



CD-1224 DIGITAL

Nikos
Skalkottas
Cello Works & Piano Trios

Maria Kitsopoulos cello
Maria Asteriadou piano
Georgios Demertzis violin



SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)

Trio for Piano, Violin and Cello (1936) (Schirmer) 21'56

WORLD PREMIERE RECORDING

- [1] I. *Andante – Allegro giusto – Andante* 9'33
- [2] II. *Thema con variazioni –* 7'25
Andantino – Variation I. Allegretto moderato –
Variation II. Allegro molto ritmato – Variation III. Allegro vivace –
Variation IV. Adagio – Andantino
- [3] III. *Molto vivace* 4'49

[4] **Largo for Cello and Piano (c. 1940) (Universal) 7'08**

-
- [5] **Bolero for Cello and Piano (1948/49) (Universal) 6'18**
Allegro di Bolero

[6] **Serenata for Cello and Piano (1948/49) (Schirmer) 2'42**

Sonatina for Cello and Piano (1949) (Universal) 12'45

- [7] I. *Allegro moderato* 3'09
- [8] II. *Andante* 5'50
- [9] III. *Allegro molto vivace* 3'40

[10] **Tender Melody for Cello and Piano (1948/49) (Universal) 2'29** *Moderato quasi Allegretto*

[11] Eight Variations for Piano Trio (1938) (Universal)

3'03

(on a Greek Folk Tune)

Thème populaire grèque. *Moderato assai* – Variation I. *Allegro* –
Variation II. *Allegro vivo* – Variation III. *Allegretto* –
Variation IV. *Moderato* – Variation V. *Andante con moto* –
Variation VI. *Adagio* – Variation VII. *Allegro ben ritmato* –
Variation VIII (Finale). *Allegro vivace*

Maria Kitsopoulos, cello

Maria Asteriadou, piano

Georgios Demertzis, violin

INSTRUMENTARIUM:

Violin: Johannes Cuypers 1801. **Bow:** Gustave Bernandel

Cello: Michael Weller 1992. **Bow:** Dotschkail

Piano: Steinway Model D

Nikos Skalkottas: Biography and Chronology

21.3.1904: Born in Chalkida. 1909-1910: Violin lessons from his father and uncle. The family moves to Athens. 1912: Violin studies at the Athens Conservatory. 1920: Completion of studies at the Athens Conservatory. 1921: Skalkottas goes to Berlin with a scholarship to study the violin under Willy Hess at the College of Music. 1923: He turns to composition. Earliest surviving piano works. 1925: Exchange of letters with Nelly Askitopoulou. Skalkottas works in various music venues in Berlin (cinemas, hotels, etc.). *Sonata* for solo violin. 1925-27: Composition studies under Kurt Weill and Philipp Jarnach. Birth of a daughter with Mathilde Temko. 1927: *Sonatina* for piano; *15 Little Variations* for piano. 1927-33: Composition studies under Arnold Schoenberg at the Academy of Arts. 1928-31: two *Sonatinas* for violin and piano; two *String Quartets*; *Octet* for four strings and four wind instruments; *Piano Concerto No. 1*; *Suite No. 1* for large orchestra in six movements; *Concerto for Wind Orchestra* (lost); *Greek Dance (Peloponnesian Dance)*. 1933: Return to Greece: plays in the symphony orchestras in Athens. *Three Greek Dances*. 1934: Transcription of Greek folk-songs from records. 1935-36: two *Sonatinas* for violin and piano; *String Quartet No. 3* and *String Trio*; *Concertino for Two Pianos*; completion of the *36 Greek Dances*; *Suite No. 1 for Piano*; *Trio for Violin, Cello and Piano*. 1936-38: *Piano Concerto No. 2*; *Violin Concerto*; *Cello Concerto* (lost). 1938: *Eight Variations for Piano Trio*; *The Maiden and Death* (ballet, first version). 1939: *Concerto for Wind Instruments and Piano*; theoretical writings (*The Technique of Instrumentation*; *Articles on Music*). 1940: *String Quartet No. 4*; *Ten Sketches for Strings*; *32 Pieces for Piano*; three *Piano Suites*; *Four Études* for piano. 1940-42: *16 Songs* for mezzo-soprano and piano; *Concerto No. 3 for Piano and Ten Wind Instruments*, *Duo for Violin and Viola*; *Concerto for*

Violin, Viola and Large Wind Orchestra; *Sonata concertante* for bassoon and piano; *Sonata for Violin and Piano*. 1941-44: *The Return of Odysseus* (overture for large orchestra); *Little Suite* for strings; *Symphonic Suite No. 2* in six movements; *Mayday Spell* (fairy-tale drama); *Concerto for Two Violins*. 1946: marriage to Maria Pangali; *The Maiden and Death* (ballet, second version); *Petite Suite No. 1* for violin and piano. 1947: *Duo for Violin and Cello*; *Classical Symphony* for wind orchestra. 1948-49: *Sinfonietta*, *Four Ballet Dances*; *The Sea* (ballet); *Piano Concertino*; pieces for cello and piano; *Petite Suite No. 2* for violin and piano. Publication of *Four Greek Dances* by the Institut Français. 20th September 1949: death from obstruction of the bowels.

Musical Style and Originality in the Compositions of Skalkottas

The fact that the composer Nikos Skalkottas composed a large part of his music using dodecaphonic methods but an equally large part tonally is a matter that still occupies critics to this day. In twentieth-century Greece, a country in which the musical scene was torn apart by the conflict between the advocates of tonal music – who were sworn enemies of any sort of modernism, and for whom the only ‘real’ Skalkottas was the composer of the *Greek Dances* – and the advocates of modern music – with overt or covert hatred of the use of the tonal style in modern music, who either did not know the majority of the composer’s tonal works or allowed them to linger in obscurity, Skalkottas appeared as a scandalous figure for both sides equally.

This state of confusion was reinforced by the fact that no chronological development of the composer’s style could be found from tonal music via atonal music to dodecaphony, nor indeed the reverse – a renunciation

of dodecaphony in favour of tonality. On the contrary: in the middle of his Berlin period of dodecaphonic works, he composed the entirely tonal *Greek Dance* that is nowadays known as *Peloponniassiakos*. After that, amid advanced serial works written up to 1936, he wrote 36 *Greek Dances*, all of which are tonal. In 1938, in between writing dodecaphonic concertos for various instruments, he wrote a tonal ballet, *The Maiden and Death*. In his incidental music for the play *Mayday Spell* (1944), he inserted two tonal folk-songs in between strictly dodecaphonic movements. And to cap it all, after the period of occupation (i.e. after 1945), he wrote a series of extended tonal orchestral works: a *Classical Symphony* for wind orchestra (1947), a *Sinfonietta* (1948), a *Concertino for Piano* (1948), two ballets – of which the first, *Thalassa (The Sea, 1948-49)* is large in scale, very demanding and important. So what happened? Did Skalkottas 'regret' his dodecaphonic excursions and return to tonal composition? Or did he become 'tired' and compose a couple of tonal works to pass the time until he was once again inspired to write in a modern style? What is the rôle of the *Greek Dances*? Do they represent Skalkottas's attempt to reach a compromise with the taste of his compatriots? Or are they the gleam of hope (*lucidum intervalum*) of a composer who would otherwise have strayed onto the path of musical schizophrenia?

None of these, admittedly, corresponds to the truth. With regard to this problem Skalkottas moved beyond good and evil. He made it clear at an early stage (1931) that, for him, the twelve-tone system was a method, just like the heptatonic system. Around 1942 he presented his views in the form of a 'Theory and Practice of Musical Rules'. These musical rules are, to some extent, a tool to promote recognition. They lead us into a new, elevated and joyous reality. The real world is ultimately the determining regulator of the musical material. The

truth of a musical work, its basis and its ontology all determine its originality. The uniqueness of a piece of music, often gnosiological in structure, is not dependent upon its musical style.

Using the above mentioned ideas, Skalkottas as it were places a bet, and wins: he composes the most modern of pieces in a tonal musical style, as well as twelve-tone pieces of an extremely accessible nature. The tonal *Greek Dances* sometimes reveal the morphologically formalist goal of the composer, whilst dodecaphonic pieces such as the *Bolero*, the *Serenade for Cello* (1948-49) or the *Eight Variations for Piano Trio* (1938) are entirely 'classical' in conception and can be listened to as such. Admittedly, twelve-tone pieces that are also modern, such as the *Piano Trio* (1936), represent a highlight of avant-garde music – the category to which Skalkottas belongs. This corresponds to the rule, to the natural development of things.

Turning now to the works for cello and piano heard on this CD: until now, nobody has pointed out that Skalkottas composed simultaneously tonally and dodecaphonically in the post-war period as well. Indeed, all of his chamber works from this period are dodecaphonic – and all the orchestral works are tonal. The reason for this is as follows: the composer believed that his orchestral works should be for mass consumption; they were intended for 'popular education with the aim of development'. The chamber music, on the other hand, had always been aimed at a smaller group, a 'more exalted public'.

Naturally it is possible to discern musical development in Skalkottas's case – not only development of ideas, but also of compositional style and technique which, as a product of its time, became ever more academic. And yet the fact that this development was not achieved by a toing and froing between one musical idiom and another (and neither is it perceived as such)

serves to remind us that we should keep our attitude to Skalkottas free of presuppositions and assumptions that we (or other people) have made about other composers. On the basis of unrelated theories, prefabricated criticisms and observations. On the contrary, we should bow down and listen carefully to what this extremely individual composer has to tell us, with his combination of national elements with the worldwide dissemination of his musical philosophy.

Five Works for Cello and Piano

Skalkottas's production for cello (as we know it today) includes not only works in various chamber combinations (quartet, trio) but also the *Duo for Violin and Cello* (1947) and a cycle of five works for cello and piano, comprising the *Largo* (probably written in 1940), the *Sonatina* (1949), the *Bolero*, *Serenata* and *Tender Melody* (probably written in 1948-49).

Largo for Cello and Piano

The *Largo for Cello and Piano* is the only piece in this little group of works for this instrumental combination that is written in the free metadodecapronic idiom that Skalkottas used towards the end of the inter-war period. In this method, Skalkottas liberates the composition from the row, which he uses only on a few occasions, with a precise purpose in mind. He retains the rules of serial technique: avoidance of the octave and a general tendency to accumulate notes of the chromatic scale into a short section of a melodic line or of a series of harmonies.

Stylistically, the *Largo for Cello and Piano* belongs to this period. Indeed, the similarity of the thematic idea heard at the work's outset with that of the first of the 32 *Pieces for Piano*, which were definitely composed in 1940, suggests that this piece was composed at roughly

the same time. From beginning to end, the writing for the cello and piano displays a characteristic orchestral density – for instance a thematic line from the cello (roughly in the middle of the piece, strengthened by sixths and thirds), an essentially contrapuntal line from the piano, a series of sonorities (or 'harmonies'), and a bass row in single or repeated notes. On a formal level, the development of the dense, vertical writing produces what is essentially a large-scale, unified theme, a song in 'long lines', as the composer would probably have noted when describing his initial formal intentions.

Bolero

The *Bolero* represents an extreme example of Skalkottas's compositional practice of resting characteristic, approachable and easily understood pieces on strict dodecapronic foundations. The striking feature of this piece is found, technically, in its characteristic rhythm and in the melody's chromaticism – two as it were exotic elements that Ravel largely introduced into the concert repertoire with his popular *Boléro* for orchestra (1928). Apart from the general idea of a bolero in western music, no other influence from Ravel's work can be discerned in the Greek composer's piece. Skalkottas's *Bolero* is characterized by a remarkable dynamic level that is maintained from beginning to end, and by an original working-out of the melodic elements' counterpoint between the cello and the piano.

Serenata

This individual piece – intentionally kept simple – is based on rows that are split up to create themes: specific notes form the melody, others the accompanimental figures, and others the bass part. A determining factor for Skalkottas's expressive intentions is that, starting from middle of the piece, the rows are doubles in intervals from the most classical duet practice – minor sixths,

major thirds – whilst the end of the piece is marked by a perfect fifth from the cello.

Sonatina for Cello and Piano

The *Sonatina for Cello and Piano* shows the same characteristics as the four pieces of the same name for violin and piano: they are all short, strict compositions in conscientious twelve-tone style with simple, easily understood form that, during the course of their development, are filled with emphatic musical weight.

Skalkottas bases the first movement on two rows. Of these, one appears as a melody from the cello whilst the other is an accompaniment from the piano; the first theme is shaped and developed like a *cantabile* melodic arch. The exchange of the two themes (that which started out in the piano is given to the cello, and vice versa) produces the musical material for a second theme with a dance-like character. Despite its limited formal scale, this movement contains melodic and accompanimental material that will be of significance in the following movements as well.

The slow second movement, in freer and more complex form, frees the composition from its emotional burden. It begins with a series in a rocking rhythm, divided into three sections: one in the right hand of the piano, one in the left, and one from the cello. The brilliant development to which Skalkottas subjects the cello part, in the instrument's upper register, is based on a sequential arrangement of these three sections in a horizontal arrangement. In the middle part of the movement, at a slightly faster tempo, the series are again rearranged and the composition is lead back to a reprise of the thematic material from the first movement.

With thematic, melodic, accompanimental and serial material from the first movement, the third movement – a gigue, based mostly on the conflict between duple and triple metres within 12/8 time – rises to a climax.

Tender Melody

This little piece is based on a compositional game that was long ago recognized by Iannis Papaioannou and which has been offered as an example of Skalkottas's special technique. Especially the cello part consists of the constant repetition of a row. The various thematic sections, however, each begin on a different note of the row: the first begins on the first note (F sharp), the second on the second note (E), the third on the third note (D) and so on. In this way the row starts to 'roll' until it is eventually heard again in its original form – in other words, it once again starts with the first note – so that the *Tender Melody* consists of twelve sections of thirteen notes apiece, followed by one of twelve notes. The piano chords form various rows without any obvious connection to the cello's row.

Trio for Piano, Violin and Cello

Among the dodecaphonic works by Skalkottas from the period following his return to Greece, the *Piano Trio* from 1936 occupies a special place. The particular aesthetic achievement of the first movement was evidently appreciated by the composer himself because, some years later, he returned to it: the first notes of his most demanding work for large orchestra, the overture *The Return of Ulysses*, are identical to the rising minor ninth (C–D sharp) of the violin part in the *Trio*.

The *Trio for Piano, Violin and Cello* is one of Skalkottas's strictly serial compositions which, from beginning to end, is based on a determined number of rows and their combinations. The composer wrote most of his dodecaphonic works in the period 1934–36 using this serial technique.

At any rate, the 'super-row' (as it was termed by Iannis Papaioannou), formed from the individual rows in the work, signifies a third compositional and formal

principle, both with regard to the formal serial principle of Schoenbergian technique and also with regard to the morphological thematic principle that Skalkottas used in his tonal works, but also in works with later dodecaphonic or metadodecaphonic technique. In the use of his super-row, Skalkottas proceeds on a serial basis, when emphasizing (or concealing) the inner dynamism of the determined intervals of his serial formations. The ascending minor ninth and the descending major seventh are examples of intervals whose dynamism Skalkottas is keen to emphasize in this work. In this case the formal development becomes linear; one figure follows the next according to the model of a 'theme with variations'. This super-row turns into a thematic figure, as precise character elements become consolidated. The themes are presented, developed, set against each other and presented again in their original forms. Skalkottas's compositional technique developed in the ensuing years, using exactly this thematic formal development as its starting point.

In the first movement of the *Trio*, the violin introduces one twelve-note row, the cello another, while the piano presents various rows both in the right and in the left hand. In all, this serial exposition contains six rows (two from the strings and four from the piano). Starting from this serial material, Skalkottas writes an *Andante* of great sincerity, which essentially serves as a slow introduction to the *Allegro giusto* that follows, a sonata *allegro* based on the rows heard in the *Andante*. At the end of this movement the *Andante* is heard again, but this time the rows are presented backwards – from the last note to the first – although, in the end, the rows appear in their original form again.

The second movement, *Thema con variazioni*, is based on a super-row consisting of four rows (one introduced by the violin, one by the cello and two by the piano). After that, three variations at increasing tempo

(*Allegretto*, *Allegro*, *Allegro vivace*) lead to a fourth variation, an *Adagio*, and then to the final climax of the movement, in the upper registers of all three instruments in the *Andantino* coda.

The third movement, an extended rondo, is based formally on the contrast contained in an introductory thematic section, in the course of which four rows are presented in vertical order, i.e. in a sequence of chordal figures, and in a sequence of thematic figures formed from the horizontal (i.e. melodic) note sequence of the same rows. The formal idea of the introduction is derived from light music, whilst the themes that follow at times seem more songful, even dance-like, and are worked out as a five-part *fugato* in the development section in the middle of the movement.

Eight Variations for Piano Trio (on a Greek Folk Tune)

This work, dating from 1938, is a milestone in the overall development of Skalkottas's musical inspiration because – at least in the composer's mature period, until 1938 – there was a clear distinction between his tonal and dodecaphonic works. As for the twelve-tone works, they were governed by a classical outlook (with certain reservations) in terms of musical character. By contrast, the music that represents the tonal sphere (with very few exceptions – the individual contrapuntal studies found in the *Ten Canons for Piano*) is exclusively of a folk-like character and is represented by the *Greek Dances*. In 1938 Skalkottas broke through these strict limits: with the *Eight Variations* he uses dodecaphonic technique to develop a folk-like theme, whilst in the ballet *The Maiden and Death* he writes tonal music without using either folk themes or folk modes. These two works were to find successors later on in Skalkottas's œuvre: with the *Eight Variations* he created an

individual dodecaphony without rows, a technique that he used when composing most of his works in the especially fruitful period from 1939 until 1943. Among them we find some works in the folk style, whilst others incorporate folk-song themes or take the form of variations on a folk-song or a folk theme (for instance the second movement of the *Suite No. 3 for Piano*). The *Maiden and Death* found its successor in the tonal orchestral music of the post-war period, in the *Classical Symphony*, *Sinfonietta* and *Thalassa (The Sea)*.

This association of modernistic and folk-like art led to the composition of one of Skalkottas's best-known and most frequently performed works. Here the formal attitude is classical, and the entire work has both the scope and also the quality of corresponding pieces by the great classical composers such as W.A. Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven or Franz Schubert. A general look at the work leads us to the conclusion that it was Skalkottas's aesthetic aim to write a work based on a folk-song theme, to be precise a work in variation form in accordance with the classical understanding of the term. In the case of this piece, the more directly and recognizably the music reproduces the classical model, the more apparent becomes the originality of form.

As for the theme of the work, scholars have not yet been able to reach a definitive conclusion as to whether it is an authentic folk-song theme or a folk-like idea invented by Skalkottas himself. From a book of sketches we know that Skalkottas found this theme after some investigation, and that he selected it from a number of possibilities. But whether he heard it somewhere or composed it himself has proved impossible to verify.

The diatonic thematic line is associated with chromatic motion and static or wandering harmonies. These elements remain to some extent constant and recognizable during the first variations, which more closely fol-

low the structure of the theme – in the first (in which the theme is given to the strings), the second (where it is allocated to the right hand of the piano) and the third (left hand of the piano). The classically charming fourth variation, which distances itself from the original form of the theme, yields to the fifth variation in which Skalkottas, following the model of corresponding works by Mozart, separates the piano from the strings, which remain silent. The sixth variation, again following Mozart's example, is an extended *Adagio*, followed by the strict *Allegro* of the seventh variation. Finally the eighth variation, still according to the classical model, is a (six-part) fugue leading to a concluding presentation of the theme in its original form, played by the violin and cello, and then to a brief, frenetic coda.

© **Kostis Demertzis 2001**

Maria Kitsopoulos

Maria Kitsopoulos, a member of the New York Philharmonic Orchestra, holds Bachelor, Master and Doctor of Musical Arts degrees from the Juilliard School. Her teachers have included Jerome Alton, Scott Ballantyne and Harvey Shapiro. She has been a finalist in the Feuermann Cello Competition and a prizewinner in the National Society of Arts and Letters Competition. She has appeared as a soloist with several orchestras throughout the United States and Europe and has performed at major halls and festivals such as Aspen and Tanglewood. As an active chamber musician, Maria Kitsopoulos has appeared with such ensembles as the Music Mobile, Guild of Composers and Ensemble Intercontemporain. She has been a member of the four-cello Quartet Cello, with numerous appearances on the American continent.

Maria Asteriadou

Maria Asteriadou has performed as a soloist and chamber musician at major halls and festivals and has appeared as a soloist with orchestras throughout the United States, Canada and Europe. She has premiered works by many Greek composers such as Nikos Skalkottas, Dimitri Mitropoulos and Yiorgos Sicilianos. Maria Asteriadou received first prize in performance from the State Conservatory of Thessaloniki, Greece and was also a prizewinner at the Maria Callas International Piano Competition in Athens and at the Artists International and Dora Zaslovsky Competitions in New York City. She holds degrees from the Conservatory in Thessaloniki and the Musikhochschule in Freiburg. She received her Master of Music degree from the Juilliard School and her Doctor of Musical Arts qualification from the Manhattan School of Music. Her principal teachers have been Constance Keene, Jacob Lateiner, Tibor Hazay, Domna Evnouchidou and Eleni Papazoglou.

Georgios Demertzis

Georgios Demertzis was born in 1958 and studied the violin with Stelios Kafantaris at the Hellenic Conservatory from which he graduated with the first prize. He then studied with Max Rostal in Bern. He was a prizewinner in the 1981 Alberto Curci competition and, in 1986, was awarded the Montsenigos Prize of the Academy of Athens. Georgios Demertzis has performed with all the major Greek orchestras as well as with symphony orchestras in many parts of Europe and has appeared at festivals in Europe, the USA and Australia. He is the founder of the New Hellenic Quartet with whom he has recorded music by more than 20 Greek composers. He has premiered many Greek works (solo works, chamber music and concertos), several of which are dedicated to him. In 1997 he was appointed associate professor at Lawrence University in the USA.



Nikos Skalkottas

Νίκος Σκαλκώτας: βιοεργογραφικά στοιχεία

21/3/1904: Γεννιέται στη Χαλκίδα ~ 1909 – 1910: Μαθαίνει βιολί από τον πατέρα του και τον θείο του. Η οικογένειά του μετακομίζει στην Αθήνα ~ 1912: Σπουδάζει βιολί στο Ωδείο Αθηνών 1920: Ολοκληρώνει τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών 1921: Φεύγει με υποτροφία για το Βερολίνο, προκειμένου να σπουδάσει βιολί στην Hochschule, με τον Willy Hess 1923: Στρέφεται στη σύνθεση. Πρώτες σοζόρμενες συνθέσεις, για πιάνο ~ 1925: Αλληλογραφία με την Νέλλη Ασκητοπούλου. Ο Σκαλκώτας εργάζεται σε διάφορες δουλειές μουσικού στο Βερολίνο (κινηματογράφους, Hotel κ.τ.λ.) Σονάτα για σόλο βιολί 1925 – 27: Σπουδές σύνθεσης με τους Kurt Weill, Philipp Jarnach, Αποκτά μια κόρη από την Mathilde Temko 1927: Σονατίνα για πιάνο, 15 μικρές παραλλαγές για πιάνο 1927 – 33: Σπουδές με τον Arnold Schoenberg, στην Ακαδημία των Τεχνών 1928 – 31: 2 σονατίνες για βιολί και πιάνο, 2 κουαρτέτα εγχόρδων, Οκτέτο για 4 έγχορδα και 4 πνευστά, 1ο Κοντσέρτο για πιάνο, 1η Σουίτα σε έξη μέρη για μεγάλη ορχήστρα, Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών (χαμένο) Ελληνικός Χορός (Πελοποννησιακός) 1933: Επιστροφή στην Ελλάδα: εργάζεται στις συμφωνικές ορχήστρες των Αθηνών. 3 Ελληνικοί χοροί 1934: μεταγραφές Ελληνικών τραγουδιών από δίσκους 1935 – 36: 2 σονατίνες για βιολί και πιάνο, 3ο Κουαρτέτο και Τρίο για έγχορδα, Κοντσέρτινο για 2 πιάνο, ολοκλήρωση κύκλου 36 Ελληνικών Χορών, 1η Σουίτα για πιάνο, Τρίο για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο 1936 – 38: 2ο Κοντσέρτο για πιάνο, Κοντσέρτο για βιολί, Κοντσέρτο για βιολοντσέλο (χαμένο), 1938: 8 Παραλλαγές για τρίο με πιάνο, Η Λυγερή και ο Χάρος (μπαλέτο, πρώτη γραφή), 1939: Συναυλία ο πνευστά και πιάνο, θεωρητικά κείμενα (Η τεχνική

της ενορχηστρώσεως, μουσικά άρθρα) 1940: 4ο Κουαρτέτο εγχόρδων, 10 σκίτσα για έγχορδα, 32 Κομμάτια για πιάνο, 3 σουίτες για πιάνο, 4 σπουδές για πιάνο, 1940 – 42: 16 τραγούδια για μετζοσοπράνο και πιάνο, 3ο Κοντσέρτο για πιάνο και 10 πνευστά, Ντούο για βιολί και βιόλα, Κοντσέρτο για βιολί, βιόλα και μεγάλη ορχήστρα πνευστών, Σονάτα κοντσερτάντε για φαγκότο και πιάνο, Σονάτα για βιολί και πιάνο, 1941 – 44: Ουβερτούρα για μεγάλη ορχήστρα «Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του», Μικρή σουίτα για έγχορδα, 2η Συμφωνική σουίτα σε έξη μέρη, Παραμυθόδραμα «Με τον Μαγικό τα μάγια», Κοντσέρτο για 2 βιολιά, 1946: Παντρεύεται την Μαρία Παγκαλή, μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» (δεύτερη γραφή), 1η Μικρή σουίτα για βιολί και πιάνο 1947: Ντούο για βιολί και βιολοντσέλο, Κλασική Συμφωνία, για ορχήστρα πνευστών 1948 - 49: Συμφωνιέτα, 4 Εικόνες για μπαλέτο, Η Θάλασσα (μπαλέτο), Κοντσερτίνο για πιάνο, Κομμάτια για βιολοντσέλο και πιάνο, 2η μικρή σουίτα για βιολί και πιάνο. 4 Ελληνικοί Χοροί εκδίδονται από το Γαλλικό Ινστιτούτο 20/9/1949: πεθαίνει, από περίσφιξη κήλης.

Μουσική γλώσσα και μουσική πρωτοτυπία στην Σκαλκωτική σύνθεση Του Κωστή Δεμερτζή

Την κριτική για τον συνθέτη Νίκο Σκαλκώτα απασχόλησε πολύ το γεγονός ότι συνέθεσε ένα μεγάλο μέρος του έργου του σε δωδεκάφθογγα ιδιώματα, κι ένα εξίσου μεγάλο μέρος του έργου του σε τονικά. Σε μιαν Ελλάδα του 20ου αιώνα, βαθιά διχασμένη ανάμεσα στους οπαδούς της τονικής μουσικής, ορχησμένους εχθρούς κάθε μοντερνιστικού μουσικού ήχου – για τους οποίους ο

μόνος σωστός Σκαλκώτας είναι ο Σκαλκώτας των Ελληνικών Χορών – και στους οπαδούς της μοντέρνας μουσικής, με ανοιχτή ή κρυμμένη καταφρόνηση προς την τονική γραφή στους σύγχρονους καιρούς – και οι οποίοι αγνόησαν, ή άφησαν στην αφάνεια, το μεγαλύτερο μέρος της τονικής παραγωγής του συνθέτη – ο Σκαλκώτας ήταν σπάνια τόσο για τους μεν, όσο και για τους δε.

Την σύγχυση επετίνει το γεγονός ότι, χρονολογικά, δεν εντοπίζεται καμία πορεία του συνθέτη από την τονική γραφή στην ατονικότητα και στη συνέχεια στον δωδεκάφθογγισμό, ούτε και αντίστροφα, εγκατάλειψη του δωδεκάφθογγισμού, και επανεγκατάσταση της τονικότητας. Αντιθέτως, στο μέσο της δωδεκάφθογγης σύνθεσης της εποχής του Βερολίνου, το 1931, συνθέτει έναν τονικότατο Ελληνικό χορό, τον σήμερα γνωστό ως Πελοποννησιακό. Στη συνέχεια, εν μέσω προωθημένων σειραϊκών έργων, συνθέτει, μέχρι το 1936, 36 Ελληνικούς Χορούς, όλους τονικούς. Το 1938, εν μέσω δωδεκάφθογγων Κοντσέρτων για διάφορα όργανα, συνθέτει ένα τονικό μπαλέτο, τιτλοφορούμενο «Η Λυγερή και ο Χάρος». Στην μουσική υπόκρουση που γράφει για το θεατρικό έργο «Με του Μαγιού τα μάγια», το 1944, εν μέσω ανστηρών δωδεκάφθογγων μερών, παρεμβάλλει δυο τονικά δημοτικά τραγούδια. Και, το αποκορύφωμα, μετά την Κατοχή, δηλαδή από το 1945 και μετά, συνθέτει έναν αριθμό εκτεταμένων τονικών ορχηστρικών έργων: μια Κλασική συμφωνία για Ορχήστρα Πνευστών (1947), μια Συμφωνία (1948), ένα Κοντσέρτινο για πιάνο (1948), δυο μπαλέτα, από τα οποία το δεύτερο η Θάλασσα (1948 – 49), εκτεταμένο και πολύ φιλόδοξο και σπουδαίο. Τι συνέβη, λοιπόν; «Μετάνιωσε» ο συνθέτης για τις δωδεκάφθογγικές του παρεκτροπές, και έγραψε, επιτέλους, τονικά; Ή «κουράστηκε», κι έγραφε

τονικά έργα pour passer le temps, μέχρι να σκεφτεί πώς θα ξαναγράψει μοντέρνα; Τι ρόλο παίζουν οι Ελληνικοί χοροί; Αποτελούν συμβιβασμό του συνθέτη με τα γούστα των ντόπιων; Ή *lucidum intervallum* ενός συνθέτη κατά τα λοιπά παραστρατημένου στις ατραπούς της μουσικής σχιζοφρένειας;

Τίποτα απ'αυτά δεν ανταποκρίνεται, βέβαια, στην αλήθεια. Απλώς ο Σκαλκώτας κινήθηκε, στα ζητήματα αυτά, *jenseits von Gut und Boese*. Όπως διευκρίνισε αρκετά νωρίς (1931), γι'αυτόν το δωδεκάφθογγο σύστημα ήταν ένα σύστημα, όπως ακριβώς και το επτάφθογγο. Γύρω στο 1942, διατύπωσε τις θέσεις του αυτές, με την μορφή μιας «Θεωρίας και πράξης των μουσικών κανόνων». Οι μουσικοί κανόνες είναι, από μίαν άποψη, γνωσιολογικά εργαλεία. Μας οδηγούν σε μια νέα, υψηλή, ευφρόσυνη πραγματικότητα. Ο πραγματικός κόσμος είναι ο τελικός ρυθμιστής της μουσικής ύλης. Η αλήθεια του μουσικού έργου, η υπόστασή του, η οντολογία του, είναι η πρωτοτυπία του. Η πρωτοτυπία αυτή του μουσικού έργου, γνωσιολογικής, εν πολλοίς, τάξεως, ευρίσκεται πέραν του μουσικού ιδιώματος.

Κατ'εφαρμογήν των παραπάνω ιδεών, ο Σκαλκώτας βάζει στοίχημα, και το κερδίζει: γράφει τα πιο μοντέρνα κομμάτια σε τονική γλώσσα, και κομμάτια δωδεκάφθογγα, απολύτως προσιτά. Οι τονικοί Ελληνικοί Χοροί περιλαμβάνουν, μερικές φορές, τις πιο φορμαλιστικές μορφολογικές εκζητήσεις του συνθέτη τους. Ενώ κομμάτια δωδεκάφθογγα, σαν το Μπολερό, την Σερενάτα για βιολοντσέλο (1948 – 49), ή σε δωδεκάφθογγη μουσική γραμματική, όπως οι 8 παραλλαγές για τρίο με πιάνο (1938), είναι απολύτως «κλασικά» στην κατασκευή τους, και μπορούν να ακουστούν σαν κλασικά. Βέβαια, κομμάτια δωδεκάφθογγα

σαν το Τρίο με πιάνο (1936), είναι ταυτόχρονα μοντέρνα, και αποτελούν κορυφαίες κατακτήσεις της πρωτοποριακής μουσικής, του κλάδου στον οποίο ανήκει ο Σκαλκώτας. Ανήκει, αυτό, στον κανόνα, στην φυσιολογική πορεία των πραγμάτων.

Και για να έρθουμε στα έργα για βιολοντσέλο και πιάνο, που περιλαμβάνονται σ' αυτόν τον δίσκο: κανείς δεν έχει επιστημονήσει, μέχρι σήμερα, ότι και στην μεταπολεμική του περίοδο, ο Σκαλκώτας γράφει παράλληλα δωδεκάφθογγα και τονικά. Μάλιστα, όλα τα έργα μουσικής δωματίου της περιόδου αυτής, είναι δωδεκάφθογγα. Και όλα τα ορχηστρικά, τονικά. Ο λόγος: ο συνθέτης θεωρούσε ότι τα ορχηστρικά έπρεπε να απευθυνθούν στις μάζες, προσοριζόνταν για την «εξέλιξιμο μόρφωσι του λαού». Ενώ η μουσική δωματίου απευθύνεται πάντοτε σε έναν στενότερο κύκλο, σ' ένα «άνωτερον κοινόν».

Βέβαια, μουσική εξέλιξη υπάρχει στον Σκαλκώτα. Και εξέλιξη στις ιδέες, και στην τεχνολογία, και στην τεχνική, η οποία, προϊόντος του χρόνου, γίνεται όλο και πιο ακαδημαϊκή. Αλλά το γεγονός ότι η εξέλιξη αυτή δεν εκδηλώνεται με την μεταπήδηση από το ένα μουσικό ιδίωμα στο άλλο, ούτε συνίσταται σε κάτι τέτοιο, αποτελεί προειδοποίηση για μας, να αποσυνδέσουμε τον λόγο μας για τον Σκαλκώτα από εικασίες, κι από υποθέσεις που έχουμε διαμορφώσει με αφετηρία άσχετες θεωρίες, έτοιμες κρίσεις και παρατηρήσεις που κάναμε (ή κάναν άλλοι) σε τρίτους συνθέτες, και να σκύψουμε ν' ακουούμε τι έχει ειδικά να της πει ο άκρως ιδιότυπός της συνθέτης, ο Εθνικός, με την παγκόσμια εμβέλεια της μουσικής του σκέψης.

Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο

Ανάμεσα στα έργα της δωδεκάφθογγης παραγωγής του Σκαλκώτα της εποχής της επιστροφής του στην

Ελλάδα, ξεχωρίζει το Τρίο με βιολοντσέλο του 1936. Το ιδιαίτερο αισθητικό επίτευγμα του πρώτου μέρους αυτού του έργου προφανώς εκτιμήθηκε και από τον ίδιο τον συνθέτη, ο οποίος επανήλθε σ' αυτό, μερικά χρόνια αργότερα: οι εναρκτήριον φθόγγοι του πιο φιλόδοξου έργου του για μεγάλη ορχήστρα, της Ουβερτούρας «Η Επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του», είναι η ίδια η ανιούσα μικρή έννατη του μέρους του βιολιού, ντο – ρε ύψην.

Το τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο ανήκει στα αυστηρά σειραϊκά έργα του Σκαλκώτα, τα οποία στηρίζονται απ' αρχής μέχρι τέλους σε έναν καθορισμένο αριθμό συνδυασμένων μεταξύ της τους δωδεκάφθογγων σειρών. Στο σειραϊκό αυτό ιδίωμα γράφει ο συνθέτης τα περισσότερα δωδεκάφθογγα έργα της περιόδου 1934 – 36.

Σε κάθε περίπτωση, η «υπερσειρά» (όρος του Γ. Γ. Παπαϊωάννου), η οποία σχηματίζεται από της επί μέρους σειρές του έργου, αποτελεί μια τρίτη συνθετική μορφολογική αρχή, σε σχέση με την σειραϊκή μορφολογική αρχή κατά το ιδίωμα του Σαίμπεργκ, και σε σχέση με την θεματική μορφολογική αρχή, την οποία εφάρμοσε ο Σκαλκώτας στα τονικά έργα του, και στα έργα των μεταγενέστερων, δωδεκάφθογγων και μεταδωδεκάφθογγων ιδιωμάτων. Ο Σκαλκώτας, στην χρήση της υπερσειράς του, είναι σειραϊκός, όταν αναδεικνύει – ή και συγκαλύπτει – την εσωτερική δυναμική των παγίων διαστημάτων των σειραϊκών του σχηματισμών. Η ανιούσα μικρή έννατη, η κατιούσα μεγάλη έβδομη, αποτελούν περιπτώσεις διαστημάτων των οποίων την δυναμική αναδεικνύει κατ'εξοχήν ο Σκαλκώτας σ' αυτό του το έργο. Η μορφολογία του, σ' αυτήν την περίπτωση, γίνεται γραμμική, η μια μορφή ακολουθεί την άλλη, με πρότυπο το «θέμα με παραλλαγές». Η υπερσειρά αυτή μετατρέπεται σε θεματικό σχηματισμό, καθώς

παγιώνονται ορισμένα χαρακτηρισολογικά στοιχεία της. Τα θέματα, σ' αυτήν την περίπτωση, εκτίθενται, αναπτύσσονται, αντιτίθενται μεταξύ της τους, και επαναφέρονται. Είναι της από την μεριά της θεματικής, αζιρκός, μορφολογίας που θα αναπτυχθεί η σύνθεση του Σκαλκώτα στα επόμενα χρόνια.

Στο πρώτο μέρος του Τρίο, το μέρος του βιολιού εισάγεται με μια δωδεκάφθογγη σειρά, το μέρος του βιολοντσέλου με μιαν άλλη, ενώ το πιάνο παίζει διαφορετικές σειρές στο αριστερό και στο δεξί χέρι. Συνολικά, η σειραϊκή αυτή έκθεση περιλαμβάνει έξι σειρές (δύο στα έγχορδα και τέσσερις στο πιάνο). Στο σειραϊκό αυτό υλικό, ο Σκαλκώτας στηρίζει ένα Αντάντε με μεγάλη εσωτερικότητα, το οποίο αποτελεί, κατ' ουσίαν, αργή εισαγωγή του Αλλέγκρο τζιούστο που ακολουθεί, της αλλέγκρο σονάτας που βασίζεται της της στις σειρές του Αντάντε. Στο τέλος του μέρους αυτού, ακούμε ακόμα μια φορά το Αντάντε, αλλά οι σειρές εκτίθενται, πια, σε οπισθοβατική διάταξη: οι φθόγγοι της τους ακούγονται από τον τελευταίο της ως τον πρώτο, πριν το έργο κλείσει με τις σειρές στην αρχική της τους εκδοχή.

Το δεύτερο μέρος, «Θέμα με παραλλαγές», στηρίζεται σε μια υπεριοιρά των τεσσάρων σειρών (εισάγονται μία στο βιολί, μία στο βιολοντσέλο, και δύο στο πιάνο). Στη συνέχεια, τρεις πωραλλαγές σε επιταχυνόμενο τέμπο (αλλεγκρέτο, αλλέγκρο, αλλέγκρο βιβάτσε), οδηγούν σε μια τέταρτη παραλλαγή σε αντάτζιο, και στην τελική παρασίωση του μέρους, της στις πωρές περιοχές των τριών οργάνων, στο ανταντίνο της κόντας.

Το τρίτο μέρος, ένα εκτεταμένο ρόντο, στηρίζεται στην μορφολογική αντίθεση μιας εισαγωγικής θεματικής ενότητας, στο πλαίσιο της οποίας τέσσερις σειρές εκτίθενται σε κατακόρυφη διάταξη, δηλαδή σε μια διαδοχή συγχωρδιακών

σχηματισμών, και σε μια διαδοχή θεματικών σχηματισμών, που προκύπτουν από την οριζόντια, δηλαδή την μελωδική διάταξη των φθόγων των ιδίων σειρών. Η ίδια η μορφολογική ιδέα της εισαγωγής προέρεται από την διασκεδαστική μουσική, ενώ τα θέματα που ακολουθούν, είναι αλλού πιο τραγουδιστά, αλλού πιο χορευτικά, και οδηγούν, στην μεσαία ανάπτυξη του μέρους αυτού, σε ένα πεντάφωνο φουγκάτο.

Πέντε έργα για βιολοντσέλο και πιάνο

Η γνωστή της σήμερα παραγωγή του Σκαλκώτα για βιολοντσέλο, πέρα από τους συνδυασμούς μουσικής δωματίου (κουαρτέτα, τρίο), περιλαμβάνει το ντοίο για βιολί και βιολοντσέλο (1947), και έναν de facto κύκλο πέντε κομματιών για βιολοντσέλο και πιάνο, που αποτελείται από το Λάργκο (πιθανή χρονολόγηση: 1940), την Σονατίνα (1949), το Μπολερό, την Μικρή Σερενάτα και την Τρυφερή Μελωδία (πιθανή χρονολόγηση: 1948 – 49).

Λάργκο για βιολοντσέλο σόλο και πιάνο

Το Λάργκο για βιολοντσέλο και πιάνο είναι το μόνο κομμάτι της μικρής συλλογής των κομματιών για αυτήν την κατανομή οργάνων, που είναι γραμμένο στο ελεύθερο μεταδωδεκάφθογγο ιδίωμα που είχε χρησιμοποιήσει ο Σκαλκώτας περί το τέλος του μεσοπολέμου. Στο ιδίωμα αυτό, ο συνθέτης απελευθερώνει την σύνθεσή του από την σειρά, την οποία χρησιμοποιεί επιλεκτικά, και μόνο για ειδικούς σκοπούς. Κρατά, από την σειραϊκή τεχνική την γραμματική της: την αποφυγή της οκτάβας, και την γενική τάση συγκέντρωσης των φθόγων της χρωματικής κλίμακας σε μικρή έκταση μιας μελωδικής γραμμής ή μιας σειράς συγχωρδιών.

Το Λάργκο για βιολοντσέλο και πιάνο

τοποθετείται στυλιστικά στην περίοδο αυτή. Η ομοιότητα, μάλιστα, της αρχικής του θεματικής ιδέας με εκείνην του πρώτου από τα 32 κομμάτια για πιάνο, τα οποία χρονολογούνται με βεβαιότητα στα 1940, της μας οδηγεί να το τοποθετήσουμε στην ίδια χρονολογία. Η γραφή για τα δύο όργανα στο έργο αυτό εμφανίζει μια χαρακτηριστική ορχηστρική πυκνότητα από την αρχή ως το τέλος: έχουμε μια θεματική γραμμή στο βιολοντσέλο, η οποία περί το μέσον του κομματιού θα ενισχυθεί με έκτες και τρίτες. Μια, ως επί το πλείστον, αντισυγκριτική γραμμή στο πιάνο. Μια σειρά συγχωριών ή «αρμονιών». Και μια σειρά μπάσα, σε απλές ή σε διπλές νότες. Η ανάπτυξη της της πυκνής κατακόρυφης γραφής σε μορφολογικό επίπεδο δίνει κατ'ουσίαν ένα ενιαίο θέμα, μεγάλης έκτασης, ένα τραγουδί σε «μεγάλη γραμμή», πράγμα που πιθανότατα εγγράφεται της στις αρχικές μορφολογικές προθέσεις του συνθέτη.

Μπολερό

Το Μπολερό αποτελεί ακραίο δείγμα της συνθετικής πρωταρχίας του Σκαλκώτα να στηρίζει χαρακτηριστικά, αναγνωρίσιμα και εύληπτα κομμάτια σε ανισήρες δωδεκάφθογγες τεχνικές. Το αναγνωρίσιμο στοιχείο του κομματιού αυτού τεχνικά δημοφιλές στον χαρακτηριστικό του ρυθμό και στην χρωματικότητα της μελωδίας: δύο εξωτικά, τρόπον τινά, στοιχεία, τα οποία γνώρισε ευρύτερα στο συναυλιακό ρεπερτόριο ο Ραβέλ, με το δικό του δημοφιλές Μπολερό για ορχήστρα (1928). Πέρα από την γενική ιδέα της ενός Μπολερό σε δυτικό μουσικό ιδίωμα, άλλη επίδραση δεν εντοπίζεται από το Μπολερό του Γάλλου συνθέτη σ'εκεينو του Έλληνα. Το Μπολερό του Σκαλκώτα χαρακτηρίζεται για τον ιδιαίτερο δυναμισμό που διατηρεί απ'αρχής μέχρι τέλους, καθώς και για την

ιδιότυπη χρήση της αντίστιξης μεταξύ των μελωδικών στοιχείων του βιολοντσέλου, με εκείνα του πιάνου.

Μικρή σερενάτα

Το ηθελμένα απλό χαρακτηριστικό αυτό κομμάτι στηρίζεται σε σειρές, οι οποίες διαμορφώνονται σε θέματα με την κατάταξή τους: ορισμένοι φθόγγοι αποτελούν την μελωδία, ορισμένοι τις συνοδευτικές φιοιούρες, ορισμένοι το μπάσο. Χαρακτηριστικό των εκφραστικών προθέσεων του Σκαλκώτα είναι ότι, από την μέση και μετά, οι σειρές διπλασιάζονται με διαστήματα της πιο κλασσικής πρακτικής της δωδιά: μικρές έκτες, μεγάλες τρίτες, ενώ το τέλος του κομματιού σημαίνεται από μια καθαρή πέμπτη στο βιολοντσέλο.

Σονατίνα για βιολοντσέλο και πιάνο

Η Σονατίνα για βιολοντσέλο και πιάνο, φέρει τα χαρακτηριστικά των τεσσάρων συνθέσεων με τον ίδιο τίτλο για βιολί και πιάνο: μικρές, ανισήρες συνθέσεις σε ανισήρο δωδεκάφθογγο ιδίωμα, με φόρμα απλή και εύληπτη, η οποία φορτίζεται με ένα αξιόλογο μουσικό βάρος κατά την ανάπτυξή της.

Ο Σκαλκώτας βασίζει την σύνθεση του πρώτου μέρους σε δυο σειρές. Απ'αυτές, η μία εισέρχεται στο βιολοντσέλο, ως μελωδία, η άλλη στο πιάνο, ως συνοδεία, ενώ σχηματίζεται το πρώτο θέμα, μια τραγουδιστή χαμπύλη, με την ανάπτυξή του. Η αντιστροφή των θέσεων των δυο αυτών σειρών, με την σειρά που εισήλθε στο πιάνο, να την παίζει το βιολοντσέλο, και αντίστροφα, δίνει το μουσικό υλικό για ένα δεύτερο θέμα, χορευτικού χαρακτήρα. Παρά την περιορισμένη σε έκταση φόρμα του, το μέρος αυτό περιέχει μελωδικό και συνοδευτικό υλικό που δεσπόζει και στα επόμενα μέρη του έργου.

Το αγό δεύτερο μέρος, σε πιο ελεύθερη και πιο

σύνθετη φόρμα, απελευθερώνει το συναισθηματικό φορτίο της σύνθεσης. Ξεκινά σ'έναν λιχνιστικό ρυθμό, με μια σειρά μοιρασμένη σε τρία τμήματα: ένα στο δεξί χέρι του πιάνου, ένα στο αριστερό, κι ένα στο βιολοντσέλο. Η όμορφη ανάπτυξη που δίνει ο Σκαλκώτας στην γραμμή του βιολοντσέλου, στις υψηλές περιοχές, βασίζεται στην τοποθέτηση των κομματιών της σειράς σε οριζόντια διάταξη, του ενός μετά το άλλο. Στο μεσαίο τμήμα του μέρους, σε χρόνο κάπως γρηγορότερο, οι σειρές αναδιατάσσονται, και η σύνθεση οδηγείται σε μιαν επανεμφάνιση του θεματικού υλικού του πρώτου μέρους.

Στο θεματικό, μελωδικό, συνοδευτικό και σειραϊκό υλικό του πρώτου μέρους κορυφώνεται της το τρίτο μέρος του έργου, μια ζίγκα που βασίζεται κατά πολύ στην σύγκρουση διμερών και τριμερών ρυθμών στο πλαίσιο της του μέτρου των δώδεκα ογδόων.

Τρυφερή μελωδία

Το μικρό αυτό κομμάτι βασίζεται σ'ένα συνθετικό παιχνίδι, το οποίο έχει έγκαιρα εντοπιστεί από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, κι έχει αναφερθεί σαν παράδειγμα της εξαιρετικής τεχνικής του Σκαλκώτα. Η γραμμή του βιολοντσέλου, ειδικότερα, βασίζεται στην διαρκή επανάληψη μιας σειράς. Όμως, οι επιμέρους θεματικές διαιρέσεις ξεκινούν η καθεμία από έναν διαφορετικό φθόγγο της σειράς. Έτσι, η πρώτη θεματική διαίρεση ξεκινά με τον πρώτο φθόγγο (φα δίση), η δεύτερη με τον δεύτερο (μι), η τρίτη με τον τρίτο (ρε) κ.τ.λ. Κατ'αυτόν τον τρόπο, η σειρά «κυλίεται», μέχρι να ξανακουστεί στην πρώτη μορφή της, δηλαδή μέχρι να ξαναξεκινήσει από τον πρώτο της φθόγγο, ώστε η «τρυφερή μελωδία» αποτελείται από δώδεκα κομμάτια των δεκατριών φθόγγων, κι ένα των

δώδεκα. Οι συγχροδίες του πιάνου σχηματίζουν διαφορετικές σειρές, χωρίς εμφανή σχέση με την σειρά του βιολοντσέλου.

Οκτώ παραλλαγές για πιάνο, βιολί και ολοντσέλο πάνω σ'ένα Ελληνικό δημοτικό έμα

Το έργο αυτό, που τοποθετείται χρονολογικά στο 1938, αποτελεί σταθμό στην όλη εξέλιξη της Σκαλκωτικής μουσικής σύλληψης. Τούτο, γιατί, στην ώριμη τουλάχιστον περίοδο της μουσικής του συνθέτη, και μέχρι το 38, η τονική με την δωδεκάφθογγη περιοχή της σύνθεσης ήταν αυστηρά διαχωρισμένες μεταξύ της. Και καθ'όσον αφορά την δωδεκάφθογγη, σ'αυτήν κυριαρχούσε η κλασική μουσική κατασκευή, με περιορισμένες παραχωρήσεις, καθ'όσον αφορά τον χαρακτήρα, της την μουσική χαρακτήρος, ή της την μουσική των χώρων διασκέδασεως. Αντιθέτως, καθ'όσον αφορά την τονική περιοχή (και με ελάχιστες εξαιρέσεις, της οι ιδιότητες αντιστοιχικές ασκήσεις που συνιστούν οι 10 κανόνες για πιάνο), τούτη είναι αποκλειστικά δημοτικότερο, και αντιπροσωπεύεται από της τους Ελληνικούς Χορούς. Το 38, ο Σκαλκώτας σπάει τα στεγανά: με τις «8 παραλλαγές» επεξεργάζεται δημοτικότερο θέμα σε δωδεκάφθογγο ιδίωμα, ενώ με το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος», γράφει τονική μουσική χωρίς κατ'αρχήν δημοτικά θέματα και δημοτικούς τρόπους. Και τα δύο αυτά έργα θα έχουν συνέχεια στην Σκαλκωτική δημοτική: με τις «8 παραλλαγές» ο Σκαλκώτας πρωτοδιαμορφώνει έναν ιδιότυπο δωδεκαφθογγισμό χωρίς σειρές, ένα ιδίωμα στο οποίο θα γράφει, πλέον, τα περισσότερα έργα της μεγάλης συνθετικής παραγωγής των ετών 39 – 43. Ανάμεσα στα έργα αυτά, ορισμένα θα είναι δημοτικότερα, θα ενσωματώνουν δημοτικά θέματα,

ή και θα έχουν ακριβώς την μορφή των παραλλαγών πάνω σ'ένα δημοτικό ή σ'ένα λαϊκό τραγούδι (λ.χ. το δεύτερο μέρος της 3ης σουίτας για πιάνο). Η «Λυγρή», από την άλλη μεριά, θα έχει συνέχεια στην μεταπολεμική τονική ορχήστρα ορχηστρική μουσική του συνθέτη, την ορχήστρα της Κλασσικής συμφωνίας, της Συμφωνίας, και της Θάλασσας.

Αυτή η διασταύρωση μοντερνιστικού και δημοτικότροπου ιδιώματος δίνει γένεση σ'ένα έργο από τα πιο γνωστά και πιο πολυπαιγμένα έργα του Σκαλκώτα. Η μορφολογική πρόθεση εδώ είναι κλασσική, και το όλο έργο έχει την έκταση και την αξία της ενός ανάλογου έργου των μεγάλων κλασικών, του Μότσαρτ, του Χάιντν, του Μπετόβεν ή του Σούμπερτ. Η επισκόπηση του έργου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ανήκει της αισθητικές προθέσεις του Σκαλκώτα να γράψει ένα έργο σε δημοτικό θέμα, και στην φόρμα των παραλλαγών, στην πιο κλασσική μορφή της. Η πρωτοτυπία της φόρμας, εν προκειμένω, τονίζεται καλύτερα όσο πιο κοντά και πιο αναγνωρίσιμα αποδίδει αυτή το κλασσικό πρότυπο.

Καθ'όσον αφορά το θέμα του έργου, η έρευνα δεν έχει καταλήξει σε συμπέρασμα για το αν πρόκειται για αυθεντικό δημοτικό θέμα, ή για δημοτικοτρόπη εφεύρεση του Σκαλκώτα. Ξέρουμε, από ένα πρόχειρο τετράδιο του συνθέτη, ότι ο Σκαλκώτας βρήκε το θέμα αυτό μετά από έρευνα, και το διάλεξε ανάμεσα σε περισσότερα. Αλλά αν το είχε ακούσει από κάπου αλλού ή αν το κατασκευάσε ο ίδιος, δεν έχει διευκρινιστεί απολύτως.

Στο θέμα, η διατονική θεματική γραμμή, συνδυάζεται με μια χρωματική κίνηση και στατικές ή περιπλανώμενες συγχορδίες. Τα στοιχεία αυτά πάντως σχετικά σταθερά και αναγνωρίσιμα της στις πρώτες παραλλαγές που ακολουθούν, και οι οποίες ακολουθούν πιο στενά την δομή του θέματος: στην

πρώτη, όπου το θέμα δίδεται στα έγχορδα, στην δεύτερη, όπου το θέμα δίδεται στο δεξί χέρι του πιάνου, και στην τρίτη, όπου το θέμα δίδεται στο αριστερό χέρι του πιάνου. Η τέταρτη παραλλαγή, απομακρυνόμενη από την αρχική μορφή του θέματος και με κλασικιστική χάρη, δίνει τη θέση της στην πέμπτη, όπου, στο πρότυπο ανάλογων έργων του Μότσαρτ, ο Σκαλκώτας απομονώνει το πιάνο από τα έγχορδα, τα οποία σωπούν. Η έκτη παραλλαγή, πάλι στο πρότυπο του Μότσαρτ, είναι ένα εκτεταμένο αντάτζιο, το οποίο διαδέχεται, ως έβδομη παραλλαγή, ένα ανστηρό αλλέγρο. Η όγδοη παραλλαγή, τέλος, πάντα στο κλασσικό πρότυπο, είναι μια φούγκα (εξάφων), η οποία οδηγεί στην τελική εκφώνηση του θέματος, στην αρχική του μορφή, από τα δυο έγχορδα, και σε μια σύντομη ξέφρενη κόντα.

Αθήνα, Αύγουστος 2001
Κωστής Δεμερτζής

Γιώργος Δεμερτζής

Γεννήθηκε στη Χαλκίδα το 1958. Σπούδασε βιολί με τον Στέλιο Καφαντάρη στο Ελληνικό Ωδείο και στη συνέχεια με τον Max Rostal στη Βέρνη. Βραβεύτηκε στο διαγωνισμό Α. Curci το 1981. Το 1986 τιμήθηκε με το βραβείο Μοτσενίγου από την Ακαδημία Αθηνών. Έχει πλουσία δραστηριότητα ως σολιστ, έχοντας συμπράξει με πολυάριθμες Ορχήστρες από όλο τον κόσμο και έχοντας παρουσιάσει πολλά έργα σε πρώτη εκτέλεση, όπως το κοντσέρτο του Γιώργου Σισιλιάνου, ή, την δισοχογραφική πρώτη του κοντσέρτου του Νίκου Σκαλκώτα. Είναι ιδρυτής του βραβευμένου από την Ενωστή Ελλήνων Κριτικών Νέων Ελληνικού Κουαρτέτου. Από το 1979 έως το 2001 δίδαξε στο Lawrence University στις ΗΠΑ.

Μαρία Κιτσοπούλου

Μέλος της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης, η Μαρία Κιτσοπούλου κατέχει Bachelor, Master και Doctor of Musical Arts απο την Juilliard School. Στους δασκάλους της περιλαμβάνονται οι Jerome Alton, Scott Ballantyne και Harvey Shapiro. Επαιξε στον τελικο γύρο του διαγωνισμού Feuermann και απέσπασε βραβείο στον διαγωνισμό της National Society of Arts and Letters. Εχει εμφανιστεί σαν σολίστ με πολλές ορχήστρες στις ΗΠΑ και την Ευρώπη και έχει παρουσιαστεί σε μεγάλες αίθουσες και Φεστιβάλ όπως του Aspen και του Tanglewood. Ως δραστήριο μέλος συνόλων δωματίου, έχει εμφανιστεί με σύνολα όπως το Music Mobile, το Guild of Composers ή, το Ensemble Intercontemporain. Υπήρξε επίσης μέλος του κουαρτέτου τεσσάρων τσέλλων cello, το οποίο πραγματοποίησε πολυάριθμες εμφανίσεις και ηχογραφήσεις στην Αμερικανική Ηπειρο.

Μαρία Αστεριάδου

Η Μαρία Αστεριάδου έχει παιξει σαν σολίστ και σαν μέλος συνόλων δωματιου σε μεγάλες αίθουσες και φεστιβάλ και έχει συμπράξει με διάφορες ορχήστρες στις ΗΠΑ τον Καναδά και την Ευρώπη. Εχει πραγματοποιήσει πρώτες εκτελέσεις πολλών Ελλήνων συνθετών όπως του Νίκου Σκαλκώτα, του Δημήτρη Μητρόπουλου, ή, του Γιώργου Σισυλιάνου. Απασπασε το πρώτο βραβείο εκτέλεσης απο το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, όπως επίσης βραβεία στο διεθνή διαγωνισμό Μαρίας Κάλλας στην Αθήνα, των Artists International και Dora Zaslowsky στην Νέα Υόρκη. Εχει διπλώματα απο το Κρατικο Ωδείο Θεσσαλονίκης και την Ανωτάτη Ακαδημία του Freiburg. Εχει επίσης Master απο την Juilliard School και Doctor of Musical Arts απο την Manhattan School of Music. Κυριότεροι δάσκαλοί

της υπήρξαν οι Constance Keene, Jacob Lateiner, Tibor Hazay, Δόμνα Ευνουχίδου και Ελένη Παπάζογλου.

Nikos Skalkottas: Biographie und Werkdaten

21.3.1904: Geburt in Chalkida. 1909-1910: Violinunterricht bei seinem Vater und seinem Onkel. Die Familie zieht nach Athen um. 1912: Violinstudium am Athener Konservatorium. 1920: Vollendung des Studiums am Athener Konservatorium. 1921: Mit einem Stipendium geht er nach Berlin, um bei Willy Hess Violine an der Hochschule zu studieren. 1923: Er wendet sich der Komposition zu. Erste erhaltene Kompositionen für Klavier. 1925: Briefwechsel mit Nelli Askitopoulou. Skalkottas arbeitet in Berlin in verschiedenen musikalischen Bereichen (Kino, Hotel etc.). *Sonate* für Violine solo. 1925-27: Kompositionsstudium bei Kurt Weill und Philipp Jarnach. Geburt einer Tochter (Mutter: Mathilde Temko). 1927: *Sonatine* für Klavier; *15 Kleine Variationen* für Klavier. 1927-33: Kompositionsstudium bei Arnold Schönberg an der Akademie der Künste. 1928-31: zwei *Sonatinen* für Violine und Klavier; zwei *Streichquartette*; *Oktett* für 4 Streicher und 4 Bläser; *Erstes Klavierkonzert*; *Erste Suite* für großes Orchester in 6 Sätzen; *Konzert für Bläserorchester* (verloren); *Griechischer Tanz (Peloponnesischer)*. 1933: Rückkehr nach Griechenland: Mitglied in den symphonischen Orchestern Athens. *Drei griechische Tänze*. 1934: Übertragungen griechischer Volkslieder von Schallplatten. 1935-36: zwei *Sonatinen* für Violine und Klavier; *Drittes Streichquartett* und *Streichtrio*; *Concertino* für zwei Klaviere; Vollendung des Zyklus' der *36 Griechischen Tänze*; *Erste Suite* für Klavier; *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier. 1936-38: *Zweites Klavierkonzert*; *Violinkonzert*; *Violoncellokonzert* (verloren); 1938: *8 Variationen für Trio mit Klavier*; *Die Anmutige und der Tod* (Ballett, erste Fassung). 1939: *Konzert für Bläser und Klavier*, Theoretische Artikel (*Die Technik der Instrumentation*, *Artikel zur Musik*). 1940: *Viertes Streichquartett*; *10 Skizzen* für Streicher; *32 Stücke für Klavier*; drei *Suiten für Klavier*; *Vier*

Etüden für Klavier. 1940-42: *16 Lieder* für Mezzosopran und Klavier; *Drittes Konzert für Klavier und 10 Bläser*; *Duo für Violine und Viola*; *Konzert für Violine, Viola und großes Bläserorchester*; *Sonata concertante für Fagott und Klavier*; *Sonate für Violine und Klavier*. 1941-44: *Ouvertüre* für großes Orchester *Odysseus' Rückkehr in die Heimat*; *Kleine Suite für Streicher*; *Zweite Symphonische Suite* in 6 Sätzen; Märchendrama *Im Maenzauber*; *Konzert für zwei Violinen*. 1946: Hochzeit mit Maria Pangali, Ballett *Die Anmutige und der Tod* (zweite Fassung); erste *Kleine Suite* für Violine und Klavier. 1947: *Duo für Violine und Violoncello*; *Klassische Symphonie für Bläserorchester*. 1948-49: *Sinfonietta*, *Vier Bilder für Ballett*; *Das Meer* (Ballett); *Concertino für Klavier*; Stücke für Violoncello und Klavier; zweite *Kleine Suite* für Violine und Klavier. Druck von *Vier Griechischen Tänzen* durch das Institut Français. 20.9.1949: Tod durch Darmverschluss.

Musiksprache und musikalische Originalität in der Komposition von Skalkottas

Die Tatsache, daß der Komponist Nikos Skalkottas einen großen Teil seines Werkes in dodekaphoner Technik, jedoch einen ebenso großen Teil tonal komponiert hat, beschäftigt die Kritiker bis heute. Im Griechenland des 20. Jahrhunderts, das tief zerrissen ist zwischen den Anhängern der tonalen Musik, welche eingeschworene Gegner jedes modernistischen Tones sind – und für die der einzig richtige Skalkottas nur jener der *Griechischen Tänze* ist –, sowie den Anhängern der modernen Musik mit offener oder versteckter Verachtung gegenüber der tonalen Schreibweise in modernen Zeiten – die den größten Teil der in tonalem Stil komponierten Werke des Komponisten nicht kannten oder völlig im Verborgenen ließen – ist Skalkottas ein Skandal, sowohl für die einen als auch für die anderen.

Diese Verwirrung wurde verstärkt durch die Tatsache, daß sich chronologisch keinerlei Entwicklung des Komponisten von der tonalen Schreibweise in Richtung zur atonalen und im weiteren zur zwölftönigen feststellen läßt, noch umgekehrt ein Verlassen des Zwölftonsystems, um der Tonalität Platz zu machen. Im Gegenteil komponiert er inmitten von Zwölftonkompositionen der Berliner Periode einen vollkommen tonalen *Griechischen Tanz*, der heute als *Peloponisiakos* bekannt ist. Danach komponiert er inmitten von fortgeschrittenen seriellen Werken bis 1936 36 *Griechische Tänze*, die alle tonal abgefaßt sind. 1938, inmitten von zwölftönigen Konzerten für verschiedene Instrumente, schreibt er ein tonales Ballett mit dem Titel *Die Anmutige und der Tod*. In der szenischen Musik für das Theaterstück *Im Maienzauber*, 1944, schiebt er innerhalb von strengen zwölftönigen Sätzen zwei tonale Volkslieder ein. Und der Höhepunkt, nach der Besatzungszeit, das heißt ab 1945, komponiert er eine Reihe ausgedehnter tonaler Orchesterwerke: eine *Klassische Symphonie* für Bläserorchester (1947), eine *Symphonietta* (1948), ein *Concertino für Klavier* (1948), zwei Ballette, von denen das zweite, *Thalassa* (*Das Meer*, 1948-49) ausgedehnt, sehr anspruchsvoll und bedeutsam ist. Was ist also geschehen? Hat der Komponist seine zwölftönigen Seitensprünge „bereit“ und endlich tonal geschrieben? Oder war er „müde“ und hat ein paar tonale Werke geschrieben, um Zeit verstreichen zu lassen, bis ihm etwas einfiel, um wieder modern zu komponieren? Welche Rolle spielen die *Griechischen Tänze*? Bedeuten sie einen Kompromiß des Komponisten mit dem Geschmack der Einheimischen? Oder den Lichtblick (*lucidum intervallum*) eines Komponisten, der sich ansonsten auf den Pfaden der musikalischen Schizophrenie verirrt hat?

Nichts von alledem entspricht freilich der Wahrheit. Skalkottas hat sich in Bezug auf diese Problematik

jenseits von Gut und Böse bewegt. Er hatte bereits früh (1931) deutlich gemacht, daß für ihn das Zwölftonsystem ein Verfahren sei, genauso wie das siebentönige. Ungefähr um 1942 hat er diese seine Ansichten in Form einer „Theorie und Praxis der musikalischen Regeln“ dargelegt. Die musikalischen Regeln sind in gewisser Hinsicht Erkenntnis stiftendes Werkzeug. Sie führen uns zu einer neuen, gehobenen und fröhlichen Wirklichkeit. Die reale Welt ist der letztlich bestimmende Regulator des musikalischen Materials. Die Wahrheit eines Musikwerkes, seine Basis, seine Ontologie machen seine Originalität aus. Die Eigenheit eines Musikwerkes, häufig gnosziologischer Struktur, liegt jenseits der musikalischen Schreibweise.

Unter Anwendung der oben angeführten Ideen, geht Skalkottas sozusagen eine Wette ein und gewinnt sie: er komponiert die modernsten Stücke in tonaler Sprache, sowie Zwölftonwerke in völlig eingängiger Art. Die tonalen *Griechischen Tänze* weisen zuweilen das morphologisch formalistischste Bestreben ihres Komponisten auf, während Zwölftonstücke wie der *Bolero*, die *Serenade für Violoncello* (1948-49) oder Stücke in Zwölftontechnik wie die 8 *Variationen für Klaviertrio* (1938) in ihrer Konzeption vollkommen „klassisch“ sind und als solche gehört werden können. Freilich stellen Zwölftonstücke wie das *Klaviertrio* (1936), die zugleich auch modern sind, einen Höhepunkt der avantgardistischen Musik dar, jener Kategorie, der Skalkottas angehört. Dieses entspricht der Regel, der natürlichen Entwicklung der Dinge.

Und um nun auf die Werke für Violoncello und Klavier zu sprechen zu kommen, die auf dieser CD eingespielt sind: bis heute hat noch niemand darauf hingewiesen, daß Skalkottas auch in der Nachkriegsperiode gleichzeitig zwölftönig und tonal komponiert hat. Ja sogar alle kammermusikalischen Werke dieser Periode sind zwölftönig. Und alle Orchesterwerke sind tonal.

Der Grund dafür: der Komponist war der Meinung, daß die Orchesterwerke sich an die Masse wenden müßten, sie waren gedacht zu „einer Entwicklung ermöglichen der Bildung des Volkes“. Während die Kammermusik schon immer an einen kleineren Kreis gerichtet ist, an ein „gehobeneres Publikum“.

Natürlich findet sich bei Skalkottas musikalische Entwicklung. Sowohl Entwicklung der Ideen, als auch der Schreibweise und der Technik, die, als ein Produkt der Zeit, immer akademischer wird. Doch die Tatsache, daß sich diese Entwicklung nicht mit einem Hin- und Herspringen vom einen Musikidiom in das andere verwirklicht, noch als solches empfohlen wird, bedeutet für uns eine Ermahnung, unsere Ansichten über Skalkottas frei zu machen von Vermutungen und von Annahmen, welche wir, ausgehend von beziehungslosen Theorien, vorgefertigten Kritiken und Beobachtungen, die wir (oder andere) zu dritten Komponisten gemacht haben, entwickelt haben. Sondern wir sollten uns verbeugen und genau hinhören, was der so äußerst eigentümliche Komponist, der Nationale mit der weltweiten Ausstrahlung seines musikalischen Denkens, mitzuteilen hat.

Fünf Werke für Violoncello und Klavier

Skalkottas' heute bekannte Produktion von Werken für Violoncello umfaßt, abgesehen von den Kombinationen in der Kammermusik (Quartett, Trio), das *Duo für Violine und Violoncello* (1947) sowie einen Zyklus von fünf Stücken für Violoncello und Klavier, bestehend aus dem *Largo* (vermutliche Entstehungszeit: 1940), der *Sonatine* (1949), dem *Bolero*, der *Kleinen Serenade* sowie der *Zarten Melodie* (vermutliche Entstehungszeit: 1948-49).

Largo für Violoncello und Klavier

Das *Largo für Violoncello und Klavier* ist das einzige Stück der kleinen Sammlung für diese Besetzung, die in

einem freien metazwölftönigen Idiom geschrieben ist, das Skalkottas gegen Ende der Zwischenkriegszeit verwendet hat. In dieser Schreibweise befreit der Komponist die Komposition von der Reihe, die er an wenigen Stellen und nur zu bestimmten Zwecken einsetzt. Er behält von der seriellen Technik deren Regeln bei: das Vermeiden der Oktave sowie die allgemeine Neigung, Töne der chromatischen Leiter auf einem kurzen Abschnitt einer melodischen Linie oder einer Reihe von Zusammenklängen zusammenzuballen.

Das *Largo für Violoncello und Klavier* gehört stilistisch in diese Periode. Ja, die Ähnlichkeit der thematischen Idee des Anfangs mit jener des ersten der 32 *Stücke für Klavier*, welche mit Sicherheit auf das Jahr 1940 datiert sind, führt uns zu der Ansicht, das Stück im gleichen Zeitraum anzusetzen. Die Schreibweise für die beiden Instrumente dieses Stückes weist vom Anfang bis zum Ende eine charakteristische orchestrale Dichte auf: man hört eine thematische Linie im Violoncello, die etwa in der Mitte des Stückes durch Sexten und Terzen verstärkt wird. Eine, im wesentlichen kontrapunktische Linie im Klavier. Eine Reihe von Zusammenklängen beziehungsweise „Harmonien“. Sowie eine Baßreihe, in einzelnen oder verdoppelten Noten. Die Entwicklung der dichten senkrechten Schreibweise ergibt auf formaler Ebene im Grunde ein zusammenhängendes Thema von großem Ausmaß, ein Lied in „großer Linie“, wie dies der Komponist vermutlich in seinen anfänglichen formalen Absichten notiert hat.

Bolero

Der *Bolero* stellt ein extremes Beispiel von Skalkottas' Kompositionspraxis dar, charakteristische, faßliche und leicht verständliche Stücke auf strenge Zwölftontechniken zu stützen. Das augenfällige Merkmal dieses Stückes findet sich technisch gesehen in seinem charakteristischen Rhythmus sowie in der Chromatik der Me-

lodie: zwei, sozusagen exotische Elemente, die Ravel mit seinem beliebten *Bolero* für Orchester (1928) weitgehend ins Konzertrepertoire einführte. Abgesehen von der allgemeinen Idee eines *Bolero* in westlicher Tonsprache, läßt sich kein anderer Einfluß über den *Bolero* des französischen Komponisten hinaus auf jenen des Griechen feststellen. Skalkottas' *Bolero* ist gekennzeichnet von einer besonderen Dynamik, die vom Anfang bis zum Schluß beibehalten wird, sowie von einer originellen Ausarbeitung des Kontrapunktes der melodischen Elemente zwischen dem Violoncello und dem Klavier.

Kleine Serenade

Dieses absichtlich einfach gehaltene, individuelle Stück beruht auf Reihen, die sich durch Zerteilung zu Themen gestalten: bestimmte Töne bilden die Melodie, andere die Begleitfiguren, wieder andere die Baßstimme. Bezeichnend für Skalkottas' Ausdrucksabsichten ist, daß die Reihen ab der Mitte des Stückes in Intervallen der klassischsten Duettpraxis verdoppelt werden: kleine Sexten, große Terzen, während der Schluß des Stückes von einer reinen Quint im Violoncello deutlich gemacht wird.

Sonatine für Violoncello und Klavier

Die *Sonatine für Violoncello und Klavier* weist die Eigenschaften der vier gleichnamigen Kompositionen für Violine und Klavier auf: kleine, strenge Kompositionen in gewissenhafter Zwölftontechnik mit einfacher und leicht verständlicher Form, die im Laufe ihrer Entwicklung mit nachdrücklichem musikalischem Gewicht erfüllt wird.

Skalkottas gründet die Verarbeitung des ersten Satzes auf zwei Reihen. Von diesen erscheint die eine im Violoncello als Melodie, die zweite im Klavier als Begleitung, wobei das erste Thema, ein kantabler

Bogen ausgebildet und entwickelt wird. Die Vertauschung der beiden Reihen, das heißt, was im Klavier einsetzte, wird vom Violoncello vorgetragen, und umgekehrt, ergibt das musikalische Material für ein zweites Thema mit tänzerischem Charakter. Trotz der begrenzten Ausdehnung seiner Form, enthält dieser Satz melodisches und begleitendes Material, das in den folgenden Sätzen von Bedeutung ist.

Der langsame zweite Satz, in freierer und komplexerer Form, befreit die Komposition von der gefühlsmäßigen Last. Er beginnt mit einer Reihe in einem wiegenden Rhythmus, welche auf drei Abschnitte verteilt ist: einer in der rechten Hand des Klaviers, einer in der linken und einer im Violoncello. Die brillante Entwicklung, welche Skalkottas der Cellolinie gibt, in der hohen Lage, beruht auf dem nacheinanderfolgenden Setzen der Reihenabschnitte in horizontaler Ordnung. Im Mittelteil des Satzes, in etwas schnellerem Tempo, werden die Reihen wieder neu geordnet und die Komposition wird zu einer Wiederaufnahme des Themenmaterials des ersten Satzes geführt.

Mit dem thematischen, melodischen, begleitenden und seriellen Material des ersten Satzes führt der dritte Satz, eine Gigue, die hauptsächlich auf dem Zusammenstoßen von Zweier- mit Dreierhythmen im Rahmen eines 12/8-Taktes beruht, zu einer Steigerung.

Zarte Melodie

Dieses kleine Stück beruht auf einem kompositorischen Spiel, welches Jannis J. Papaioannou bereits früh erkannt hat und welches als Beispiel für die besondere Technik Skalkottas' angeführt worden ist. Die Linie des Violoncellos vor allem entsteht durch die fortwährende Wiederholung einer Reihe. Aber die jeweiligen Themenabschnitte setzen jeweils auf einem anderen Reihenton ein. So beginnt der erste Themenabschnitt auf dem ersten Ton (fis), der zweite auf dem zweiten Ton (e), der

dritte auf dem dritten (d) usw. Auf diese Weise wird die Reihe ins „Rollen“ gebracht, bis sie wieder in ihrer anfänglichen Gestalt zu hören ist, das heißt, bis sie wieder auf dem ersten Ton anfängt, so daß die *Zarte Melodie* aus zwölf Teilen mit je 13 Tönen besteht sowie einem aus zwölf Tönen. Die Akkorde des Klaviers bilden verschiedene Reihen, ohne offensichtliche Beziehung zur Reihe des Violoncellos.

Trio für Klavier, Violine und Violoncello

Unter den Zwölftonwerken Skalkottas' aus der Zeit, nachdem er nach Griechenland heimgekehrt war, hebt sich das Trio mit Violoncello von 1936 heraus. Die besondere ästhetische Errungenschaft des ersten Satzes dieses Werkes ist vom Komponisten selbst offenkundig gewürdigt worden, da er einige Jahre später darauf zurückkam: die Anfangstöne seines anspruchsvollen Werkes für großes Orchester, der Ouvertüre *Odysseus' Rückkehr in die Heimat*, sind dieselben wie die aufwärtsgerichtete kleine None c-des der Violinstimme.

Das *Trio für Klavier, Violine und Violoncello* zählt zu Skalkottas' strengen Reihenkompositionen, die von Anfang bis Ende auf einer bestimmten Zahl von untereinander kombinierten Reihen beruhen. In dieser seriellen Technik schreibt der Komponist während der Periode von 1934 bis 1936 die meisten seiner Zwölftonwerke.

In jedem Fall bedeutet die „Überreihe“ (Bezeichnung von J.J. Papaioannou), welche aus den einzelnen Reihen des Werkes gebildet wird, ein drittes Kompositions- und Formprinzip, sowohl in bezug auf das formale serielle Prinzip der Schönbergischen Technik, als auch in bezug auf das morphologisch thematische Prinzip, das Skalkottas in seinen tonalen Werken angewendet hat, aber auch in Werken mit späterer dodekaphoner beziehungsweise metazwölftöniger Technik.

Skalkottas geht in der Anwendung seiner Überreihe seriell vor, wenn er die innere Dynamik der feststehenden Intervalle seiner seriellen Formationen hervorhebt – oder auch versteckt. Die aufwärtsgerichtete kleine None sowie die abwärtsgerichtete große Septime sind Beispiele von Intervallen, deren Dynamik Skalkottas in diesem Werk bevorzugt herausstellt. Die Formentwicklung wird in diesem Fall linear, eine Gestalt folgt der anderen nach dem Vorbild eines „Themas mit Variationen“. Diese Überreihe formiert sich zu einem thematischen Gebilde, da sich bestimmte charakterliche Elemente konsolidieren. Die Themen werden aufgestellt, entwickelt, gegeneinander gestellt und wieder in ursprünglicher Gestalt eingeführt. Genau von dieser thematischen Formentwicklung ausgehend entfaltet sich Skalkottas' Kompositionstechnik in den nachfolgenden Jahren.

Im ersten Satz des Trios führt die Violine eine Zwölftonreihe ein, das Violoncello eine zweite, während das Klavier verschiedene Reihen sowohl in der rechten als auch linken Hand vorträgt. Insgesamt enthält diese serielle Exposition sechs Reihen (zwei in den Streichinstrumenten und vier im Klavier). Auf dieses Serienmaterial stützt Skalkottas ein *Andante* von großer Innigkeit, das im Grunde die langsame Einleitung des nachfolgenden *Allegro giusto* bildet, eines Sonatentallegro, das auf den Reihen des *Andante* beruht. Am Ende dieses Satzes ist noch einmal das *Andante* zu hören, doch die Reihen werden diesmal in Krebsform eingeführt: ihre Töne laufen vom letzten bis zum ersten, doch zum Abschluß erscheinen die Reihen in ihrer ursprünglichen Gestalt.

Der zweite Satz, *Thema mit Variationen*, beruht auf einer Überreihe, die aus vier Reihen besteht (eine wird in der Violine eingeführt, eine im Violoncello und zwei im Klavier). Danach führen drei Variationen in sich steigendem Tempo (*Allegretto*, *Allegro*, *Allegro vi-*

vace) zu einer vierten Variation, einem *Adagio*, und sodann zur abschließenden Steigerung des Satzes, in den hohen Lagen der drei Instrumente im *Andantino* der Coda.

Der dritte Satz, ein ausgedehntes Rondo, beruht auf dem formbildenden Gegensatz eines einleitenden Themenabschnittes, im Rahmen dessen vier Reihen in senkrechter Ordnung aufgestellt werden, das heißt in einer Abfolge von akkordlichen Gebilden, sowie einer Folge von thematischen Formationen, die aus der horizontalen, also melodischen Tonfolge derselben Reihen gebildet sind. Die formbildende Idee der Einleitung entspringt der Unterhaltungsmusik, während die nachfolgenden Themen zuweilen kantabler, zuweilen tänzerischer erscheinen und in der Durchführung in der Mitte dieses Satzes als fünfstimmiges Fugato ausgearbeitet werden.

Acht Variationen für Klavier, Violine und Violoncello über ein griechisches Volksthema

Dieses Werk, das auf 1938 zu datieren ist, ist ein Markstein in der gesamten Entwicklung von Skalkottas' musikalischer Eingebung. Und zwar, weil der tonale Bereich vom zwölftönigen, zumindest in der reifen Periode des Komponisten, sowie bis 1938, scharf getrennt war. Und was die Zwölftonkomposition betraf, war sie beherrscht von einer klassischen Ausarbeitung, mit gewissen Einschränkungen, den Musikcharakter beziehungsweise die Musik bestimmter Vergnügungsorte betreffend. Im Gegensatz dazu, ist die Musik, welche den tonalen Bereich vertritt (und, mit ganz wenigen Ausnahmen, die eigentümlichen kontrapunktischen Übungen, die in den *10 Kanons für Klavier* vorge schlagen werden), ausschließlich volksliedhaft und wird durch die *Griechischen Tänze* repräsentiert. 1938 durchbricht Skalkottas die festen Grenzen: mit den *8 Varia-*

tionen verarbeitet er ein volksliedhaftes Thema in Zwölftontechnik, während er im Ballett *Die Anmutige und der Tod* tonale Musik schreibt ohne Volksliedthemen oder volksliedhafte Modi zu verwenden. Diese beiden Werke werden eine Fortführung finden in Skalkottas' Musikschaffen: mit den *8 Variationen* formt Skalkottas eine eigentümliche Dodekaphonie ohne Reihen, eine Technik, in der er schließlich die meisten seiner Werke der besonders fruchtbaren Phase von 1939 bis 1943 komponiert. Darunter werden sich einige im Volksliedton finden, andere werden Volksliedthemen einarbeiten oder sie werden genau die Form der Variationen über ein Volkslied beziehungsweise ein Folklorehema haben (wie z.B. der zweite Satz in der *3. Suite für Klavier*). Die *Anmutige* andererseits wird eine Fortsetzung finden in der tonalen Orchestermusik der Nachkriegszeit, im Orchester der *Klassischen Symphonie*, der *Symphonietta* und *Thalassa* (*Das Meer*).

Diese Verknüpfung von modernistischer und volksliedhafter Kunst führt zur Schöpfung eines der bekanntesten und am meisten gespielten Werke Skalkottas'. Der formale Anspruch ist hier klassisch und das ganze Werk hat die Ausdehnung sowie die Qualität eines entsprechenden Werkes der großen Klassiker der Musik, eines W.A. Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven oder Franz Schubert. Ein allgemeiner Blick auf dieses Werk führt zu dem Schluß, daß Skalkottas' ästhetischer Anspruch war, ein Werk über ein Volksliedthema zuschreiben, und zwar in Variationsform, wie sie dem klassischen Verständnis entspricht. Die Originalität der Form verdeutlicht sich im vorliegenden Beispiel umso mehr, je direkter und erkennbarer diese das klassische Vorbild der Form wiedergibt.

Was das Thema des Werkes betrifft, so konnte die Forschung noch nicht zu einem bestimmten Ergebnis gelangen, ob es sich um ein authentisches Volksliedthema handelt, oder um eine volksliednahe Erfindung

Skalkottas'. Wir wissen aus einem Skizzenheft, daß Skalkottas dieses Thema durch gewisse Nachforschungen gefunden hatte und es unter mehreren anderen auswählte. Doch ob er es irgendwo gehört hatte, oder ob er es selbst schuf, konnte nicht eindeutig festgestellt werden.

Die diatonische Themenlinie wird mit chromatischer Bewegung und statischen oder umherschweifenden Zusammenklängen verbunden. Diese Elemente bleiben einigermmaßen konstant und erkennbar während der ersten Variationen, die dem Aufbau des Themas enger nachspüren: in der ersten Variation, in der das Thema in die Streicher gelegt ist, in der zweiten, in der es der rechten Hand des Klaviers zugeteilt ist, sowie in der dritten, in welcher das Thema in der linken Hand des Klaviers liegt. Die vierte Variation, die sich von der ursprünglichen Gestalt des Themas entfernt, gibt mit klassizistischer Anmut ihren Platz der fünften Variation, in welcher Skalkottas, gemäß dem Vorbild von entsprechenden Mozartwerken, das Klavier von den Streichern trennt, die hier schweigen. Die sechste Variation, wieder dem Vorbild Mozarts folgend, ist ein ausgedehntes *Adagio*, welchem als siebte Variation ein strenges *Allegro* nachfolgt. Die achte Variation schließlich, immer nach klassischem Vorbild, ist eine (sechsstimmige) Fuge, die zur abschließenden Darbietung des Themas in dessen ursprünglicher Gestalt leitet, vorge tragen von den beiden Streichern, und die daraufhin in einer kurzen frenetischen Coda endet.

© *Kostis Demertzis 2001*

Maria Kitsopoulos

Maria Kitsopoulos, Mitglied des New York Philharmonic Orchestra, schloß ihre Ausbildung an der Juilliard School mit Bachelor, Diplom und Doctor of Musical Arts ab. Ihre Lehrer waren u.a. Jerome Alton, Scott

Ballantyne und Harvey Shapiro. Beim Feuermann Cellowettbewerb war Kitsopoulos Finalistin und Preisträgerin beim National Society of Arts and Letters-Wettbewerb. Mit unterschiedlichen amerikanischen und europäischen Orchestern tritt Kitsopoulos als Solistin auf und ist in bedeutenden Konzerthäusern und bei wichtigen Festivals wie denen von Aspen und Tanglewood zu Gast. Als engagierte Kammermusikerin tritt sie mit Ensembles wie Music Mobile, Guild of Composers und Ensemble Intercontemporain auf. Zusätzlich ist sie als Mitglied des Colloquartettes Quartet Cello vielfach auf dem amerikanischen Kontinent zu hören.

Maria Asteriadou

Maria Asteriadou tritt als Solistin und Kammermusikerin in bedeutenden Konzertsälen und bei wichtigen Festivals und als Solistin mit Orchester in den USA, Kanada und Europa auf. Asteriadou spielte die Uraufführungen von Werken vieler griechischer Komponisten, wie z.B. Nikos Skalkottas, Dimitri Mitropoulos und Yiorgos Sicilianos. Vom Konservatorium in Thessaloniki erhielt sie einen ersten Preis für ihr Spiel und gewann weitere Preise beim internationalen Maria Callas-Klavierwettbewerb in Athen sowie beim New Yorker Artists International- und Dora Zaslovsky-Wettbewerb. Asteriadou legte Examen am Konservatorium in Thessaloniki und an der Musikhochschule in Freiburg ab. An der Juilliard School erhielt sie ihren Master of Music und an der Manhattan School of Music ihren Doctor of Musical Arts. Ihre wichtigsten Lehrer waren Constance Keene, Jacob Lateiner, Tibor Hazay, Domna Evnouchidou und Eleni Papazoglou.

Georgios Demertzis

Georgios Demertzis wurde 1958 geboren und studierte Violine bei Stelios Kafantaris am Hellenischen Konservatorium, das er mit einem ersten Preis verließ. An-

schließlich studierte Demertzis bei Max Rostal in Bern, war 1981 Preisträger beim Alberto-Curci-Wettbewerb und erhielt 1986 von der Athener Akademie den Motse-nigos-Preis. Georgios Demertzis spielt mit allen Orchestern Griechenlands und verschiedenen Orchestern Europas und tritt bei zahlreichen Festivals in Europa, den USA und Australien auf. Er gründete das Neue Hellenische Quartett, mit dem er Musik von mehr als zwanzig griechischen Komponisten einspielte. Demertzis brachte zahlreiche griechische Werke zu Uraufführung, darunter mehrere ihm gewidmete Violinkonzerte. 1997 wurde er zum außerordentlichen Professor an der Lawrence University in den USA ernannt.

Nikos Skalkottas: Biographie et œuvre

Naissance le 21 mars 1904 à Khalkis. Études de violon avec son père et son oncle de 1909 à 1910. Déménagement à Athènes. À partir de 1912, études de violon au conservatoire d'Athènes. Achèvement des études au conservatoire d'Athènes en 1920. Il obtint une bourse qui lui permit d'étudier le violon à la Hochschule de Berlin auprès de Willy Hess à partir de 1921. À partir de 1923, il se consacra à la composition. De cette période datent les premières compositions pour piano. En 1925 il commença une correspondance avec Nelli Askitopoulou. Skalkottas trouva divers emplois comme musicien à Berlin (cinémas, hôtels etc.). *Sonate pour violon seul*. De 1925 à 1927, études de composition avec Kurt Weill et Philipp Jarnach. Naissance d'une fille procréée avec Mathilde Temko. *Sonate pour piano* et *Quinze petites variations* pour piano en 1927. Études de composition avec Arnold Schönberg à l'Académie des arts de 1927 à 1933. De 1928 à 1931 datent deux *Sonatinas* pour violon et piano, deux *Quatuors à cordes*, l'*Octuor* pour quatre cordes et quatre instruments à vent, le *Premier Concerto pour piano*, la *Première Suite pour grand orchestre* en six mouvements, le *Concerto pour orchestre d'harmonie* (aujourd'hui disparu), la *Danse grecque* (du Péloponnèse). En 1933, retour en Grèce. Membre des orchestres symphoniques d'Athènes. *Trois Danses grecques*. En 1934, transcriptions de chansons populaires grecques à partir d'enregistrements sur disques. De 1935 à 1936 composition de deux *Sonates pour violon et piano*, du *Troisième Quatuor à cordes* et du *Trio à cordes*, du *Concertino pour deux pianos*, achèvement du cycle des *36 Danses grecques*, composition de la *Première Suite pour piano*, du *Trio pour violon, violoncelle et piano*. Entre 1936 et 1938 virent le jour le *Deuxième Concerto pour piano*, le *Concerto pour violon*, le *Concerto pour violoncelle* (aujourd'hui disparu); en 1938, les *Huit*

Variations pour trio avec piano et *La jeune fille et la mort* (ballet, première version). En 1939, il composa le *Concerto pour orchestre d'harmonie et piano* et il rédigea quelques articles théoriques (*La technique de l'instrumentation* et des articles sur la musique). En 1940 composition du *Quatrième Quatuor à cordes*, des *Dix Esquisses pour cordes*, des *32 Pièces pour piano*, des *Trois Suites pour piano* et des *Quatre Études pour piano*. De 1940 à 1942 datent les *16 Chansons* pour mezzo-soprano et piano, le *Duo pour violon et alto*, le *Concerto pour violon, alto et grand orchestre d'harmonie*, la *Sonate concertante pour hautbois et piano* et une *Sonate pour violon et piano*. Entre 1941 et 1944, il créa l'ouverture pour grand orchestre (symphonie en un mouvement) intitulée *Le retour d'Ulysse dans sa patrie*, la *Petite Suite pour cordes*, la *Deuxième Suite symphonique* en six mouvements, le drame féerique *Pendant la magie de mai* et le *Concerto pour deux violons*. En 1946 il se maria avec Maria Pangali. Il composa le ballet *La jeune fille et la mort* (deuxième version) et la *Première Petite Suite pour violon et piano*. Rédaction en 1947 du *Duo pour violon et violoncelle*, de la *Symphonie classique* pour orchestre d'harmonie, de 1948 à 1949 de la *Symphonietta*, œuvre pour ballet en quatre mouvements, de *La mer* (ballet), du *Concertino pour piano*, des *Pièces pour violoncelle et piano*, de la *Deuxième Petite Suite pour violon et piano* et publication de *Quatre Danses grecques* par l'Institut français. Le 20 septembre 1949, mort pour cause d'occlusion intestinale.

Langage musical et originalité dans les œuvres de Skalkottas.

Qu'une proportion importante de l'œuvre du compositeur Nikos Skalkottas ait recours à la technique dodécaphonique et qu'une autre, de dimension comparable,

utilise le langage tonal a, jusqu'à aujourd'hui, tenu les critiques occupés. Dans la Grèce du 20^{ème} siècle, profondément divisée entre les partisans de la musique tonale, les ennemis jurés de la moindre touche moderne – et pour qui le seul véritable Skalkottas se trouve dans ses *Danses grecques* – et les tenants de la musique moderne avec leur rejet, ouvert ou caché, de l'écriture tonale dans une époque moderne – qui ne connaissait pas ou gardent caché l'ensemble des œuvres écrites dans le langage tonal du compositeur –, le nom de Skalkottas est synonyme de scandale.

Cette confusion a été amplifiée par le fait que l'on ne peut considérer l'œuvre de Skalkottas d'un point de vue chronologique où il aurait évolué du langage tonal vers l'atonalité ou, au contraire, où il aurait abandonné le sérialisme pour revenir à la tonalité. Au contraire, il compose une danse grecque complètement tonale, connue aujourd'hui sous le nom de *Peloponisiakos*, au milieu de ses compositions dodécaphoniques durant sa période berlinoise. Ensuite, alors qu'il travaille sur ses œuvres sérielles avancées, il compose, jusqu'en 1936, trente-six *Danses grecques*, toutes tonales. En 1938, pendant qu'il écrit des concertos pour divers instruments dans le langage dodécaphonique, il compose un ballet tonal intitulé *La jeune fille et la mort*. En 1944, pour la musique de scène de la pièce *Pendant la magie de mai*, il compose, entre deux mouvements utilisant le sérialisme strict, deux danses folkloriques tonales. À son apogée, après l'occupation, c'est-à-dire après 1945, il compose une série d'œuvres de grande dimension pour orchestre : une *Symphonie classique* pour instruments à vents (1947), une *Symphonietta* (1948), un *Concertino pour piano* (1948), deux ballets, dont le second, *Thalassa (La mer)* de 1948-49, est très exigeant. Que s'est-il passé ? Le compositeur s'est-il « repenti » de sa passade dodécaphonique pour finalement revenir à la tonalité ? Ou bien était-il « fatigué » et a composé

quelques pièces tonales, pour passer le temps, jusqu'à ce qu'une nouvelle idée germe et qu'il se remette à composer de manière moderne à nouveau ? Quel rôle jouent, chez Skalkottas, les *Danses grecques* ? Sont-elles un compromis du compositeur au goût autochtone ? Ou sont-elles un rayon de lumière (*lucidum intervallum*) d'un compositeur qui autrement errerait sur les chemins de la schizophrénie musicale ?

À vrai dire, rien de tout cela ne correspond à la réalité. Face à cette situation, Skalkottas se situe « par-delà bien et mal ». En 1931, il s'était déjà exprimé clairement à ce sujet : pour lui, le dodécaphonisme n'est qu'un procédé, tout comme le système tonal. Autour de 1942, il a expliqué sa position sous forme de traité qu'il a appelé « Théorie et pratique des règles musicales ». Les règles en musique sont, d'un certain point de vue, des instruments qui établissent la connaissance. Elles nous mènent à une nouvelle réalité, élevée et joyeuse. Le monde réel est le dernier régulateur qui détermine le matériau musical. La vérité d'une œuvre musicale, sa base, son ontologie font son originalité. La singularité d'une œuvre musicale, souvent sa structure gnoséologique, se trouve au-delà de la technique de l'écriture musicale.

En mettant en pratique les idées présentées plus haut, Skalkottas fait, pour ainsi dire, un pari et le gagne : il compose les pièces les plus modernes dans un langage tonal ainsi que des œuvres dodécaphoniques totalement intelligibles. Les *Danses grecques*, tonales, montrent parfois le travail au niveau formel du compositeur, alors que des œuvres dodécaphoniques comme le *Boléro*, la *Sérénade pour violoncelle* (1948-49) ou les pièces sérielles comme les *Huit variations pour un trio avec piano* (1938) sont, dans leur conception, complètement « classiques » et doivent être écoutées comme telles. Bien sûr, les pièces sérielles comme par exemple le *Trio pour piano* (1936), également modernes, repré-

sentent un sommet de la musique d'avant-garde, une catégorie qui comprend la musique de Skalkottas. Celle-ci correspond à la règle du développement naturel de l'objet.

Et, pour ne s'en tenir qu'aux œuvres pour violoncelle et piano présentées sur ce disque : personne n'avait jusqu'à présent fait remarquer que Skalkottas a composé durant l'après-guerre simultanément dans les langages dodécaphonique et tonal. Toutes les œuvres de chambre de cette période sont dodécaphoniques. Et toutes les œuvres pour orchestre sont tonales. La raison ? Le compositeur était d'avis que la musique pour orchestre s'adressait aux masses et celles-ci ont été conçues pour « le développement contribuant à l'éducation du peuple ». Alors que les œuvres de chambre s'adressaient toujours à un cercle plus restreint, à un « public élevé ».

Bien entendu, on constate chez Skalkottas un développement musical. On voit également un développement des idées qui, parce qu'il est un produit de son temps au même titre que le langage et la technique d'écriture, deviendra toujours plus académique. Cependant, le fait que ce développement ne se réalise pas lors du passage d'un idiome musical à un autre, pas plus qu'il n'est encouragé à le faire, devrait être pour nous une invitation à libérer notre image de Skalkottas de toute présomption et de toute supposition que nous avons pu développer à partir de théories sans fondement, de critiques préfabriquées et d'observations que nous (ou d'autres) faisons au sujet de compositeurs de troisième ordre. Nous devons plutôt nous incliner et écouter soigneusement ce que ce compositeur si singulier, qui utilise des éléments nationaux pour transmettre le rayonnement universel de sa pensée, a à nous dire.

Cinq œuvres pour violoncelle et piano

La production connue pour violoncelle et piano de Skalkottas comprend, si on excepte les œuvres de chambre combinant ces deux instruments avec d'autres comme les quatuors et les trios, le *Duo pour violon et violoncelle* (1947), de même qu'un cycle de cinq pièces pour violoncelle et piano comprenant un *Largo* (probablement composé en 1940), la *Sonatine* (1949), le *Boléro*, la *Petite sérénade* ainsi que la *Mélodie douce* (vraisemblablement composée en 1948 et 1949).

Largo pour violoncelle seul et piano

Le *Largo pour violoncelle et piano* est la seule pièce pour cette formation qui soit écrite dans le langage «méta-dodécaphonique» que Skalkottas a utilisé vers la fin de l'entre-deux-guerres. Au moyen de ce style d'écriture, le compositeur libère sa technique de composition de la série de douze sons qu'il n'insère plus qu'à quelques endroits et uniquement à certaines fins. Il conserve les règles de la technique sérielle : il évite les doublures à l'octave ainsi que la tendance générale à disposer les notes de la gamme chromatique à l'intérieur d'une courte section pour en faire une ligne mélodique ou de faire une série avec un amoncellement d'agréments verticaux.

Le *Largo pour violoncelle et piano* appartient, stylistiquement parlant, à cette période. Bien sûr, la ressemblance entre l'idée thématique du début de la pièce et la première des *Trente-deux pièces pour piano* dont on connaît la date de composition (1940) permet de dater le *Largo* de la même période. L'écriture des deux instruments parvient à atteindre, du début à la fin de la pièce, une densité orchestrale : on entend une ligne thématique au violoncelle qui, vers le milieu de la pièce, est renforcée par des intervalles de sixtes et de tierces. D'abord, une ligne contrapuntique importante au piano, puis une série d'agréments sonores ou, plus exactement,

d'«harmonies» ainsi, enfin, qu'une ligne de basse, tantôt simple, tantôt redoublée. Le développement de l'épaisse écriture verticale produit, sur un plan formel, un thème de grande dimension, un chant fait d'une «grande ligne», que le compositeur a probablement noté dès son intention formelle initiale.

Boléro

Le *Boléro* constitue un exemple extrême de la technique de composition de Skalkottas qui consiste à utiliser le sérialisme de manière stricte pour des pièces de genre, facilement compréhensibles. La clarté de cette pièce se trouve, du point de vue technique, dans son rythme caractéristique ainsi que dans son chromatisme, deux éléments «exotiques» que Ravel a utilisé dans son populaire *Boléro* pour orchestre (1928), un cheval de bataille du répertoire pour orchestre. À l'exception de l'idée générale que l'on se fait d'un boléro dans le langage musical occidental, on ne perçoit aucune influence du compositeur français sur Skalkottas dans cette œuvre. Le *Boléro* de Skalkottas se caractérise par une certaine dynamique qui est maintenue du début jusqu'à la fin ainsi que par un développement original du contrepoint de l'élément mélodique entre le violoncelle et le piano.

Petite sérénade

Cette pièce isolée, volontairement retenue, a recours à une série qui, par fragmentation, forme le thème : certaines notes forment la mélodie, d'autres le contrechant, d'autres encore la ligne de basse. Les intentions de Skalkottas sont soulignées à partir du milieu de la pièce par la doublure de la série par des intervalles que l'on retrouve dans la pratique du duo classique : sixte mineure, tierce majeure alors que la pièce se termine sur une quinte à vide, clairement audible, au violoncelle.

Sonatine pour violoncelle et piano

La *Sonatine pour violoncelle et piano* présente les caractéristiques des quatre pièces pour violon et piano portant le même nom : courte, écrite dans un sérialisme strict avec une forme simple facilement intelligible et dont le développement musical devient, avec énergie, de plus en plus dense.

Skalkottas amorce le développement du premier mouvement avec deux séries. L'une apparaît au violoncelle, comme une mélodie, et l'autre, au piano, comme un accompagnement. Le premier thème, construit comme une arche mélodique, sera développé. L'échange des deux séries (le piano utilise celle originalement présentée par le violoncelle et vice-versa), produit un second thème à caractère dansant. Malgré l'expansion limitée de sa forme, ce mouvement comprend des éléments qui servent de mélodie et d'accompagnement et qui joueront un rôle dans les mouvements suivants.

Les second mouvement, lent, d'une forme plus libre et plus complexe, libère la composition du poids émotionnel. Il commence par une série exposée sur un rythme balançant qui se divise en trois sections : l'une est à la main droite du piano, l'autre à la main gauche et la dernière, au violoncelle. Le développement brillant dans le registre aigu que Skalkottas confie au violoncelle, présente horizontalement, les uns après les autres, les différentes sections du thème. Dans la section centrale du mouvement, d'un tempo légèrement plus rapide, les séries sont à nouveau réagencées et l'on reprend le matériel thématique du premier mouvement.

Le matériau thématique, mélodique, accompagnateur et sériel du premier mouvement mène au troisième mouvement, une gigue, qui est principalement construite autour de l'affrontement qui va en s'intensifiant entre des rythmes binaire et ternaire dans le cadre d'une mesure à 12/8.

Mélodie douce

Cette courte pièce est un jeu compositionnel que Iannis J. Papaïoannou a déjà révélé et qui constitue une exemple de la technique particulière utilisée par Skalkottas. La ligne de violoncelle se compose avant tout de la répétition constante de la série. Cependant, chaque section du thème appelle une nouvelle série. C'est ainsi que la première partie du thème débute sur la première note (fa dièse), la seconde sur la seconde note (mi), la troisième sur la troisième note (ré) et ainsi de suite. La série est ainsi exposée en se « dévidant » jusqu'à ce qu'on la retrouve sous sa forme initiale, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle revienne à sa première note. Ainsi, la *Mélodie douce* est composée de douze sections avec chacune treize notes ainsi que d'une section de douze notes. Les accords au piano forment d'autres séries sans relation apparente avec la série du violoncelle.

Trio pour piano, violon et violoncelle

Parmi les œuvres dodécaphoniques de Skalkottas composées après son retour en Grèce, le *Trio avec violoncelle* de 1936 occupe une place particulière. La réalisation esthétique du premier mouvement de cette œuvre a manifestement joui d'un statut particulier auprès du compositeur car il y est revenu quelques années plus tard : les premières notes de sa pièce pour orchestre la plus exigeante, l'Ouverture *Le retour d'Ulysse dans sa patrie* sont les mêmes, comme par exemple le motif ascendant bâti sur une neuvième mineure (do¹-ré bémol²) au violon.

Le *Trio pour piano, violon et violoncelle* fait partie des œuvres sérielles de Skalkottas les plus strictes et se compose, du début à la fin, d'un certain nombre de séries combinées entre elles. Le compositeur a écrit dans cette technique sérielle entre 1934 et 1936 la plupart de ses œuvres dodécaphoniques.

La « super-série » (désignation de Papaïoannou) construite à partir des seules séries de la pièce illustre un troisième principe compositionnel et formel ainsi qu'un principe sériel qui s'applique à la forme de la technique développée par Arnold Schoenberg ainsi qu'un principe thématique morphologique que Skalkottas a utilisé non seulement dans ses œuvres tonales mais également dans ses œuvres dodécaphoniques tardives et que l'on pourrait qualifier de technique « méta-dodécaphonique ». Skalkottas utilise sa super-série de manière sérielle quand il souligne ou qu'il cache la dynamique interne des intervalles pré-déterminés de sa série. La neuvième mineure ascendante ainsi que la septième majeure descendante sont des exemples d'intervalles que Skalkottas privilégie afin de souligner leur dynamique. Le développement formel y est, dans le cas présent, linéaire et les figures se suivent les unes après les autres selon l'exemple d'un « thème et variations ». La super-série est formée à partir d'un objet thématique qui consolide certains éléments caractéristiques. Les thèmes sont disposés, développés, mis en opposition les uns avec les autres et remis dans leur présentation initiale. C'est précisément à partir de ce type de développement formel que les techniques de composition de Skalkottas se déploieront au cours des années suivantes.

Dans le premier mouvement du *Trio*, le violon présente une série de douze notes, le violoncelle une seconde, alors que le piano en expose d'autres, tant à la main droite qu'à la main gauche. Cette exposition sérielle présente en tout six séries (deux par les instruments à cordes et quatre par le piano). À partir de ce matériau, Skalkottas construit un *andante* d'une grande tendresse qui sert d'introduction à l'*allegro giusto* qui suit, un *allegro* de sonate qui a recours aux séries de l'*andante*. À la fin de ce mouvement, on entend encore une fois un *andante*, mais les séries sont présentées

cette fois sous leur forme rétrograde : on entend la série, de la dernière note à la première et, à la fin, à nouveau dans sa forme initiale.

Le deuxième mouvement, « thème et variations » utilise une super-série qui se compose de quatre séries (une est exposée par le violon, une autre par le violoncelle et deux par le piano). Suivent ensuite trois variations dont le tempo va en s'accélérant (*allegretto*, *allegro*, *allegro vivace*) puis une quatrième, un *adagio*, et, au cours d'une intensification du mouvement avec les trois instruments dans le registre aigu, l'*andantino* de la coda.

Le troisième mouvement, un rondo élargi, est basé sur le contre-chant générateur d'une section du thème introductif où quatre séries sont exposées verticalement, c'est-à-dire dans une succession d'accords ainsi que dans une succession de formations thématiques qui sont bâties sur la même série mais qui sont présentées ici horizontalement, c'est-à-dire mélodiquement. L'idée génératrice de l'introduction provient d'une musique de divertissement, alors que le thème qui suit apparaît tantôt chantant, tantôt dansant et, dans le développement du milieu du mouvement, est traité en *fugato* à cinq voix.

Huit variations pour piano, violon et violoncelle sur un thème populaire grec

Cette œuvre qui date de 1938 occupe une position-charnière dans le développement de l'inspiration musicale de Skalkottas car la production tonale, du moins dans la période de maturité du compositeur, est complètement séparée des compositions sérielles. En ce qui concerne les compositions ayant recours à la technique sérielle, cette inspiration était contrôlée par une élaboration classique avec certaines restrictions qui s'adressaient au caractère musical en fonction du lieu où l'œuvre était entendue. Au contraire, les compositions de Skalkottas

qui ont un centre tonal (et, sauf en de rares exceptions où elles sont le fruit des exercices contrapuntiques proposés dans les *Dix Canons pour piano*), ont un caractère exclusivement folklorique comme le démontrent les *Danses grecques*. En 1938, Skalkottas passe le pas : avec les *Huit variations*, il arrange un thème d'allure folklorique au moyen de la technique dodécaphonique alors qu'il écrit de la musique tonale pour le ballet *La jeune fille et la mort* sans utiliser de thèmes ou de modes d'origine folklorique. Ces deux œuvres auront une postérité au sein de la production de Skalkottas : avec les *Huit variations*, Skalkottas invente un sérialisme original sans thème, une technique qu'il utilisera pour la plupart de ses compositions de la période fructueuse d'entre 1939 et 1943. Parmi celles-ci, certaines auront l'allure d'une mélodie folklorique, d'autres utiliseront de vrais mélodies empruntées au folklore et d'autre auront l'allure de variations sur un thème populaire ou folklorique (comme par exemple le deuxième mouvement de la troisième suite pour piano). *La jeune fille et la mort* de son côté, influencera les œuvres tonales pour orchestre de l'après-guerre comme la *Symphonie classique*, la *Symphonietta* et *Thalassa (La mer)*.

Ce lien entre l'art moderne et celui d'inspiration folklorique mènera à la création des œuvres les plus connues et les plus jouées de Skalkottas. Les aspirations du côté de la forme sont ici classiques et l'œuvre en entier a le côté expansif et la qualité des œuvres correspondantes des grands classiques de la musique comme celles des W.A. Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert. Un regard d'ensemble sur cette œuvre mène à la conclusion que l'intention esthétique de Skalkottas était d'écrire une œuvre basée un thème d'allure folklorique et de le traiter avec une forme thème et variations considérée ici au sens classique. L'originalité de la forme se vérifie d'autant plus ici que le modèle classique formel est clairement perceptible.

En ce qui concerne le thème de cette composition, l'état actuel de la recherche ne permet pas de déterminer clairement s'il s'agit d'un authentique thème folklorique ou s'il s'agit d'une invention folklorisante de Skalkottas. Nous savons, grâce à son cahier d'esquisses, que Skalkottas a trouvé ce thème après certaines recherches et qu'il a choisi celui-ci parmi plusieurs autres. Cependant, on ne peut déterminer avec certitude s'il l'a entendu quelque part auparavant ou s'il l'a lui-même inventé.

Le thème diatonique est lié à des mouvements chromatiques et des sonorités simultanées statiques ou errantes. Ces éléments, dans une certaine mesure, demeurent constants et reconnaissables dans les premières variations où la construction du thème se laisse facilement deviner : dans la première variation, le thème est joué par les instruments à cordes ; dans la seconde, il se retrouve à la main droite du piano alors que dans la troisième, il est à la main gauche. La quatrième variation, qui s'éloigne de la forme originale du thème, laisse avec une grâce toute classique, sa place à la cinquième variation dans laquelle Skalkottas, suivant l'exemple des œuvres semblables de Mozart, sépare le piano des cordes (qui ici restent silencieuses). La sixième variation, qui suit encore une fois l'exemple de Mozart, est un long *adagio* suivi dans la septième variation par un *allegro* rugueux. Finalement, la huitième variation, toujours selon le modèle classique, est une fugue (à six voix) qui mène à l'exposition finale du thème dans sa forme originale, présenté par les deux instruments à cordes et se conclue dans une coda courte et frénétique.

© Costis Demertzis 2001

Maria Kitsopoulos

Maria Kitsopoulos, membre du New York Philharmonic Orchestra, est détentrice des diplômes de baccalauréat, maître et docteur en musique de la Juilliard School. Parmi ses professeurs on trouve Jerome Alton, Scott Ballantyne et Harvey Shapiro. Elle fut finaliste au Concours pour violoncelle Feuermann et obtint un prix au concours de la Société Nationale des Arts et Lettres. Elle a joué en tant que soliste avec différents orchestres aux Etats-Unis et en Europe et s'est présentée dans les plus grandes salles et au cours des principaux festivals tels que Aspen et Tanglewood. En tant que musicienne de musique de chambre, elle a joué avec des formations telles que Music Mobile, Guild of Composers et l'Ensemble Intercontemporain. Elle est membre du quatuor de quatre violoncelles Cello, qui assure de nombreux concerts sur le continent américain.

Maria Asteriadou

Maria Asteriadou a joué comme soliste et membre de formations de musique de chambre dans les plus importantes salles de concert et festivals et elle s'est présentée comme soliste avec des orchestres partout aux Etats-Unis, au Canada et en Europe. Elle a joué la création mondiale d'œuvres de beaucoup de compositeurs grecs tels que Nikos Skalkottas, Dimitri Mitropoulos et Yiorgos Sicilianos. Maria Asteriadou a reçu le Premier Prix en performance du Conservatoire d'Etat de Thessaloniki en Grèce et elle a aussi obtenu un prix au Concours international de piano Maria Callas à Athènes, au Concours international des artistes et au Concours Dora Zaslowsky de New York. Elle est détentrice de diplômes du Conservatoire de Thessaloniki et de la Musikhochschule de Freiburg. Elle a obtenu une maîtrise en musique à la Juilliard School et un doctorat en Art musical à la Manhattan School of Music. Ses principaux professeurs ont été Constance

Keene, Jacob Lateiner, Tibor Hazay, Domna Evnouchidou et Eleni Papazoglou.

Georgios Demertzis

Georgios Demertzis est né en 1958 et a étudié le violon avec Stelios Kafantaris au Conservatoire Hellénique où il décrocha un premier prix. Il étudia ensuite avec Max Rostal à Berne. Il gagna un prix au concours Alberto Curgi de 1981 et, en 1986, il gagna le prix Montsenigos de l'Académie d'Athènes. Georgios Demertzis s'est produit avec tous les orchestres grecs ainsi qu'avec des orchestres symphoniques dans plusieurs parties de l'Europe en plus d'apparaître à des festivals en Europe, aux Etats-Unis et en Australie. Il est le fondateur du Nouveau Quatuor Hellénique avec lequel il a enregistré la musique de plus de vingt compositeurs grecs. Il a donné la création de beaucoup de musique grecque dont plusieurs concertos pour violon qui lui sont dédiés. En 1997, il fut nommé professeur associé à l'Université Lawrence aux Etats-Unis.

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
BIS-CD-1333/1334. . . 36 Greek Dances; The Return of Ulysses

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
BIS-CD-1244 Concerto for Two Violins (with 'Rembetiko' theme); Quartet for Oboe, Trumpet, Bassoon
and Piano; Concertino for Oboe and Piano; Concertino for Trumpet and Piano; Tango and
Fox-trot for Oboe, Trumpet, Bassoon and Piano; Sonata Concertante for Bassoon and Piano

Recording data: September 2000 at the Megaron Concert Hall, Athens, Greece

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Brüel & Kjær and Neumann microphones; Neve Capricorn digital mixer; Genex 8500 MOD recorder, Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Sibylle Strobel

Cover text: © Kostis Demertzis 2001

Translations: Andrew Barnett (English); Evelin Voigtmann (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: the composer with friends on an outing in Brussels, 1925

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

© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

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



MEGARON
ATHENS CONCERT HALL

We are indebted to Megaron for generously allowing us to make this recording in the Dimitri Mitropoulos Hall and for the loan of recording equipment.



Maria Kitsopoulos



Maria Asteriadou



Georgios Demertzis