



# *From Berlin to Athens*

Piano Works by  
NIKOS SKALKOTTAS

Lorenda Ramou



# SKALKOTTAS, Nikos (1904–49)

<b>Griechische Suite</b> (1924) <small>(Manuscript)</small>		<i>World Première Recording</i>	7'16
[1]	I. <i>Allegretto</i>		2'58
[2]	II. <i>Andantino</i>		2'00
[3]	III. <i>Presto – Andantino – Prestissimo</i>		2'16
<b>(Suite)</b> (1924) <small>(Manuscript)</small>		<i>World Première Recording</i>	12'56
[4]	I. [without tempo marking]		3'05
[5]	II. <i>Molto moderato</i>		4'48
[6]	III. <i>Shimmy tempo</i>		5'00
<b>Sonatina</b> (1927) <small>(Manuscript)</small>			7'20
[7]	I. <i>Allegretto vivace</i>		1'22
[8]	II. <i>Siciliano</i>		2'44
[9]	III. [Finale]		3'11
[10]	<b>15 kleine Variationen für Klavier</b> (1927) <small>(Universal Edition)</small>		8'25
<b>Suite No. 2</b> (1940) <small>(Manuscript)</small>			8'58
[11]	I. <i>Largo. Con fantasia</i>		2'05
[12]	II. <i>Gavotte I &amp; II. Moderato assai</i>		2'17
[13]	III. <i>Rapsodie. Molto moderato</i>		1'29
[14]	IV. <i>Marsch. Allegro – Trio</i>		2'59
<b>Suite No. 3</b> (1941) <small>(Universal Edition)</small>			11'59
[15]	I. <i>Minuetto</i>		3'06
[16]	II. <i>Thema con variazioni.</i> <i>Lento (Thème grec populaire) – Var. I – IV – Coda</i>		2'19

<b>[17]</b>	III. Marcia funebra. <i>Maestoso</i>	4'54
<b>[18]</b>	IV. Finale. <i>Allegro vivace</i>	1'30
<b>Suite No. 4 (1941)</b>	(Universal Edition)	<b>7'40</b>
<b>[19]</b>	I. Toccata. <i>Vivace</i>	1'06
<b>[20]</b>	II. Andantino. <i>Con grazia</i>	1'57
<b>[21]</b>	III. Polka. <i>Tempo di Polka moderato – Trio. Più calmo</i>	1'45
<b>[22]</b>	IV. Serenade. <i>Allegro moderato</i>	2'43
<b>The Gnomes (1939?)</b>	(Hellenic Music Centre) World Première Recording	<b>22'06</b>
	Dance Suite for Piano	
	<b>First Part</b>	
<b>[23]</b>	I. Introduction. <i>Ritmato</i>	14'23
<b>[24]</b>	II. Exertion. <i>Moderato</i>	1'06
<b>[25]</b>	III. Majestic Dance. <i>Maestoso</i>	2'39
<b>[26]</b>	IV. Fast Cretan Dance. [ <i>Allegretto moderato</i> ]	2'29
<b>[27]</b>	V. Intermezzo lirico. <i>Andantino grazioso</i>	2'17
<b>[28]</b>	VI. Finale I. <i>Largo</i>	2'51
	<b>Second Part</b>	
<b>[29]</b>	I. Epilogue. <i>Allegretto</i>	2'50
<b>[30]</b>	II. Intermezzo (Chorale). [ <i>Lento</i> ]	7'38
<b>[31]</b>	III. Finale II. <i>Moderato</i>	1'32
		4'06
		1'55

TT: 87'43

**Lorenda Ramou piano**

This is a very long disc, and the last two tracks starts after 80'00 minutes. On some players, accessing these tracks directly could be a problem. In such cases please start at the third last track (track 29) and let the machine play through.

## **From Berlin to Athens**

The selection of works on this disc and my interpretations of them are the result of my research into Skalkottas's artistic environment, both in Berlin (1921–33) and in Athens (1933–49), with the aim of understanding how the milieu in which he evolved shaped his concept of piano music. The programme is organized as a triptych, focusing on three distinctive compositional styles. First, all surviving Berlin works for piano solo are presented in chronological order (1924–27), showing the influence of 'jazz' on his early compositional development. (At this time in Germany, the term jazz was used for any popular music coming from the USA, in particular commercial dance music. It is used with the same meaning in this text.) This is followed by Suites Nos 2, 3 and 4, a mature group of works composed at the beginning of World War II in Athens (1940–41), and appearing here for the first time on disc as a body. Finally, the dance suite *The Gnomes*, probably composed in 1939, belongs to a group of ballet scores with Greek-related subjects (BIS-1564).

What were Skalkottas's aesthetics with regard to piano performance? Through his letters, his concert reviews as Berlin correspondent of the Greek magazine *Mussikē Zōē* (*Musical Life*) and the concert programmes of Arnold Schoenberg's composition class at the Akademie der Künste during the period Skalkottas belonged to it, we know that he attended Busoni's last concert with the Berlin Philharmonic (28th May 1922) and concerts by pianists who promoted the music of their time, such as Egon Petri, Leonid Kreutzer, Else C. Kraus, Franz Osborn and Polyxeni Mathéy, with whom he also collaborated. He will also have been present at concerts where his composition teacher, Philipp Jarnach, played new piano works and possibly he heard Eduard Erdmann, Artur Schnabel and Claudio Arrau, the foremost Berlin-based pianists in the twenties, involved in various ways with contemporary music. What we know about these pianists and their playing, combined with the special qualities of the instruments from Bechstein, the leading firm of the time, can give us an insight into the aesthetics of piano playing to which Skalkottas also adhered. It can also inspire musicians of today toward a multi-layered pianistic sound world, where the differentiation of timbres becomes a key concept, together with rhythmic clarity, fluidity of tempo and sparing use of the pedal.

## Berlin works

Skalkottas mentions composing for the first time in a letter dated 22nd June 1922, when he was eighteen years old and had been enrolled for one year in the violin class of Willy Hess at the Berlin Hochschule. Unfortunately, no piece composed before the *Greek Suite* (*Griechische Suite*) of 1924 has survived.

During his first Berlin years, Skalkottas was a close friend of Antonis Skokos and Katina Paraskeva, two pianists studying with Egon Petri at the Hochschule für Musik, and of Dimitri Mitropoulos, at this time active as composer and pianist/répétiteur. Skalkottas's early piano works are strongly associated with these friendships, going back to his student days at the Athens Conservatory: the *Greek Suite* was composed four years after Mitropoulos's *Greek Sonata* (1920) and its last two movements exist also in a version for two pianos, probably intended for the duo formed by Skokos and Paraskeva; the untitled work from 1924 has survived thanks to Paraskeva's copy of it; and the Sonatina (1927) is dedicated to Skokos. Also from 1927, the *15 Little Variations* (*15 kleine Variationen*) are dedicated to another pianist friend from the Conservatory and Skalkottas's flatmate in Berlin, Spiros Farandatos.

The *Greek Suite* probably derives its name from the 7/8 time signature of the opening *Allegretto*, a predominant rhythm in Greek traditional music. But it is also possible that the title is a reference to the suite's first theme, reminiscent of the tremolos typical for the *santur*. Following the Greco-Turkish war (1919–22), this Middle Eastern instrument, a hammered dulcimer, was becoming more common in the *café-aman* (music cafés) in Greece, as a consequence of the exchange of populations. The *Andantino* follows without a break, the instruction *sans nuances* appearing at the beginning as well as towards the end, and with a sonority close to the purity and childlike innocence of Ravel's *Pavane de la belle au bois dormant* from *Ma mère l'Oye*. A first reference in Skalkottas's œuvre to the exuberant dance music of the jazz bands that were taking Berlin's Golden Twenties by storm is heard in the closing *Presto* (played 'as fast as possible!'), the use of the different registers of the piano bringing to mind the typical line-up of such ensembles.

The second work dating from 1924 has the first two pages of the manuscript missing, including its title. Consequently, the recording starts at the beginning of the first complete

phrase, on page 3. Skalkottas's first (and prolific) researcher, John G. Papaionnou, refers to the work as '**(Suite)**'. The doubt concerning the work's original title makes the use of brackets necessary, and when followed by the year of composition this clearly distinguishes it from Skalkottas's other piano suites. Flowing melodic lines and canon-like passages built on short motifs alternate in the tripartite initial movement, which ends with a reference to a song well-known throughout Greece, *Káto sto gialó* (*Down by the seaside*). The *Molto moderato* is exceptionally expressive and delicate, with rich and surprising harmonies. In the recapitulation of its second theme and its culminating *stringendo*, there is a surprise of a different kind: a sudden nod to the main theme of the first movement. The finale, in 'Shimmy tempo', freely inspired by the provocative and famous jazzy dance with the same name, displays its humorous and witty character through unusual instructions in the score (*quasi Fagotti, jämmerlich, Rhythmus und Humor*) and by exploring the low register of the piano to comic effect. The irregular metres of the second theme and some virtuosic jazz-like figures add to the impression of listening to the accompaniment for an imaginary silent comedy film.

References to popular music continue in the finale of the **Sonatina** (1927), with moments reminiscent of the Charleston in its first section. Short and concise, the opening *Allegretto* is in a miniature sonata form with a masterful polyphonic climax. The second movement, *Siciliano*, is constructed on an ostinato, leaving all expressive weight to the melodic line. In the finale, the 'Charleston' alternates with a contrasting lyrical section, again constructed on an ostinato, but with a main motif which is nothing other than an augmented version of the Charleston motif. A passage played with a feeling of improvisation ('improvisierend!') towards the end of the movement is another reference to jazz practices. This leads to a gradual loss of tempo and a rather dark and remote ending, something which will become a characteristic feature in many of Skalkottas's future works, as a concluding signature.

An important music event in Berlin in 1927 was the complete performance of Beethoven's 32 Sonatas by Artur Schnabel at the Volksbühne, in commemoration of the centenary of the composer's death. Composed the same year, the **15 Little Variations** in their own way also pay homage to Beethoven, making direct reference to his 32 Variations in C minor, WoO 80, albeit from an atonal perspective. The theme of both works is a series of

chords, upon which each variation is based. The two symmetrical phrases of Skalkottas's theme are connected by the brief motif of a falling minor third, which is also to be found at the end of Beethoven's theme. In the 15 Little Variations it appears as a contrasting element at the middle of each variation, emphasizing their unchanging bipartite structure. The most striking example of the links between the two works is Skalkottas's Variation VII, *Andantino*, which sounds like an atonally distorted version of Beethoven's Variation XII; several other variations share important similarities, and both sets end with an extended final variation, based on the characteristic minor third interval.

## Athenian works

In the Suites Nos 2, 3 and 4 Skalkottas combines baroque forms with an atonal language, a characteristic device of the composers of the Second Viennese School. Each of the three suites is self-contained, but they all together form a kaleidoscopic musical world, where baroque forms and baroque phrase construction, free atonality, references to Greek music, jazz and (once more) Beethoven's piano works co-exist with touches of Skalkottean irony and deep desolation. These Suites, which bear no stylistic relation with the Suite No. 1 from 1936, further explore the same vein from which the cycle of 32 Piano Pieces sprang in the summer of 1940.

**Suite No. 2** (1940) is the most expressionistic of the group, with its melodic material echoing Berg's Sonata, Op. 1. Its formal balance is achieved by the alternation of free movements (*Largo, Rapsodie*) with more dance-oriented ones (Gavotte, March). The virtuosity of the surprisingly fragmented texture of the *Rapsodie* is a unique case in Skalkottas's piano music: in the context of the 'dialogue' he undertakes with all musical styles, it might be regarded as inspired by Liszt's keyboard writing in his *Rhapsodie espagnole*.

In **Suite No. 3** (1941), we encounter another major reference to Beethoven, this time to his Op. 26 Sonata. The titles of the four movements of the two works are almost identical: in Skalkottas's suite, the scherzo has become a minuet and the first two movements have changed places. The opening minuet in its course borrows elements of the tango, its angular character contrasting with the delicacy of the trio; the 'Greek popular theme' of

the following *Thema con variazioni* contains a reference to the opening of Skalkottas's ballet *The Maiden and Death* (1938), in a way foreshadowing the mournful outburst of the *Marcia funebra*. The variations are very short, forming a gradual *accelerando*, with only elusive appearances of the theme. The finale is the closest to its Beethovenian counterpart in terms of its motif, texture and vivacious character.

For the most part, **Suite No. 4** (1941) avoids all strong emotional expression, as a good example of the spirit of New Objectivity. The opening Toccata asks for a baroque-like dexterity and energy, while an almost Mozartean grace emanates from the *Andantino* with its contrasting articulations between the two hands. The Polka is followed by an ironic tango as its trio, coupling an old-fashioned dance with a modern and fashionable one. The Serenade, recalling at times Stravinsky's Serenade in A, exudes a subtle melancholy; the piece concludes with another typical Skalkottean dark coda.

### ***The Gnomes***

The piano score for a ballet entitled *The Gnomes* was discovered by musicologist Yannis Samprovalakis in 2015 on a microfilm kept at the Skalkottas Archives in Athens. According to Samprovalakis, who subsequently edited the score, it was probably composed in 1939 under the initial title *Dance Suite (Tanz-Suite)*, with the prospect of making an orchestration for small orchestra, to accompany the Christmas show of Koula Pratsika's dance school. The music seems to have been deemed too advanced for the occasion and the composer was instead asked to orchestrate a selection of short piano pieces, mainly by Bartók, Stravinsky and other composers. (The resulting suite, also entitled *The Gnomes*, has been released on BIS-1364.) Skalkottas's original score remained forgotten until Samprovalakis's discovery. A first, partial performance of it was given by me at the Tellogleion Foundation in Thessaloniki, on 3rd December 2017.

Skalkottas organized his score in two parts: the first is made up of six dances, three of which return in the second, varied to a lesser or greater extent. The music appears to follow a plot divided into 'tableaux' with sometimes evocative titles, and in both parts we hear a surprising version of the Greek Christmas carol *Kalin esperan arhontes* (*Good evening*

*noblemen*), accompanied by bitonal harmonies (Majestic Dance, Finale II). This version of *The Gnomes* is representative of Skalkottas's vision of dance music: characteristic melodic lines and rhythmic patterns, three-part forms and tonal/modal harmony are tools used by the composer in this genre.

© Lorenda Ramou 2018

**Lorenda Ramou**'s predilection for the contemporary repertoire is reflected by all her artistic choices. Her recitals often combine piano music with the plastic arts, literature and theatre. Following studies at the Paris Conservatoire and London's City University, she took part in courses run by the Centre Acanthes and the Académie du XX<sup>e</sup> siècle with Pierre Boulez, David Robertson and Pierre-Laurent Aimard. She has studied under Tonis Georgiou, Claude Helffer, Marie-Françoise Bucquet, Denis Pascal and Steve Drury. In 2017 she gained her doctorate *summa cum laude* from the Paris Sorbonne University and Paris Conservatoire, on the subject of Nikos Skalkottas's piano music.

She has appeared in venues such as the Amsterdam Concertgebouw, the Düsseldorf Tonhalle, the Hôtel des Invalides and the Cité de la Musique in Paris, the TSAI Performance Center in Boston, the Megaron and Onassis Stegi in Athens. She has also played at numerous European festivals and made tours in the USA and Chile. She has collaborated with the composers Mauricio Kagel, Maurice Ohana, George Crumb and Frederic Rzewski and with the writer Pascal Quignard. Greek piano music occupies a special place in her research projects, concerts, lectures and recordings. Her CD of Skalkottas's ballet music for piano (BIS-1564) was selected as a 'Recommended Recording' by *Gramophone* magazine. Lorenda Ramou lives in Athens, where she gives the seminar 'The Piano in the 20th and 21st Centuries' at the Athens Conservatory and works as a project manager at Onassis Stegi for its contemporary music programming.

Her work has received support from the Academy of Athens, the French Ministry of Culture, the British Council, the Fulbright, Gaudeamus, Meyer and Leventis Foundations and from the Center for Hellenic Studies at Harvard University.

## Από το Βερολίνο στην Αθήνα

Η επιλογή και ερμηνεία των έργων που περιλαμβάνονται σε αυτόν το δίσκο ακτίνας είναι το προϊόν της έρευνάς μου στο καλλιτεχνικό περιβάλλον που έζησε ο Σκαλκώτας, τόσο στο Βερολίνο (1921–1933) όσο και στην Αθήνα (1933–1949), με σκοπό να γίνει κατανοητό το πώς αυτό μορφοποίησε τις ιδέες του σχετικά με τη μουσική για πάνω. Το πρόγραμμα είναι οργανωμένο σαν ένα τρίπτυχο, εστιάζοντας σε τρία ξεχωριστά συνθετικά ύφη. Αρχικά, όλα τα σωζόμενα έργα του Βερολίνου για σόλο πιάνο παρουσιάζονται σε χρονολογική σειρά (1924–1927), αναδεικνύοντας την επιρροή της «τζαζ» στην πρώιμη συνθετική εξέλιξη του Σκαλκώτα. (Εκείνη την εποχή στη Γερμανία ο όρος τζαζ χρησιμοποιούνταν για την οποιαδήποτε δημοφιλή μουσική που προερχόταν από τις Η.Π.Α., και ειδικότερα την εμπορική χορευτική μουσική. Με αυτή την έννοια χρησιμοποιείται και σ' αυτό το κείμενο). Ακολουθούν οι *Σουνίτες* αρ. 2, 3 και 4, μία ομάδα έργων της ώριμης περιόδου του, που γράφτηκαν στην αρχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Αθήνα (1940–1941), και ηχογραφούνται για πρώτη φορά στη δισκογραφία ως σύνολο. Τέλος, η σούνιτα μπαλέτου *Ta Παγανά*, πιθανότατα γραμμένη το 1939, ανήκει στιλιστικά στη μουσική μπαλέτου με ελληνική θεματολογία (BIS-1564).

Ποια ήταν η αισθητική του Σκαλκώτα σχετικά με την πιανιστική ερμηνεία; Χάρη στην αλληλογραφία του, τις κριτικές που έγραψε ως ανταποκριτής στο Βερολίνο του περιοδικού *Mουσική Ζωή* και τα προγράμματα συναυλιών της τάξης σύνθεσης του Άρνολντ Σένμπεργκ στην Ακαδημία των Τεχνών κατά τη διάρκεια των σπουδών του σ' αυτή, έφερουμε ότι ήταν παρών στην τελευταία συναυλία του Μπουζόνι με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου (28.5.1922), καθώς και σε συναυλίες πιανιστών που πρωθυνόταν τη μουσική της εποχής τους, όπως οι Έγκον Πέτρι, Λέονιντ Κρόντσερ, Έλσε Κ. Κράους, Φραντς Όσμπορν και Πολυζένη Ματέν, με την οποία επίσης συνεργάστηκε. Θα πρέπει να ήταν παρών στις συναυλίες όπου ο δάσκαλός του στη σύνθεση Φίλιπ Γιάρναχ έπαιζε νέα έργα για πιάνο και είναι πιθανό να είχε ακούσει τους Έντουαρντ Ερντμαν, Άρτουρ Συάμπελ και Κλαούντιο Αράου, σημαντικότατους πιανίστες που ζούσαν στο Βερολίνο τη δεκαετία του 1920 και που σχετίζονταν, διαφορετικά ο καθένας, με τη σύγχρονη μουσική. Οι πηγές που αναφέρονται στους προαναφερθέντες πιανίστες και το παίξιμό τους, σε συνδυασμό με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των πιάνων Μπεχστάιν, τη σημαντικότερη εταιρεία της εποχής, μπορούν να μας δώσουν μια εικόνα της αισθητικής του πιανιστικού παιξίματος που ασπάζοταν και ο ίδιος ο Σκαλκώτας. Αυτές οι πηγές μπορούν να οδηγήσουν και τον σημερινό ερμηνευτή προς έναν

πολυεπίπεδο ηχητικό πιανιστικό κόσμο, όπου η διαφοροποίηση του ηχοχρώματος αποτελεί μια βασική αρχή, μαζί με την καθαρότητα του ρυθμού, την πλαστικότητα του τέμπο και την φειδωλή χρήση του πεντάλ.

## Έργα του Βερολίνου

Ο Σκαλκώτας αναφέρει για πρώτη φορά τη συνθετική του δραστηριότητα σε μια επιστολή της 22ας Ιουνίου 1922, όταν ήταν δεκαοκτώ ετών και όντας ήδη μαθητής για ένα χρόνο στην τάξη βιολιού του Βίλλυ Ες στην Ανωτάτη Σχολή Μουσικής του Βερολίνου. Δυστυχώς όμως, κανένα έργο του δεν έχει σωθεί πριν την Ελληνική Σονίτα του 1924.

Κατά τη διάρκεια των πρώτων ετών στο Βερολίνο, ο Σκαλκώτας ήταν στενός φίλος με τον Αντώνη Σκόκο και την Κατίνα Παρασκευά, ένα ζευγάρι πιανιστών που σπούδαζαν με τον Έγκον Πέτρι στην Ανωτάτη Σχολή Μουσικής, όπως επίσης και με τον Δημήτρη Μητρόπουλο, ο οποίος δραστηριοποιούνταν τότε ως συνθέτης και πιανίστας/κορεπετίτορας. Τα νεανικά έργα του Σκαλκώτα σχετίζονται στενά με αυτές τις φιλίες από την εποχή των σπουδών του στο Ωδείο Αθηνών: η Ελληνική Σονίτα γράφτηκε τέσσερα χρόνια μετά την Ελληνική Σονάτα (1920) του Μητρόπουλου και τα δύο τελευταία μέρη της υπάρχουν επίσης σε εκδοχή για δύο πιάνα, με παραλήπτες πιθανότατα το ντουέτο του Σκόκου και της Παρασκευά. Το άτιτλο έργο του 1924, που ίσως πρόκειται για μία ακόμη Σονίτα, σώθηκε χάρη στο αντίγραφο της Παρασκευάς, ενώ η Σονατίνα (1927) είναι αφιερωμένη στον Σκόκο. Οι 15 Μικρές Παραλλαγές, ακόμη ένα έργο του 1927, είναι αφιερωμένες σε έναν ακόμη φίλο πιανίστα από το Ωδείο Αθηνών και συγκάτοικο του Σκαλκώτα στο Βερολίνο, τον Σπύρο Φαραντάτο.

Η Ελληνική Σονίτα πήρε πιθανά το όνομά της από το μέτρο των 7/8 του αρχικού της Αλεγκρέτο, ένα βασικό ρυθμό της ελληνικής μουσικής. Ίσως όμως ο τίτλος να είναι μια αναφορά στο πρώτο θέμα του έργου, που θυμίζει τα τυπικά τρέμοιο ενός σαντουριού. Μετά τον Ελληνοτουρκικό πόλεμο (1919–22), αυτό το όργανο που προέρχεται από τη Μέση Ανατολή, εμφανιζόταν όλο και συχνότερα στα καφέ-αμάν της Ελλάδας, ως συνέπεια της ανταλλαγής των πληθυσμών. Το Ανταντίνο ακολουθεί χωρίς διακοπή, με την οδηγία χωρίς δυναμικές να εμφανίζεται στην αρχή και το τέλος του και με μια ηχητική ποιότητα που θυμίζει την καθαρότητα και την παιδική αθωότητα της Παβάνας της Ωραίας Κομμωμένης από το μπαλέτο *H Måna mow η χήνα του Ραβέλ*. Το τελικό Πρέστο της σονίτας, παιγμένο «όσο πιο γρήγορα γίνεται», είναι μια πρώτη αναφορά του Σκαλκώτα στη ζωντανιά της χορευτικής

μουσικής των ορχηστρών τζάζ που είχαν κατακυριεύσει το Βερολίνο της χρυσής δεκαετίας του 1920, με τη χρήση των διαφόρων περιοχών του πιάνου να θυμίζει τα ηχοχρώματα αυτών των συνόλων.

Από το δεύτερο έργο του 1924 λείπουν οι δύο πρώτες σελίδες του χειρογράφου, συμπεριλαμβανομένου και του τίτλου. Κατά συνέπεια, η χογράφηση αρχίζει από την πρώτη πλήρη φράση της τρίτης σελίδας. Ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, πρώτος και πολυνυγραφότατος μελετητής του Σκαλκώτα, αναφέρεται στο έργο ως «(Σουνίτα)». Η αμφιβολία που παραμένει σχετικά με τον τίτλο, καθιστά τη χρήση της παρένθεσης αναγκαία, καθώς και την αναγραφή της χρονολογίας σύνθεσης, έτσι ώστε να γίνεται ένας σαφής διαχωρισμός με τις άλλες πιανιστικές συνίτες του συνθέτη. Η ροή των μελωδικών γραμμών εναλλάσσεται με τμήματα σε γραφή κανόνα στο αρχικό τριμερές μέρος, το οποίο κλείνει με μια αναφορά στο γνωστό δημοτικό τραγούδι Κάτω στο γιαλό. Το Μόλτο μοντεράτο έχει μια ιδιαίτερη εκφραστικότητα και λεπτότητα, με πλούσιες αρμονίες που εκπλήσσουν το αντί. Στην κορύφωση («με επιτάχυνση» – *stringendo*) που γίνεται στην επανέκθεση του δεύτερου θέματος, εμφανίζεται μία διαφορετικής φύσεως έκπληξη, καθώς ακούγεται φευγαλέα το κύριο θέμα του πρώτου μέρους του έργου. Το φινάλε, με την επιγραφή Σύμων τέμπο, εμπνέεται ελεύθερα από τον διάσημο και προκλητικό ομώνυμο χορό της τζάζ. Ο χιουμοριστικός και πνευματώδης χαρακτήρας του γίνεται εμφανής μέσα από ασυνήθιστες ενδείξεις στην παρτιτούρα («σαν φαγκότα», «κακομοιρίκα», «ρυθμός και χιονόμορ») και την κωμική χρήση της χαμηλής περιοχής του οργάνου. Οι ασύμμετρες μετρικές αλλαγές του δεύτερου θέματος και τα περάσματα τζάζ δεξιοτεχνίας δίνουν την εντύπωση ότι ακούμε τη συνοδεία μιας φανταστικής βουβής κωμωδίας.

Οι αναφορές στη δημοφιλή μουσική συνεχίζουν στο φινάλε της Σονατίνας (1927), με σημεία που θυμίζουν τσάρλεστον στο αρχικό του τμήμα. Το σύντομο Αλεγκρέτο με το οποίο ξεκινά το έργο, είναι μια μινιατούρα φόρμας σονάτας με μια αριστοτεχνική πολυφωνική κορύφωση. Το δεύτερο μέρος, Σισιλιάνο, είναι χτισμένο πάνω σε ένα οστινάτο, αφήνοντας όλο το εκφραστικό βάρος στην μοναδική ελεύθερη μελωδική γραμμή. Στο φινάλε, το «τσάρλεστον» εναλλάσσεται με ένα λυρικό τμήμα, επίσης χτισμένο πάνω σε ένα οστινάτο, που όμως δεν είναι παρά το ίδιο μοτίβο σε ρυθμική μεγέθυνση. Προς το τέλος, ένα τμήμα που παίζεται με «αυτοσχεδιαστική» διάθεση (ακόμη μια αναφορά σε πρακτικές της τζάζ), οδηγεί σε μια σταδιακή επιβράδυνση του τέμπο και μια πιο σκοτεινή και απόδικη κατάληξη, στοιχείο που θα γίνει μια χαρακτηριστική υπογραφή πολλών μελλοντικών έργων του Σκαλκώτα.

Ένα σημαντικό μουσικό γεγονός κατά τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας του θανάτου του Μπετόβεν στο Βερολίνο το 1927, ήταν και η συνολική εκτέλεση των 32 Σονατών από τον Αρτούρ Σνάμπελ στη Φολσκμπύνε. Οι 15 Μικρές Παραλλαγές, γραμμένες την ίδια χρονιά, αποτίνουν το δικό τους φόρο τιμής στον Μπετόβεν χρησιμοποιώντας ευθείες αναφορές στις 32 Παραλλαγές σε ντο ελάσσονα WoO 80, από μια ατονική όμως σκοπιά. Το θέμα και των δύο έργων είναι μια σειρά συγχορδιών, πάνω στις οποίες βασίζονται όλες οι παραλλαγές. Ένα σύντομο μοτίβο σε διάστημα τρίτης ελάσσονος συνδέει τις δύο φράσεις του θέματος του Σκαλκώτα – ενώ κλείνει και το θέμα του Μπετόβεν – και λειτουργεί σαν στοιχείο αντίθεσης ακριβώς στη μέση όλων των παραλλαγών, αναδεικνύοντας την κοινή δομή τους σε δύο μέρη. Το πιο χτυπητό παράδειγμα της σύνδεσης ανάμεσα στα δύο έργα είναι η παραλλαγή VII του Σκαλκώτα, Ανταντίνο, η οποία ηχεί σαν μια ατονικά παραμορφωμένη εκδοχή της παραλλαγής XII του Μπετόβεν. Πολλές άλλες παραλλαγές παρουσιάζουν ανάλογες ομοιότητες, καταλήγοντας σε ένα διευρυμένο φινάλε, χτισμένο και στα δύο έργα πάνω στο χαρακτηριστικό διάστημα τρίτης ελάσσονος.

## Αθηναϊκά έργα

Στις Σονίτες αρ. 2, 3 και 4, ο Σκαλκώτας συνδυάζει φόρμες της εποχής μπαρόκ με μια ατονική γλώσσα, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Παρότι η καθεμία από τις τρεις Σονίτες είναι αυτόνομη, όλες μαζί σχηματίζουν ένα καλειδοσκοπικό μουσικό σύμπαν, όπου οι μπαρόκ φόρμες και η μπαρόκ δομή των φράσεων, η ελεύθερη ατονικότητα, οι αναφορές στην ελληνική μουσική, στη τζαζ και, για μια ακόμα φορά, στα έργα για πιάνο του Μπετόβεν, συνυπάρχουν με πινελιές σκαλκωτικής ειρωνείας και βαθειάς απόγνωσης. Αυτές οι Σονίτες, που δεν έχουν καμία στυλιστική σχέση με τη Σονίτα αρ. 1 (1936), συνεχίζουν να εξερευνούν την ίδια συνθετική φλέβα απ' όπου ξεπήδησαν και τα 32 Κομμάτια για πιάνο το καλοκαίρι του 1940.

Η Σονίτα αρ. 2 (1940) είναι η πιο εξπρεσιονιστική από τις τρεις, καθώς το θεματικό της υλικό θυμίζει τη Σονάτα έργο 1 του Άλμπαν Μπέργκ. Η ισορροπία της φόρμας της επιτυγχάνεται με την εναλλαγή ελεύθερων μερών (Λάργκο, Ραψωδία) με αυτά που έχουν χορευτικό προσανατολισμό (Γκαβότα, Εμβατήριο). Η δεξιοτεχνία της εντυπωσιακά κατατετμημένης υφής της Ραψωδίας είναι μια μοναδική περίτελωση στη μουσική για πιάνο του Σκαλκώτα, η οποία, μέσα στο πλαίσιο των «διαλόγων» που επιχειρεί με όλα τα μουσικά στυλ, θυμίζει την πιανιστική γραφή της Ισπανικής Ραψωδίας του Λιστ.

Στη Σουίτα αρ. 3 (1941) συναντάμε τη δεύτερη σημαντική αναφορά στον Μπετόβεν, αυτή τη φορά στη Σονάτα για πιάνο έργο 26. Οι τίτλοι των μερών των δύο έργων είναι σχεδόν ίδιοι: το Σκέρτσο έχει γίνει Μινουέτο και τα δύο πρώτα βρίσκονται σε αντίστροφη θέση στον Σκαλκώτα. Το αρχικό Μινουέτο δανείζεται στην πορεία του στοιχεία ενός ταγκό, ενώ οι μεταπτώσεις του δημιουργούν μια έντονη αντίθεση με τη λεπτότητα του Τρίο. Το «ελληνικό παραδοσιακό θέμα» των παραλλαγών που ακολουθούν, περιέχει μια αναφορά στην εισαγωγή του μπαλέτου *H Λυγερή και ο Χάρος* (1938), προαναγγέλλοντας, μ' αυτό τον τρόπο, την αιτιόσφαιρα του θρηηντικού ξεσπάσματος του Πένθιμου Εμβατηρίου. Οι παραλλαγές είναι πολύ σύντομες και σχηματίζουν μια σταδιακή επιτάχυνση, με ελλειπτικές εμφανίσεις του θέματος. Το μοτίβο του Φινάλε, η υφή και η ζωντάνια του είναι τα πιο συγγενικά στοιχεία με το αντίστοιχο μπετοβενικό μέρος.

Η Σουίτα αρ. 4 (1941) παραμένει αποστασιοποιημένη από οποιαδήποτε συναισθηματική φόρτιση, σαν ένα καλό παράδειγμα του πνεύματος της Νέας Αντικειμενικότητας. Η αρχική Τοκάτα χρειάζεται μια μπαροκική δεξιοτεχνία και ενέργεια, ενώ το Ανταντίνο, με την συνεχή αντίθεση ανάμεσα στην άρθρωση των δύο χεριών, αποπνέει μια μοτσάρτια χάρη. Η Πόλκα ακολουθείται από ένα ειρωνικό ταγκό στη θέση του Τρίο, συνδυάζοντας ένα παλαιομοδίτικο χορό με ένα χορό που ήταν τότε στη μόδα. Από τη Σερενάτα, η οποία ανά σημεία θυμίζει τη Σερενάτα σε λα του Στραβίνσκι, αναδύεται μια ελαφρά μελαγχολία, που καταλήγει σε μια ακόμα τυπικά σκαλκωτική σκοτεινή τελική φράση.

## Τα Παγανά

Η πιανιστική παρτιτούρα της πρωτότυπης μουσικής μπαλέτου με τίτλο *Ta Παγανά*, εντοπίστηκε το 2015 σε ένα μικροφίλμ του Αρχείου Σκαλκώτα στην Αθήνα από τον μουσικολόγο Γιάννη Σαμπροβαλάκη, ο οποίος επιμελήθηκε και την έκδοση του έργου. Σύμφωνα με τον Γ. Σαμπροβαλάκη, το έργο συνετέθη πιθανότατα το 1939, υπό τον αρχικό τίτλο *Tanz-Suite* [Χορευτική σουίτα], με την προοπτική να ενορχηστρώθει για μικρή ορχήστρα και να συνοδεύεσι τη χριστουγεννιάτικη γιορτή του επαγγελματικού τμήματος της σχολής χορού της Κούλας Πράτσικα. Η μουσική φαίνεται πως κρίθηκε αρκετά τολμηρή για την περισταση και έτσι ο συνθέτης κλήθηκε τελικά να ενορχηστρώσει για μικρή ορχήστρα μία επιλογή σύντομων κομματιών για πιάνο, κυρίως του Μπάρτοκ, του Στραβίνσκι και άλλων συνθετών. (Η σουίτα που διαμορφώθηκε τιτλοφορείται επίσης *Ta Παγανά* και κυκλοφόρησε από την BIS-1364). Η πρωτότυπη σύνθεση του Σκαλκώτα έμεινε στη λήθη

μέχρι την ανακάλυψη του Γ. Σαμπροβαλάκη. Μια πρώτη, μερική εκτέλεση του έργου έγινε από εμένα στο Τελλόγλειο Τύρυμα της Θεσσαλονίκης στις 3 Δεκεμβρίου του 2017. Ο Σκαλκώτας έχει οργανώσει τη δική του εκδοχή του μπαλέτου σε δύο μέρη: το πρώτο περιλαμβάνει έξι χορούς και το δεύτερο τρεις, που είναι επαναλήψεις χορών του πρώτου μέρους, παραλαγμένων σε μεγαλύτερη ή μικρότερη κλίμακα. Η μουσική φαίνεται να ακολουθεί μία πλοκή, χωρισμένη σε επιμέρους ενότητες, με τίτλους που εντυπώνονται στον ακροατή, περικλείοντας και στα δύο μέρη μια αναπάντεχη εκδοχή των καλάντων των Χριστουγέννων (*Καλήν εσπέραν ἀρχοντες*), εναρμονισμένων με συγχορδίες από δύο ταυτόχρονες τονικότητες (*Μεγαλοπρεπής χορός, Φινάλε II*). Αυτή η εκδοχή των *Παγανών* είναι αντιπροσωπευτική του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει ο συνθέτης τη μουσική χορού: χαρακτηριστικές μελωδίες και έντονα ρυθμικά μοτίβα, τριμερείς φόρμες και τονική/τροπική αρμονία είναι τα «εργαλεία» που χρησιμοποιεί σ' αυτό το είδος.

© Λορέντα Ράμου 2018

Η ιδιαίτερη σχέση της **Λορέντας Ράμου** με το σύγχρονο πιανιστικό ρεπερτόριο είναι εμφανής σε όλη της την καλλιτεχνική τη διαδρομή. Τα ρεσιτάλ της χαρακτηρίζονται από πρωτότυπη θεματολογία με εικαστική, λογοτεχνική ή θεατρική διάσταση. Μετά το τέλος των σπουδών της στο Ανότατο Εθνικό Ωδείο του Παρισιού και το City University (Λονδίνο), πάινει μέρος στα σεμινάρια του Centre Acanthes και της Ακαδημίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα με τους Pierre Boulez, David Robertson και Pierre-Laurent Aimard. Μελέτησε με τους Tόνη Γεωργίου, Claude Helffer, Marie-Françoise Bucquet, Denis Pascal και Steve Drury στη Βοστώνη. Το 2017 έγινε διδάκτωρ *summa cum laude* του Πανεπιστημίου της Σορβόνης και του Ανωτάτου Εθνικού Ωδείου του Παρισιού, με θέμα διατριβής το πιανιστικό έργο του Νίκου Σκαλκώτα.

Έχει εμφανιστεί σε αίθουσες όπως η Concertgebouw (Αμστερνταμ), η Tonhalle του Düsseldorf, η Cité de la Musique και το Hôtel des Invalides (Παρίσι), το TSAI Performance Center (Βοστώνη), τη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, σε πολλά ευρωπαϊκά φεστιβάλ και έχει κάνει περιοδείες στις ΗΠΑ και τη Χιλή. Έχει συνεργαστεί με τους συνθέτες Mauricio Kagel, Maurice Ohana, George Crumb και Frederic Rzewski, όπως επίσης και με τον συγγραφέα Pascal Quignard. Το ελληνικό πιανιστικό ρεπερτόριο έχει μια ιδιαίτερη θέση στην έρευνά της, τα προγράμματα συναυλιών, τις ομιλίες και τη δισκογραφία της. Το CD της με έργα μπαλέτου του Νίκου Σκαλκώτα (BIS-1564) έλαβε

το αστέρι Recommended recording του περιοδικού Gramophone. Διδάσκει το σεμινάριο «Το πιάνο στον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αιώνα» στο Ωδείο Αθηνών και είναι project manager στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση για τα προγράμματα της σύγχρονης μουσικής.

Οι δραστηριότητές της έχουν υποστηριχθεί από την Ακαδημία Αθηνών, το Γαλλικό Υπουργείο Πολιτισμού, το Βρετανικό Συμβούλιο, τα ιδρύματα Fulbright, Gaudeamus, Meyer και Λεβέντη, καθώς και το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard.



Nikos Skalkottas (centre) with Antonis Skokos and Katina Paraskeva

Photo: Archives of the Athens Conservatory

## Von Berlin nach Athen

Die hier vorgelegte Werkauswahl und meine Interpretationen sind das Ergebnis meiner Forschungen zum künstlerischen Umfeld von Nikos Skalkottas während seiner Jahre in Berlin (1921–1933) und Athen (1933–1949); mein Ziel war es zu verstehen, wie das Milieu, in dem er sich entwickelte, seinen Begriff von Klaviermusik prägte. Das Programm ist als Triptychon angelegt, das sich auf drei verschiedene Kompositionsstile konzentriert. Zunächst werden alle überlieferten Berliner Werke für Klavier solo in chronologischer Reihenfolge (1924–1927) vorgestellt, wobei sich der Einfluss des Jazz auf seine frühe kompositorische Entwicklung zeigt. (Zu dieser Zeit wurde der Begriff „Jazz“ in Deutschland für alle populären Musikrichtungen aus den USA verwendet, insbesondere für kommerzielle Tanzmusik. In diesem Text wird er mit derselben Bedeutung verwendet.) Es folgen die Suiten Nr. 2, 3 und 4, eine reife Werkgruppe, die zu Beginn des Zweiten Weltkriegs (1940/41) in Athen komponiert wurde und hier zum ersten Mal in Gänze auf CD erscheint. Die wahrscheinlich 1939 entstandene Tanzsuite *Die Gnome* schließlich gehört zu einer Gruppe von Ballettmusiken, deren Sujets von Griechenland inspiriert wurden (BIS-1564).

Welche Ästhetik des Klavierspiels war für Skalkottas maßgebend? Durch seine Briefe, seine Konzertkritiken als Berlin-Korrespondent der griechischen Zeitschrift *Mussikē Zōē* (*Musikleben*) und die Konzertprogramme von Arnold Schönbergs Kompositionsklasse an der Akademie der Künste aus der Zeit, als Skalkottas ihr angehörte, wissen wir, dass er Busonis letztes Konzert mit den Berliner Philharmonikern (28. Mai 1922) besuchte sowie Konzerte von Pianisten, die die Musik ihrer Zeit förderten, wie Egon Petri, Leonid Kreutzer, Else C. Kraus, Franz Osborn und Polyxeni Mathéy, mit denen auch er zusammenarbeitete. Er dürfte zudem bei Konzerten anwesend gewesen sein, bei denen sein Kompositionslehrer Philipp Jarnach neue Klavierwerke spielte; vielleicht hörte er auch Eduard Erdmann, Artur Schnabel und Claudio Arrau – die bedeutendsten in Berlin ansässigen Pianisten der Zwanziger Jahre, die sich auf vielfältige Weise mit zeitgenössischer Musik auseinandersetzen. Kombinieren wir unser Wissen über diese Pianisten und ihr Spiel mit den spezifischen Eigenschaften der Instrumente von Bechstein – der

seinerzeit führenden Klavierbaufirma –, so kann uns dies einen Einblick in die Ästhetik des Klavierspiels geben, der sich auch Skalkottas verpflichtet fühlte. Auch heutige Musiker mag sie zur Entfaltung einer vielschichtigen pianistischen Klangwelt inspirieren, in deren Zentrum die Differenzierung der Klangfarben steht – zusammen mit rhythmischer Klarheit, fließenden Tempi und sparsamem Pedaleinsatz.

## Berliner Werke

Skalkottas erwähnt das Komponieren erstmals in einem Brief vom 22. Juni 1922, als er achtzehn Jahre alt war und für ein Jahr in die Geigenklasse von Willy Hess an der Berliner Hochschule aufgenommen wurde. Leider ist keine Komposition aus der Zeit vor der *Griechischen Suite* von 1924 überliefert.

In seinen ersten Berliner Jahren war Skalkottas ein enger Freund von Antonis Skokos und Katina Paraskeva – zwei Pianisten, die bei Egon Petri an der Hochschule für Musik studierten – und von Dimitri Mitropoulos, der damals als Komponist und Pianist/Korrepetitor tätig war. Skalkottas' frühe Klavierwerke sind eng mit diesen Freundschaften verbunden, die auf seine Studienzeit am Konservatorium von Athen zurückgehen: Die *Griechische Suite* entstand vier Jahre nach Mitropoulos' *Griechischer Sonate* (1920); ihre letzten beiden Sätze liegen zudem in einer Fassung für zwei Klaviere vor, eingerichtet wahrscheinlich für das Duo Skokos/Paraskeva (das unbetitelte Werk von 1924 hat dank Paraskevas Kopie überlebt); die Sonatine (1927) ist Skokos gewidmet. Ebenfalls aus dem Jahr 1927 stammen die *15 kleinen Variationen*, die Spiros Farandatos gewidmet sind, einem weiteren Freund und Pianisten aus der Konservatoriumszeit, der sich in Berlin eine Wohnung mit Skalkottas teilte.

Die *Griechische Suite* leitet ihren Namen wahrscheinlich vom 7/8-Takt des eröffnenden *Allegretto* ab, der die traditionelle Musik Griechenlands prägt. Möglich aber auch, dass sich der Titel auf das erste Thema der Suite bezieht, das an die für die Santur typischen Tremolos erinnert. Nach dem Griechisch-Türkischen Krieg (1919–1922) war dieses Hackbrettinstrument aus dem Nahen Osten infolge des Bevölkerungsaustauschs in den griechischen *café-aman* (Musikcafés) zusehends häufiger anzutreffen. Das *Andantino*

folgt ohne Pause und trägt am Anfang wie am Ende die Vortragsanweisung *sans nuances* (unnuanciert); sein Klang erinnert an die Reinheit und kindliche Unschuld von Ravel's *Pavane de la belle au bois dormant* aus *Ma mère l'Oye*. Das abschließende *Presto* („so schnell wie möglich!“) verweist, erstmals in Skalkottas' Schaffen, auf die überschwängliche Tanzmusik der Jazzbands, die das Berlin der Goldenen Zwanziger Jahre im Sturm eroberten; der Einsatz der verschiedenen Klavierregister lässt an die typische Besetzung solcher Ensembles denken.

Beim zweiten Werk des Jahres 1924 fehlen die ersten beiden Seiten des Manuskripts, einschließlich des Titels. Die Aufnahme beginnt daher mit der ersten vollständigen Phrase auf der dritten Seite. John G. Papaionnou, der erste (und sehr produktive) Skalkottas-Forscher, hat das Werk als „(**Suite**)“ bezeichnet. Die Ungewissheit hinsichtlich des Originaltitels macht die Verwendung von Klammern erforderlich, und die Angabe des Entstehungsjahres unterscheidet das Werk deutlich von Skalkottas' anderen Klaviersuiten. Fließende Melodik und kanonische Passagen aus kurzen Motiven wechseln einander im dreiteiligen Eingangssatz ab, der mit einem Anklang an ein in ganz Griechenland bekanntes demotisches Lied – *Káto sto gialó (Unten am Meer)* – endet. Das *Molto moderato* mit seinen vollen und überraschenden Harmonien ist außergewöhnlich expressiv und zart. Die Reprise des zweiten Themas mitsamt kulminierendem *stringendo* sieht eine weitere Überraschung vor: einen plötzlichen Rückgriff auf das Hauptthema des ersten Satzes. Das Finale im Tempo des Shimmy, frei inspiriert von dem provokanten und berühmten Jazz-Tanz gleichen Namens, zeigt seinen humorvollen und witzigen Charakter auch durch die ungewöhnlichen Vortragsanweisungen („quasi Fagotti“, „jämmerlich“, „Rhythmus und Humor“) und durch die komisch wirkende Erkundung des tiefen Klavierregisters. Die irreguläre Metrik des zweiten Themas und einige virtuose Jazz-Figuren verstärken den Eindruck, der Begleitmusik für einen imaginären Stummfilm zuzuhören.

Verweise auf populäre Musik finden sich auch im Finale der **Sonatine** (1927), in dem der erste Abschnitt zeitweise an den Charleston denken lässt. Das so kurze wie bündige Eingangs-*Allegretto* weist eine Sonatenform *en miniature* und einen meisterlichen polyphonen Höhepunkt auf. Der zweite Satz (Siciliano) basiert auf einem Ostinato und über-

lässt der Melodik alle Expressivität. Im Finale wechselt der „Charleston“ mit einem kontrastierenden lyrischen Abschnitt ab, der ebenfalls auf einem Ostinato aufgebaut ist – sein Hauptmotiv aber ist nichts anderes als eine augmentierte Version des Charleston-Motivs. Eine „improvisierend!“ markierte Passage gegen Ende des Satzes verweist ein weiteres Mal auf den Jazz. Allmählich entschleunigt sich das Tempo und führt zu einem eher dunklen, weltentrückten Schluss – einem Markenzeichen vieler künftiger Werke von Skalkottas.

Ein bedeutendes musikalisches Ereignis im Berlin des Jahres 1927 war Artur Schnabels Gesamtaufführung von Beethovens 32 Sonaten an der Volksbühne anlässlich des hundertsten Todestags ihres Komponisten. Auch die im selben Jahr entstandenen **15 kleinen Variationen** huldigen auf ihre eigene Weise Beethoven und beziehen sich dabei direkt auf seine 32 Variationen c-moll WoO 80, wenn auch aus atonaler Perspektive. Das Thema beider Werke ist eine Akkordfolge, auf der jede Variation beruht. Die beiden symmetrischen Phrasen von Skalkottas’ Thema sind durch das kurze Motiv einer fallenden Kleinterz verbunden, das sich auch am Ende von Beethovens Thema findet. In den 15 kleinen Variationen erscheint es als kontrastierendes Element in der Mitte jeder Variation und betont ihre unveränderlich zweiteilige Form. Das sinnfälligste Beispiel für die Beziehungen zwischen den beiden Werken ist Skalkottas’ Variation VII (*Andantino*), die wie eine atonal verzerrte Version von Beethovens Variation XII klingt; mehrere andere Variationen teilen wichtige Gemeinsamkeiten, und beide Sammlungen enden mit einer ausgedehnten Schlussvariation, die auf dem charakteristischen Kleinterzintervall basiert.

## Athenere Werke

In den Suiten Nr. 2, 3 und 4 verbindet Skalkottas barocke Formen- mit atonaler Tonsprache – ein charakteristisches Mittel der Komponisten der Zweiten Wiener Schule. Jede der drei Suiten ist eigenständig, gemeinsam aber bilden sie eine kaleidoskopische Musikwelt, in der barocke Formen und barocker Phrasenbau, freie Atonalität, Anklänge an die griechische Musik, an den Jazz und (ein weiteres Mal) an Beethovens Klavierwerke neben Skalkottas’ Ironie und tiefer Verzweiflung stehen. Diese Suiten, die keinen stilistischen Bezug

zur Suite Nr. 1 von 1936 haben, stehen in der Tradition des im Sommer 1940 komponierten Zyklus 32 Klavierstücke.

Die **Suite Nr. 2** (1940) ist die expressionistischste dieser Werkgruppe; ihr melodisches Material erinnert an Bergs Sonate op. 1. Ihr formales Gleichgewicht verdankt sich dem Wechsel freier (*Largo, Rapsodie*) und eher tänzerischer Sätze (Gavotte, Marsch). Die Virtuosität der überraschend fragmentierten Textur der *Rapsodie* ist ein Unikum in Skalkottas' Klaviermusik: Im Kontext seines „Dialogs“ mit allen Musikstilen könnte sie den satztechnischen Einfluss von Liszts *Rhapsodie espagnole* bekunden.

In der **Suite Nr. 3** (1941) stoßen wir auf einen weiteren zentralen Bezug zu Beethoven, diesmal zu seiner Sonate op. 26. Die Titel der vier Sätze beider Werke sind beinahe identisch: In Skalkottas' Suite ist aus dem Scherzo ein Minuetto geworden, und die ersten beiden Sätze haben ihre Position vertauscht. Das Eingangs-Minuetto zeigt in seinem Verlauf Elemente des Tangos, sein kantiger Charakter kontrastiert mit der Delikatesse des Trios. Das „griechische Volksthema“ des folgenden *Thema con variazioni* verweist auf den Anfang von Skalkottas' Ballett *Das Mädchen und der Tod* (1938) und nimmt in gewisser Weise den Ausbruch von Trauer in der *Marcia funebra* vorweg. Die Variationen sind sehr kurz und ergeben ein allmähliches Accelerando; das Thema begegnet nur in schwer fasslicher Form. Das Finale ist im Hinblick auf Motiv, Textur und Lebhaftigkeit dem Beethoven'schen Gegenstück am nächsten.

Die **Suite Nr. 4** (1941) vermeidet starken emotionalen Ausdruck weitgehend – ein gutes Beispiel für den Geist der Neuen Sachlichkeit. Die Toccata zu Beginn verlangt barocke Geschicklichkeit und Energie, während das *Andantino* mit seinen kontrastierenden Artikulationen der beiden Hände eine fast Mozart'sche Anmut ausstrahlt. Der Polka folgt, als Trio, ein ironischer Tango – ein altertümlicher steht neben einem modernen Tanz à la *vogue*. Die Serenade, die mitunter an Strawinskys Serenade in A erinnert, verströmt eine subtile Melancholie; das Werk endet mit einer weiteren dunklen Coda, wie sie für Skalkottas typisch ist.

## **Die Gnome**

Der Klavierauszug für ein Ballett mit dem Titel *Die Gnome* wurde 2015 von dem Musikwissenschaftler Yannis Samprovalakis auf einem Mikrofilm im Skalkottas-Archiv in Athen entdeckt. Samprovalakis, der die Partitur später herausgab, vermutet, dass sie wahrscheinlich 1939 zunächst unter dem Titel *Tanz-Suite* komponiert wurde, um dann gegebenenfalls als Musik für die Weihnachtsproduktion der Tanzschule von Koula Pratsika orchestriert zu werden. Doch die Musik wurde für diesen Anlass offenbar als zu avanciert erachtet; stattdessen bat man den Komponisten, eine Auswahl kurzer Klavierstücke von Bartók, Strawinsky und anderen Komponisten zu orchestrieren. (Diese Suite, ebenfalls mit dem Titel *Die Gnome*, wurde auf BIS-1364 vorgelegt.) Skalkottas' Originalpartitur blieb bis zu Samprovalakis' Entdeckung vergessen. Am 3. Dezember 2017 habe ich einen Teil dieser Musik in der Tellogleion-Stiftung in Thessaloniki uraufgeführt.

Skalkottas hat das Werk zweiteilig angelegt: Der erste Teil besteht aus sechs Tänzen, von denen drei im zweiten mehr oder weniger variiert wiederkehren. Die Musik scheint einer Handlung zu folgen, die in „Tableaux“ mit manchmal suggestiven Titeln unterteilt ist, und in beiden Teilen hören wir eine überraschende Version des griechischen Weihnachtsliedes *Kalin esperan arhontes* (*Guten Abend, Edelmänner*), begleitet von bitonalen Harmonien (Majestätischer Tanz, Finale II). Diese Fassung von *Die Gnome* steht stellvertretend für Skalkottas' Vision von Tanzmusik: Charakteristische Melodik und Rhythmusmodelle, dreistimmige Formen und tonale/modale Harmonik sind Mittel, die der Komponist in diesem Genre verwendete.

© Lorenda Ramou 2018

**Lorenda Ramous** Vorliebe für zeitgenössisches Repertoire spiegelt sich auch in ihren künstlerischen Entscheidungen wider. Bei ihren Klavierabenden verbindet sie oft Musik mit bildender Kunst, Literatur und Theater. Nach ihrem Abschluss am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris und an der City University of London nahm sie am Acanthes Centre und an der Académie du XX<sup>e</sup> siècle an Kursen von Pierre

Boulez, David Robertson und Pierre-Laurent Aimard teil. Sie arbeitet mit Tonis Georgiou, Claude Helffer, Marie-Françoise Bucquet, Denis Pascal und Steve Drury in Boston zusammen. Im Jahr 2017 promovierte sie an der Université Paris-Sorbonne und dem Conservatoire de Paris über Nikos Skalkottas' Klavierwerk.

Konzerte führten sie in das Amsterdamer Concertgebouw, die Tonhalle Düsseldorf, das Hôtel des Invalides und die Cité de la Musique (Paris), das TSAI Performance Center (Boston), das Megaron und das Kulturzentrum Onassis (Athen), zu mehreren europäischen Festivals sowie in die USA und nach Chile. Sie arbeitete mit den Komponisten Mauricio Kagel, Maurice Ohana, George Crumb und Frederic Rzewski und mit dem Schriftsteller Pascal Quignard zusammen. Das griechische Klavierrepertoire nimmt bei ihren Forschungsprojekten, Konzerten, Vorträgen und Einspielungen einen besonderen Platz ein. Ihre CD mit Skalkottas' Ballettmusik (BIS-1564) erhielt von der Zeitschrift *Gramophone* eine Empfehlung. Sie lebt in Athen, wo sie am Konservatorium das Seminar „Das Klavier im 20. und 21. Jahrhundert“ lehrt und am Kulturzentrum Onassis für die Programmgestaltung im Bereich zeitgenössischer Musik verantwortlich ist.

Lorenda Ramous Wirken wurde von der Akademie von Athen, dem französischen Kulturministerium, dem British Council, den Stiftungen Fulbright, Gaudeamus, Meyer und Leventis sowie dem Centre for Hellenic Studies der Harvard University unterstützt.

## De Berlin à Athènes

Le choix d'œuvres sur ce disque et mon interprétation sont le résultat de ma recherche dans le monde artistique de Skalkottas à Berlin (1921–33) et à Athènes (1933–49), dans le but de comprendre comment le milieu dans lequel il se trouvait forma son concept de musique pour piano. Le programme est organisé en triptyque mettant en valeur trois styles distincts de composition. D'abord, toutes les œuvres restantes pour piano solo de Berlin sont présentées en ordre chronologique (1924–27), montrant l'influence du «jazz» dans son premier développement compositionnel. (À cette époque en Allemagne, le terme «jazz» était utilisé pour toute musique populaire en provenance des États-Unis, en particulier la musique de danse commerciale. Il est utilisé de la même manière dans ce texte.) Ceci est suivi des Suites nos 2, 3 et 4, un groupe d'œuvres mûres composées à Athènes au début de la Seconde Guerre mondiale (1940–41) et présentées ici pour la première fois sur disque comme un tout. Finalement, la suite de danse *Les Gnomes*, probablement composée en 1939, appartient à un groupe de pièces de ballet sur des sujets relatifs à la Grèce (BIS-1564).

Qu'était l'esthétique de Skalkottas quant à l'exécution au piano ? Grâce à ses lettres, ses critiques de concerts en tant que correspondant à Berlin du magazine grec *Musikē Zōē* (*Vie musicale*) et aux programmes de concert de la classe de composition d'Arnold Schoenberg à l'Akademie der Künste quand Skalkottas en faisait partie, nous savons qu'il assista au dernier concert de Busoni avec la Philharmonie de Berlin (28 mai 1922) et à des concerts de pianistes qui promouvaient la musique de leur époque dont Egon Petri, Leonid Kreutzer, Else C. Kraus, Franz Osborn et Polyxeni Mathéy avec qui il a également collaboré. Il aurait aussi assisté à des concerts où son professeur de composition, Philipp Jarnach, jouait de nouvelles œuvres pour piano et il a possiblement entendu Eduard Erdmann, Artur Schnabel et Claudio Arrau, les plus grands pianistes résidant à Berlin et engagés de diverses manières dans la musique contemporaine pendant les années 1920. On sait que ces pianistes et leur jeu, conjugué aux qualités spéciales des instruments de Bechstein, le meilleur facteur de cette époque, peuvent nous donner un aperçu de l'esthétique à laquelle adhérait aussi Skalkottas. Cette perspicacité peut également inspirer les

musiciens d'aujourd'hui vers un univers sonore pianistique multidimensionnel où la différenciation des timbres devient un concept-clé, ainsi que la clarté rythmique, la fluctuation du tempo et l'usage limité de la pédale.

## Les œuvres de Berlin

Skalkottas mentionne pour la première fois dans une lettre datée du 22 juin 1922, qu'il composait ; il avait alors 18 ans et s'était inscrit pour un an dans la classe de violon de Willy Hess au conservatoire de Berlin. Aucune pièce composée avant la *Suite grecque* n'a malheureusement survécu.

Dans ses premières années à Berlin, Skalkottas était un grand ami d'Antonis Skokos et de Katina Paraskeva, deux pianistes étudiant avec Egon Petri au conservatoire de Berlin, et de Dimitri Mitropoulos, alors actif comme compositeur et pianiste-répétiteur. Les premières œuvres pour piano de Skalkottas sont étroitement associées à ces amitiés qui remontent à ses années d'études au conservatoire d'Athènes. La *Suite grecque* fut composée quatre ans après la *Sonate grecque* de Mitropoulos (1920) et ses deux derniers mouvements existent aussi en version pour deux pianos, probablement prévue pour le duo formé de Skokos et Paraskeva ; l'œuvre sans titre de 1924 a survécu grâce à la copie de Paraskeva ; et la Sonatine (1927) est dédiée à Skokos. Également de 1927, les *15 Petites Variations* sont dédiées à un autre pianiste ami du conservatoire et colocataire de Skalkottas à Berlin, Spiros Farandatos.

La *Suite grecque* tire probablement son nom de l'indication de mesure à 7/8 de l'*Allegretto* d'ouverture, un rythme prédominant en musique grecque traditionnelle. Mais il est aussi possible que le titre soit une référence au premier thème de la suite rappelant le trémolo typique du *santour* grec. Suite à la guerre gréco-turque (1919–22), cet instrument du Moyen-Orient, un dulcimer à marteaux, se répandait dans les *café-amans* (cafés musicaux) en Grèce, une conséquence de l'échange des populations. L'*Andantino* suit sans interruption, l'instruction «sans nuances» apparaissant au début et à la fin, et avec une sonorité rappelant la pureté et l'innocence enfantine de *Pavane de la belle au bois dormant* tirée de *Ma mère l'Oye* de Ravel. Une première référence dans l'œuvre de Skalkottas à la

musique de danse exubérante des ensembles de jazz qui prenaient Berlin d'assaut dans son âge d'or des années 1920, est le final *Presto* (joué « aussi vite que possible ! ») où l'emploi des différents registres du piano rappelle la composition typique de tels ensembles.

Datant de 1924, la seconde œuvre a perdu les deux premières pages de son manuscrit, y compris son titre. Conséquemment, l'enregistrement commence au début de la première phrase complète sur la page 3. Le premier (et prolifique) chercheur, John G. Papaionnou, se réfère à l'œuvre en tant que « **(Suite)** ». Le doute quant au titre original oblige à l'emploi de parenthèses et quand il est suivi par l'année de la composition, cela la distingue clairement des autres suites pour piano de Skalkottas. Des lignes mélodiques coulantes et des passages en canons bâtis sur de brefs motifs alternent dans le premier mouvement tripartite qui se termine avec une référence à une chanson populaire bien connue partout en Grèce, *Káto sto gialó* (*Sur le bord de la mer*). Le *Molto moderato* est exceptionnellement expressif et délicat, truffé d'harmonies riches et surprenantes. Dans la réexposition de son second thème et son *stringendo* d'apogée, une surprise d'un autre genre nous prend de court : une soudaine référence au thème principal du premier mouvement. En « *tempo de shimmy* » et librement inspiré de la célèbre danse provocatrice du même nom, le finale affiche son caractère humoristique et spirituel au moyen d'instructions inhabituelles dans la musique (*quasi Fagotti, jämmerlich, Rhythmus und Humor*) et en explorant le registre grave du piano pour un effet comique. Les mesures irrégulières du second thème et quelques figures virtuoses de jazz ajoutent à l'impression d'écouter l'accompagnement d'une comédie muette imaginaire.

Des références à la musique populaire continuent dans le finale de la **Sonatine** (1927) avec des moments rappelant le charleston dans sa première section. Bref et concis, l'*Allegretto* initial est moulé dans une forme de sonate en miniature au sommet polyphonique magistral. Le second mouvement, *Siciliano*, s'érite sur un ostinato, laissant tout le poids expressif à la ligne mélodique. Dans le finale, le « charleston » alterne avec une section lyrique contrastante, elle aussi érigée sur un ostinato, mais dont le motif principal n'est rien d'autre qu'une version augmentée du motif de charleston. Un passage joué avec une sensation d'improvisation (« *improvisierend !* ») vers la fin du mouvement fait une autre

référence aux pratiques du jazz. Ceci mène à une perte graduelle de tempo et à une fin plutôt sombre et éloignée, ce qui deviendra un trait caractéristique de plusieurs des œuvres à venir de Skalkottas, comme une signature finale.

Un événement musical important à Berlin en 1927 fut l'exécution complète des 32 sonates de Beethoven par Artur Schnabel à la Volksbühne, en commémoration du centenaire de la mort du compositeur. Composées la même année, les *15 Petites Variations* rendent aussi hommage à Beethoven, à leur façon, faisant une référence directe à ses 32 Variations en do mineur WoO 80 bien que d'une perspective atonale. Le thème des deux œuvres est une série d'accords sur laquelle repose chaque variation. Les deux phrases symétriques du thème de Skalkottas sont reliées par le bref motif d'une tierce mineure descendante qu'on peut aussi trouver à la fin du thème de Beethoven. Dans *15 Petites Variations*, il paraît comme un élément contrastant au milieu de chaque variation, soulignant leur constante structure bipartite. L'exemple le plus frappant de liens entre les deux œuvres est la variation VII de Skalkottas, *Andantino*, qui sonne comme une version atonale déformée de la dixième variation de Beethoven ; plusieurs autres variations présentent des similitudes semblables et les deux séries se terminent par une variation finale prolongée basée sur l'intervalle caractéristique de la tierce mineure.

## Les œuvres d'Athènes

Dans les Suites nos 2, 3 et 4, Skalkottas allie des formes baroques à un langage atonal, un moyen typique des compositeurs de la seconde École de Vienne. Chacune des trois Suites est autonome mais elles forment ensemble un monde musical kaléidoscopique où formes et constructions de phrase baroques, atonalité libre, références à la musique grecque, jazz et (encore une fois) œuvres pour piano de Beethoven coexistent avec des touches de l'ironie et de la profonde désolation de Skalkottas. Ces Suites, qui ne montrent aucune relation stylistique avec la Suite no 1 de 1936, explorent plus loin la même veine de laquelle le cycle de 32 Pièces pour piano émergea à l'été de 1940.

**Suite no 2** (1940) est la plus expressionniste du groupe ; son matériau mélodique fait écho à la Sonate op. 1 de Berg. L'équilibre de sa forme est atteint par l'alternance de

mouvements libres (*Largo, Rapsodie*) avec d'autres d'orientation plus dansante (Gavotte, Marsch). La virtuosité de la texture étonnamment fragmentée de *Rapsodie* est un cas unique dans la musique pour piano de Skalkottas : dans le contexte du « dialogue » qu'il entreprend avec tous les styles musicaux, elle peut être vue comme inspirée par l'écriture virtuose pour piano de Liszt dans sa *Rhapsodie espagnole*.

**Suite no 3** (1941) nous met en présence d'une autre référence importante à Beethoven, cette fois à sa Sonate op. 26. Les titres des quatre mouvements des deux œuvres sont presque identiques : dans la suite de Skalkottas, le scherzo est devenu un *Minuetto* et les deux mouvements ont changé de place. Le *Minuetto* d'ouverture emprunte des éléments du tango dans son cours, son caractère angulaire faisant contraste avec la délicatesse du trio ; le « thème populaire grec » du *Thema con variazioni* suivant contient une référence au début du ballet *La jeune fille et la Mort* (1938) de Skalkottas d'une manière annonçant l'éruption affligée de la *Marcia funebra*. Les variations sont très courtes, forment un *accelerando* graduel et ne permettent que des apparitions fugitives du thème. Le finale est le plus proche de sa contrepartie beethovénienne en termes de motif, texture et vivacité de caractère.

La majeure partie de **Suite no 4** (1941) évite toute forte expression émotionnelle, comme tout bon exemple de l'esprit de la Nouvelle Objectivité. La Toccata d'ouverture demande la dextérité et l'énergie du baroque tandis qu'une grâce presque mozartienne émane de l'*Andantino* avec ses contrastes d'articulation entre les deux mains. La Polka est suivie d'un tango ironique comme trio, alliant une danse antique à une moderne et à la mode. La Sérénade, rappelant parfois la *Sérénade en la* de Stravinsky, exude une mélancolie subtile ; la pièce se termine avec une autre coda sombre typique de Skalkottas.

### ***Les Gnomes***

La partition pour piano d'un ballet intitulé *Les Gnomes* fut découverte par le musicologue Yannis Samprovalakis en 2015 sur un microfilm conservé aux archives de Skalkottas à Athènes. Selon Samprovalakis qui édita ensuite la musique, il fut probablement composé en 1939 sous le titre initial de *Suite de danses (Tanz-Suite)* avec le but d'en faire une

orchestration pour petit orchestre pour accompagner le spectacle de Noël de l'école de danse de Koula Pratsika. La musique semble avoir été jugée trop avancée pour l'occasion et le compositeur fut plutôt prié d'orchestrer un choix de brèves pièces pour piano surtout de Bartók, Stravinsky et autres. (La suite qui en résultait, intitulée aussi *Les Gnomes*, est sortie sur BIS-1364.) La partition originale de Skalkottas resta oubliée jusqu'à ce que Samprovalakis la découvre. J'en donnai d'abord une exécution partielle à la fondation Tellogleion à Thessalonique le 3 décembre 2017.

Skalkottas divisa sa partition en deux parties : la première est constituée de six danses dont trois reviennent dans la seconde, plus ou moins variées. La musique semble suivre une intrigue divisée en «tableaux» aux titres parfois évocateurs et, dans les deux parties, nous entendons une version surprenante du noël grec *Kalin esperan arhontes* (*Bonsoir, nobles gens*) accompagnée d'harmonies bitonales (Danse majestueuse, Finale II). Cette version des *Gnomes* représente bien la vision de musique de danse de Skalkottas : lignes mélodiques et motifs rythmiques caractéristiques, formes tripartites et harmonie tonale/modale sont les outils utilisés par le compositeur dans ce genre.

© Lorenda Ramou 2018

La prédilection de **Lorenda Ramou** pour le répertoire contemporain se reflète tout au long de ses choix artistiques. Ses récitals combinent souvent le répertoire pianistique avec les arts plastiques, la littérature et le théâtre. À l'issue de ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et la City University de Londres, elle participe aux cours du Centre Acanthes et de l'Académie du XX<sup>e</sup> siècle avec Pierre Boulez, David Robertson et Pierre-Laurent Aimard. Elle travaille auprès de Tonis Georgiou, Claude Helffer, Marie-Françoise Bucquet, Denis Pascal et Steve Drury à Boston. En 2017, l'Université Paris-Sorbonne et le Conservatoire de Paris lui décernèrent un doctorat avec mention *summa cum laude* sur l'œuvre pour piano de Nikos Skalkottas

Elle s'est produite dans des salles telles que le Concertgebouw (Amsterdam), la Tonhalle de Düsseldorf, l'Hôtel des Invalides et la Cité de la Musique (Paris), TSAI Perform-

mance Center (Boston), le Mégaron et le Centre Culturel Onassis (Athènes), plusieurs festivals européens et a effectué des tournées aux États-Unis et le Chili. Elle a collaboré avec les compositeurs Mauricio Kagel, Maurice Ohana, George Crumb et Frederic Rzewski, ainsi qu'avec l'écrivain Pascal Quignard. Le répertoire pianistique grec occupe une place privilégiée dans ses projets de recherche, ses concerts, conférences et enregistrements. Son CD avec les œuvres pour ballet de Skalkottas (BIS-1564) a obtenu l'étoile «Recommended recording» du magazine *Gramophone*. Elle vit à Athènes, où elle enseigne le séminaire «Le piano aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles» au Conservatoire d'Athènes et elle est chargée de projets au Centre Culturel Onassis pour la programmation de la musique contemporaine.

Ses activités ont reçu le soutien de l'Académie d'Athènes, du Ministère français de la Culture, du British Council, des fondations Fulbright, Gaudeamus, Meyer et Leventis et du Centre des Études Helléniques de l'Université de Harvard.

Gregor Willmes and Werner Grünzweig allowed me access to the historical Bechstein pianos owned by Wilhelm Furtwängler and Artur Schnabel; Costas Mantzoros and Haris Xanthoudakis provided me with all the necessary sources from the Skalkottas Archives and the Athens Conservatory Archives respectively; Yannis Samprovalakis shared with me his discovery of *The Gnomes* and Annini Siouti her work on Skalkottas's scores. The recording and release of this disc have been made possible thanks to the main sponsorship of Chiona Xanthopoulou Schwarz and the Schwarz Foundation, the sponsorship of Onassis Stegi, Stamos Fafalios, Michalis Patseas and the Kodály Conservatory, and the support of Katy Romanou, Marcin Habela, Sotiris Petropoulakis and Athina Zachou. Christos Carras, Nikos Tsouchlos, Nelli Semitekolo and Tassos Kriekoukis helped in various ways with the realization of this project. I express my gratitude and warmest thanks to all.

Lorenda Ramou

**Instrumentarium:**  
Grand Piano: Steinway D

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

**Recording Data**

Recording:	October–November 2017 at Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany
	Producer and sound engineer: Christian Starke
	Piano technician: Christian Niedermeyer
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Christian Starke
Executive producer:	Robert Suff

**Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Lorenda Ramou 2018

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

Front cover: Ioannis Lambros: *Athens, 1948*. © Benaki Museum/Photographic Archives

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

[info@bis.se](mailto:info@bis.se)   [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2364   ® & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

This recording project has received the support of

**SCHWARZ  
FOUNDATION**

**ONASSIS  
STEGI**

**Kodály  
Conservatory Greece**