορχήστρα πνευστών, ζ) χειρόγραφα μεταγραφών διαφόρων Χορών για κουαρτέτο εγχόρδων, για βιολί και πιάνο, για σόλο πιάνο.

Το χειρόγραφο της *Εισαγωγής για ορχήστρα Η Επιστροφή του Οδυσσέα* είναι καθαρά γραμμένο, αλλά έχει κενά σε ενδείξεις δυναμικής και άρθρωσης, όπως επίσης διάφορα άλλα κειμενολογικά προβλήματα (πολλά οφείλονται στην ταχύτητα με την οποία εργαζόταν ο Σκαλκώτας). Οι δύο προηγούμενες εκδόσεις έχουν σφάλματα και αδικαιολόγητες εκδοτικές επεμβάσεις στο κείμενο. Για το νέο κείμενο χρησιμοποιήθηκαν οι δύο υπάρχουσες πρωτότυπες πηγές: το χειρόγραφο του συνθέτη καθώς και το χειρόγραφο της μεταγραφής του έργου για δύο πιάνο από τον συνθέτη (το τελευταίο χρησιμοποιείται ως εκδοτική πηγή για πρώτη φορά).

Τα νέα κείμενα έγιναν με επιμέλεια του Νίκου Χριστοδούλου και συνεργασία του Γιάννη Σαμπροβαλάκη στους Ελληνικούς Χορούς.

Η Συμφωνική Ορχήστρα του **BBC** ιδρύθηκε από τον Άντριαν Μπούλτ ως η πρώτη μόνιμη ορχήστρα του Λονδίνου. Από τότε ο εντυπωσιακός κατάλογος των Μουσικών Διευθυντών της περιλαμβάνει μαέστρους όπως οι Άνταλ Ντοράτι, Πιέρ Μπουλέζ, Γκενάντι Ροστεστβένσκι, Σερ Κόλιν Ντέιβις και Σερ Τζόν Πρίτσαρντ, ενώ η Ορχήστρα έχει επίσης συνεργαστεί στενά με έναν αριθμό μεγάλων συνθετών, όπως οι Μπάρτοκ, Χέντσε, Λουτοσλάβσκι, Πέρτ, Προκόφιεφ, Στράους και Στραβίνσκι. Με έντονη αφοσίωση στη νέα μουσική η Ορχήστρα έχει δώσει την πρώτη εκτέλεση περισσότερων από 1100 έργα, πολλά από τα οποία ήταν παραγγελία του BBC και και καθιερώθηκαν ως κλασικά.

Επικεφαλής των ορχηστρών του BBC, η Συμφωνική Ορχήστρα του BBC αποτελεί την σπονδυλική στήλη του φεστιβάλ Proms (Promenade Concerts), με περισσότερες από δώδεκα εμφανίσεις κάθε καλοκαίρι, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται η “Πρώτη” και η “Τελευταία βραδιά” των Proms. Το τακτικό πρόγραμμα της ορχήστρας περιλαμβάνει ετήσια συναυλιακή περίοδο στο Μπάρμπικαν και σε όλη την Βρετανία, παράλληλα με διεθνείς περιοδίες και δισκογραφία. Το πρόγραμμα περιοδειών της ορχήστρας περιλαμβάνει τακτικές εμφανίσεις σε διεθνή φεστιβάλ όπως των Όλντεμπρο, Εδιμβούργου, Ζάλτσμπουργκ και σε μεγάλες πόλεις σε όλο τον κόσμο. Κάθε εκτέλεση, στην έδρα της ή στο εξωτερικό, μεταδίδεται ραδιοφωνικά από το Τρίτο Πρόγραμμα του BBC και από το website του BBC (Radio 3).

Το φθινόπωρο του 2000 η Ορχήστρα εγκαίνιασε την 70η καλλιτεχνική περίοδό της στη νέα της έδρα, το Μπάρμπικαν, και ο Λέοναρντ Σλάτκιν έγινε ο ενδέκατος Μουσικός Διευθυντής της, ύστερα από τον Σερ Άντριου Ντέιβις, ο οποίος έγινε Διακεκριμένος Μαέστρος (Conductor Laureate). Πραγματοποιώντας μια ακόμη “πρώτη” η Ορχήστρα ανέθεσε τη νέα θέση του Συνεργαζόμενου Συνθέτη (Associate Composer) στον Μάρκ-Άντονι Τέρνεϊτζ.

Ο Νίκος Χριστοδούλος (1959) σπούδασε σύνθεση με τον Γ.Α. Παπαϊωάννου, πήρε δίπλωμα πλάνου στην Αθήνα και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη σύνθεση στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής του Μονάχου και στη διεύθυνση ορχήστρας στο Βασιλικό

Κολλέγιο Μουσικής του Λονδίνου. Σπούδασε ελληνική φιλολογία στο πανεπιστήμιο Αθηνών. Από το 1977 συνεργάστηκε ως συνθέτης και σύμβουλος στο Τρίτο πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (όπου έγραψε μουσική για τη σειρά “Εδώ Λιλιπούπολη”). Έχει συνθέσει έργα για ορχήστρα, χορωδία, μουσική δωματίου, τραγούδια και σκηνική μουσική, με παραγγελίες από διάφορους φορείς, μουσικούς οργανισμούς και φεστιβάλ. Δίδαξε σύνθεση στο Ελληνικό Ωδείο.

Συνεργάζεται ως διευθυντής ορχήστρας με όλες τις ελληνικές ορχήστρες και την Εθνική Λυρική Σκηνή. Μουσικός διευθυντής της Νέας Συμφωνικής Ορχήστρας Αθηνών και της πρώτης πανευρωπαϊκής ορχήστρας Euro Youth Philharmonic. Είχε την επιμέλεια πολλών θεματικών σειρών, όπως το *Αφιέρωμα στον Δημήτρη Μητρόπουλο*, το πρώτο *Φεστιβάλ Ήλιος: αφιέρωμα στον Carl Nielsen* στην Αθήνα, και την καλλιτεχνική διεύθυνση του Φεστιβάλ Nikos Skalkottas Tage στο Konzerthaus του Βερολίνου (2000). Έχει δώσει την παγκόσμια πρώτη εκτέλεση πολλών νέων έργων, όπως της Συμφωνίας αρ.1 του Lars Graugaard στο Φεστιβάλ του Όντενζε και της όπερας *Οι Δαιμονισμένοι* του Χάρη Βρόντου στη Λυρική Σκηνή.

Έχει συνεργαστεί με ορχήστρες όπως οι Συμφωνική Ορχήστρα του BBC, Συμφωνική Ορχήστρα του Βερολίνου, Συμφωνική Ορχήστρα του Μάλμε, Συμφωνική Ορχήστρα του Άαλμποργκ, Συμφωνική Ορχήστρα του Όντενζε, Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας, Σύνολο Κάπουτ, Φιλαρμονική της Αρμενίας, Συμφωνική Ορχήστρα του Ερεβάν, Ορχήστρα και Χορωδία του Κέντρου Μπάχ της Μόσχας, καθώς και με την Όπερα του Μπολσόι.

Δισκογραφεί για την σουηδική εταιρεία BIS τα συμφωνικά έργα του Νίκου Σκαλκώτα (πρώτες παγκόσμιες δισκογραφήσεις). Η δισκογραφική σειρά έχει διεθνείς διακρίσεις.

Nikos Skalkottas

36 Griechische Tänze

Werkentstehung

Die 36 *Griechischen Tänze*, zu denen einige der bekanntesten Stücke des Komponisten gehören, zählen zu den bedeutendsten Werken von Nikos Skalkottas. Wie wichtig diese Werkfolge für Skalkottas war, zeigt der Umstand, daß sie ihn sein ganzes schöpferisches Leben hindurch immer wieder beschäftigte. Als erster Tanz entstand im Januar 1931 in Berlin der *Peloponnisios* – er wurde schließlich die Nr. 4 der ersten Folge des Werks. 1931 schrieb Skalkottas außerdem, wie John Thornley glaubhaft annimmt, das Lied *Doe* für Sopran und Klavier, das auf einer traditionellen griechischen Melodie basiert und für eine Sendung über Lieder Griechenlands im deutschen Rundfunk vorgesehen war. Später, 1935, fertigte Skalkottas eine rein orchestrale Fassung dieses Lieds an, die als vorletzter Tanz in die Folge II aufgenommen wurde. Nach seiner Rückkehr nach Athen im Jahr 1933 komponierte Skalkottas drei Tänze (Nr. 1, 2 und 3 der Folge I), die, gemeinsam mit dem *Peloponnisios*, in Griechenland sofort berühmt wurden. 1934 kooperierte er mit dem Archiv für Musikbrauchtum in Athen, transkribierte und analysierte 44 griechische Volkslieder von alten Aufnahmen. Acht dieser Transkriptionen wurden später in den 36 *Tänzen* verwendet (in den Folgen I und II). 1935 beschloß Skalkottas, eine Folge von zwölf Tänzen fertigzustellen und komponierte acht weitere. Zur selben Zeit komponierte er dodekaphone Kammer- und Orchestermusik. 1936 komponierte er schließlich zwei weitere, je zwölfteilige Folgen. Das gesamte Werk erhielt den Titel: 36 *Griechische Tänze*.

In den folgenden Jahren (den 1930ern und 1940ern) bearbeitete Skalkottas verschiedene Gruppen

von Tänzen für Streichquartett (einige davon wurden vom Athenian String Quartet mit dem Komponisten an der Zweiten Geige aufgeführt), für großes Blasorchester, für Violine und Klavier und für Klavier solo. Der erste der 36 *Griechischen Tänze* (I/1. *Tsamikos*) wurde in verdichteter Form in sein Ballett *Das Mädchen und der Tod* (1938) aufgenommen.

Neben seinem Originalmanuskript fertigte Skalkottas zwei weitere vollständige Manuskripte an, die er seinem Freund und Förderer Antonis Benakis und dem renommierten griechischen Dirigenten Dmitri Mitropoulos überreichte. Andere Abschriften ausgewählter Tänze gab er Freunden und Kollegen. Trotz der frühen Popularität einiger Tänze blieb die Mehrheit der Tänze zu Skalkottas' Lebzeiten und noch lange nach seinem Tod unaufgeführt.

1948 veröffentlichte das Institut Français in Athen die ersten vier Tänze zusammen mit dem Lied *Doe*; dies waren die einzigen Werke von Skalkottas, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. 1949, in seinem letzten Lebensjahr, entschloß sich Skalkottas, etliche der Tänze zu überarbeiten. Er notierte die Revisionen in seinem Originalmanuskript; da aber deren erster Band (mit Folge I) verloren ging, sind nur noch Revisionen für die Folgen I und II überliefert. Es steht nicht einmal fest, ob überhaupt Tänze der Folge I überarbeitet wurden. Da sich hier die konzisesten Werke finden und vier davon unlängst publiziert worden waren, hat Skalkottas hier vielleicht keine Revisionen vorgenommen.

Form

Trotz der Widrigkeiten seines Lebens und der Nichtbeachtung, unter der er litt, komponierte Skalkottas unablässig. Im allgemeinen hatte sein Werk einen systematischen Charakter, wie die aufeinanderfolgenden Reihen von Kammer- und Orchesterwerken oder

Zyklen wie die *32 Klavierstücke* und die *36 Griechischen Tänze* belegen. Die Idee eines umfangreichen Werks, das drei geordnete Folgen von insgesamt 36 Tänzen umfaßte, nahm erst allmählich Gestalt an. Ganz sicher wollte Skalkottas die 36 Tänze nicht als ein einzelnes Werk aufgeführt wissen. Und doch bilden die *36 Griechischen Tänze* zweifellos eine Einheit.

Ein charakteristisches Merkmal der *36 Griechischen Tänze* – vergleicht man sie mit anderen folkloristisch inspirierten Werken von Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts – liegt in ihrer formalen Anlage: Jeder Tanz hat seine individuelle Form, all diese Formen aber sind im wesentlichen „monothematisch“; melodische, rhythmische und formale Gestaltung entsteht durch „entwickelnde Variation“ des Hauptthemas und seiner Motive. Üblicherweise erwartet man in Stücken dieser Art formale Modelle wie die ABA-Form, das Rondo, Menuett-Trio oder dergleichen – Modelle, in denen die Formteile thematisch kontrastieren. In den verschiedenen formalen Schemata der Tänze erzeugt Skalkottas die nötigen Kontraste von Material und Formteilen anhand von genialen Transformationen und Entwicklungen des Themas und seiner Elemente. (Griechische Volkslieder wie die in den *36 Tänzen* verwendeten werden oft auf einer zentralen Idee aufgebaut. In den Fällen, wo das originale Lied ein zweites Thema oder Material aus einer instrumentalen Einleitung enthält, verwendet Skalkottas oftmals das gesamte Material als Basis für das Thema des Tanzes). Fast ohne Ausnahme sind neue Ideen jedweder Art in irgendeiner Weise vom Thema abgeleitet.

Die Art und Weise, wie die Form dieser Tänze gebildet wird, ist in hohem Maße organisch. Form entsteht durch den Prozeß von „Aufstellung – Kontrast, Entwicklung durch motivische Variation“; es ist

signifikant, daß es kaum je eine normale Reprise des „ersten Teils“ (Exposition) gibt. In den meisten Tänzen ist die Reprise, oder eher die abschließende Wiederkehr des Hauptthemas, nicht wörtlich; sie kann in veränderter Gestalt erscheinen, verwoben in die Entwicklung, kunstvoll, elliptisch – stets aber in einer neuen Weise, die auf eine formale Absicht zielt. Sequenzierende Wiederholung gibt es in den Tänzen nirgendwo. Mit jeder Wiederkehr erneuert Skalkottas das Material. Viele Tänze widersetzen sich formaler Kategorisierung, und im gesamten Werk gibt es keinen Fall, bei dem sich die spezifische Form eines Tanzes wiederholte.

Der kleine formale Rahmen und die „monothematische“ Anlage der einzelnen Tänze entsprechen dem Wesen ihrer folkloristischen Ursprünge, da Volkslieder auf kleinen, modalen Kernen basieren. Das „monothematische“ Prinzip belegt Skalkottas Absicht, das Wesen seines Materials und die daraus abgeleiteten strukturellen Möglichkeiten vollständig zu erkunden. Sein Können und seine Phantasie bei der Entwicklung der Themen und Motive innerhalb dieser knappen Formen sind unerschöpflich.

Die Behandlung von Material, Struktur und Stil der Volkslieder

Die Art, wie Skalkottas die Folklore verwendet, ist hochindividuell. 25 der *36 Tänze* basieren auf traditionellen griechischen Liedern (Tänze I/1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 – II/1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12 – III/1, 4, 5, 7, 9, 12). 23 dieser Lieder sind genuine Volkslieder, während zwei nicht genuin, aber weitestgehend als folkloristisch akzeptiert sind (II/8, 12). In den restlichen elf Tänzen verwendet Skalkottas eigene Themen, die sich mehr oder weniger auf die griechische Volksmusik beziehen. In einigen Fällen gibt es keine erkennbare Beziehung zur griechischen Volksmusik,

ohne daß dies stilistische Brüche zur Folge hätte.

Skalkottas bleibt dem Wesen des folkloristischen Materials treu, aber er verwendet es immer auf eine abstrakte und persönliche, freie Weise. In keinem der 25 Tänze, die auf traditionellen Liedern beruhen, wird die Melodie in einer akademischen Weise vorgestellt. Skalkottas geht es nicht um die Harmonisierung und Orchestrierung eines Tanzes mit griechischem Flair. Er benutzt die Originalmelodien und ihre Elemente als thematische und motivische Keimzellen und präsentiert diese Melodien nahezu ausschließlich in eigenen Fassungen, wobei er mitunter melodische und rhythmische Veränderungen vornimmt, abspartet, diminuirt oder erweitert. Er behandelt die Volksliedmelodien wie Skizzen für den Themenbau. Die originalen Melodien sind durch mündliche Überlieferung erhalten geblieben und dürften in den verschiedenen Regionen Griechenlands in unterschiedlicher Gestalt erscheinen – Skalkottas individuelle Fassungen sind daher also durchaus in Übereinstimmung mit der inhärenten Veränderlichkeit der volksmusikalischen Praxis. Neben seinen eigenen acht Volksliedtranskriptionen zog Skalkottas auch andere Transkriptions-sammlungen heran, die in den 1910er und 1920er Jahren in Griechenland veröffentlicht worden waren. Manchmal schreibt er ein eigenes Thema oder eine eigene Phrase, zu der sich das Original wie eine Antwort verhält. In anderen Fällen spinnt er originale Melodien fort und bildet auf geschickte Weise längere Abschnitte.

Sowohl der kompositorische Ausgang vom Volkslied als auch die monothematische Konzeption finden sich bereits in *Peloponnessiakos* (I/4), dem allerersten der von Skalkottas komponierten Tänze. Der Tanz beginnt mit einem energischen Thema, das eine nicht allzu direkte Ableitung des originalen Liedthemas ist. Im Mittelteil wird ein vom Hauptthema abgeleiteter

Gedanke in der Molldominante präsentiert, der ein neues, charakteristisches Achteltriolenmotiv enthält, welches zu dem – noch nicht erklangenen – Original gehört. Der Mittelteil scheint vorüber, da stimmt die Oboe nach einer Pause eine meditative Weise an, die nun tatsächlich das originale Volkslied ist; der Hörer empfindet diese Melodie als das abschließende Ziel eines allmählichen Transformationsprozesses. Die Umkehrung der Reihenfolge von Ableitung und Original ist für Skalkottas' Methode bezeichnend.

Die griechische Volksmusik ist modal und monophon. Die Melodien, die für die Tänze ausgewählt wurden, zeigen das Spektrum der Modi griechischer Volksmusik – mit einer bemerkenswerten Ausnahme: In 35 Tänzen verwendet Skalkottas Melodien mit „diatonischen“ Modi (in der Art des Dorischen, Mixolydischen, Phrygische usw., wobei eine Melodie pentatonisch ist) und meidet die „chromatischen“ Modi. Letztere sind typisch für die griechische Volksmusik, doch von Skalkottas 36 Tänzen hat nur der erste der zweiten Folge, *Syrtos*, eine chromatische Melodie. Das charakteristische Intervall der chromatischen Modi ist die übermäßige Sekunde, deren unmißverständlich orientalischen Beigeschmack der Komponist klar vermeiden will.

Die 36 Tänze sind in einem erweiterten tonalen Idiom komponiert. Skalkottas errichtet auf den Modi kein individuelles harmonisches System. Tatsächlich weist sein harmonisches Idiom modale Erweiterungen auf; oft ist es frei, manchmal sogar hochdissonant mit seinen dissonanten und polytonalen Ballungen. Gleichwohl behält es auch dann noch seinen diatonischen, dreiklangsbetonten Charakter.

Die griechische Volksmusik kennt sowohl regelmäßige wie unregelmäßige Metren, die auf antike Vorläufer zurückgehen. Das populäre 7/8-Metrum beispielsweise, das in vier Tänzen erscheint (I/8, I/9,

II/6, III/1) und sich auch in I/12 und III/9 findet – der Tanzrhythmus *Kalamatianos* –, ist ein Dreiermetrum mit einem verlängerten ersten Schlag [3+2+2], das mit dem antiken *Epiritos*-Metrum verwandt ist.

Die Rhythmik der griechischen Volksmusik kann energiegeladen sein, doch sie ist selten schnell: Die Tempi sind meist gemäßigt oder langsam. Daher gebraucht Skalkottas in den *36 Tänzen* häufig die Tempobezeichnung *Moderato*. Für die wirklich schnellen Tänze verwendet er vornehmlich eigene Themen, oder er nimmt grundlegende Änderungen an Geschwindigkeit und Charakter des Originals vor.

Die Orchestrierung ist bemerkenswert farbenreich und phantasievoll. An mehreren Stellen werden außerordentliche Effekte verlangt, beispielsweise ungewöhnliche hohe Soli für zwei Pikkoloflöten, Horn und selbst das Kontrafagott, die eine ganz eigene Klanglichkeit und Atmosphäre erzeugen.

Das klangliche Konzept der *36 Tänze* ist oft kraftvoll. Dies spiegelt nicht nur die Klangwelt des Komponisten wider, sondern auch seine eigene Sicht auf die griechischen Volkslieder, die menschliche Leidenschaften ausdrücken und dabei oft mit einem heroischen Element verbunden sind (historisch ist dies auf den Unabhängigkeitskampf zurückzuführen). Häufig blitzt Humor auf, meist mit scharfem und bitterem Unterton. Unter der Oberfläche der kleinen Form spürt man in vielen Tänzen eine düstere Stimmung. Skalkottas' charakteristische Dissonanzbehandlung, die den musikalischen Satz oftmals zu verletzten und sich nicht so recht mit einer erweiterten Tonalität zu vermischen scheint, trägt zu den humorvollen und emotionalen Aspekten der Musik bei.

Die Vorherrschaft von Molltonarten in diesem Werk verdankt sich dem Umstand, daß die Mollskala dem griechischen dorischen Modus (dem plagalen ersten Modus der byzantinischen Musik) ähnelt, ein

Modus, der in der griechischen Volksmusik sehr verbreitet ist. In seiner genuinen, ungezähmten Form freilich fehlt diesem Modus die Melancholie des Moll. In den Tänzen mildern modale Züge die Molltonalität, im Ganzen aber verleiht die Molltonalität dem Werk eine besonders expressive Qualität.

Griechische Volkstänze werden beinahe immer zu einem Lied getanzt. In Skalkottas' Tänzen – insbesondere denjenigen, die auf traditionellen Vorlagen basieren – impliziert „Tanz“ das Lied. Der Werktitel bedeutet mehr als nur „Musik, zu der man tanzt“. Tatsächlich waren einige der originalen Lieder (als Tafellieder bezeichnet) überhaupt nicht zum Tanzen gedacht. Neben ihrer Funktion einer Kompositionsstudie zeigen einige Tänze *en miniature* tonmaleriesches Naturell.

Es ist erwähnenswert, daß die kreative Originalität und Innovation sowie die persönliche Sprache der *36 Tänze* in den folkloristischen Originalen ihre Entsprechung haben: Sowohl Individualität und formale Logik wie auch die freie und persönliche Interpretation authentischer Volksmusik entspricht dem Wesen der Volksmusik. Andererseits könnte man den melancholischen Grundzug der Tänze mit der so charakteristischen Melancholie des Volkslieds in Beziehung setzen. Skalkottas' Musik ist nicht unbedingt „national“; doch ist es diese Wechselwirkung zwischen persönlichen und kollektiven Aspekten, die den Titel des Werks voll und ganz rechtfertigt.

Die drei Folgen

Wenngleich das Werk nicht für die zyklische Aufführung bestimmt ist, so gibt es doch eine offensichtliche Entwicklungslogik im Verlauf der *36 Tänze*. Jede Folge hat ein eigenes Profil. Folge I enthält (mit Ausnahme von I/4) die dichtereren Tänze und knapperen Aussagen. In Folge II finden sich umfangreichere und kompliziertere Tänze. Folge III beginnt mit dem

extrovertetesten Tanz des Zyklus, dem *Hostianos* in D-Dur. Alles in allem sind die Tänze dieser Folge – wie diejenigen von Folge I – eher kurz und formal einfacher. Der vorletzte Tanz (*Messolongitikos*, III/11) ist ein eher extrovertierter Tanz in Moll; der letzte (*Mazochtos*, III/12), der ebenso wie sein Vorgänger in a-moll steht, vereint Einfachheit, Prägnanz und dramatische Kraft. Auf diese Weise impliziert die Abfolge der drei Teile ein größeres Konzept: „Aufstellung – Ausarbeitung – Auflösung/Schluss“ (Ein Konzept, das man mit „Exposition – Durchführung – Reprise“ vergleichen könnte).

Der Zyklus beginnt und endet in a-moll; auch der erste Tanz, den Skalkottas komponierte (*Peloponnis- siakos*, I/4), steht in dieser Tonart. Obwohl der Zyklus keinen besonderen Tonartenplan verfolgt, spielt a-moll eine signifikante symbolische Rolle.

Die Titel

Die Titel der Tänze beziehen sich auf Regionen Griechenlands (z.B. *Peloponnis- siakos*: Tanz der Peloponneser), auf einen bestimmten Volkstanz (z.B. *Tsami- kos*) oder auf den Titel oder Textanfang eines Volks- lieds (z.B. *O Freunde, wer warf diesen Stein*).

Originale und revidierte Fassungen

Die Änderungen, die Skalkottas an der zweiten und dritten Folge vornahm, sind oft schwer zu entziffern, weil sie über das Original mit Bleistift mehr hingekritzelt als geschrieben sind. Skalkottas notierte die Revisionen kurz vor seinem frühen Tod, und so kam es zu keiner ausgearbeiteten Niederschrift; tatsächlich handelt es sich bei den Folgen II und III der *36 Tänze* um den einzigen Fall im Schaffen Skalkottas', in dem ein Werk nicht in einer deutlich geschriebenen Partitur überliefert ist. Dies könnte – zumal, wenn man die beträchtlichen textkritischen Probleme berücksichtigt, die gelöst werden mußten – Fragen bezüglich der

Gültigkeit der revidierten Fassungen aufwerfen; ein- gedenk der eindeutig erkennbaren Intentionen des Komponisten scheinen die notierten Änderungen durchaus vollständig zu sein. Der Umfang und die Art der Änderungen variieren beträchtlich. Revidierte Fassungen sind keineswegs immer gelungener als das Original; tatsächlich sind zumeist die Originalfas- sungen vorzuziehen.

Je zwei Tänze in Folge II und Folge III blieben unüberarbeitet. In den anderen Tänzen reicht das Aus- maß der Revisionen von kleineren Änderungen bis – in manchen Fällen – hin zur vollkommenen Neu- komposition. Hauptsächlich beziehen sich die Änderungen auf die Orchestrierung und die Textur, mitunter aber betreffen sie jeden anderen kompositorischen Aspekt: Änderungen der Melodik und der Harmonik, hinzu- gefügter Kontrapunkt und sogar – in zwei Fällen – Änderungen des formalen Ablaufes. In fünf Tänzen – Folge II/3, 5, 6, 11 und Folge III/2 – wurde nur ge- legentlich die Instrumentation verändert; u.a. wurden dabei einige nahezu unspielbare Passagen anderen Instrumenten zugeteilt.

In den anderen revidierten Tänzen sind die neuen Orchestrierungen (von Teilen oder des gesamten Tanzes) zumeist massiver, dichter, sie enthalten mehr Oktavverdopplungen und zusätzliches motivisches Material. Einige dieser Neu-Orchestrierungen und satztechnischen Revisionen sind unerlässlich, wie in III/1 und III/12. Wenngleich die revidierten Orches- trierungen für sich gesehen ausgezeichnet funk- tionieren, sind die Erstfassungen doch oft transparenter und alles in allem sowohl für sich betrachtet wie auch im Kontext schlüssiger. Wesentliche Änderungen in Orchestrierung und Satz verändern auch die Perspek- tive des Tanzes, u.a. hinsichtlich Melodik, Harmonik, Kontrapunkt und Dynamik. In solchen Fällen eingreifender Änderungen ist in der Regel die Erstfas-

sung des jeweiligen Tanzes die überzeugendere. Bei der vorliegenden Aufnahme wurden die gelungensten Fassungen verwendet, einige davon sind Ersteinspielungen.

Ouvertüre für Orchester „Die Heimkehr des Odysseus“

Die Orchesterouvertüre ist eines der bedeutendsten symphonischen Werke Skalkottas'. Zugleich ist sie eine Summe seiner freien, nicht-seriellen Zwölftonmethode. Das Werk entstand um das Jahr 1942. Zu Lebzeiten des Komponisten unaufgeführt, fand seine Uraufführung 1969 durch das London Symphony Orchestra unter Antal Doráti statt. In einer Erläuterung zu seinem Werk, das im Manuskript den deutschen Titel trägt („Ouvertüre für Orchester“), stellt Skalkottas die Komposition und Inspiration der Ouvertüre in den Zusammenhang mit einer geplanten Oper *Die Heimkehr des Odysseus*. Mit Recht also ist dieser Titel nach dem Tod des Komponisten für die Ouvertüre benutzt worden, so daß sie unter diesem Namen bekannter ist als unter ihrer originalen Bezeichnung. (Aufgrund ihrer Länge und ihrem symphonischen Charakter hat man verschiedentlich auch von einer „Symphonie in einem Satz“ gesprochen, doch dieser oft zitierte Titel ist in keiner Weise authentisch.)

Die Ouvertüre folgt einer großdimensionierten symphonischen Sonatenhauptsatzform: eine ausgedehnte langsame Einleitung (*Molto adagio*); eine Exposition (*Allegro molto vivace*) mit zwei erweiterten Themengruppen; in der Durchführung eine freie, dreiteilige Fuge über zwei Subjekte (das erste Fugensubjekt ist eine Variation des Einleitungsthemas), deren dritter Teil eine Doppelfuge ist, die in der Wiederkehr des Einleitungsthemas kulminiert; eine variierte Reprise und schließlich eine Coda (*Presto – Prestissimo*) mit

einem thematischen Abgesang über die Hauptmotive des *Adagio* und *Allegro*. Die Integration einer Fuge in die Sonatendurchführung ist ein wichtiges und innovatives formales Moment. Der Reichtum an Ideen wie auch das große emotionale Spektrum korrespondieren mit der Form des Werks. Die Ouvertüre weist die längste einsätzigste Form im gesamten Schaffen Skalkottas' auf. Es ist, als ob er einen symphonischen Faden aus der Spätromantik in die Musik des 20. Jahrhunderts und namentlich die Zwölftontechnik verwebte.

Die Ouvertüre ist eindrucksvoll und sehr individuell orchestriert. Die anspruchsvolle Partitur sieht 3 Flöten (und Pikkoloflöten), 3 Oboen, Englischhorn, Klarinette in D, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagotte, 6 Hörner, Kornett, 3 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk, Celesta, Harfe und Streicher vor. Zu den Hörnern gehören zwei Baßhörner; indes ist nicht klar, was mit diesem mysteriösen, rudimentären Instrument gemeint ist. Skalkottas verlangt es auch in seinem *Kontrabaßkonzert*; in seiner unveröffentlichten Instrumentationslehre wird es *en passant* als ein Verwandter der Tuba erwähnt. In der vorliegenden Einspielung werden die Baßhornstimmen auf Wagner-Tuben gespielt. Die orchestrale Phantasie ist außerordentlich kühn und facettenreich. In seiner technischen Anmerkung erwähnt Skalkottas eine Episode am Ende der Exposition der ersten Themengruppe, wo „eine Reihe von Motiven, die aus dem ersten Hauptthema abgeleitet sind, eine Waldszene mit singenden Vögeln und anderen Naturklängen beschreiben bzw. vorsichtig malen“ (Solo-Violine und Pikkoloflöte, gefolgt vom Rauschen des Orchesters).

Die Ouvertüre ist in freiem Zwölftonstil geschrieben und unterscheidet sich von Skalkottas' systematischer, individueller Zwölftontechnik mit Gruppen

von Reihen. Skalkottas sah den Sinn eines Werks nicht darin, Abkömmling einer abstrakten, prä-existenter seriellen Zwölftonreihe zu sein; andererseits betrachtete er die Zwölftonmethode als eine neue musikalische Sprache und pflegte Reihen als thematische Keimzellen zu verwenden. Dieser Ansatz zeigt sich *in extremis* in der Ouvertüre. Zwölftonreihen werden vertikal verwendet, in komplementären melodischen und harmonischen Schichten, oder horizontal, in einigen Zwölftonmelodien, wie dem Einleitungsthema oder dem zweiten Hauptthema des *Allegro*. Eine unbegrenzte Zahl unterschiedlicher Reihen wird frei eingesetzt, weil der Komponist im Verlauf des Werks phraseologische und harmonische Einheiten benötigt. Die Ouvertüre ist von traditioneller thematischer Struktur und harmonischer Syntax, doch sie wird zur Gänze durch Zwölftonkomplexe generiert; Reihen erscheinen nur insofern, als Phrasen, Themen oder Akkorde, die mit ihnen verwandt sind, wiederkehren. Das Werk wird durch motivische und thematische Verfahren zusammengehalten – nicht durch serielle Konstruktion.

Skalkottas behandelt seine Themen und Reihen äußerst phantasievoll, wie man beispielsweise an den Durchführungstechniken sieht, in den variierten Reprise oder in der vereinheitlichenden, bogenförmigen Anlage des Einleitungsthemas und seiner Transformationen in der Einleitung, der Fuge und der Coda. Reihenabschnitte bilden besondere Akkorde, die im Verlauf des Werks wiederkehren; obwohl das Werk im Hinblick auf seine Harmonik nicht zur Gänze auf ihnen basiert, entwickelt Skalkottas dennoch eine „funktionale“ atonale Harmonie, die er später in der seriellen *Zweiten Suite für Orchester* weiter erkundet.

In seinen Erläuterungen zu dieser Ouvertüre schreibt Skalkottas, daß *Die Heimkehr des Odysseus*, seine geplante Oper, wegen des ungeschlossenen

Librettos noch nicht komponiert war. Hierfür gibt es keinerlei Beleg; vermutlich hatte Skalkottas damals nur einen solchen Plan. Der große Umfang der Ouvertüre – für einen symphonischen Satz äußerst ungewöhnlich – macht sie für die Verwendung im Opernkontext praktisch untauglich. Das Werk ist nicht programmatisch. Aber ihr ausgedehnter, abenteuerlicher Formverlauf, der große dynamische Umfang, das ungewöhnliche Vorhandensein einer kraftvollen Fuge als Durchführung, die stürmische Ausgelassenheit der *Presto – Prestissimo*-Coda – all dies könnte auf Odysseus und seine abenteuerliche Heimreise anspielen. Die Fuge ist ein strukturelles Zentrum, doch könnte sie auch symbolisch verstanden werden: Da sie Flucht oder Entkommen (latein. *Fuga*, gleichbedeutend mit griechisch/homerisch „fuge“) bedeutet, mag sie auf die „flüchtige“, weise und erfundungsreiche Persönlichkeit des Odysseus anspielen.

© Nikos Christodoulou 2002

36 Griechische Tänze Ouvertüre für Orchester „Die Heimkehr des Odysseus“ Kritische Ausgabe der Skalkottas-Akademie

Für die vorliegende Einspielung hat die Skalkottas-Akademie in Athen eine neue, kritische Ausgabe des Notentextes vorgelegt. Die 1949 vorgenommenen Revisionen von 20 der 36 *Griechischen Tänze* werfen viele Fragen auf, weil sie hastig niedergeschrieben wurden (die originalen und die veränderten Fassungen wurden oben kurz erwähnt). Die Originalfassungen dieser 20 Tänze bleiben unveröffentlicht. Einige der Fassungen erscheinen hier erstmalig; außerdem enthalten frühere Ausgaben zahlreiche Fehler.

Von den zahlreichen überlieferten Quellen wur-

den die folgenden Autographen herangezogen: zwei vollständige Manuskripte (die sogenannten Benakis- und Mitropoulos-Manuskripte), die Manuskripte von Folge II und III (die Originalmanuskripte mit den eingetragenen Revisionen), ein Manuskript mit 15 Tänzen, drei Manuskripte mit ausgewählten Tänzen (die Skalkottas seinen Kollegen gab), ein Manuskript mit vier Tänzen für die Edition des Institut Français in Athen, das erste Manuskript von *U4, Peloponnisia-kos* (geschrieben 1931 in Berlin), ein Manuskript mit neun Tänzen in Bearbeitung für großes Blasorchester und Manuskripte verschiedener Tänze in Bearbeitungen für Streichquartett, für Violine und Klavier und für Klavier solo.

Das Manuskript der *Ouverture für Orchester „Die Heimkehr des Odysseus“* ist sauber geschrieben, enthält aber Lakunen bei der Artikulation und der Dynamik; daneben existieren andere Textprobleme, da Skalkottas sehr schnell arbeitete. Frühere Ausgaben enthalten Fehler und editorische Zutaten. Die neue Edition verwendete zwei autographe Quellen: das Manuskript des Komponisten und seine Bearbeitung für zwei Klaviere (die hier erstmals herangezogen wurde).

Die neuen Textfassungen wurden von Nikos Christodoulou betreut. Die Skalkottas-Akademie dankt Yannis Samprovalakis für seine musikwissenschaftliche Mitarbeit bei den *Griechischen Tänzen*.

Das **BBC Symphony Orchestra** wurde 1930 von Adrian Boult als das erste ständige Orchester Londons gegründet. Zu der beeindruckenden Liste von Chefdirigenten gehören Antal Doráti, Pierre Boulez, Gennady Rozhdestvensky, Sir Colin Davis und Sir John Pritchard; außerdem hat das Orchester mit einer Reihe der größten Komponisten eng zusammengearbeitet, u.a. mit Bartók, Henze, Lutoslawski, Pärt, Prokofiew, Strauss und Strawinsky. Über 1.100 Uraufführungen belegen ein großes Engagement für die neue Musik; etliche dieser Werke wurden von der BBC in Auftrag gegeben und sind als Klassiker etabliert.

Als Orchesterflaggschiff der BBC stellt das BBC Symphony Orchestra mit mehr als zwölf Konzerten pro Sommer (u.a. die First Night und die Last Night) das Rückgrat der Proms dar. Es veranstaltet außerdem eine Konzertreihe im Barbican Centre, konzertiert in ganz Großbritannien und nimmt CDs auf. Das Orchester unternimmt zahlreiche Tourneen und spielt regelmäßig bei internationalen Festivals in Aldeburgh, Edinburgh und Salzburg wie auch in Musikzentren in der ganzen Welt. Jedes Konzert, ob zu Hause oder im Ausland, wird in BBC Radio 3 gesendet und kann zudem über die Website von BBC Radio 3 gehört werden.

Im Herbst 2000 eröffnete das BBC Symphony Orchestra seine 70. Jubiläumssaison in seiner neuen Wirkungsstätte, dem Londoner Barbican; Leonard Slatkin wurde sein elfter Chefdirigent und folgte Sir Andrew Davis nach, der erster Ehrendirigent wurde. Eine weitere Neuerung stellt die Ernennung von Mark-Anthony Turnage zum Associate Composer dar.

Nikos Christodoulou (geb. 1959) studierte Komposition (bei J.A. Papaioannou) und Klavier in Athen. Er setzte seine Kompositionstudien an der Hochschule für Musik in München fort und studierte außerdem Dirigieren am Royal College of Music in London. In den Jahren 1977-81 war er Associate Composer und Berater beim Griechischen Nationalrundfunk. Er hat Orchester- und Chorwerke komponiert, Kammermusik, Lieder und Bühnenmusik; zahlreiche Institutionen und Festivals haben bei ihm Werke in Auftrag gegeben. Er unterrichtet Komposition am Hellenischen Konservatorium.

Nikos Christodoulou leitet das Athens New Symphony Orchestra, das gesamteuropäische Euro Youth Philharmonic Orchestra und das Athens Symphony Orchestra. Regelmäßig dirigiert er an der Griechischen Nationaloper und leitet Chor und Orchester des Griechischen Nationalrundfunks. Er leitete das erste Helios Festival, ein Carl Nielsen-Festival in Athen, und die Nikos Skalkottas-Tage am Berliner Konzerthaus. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, u.a. die *Erste Symphonie* von Lars Graugaard beim Music Harvest Festival in Odense und die Oper *Die Besessenen* von Haris Vrontos an der Griechischen Nationaloper.

Nikos Christodoulou hat mit folgenden Orchestern gearbeitet: BBC Symphony Orchestra, Berliner Sinfonie-Orchester, Armenian Philharmonic Orchestra, Aalborg Symphony Orchestra, Iceland Symphony Orchestra, Malmö Symphony Orchestra, Moscow Bach Centre Orchestra, Odense Symphony Orchestra, Serenade Chamber Orchestra, Yerevan Symphony Orchestra und Bolschoi Oper. Seine Reih mit Ersteinspielungen der Symphonik von Skalkottas für BIS erhielt den Beifall der internationalen Kritik.

Nikos Skalkottas

36 Danses grecques

Genèse de l'œuvre

La suite des *36 Danses grecques*, dont certaines se trouvent parmi les pièces les mieux connues du compositeur, est l'une des œuvres les plus importantes de Nikos Skalkottas. L'importance de cette œuvre aux yeux de Skalkottas est montrée par le fait qu'elle le tint occupé toute sa vie créatrice. *Peloponniassikos* est la plus ancienne des danses, devenant éventuellement le no 4 de la première série de danses – écrite en janvier 1931 quand Skalkottas était domicilié à Berlin. En 1931, comme le suppose plausiblement John Thornley, il composa aussi la chanson *Doe* pour soprano et piano, basée sur une mélodie grecque traditionnelle, destinée à être entendue à un programme de la radio allemande sur la chanson grecque. Plus tard, en 1935, Skalkottas arrangea une version purement orchestrale de cette chanson, qui fut incorporée comme avant-dernière danse dans la seconde série. Suite à son retour à Athènes en 1933, Skalkottas composa trois danses (nos 1, 2 et 3 de la Série I) qui, en compagnie de *Peloponniassikos*, devinrent immédiatement réputées en Grèce. En 1934, il collabora avec les Archives de la Musique Folklorique à Athènes, transcrivant et analysant quarante-quatre chansons populaires grecques à partir d'enregistrements anciens. Huit de ces transcriptions furent utilisées ensuite dans les *36 Danses* (dans les Séries I et II). En 1935, Skalkottas décida de terminer une série de douze danses et il en composa huit autres. En même temps, il écrivait des œuvres de chambre dodécaphoniques et des œuvres symphoniques. Finalement, en 1936, il composa deux autres séries, renfermant chacune 12 danses. L'œuvre complète fut intitulée *36 Danses grecques*.

Dans les années 1930 et 1940, Skalkottas arrangea

des groupes de diverses danses choisies pour quatuor à cordes (certaines jouées par le Quatuor à Cordes Athénien avec le compositeur au second violon), pour très grand ensemble à vent, pour violon et piano et pour piano solo. La première des *36 Danses grecques* (*W1. Tsamikos*) fut incorporée – dans une version condensée – à son ballet *La Jeune Fille et la Mort* (1938).

En plus de son manuscrit original, Skalkottas prépara deux autres manuscrits complets et les offrit à son ami et partisan Antonis Benakis, ainsi qu'au renommé chef d'orchestre grec Dimitri Mitropoulos. D'autres partitions manuscrites de danses choisies furent données à des amis et collègues. Au cours de la vie et longtemps après la mort de Skalkottas cependant, malgré la popularité première de certaines danses, la majorité resta sans exécution.

En 1948, les Editions de l'Institut Français d'Athènes publièrent les quatre premières danses avec la chanson *Doe*; ces œuvres furent les seules de Skalkottas à avoir été publiées pendant sa vie. En 1949, sa dernière année de vie, Skalkottas décida de réviser plusieurs des danses. Il nota les révisions dans son manuscrit original mais, comme le premier volume (renfermant la série I) a été perdu, les seules révisions à avoir survécu sont celles concernant les séries II et III. On ne sait même pas si des danses de la série I ont en fait été révisées. Comme elles sont les plus concentrées et que quatre d'elles avaient été publiées peu avant, il est possible que Skalkottas n'ait pas fait de révisions dans la série I.

Forme

Malgré les épreuves de sa vie et la négligence dont il souffrit, Skalkottas composa sans relâche. En général, son œuvre gardait un caractère systématique, apparent dans les séries progressives d'œuvres orchestrales et de chambre, ou cycles, comme les *32 Pièces pour*

piano et les *36 Danses grecques*. Le concept d'une grande œuvre couvrant trois séries ordonnées de danses dénombrées à un total de 36 prit graduellement forme. Skalkottas ne voulait évidemment pas que les *36 Danses grecques* soient jouées comme une seule œuvre. Et pourtant les *36 Danses grecques* forment incontestablement une unité.

Un trait distinctif des *36 Danses grecques* – comparées à d'autres œuvres basées sur la musique populaire de compositeurs des 19^e et 20^e siècles – repose sur leur conception formelle: chaque danse a une forme individuelle mais toutes ces formes sont essentiellement « monothématiques »; l'évolution mélodique, rythmique et formelle est générée par « la variation développée » du thème principal et de ses motifs. Dans des pièces de ce genre, on s'attend généralement à un modèle formel comme A-B-A, rondo, menuet-trio ou chose semblable – un modèle où les sections de la forme forment un contraste thématique. Dans les différents schèmes formels des danses, Skalkottas bâtit plutôt le contraste nécessaire à partir du matériel et le contraste entre les sections grâce à des transformations et développements ingénieux du thème et de ses éléments. (Les chansons folkloriques grecques, comme celles utilisées dans les *36 Danses*, sont souvent bâties sur une idée fondamentale. Dans les cas où la chanson originale inclut une seconde idée, ou matériel instrumental introductif, Skalkottas utilise souvent le matériel en entier comme base pour le thème de la danse.) Toute nouvelle idée est de quelque manière reliée au thème et ce, presque sans exception.

La manière dont les formes de ces danses croissent est essentiellement organique. La forme est générée grâce au procédé de « exposition – contraste – développement par variation motivique »; il est caractéristique qu'il n'y ait presque pas de réexposition normale de la « première section » (exposition). Dans la

plupart des danses, la récapitulation, ou plutôt une réapparition finale de l'idée principale, n'est jamais littérale; elle peut apparaître sous une forme variée, tissée dans le développement, travaillée, elliptique – mais toujours dans une forme nouvelle visant à un but de forme. Il n'y a jamais de répétition séquentielle dans les danses. Skalkottas renouvelle constamment son matériel au fur et à mesure qu'il réapparaît. Plusieurs des danses ne se classent pas facilement dans une catégorie formelle donnée et la forme spécifique d'une danse n'est répétée nulle part dans l'œuvre.

La cadre formel de petite échelle et la construction « monothématique » des danses répondent au caractère essentiel de leurs origines populaires puisque les chansons folkloriques reposent sur de brefs nuclei modals. Le principe « monothématique » montre le désir de Skalkottas d'explorer entièrement la nature de son matériel et les possibilités structurales qui en découlent. Son habileté et son imagination dans le développement de ses thèmes et motifs au sein de ces formes condensées sont inextinguibles.

Traitement du matériel populaire, de la structure et du style

Skalkottas utilise l'élément folklorique de manière hautement individuelle. Vingt-cinq des 36 *Danses* reposent vraiment sur des chansons grecques traditionnelles (Danses I/1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 – II/1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12 – III/1, 4, 5, 7, 9, 12). Vingt-trois de ces chansons sont d'authentiques chansons folkloriques tandis que deux ne le sont pas mais sont pourtant largement acceptées dans la tradition populaire (dans II/8, 12). Dans les onze autres danses, Skalkottas utilise des thèmes de son cru qui se réfèrent plus ou moins à de la musique populaire grecque. Dans certains cas, il n'y a pas de relation discernable avec la musique populaire grecque sans que celle-ci

ne cause de perturbation stylistique.

Skalkottas reste fidèle à l'essence du matériel populaire mais il l'utilise toujours de manière abstraite et librement personnelle. Pourtant, la mélodie originale n'est jamais citée de manière académique dans les vingt-cinq danses. Skalkottas ne s'intéresse pas à fournir l'harmonisation et l'orchestration d'une danse au goût grec. Il utilise les mélodies originales et leurs éléments comme une semence thématique et motivique et il présente presque toujours ces mélodies en versions de son cru, avec d'occasionnelles altérations, segmentation, diminution ou expansion mélodiques et rythmiques. Dans la construction de ses thèmes, il traite les mélodies populaires comme des brouillons à être travaillés. Les mélodies originales ont survécu grâce à la tradition orale et peuvent bien apparaître sous différents aspects dans différentes régions de la Grèce, de sorte que les versions personnelles de Skalkottas semblent s'harmoniser avec la fluidité inhérente à la pratique de la musique folklorique. En plus de ses huit transcriptions propres de chansons folkloriques, Skalkottas utilise aussi d'autres recueils de transcriptions publiées en Grèce dans les années 1910 et 1920. Il écrit parfois un thème ou une phrase de son invention auxquels la chanson originale fait réponse. A d'autres endroits, il fournit des continuations d'airs originaux, allongeant habilement des paragraphes.

L'emploi d'une chanson folklorique comme point de départ d'une composition, ainsi que la conception monothématique, sont déjà présents dans *Peloponnis-siakos* (I/4), la toute première des danses composées par Skalkottas. La danse commence avec un thème énergique qui n'est pas tellement rapproché de la chanson originale. Dans la section médiane, une idée provenant du sujet principal est présentée dans la dominante mineure, incorporant un nouveau motif caractéristique d'un triolet de croches qui appartient à la

chanson originale – qu'on n'a pas encore entendue. Quand la section médiane semble terminée, après un silence, une section lente commence où le hautbois chante un air méditatif qui est en fait la chanson folklorique originale; l'auditeur perçoit cette mélodie comme le but final d'une progression graduellement transformatrice. L'ordre renversé de dérivation et d'original est très révélateur de la méthode de Skalkottas.

La musique folklorique grecque est modale et monophonique. Les mélodies choisies pour les danses montrent l'étendue des modes de la musique folklorique grecque avec une exception notable: dans trente-cinq des danses, Skalkottas utilise des mélodies aux modes « diatoniques » (semblables aux modes dorien, mixolydien, phrygien, etc. ainsi qu'une mélodie dans un mode pentatonique), évitant les modes « chromatiques ». Ces derniers sont fréquents et caractéristiques de la musique folklorique grecque mais, dans les 36 *Danses* de Skalkottas, seule la première de la seconde série, *Syrtos*, présente une mélodie chromatique. L'intervalle distinctif des modes chromatiques est la seconde augmentée qui est associée à un accent immanquablement oriental que le compositeur veut clairement éviter.

Les 36 *Danses* sont composées dans un idiome tonal étendu. Skalkottas n'utilise pas la modalité pour organiser un système harmonique individuel. Son idiome harmonique a incontestablement des extensions modales; il est souvent librement et fortement dissonant avec des agrégations dissonantes et polytonales. Il garde néanmoins un caractère diatonique et d'accord parfait.

Les mètres en musique folklorique grecque peuvent être réguliers et irréguliers et ils sont reliés aux anciens mètres poétiques. La populaire mesure à 7/8 par exemple, qu'on trouve dans quatre danses (I/8, I/9, II/6, III/1) et qui se rencontre aussi dans I/12 et

III/9 – le dit rythme de danse de *Kalamatianos* – est un mètre ternaire dont le premier temps est plus long (3+2+2), relié à l'ancien mètre d'*Eptiritos*.

Les rythmes folkloriques grecs peuvent être énergiques mais ne sont généralement pas rapides; les temps sont en majeure partie modérés ou lents. Ainsi, dans les 36 *Danses*, Skalkottas utilise fréquemment l'indication de tempo *moderato*. Pour les danses vraiment rapides, il choisit surtout des thèmes de son invention ou apporte des changements fondamentaux à la vitesse et au caractère de l'original.

L'orchestration est remarquablement colorée et imaginée. Des effets extraordinaires sont requis à maints endroits, par exemple des solos dans un registre exceptionnellement aigu pour deux piccolos, cor et même contrabasson, ce qui produit une sonorité et une atmosphère individuelles.

La conception sonore des 36 *Danses* est souvent puissante. Ceci reflète probablement non seulement le monde sonore du compositeur mais aussi son idée personnelle des chansons folkloriques grecques qui expriment des passions humaines, souvent en combinaison avec un élément héroïque (historiquement relié à la lutte pour l'indépendance). L'humour apparaît souvent, avec un côté aigu et amer. Une humeur sombre est détectée sous la surface d'une structure brève dans plusieurs des danses. L'abord distinctif de Skalkottas de la dissonance – qui semble souvent offenser le tissu musical et ne pas se mêler de manière homogène à l'harmonie tonale étendue – contribue aux aspects humoristiques et émotionnels de la musique.

La prédominance des tonalités mineures dans l'œuvre est reliée au fait que la gamme mineure ressemble étroitement au mode dorien grec (le premier mode plagal de la musique byzantine), un mode assez commun en musique folklorique grecque. La mélancolie mineure fait défaut à ce mode dans sa forme

authentique, non-tempérée. Dans les danses, le mode mineur prête une qualité expressive particulière à l'idiome de l'œuvre.

Les danses populaires grecques sont presque toujours dansées sur une chanson. Dans les danses de Skalkottas, surtout celles basées sur des origines traditionnelles, «danse» implique chanson. Le titre de l'œuvre englobe une signification plus étendue que «musique sur laquelle on danse». En fait, certaines des chansons originales (appelées chansons de table), n'étaient pas destinées du tout à être dansées. À côté d'une qualité d'étude en composition, plusieurs des danses révèlent un tempérament de peinture tonale en miniature.

Il est remarquable que, dans les *36 Danses grecques*, les manifestations d'originalité créative, d'innovation ou d'expression personnelle semblent avoir un pendant dans les originaux de la musique folklorique: l'individualité et la logique des conceptions formelles ainsi que l'interprétation libre et personnelle du matériel populaire original reflètent l'essence de la musique folklorique. D'un autre côté, une mélancolie personnelle sous-jacente peut être comparée à l'intense mélancolie trouvée communément dans la chanson folklorique. Comme la musique de Skalkottas n'est pas exactement «nationale», c'est cette interrelation du personnel et du collectif qui justifie entièrement le titre de l'œuvre.

Les trois séries

Il se trouve une logique évidente dans la progression des *36 Danses* même si l'œuvre n'est pas destinée à être jouée comme un cycle. Le regroupement en trois séries révèle un équilibre de grande échelle dans l'étendue générale du cycle. Chaque série présente un profil propre. La série I (à l'exception de I/4) renferme les danses les plus concentrées, les expositions

les plus laconiques. La série II renferme des danses plus expansives et complexes. La série III commence avec la danse la plus extravertie du cycle, *Hostianos* en ré majeur.

En général, les danses de cette série – comme celles de la série I – sont brèves, donnant l'impression d'avoir des formes plus simples. L'avant-dernière danse (*Messolongitikos*, III/11) est une danse assez extravertie dans une tonalité mineure; la dernière (*Matzochtos*, III/12) – en la mineur, comme la précédente – résume simplicité, laconisme et force dramatique. Ainsi, en déployant l'idée de l'œuvre, les trois séries impliquent un plus grand schéma «d'exposition – élaboration – résolution/péroraison» (que l'on pourrait comparer à «exposition – développement – réexposition»).

Le cycle commence et se termine en la mineur qui est aussi la tonalité de la première danse composée par Skalkottas (*Peloponniassiakos*, I/4); quoiqu'il n'y ait pas de plan tonal particulier dans le cycle, la mineur remplit un rôle symbolique important.

Les titres

Le titre de chaque danse peut se rapporter à une région de la Grèce (par exemple *Peloponniassiakos*, danse du Péloponnèse), à un type de danse folklorique (par exemple *Tsamikos*), à un type de chanson folklorique (par exemple *Klefikos*) ou à un titre/premier verset d'une chanson folklorique (par exemple *Oh amis qui jetèrent cette pierre*)

Versions originales et révisées

Les révisions faites par Skalkottas dans les seconde et troisième séries sont souvent assez difficiles à lire car elles sont mal écrites, même griffonnées, à la mine sur le manuscrit original à l'encre. Skalkottas esquaissa les révisions peu avant son décès prématuré qui empêcha la rédaction d'une partition adéquate; en fait, la révi-

sion des séries II et III des 36 Danses est le seul cas d'une œuvre de Skalkottas à survivre dans une partition qui n'est pas clairement rédigée. En plus des problèmes textuels considérables qui doivent être résolus, cela pourrait soulever des questions sur le caractère définitif des versions révisées; vu les intentions évidentes du compositeur cependant, les révisions notées semblent être assez complètes. L'étendue et le type de révision varient considérablement dans chacune des danses révisées. Les versions révisées ne sont en aucun cas toujours plus réussies que les originales; en fait, plus souvent qu'autrement, ce sont les versions originales qui sont préférables.

Deux danses de chacune des séries II et III sont restées sans révisions. Dans les autres danses, les révisions passent de retouches très légères à – dans quelques cas – totales. Elles concernent principalement l'orchestration et le tissu mais peuvent dans certains cas s'étendre à tous les autres aspects compositionnels: changements mélodiques, harmoniques, ajout de contrepoint et même – dans deux cas – modification du plan formel. Dans cinq danses – Série II/3, 5, 6, 11, Série III/2 – les révisions se limitent à d'occasionnels changements dans l'orchestration, y compris l'allocation de quelques passages techniquement presque impossibles, à d'autres instruments.

Dans les autres danses révisées, de nouvelles orchestrations (partielles ou totales de la danse) sont habituellement plus massives, denses, avec plus de redoublements et d'éléments motiviques additionnels dans le tissu. Certaines de ces nouvelles orchestrations et textures sont indispensables, comme dans III/1 et III/12. Quoique les orchestrations révisées conviennent bien en soi, les premières versions sont cependant souvent plus transparentes et fonctionnent mieux en général ainsi que dans le contexte. Des changements substantiels d'orchestration et de texture

entraînent une révision de la perspective de la danse, incluant des changements de mélodie, harmonie, contrepoint et nuances. C'est dans le cas de telles révisions substantielles que la version première de la danse est habituellement la meilleure. Dans l'enregistrement présent, les versions les plus réussies sont incluses, certaines étant enregistrées pour la première fois.

Ouverture pour orchestre « Le retour d'Ulysse »

L'*Ouverture pour orchestre* est l'une des plus grandes œuvres symphoniques de Skalkottas. C'est aussi un résumé de sa méthode de composition dodécaphonique libre, non-sérielle. L'œuvre fut composée vers 1942. Non jouée du vivant du compositeur, elle fut créée en 1969 (par l'Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Antal Doráti). Dans la partition manuscrite, le titre est *Ouverture pour orchestre* (écrit en allemand: *Ouvertüre für Orchester*). Dans une note sur l'œuvre, Skalkottas relie la composition et l'inspiration de l'ouverture à un opéra projeté appelé *Le Retour d'Ulysse*. C'est pourquoi, après la mort du compositeur, ce titre a été à juste titre utilisé pour l'ouverture de sorte qu'elle est connue par ce nom plutôt que par le titre original. (A cause de la longueur de l'œuvre et de sa nature symphonique, le titre « Symphonie en un mouvement » lui a aussi été arbitrairement appliqué mais ce titre souvent utilisé n'a rien d'authentique.)

L'ouverture est moulée dans une grande forme sonate symphonique : une introduction large lente (*Molto adagio*); une exposition (*Allegro molto vivace*) avec deux groupes thématiques étendus; dans le développement, une fugue libre en trois sections à deux sujets (où le premier sujet de la fugue est une varia-

tion sur le thème d'introduction), la troisième section une fugue double menant à un sommet sur le thème d'introduction; une réexposition variée et finalement une coda (*Presto – Prestissimo*) avec une péroraison thématique sur les motifs principaux de l'*Adagio* et de l'*Allegro*). L'intégration d'une fugue comme développement de sonate est une touche formelle importante et innovatrice. Une richesse d'idées, ainsi qu'un grand souffle émotionnel, correspondent à la forme de l'œuvre. L'ouverture a la forme en un mouvement la plus longue de tout l'œuvre de Skalkottas. En elle, il semble prolonger un fil symphonique de l'ère romantique tardive dans la musique du 20^e siècle et l'atonalité dodécaphonique.

L'orchestration de l'ouverture impressionne par son style personnel. La partition est très exigeante et renferme 3 flûtes (et piccolos), 3 hautbois, cor anglais, clarinette en ré, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebassons, 6 cors, corne, 3 trompettes, 4 trombones, tuba, timbales, percussion, célesta, harpe et cordes. La section des cors compte deux cors de basse. On n'est pas sûr de quel instrument il s'agit. Skalkottas demande aussi cet instrument mystérieux et désuet dans son *Concerto pour contrebasse*; dans son inédit *Traité sur l'orchestration*, un passage le place dans la famille des tubas. Sur cet enregistrement, les parties de cor de basse sont jouées sur des tubas wagnériens. Le style imagé de l'orchestre est remarquablement riche et audacieux. Dans son commentaire technique sur l'œuvre, Skalkottas se réfère à un épisode à la fin de l'exposition du premier groupe thématique où « une série de motifs tirés du premier sujet principal décrivent, ou brossent un tableau discret d'une scène sylvestre avec chant d'oiseaux et autres sons de la nature » (l'épisode de violon solo et de piccolo suivi de murmures orchestraux).

L'ouverture est écrite dans un style dodécapho-

nique libre, différent de la méthode dodécaphonique personnelle et systématique de Skalkottas où il utilise un groupe de séries tonales. Skalkottas ne voyait pas la substance d'une œuvre musicale comme un dérivé d'un ordre de sons sériels dodécaphoniques abstraits préexistants; au contraire, il considérait l'atonalité dodécaphonique comme un nouveau langage musical et utilisait toujours des séries comme des grains thématiques. Cette notion apparaît *in extremis* dans l'ouverture. Des séries dodécaphoniques sont utilisées verticalement, en couches mélodiques et harmoniques complémentaires, ou horizontalement, dans quelques mélodies dodécaphoniques, comme dans le thème de l'introduction ou le principal second sujet de l'*Allegro*. Un nombre illimité de séries différentes sont utilisées librement quand le compositeur doit donner suite à des unités phraséologiques et harmoniques au cours de la composition. L'ouverture a une structure thématique et une syntaxe harmonique traditionnelles mais tout est réalisé au moyen d'un emploi libre des complexes dodécaphoniques; les séries reviennent quand des phrases, thèmes ou accords qui leur sont reliés réapparaissent dans la forme. L'œuvre se tient grâce à ses procédés formels motiviques et thématiques – et non grâce à l'organisation sérielle.

Skalkottas travaille ses thèmes et séries avec beaucoup d'imagination, comme on le voit par exemple dans les procédés de développement, dans la réexposition variée ou dans le cours unifiant arché du thème de l'introduction et ses transformations dans l'introduction, la fugue et la coda. Des segments des séries forment des accords spécifiques qui reviennent au cours de l'œuvre; quoique l'œuvre ne soit pas exclusivement basée sur eux du point de vue harmonique, Skalkottas organise néanmoins une harmonie atonale « fonctionnelle » qu'il explore ensuite dans l'ultérieure et sérielle *Seconde suite pour orchestre*.

Dans son commentaire sur l'ouverture, Skalkottas écrit que *Le Retour d'Ulysse dans son pays*, son projet d'opéra, n'avait pas encore été composé car le livret n'était pas prêt. Aucune évidence ne confirme cette affirmation; on pourrait supposer que Skalkottas ait fait ce projet à un certain moment. La grande longueur de l'ouverture – en tout cas exceptionnelle pour un mouvement symphonique – la disqualifie pratiquement pour l'opéra. L'œuvre n'est pas à programme. Mais son cours formel long et aventureux, la grande étendue dramatique, la présence inhabituelle d'une fugue énergétique en guise de développement, l'allégresse précipitée de la coda *Presto – Prestissimo*, tout se rapporte à l'idée d'Ulysse et de son retour aventureux. La fugue est un centre structural qui peut aussi être symbolique; comme le mot veut dire fuite, échappée (latin *fuga*, identique à la «fuge» grecque et homérique), il est peut-être question ici de la personnalité «fugitive» autant que celle sagement imaginative d'Ulysse.

© Nikos Christodoulou 2002

36 Danses grecques; Ouverture pour orchestre «Le Retour d'Ulysse»: texte critique de l'Académie Skalkottas

Pour le présent enregistrement, l'Académie Skalkottas d'Athènes a préparé un nouveau texte musical critiquement révisé. Les révisions de 1949 de vingt des *36 Danses grecques* posent plusieurs problèmes textuels parce qu'elles furent mises par écrit à la hâte (les versions originales et révisées sont brièvement discutées ci-dessus). Les versions originales de ces vingt danses restent inédites. Certaines des versions apparaissent ici pour la première fois. En plus, des éditions

antérieures renferment de nombreuses erreurs.

Un grand nombre de sources ont survécu. Pour le texte des *36 Danses*, les sources autographes suivantes furent utilisées: deux manuscrits complets (les dits manuscrits de Benakis et de Mitropoulos); le manuscrit des complètes Séries II et III (le manuscrit original avec révisions ajoutées); un manuscrit de quinze danses; trois manuscrits avec choix de danses (donnés aux collègues du compositeur); un manuscrit de quatre danses pour l'Édition de l'Institut Français d'Athènes; le premier manuscrit de I/4, *Peloponnesiakos*, (écrit à Berlin en 1931); un manuscrit de neuf danses arrangées pour grand orchestre à vent; et des manuscrits de diverses danses arrangées pour quatuor à cordes, pour violon et piano et pour piano solo.

Le manuscrit de l'*Ouverture pour orchestre «Le Retour d'Ulysse»* est clairement écrit mais il comporte des lacunes en articulation et en nuances ainsi que divers autres problèmes textuels car Skalkottas a travaillé rapidement. Des éditions antérieures renferment des erreurs et sont lourdement éditées. Pour le nouveau texte, deux sources autographes existantes sont utilisées: le manuscrit du compositeur ainsi que l'arrangement autographe du compositeur pour deux pianos (non utilisé auparavant comme source d'édition).

Les nouveaux textes sont supervisés par Nikos Christodoulou. L'Académie Skalkottas est reconnaissante à Yannis Samprovalakis pour sa contribution musicologique concernant les *Danses grecques*.

L'**Orchestre Symphonique de la BBC** fut fondé par Adrian Boult en 1930 comme premier orchestre permanent de Londres. Depuis lors, sa liste impressionnante de chefs principaux a inclus Antal Doráti, Pierre Boulez, Gennady Rojdestvensky, sir Colin Davis et sir John Pritchard tandis que l'orchestre a aussi travaillé étroitement avec plusieurs grands compositeurs dont Bartók, Henze, Lutosławski, Pärt, Prokofiev, Strauss et Stravinsky. Un sérieux engagement en musique nouvelle a résulté en créations, données par l'orchestre, de plus de 1,100 œuvres dont plusieurs furent commandées par la BBC et font partie depuis du répertoire classique.

En tant que vaisseau amiral de la BBC, l'Orchestre Symphonique de la BBC est la colonne vertébrale des Proms avec plus d'une douzaine d'apparitions chaque été, y compris les Première et Dernière Soirées. Le calendrier de l'orchestre renferme aussi sa saison annuelle de concerts au Barbican et des concerts régionaux en plus de tournées internationales et d'enregistrements commerciaux. L'orchestre fait de nombreuses tournées et se présente régulièrement à des festivals internationaux dont ceux d'Aldebourg, Edinbourg et Salzbourg ainsi que dans des grandes villes partout au monde. Chaque concert, au Royaume-Uni ou à l'étranger, est diffusé sur Radio 3 de la BBC et peut aussi être entendu sur Radio 3 site Web de la BBC.

À l'automne de l'an 2000, l'Orchestre Symphonique de la BBC entreprit sa 70^e saison anniversaire à sa nouvelle résidence, le Barbican et Leonard Slatkin devint le onzième chef principal de l'orchestre, succédant à sir Andrew Davis qui en devint le premier chef lauréat. Une autre innovation fut la nomination de Mark-Anthony Turnage dans le nouveau rôle de compositeur associé.

Nikos Christodoulou (né en 1959) a étudié la composition avec J.A. Papaioannou et le piano à Athènes. Il poursuivit ses études de composition à la Hochschule für Musik à Munich et étudia la direction au Royal College of Music à Londres. Il fut compositeur associé et conseiller à la Radio Nationale Grecque de 1977 à 1981. Il a composé des œuvres orchestrales, de chambre et chorales, des chansons ainsi que de la musique de scène et il a reçu des commandes de plusieurs institutions et festivals. Il a enseigné la composition au Conservatoire Hellénique.

Nikos Christodoulou a été directeur musical du Nouvel Orchestre Symphonique d'Athènes, de l'orchestre philharmonique des jeunes «Euro Youth Philharmonic Orchestra» et de l'Orchestre Symphonique d'Athènes (ville d'Athènes). Il apparaît régulièrement avec l'Opéra National Grec ainsi qu'avec l'Orchestre et le Chœur Symphoniques de la Radio Nationale Grecque. Il a dirigé le premier festival Helios – une Célébration Carl Nielsen à Athènes et les Nikos Skalkottas Tage au Konzerthaus de Berlin. Il a donné la création mondiale de plusieurs nouvelles œuvres dont la *Symphonie no 1* de Lars Graugard au Music Harvest Festival à Odense et l'opéra *Les Possédés* de Haris Vrontos à l'Opéra National Grec.

Il a travaillé avec l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonique Arménien, l'Orchestre Symphonique d'Aalborg, l'Orchestre Symphonique d'Islande, l'Orchestre Symphonique de Malmö, l'Orchestre du Centre Bach de Moscou, l'Orchestre Symphonique d'Odense, l'Orchestre de Chambre Sérénade, l'Orchestre Symphonique d'Erevan et l'Opéra du Bolchoï.

Sa série d'enregistrements en première mondiale de musique symphonique de Skalkottas sur étiquette BIS a été accueillie avec enthousiasme par la critique internationale.

Produced in association with the BBC Symphony Orchestra



Recording data: 2001-11-26/28, 2002-04-11/13 at BBC Studio 1, Maida Vale, London, England

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Neumann microphones; Studer AD 19 microphone pre-amplifiers; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8500 MOD recorder;
Stax headphones

Producer: Robert Suff

Digital editing: Christian Starke, Martin Nagorni

Cover text: © Nikos Christodoulou 2002

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: Nikos Kapsokefalos

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, 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: www.bis.se

© 2002 & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Music by Nikos Skalkottas on BIS:

Orchestral Music

BIS-CD-904 Violin Concerto; Seven Greek Dances for strings; Largo Sinfonico for orchestra

BIS-CD-954 Double Bass Concerto; Three Greek Dances for strings; Mayday Spell, symphonic suite

BIS-CD-1014 Piano Concerto No. 1; The Maiden and Death, ballet suite; Ouverture Concertante

Chamber and Instrumental Music

BIS-CD-1024 Music for violin and piano: Sonatinas Nos. 1-4; Gavotte; Little Chorale and Fugue
March of the Little Soldiers; Menuetto Cantato; Nocturne; Rondo; Scherzo;
Sonata for solo violin

BIS-CD-1074 String Quartet No. 3; String Quartet No. 4

BIS-CD-1124 String Quartet No. 1; Ten Pieces (Sketches) for string quartet; Gero Dimos for string quartet;
Octet for strings & winds; String Trio (No. 2)

BIS-CD-1133/1134 . Musik für Klavier: 32 Klavierstücke for piano; Four Études for piano; Suite No. 1 for piano

BIS-CD-1204 Duo for violin & cello; Duo for violin & viola; Three Greek Folk-Song Arrangements for
violin & piano; Petite Suites Nos. 1 & 2 for violin & piano; Scherzo for 4 instruments;
Sonata for violin & piano



Nikos Skalkottas



Nikos Christodoulou