



CD-954 DIGITAL

World Première Recordings

NIKOS SKALKOTTAS

Mayday Spell, Suite

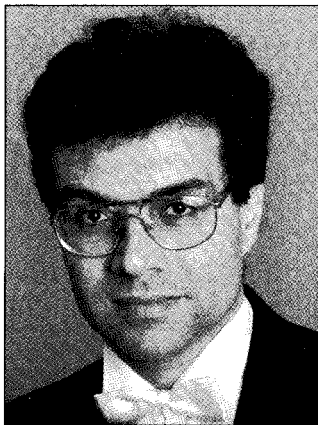
Double Bass Concerto

Three Greek Dances



Iceland Symphony Orchestra • Nikos Christodoulou

Vassilis Papavassiliou, double bass • Þóra Einarsdóttir, soprano



Nikos Christodoulou, conductor

Photo: © Nikos A. Kapsokefalos



Póra Einarsdóttir, soprano



Vassilis Papavassiliou, double bass

Photo: © Nikos A. Kapsokefalos

SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)

Mayday Spell – A Fairy Drama, Symphonic Suite (1944/49) (Universal) 33'32

(from the music to the play by Christos Evelpidis) **WORLD PREMIERE RECORDING**

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | 1. Overture. <i>Maestoso – Allegro (Molto vivace)</i> | 8'08 |
| [2] | 2. Fairy Tale. <i>Andante molto espressivo (e poco mosso) – Moderato maestoso – Andantino tristesso – Allegro non troppo – Andante espressivo</i> | 7'14 |
| [3] | 3. Ballet – Dance of the Fairies. <i>Molto vivace – Moderato</i> [Syrtos – Dance of the village girls] – <i>Tempo I</i> | 3'29 |
| [4] | 4. Love scene: <i>Andante (Langsam)</i> | 1'19 |
| [5] | 5. Argyro's Song. <i>Moderato allegretto</i> | 0'59 |
| [6] | 6. Little Dance Song. <i>Poco allegro</i> | 0'55 |
| [7] | 7. Folk-song. <i>Lento</i> | 4'29 |
| [8] | 8. Short folk dance. <i>Poco allegro – molto ritmato</i> | 0'43 |
| [9] | 9. Prelude. <i>Moderato mosso</i> | 0'58 |
| [10] | 10. The mother's lament. <i>Molto andante (sehr langsam) – Lento</i> | 4'27 |

Bóra Einarsdóttir, soprano ([5], [7])

Concerto for Double Bass and Orchestra (1942) (Margun Music) 17'34

WORLD PREMIERE RECORDING

- | | | |
|------|--|------|
| [11] | I. <i>Andante – Allegro</i> | 7'32 |
| [12] | II. <i>Andantino</i> | 4'30 |
| [13] | III. <i>Allegro vivo e molto ritmato</i> | 5'21 |

Vassilis Papavassiliou, double bass

Three Greek Dances for strings (1936) **WORLD PREMIERE RECORDING** (Skalkottas Archive) 9'10

- | | | |
|------|--|------|
| [14] | Nissiotikos. <i>Moderato</i> | 4'57 |
| [15] | Tsamikos. <i>Moderato assai</i> | 2'10 |
| [16] | Mazochtos. <i>Allegro molto vivace</i> | 1'54 |

Iceland Symphony Orchestra (leader: Szymon Kuran)

Nikos Christodoulou, conductor

Nikos Skalkottas (1904-49) is a leading figure in Greek music (with Manolis Kalomiris [1883-1962], the founder of a 'modern national school'). Skalkottas and Dimitri Mitropoulos – later to establish himself as a world-renowned conductor – were the first Greek composers to adopt atonality and the twelve-tone method in the 1920s. Skalkottas also explored 20th-century tonal idioms.

Nikos Skalkottas was born into a musical family in Halkis in 1904. In 1909 the family moved to Athens. Very early on Skalkottas showed exceptional musical talent and at the age of five he started violin lessons with his uncle Kostas Skalkottas. After formally attending the Athens Conservatory, he graduated in 1920, winning the gold medal and a scholarship. In 1921 he moved to Berlin where he first took violin masterclasses with Willy Hess at the Berlin Hochschule. In 1923 he made a definite decision to become a composer and to abandon a career as a violin virtuoso. He studied composition with Paul Juon, Kurt Weill and, later, Philipp Jarnach (1925-27). During his Berlin years he lived together with his violin colleague Mathilde Temko. They had two children, only the second of whom, a daughter, survived. In 1927, supported by a new scholarship from Athens, he entered the composition class of Arnold Schoenberg who thought very highly of him. Skalkottas had been composing continuously and some of his works were performed in Berlin and Athens. In 1931, following a disagreement, Skalkottas left Schoenberg's circle. During the same year his relationship with Mathilde Temko also came to an end. He entered a period of serious depressions and ceased composing for some time. In 1933 he returned to Athens where he began working as an orchestral violinist and again began to compose. For the rest of his life he earned a living as a back-desk violinist in the Athens orchestras (Conservatory, Radio and Opera).

As a composer Skalkottas worked in isolation. His music was largely either neglected or met with a critical reaction, mostly on account of its atonality and the considerable technical demands that it made. His character was introvert. Despite the exigencies of his life, Skalkottas continued to compose prolifically until he died. In spite of

the relative neglect of his music during his lifetime, Skalkottas always enjoyed a special reputation, as is witnessed by the 1934 edition of the Great Greek Encyclopaedia in which his *Dances*, prior even to their overall completion, were singled out as a major achievement. During the German occupation of Greece he was imprisoned in the Haidari camp for almost two months. In 1946 Skalkottas married the pianist Maria Pangali with whom he had two sons. In 1949, prior to the birth of his second son, he died unexpectedly at the age of forty-five.

Despite his short life, Skalkottas composed a substantial oeuvre. Thornley lists more than 110 works which comprise symphonic works (two large symphonic suites, the *Return of Ulysses* symphonic overture, nine concertos, the *Classical Symphony* for winds, a *Sinfonietta*, symphonic dances, dance suites and ballets) works for string and wind orchestra, string quartets, various chamber and solo works, vocal works and incidental music.

Skalkottas's reputation as a composer rests mainly on his dodecaphonic and atonal works as well as on the *Greek Dances*. His earliest atonal compositions were written before he came into contact with Schoenberg. But throughout his life Skalkottas also wrote substantial tonal works. He is a rare case in having worked simultaneously with tonal and atonal compositions over such a long period. In the course of his career as a composer he explored and used all the main stylistic trends of the first half of the twentieth century: atonality, twelve-tone method, advanced tonality with folk elements and neo-classical tonality (without folk elements).

Skalkottas rapidly developed a highly personal and original serial twelve-tone method. He made use of more than one tone-row in a work, organizing a group of several rows conceived and used thematically and harmonically, often in classical forms (sonata, variation, suite, etc.). In later orchestral works the intervallic and harmonic structure of the tone row is inter-related with the the orchestration.

Another important feature of Skalkottas's music is the presence of Greek folk material in his works. For a period, he professionally transcribed and analyzed Greek folk-

songs. Of particular interest is his integration of folk elements in his atonal compositions. Tonal works with folk elements include the famous *Thirty-six Greek Dances*.

© Jason Dimitriadis 1997

Mayday Spell, Suite

Mayday Spell – A Fairy Drama is a major work of Skalkottas; initially written as symphonic incidental music, it is a composition of unusual stylistic conception and originality. *Mayday Spell* has four main symphonic movements: *Overture (Maestoso – Allegro) – Fairy Tale (Andante) – Dance of the Fairies (Molto Vivace (Scherzo)) – The mother's lament (slow finale)*, written in a free atonal idiom. Between the third and the last movements are embodied six short movements: the brief love scene, also atonal and then, almost unexpectedly, four tonal interlude-movements, which have a relation to folk music – two songs and two short dances, respectively paraphrasing the song's music. The *Prelude* to the finale returns to the main free atonality. Besides the combination of tonality with, and within, atonality, equally characteristic is that also in the four main atonal movements Skalkottas skilfully introduces some elements of Greek folk music, in a direct or indirect way, creating a very individual style. *Mayday Spell* is a unique case where these different styles, which alternate in Skalkottas's entire output, appear combined in one work: non-serial and freely serial atonality (with passing references to the composer's twelve-tone method), tonality, use of traditional folk music elements in tonal and atonal contexts.

Skalkottas composed *Mayday Spell* in 1943-44 and then orchestrated the work in 1949. Despite the incidental purpose, the work was not commissioned from the composer. Skalkottas was inspired by a play by Christos Evelpidis, published in 1942 (*Mayday Spell – A Fairy Drama in five pictures*), and decided to compose music with a view to a future stage, or even radio production.

The attraction of Skalkottas to this particular play and its theme (a play which passed unnoticed in Greek literature) cannot only be explained by the composer's indirect acquaintance with the author, who was the brother-in-law

of the composer's close friend Nelly Evelpidi. The subject of a person alienated from society, of a loving devotion to an unearthly ideal, must have been close to the composer's personality. In the play the fairies, at their first appearance, wondering about the inexplicable possibility of a love relationship between an immortal and a mortal being, allude to the uncanny relationship between the spiritual and the material in art. The play's romantic literary style seems incompatible with Skalkottas's modernity. However, Skalkottas composed the music meticulously, bound to the play's eternal themes. A complete stage production was never undertaken, but the music remains among the composer's most inspired works.

The plot synopsis is as follows: Thanos, a young lad, spends his life wandering to find again the woman he has fallen in love with, whom he had seen only once, on a moonlit night. He is estranged from his village society and his married brother. On Mayday eve night the village people gather for the annual celebration. Old Foto, Thanos's understanding mother, stays at home looking after her grandson and lulls him by telling a tale (*Fairy Tale*) about fairies; Thanos overhears the end of the story, Old Foto telling how a human can acquire a fairy's love by taking her veil on Mayday eve night. He goes again out in the night on his obsessive search, and sees the fairies chatting and dancing (*Ballet – Dance of the Fairies*) besides the small lake. He recognizes that his ideal love is the fairy Argyro ('Silvery'); he fearlessly grabs her veil and, ignoring nature's and the fairies' threats, keeps the veil until the dawn and, finally, Argyro falls in his arms (*Love scene*). They live married and very much in love. Argyro is now a human being, her fairy nature erased from her memory. She sings in her house (*Argyro's Song, Little Dance Song*); her sister fairies, in the guise of gypsy women, visit her, but she does not recognize them. Argyro suddenly finds her veil, which frightens Thanos, but again she does not recognize it. It is Mayday eve, one year later, and Thanos, relaxed, decides to go the celebration with his wife wearing the beautiful veil. The village girls sing a traditional song (*Folk-song*) musing on the night's fall, and the celebrations begin (*Short folk dance*). Argyro and the

girls start a traditional 'syrtos' dance (*Ballet* – central section), the gypsies playing the music. The dance accelerates and is transformed into the *Fairies' Dance*. Argyro suddenly remembers her past and disappears with the fairies in their guise as gypsies. The following Mayday, Thanos dies from grief. His mother laments over her son's body (*The mother's lament*).

Mayday Spell has a cyclic formal design. The work's rich thematic substance is organized in three thematic layers:

- a) The two lament and love main themes and the overture's other themes, freely serial (often as eleven-note series); the two main themes reappear in various movements in cyclical transformations;
- b) The several 'Fairy Tale' and 'Dance of the Fairies' themes which, in the same atonal context, have partly a more diatonic or modal allure (in comparison to the chromaticism of the previous themes); some of these, as well as the lament theme, refer subtly to Greek folk music elements;
- c) The song themes of the tonal movements, the folk-like *Argyro's Song* and the (original) *Folk-song*.

The work is scored for an orchestra of single woodwind plus cor anglais, bass clarinet, double bassoon, two horns, trumpet, trombone, tuba, harp, percussion and strings.

The *Overture* has a *Maestoso* introduction and a main *Allegro (Molto vivace)* in sonata form. After opening trombone and trumpet solos in a narrative manner, the following dotted introduction directly introduces the passionate, dramatic atmosphere of the work, ending with its main 'lament motif', which is exposed in passing twelve-tone texture. This motif of three adjacent notes in falling semitones is common in folk dirges (as well as in art music generally). From this springs, as an immediate transformation, the first theme of the *Allegro* (as an 11-note series), which has a very energetic rhythm. The same theme reappears, transformed, in the central section of the third movement (*Ballet*) as the subject of the *Syrtos Dance (Dance of the Village Girls)*; later, always in transformation but using the same note-group, it becomes the penul-

timate, passionate *Prelude*. Then, in the last movement (*The mother's lament*), in a new transformation, it is again the main subject, bringing back the initial plaintive rhythmic motif and symmetrically rounding off the work, appearing in its basic form of a lament theme. The transformative cycle of this musical idea – lament; energetic movement, dance, passion, lament – is possibly a latent symbol of a musical expression or character concerning human beings, e.g. a mother's dirge over her dead son, the portrayal of the tragically incessant nature of Thanos in the *Overture's Allegro* first subject, the earthbound *Syrtos Dance* rhythm (coming from the ancient tradition). The second theme of the *Overture*, which has a lyrical character, is the work's love theme, and accordingly it reappears in a new form in the brief love scene between Thanos and the fairy. But this is a human love for an other-worldly ideal, an immortal beauty, and it inevitably has a tragic conclusion. This theme is exposed in the *Overture* over the dotted introduction rhythms; in the recapitulation it leads to a hovering, ascending, unaccompanied solo violin, which seems to tell about the elusiveness of idealized love. The *Overture* has a self-contained, concise musical form, but it also contains the entire essence and evolution of the drama. The *Fairy Tale* has a free arch form, its sections representing the stages of the Old Foto's story telling: King Alexander acquired the immortal water from Lethe's dragon (*Andante espressivo*) – The King in glory returned to his mythical palaces (horn theme, *Moderato maestoso*) – his beautiful sisters took the magical water, believing it to be perfume, and became immortal (celesta) – the King cursed them and they turned into mountain and sea maidens, fighting each other eternally and killing any mortals in their way (solo violin) – Foto cradles the child to sleep (oboe and cor anglais theme, *Andantino tristesso*); the tale continues telling that a fairy's love is more ravaging than her hatred – Foto tells how a human, on an orgiastic Mayday eve night, can acquire a fairy's love (*Allegro non troppo*) – the tale concludes (*Andante*).

The *Ballet – Dance of the Fairies (Molto vivace)* resembles a scherzo. The dance theme starts almost modally, with a dashing, untamed character. The central

trio (*Moderato*), the *Syrtos Dance*, accelerates to the recapitulation of the fairies' dance. Through the acceleration, the Syrtos second idea reveals its transformative identity to the fairies' dance main opening motif. In the *Love scene* the love theme emerges as a tender, free canon between solo violin and cello. The four tonal interludes stay mainly in an A minor tonality (subconsciously linked to the lament motif's atonal last chord, which has an aggregated, dissonant dominant chord function towards A minor). *Argyro's Song*, which is about the secrecy of her inner joyous love, is scored for soprano, oboe, clarinet, violin and guitar, and has a folk-like melody by the composer. This tune is orchestrally presented, in a livelier rhythm, in the *Little Dance Song*. The *Folk-song*, the emotional centrepiece of this group of tonal movements, presents a most inspired moment of the composer's art. The melody is original (from central Greece) and is sung unaltered. The folk verses about nightfall have an ambiguous meaning. Skalkottas, in a very original, static, expressive harmonic concept, conveys the folk-song's dusky atmosphere, while momentarily some wind soli seem to emerge from the sound canvas, merrily contradicting the underlying nocturnal melancholy. The song's melody is transformed in the ensuing sharp *Short folk dance*. After the brief *Prelude* comes the final movement (*The mother's lament*). With sparing, expressive orchestration, instrumental solos and dialogues lead to a cyclical, grief-ridden culmination with the plaintive motif harmonized homophonically and then distantly repeated in the coda.

Concerto for Double Bass and Orchestra

The concerto form was a favourite of Skalkottas: his eleven concertos, nine of which survive (piano, two pianos, violin, two violins, violin and viola, double bass) are the largest part of his orchestral output. His predilection for this form can be considered as relevant to a particular aspect of his personality, in particular the question of dichotomy and unity in his personality and œuvre. He was, for instance, highly philosophical and introverted, estranged in his modernity from his musical environment yet, as a brilliant practising musician, spending his every-

day life as an orchestral violinist, even as an ensemble pianist or as an orchestrator of other composers' music. A stylistic dichotomy – in his protean, alternative use of atonal and tonal idioms – and an overall unity of compositional conception mark his work.

Antithesis and unity are the essentials of the concerto form: in a true concerto the solo instrument and the orchestra have separate, definite structural rôles which, in the course of a sonata movement, for example, move towards a common structural goal. Skalkottas's affinity to the concerto may be seen as characteristic of his nature. That he was such an outstanding violinist has relevance to his extraordinary solo concerto writing. But the concerto form, in using two opposing structural vehicles, requires a compositional virtuosity which Skalkottas felt an urge to display. His works in this form have a profound concerto character in which the soloist and the orchestra are not just complementary but are individual dramatic entities. Each of Skalkottas's concertos has its own identity; none follows a model drawn by its predecessor.

Skalkottas composed his *Double Bass Concerto* in 1940 and completed the orchestration in 1942. It was his ninth work in this genre. To write a concerto for the double bass is unusual; the instrument's repertoire is very restricted. Skalkottas apparently offered the work to D. Tzoumanis, principal bass player of the Athens Symphony Orchestra, though at that time, during the war and occupation, it was unlikely that such a demanding and atonal concerto could be performed. (In fact, as with most of his orchestral music, Skalkottas did not hear the *Double Bass Concerto* performed during his own short lifetime.)

Skalkottas was very systematic as a composer so that it is logical that, having composed concertos for violin (1938: BIS-CD-904), violin and viola (1939) and for cello (c. 1938, lost), he proceeded to the double bass. In the first two concertos he was exploring his own instrument, of which he was a virtuoso player. In the case of the very different *Double Bass Concerto*, Skalkottas seems to be composing for an idealized deep instrument of the string family. He does not indirectly see the instrument as a substitute extension of the cello and therefore makes little use

of its uppermost register preferring, instead, an almost normal range – often using the lower register right down to the lowest notes – which, by the instrument's nature, has a deepish sonority. The solo part is quite demanding and virtuosic.

Another element of the work's unusual originality lies in the extreme size of the orchestra: triple woodwind (including cor anglais, bass clarinet and contrabassoon), five horns, three trumpets, three trombones, tuba, large percussion and strings constitute an uncommonly large orchestra for any concerto and especially for the double bass which cannot compete sonically like a piano or violin. Being an orchestral player himself as well as a noted orchestrator, Skalkottas must have been aware of his own audacity and of the practical problems of balance. But such is the conviction and force of his conception that he seems to proceed daringly, ignoring the various technical obstacles. The double bass, the deepest and bulkiest instrument, finds an ideal companion in a vast orchestra – a logical and psychological musical effect. But the work is full of wit and subtle nuances. Today's performance possibilities justify Skalkottas's uncompromising thought.

The concerto is written in a free, atonal idiom with affinities to the composer's personal twelve-tone idiom though without an actual twelve-tone series. The overall formal design is simpler in comparison with the composer's previous concertos. This simplicity does not mark a change of stylistic direction but shows the composer's real creative respect for the acoustic existence of his forces: a performance may pose a question of practical balance but there is, in fact, a satisfying inner balance between the form of the work and the particular instrumental sound produced by the two forces. Despite the form's economy, the work is full of subtle intricacies in its construction. Particularly arresting, though mostly latent, is the overlapping of musical phrases between soloist and orchestra in all three movements. This is not meant to be openly apparent but, like a musical secret, it creates an underlying ambiguity in the phrase's response, making for a sense of continuous forward movement and, in some places, it has an effect of wit or drama. In the second

movement it contributes to an atmosphere of aphoristic lyricism. Overlapping ambiguity, irregular lengths of phrase-structure contrast with the steady rhythmical pulse.

The first movement opens with an *Andante* introduction. This has an uncommon textural density in harmony and counterpoint, creating a sense of a dusky, darkened atmosphere. The main *Allegro*, in sonata form, starts with a classical orchestral ritornello, as in Skalkottas's other concertos, where all the main thematic material is presented. The first theme is decisive, the second expressive and accompanied by an ostinato habanero-tango rhythmic figure. The ritornello culminates in a halt and the double bass enters with a very brief, accompanied cadenza passage before starting its solo exposition with a reflective approach to the first subject. It announces the second idea with a preceding passage in harmonics. The development is short and dramatic. It leads, after the soloist's cadential flourish, to a culmination in which one suddenly realizes that the recapitulation has already arrived.

The spirited, lyrical and slightly melancholic second movement, *Andantino*, is in sonata form without development. The first theme is heard in the cor anglais. The soloist then enters, answering with the theme's retrograde form. The second idea is disarmingly simple and melodically almost diatonic.

The finale, *Allegro vivo e molto ritmato*, has a sharply rhythmical character. Its form is a three-subject sonata. The first idea is dynamic. The second follows with a dance-like character but is developed towards a dramatic intermediary obstinate passage which is motivically linked to the ensuing calmer third theme.

In a very brief central section, acting as a harmonic development in the purest classical sense, the double bass is heard over low, dark chords in bassoons, horns and trombones, playing a cadenza-like harmonic passage crossing over its four strings. The laconic coda hints at a rondo-like recapitulation of the first idea and dynamically brings the concerto to an end.

Greek Dances

Skalkottas composed his thirty-six *Greek Dances*, one of his best-known and most important works, between 1931 and 1936. He worked at revising it periodically until the last year of his life, completing three full manuscripts with orchestral revisions. He also made several transcriptions of individual dances for various combinations of instruments. The posthumously published version for strings soon became popular.

Skalkottas's exploratory use of the Greek folk material is inspired – a landmark in Greek music. He had systematically transcribed folk-songs from early recordings, and had analysed many of them. He makes masterful use of this material, exploring and interpreting the nature of the original folk element through harmony, development and form and creating an individual style.

The sonic conception of the dances is often powerful, illustrating the composer's view of Greek folk music: a character combining the expression of human passion with an heroic element linked to the fight for independence. Humour in the dances can have a bitter edge. Sometimes, beneath the surface of a short composition, a dark mood can be felt.

The titles of the dances refer either to regions of Greece and their music – e.g. *Nissiotikos* (Island Dance), or to a type of folk dance – e.g. *Tsamikos*, *Mazochtos*. Although in several dances the thematic material is invented by the composer, in the present three Skalkottas uses traditional folk melodies. The original folk material is only a starting point which Skalkottas may extend by his own melodic invention, develop, transform, etc.

Nissiotikos is based on the folk melody 'Mia Mylo-pootamitissa' (a woman from Mylopotamos), originating from Crete. It has a ternary form. Ambiguities between modal (Aeolian, Phrygian) and diatonic scale notes determine the beautiful sequences of harmonies and, through its harmonic interpretation, the melody gains a new, expressive meaning. Skalkottas then continues the melody unobtrusively with his own invention, developing its opening motif and offering a consequent melody to the original theme; in this continuation the ambiguities are further ex-

plored until, through a hovering harmonic web, the modal (flattened) leading tone is subtly regained, underlying discreetly the melancholy character of the melody. The effect is further heightened in the tersely expressive closing phrase of the section. The central section is in the tonic major. The melody, which is Skalkottas's own, flows serenely with a natural simplicity, contrasting and extending the previous melodic section. It is heard in canon, first violins answering violas. But its serenity is slightly teased by dissonant notes added to the harmony, an effect that illustrates Skalkottas's delicacy and uneasy humour. This is then very much extended: the melody is heard translucently and harmonized in the upper violin register; but the uninvited, unresolved dissonances are increased in chords of fourths in the middle register and these clash almost unbearably with the harmony. This effect is original in sound, function and character; it is decisive and also ambiguous. The expression is high, the melody brilliantly lighted, the humour is undermining; the intruding dissonances are harsh but expressive and humorous, contributing and offending. The melody then falls in consecutive fourths, melodically mirroring the dissonances, and the ambiguity of the leading tone (G natural – G sharp) returns with two simple chords inviting the recapitulation of the first section.

Tsamikos is based on a well-known melody ('Kato stou Valtou ta horia' [Down at the Valtos villages]). Skalkottas throughout develops the introductory motifs of the original song by modulatory shifts, unexpected harmonic turns, and imaginative alterations of sonority and texture. The original song's main theme is briefly heard in the violins, as a second theme, and its motif is then only echoed, with a little bitter persistence, by the cellos and basses in the coda. The formal unpredictability of this dance, typical of a number of Skalkottas's dances, is a creative response by the composer to the nature of his material coming from an old, oral tradition.

Mazochtos uses the folk melody 'Chelidonisma' (I shall become a swallow) which is an archaic, repeated melodic nucleus of three notes (C, D, A). Skalkottas transforms the originally calm melody in a propulsive, defiant, extremely energetic dance. The melody here appears as a

pretext and Skalkottas seems interested in dealing only with an elementary repetitive modal motif. His development is of a linear, chromatic, dynamic character, while he responds to the static nature of the motif remaining, almost throughout, emphatically into the minor tonic chord. The sheer repetition, especially in the dance's second part, generates an increasing tension. Just before the final repetition Skalkottas suddenly explodes into a polytonal, dissonant chord of multiple dominant function which heightens the inevitability of the static minor tonic upon which the dance primary theme is finally – and boldly – heard.

© Nikos Christodoulou 1998

Pórra Einarisdóttir

Pórra Einarisdóttir, soprano, began her vocal education in her native Iceland before continuing her training at the Guildhall School of Music and Drama in London. She made her professional début in 1995 with Glyndebourne Festival Opera, singing *Mirror* in *The Second Mrs. Kong* by Sir Harrison Birtwistle. Since then she has sung with English National Opera, Opera North, Opera Factory and Icelandic Opera, rôles including Pamina, Zerlina, Despina and Barbarina. She sang in the world première of Simon Holt's *The Nightingale's to Blame* with Opera North at the Huddersfield Contemporary Music Festival. She has an extensive concert repertoire and made her New York début singing a recital at the Weil Recital Hall, Carnegie Hall.

Vassilis Papavassiliou

Vassilis Papavassiliou is a leading Greek string player. He studied the double bass at the Greek Conservatory – winning a first prize in 1986 – and then at London's Guildhall School of Music. Being interested in improvisation, he also played jazz and for several years in the early eighties was a member of the prize-winning Jazz Ensemble of the European Union. He has toured with the Chilingirian Quartet and is currently principal double bass player with the Athens Opera Orchestra. As well as performing the standard works for his instrument, Vassilis Papavassiliou has increased its repertoire by inspiring a

considerable number of contemporary Greek compositions for the double bass.

Iceland Symphony Orchestra

The Iceland Symphony Orchestra, founded in 1950, is probably the youngest national orchestra in Europe. Its high level of artistry is a remarkable statement of this intensely musical island-country of just 260,000 inhabitants. The unique cultural heritage of Iceland is the literature of the medieval Sagas, while the history of the performing arts is unusually short. The first attempt to form an orchestra started around 1920 but it was not until 1950 that the Symphony Orchestra was established with 40 musicians. The orchestra has grown slowly but surely over the years, though its future was often uncertain in the first decades of its existence. It was not until 1982 that parliamentary legislation finally gave it security. Today there are 70 permanent players and the numbers can occasionally be augmented up to 100.

The post of chief conductor has been filled by several conductors who, over the years, have greatly influenced the orchestra's development, such as Olav Kielland from Norway, Bohdan Wodiczko from Poland, Karsten Andersen from Norway, Jean-Pierre Jacquillat from France, Petri Sakari from Finland and Osmo Vänskä from Finland.

The orchestra holds approximately sixty concerts each season, eighteen of which are fortnightly subscription concerts in Reykjavik. Twice a year tours are made to different parts of the island, and tours abroad have included the Faroes, Germany, Austria, France, Finland, Sweden and Denmark. In February 1996 the orchestra made its North American début tour.

Many of those responsible for the orchestra's foundation are still alive and active in musical life, and some members of the original ensemble still play with the orchestra today.

Nikos Christodoulou

Nikos Christodoulou, born in 1959, studied composition with Yannis A. Papaioannou. He also studied at the Hellenic Conservatory, graduating as a pianist. He con-

tinued his studies at the Hochschule für Musik in Munich and then studied conducting at London's Royal College of Music. From 1977 until 1981 he was associate composer at Greek Radio. He has composed orchestral, chamber and vocal music and has received commissions from several institutions and festivals.

Nikos Christodoulou has been music director of the Athens New Symphony Orchestra and the all-European Euro Youth Philharmonic Orchestra. He is principal conductor of the Athens Symphony Orchestra (City of Athens). He has also made guest appearances with leading orchestras in Scandinavia and Russia.

INSTRUMENTARIUM

Double Bass: Modern French bass by J. Mentee

Recording date: June 1998 at the Hallgrimgskirkja, Iceland

Balance engineer/Tonmeister: Stephan Reh

Recording engineer: Vigfús Ingvarsson (RUV)

Recording van from Icelandic Radio (RUV)

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Stephan Reh

Cover text: © Jason Dimitriades 1997 and

© Nikos Christodoulou 1998

German translation: Julius Wender and BIS

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover photograph: Sounion, Temple of Poseidon

(© Nikos A. Kapsokefalos 1998)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,

Compact Design Ltd., Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998 & 1999, BIS Records AB

Ο Νίκος Σκαλκώτας γεννήθηκε στη Χαλκίδα το 1904, μέσα σέ μουσική οικογένεια. Τό 1909 ή οικογένειά του έγκαταστάθηκε στήν Άθήνα. Πολύ πρῶιμα ό Σκαλκώτας θανέρωσε μεγάλο μουσικό ταλέντο καί πέντε χρόνων ξεκίνησε μθήματα βιολιού μέ τό θείο του Κώστα Σκαλκώτα. Τό 1912 γράφτηκε στό Ώδειο Άθηνών, άπ όπου άποοίτησε τό 1920 καί πήρε τό δίπλωμα βιολιού μέ χρυσό μετάλλιο καί ύποτροφία Συγγρού. Τό 1921, μέ Άβερφώφιο ύποτροφία, πήγε στό Βερολίνο καί γράφτηκε στήν Άνωτατή Σχολή Μουσικής στήν τάξη βιολιού του Βίλλυ Ές. Τό 1923 άποφάσισε νά στραφεί όριστικά στή σύνθεση, έγκαταλείποντας τή σταδιοδρομία του σολίστ βιολιού. Σπούδασε σύνθεση μέ τόν Πάουλ Γιουνόν, τόν Κούρτ Βάιλ καί άργότερα τόν Φίλιπ Γιάρναχ (1925-1927). Τά χρόνια εκείνα ζούσε στό Βερολίνο μαζί μέ τή βιολονίστα, συμφοιτήριά του, Ματίλντε Τέμκο. Άπέκτησαν δύο παιδιά, άπό τά όποία έζησε μόνον τό δεύτερο, μιá κόρη. Τό 1927, μέ νέα ύποτροφία άπό τόν Έμμανουήλ Μενεκή, πήγε στήν περίεχη τάξη σύνθεσης του Άρνολντ Σένμπεργκ, ό όποιος κατόπιν έδειχνε πάντοτε ξεχωριστή εκτίμηση στόν Σκαλκώτα. Ο Σκαλκώτας, πριν άκόμη τή γνωριμία του μέ τόν Σένμπεργκ, συνέθετε συνεχώς στό Βερολίνο καί όρισμένα έργα του παίχθηκαν στό Βερολίνο καί τήν Άθήνα. Τό 1931 ό Σκαλκώτας έγκατέλειψε τόν κύκλο του Σένμπεργκ, ύστερα άπό διαφωνία μαζί του. Τήν ίδια χρονιά χώρισε άπό τή Ματίλντε Τέμκο. Τότε εισήλθε σέ μακρόχρονη περίοδο κατάθλιψης καί σταμάτησε γιά ένα διάστημα νά συνθέτει. Τό 1933 έπέστρεψε στήν Άθήνα, όπου άρχισε νά εργάζεται ως βιολιστής στήν όρχήστρα καί άρχισε πάλι νά συνθέτει. Άπό τότε γιά όλη τή ζωή του εργάστηκε, γιά βιοπορισμό, στό τελευταία άναλογία τών πρώτων βιολιών στίς τότε συμφωνικές όρχήστρες τής Άθήνας (του Ώδειου Άθηνών, άργότερα τής Ραδιοφωνίας καί τής Λυρικής Σκηνής).

Ός συνθέτης ό Σκαλκώτας εργάστηκε άπομονωμένος. Η μουσική του αντιμετώπιστηκε μέ έλλειψη κατανόησης, άδιαφορία ή αντίδραση, λόγω τής άτονικής γλώσσας καί τών τεχνικών της άπαιτήσεων. Ύπήρξε φύση πολύ έσωστρεφής. Παρά τις δυσκολίες συνέχισε νά συνθέτει έντονα καί παραγωγικά ως τό

θάνατό του. "Αν και η μουσική του αγνοήθηκε ενόσω ζούσε, ο Σκαλκώτας είχε πάντοτε κάποια ιδιαίτερη φήμη, όπως, για παράδειγμα, φαίνεται στη Μεγάλη Ελληνική 'Εγκυκλοπαίδεια του 1934, όπου οι *Έλληνικοί Χοροί* του, πριν ακόμη ολοκληρωθούν, αναφέρονται ήδη ως σημαντικό επίτευγμα. Κατά τη Γερμανική κατοχή κρατήθηκε ενάμιση μήνα στο στρατόπεδο Χαϊδαρίου. Τό 1946 παντρεύτηκε την πιανίστα Μαρία Παγκαλή και απέκτησε δύο γιους. Τό 1949, λίγο πριν από την γέννηση του δεύτερου γιού του, πέθανε από κρίση παραμελημένης κήλης, σε ηλικία σαρανταπέντε ετών.

Ο Σκαλκώτας πριν την σύντομη ζωή του άφησε μεγάλο έργο. Ο Τζόν Θόρνλεϊ, έρευνητής του Σκαλκώτα, αναφέρει πάνω από 110 συνθέσεις, στις οποίες περιλαμβάνονται έργα για όρχηστρα (δύο μεγάλες συμφωνικές σουίτες, συμφωνική εισαγωγή *Επιστροφή του Οδυσσέα*, έννια κοντσέρτα, *Συμφωνιέττα*, *Κλασσική Συμφωνία* για πνευστά, 'Ελληνικοί Χοροί, χορευτικές σουίτες, μπαλέτα), έργα για έγχορδα και για πνευστά, κουαρτέτα έγχορδων, έργα μουσικής δωματίου και για σόλο όργανα, φωνητικά έργα και σκηνική μουσική.

Η οήμη του Σκαλκώτα, ύστερα από τό θάνατό του, δημιουργήθηκε κυρίως από τά άτονικά και τά δωδεκαθογγικά έργα του, καθώς και τούς *Έλληνικούς Χορούς*. Οι πρώτες άτονικές του συνθέσεις χρονολογούνται πριν από τήν έπαση του μέ τόν Σένμπεργκ. Ο Δημήτρης Μητρόπουλος (πού άργότερα άφοσιώθηκε άποκλειστικά στή διεύθυνση όρχήστρας) και ό Σκαλκώτας ύπήρξαν οι πρώτοι 'Έλληνες συνθέτες οι όποιοι, ήδη από τήν δεκαετία του 1920, έγραψαν άτονικά έργα και χρησιμοποίησαν δωδεκαθογγική μέθοδο. Ο Σκαλκώτας, κατά τήν διάρκεια τής δημιουργικής του ζωής, έγραψε ώστόσο επίσης πολλά σημαντικά έργα σέ τονικό ίδίωμα. Είναι μιά σπάνια, άν όχι μοναδική, περίπτωση συνθέτη πού συνεχώς δούλευε, ταυτόχρονα ή διαδοχικά, σέ τονική και άτονική γλώσσα. Στή συνθετική δημιουργία του ό Σκαλκώτας έξερευνήσε και χρησιμοποίησε όλες τίς κύριες τάσεις τής μουσικής στό πρώτο μισό του 20ού

αίώνα: άτονικότητα, δωδεκαθογγή μέθοδο, προχωρημένη τονικότητα μέ χρήση στοιχείων δημοτικής μουσικής, νεοκλασσική τονικότητα (χωρίς δημοτικά στοιχεία).

Ο Σκαλκώτας σύντομα ανέπτυξε μιά πολύ προσωπική και πρωτότυπη δωδεκαθογγική σειραϊκή μέθοδο. Μεταχειρίζεται περισσότερες από μιά σειρά σέ κάθε έργο και όργανώνει μιά ομάδα σειρών, οι οποίες χρησιμοποιούνται θεματικά και άρμονικά, συχνά σέ κλασσικές μορφές (σονάτα, παραλλαγές, σουίτα κτλ.). Σέ ύστερα όρχηστρικά έργα ή διαστηματική και άρμονική δομή τής σειράς σχετίζεται μέ τήν ένορχήστρωση.

Σημαντικό χαρακτηριστικό στή μουσική του Σκαλκώτα είναι επίσης ή συστηματική παρουσία στοιχείων δημοτικής μουσικής σέ έργα του. Γιά ένα διάστημα μετέγραψε επαγγελματικά από ήχογραφήσεις και ανέλυσε ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Ιδιαίτερα ένδιαφέροντα είναι ή ένσωμάτωση δημοτικών στοιχείων σέ άτονικά έργα του. Τά τονικά έργα μέ δημοτικά στοιχεία περιλαμβάνουν τούς περίφημους *Έλληνικούς Χορούς*.

Τάσων Δημητριάδης

Μέ του Μαγιού τά Μάγια - Παραμυθόδραμα, Συμφωνική Σουίτα

Τό έργο *Μέ του Μαγιού τά Μάγια - Παραμυθόδραμα* είναι από πολλές πλευρές ιδιαίτερα σημαντική δημιουργία του Σκαλκώτα. Γράφτηκε ως συμφωνική σκηνική μουσική και χαρακτηρίζεται από άσυνήθιστη ύφολογική διάσταση και πρωτοτυπία. Τό έργο έχει τέσσερα κύρια συμφωνικά μέρη: *Εισαγωγή* (*Maestro - Allegro*) - *Παραμύθι* (*Andante*) - *Μπαλέτο, Χορός των Νεράιδων* (*Molto Vivace* [Σκέρτσο]) - *Τό Μοιρολόι τής Μάνας* (άργό νινάλε), τά όποια είναι γραμμένα σέ έλεύθερο άτονικό ίδίωμα. Μεταξύ του τρίτου και του τελευταίου μέρους βρίσκονται έξη μικρά μέρη: ή σύντομη *Ερωτική Σκηνή*, επίσης άτονική, και στή συνέχεια, σχεδόν άπροσδόκητα, τέσσερα τονικά μέρη, σάν ίντερλούδια, τά όποια έμφανίζουν σχέση πρós τή δημοτική μουσική - δύο τραγούδια και δύο μικροί

χοροί, που παραφράζουν αντίστοιχα τη μουσική των τραγουδιών. Τό επακόλουθο *Πρελούδιο* στο φινάλε έπιστρέφει στην κύρια ελεύθερη ατονικότητα. Έκτος από τόν συνδυασμό τονικότητας μαζί με (ή μέσα σε) ατονικότητα, εξ ίσου χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι και στά τέσσερα κύρια ατονικά μέρη επίσης ο Σκαλκώτας εισάγει στοιχεία της ελληνικής δημοτικής μουσικής δημιουργώντας ένα εξαιρετικά προσωπικό ύφος. Τό *Μέ του Μαγίου τά Μάγια* είναι μία ιστορικά μοναδική περίπτωση, όπου αυτά τά διαφορετικά στυλ, που έναλλάσσονται μέσα στην όλη δημιουργία του Σκαλκώτα, εμφανίζονται εδώ συνδυασμένα σε ένα έργο: μή σειραϊκή και ελεύθερα σειραϊκή ατονικότητα (με κάποιες αναφορές στη δωδεκαφωνική μέθοδο του συνθέτη), τονικότητα, χρήση στοιχείων παραδοσιακής δημοτικής μουσικής σε τονικό και ατονικό περιβάλλον.

Ο Σκαλκώτας συνέθεσε τό *Παραμυθόδραμα* τό 1943-44 καί ένορχήσθηκε τό έργο άρκετά άργότερα, τό 1949. Παρά τό σκηνικό σκοπό, τό έργο δέν υπήρξε άποτέλεσμα παραγγελίας προς τό συνθέτη, γεγονός άσυνήθιστο. Κίνητρο για τόν συνθέτη υπήρξε τό θεατρικό έργο του Χρήστου Ευελπίδη που δημοσιεύθηκε τό 1942 (*Μέ του Μαγίου τά Μάγια - Παραμυθόδραμα σε πέντε εικόνες*). Ο Σκαλκώτας αποφάσισε νά γράψει μουσική για τό έργο, προσβλέποντας σε μελλοντική θεατρική ή ραδιοφωνική παραγωγή. Η έξελ του Σκαλκώτα για τό συγκεκριμένο έργο καί τό θέμα του (έργο άπαρτηρητό στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας) δέν μπορεί νά έξηγηθεί μόνον από τό γεγονός ότι ήταν άεμμεσα γνωστός με τόν συγγραφέα, ο οποίος ήταν άδελφός του συζύγου της στενής όίλης του συνθέτη Νέλλης Άσκητοπούλου - Ευελπίδη. Τό θέμα ενός προσώπου άποξενομένου από τήν κοινωνία, μιάς τραγικής άφασίωσης προς ένα ιδανικό καί άγάπης ενός άλλου κόσμου, πρέπει νά ήταν κοντινό προς τήν προσωπικότητα του συνθέτη. Στο θεατρικό έργο οι νεράιδες, στην πρώτη τους εμφάνιση, καθώς αναρωτιούνται για τήν ανεμηνυντη δυνατότητα έρωτικής σχέσης άνάμεσα σε άθάνατο καί σε θνητό πρόσωπο, υπαινίσσονται τήν σχέση του πνευματικού καί του υλικού στην τέχνη. Τό παλαιό, ρομαντικό ύδος

του θεατρικού έργου φαίνεται ασύμβατο με τόν μοντέρνο χαρακτήρα της μουσικής του Σκαλκώτα. Ωστόσο ο Σκαλκώτας συνέθεσε μεθοδικά ως προς τό κείμενο τή μουσική, άφασισμένα στα διαχρονικά θέματα του. Πλήρης σκηνική παραγωγή του έργου δέν έχει γίνει ποτέ, αλλά ή μουσική μένει άνάμεσα στις πιο έμπνευσμένες σελίδες του Σκαλκώτα.

Η υπόθεση συνοπτικά είναι ή ακόλουθη: Ο Θάνος, ένα νέο παλληκάρι, έοδεύει τή ζωή του γυρνώντας παντού για νά ξαναβρεί τή γυναίκα που έρωτηθηκε, όταν, για μία φορά μόνον, τήν αντίκρυσε μία νύχτα με οεγγάρι. Έχει άποξενωθεί από τήν κοινωνία του χωριού καί από τόν άδελφό του, που είναι παντρεμένος. Τή νύχτα της παραμονής της Πρωτομαγιάς οι χωριανοί μαζεύονται για τό πανηγύρι της χρονιάς. Η γριά Φώτω, ή μάνα του Θάνου, ή μόνη που τόν καταλαβαίνει, μένει στό σπίτι για νά φυλάξει τόν έγγονό της καί τόν αναυορίζει λέγοντας μία ιστορία [(μουσική): *Παραμυθί*] με νεράιδες. Ο Θάνος κρυφακούει τό τέλος του παραμυθίου, που μιλά για τό πώς ένας άνθρωπος μπορεί νά κερδίσει τόν έρωτα μιάς νεράιδας παίρνοντάς της τό μαντήλι τή νύχτα της Πρωτομαγιάς. Τή νύχτα βγαίνει πάλι αναζητώντας καί, δίπλα στη μικρή λίμνη, άντικρύζει τίς νεράιδες νά μιλούν καί νά χορεύουν [*Μπαλλέτο - Χορός των Νεραίδων*]. Αναγνωρίζει τήν ιδανική του άγάπη, που είναι ή νεράίδα Άργυρώ. Τής παίρνει τό μαντήλι, τό κρατά άφοβα, αγνοώντας τίς απειλές της νεραίδας καί της ούσης, ως τήν αύγή, καί τότε ή Άργυρώ πέφτει στην άγκαλιά του [*Ερωτική Σκηνή*]. Ζούν παντρεμένοι καί άπόλυτα άγαπημένοι. Η Άργυρώ είναι πιά ανθρώπινο πλάσμα καί ή φύση της νεραίδας έχει σβηστεί άπ' τή μνήμη της. Τραγουδά στό σπίτι [*Τό Τραγούδι της Άργυρώς, Μικρό Χορευτικό Τραγούδι*]. Οι νεράιδες άδελφές της, μεταμφιεσμένες σε τσιγγάνες, τήν έπισκέπτονται, αλλά δέν τίς αναγνωρίζει. Η Άργυρώ ξαφνικά βρίσκει τό μαντήλι. Ο Θάνος άναστατώνεται, αλλά εκείνη δέν αναγνωρίζει τό μαντήλι. Είναι παραμονή Πρωτομαγιάς, ένας χρόνος μετά, καί ο Θάνος ήσυχασμένος άποφασίζει νά πάνε στό πανηγύρι με τή γυναίκα του νά φορά τό όμορφο μαντήλι. Οι κοπέλλες

τοῦ χωριοῦ τραγουδοῦν [Δημοτικό Τραγούδι: *Ἐνύχτωσε, ποῖονε θά ἰδῶ*] καί τὸ πανηγύρι ἀρχίζει [Μικρὸς Λαϊκὸς Χορὸς]. Ἡ Ἀργυρῶ καί οἱ κοπέλλες ἀρχίζουν ἓνα συρτὸ χορὸ [Μπαλλέτο - κεντρικὸ τῆμα: *Χορὸς τῶν Κοριτσιῶν τοῦ Χωριοῦ*] καί οἱ τσιγγάνοι παίζουν τὴ μουσική. Ὁ χορὸς ἐπιταχύνεται καί μεταμορφώνεται στὸ *Χορὸ τῶν Νεράιδων*. Ἡ Ἀργυρῶ ξαφνικά θυμάται τὸ παρελθόν της καί τρέχοντας ἐμφανίζεται μαζί με τὶς μεταμορφωμένες σὲ τσιγγάνες νεράιδες. Τὴν Πρωτομαγιά ὁ Θάνατος πεθαίνει ἀπὸ τὴν θλίψη του. Ἡ Φῶτα θρηνεῖ πάνω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ παιδιοῦ της [Τὸ Μοιρολόι τῆς Μάνας].

Τὸ *Μέ τοῦ Μαγιοῦ* τὰ *Μάγια* ἔχει κυκλικὸ μορολογικὸ χαρακτῆρα. Ἡ πλούσια θεματικὴ ὑπόσταση τοῦ ἔργου εἶναι διαρθρωμένη σὲ τρία θεματικὰ ἐπίπεδα:

1) τὰ δύο κύρια θέματα τοῦ θρήνου καί τῆς ἀγάπης, καθὼς καί τὰ ἄλλα θέματα τῆς *Εἰσαγωγῆς*, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἐλεύθερη σειραϊκὴ μορφή (συχνὰ σάν ἐντεκάθογγες σειρές): τὰ δύο κύρια θέματα ἐπανερχονται σὲ διάφορα μέρη τοῦ ἔργου σὲ κυκλικές μεταμορφώσεις.

2) τὰ διάφορα θέματα τοῦ *Παραμυθιοῦ* καί τοῦ *Χοροῦ τῶν Νεράιδων*, τὰ ὁποῖα, σὲ ὁμοιο ἀτονικὸ περιβάλλον μετὰ τὰ προηγούμενα, ἔχουν ἐν μέρει ἓνα περισσότερο διατονικὸ ἢ τροπικὸ μελωδικὸ χαρακτήρα (σὲ σύγκριση μετὰ τὸν χρωματικισμὸ τῶν πρώτων): ὀρισμένα ἀπὸ τὰ θέματα αὐτῆς τῆς κατηγορίας, καθὼς ἐπίσης καί τὸ θέμα τοῦ θρήνου, ἔχουν διακριτικὴ σχέση μετὰ δομικὰ στοιχεῖα τῆς ἐλληνικῆς δημοτικῆς μουσικῆς.

3) τὰ μελωδικὰ θέματα σὰν τὸν κεντρικὸ μῆρ, τὸ λαϊκότερο *Τραγούδι τῆς Ἀργυρῶς* καί τὸ (αὐθεντικὸ) δημοτικὸ *Ἐνύχτωσε, ποῖονε θά ἰδῶ*.

Ἡ ἐνορχήστρωση τοῦ ἔργου περιλαμβάνει θλάουτο, ὄμποε, ἀγγλικὸ κόντρο, κλαρινέτο, κλαρινέτο μπάσο, φαγκότο, κόντρα φαγκότο, δύο κόντρα, τρομπέτα, τρομπόνι, τούμπα, ἄρπα, κρουστὰ καί ἔγχροδα.

Ἡ *Εἰσαγωγή* ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα ἐναρκτηριὸ *Maestoso* καί τὸ κυρίως *Allegro (molto vivace)* σὲ μορφή συνάτας. Ὑστερα ἀπὸ εἰσαγωγικὰ σόλα στὸ τρομπόνι καί τὴν τρομπέτα, σάν ἀρχὴ ἀφήγησής ἐνός παραμυθιοῦ,

τὸ *Maestoso* μετὰ παρεστιγμένους ρυθμοὺς φέρνει ἀμέσως τὸ δραματικὸ κλίμα τοῦ ἔργου καί καταλήγει μετὰ τὸ κύριο μοτίβο τοῦ θρήνου, τὸ ὁποῖο ἐκτίθεται σὲ μιὰ περιστασιακὴ δωδεκαθογγικὴ ὕψη. Τὸ μοτίβο αὐτό, ἀπὸ τρεῖς συνεχόμενους φθόγγους σὲ κατιούσα κίνηση ἡμιτονίων, εἶναι κοινὸ σὲ λαϊκοὺς θρήνους (ὅπως καί γενικά στὴ μουσικὴ τέχνη). Ἀπὸ τὸ μοτίβο αὐτὸ ξεπηδᾷ σάν ἀμεση μεταμόρφωση, τὸ πρῶτο θέμα τοῦ *Allegro* (ἐντεκάφθογγη σειρὰ), τὸ ὁποῖο ἔχει πολὺ ἐνεργητικὸ καί νευρὸδρῆ ρυθμὸ. Τὸ ἴδιο θέμα ἐμφανίζεται μετασχηματισμένο στὸ κεντρικὸ τῆμα τοῦ τρίτου μέρους (*μπαλλέτο*) ὡς θέμα τοῦ Συρτοῦ (*Χορὸς τῶν Κοριτσιῶν τοῦ Χωριοῦ*). Ἀργότερα, πάντοτε σὲ μεταμόρφωση ἀλλὰ ὅς σειρὰ τῶν ἰδίων φθόγγων, γίνεται τὸ προτελευταῖο *Πρελούδιο*, μετὰ χαρακτῆρα πάθους. Στὸ τελευταῖο μέρος (*Τὸ Μοιρολόι τῆς Μάνας*) εἶναι πάλι, σὲ νέα μορφή, ἡ κύρια θεματικὴ ἰδέα, φέρνει ξανά τὸ ἀρχικὸ ρυθμικὸ μοτίβο, καί ὁλοκληρώνει συμμετρικά τὸ ἔργο ἔχοντας τὴ βασικὴ του μορφή ἐνός μουσικοῦ θέματος θρήνου. Ὁ μετασχηματιστικὸς κύκλος αὐτῆς τῆς μουσικῆς ἰδέας - θρήνος, νευρὸδρῆ κίνηση, χορὸς, πάθος, θρήνος - εἶναι πιθανόν ἓνα κρυφὸ σύμβολο μιᾶς μουσικῆς ἐκφράσεως ἡ χαρακτῆρα ποὺ ἀφορᾷ ἀνθρώπινα πλάσματα π.χ. μοιρολόι μιᾶς μάνας γιὰ τὸ γιό της, ἡ ἀπεικόνισή του πυρετώδους χαρακτῆρα τοῦ Θάνατο στὸ πρῶτο θέμα τοῦ *Allegro* τῆς *Εἰσαγωγῆς*, ὁ γήινος βαρὺς ρυθμὸς τοῦ Συρτοῦ. Ὁ κύκλος τῆς μουσικῆς αὐτῆς ἰδέας στὸ ὅλο ἔργο υποβάλλει ἐπίσης ἓνα μακροσκοπικὸ σχῆμα ἀρχετυπικῆς ρυθμικῆς ἐξέλιξης: ἀργό - γρήγορο - ἀργό, ἓνα ἐξελεκτικὸ σχῆμα "ζωϊκοῦ" ρυθμοῦ. Τὸ δεύτερο θέμα τῆς *Εἰσαγωγῆς*, μετὰ λυρικὸ χαρακτήρα, εἶναι τὸ θέμα τῆς ἀγάπης στὸ ἔργο. Ἀποκαλύπτει ἀνοιχτὰ τὸ νόημα του, ὅταν ἐπανεμφανίζεται, σὲ νέα μορφή, στὴ σύντομη *Ἐρωτικὴ Σκηνή* ἀνάμεσα στὸ Θάνατο καί στὴν Ἀργυρῶ. Ὅμως αὐτὴ ἡ ἀγάπη εἶναι ὁ ἀνθρώπινος ἔρωτας γιὰ ἓνα ἰδανικὸ ἄλλου κόσμου, μιὰ ἀθάνατη ὁμορφιά, καί ἔχει ἀναποφευτὰ τραγικὴ κατάληξη. Τὸ θέμα αὐτὸ ἐκτίθεται στὴν *Εἰσαγωγή* πᾶν τοῦ ἐναρκτηρίου παρεστιγμένους ρυθμοὺς. Στὴν ἐπανεκθεσὶ ὁδηγεῖ σὲ ἓνα μετέωρο, ἀνοδικὸ σόλο ἐνός μοναχικοῦ βιολιοῦ, ποὺ μοιάζει νὰ μιλᾷ γιὰ τὸ

άπληστιαστο του έρωτα ενός ιδανικού. *Η Εισαγωγή* έχει απόλυτα αυτόνομο μουσική μορφή, αλλά εμπειρεύει επίσης την όλη ουσία και εξέλιξη του δράματος.

Τό *Παραμύθι* έχει έλευθερη "άψιδωτή" μορφή (arch form) της οποίας τά τμήματα αντιστοιχούν με τις φάσεις της ιστορίας καθώς διηγείται η γριά Φώτω: Ο βασιλιάς 'Αλέξανδρος πήρε τό άθανάτο νερό άπ' τή σπηλιά του Θερίου της Ασημονιάς (*Andante espressivo*) - ό βασιλιάς γύρισε μέ δόξα στά μουσικά του παλάτια (θέμα του κόρνου, *Moderato maestoso*) - οι πανεμορφες άδελφές του πήραν τό άθανάτο νερό νομιζόντάς τό άρωμα, λούστηκαν κι' έγιναν άθάνατες (τσελέστας) - ό βασιλιάς τίς καταράστηκε κι αυτές χωρίςστηκαν σέ νεράιδες του βουνού και της θάλασσας, πού μάχονται πάντα μεταξύ τους και όποιες νικιούνται άφανίζονται θνητούς τό στό δρόμο τους (σόλο βιολί) - ή Φώτω ναυουρίζει τό παιδί (θέμα στό όμπεο και τό άγγλικό κόρνο, *Andantino tristesso*) και τό παραμύθι ξαναρχίζει λέγοντας ότι ή αγάπη μιάς νεράιδας είναι πιο καταστροφική από τήν έχθρα της - ή Φώτω λέει πώς ένας άνθρωπος, σέ μιά όργιαστική νύχτα παραμονής Πρωτομαγιάς, μπορεί νά κατακτήσει τήν αγάπη μιάς νεράιδας (*Allegro non troppo*) - τό παραμύθι τελειώνει (*Andante espressivo*).

Ο *Χορός τών Νεραίδων* (*Molto Vivace*) μοιάζει ως μορφή μέ Σκέρτσο. Τό θέμα του χορού άρχίζει μέ ένα σχεδόν τροπικό μελωδικό σχήμα και έχει όρμητική, αδάμαστο χαρακτήρα. Τό κεντρικό Τρίο (*Moderato*), ό Συρτός, επιταχύνεται οδηγώντας στήν επανάληψη του φρενήρους χορού τών νεραίδων. Στήν *Ερωτική Σκηνή* τό θέμα προβάλει σάν τρυφερός, έλεύθερος κανόνας ανάμεσα στό σόλο βιολί και τό βιολοντσέλλο. Τά τέσσερα τονικά ίντερλουδία παραμένουν κυρίως στήν τενικότητα ήά ελάσσονα (ύποσυνδεήτα συνδεμένη μέ τήν άτονική τελευταία συγχορδία του μοτίβου του θρήνου, ή όποια έχει λειτουργία μιάς διευρυμένης, διάθωνης δεσποσύνας συγχορδίας ως πρός τήν λά ελάσσονα). Τό *Τραγούδι της Άργυρώς*, γιά τό μουσικό της κρυφής χαράς της αγάπης της, είναι γραμμένο γιά σοπράνο, όμπεο, κλαρινέτο, βιολί, κιθάρα και έχει μιά λαϊκότροπη μελωδία του συνθέτη. Ο ίδιος σκοπός, σέ

ζωηρότερο ρυθμό, άκούγεται από όλη τήν όρχήστρα στό *Μικρό Χορευτικό Τραγούδι*. Τό δημοτικό *Ένυψωσε, ποιόνε θα ιδώ*, τό κέντρο συναισθηματικής φόρτισης μέσα στήν απλότητα της ομάδας τών τονικών κομματιών, παρουσιάζει μιά ιδιαίτερα έμπνευσμένη πλευρά της τέχνης του συνθέτη. Η μελωδία είναι αυθεντική, από τή Ρούμελη, και τραγουδιέται άναλλοίωτη. Οι δημοτικοί στίχοι γιά τή νύχτα πού πέφτει έχουν μιά διαφορούμενη άπορία στό νόημα. Ο Σκαλκώτας, μέ μιά πρωτότυπη, στατική, έκχορσαστική άρμονική σύλληψη, άποδίδει τή σκοτεινιασμένη ατμόσφαιρα του τραγουδιού, ενώ κάποιες στιγμές μερικά σόλα τών πνευστών μοιάζουν νά ξεπροβάλλουν ζωηρά μέσα από τών καμιά τό ήχου, αντίστροφους γιά λίγο χαρούμενα πρός τή μελαγχολική νυχτερινή διάθεση πού διαπερνά τό κομμάτι. Η μελωδία του τραγουδιού παραλλάσσεται ρυθμικά στόν επάκολουθο αχμηρό *Μικρό Λαϊκό Χορό*. Ύστερα από τό σύντομο *Πρελούδιο*, τό τελευταίο μέρος, *Τό Μοιρολόι της Μάνας*, μιά άργή φαντασία μέ λιτή, έκφραστική ένορχήστρωση, όργανικά σόλα και διαλόγους, όδηγεί σέ μιά κυκλική κορύφωση της θλίψης, όπου τό θρηνητικό μοτίβο άκούγεται όμοφωνικά έναρμονισμένο και ύστερα απόμακρα επαναλαμβάνεται στόν επίλογο.

Κοντσέρτο γιά κοντραμπάσο και όρχήστρα

Ο Σκαλκώτας αγαπούσε ιδιαίτερα τή μορφή του κονσέρτου: τά έντεκα κοντσέρτα του , από τά όποία σώζονται έννιά (γιά πιάνο, δύο πιάνο, βιολί, δύο βιολιά, βιολί και βιόλα, κοντραμπάσο) άποτελούν τό μεγαλύτερο συγκριτικό μέρος του όρχηστρικού του έργου. Η προτίμησή του γιά τή μορφή αυτή μπορεί νά θεωρηθεί ως σχετική μέ μιά όρισμένη πλευρά της προσωπικόττάς του, ιδιαίτερα τό έρώτημα του διχασμού και της ένότητας στήν προσωπικότητα και τό έργο του. Υπήρξε λ.χ. πολύ στοχαστικός, φιλοσοφικός και έσωστρεφής, ένας μοντέρνος άποεωμένωμένος από τό μουσικό του περιβάλλον, και ώστόσο, σάν δεινός έκτελεστής, πέρασε τήν καθημερινή ζωή του παίζοντας βιολί στήν όρχήστρα, άκόμη και ως πιανίστας σέ συνόλα ή ένορχηστρωτής έργων άλλων συνθετών. Η

στυλιστική διχοτομία, με την πρωτεύειχ, έναλλασσόμενη χρήση άτονικών και τονικών ιδιωμάτων, καθώς και ή συνολική ένότητα ως πρός τή συνθετική σύλληψη χαρακτηρίζουν τό έργο του.

Άντίθεση και ένότητα είναι τά ουσιαστικά συστατικά τής μορφής του κοντσέρτου: σέ ένα πραγματικό κοντσέρτο τό σόλο όργανο και ή όρχήστρα έχουν χωριστούς, καθορισμένους δομικούς ρόλους, οι όποιοι, κατά τήν πορεία π.χ. μιάς μορφής συνάτης, κινούνται πρός ένα κοινό δομικό στόχο. Η συνεχής σχέση του Σκαλκώτα με τό κοντσέρτο αποκαλύπτει γενικότερα τή φύση του. Τό ότι ήταν έξοχος βιολιστής έχει σχέση με τήν εξαίρετη και άπαιτητική γραφή του για τό σόλο όργανο στό κοντσέρτο. Άλλά ή μορφή του κοντσέρτου, καθώς χρησιμοποιεί δύο αντιτιθέμενους δομικούς φορείς, άπαιτεί μία συνθετική δεξιότητα για τήν όποία ό Σκαλκώτας ένιωσε προσωπικό δημιουργικό κίνητρο. Τά έργα του στή μορφή αυτή έχουν βαθύ χαρακτήρα κοντσέρτου όπου ό σολίστ και ή όρχήστρα δέν είναι συμπληρωματικές, αλλά είναι ανεξάρτητες δραματικές οντότητες. Κάθε κοντσέρτο του Σκαλκώτα έχει τή δική του ταυτότητα και κανένα κοντσέρτο του δέν ακολουθεί τό πρότυπο ενός προηγουμένου.

Ό Σκαλκώτας συνέθεσε τό *Κοντσέρτο για Κοντραμπάσο και Όρχήστρα* τό 1940 και ολοκλήρωσε τήν ένορχήστρωση τό 1942. Ήταν τό ένατο έργο του στό είδος αυτό. Η σύνθεση κοντσέρτου για κοντραμπάσο είναι κάτι άσυνήθιστο - τό ρεπερτόριο του όργάνου είναι περιορισμένο. Ό Σκαλκώτας προσέφερε τό κοντσέρτο στόν Δ. Τζουμάνη, πρώτο κοντραμπασίστα τής Συμφωνικής Όρχήστρας Άθηνών (προδρόμου τής Κρατικής Όρχήστρας Άθηνών). Όμως τήν έποχή εκείνη τής κατοχής δέν ήταν δυνατόν ένα τόσο άπαιτητικό και άτονικό κοντσέρτο νά εκτελεστεί (όπως συνέβη με τό μεγαλύτερο μέρος του όρχηστρικού του έργου, έτσι ό Σκαλκώτας δέν άκουσε τό κοντσέρτο νά εκτελείται όσο ζούσε).

Ό Σκαλκώτας ύπήρξε πολύ συστηματικός συνθέτης, άρα φαίνεται λογικό ότι, έχοντας συνθέσει κοντσέρτα για βιολιά (1938), βιολιά και βιόλα (1939) και για

βιολοντσέλλο (χαμένο, γύρω στό 1938), προχώρησε στή συνέχεια στό κοντραμπάσο. Στά πρώτα δύο από αυτά τό κοντσέρτα έξερεύνησε τό δικό του όργανο, του όποίου ύπήρξε δεξιότηχης. Στήν περίπτωση του πολύ διαφορετικού *Κοντσέρτου για Κοντραμπάσο* ό Σκαλκώτας φαίνεται να συνθέτει για ένα ιδεατό βαθύ όργανο τής οικογενείας τών έγχόρδων. Δέν άντιμετωπίζει έμμεσα τό κοντραμπάσο ως ύποκατάστατη προέκταση του βιολοντσέλλου. Γι' αυτό χρησιμοποιεί λίγο τήν ύψηλότερη περιοχή του όργάνου και προτιμά, αντίθετα, μία σχεδόν κανονική έκταση - συχνά χρησιμοποιώντας τή βαθύτερη περιοχή ως τίς πιο χαμηλές νότες - ή όποια, από τή φύση του όργάνου δημιουργεί πολύ βαθιά ήχητική έντύπωση. Τό μέρος του σόλο είναι πολύ άπαιτητικό και δεξιολεχνικό.

Ένα άλλο στοιχείο τής άσυνήθιστης πρωτοτυπίας του έργου βρίσκεται στό άκράιο μέγεθος τής όρχήστρας: τριπλά ξύλινα πνευστά (με άγγλικό κόρνο, μπάσο κλαρινέτο και κόντρα φαγκότο), πέντε κόρνα, τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια, τούμπα, κρουστά και έγχορδα, άποτελούν άσυνήθιστα μεγάλη όρχήστρα για κάθε κοντσέρτο, ιδιαίτερα για τό κοντραμπάσο, τό όποιο δέν μπορεί νά συναγωνιστεί ήχητικά, όπως τό πιάνο ή τό βιολιά, τήν όρχήστρα. Ό Σκαλκώτας, πού έπαιζε στήν όρχήστρα ό ίδιος και ήταν έπίσης φημισμένος ένορχηστρωτής, είχε σίγουρα έπίγνωση του τολμηματός του, στήν περίπτωση του κοντσέρτου αυτού, καθώς και τών πρακτικών προβλημάτων ήχητικής ίσορροπίας. Όμως είναι τέτοια ή πεποίθηση και ή δύναμη τής συνθετικής του σύλληψης, ώστε μοιάζει νά προχωρεί άνυποχώρητα άγνοώντας τά διάφορα τεχνικά έμπόδια. Είναι σάν τό κοντραμπάσο, τό βαθύτερο και όγκωδέστερο όργανο, νά βρίσκεται ιδανική συντροφιά σέ μία τεράστια όρχήστρα - ένα λογικό και ψυχολογικό μουσικό γεγονός. Όμως τό έργο είναι έπίσης γεμάτο από πνεύμα και λεπτές άποχωρήσεις. Οι σημερινές τεχνικές δυνατότητες ως πρός τή συναισθητική έκτέλεση δικαιώνουν τελικά τήν άσυμβίβαστη θέληση του συνθέτη.

Τό κοντσέρτο είναι γραμμένο σέ έλεύθερο άτονικό είδωλο με συγγένειες πρός τό προσωπικό δωδεκάφωνο

ιδίωμα του συνθέτη, ωστόσο χωρίς δωδεκάφθογγες σειρές. Το συνολικό μορφολογικό σχήμα είναι απλούστερο σε σύγκριση με τα προηγούμενα κοντσέρτα του Σκαλκώτα. Η απόλυτη αυτή δεν σημαίνει αλλαγή στιλιστικής κατεύθυνσης, αλλά φανερώνει τον πραγματικό δημιουργικό σεβασμό του συνθέτη για την ακουστική οντότητα των δύο μέσων: η έκτελεση μπορεί να θέσει ερωτήματα πρακτικής ισορροπίας ήχου μεταξύ κοντραμπάσου και μεγάλης ορχήστρας, αλλά στην πραγματικότητα υπάρχει μία τέλεια έσωτερική ισορροπία ανάμεσα στη μορφή του έργου και τον ιδιαίτερο ήχο που παράγεται από τα δύο μέσα. Παρά την οικονομία της μορφής, το έργο είναι γεμάτο από λεπτά ευρήματα στην κατασκευή του. Ιδιαίτερα συναρπαστική, αν και ως επί το πλείστον λανθάνουσα, είναι η "άλληλοκάλυψη" (overlapping) των ορίων των μουσικών φράσεων ανάμεσα στον σολίστα και την ορχήστρα και στα τρία μέρη. Αυτή η συγκεκριμένη υφή δεν υπάρχει τόσο για να είναι άμεσα προφανής, αλλά, σαν μουσικό μυστικό, δημιουργεί αμοισημία στην αντίπαλση των φράσεων, προκαλώντας αίσθηση συνέχειας και κίνησης προς τα εμπρός, και, σε κάποια σημεία, έχει πνευματώδες ή δραματικό αποτέλεσμα. Στο δεύτερο μέρος συμβάλλει σε ένα κλίμα αόριστικού λυρισμού. Η αμοισημία, η "άλληλοκάλυψη", η ασυμμετρία του μήκους στην όλη φραστική δομή αντιτίθενται προς τον σταθερό ρυθμικό παλμό στα μέρη του έργου.

Το πρώτο μέρος ανοίγει με εισαγωγή *Andante*. Η εισαγωγή παρουσιάζει ασυνήθιστη πυκνότητα αρμονικής και αντιστιχτικής ύψης, δημιουργώντας έκφραστική αίσθηση ατμόσφαιρας που σκοτεινιάζει, σαν σούρουπο. Το κυρίως *Allegro*, σε μορφή σονάτας, αρχίζει με ένα ορχηστρικό ριτορνέλλο κατά την κλασική αντίληψη, όπως στα άλλα κοντσέρτα του Σκαλκώτα, όπου εκτίθεται όλο το κύριο θεματικό υλικό. Το πρώτο θέμα είναι αφορασιστικό, το δεύτερο είναι έκφραστικό και συνοδεύεται από ένα δυνατό ρυθμικό σχήμα χαμπανέρα-ταγκό. Το ριτορνέλλο κορυφώνεται με αρμονική στάση και το κοντραμπάσο εισέρχεται με μία μικρή καντέντσα, πριν αρχίσει τη

δική του έκθεση με μία στοχαστική προσέγγιση στο πρώτο θέμα. Αναγγέλλει τη δεύτερη ιδέα με ένα πέρασμα με αρμονικές. Η ανάπτυξη είναι σύντομη και δραματική. Όδην, ύστερα από καταληκτικό δεξιοτεχνικό πέρασμα του σολίστ, σε μία κορύφωση, όπου κανείς θαφνικά συνειδητοποιεί ότι η επανέκθεση έχει ήδη οθάσει.

Το δεύτερο μέρος, *Andantino*, πνευματώδες, λυρικό και κάπως μελαγχολικό, έχει μορφή σονάτας χωρίς ανάπτυξη. Το πρώτο θέμα ακούγεται από το αγγλικό κórνο. Τότε αρχίζει ο σολίστ απαντώντας με μία παλινδρομη, στη σειρά των μουσικών θόγγων, μορφή του θέματος. Η δεύτερη ιδέα είναι αφοπλιστικά απλή και μελωδικά σχεδόν διατονική.

Το θινάλε, *Allegro vivo e molto ritmato*, έχει αιχμηρό ρυθμικό χαρακτήρα. Η μορφή του είναι σονάτα με τρία θέματα. Η πρώτη ιδέα είναι δυναμική. Η δεύτερη ακολουθεί με χορευτική διάθεση, αλλά αναπτύσσεται προς ένα δραματικό, επίμονο ενδιάμεσο έπεισόδιο, το οποίο συνδέεται μοτιβικά με το έκτακτο, που ήσυχο τρίτο θέμα. Σε ένα πολύ σύντομο κεντρικό τμήμα, που λειτουργεί σαν αρμονική ανάπτυξη με κλασικό τρόπο, το κοντραμπάσο ακούγεται πάνω από χαμηλές, σκοτεινές συγχορδίες στα σαγκόττα, τα κόρνα και τα τρομπόνια, παίζοντας ένα αρμονικό πέρασμα σαν καντέντσα πάνω στις τέσσερις χορδές του. Η λακωνική κόντα υπαινίσσεται μία επαναφορά του πρώτου θέματος σαν σε ρόντο και δυναμικά φέρνει το τελείωμα του κοντσέρτου.

Έλληνικοί Χοροί

Ο Σκαλκώτας συνέθεσε τους 36 Έλληνικούς Χορούς, ένα από τα κορυφαία έργα του, κατά το 1931-36. "Ως και τον τελευταίο χρόνο της ζωής του έργαστηκε ξανά, κατά διαστήματα, στους Χορούς. "Άφησε τρία πλήρη χειρόγραφα, αναθεώρησε τη συνολική εννοχρήσωση, επεξεργάστηκε περαιτέρω συνθετικά ορισμένους Χορούς και έκανε επίσης πολλές μεταγραφές για διάφορα σύνολα. Η γραφή των Χορών για έγχορδα δημοσιεύτηκε ύστερα από το θάνατό του και αμέσως έγινε ιδιαίτερη γνωστή.

Ο Σκαλκώτας αντιμετωπίζει δημιουργικά όλο το φάσμα της ελληνικής δημοτικής μουσικής και χρησιμοποιεί τα στοιχεία της με έξερρευτικό και έμπνευσμένο τρόπο. Τό έργο άποτελεί σταθμό της ελληνικής μουσικής. Ο συνθέτης είχε άσχοληθεί συστηματικά με τη μεταγραφή δημοτικών τραγουδιών από πρώιμες ηχογραφήσεις και έκανε αναλύσεις πολλών τραγουδιών. Χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικά τό δημοτικό ύλικό, δημιουργώντας προσωπικό ύφος. Διερευνά και έρμηνεύει συνθετικά την ύπόσταση του πρωτογενούς υλικού μέσω της άρμονίας, της ανάπτυξης, της μορφής. Ο ήχος των Χορών είναι συχνά δυναμικός, άντανακλώντας ίσως την άπωση του συνθέτη γιά τόν χαρακτήρα της ελληνικής δημοτικής μουσικής, πού συνδυάζει την έκφραση ανθρώπινου πάθους και ήρωικό στοιχείο. Τό χιούμορ στους Χορούς είναι άποτε πικρό και αϊχμηρό. Σέ άρκετους Χορούς, κάτω από την έπιφάνεια μιάς μικρής σύνθεσης, διακρίνεται σκοτεινή διάθεση.

Τά όνόματα των Χορών άναφέρονται είτε σε περιοχές της Ελλάδας και τη μουσική τους, π.χ. *Νησιώτικος*, είτε σε τύπο χορού, π.χ. *Τσάμικος*, *Μαζωχός*. Άν και σε άρκετους χορούς τό θεματικό ύλικό όφείλεται στην έμπνευση του συνθέτη, στους παρόντες τρεις χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί δημοτικές μελωδίες. Τό αυθεντικό δημοτικό μουσικό ύλικό είναι μιά άφετηρία, την όποία ο Σκαλκώτας προεκτείνει με τη δικιά του μελωδική έμπνευση, με ανάπτυξη, παραλλαγή κ.τ.λ.

Ο *Νησιώτικος* βασίζεται στή μελωδία "Μιά Μυλοποταμίτισσα", από την Κρήτη. Έχει τριμερή μορφή. Τό διαφορούμενο άνάμεσα στις τροπικές (αϊολικές, φρυγικές) και τίς διατονικές νότες της κλίμακας καθορίζει την όμορφη άρμονική διαδοχή των συγχορδιών. Μέ την άρμονική της έρμηνεία ή μελωδία άποκτά νέο έκφραστικό νόημα. Τότε ο Σκαλκώτας συνεχίζει τη μελωδία με δική του μελωδική ιδέα (τό σημείο της συνέχειας περνά άπαράτηρητο). Άναπτύσσοντας τό εισαγωγικό μοτίβο προσφέρει μιάν άπαντητική μελωδία στό πρώτο πύπο θέμα. Στή μελωδική αυτή συνέχεια οι προηγούμενες άρμονικές άμφισμίες

έξερρευνούνται περισσότερο, ώπου, μέσα από ένα μετέωρο άρμονικό ιστό, ο τροπικός προσαγωγέας έπανακτάται και διακριτικά ύπογραμμίζεται τό μελαγχολικό χαρακτήρα της μελωδίας. Τό κεντρικό τμήμα είναι στό μείζονα τρόπο. Η μελωδία, πού είναι τό Σκαλκώτα, ρέει γαλήνια, με φυσική άπλότητα. Άντιτίθεται και προεκτείνει τό προηγούμενο μελωδικό τμήμα. Άκούγεται σε κανόνα, όπου τά πρώτα βιολιά άπαντούν στίς βιόλες. Η γαλήνη της όμως θίγεται έλαφρά από διάφωνες νότες πού προστίθενται στήν άρμονία, ένα έφφε λεπτότητα και άνήσυχου χιούμορ του Σκαλκώτα. Τότε ή κατάσταση αυτή προεκτείνεται κατά πολύ: ή μελωδία άκούγεται φωτεινή και έναρμονισμένη στην ψηλή περιοχή των βιολιών, αλλά τώρα οι άπρόσκλητες, άλλες διαφωνίες είναι αύξημένες, με συγχορδίες από τέταρτες στύ μεσαία περιοχή, και συγκρούονται σχεδόν άόφρητα με την άρμονία. Η κατάσταση αυτή είναι πρωτότυπη σέ ήχο, λειτουργία, χαρακτήρα: είναι ταυτόχρονα άποφασιστική και διαφορούμενη. Η έκφραση είναι ισχυρή, ή μελωδία λαμπρή, τό χιούμορ σκοτεινό - οι διαφωνίες είναι σκληρές, αλλά έκφραστικές και ειρωνικές, συνεισφέρουν και προσβάλλουν. Τότε ή μελωδία κατεβαίνει με διαδοχικά διαστήματα τετάρτης, καθρεφτίζοντας μελωδικά τίς διαφωνίες, και τό διαφορούμενο του προσαγωγέα επιστρέφει με δύο άπλούστατες συγχορδίες, προσκαλώντας την επανάληψη του πρώτου τμήματος.

Ο *Τσάμικος* βασίζεται στή γνωστή δημοτική μελωδία "Κάτω στου Βάλτου τά Χωριά". Ο Σκαλκώτας σε όλο τον χορό άναπτύσσει τά εισαγωγικά μοτίβα του δημοτικού τραγουδιού με τονικές και άρμονικές μεταπτώσεις, καθώς και έναλλαγές με φαντασία στην ύψη και την ήχητικότητα. Τό σύντομο θέμα του κυρίως Χορού άκούγεται, ύστερα από την άρχή του κομματιού, στά βιολιά. Τότε τό μοτίβο του δεν άκούγεται ξανά, παρά μόνον σάν ήχώ, με κάπως πικρή έπιμνη, στά βιολοντέλλα και τά κοντραμπάσσα, στην καταληκτική κόντα. Η μη προβλέψιμη μορφολογική έντύπωση αυτού του χορού, τυπική σε ένα αριθμό χορών του Σκαλκώτα, άποτελεί δημιουργική άπόκριση του συνθέτη προς στή

φύση του ύλικού του, τό οποίο προέρχεται από προφορική δημοτική παράδοση.

Ό *Μαζωχτός* χρησιμοποιεί ένα δημοτικό Χελιδόνισμα (Χελιδονάκι θα γενώ), τό οποίο στην πραγματικότητα είναι μόνον ένα αρχαϊκό, επαναλαμβανόμενο μελωδικό κύτταρο από τρείς νότες (ντό, ρέ, λά). Ό Σκαλκώτας μεταμορφώνει την γαλήνια αυθεντική μελωδία σέ ένα εξαιρετικά όρμητικό χορό. Η μελωδία έδω έμφανίζεται ως πρόσχημα καί ό Σκαλκώτας ενδιαφέρεται νά ασχοληθεί μόνο μέ ένα στοιχειώδες επαναληπτικό τροπικό μοτίβο. Η ανάπτυξη του έχει γραμμικό, χρωματικό, δυναμικό χαρακτήρα, ενώ ό Σκαλκώτας ανταποκρίνεται στή στατική φύση τού μοτίβου παραμένοντας σχεδόν συνεχώς, σέ όλο τό χορό, μέ έμφαση στήν ελάσσονα τονική συγχορδία. Η συνεχής επανάληψη, ιδιαίτερα στό δεύτερο τμήμα τού χορού, δημιουργεί αυξανόμενη ένταση. Αίγο πριν τήν τελική επανάληψη ξεσπά ξαφνικά μία πολυτονική, ιδιαίτερα διάφωνη, συγχορδία μέ πολλαπλή λειτουργία δεσπόζουσας, τό έπιτείνει τό αναποφευτικό τής στατικής ελάσσονος τονικής, πάνω στήν όποία τό πρωταρχικό θέμα τού χορού ακούγεται μέ δύναμη γιά τελευταία φορά.

Νίκος Χριστοδούλου

Θόρα Έϊναρσδόττ

Η Θόρα Έϊναρσδόττ ξεκίνησε φωνητικές μουσικές σπουδές στήν Ίσλανδία καί συνέχισε στή Σχολή Μουσικής Γκίλντχολ τού Λονδίνου. Έκανε τήν πρώτη της έμφάνιση τό 1995 στό Φεστιβάλ Όπερας τού Γκλάντμπορν τραγουδώντας τόν Καθρέστ στην όπερα *Η Δεύτερη Κυρία Κόνγκ* τού Χάρισον Μπέρτγουισλ. Έκτοτε έχει τραγουδήσει στήν Αγγλική Έθνική Όπερα, τήν Όπερα τού Βορρά, τό Έργαστήρι Όπερας καί τήν Ίσλανδική Όπερα άρκετούς ρόλους, μεταξύ άλλων Παμίνα, Τσερίλιν, Δέσποινα, Μαμπριρίνα, καί πολύ πρόσφατα τραγουδήςε, σέ παγκόσμια πρώτη εκτέλεση, τήν όπερα τού Σάιμον Χόλτ *Νά κατηγορηθεί τό Άηδόνι* μέ τήν Όπερα τού Βορρά στό Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής τού Χάντερσφιλντ. Έχει

έκτεταμένο συναυλιακό ρεπερτόριο καί έκανε τήν πρώτη της έμφάνιση στή Νέα Υόρκη σέ ρεσιτάλ στό Βάλ Ρισάιταλ Χόλ στό Κάρνεγκι Χόλ.

Βασίλης Παπαβασιλείου

Ό Βασίλης Παπαβασιλείου είναι από τούς πιο γνωστούς Έλληνες σολίστ. Σπούδασε κοντραμπάσο στό Έλληνικό Όδείο, τελειώνοντας μέ πρώτο βραβείο τό 1986, καί στή συνέχεια στή Σχολή Μουσικής Γκίλντχολ τού Λονδίνου. Τό ενδιαφέρον του γιά αυτοσχεδιασμό τόν έφερε καί στό χώρο τής τζάζ καί γιά μερικά χρόνια, στην άρχή τής δεκαετίας τού 1980, ήταν μέλος τού βραβευμένου Συνόλου Τζάζ τής Ευρωπαϊκής Ένωσης. Έχει περιοδεύσει μέ τό Κουαρτέτο Τσιλινγκιριάν. Είναι πρώτος κοντραμπασίστας στήν όρχηστρα τής Έθνικής Λυρικής Σκηνής. Έχει σολιστική δραστηριότητα σέ έκτεταμένο ρεπερτόριο. Εκτός από τό καθιερωμένο ρεπερτόριο, ό Βασίλης Παπαβασιλείου έχει αύξησει τό ρεπερτόριο τού όργάνου έμπνεόντας σύγχρονους Έλληνες συνθέτες νά συνθέσουν γιά τό κοντραμπάσο.

Συμφωνική Όρχηστρα τής Ίσλανδίας

Η Συμφωνική Όρχηστρα τής Ίσλανδίας ιδρύθηκε τό 1950 καί είναι πιθανόν ή νεώτερη έθνική όρχηστρα τής Ευρώπης. Τό υψηλό καλλιτεχνικό της επίπεδο είναι χαρακτηριστικό αύτης τής έντονα μουσικής χώρας - νησιού μέ μόλις 260.000 κατοίκους. Η όρχηστρα έχει μέ τά χρόνια μεγαλώσει. Σήμερα ή όρχηστρα έχει 70 μόνιμα μέλη, τά όποια μπορούν άνάλογα νά αύξηθούν ώς τά 100.

Τή θέση τού έπικεφαλής άρχιμουσικού είχαν άρκετοί μάεστροι, όπως ό νορβηγός Όλαφ Κίλαντ, ό πολωνός Μπόταν Βοντίτσκο, ό νορβηγός Κάρστεν Άντερσεν, ό γάλλος Ζάν-Πιέρ Ζακίγια, οι έριανδοί Πέτρι Σάκαρι καί Όσμο Βένσκε.

Η Όρχηστρα δίνει 60 συναυλίες κάθε περίοδο καί συνδρομητικές σειρές 18 συναυλιών στό Ρέικιαβικ. Δύο φορές τό χρόνο γίνονται περιοδείες στήν Ίσλανδία, ενώ περιοδείες στό έξωτερικό έχουν γίνει στά νησιά Φαρόε, τή Γερμανία, τήν Αυστρία, τή Γαλλία, τή

Φιλανδία, τή Σουηδία καί τή Δανία. Τό Φεβρουάριο τού 1996 ἡ ὀρχήστρα ἔκανε τό ντεμπούτο της στή Β. Ἀμερική.

Νίκος Χριστοδούλου

Γεννήθηκε στό Βόλο τό 1959. Σπούδασε σύνθεση μέ τόν Γ. Α. Παπαϊωάννου, πήρε δίπλωμα πιάνου καί ἔκανε μεταπτυχιακές σπουδές στή σύνθεση στήν Ἀνώτατη Σχολή Μουσικῆς τοῦ Μονάχου καί στή διευθύνση ὀρχήστρας στό Βασιλικό Κολλέγιο τῶν Λονδίνου. Σπούδασε ἐλληνική οἰολογία στό Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν. Ἀπό τό 1977 συνεργάστηκε ὡς συνθέτης μέ τήν Ἑλληνική Ραδιοφωνία (Γ΄ Πρόγραμμα). Ἐχει συνθέσει ἔργα γιά ὀρχήστρα, χορωδία, μουσική δοματίου, σκηνική μουσική, τραγούδια. Συνθέσεις του ἔχουν παραγγελθεῖ ἀπό πολλούς δορεῖς καί φεστιβάλ. Διευθυντής τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν, ἔχει συνεργαστεῖ μέ πολλές ἐλληνικές ὀρχήστρες. Ὑπῆρξε διευθυντής τῆς Νέας Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν καί τῆς πανευρωπαϊκῆς ὀρχήστρας Euro Youth Philharmonic. Τό 1996 ἐμφανίστηκε στήν Ὦπερα τοῦ Μπλός. Συνεργάζεται μέ ὀρχήστρες στό ἐξωτερικό (Δανία, Σουηδία, Ἰσλανδία, Ρωσία, Ἀρμενία).

Nikos Skalkottas (1904-49) ist eine führende Gestalt der griechischen Musik (neben Manolis Kalomiris [1883-1962], dem Gründer einer „modernen nationalen Schule“). Skalkottas und Dimitri Mitropoulos (der später als Dirigent Weltruhm erlangte) begannen in den 1920er Jahren als erste griechische Komponisten, sich der Atonalität und des Zwölfsystems zu bedienen. Skalkottas erforschte auch tonale Idiome des 20. Jahrhunderts.

Er wurde 1904 als Kind einer musikalischen Familie geboren, die 1909 nach Athen übersiedelte. Sehr früh legte er ein außerordentliches musikalisches Talent an den Tag, und mit fünf Jahren begann er, bei seinem Onkel Kostas Skalkottas Violinunterricht zu nehmen. Später ging er an das Athener Konservatorium, wo er 1920 die Schlußprüfung mit Goldmedaille und Stipendium absolvierte. 1921 zog er nach Berlin, wo er zunächst die Meisterklassen für Violine von Willy Heß an der Hochschule für Musik besuchte. 1923 gab er die Karriere eines Violinvirtuosen auf und wandte sich endgültig dem Komponieren zu. Er studierte bei Paul Juon, Kurt Weill und später Philipp Jarnach (1925-27). Während seiner Berliner Jahre lebte er mit seiner Violinistenkollegin Mathilde Temko zusammen. Sie bekamen zwei Kinder, von denen nur das zweite, ein Mädchen, überlebte. 1927 konnte er durch ein neues Stipendium aus Athen in der Kompositionsklasse von Arnold Schönberg beginnen, der ihn sehr schätzte. Ab 1924 hatte sich Skalkottas ständig dem Komponieren gewidmet, und einige seiner Werke wurden in Berlin und Athen aufgeführt.

Nach einer Auseinandersetzung mit Schönberg verließ Skalkottas 1931 ihn und seinen Kreis. Im selben Jahr endete sein Verhältnis mit Mathilde Temko. Es folgte eine Depressionsperiode, und er hörte für einige Zeit mit dem Komponieren auf. 1933 kehrte er nach Athen zurück, wo er als Orchesterviolonist zu arbeiten und wieder zu komponieren begann. Sein Charakter war ziemlich introvert, und um seinen Lebensunterhalt zu verdienen spielte er bis zu seinem Lebensende Violine an den hinteren Pulten in Athens Orchestern (Konservatorium, Rundfunk, Oper).

Als Komponist arbeitete er in der Isolation. Sein Schaffen wurde meistens vernachlässigt und mißachtet.

hauptsächlich wegen des atonalen Stils und der beachtlichen technischen Ansprüche. Trotz der Schwierigkeiten komponierte er bis zu seinem Lebensende fortwährend und produktiv. Immerhin konnte er sich stets eines besonderen Rufes erfreuen, wie an der unlängst überarbeiteten „Großen Griechischen Enzyklopädie“ des Jahres 1934 ersichtlich, wo seine Tänze bereits vor ihrer endgültigen Fertigstellung als eine sehr wichtige Leistung bezeichnet werden. Während der deutschen Besatzung war er zwei Monate lang im Haidarilager eingekerkert. 1946 heiratete er die Pianistin Maria Pangali, mit der er zwei Söhne hatte. Vor der Geburt des zweiten Sohnes starb er 1949 unerwartet im Alter von 45 Jahren.

Trotz seines kurzen Lebens komponierte Skalkottas zahlreiche Werke – der Musikwissenschaftler J. Thornley zählt mehr als 110 Opuszahlen: symphonische Werke (zwei große symphonische Suiten, die symphonische Ouvertüre *Die Rückkehr des Odysseus*, neun Konzerte, *Klassische Symphonie* für Bläser, *Sinfonietta*, symphonische Tänze, Tanzsuiten, Ballette), Werke für Streich- und Blasorchester, Streichquartette, verschiedene Kammer- und Solowerke, Vokalwerke und Theaternusik.

Skalkottas' Ruhm basiert vor allem auf seinen dodekaphonischen und atonalen Werken. Seine ersten atonalen Kompositionen stammen noch aus der Zeit vor seiner Begegnung mit Schönberg. Während seines gesamten schöpferischen Lebens komponierte Skalkottas aber auch bedeutende tonale Werke. Er ist das ziemlich einzigartige Beispiel eines Komponisten, der gleichzeitig und abwechselnd in tonaler und atonaler Sprache arbeitete. In seinem gesamten Schaffen verwendete und erforschte er sämtliche stilistischen Tendenzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: nicht serielle Atonalität, Zwölftonsystem, dazu noch fortgeschrittene Tonalität mit folkloristischen Elementen und neoklassizistische Tonalität (ohne folkloristische Elemente).

Skalkottas entwickelte bald seine serielle Zwölftonmethode weiter, wobei sie sehr persönlich und originell wurde. Er verwendet mehr als eine Tonreihe pro Werk und stellt vielmehr eine Gruppe aus mehreren Reihen auf, die thematisch und harmonisch angelegt und verwendet

werden, häufig in klassischen Formen (Sonate, Variationen, Suite usw.). In späteren Orchesterwerken wird die intervallische und harmonische Struktur der Tonreihe hinsichtlich Satzbild, Dichte, Tonhöhen und Kombinationen mit der Orchestration verbunden.

Ein anderer wichtiger Zug ist das Vorhandensein griechischen folkloristischen Materials in seinen Werken. Wie Bartók widmete er einen wesentlichen Teil seines Wirkens der systematischen Erforschung griechischer Volksmusik und Volkslieder. Besonders interessant ist das Einbeziehen von Volksmusik in seine atonalen Kompositionen. Zu seinen tonalen Werken mit folkloristischen Elementen gehören die berühmten 36 griechischen Tänze.

© Jason Dimitriades 1997

Maienzauber, Suite

Maienzauber – Ein Märchendrama ist eines der größeren Werke von Skalkottas; ursprünglich geschrieben als symphonische Zwischenaktmusik, ist es eine Komposition von ungewöhnlicher stilistischer Konzeption und Originalität. *Maienzauber* besteht aus vier symphonischen Hauptsätzen: *Ouverture (Maestoso–Allegro)* – *Märchen Musik (Andante)* – *Ballett – Tanz der Feen (Molto vivace [Scherzo])* – *Klagelied der Mutter (Finale – sehr langsam)*, geschrieben in frei atonaler Sprache. Zwischen dem dritten und letztem Satz sind sechs kurze Sätze eingeflochten: Die kurze *Liebeszene*, ebenso atonal, und dann, fast unerwartet, vier tonale zwischenspielartige Sätze mit volksmusikalischem Charakter – zwei Lieder und zwei kurze Tänze, nacheinander die Lieder aufgreifend. Der Prolog zum Finale kehrt schließlich zur freien Atonalität zurück. Neben der Kombination von Tonalität mit Atonalität ist es ebenso charakteristisch, daß Skalkottas auch in den vier atonalen Hauptsätzen direkt oder indirekt geschickte Elemente der griechischen Volksmusik vorstellt und somit einen sehr individuellen Stil schafft. *Maienzauber* ist in seiner Form einzigartig, da die verschiedenen Stile, die im gesamten Schaffen Skalkottas' immer wieder abwechselnd vorkommen, hier kombiniert in einem einzigen Werk hervortreten: Nicht-serielle und frei-serielle Atonalität (die sich mitunter auf die Zwölfton-Methode des Komponisten

berufen), Tonalität und der Einsatz von traditionellen volksmusikalischen Elementen in tonalen und atonalen Zusammenhängen.

Skalkottas komponierte *Maienzauber* 1943-44 und orchestrierte das Werk 1949. Skalkottas war von dem Bühnenstück von Christos Evelpidis, das 1942 veröffentlicht wurde (*Maienzauber – Ein Märchendrama in fünf Bildern*), inspiriert und entschied sich, eine Musik in Hinsicht auf eine zukünftige Bühnen- oder Radioproduktion zu komponieren.

Die Anziehungskraft für Skalkottas zu gerade diesem besonderen Stück und seinem Thema kann nicht allein durch die indirekte Bekanntschaft des Komponisten mit dem Autor erklärt werden, der ein Schwager zu einer nahen Freundin Skalkottas', Nelly Evelpidi, war. Die Erzählung eines Menschen, ausgeschlossen aus der Gesellschaft, mit tragischer Hingabe zu überirdischen Idealen und Liebe muß die Persönlichkeit des Komponisten stark getroffen haben. Im Stück wundern sich die Feen bei ihrem ersten Auftreten über die unerklärliche Möglichkeit einer Liebesbeziehung zwischen einem unsterblichen und einem sterblichen Wesen, indem sie die unnatürliche Beziehung zwischen dem Spirituellen und dem Materiellen in der Kunst erwähnen. Der alt-romantische literarische Stil des Stücks scheint der Modernität Skalkottas' zu widersprechen. Dennoch komponiert Skalkottas die Musik detailgenau, geleitet von den unsterblichen Themen des Stückes. Eine vollständige Bühnenproduktion wurde zwar nie durchgeführt, jedoch zählt die Musik zu den am meisten inspirierten des Komponisten.

Die Handlung ist folgende: Thanos, ein Jüngling, wandert durch sein Leben, getrieben von der Hoffnung, die Frau wiederzufinden, in die er sich einst verliebte, als er sie nur ein einziges Mal in einer Mondnacht gesehen hatte. Er ist ausgestoßen von der Dorfgemeinschaft und von seinem verheirateten Bruder. Eines Abends im Mai bereiten die Dorfbewohner alles für die alljährliche Mai-Feier vor, während die alte Foto, Thanos' verständnisvolle Mutter, zuhause bei ihrem Enkel bleibt und ihn in den Schlaf wiegt, indem sie ein Märchen über Feen erzählt (*Märchen-Musik*). Thanos lauscht heimlich Fotos Erzäh-

lung vom Schluß des Märchens, auf welche Weise ein Mensch die Liebe einer Fee erlangen kann, nämlich, indem er ihren Schleier in einer Mainacht an sich nimmt. Er geht wieder hinaus in die Nacht, besessen von seiner Suche und sieht die Feen lachend bei ihrem Tanz am Moor-See (*Ballett – Tanz der Feen*). Er erkennt, daß die Fee Argyro („Silber“) seine ideale Liebe ist; er ergreift furchtlos ihren Schleier, ungeachtet der Drohungen der Natur und der Feen und behält den Schleier bis zur Dämmerung, bis schließlich Argyro in seine Arme fällt (*Liebeszene*). So leben sie verheiratet und sehr verliebt, Argyro ist nun ein menschliches Wesen, und ihre Feennatur ist ihrer Erinnerung entwichen. Während sie in ihrem Haus singt (*Lied der Argyro, Kleines Tanz-Lied*), besuchen sie ihre Feen-Schwester in Gestalt von Zigeunerinnen, die sie aber nicht erkennt. Plötzlich findet Argyro ihren Schleier, was Thanos sehr erschreckt, aber wieder erkennt sie das Zeichen nicht. Es ist Maienabend ein Jahr später und Thanos entschließt sich, nun entspannt, zur Feier zu gehen, zusammen mit seiner Frau, die den wunderschönen Schleier trägt. Die Mädchen des Dorfes singen ein traditionelles Lied (*Volkslied*), das der einbrechenden Nacht huldigt, und das Fest beginnt (*Volkstanz*). Argyro und die Mädchen beginnen einen traditionellen „Syrtos“-Tanz (*Ballett – mittlerer Teil*), während die Zigeuner die Musik dazu spielen. Der Tanz wird immer schneller und geht über in den *Tanz der Feen*. Argyro erinnert sich plötzlich ihrer Vergangenheit und verschwindet mit den Feen in der Verkleidung der Zigeunerinnen. In der folgenden Maifeier ein Jahr später stirbt Thanos an seinem Gram. Seine Mutter trauert über dem Leichnam ihres Sohnes (*Klagelied der Mutter*).

Maienzauber hat einen zyklischen Formcharakter. Das reichhaltige thematische Material ist in drei thematische Schichten gegliedert:

- a) Die zwei Trauer- und Liebesthemen und die anderen Themen der Ouvertüre, frei-seriell (oft als Elfton-Reihe); die beiden Hauptthemen kehren in verschiedenen Sätzen in zyklischer Transformation wieder;
- b) Die verschiedenen Themen der *Märchen-Musik* und des *Tanz der Feen*, die, im selben atonalen Kontext, teilweise

mehr diatonischen oder modalen Anspruch haben (im Vergleich zu der Chromatik der vorhergehenden Themen): einige davon, genauso wie das Trauer-Thema verweisen deutlich auf Elemente der Griechischen Volksmusik:

c) Die Lied-Themen der tonalen Sätze, das volkstümliche *Lied der Argyro* und das (originale) *Volkslied*.

Die Partitur des Werks schreibt ein Orchester mit einfach besetzten Holzbläsern, Englischhorn, Bass-Klarinette, Kontrafagott, zwei Hörnern, Trompete, Posaune, Tuba, Harfe, Schlagzeug und Streichern vor.

Kontrabaßkonzert

Die Konzertform war einer von Skalkottas' Favoriten: der Großteil seines orchesterlichen Schaffens besteht aus den elf Konzerten, von denen neun erhalten sind (Klavier, zwei Klaviere, Violine, zwei Violinen, Violine und Bratsche, Kontrabaß). Seine Vorliebe für diese Form enthüllt einen bestimmten Aspekt seiner Persönlichkeit: die Frage von Trennung und Einheit in seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen. Beispielsweise war er sehr philosophisch und in sich gekehrt, in seiner Modernität seiner musikalischen Umgebung entfremdet, während er als glänzender ausübender Musiker sein Alltagsleben als Orchesterviolinist und als Ensemblepianist verbrachte, oder gar als Orchestrator der Musik anderer Komponisten.

Skalkottas komponierte sein *Kontrabaßkonzert* 1940 und vollendete die Orchestration 1942. Es war sein neuntes Werk dieser Gattung. Kontrabaßkonzerte sind selten, und das Repertoire für das Instrument ist sehr begrenzt. Anscheinend bot Skalkottas das Werk dem Konzertmeister der Kontrabaßstimme des Athener Symphonieorchesters, Tzoumanis, an, obwohl es in der damaligen Zeit, während des Krieges und der Besatzung Griechenlands, unwahrscheinlich war, daß so ein anspruchsvolles und atonales Konzert aufgeführt werden würde. (Wie im Falle des Großteils seiner Orchestermusik sollte Skalkottas in der Tat keine Aufführung des *Kontrabaßkonzerts* im Laufe seines kurzen Lebens hören.)

Skalkottas war ein sehr systematischer Komponist, und es ist daher logisch, daß er nach den Konzerten für Violine (1938, BIS-CD-904), Violine und Bratsche (1939)

und für Cello (um 1938, verschollen) zum Kontrabaß weiterging. In den beiden ersten Konzerten machte er von seinem eigenen Instrument Gebrauch, das er virtuos beherrschte. Im sehr verschiedenen *Kontrabaßkonzert* scheint Skalkottas für ein idealisiertes tiefes Instrument der Streicherfamilie zu komponieren. Er behandelt das Instrument nicht wie eine ersatzmäßige Erweiterung des Cellos, weswegen er das höchste Register wenig verwendet; stattdessen zieht er einen nahezu normalen Umfang vor, der durch die Natur des Instruments einen recht tiefen Klang hat – er gebraucht häufig das tiefste Register ganz hinunter bis zu den tiefsten Tönen. Der Solopart ist recht anspruchsvoll und virtuos.

Ein weiterer Teil der Originalität des Werkes ist die Größe des Orchesters: dreifache Holzbläser (mit Englischhorn, Baßklarinette und Kontrafagott), fünf Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, großes Schlagzeug und Streicher sind eine ungewöhnlich große Besetzung für jedes Konzert, besonders aber für den Kontrabaß, der klanglich einem Klavier oder einer Violine keine Konkurrenz liefern kann. Als Orchesterspieler und berühmter Orchestrator muß sich Skalkottas seiner eigenen Kühnheit und der praktischen Probleme der klanglichen Ausgewogenheit bewußt gewesen sein. Die Überzeugung und Kraft seines Vorstellungsvermögens waren aber so stark, daß er kühn vorzugehen scheint, unter Nichtbeachtung der verschiedenen technischen Hindernisse. Die Klangfülle und das Gewicht des tiefsten und sperrigsten Instruments, des Kontrabasses, wird auf ideale Weise von einem riesigen Orchester wettgemacht; ein logischer und psychologischer musikalischer Effekt. Dabei ist das Werk geistreich und voll subtiler Nuancen.

Das Konzert ist in frei atonaler Sprache geschrieben, mit dem persönlichen Zwölftonidom des Komponisten verwandt, allerdings ohne eine eigentliche Zwölftonserie. Im Vergleich zu den früheren Konzerten des Komponisten ist der formale Aufbau schlichter. Diese Einfachheit stellt keinen Wechsel der stilistischen Einrichtung dar, zeigt aber, daß der Komponist einen echten kreativen Respekt für die akustische Existenz seiner Klangmittel hat: eine Aufführung kann vielleicht die Frage der praktischen,

klanglichen Ausgewogenheit aufwerfen, aber in der Tat liegt eine schöne innere Ausgewogenheit vor, zwischen der Form des Werkes und dem eigenartigen Instrumentalklang, der von den beiden Klangquellen erzeugt wird. Trotz der formalen Ökonomie ist das Werk in seinem Aufbau voll von subtilen Feinheiten. Besonders markant, obwohl meistens latent, ist das Überschieben musikalischer Phrasen zwischen Solist und Orchester in sämtlichen drei Sätzen. Es war nicht die Absicht, daß dies offen merkbar sein sollte, sondern es schafft, wie ein musikalisches Geheimnis, eine innere Doppeldeutigkeit in der Antwort der Phrase, wodurch das Gefühl einer ständigen Vorwärtsbewegung entsteht, stellenweise mit dem Effekt von Witz oder Drama. Im zweiten Satz trägt es zu einer Atmosphäre aphoristischer Lyrik bei.

Griechische Tänze

Skalkottas komponierte seine *36 Griechischen Tänze* zwischen 1931 und 1936. Er überarbeitete sie immer wieder bis zu seinem letzten Lebensjahr und vervollständigte drei Manuskripte mit orchestralen Bearbeitungen. Ebenso schrieb er Transkriptionen einzelner Tänze für verschiedene instrumentale Besetzungen. Die posthum veröffentlichte Version für Streicher wurde schon schnell sehr beliebt.

Skalkottas' experimentelles Umgehen mit griechischem volkstümlichen Material bedeutet ein Meilenstein in der Griechischen Musik überhaupt. Anhand von frühen Aufnahmen schrieb er systematisch Volkslieder auf und analysierte sie. Er macht meisterhaft Gebrauch von diesem Material, indem er die Natur der originalen volkstümlichen Elemente erforscht und interpretiert und durch Harmonie, Entwicklung und Form einen eigenen individuellen Stil entstehen läßt.

Das klangliche Konzept der Tänze ist oft kraftvoll und veranschaulicht die Sichtweise des Komponisten von griechischer Volksmusik. So entsteht ein Charakter, der den Ausdruck von menschlicher Leidenschaft, gepaart mit einem heldischen Element verbindet mit dem Kampf um Unabhängigkeit. Das Humoristische in den Tänzen hat oft einen bitteren Beigeschmack. Manchmal ist unter der Hülle

einer kurzen Komposition eine dunkle Stimmung zu spüren.

Die Titel der Tänze beziehen sich entweder auf griechische Landschaften und ihre Musik, wie z.B. *Nissiotikos* (Insel-Tanz), oder auf verschiedene Typen von Volkstänzen, wie z.B. *Tsamikos* oder *Mazochtos*.

Der Tanz *Nissiotikos* basiert auf der Volksmelodie „Mia Mylopootamitissa“ (Eine Dame aus Mylopotamos), ursprünglich von der Insel Kreta. Zweideutigkeiten zwischen modalen (aeolisch, phrygisch) und diatonischen Tonleitern bestimmen die wunderschönen Sequenzen der Harmonien, und durch ihre harmonische Interpretation erlangt die Melodie eine neue, ausdrucksvolle Bedeutung. Die Melodie, eine von Skalkottas' eigenen, fließt ruhig mit natürlicher Einfachheit, ganz im Gegenteil und in Erweiterung des vorangegangenen melodischen Blocks. Diese Ruhe jedoch wird unmerklich von Dissonanzen in dieser Harmonie angegriffen, ein Effekt, der die Finesse und den subtilen Humor Skalkottas' veranschaulicht.

Der Tanz *Tsamikos* basiert auf einer wohlbekannten Melodie „Kato stou Valtou ta horia“ (Unten bei den Valtos-Dörfern). Skalkottas entwickelt geradlinig die einführenden Motive des Original-Liedes mit Hilfe von modulierenden Wechslern, unerwarteten harmonischen Wendungen und imaginären Veränderungen von Klang und Text. Die formale Undurchschaubarkeit dieses Tanzes, typisch für eine Reihe von Skalkottas' Tänzen, ist eine schöpferische Antwort des Komponisten auf die Natur des Materials, das seinen Ursprung in einer alten, oralen Tradition hat.

Der Tanz *Mazochtos* verwendet die Volksmelodie „Chelidonisma“ (Ich werde eine Schwalbe werden), die im Kern archaisch, sich immer wiederholend, auf drei Noten (C, D, A) basiert. Skalkottas verwandelt die ursprünglich ruhige Melodie in einen vorwärtstreibenden, trotzigen und extrem energiegeladenen Tanz. Die Melodie taucht hier als Einführung auf, und Skalkottas scheint interessiert zu sein, nur ein einziges elementares, sich wiederholendes Motiv zu verwenden. Seine Entwicklung ist von linearem, chromatischen und dynamischen Charakter, während er auf die statische Natur des Motivs zurückgreift und schließlich fast zielstrebig und nachdrücklich im tonalen Mollakkord endet.

© Nikos Christodoulou 1998

Dóra Einarsdóttir

Póra Einarsdóttir, Sopran, begann ihre Gesangsausbildung in ihrer Heimat Island, bevor sie ihre Studien an der Guildhall School of Music and Drama in London fortsetzte. Ihr professionelles Debüt gab sie 1995 beim Glyndebourne Festival Opera, wo sie den Mirror in *The Second Mrs. Kong* von Sir Harrison Birtwistle sang. Seitdem hat sie mit der English National Opera, der Opera North, der Opera Factory und der Icelandic Opera zusammengearbeitet, wo sie Rollen wie Pamina, Zerlina, Despina und Barbarina sang. Beim Huddersfield Contemporary Music Festival war sie in der Weltpremiere von Simon Holts *The Nightingale's to Blame* mit der Opera North zu hören. Sie verfügt über ein weit ausgedehntes Konzertrepertoire. Ihr New York Debüt gab sie mit einem Auftritt in der Weil Recital Hall, Carnegie Hall.

Vassilis Papavassiliou

Vassilis Papavassiliou ist einer der führenden Streicher Griechenlands. Er studierte Kontrabaß am Griechischen Konservatorium, wo er 1986 den ersten Preis gewann, und später an der Guildhall School of Music and Drama, London. Durch sein Interesse an Improvisation spielt er ebenso Jazz und war vor einigen Jahren Mitglied des preisgekrönten Jazz Ensembles der Europäischen Union. Zusammen mit dem Chilingirian Quartet ging er auf Tournee und ist derzeitiger Erster Kontrabassist des Athens Opera Orchestra. Neben Auftritten mit Standardwerken für sein Instrument hat Vassilis Papavassiliou sein Repertoire erweitert, indem er eine beachtliche Anzahl von griechischen Kompositionen für Kontrabass inspiriert hat.

Isländische Symphonieorchester

Das 1950 gegründete Isländische Symphonieorchester ist vermutlich das jüngste nationale Orchester Europas. Sein hoher künstlerischer Standard ist eine bemerkenswerte Äußerung der intensiven Musikalität der nur 260.000 Einwohner zählenden Bevölkerung des Inselreichs. Islands einzigartiges kulturelles Erbgut ist die mittelalterliche Literatur der Sagen; die Geschichte der ausübenden Künste ist indes ungewöhnlich kurz. Der erste Versuch,

ein Orchester zu gründen, erfolgte um 1920, aber erst 1950 wurde das Symphonieorchester mit 40 Musikern gegründet. Im Laufe der Jahre wuchs das Orchester langsam aber sicher, obwohl seine Zukunft in den ersten Jahrzehnten manchmal unsicher war. Erst 1982 wurde sie durch eine Gesetzgebung des Parlaments gesichert. Heute gibt es 70 feste engagierte Musiker, und gelegentlich kann die Zahl auf 100 erhöht werden.

Mehrere Dirigenten beeinflussten als Chefdirigenten stark die Entwicklung des Orchesters, wie Olav Kielland aus Norwegen, Bohdan Wodiczko aus Polen, Karsten Andersen aus Norwegen, Jean-Pierre Jacquillat aus Frankreich, Petri Sakari aus Finnland und Osmo Vänskä aus Finnland. Das Orchester gibt jede Saison etwa 60 Konzerte, von denen achtzehn Abonnementskonzerte (vierzehntägig) in Reykjavik sind. Zweimal jährlich werden Tournees zu verschiedenen Teilen der Insel gemacht, und Auslandsreisen gingen zu den Färöern, nach Deutschland, Österreich, Frankreich, Finnland, Schweden und Dänemark. Im Februar 1996 gab das Orchester sein nordamerikanisches Debüt. Viele der für die Gründung des Orchesters Verantwortlichen sind noch am Leben und im Musikleben aktiv, und einige Mitglieder des Originalensembles spielen heute noch im Orchester.

Nikos Christodoulou

Nikos Christodoulou wurde 1959 geboren und studierte am Hellenischen Konservatorium, wo er die Abschlussprüfung als Pianist ablegte. Er setzte sein Studium an der Münchner Hochschule für Musik fort, wonach er am Royal College in London Dirigieren studierte. 1977-81 war er als Komponist am Griechischen Rundfunk angestellt. Er komponierte Orchester-, Kammer- und Vokalwerke, und bekam Aufträge von verschiedenen Einrichtungen und Festivals.

Nikos Christodoulou war musikalischer Leiter des Athener Neuen Symphonieorchesters und der gesamteuropäischen Euro Youth Philharmonic. 1997 wurde er zum Chefdirigenten des Athener Symphonieorchesters ernannt. Als Gast erschien er auch bei führenden Orchestern in Skandinavien und Rußland.

Nikos Skalkottas (1909-1949) est une figure de proue de la musique grecque [à côté de Manolis Kalomiris (1883-1962), le fondateur d'une "école nationale moderne"]. Skalkottas et Dimitri Mitropoulos (qui devint un chef d'orchestre de réputation mondiale) furent les premiers compositeurs grecs à adopter l'atonalité et la méthode dodécaphonique dans les années 1920. Skalkottas explora aussi les idiomes tonals du 20^e siècle.

Il est né en 1904 à Halkis dans une famille musicale. En 1909, les Skalkottas déménagèrent à Athènes. Le petit garçon montra très tôt un talent musical exceptionnel et il commença à apprendre le violon à l'âge de cinq ans avec son oncle Kostas Skalkottas. Après avoir fréquenté le conservatoire d'Athènes, il obtint son diplôme en 1920, gagnant la médaille d'or et une bourse. Il s'installa à Berlin en 1921 où il prit des cours de maître en violon à la Hochschule de Berlin avec Willy Hess. En 1923, il se tourna définitivement vers la composition et abandonna la carrière de violoniste virtuose. Il étudia avec Paul Juon, Kurt Weill et ensuite Philipp Jarnach (1925-27). Au cours de ses années à Berlin, il vécut avec sa collègue violoniste Mathilde Temko. Ils eurent deux enfants dont seul le second, une fille, vécut. En 1927, fort d'une nouvelle bourse d'Athènes, il entra en classe de composition d'Arnold Schoenberg qui le garda en haute estime. Skalkottas composait continuellement depuis 1924 et certaines de ses œuvres étaient jouées à Berlin et à Athènes. En 1931, après une mésentente avec Schoenberg, Skalkottas le quitta, lui et son cercle. La même année, il rompit sa relation avec Mathilde Temko. Il entra dans une période de dépression et cessa un certain temps de composer. En 1933, il retourna à Athènes, commença à travailler comme violoniste d'orchestre et se remit à composer. Pour gagner sa vie, étant ainsi de nature plutôt introvertie, il resta jusqu'à sa mort un violoniste de fin de rangée dans les orchestres d'Athènes (du conservatoire, de la Radio et de l'Opéra).

En tant que compositeur, il travailla dans l'isolement. Son œuvre rencontra principalement la négligence ou l'opposition, surtout à cause de son style atonal et de ses exigences techniques considérables. Malgré les temps

durs, il composa assidûment et en quantité jusqu'à la fin de sa vie. Il a néanmoins toujours joui d'une réputation spéciale comme le montre par exemple la nouvelle édition de la "Grande Encyclopédie grecque" de 1934 où ses *Dances* étaient déjà distinguées comme une réussite très importante. Au cours de l'occupation allemande, il fut emprisonné au camp de Haidari pendant deux mois. En 1946, il épousa la pianiste Maria Pagali qui lui donna deux fils. En 1949, avant la naissance de son second fils, il mourut subitement à l'âge de 45 ans.

Malgré sa courte vie, Skalkottas composa plusieurs œuvres – selon le musicologue J. Thornley, plus de 110 numéros d'opus: œuvres symphoniques (deux grandes suites symphoniques; l'ouverture symphonique *Le Retour d'Ulysse*, neuf concertos, *Symphonie classique* pour orchestre à cordes et à vent, *Sinfonietta*, des dances symphoniques, suites de dances, ballets), des œuvres pour orchestre à cordes et à vent, quatuors à cordes, œuvres solos et de chambre variées, œuvres vocales et musique de scène.

Skalkottas est principalement connu pour ses œuvres dodécaphoniques et atonales. Ses premières compositions atonales datent d'avant sa rencontre avec Schoenberg. Au cours de toute sa vie créatrice cependant, Skalkottas devait composer des œuvres tonales substantielles. Il est un exemple assez unique de compositeur qui travailla simultanément et alternativement dans un langage tonal et atonal. Il est vrai qu'il utilisa et explora tous les principaux courants stylistiques de la première moitié du 20^e siècle dans son œuvre en entier: atonalité (non sérielle), méthode dodécaphonique ainsi qu'une tonalité avancée avec des éléments folkloriques et la tonalité néo-classique (sans éléments folkloriques).

La méthode dodécaphonique sérielle de Skalkottas se développa rapidement en quelque chose de hautement personnel et original. Il utilise plus d'une série dans une œuvre et organise un groupe de plusieurs séries conçues et utilisées thématiquement et harmoniquement, souvent dans des formes classiques (sonate, variation, suite, etc. Dans des œuvres orchestrales ultérieures, la structure intervalle et harmonique de la série est en corrélation

avec l'orchestration en termes de texture, densité, niveaux et combinaisons.

Un autre trait important est la présence de matériel folklorique grec dans ses œuvres. Comme Bartók, il consacra une partie importante de ses activités à la recherche systématique de la musique et des chansons folkloriques grecques. L'intégration du folklore dans ses compositions atonales est particulièrement intéressante. Les célèbres *36 Danses grecques* comptent parmi ses œuvres tonales avec élément folklorique.

© Jason Dimitriades 1997

Le maléfice du premier mai: Suite

Le maléfice du premier mai – un drame de conte de fées est une œuvre majeure de Skalkottas; cette composition de conception et d'originalité stylistiques inhabituelles fut d'abord écrite comme musique symphonique de scène. *Le maléfice du premier mai* compte quatre mouvements symphoniques principaux: *Ouverture (Maestoso – Allegro) – Conte de fées (Andante) – Danse des fées (Molto vivace (Scherzo)) – Lamentation de la mère* (finale lent), écrits dans un idiome atonal libre. Six mouvements brefs sont incorporés entre les troisième et dernier mouvements: la petite *Scène d'amour*, atonale elle aussi, puis, presque à l'improviste, quatre mouvements tonals servant d'interlude reliés à de la musique folklorique – deux chansons et deux courtes danses, chacune paraphrasant la musique de la chanson. Le prologue du finale revient à l'atonalité libre principale. En plus de la combinaison tonalité et atonalité, une autre caractéristique est que Skalkottas introduit habilement, dans les quatre mouvements atonaux principaux, certains éléments de la musique folklorique grecque, de manière directe ou indirecte, créant un style très individuel. *Le maléfice du premier mai* est un cas unique où ces styles différents, qui alternent dans l'entière production de Skalkottas, apparaissent combinés dans une œuvre: atonalité non-sérielle et sérielle libre (avec des références occasionnelles à la méthode dodécaphonique du compositeur), tonalité, emploi d'éléments de musique folklorique traditionnelle dans des contextes tonals et atonaux.

Skalkottas composa *Le maléfice du premier mai* en 1943-44 et il orchestra l'œuvre en 1949. Bien qu'elle soit destinée à la scène, ce n'est pas le résultat d'une commande. Skalkottas fut inspiré par une pièce de Christos Evelpidis publiée en 1942 (*Le maléfice du premier mai – un drame de conte de fées en cinq tableaux*) et il décida de composer la musique en prévision d'une production future sur la scène ou même à la radio.

L'attrance exercée sur Skalkottas par cette pièce et son thème ne s'explique pas seulement par la connaissance indirecte du compositeur et de l'auteur qui était le beau-frère de l'amie du compositeur, Nelly Evelpidi. Le sujet d'une personne détachée de la société, d'une dévotion tragique à un idéal sublime et d'un amour a dû toucher à la personnalité du compositeur. Dans la pièce, les fées à leur première apparition, s'étonnant devant l' inexplicable possibilité d'une relation amoureuse entre un être immortel et un mortel, font allusion à la mystérieuse relation entre le spirituel et le matériel dans l'art. Le vieux style littéraire romantique de la pièce semble incompatible avec la modernité de Skalkottas qui, lui, composa la musique méticuleusement, reliée aux thèmes éternels de la pièce. On n'entreprend jamais de production scénique complète mais la musique demeure l'une des œuvres les plus inspirées du compositeur.

Voici le sommaire de l'intrigue: Thanos, un jeune garçon, passe sa vie à la recherche de la femme dont il est tombé amoureux et qu'il n'a vue qu'une fois, à la lueur d'un clair de lune. Il s'est aliéné l'estime des gens de son village et de son frère marié. Dans la nuit précédant le premier mai, les villageois se rassemblent pour les célébrations annuelles. La vieille Foto, la mère compréhensive de Thanos, reste à la maison pour garder son petit-fils et elle l'endort avec un conte (*Conte de fées*) sur des fées; Thanos surprend la fin de l'histoire quand la vieille Foto dit qu'un homme peut gagner l'amour d'une fée en prenant son voile dans la nuit du premier mai. Il ressort dans la nuit dans sa recherche obsédée et voit les fées qui bavardent et dansent (*Baller – Danse des fées*) près du lac marécageux. Il reconnaît que son amour idéal est la fée Argyro ("Argentée"); il saisit hardiment son voile et, ignorant les

menaces de la nature et des fées, il garde le voile jusqu'à l'aube; Argyro tombe finalement dans ses bras (*Scène d'amour*). Ils se marient et sont très épris l'un de l'autre; Argyro est maintenant une mortelle et sa vie de fée est effacée de sa mémoire. Elle chante dans sa maison (*Chanson d'Argyro, Petite chanson de danse*); ses sœurs les fées, déguisées en gitanes, lui rendent visite mais elle ne le reconnaît pas. Argyro trouve soudain son voile, ce qui effraie Thanos, mais elle ne le reconnaît pas non plus. C'est la veille du premier mai, un an plus tard, et Thanos, détendu, décide d'aller à la fête avec sa femme portant le ravissant voile. Les jeunes filles du village chantent une chanson traditionnelle (*Chanson folklorique*) en rêvassant à la tombée de la nuit, et la fête commence (*Brève danse folklorique*). Argyro et les jeunes filles commencent une danse "syrtos" traditionnelle (*Ballet – section centrale*) sur la musique des gitanes. La danse s'accélère et se transforme en *La Danse des fées*. Argyro se rappelle soudain de son passé et disparaît avec les fées déguisées en gitanes. Le premier mai suivant, Thanos meurt de chagrin. Sa mère pleure sur le corps de son fils (*Lamentation de la mère*).

Le maléfice du premier mai est formellement de caractère cyclique. La riche substance thématique de l'œuvre est organisée en trois couches thématiques:

- a) Les deux thèmes principaux de complainte et d'amour et les autres thèmes de l'ouverture, librement sériels (souvent en série de onze notes); les deux thèmes principaux réapparaissent dans les différents mouvements dans des transformations cycliques.
- b) Les nombreux thèmes de "Conte de fées" et de "Danse des fées" qui, dans le même contexte atonal, ont une allure partiellement plus diatonique ou modale (en comparaison au chromatisme des thèmes précédents); certains d'entre eux, ainsi que le thème de la lamentation, font une allusion subtile à des éléments de musique folklorique grecque;
- c) Les thèmes de chansons des mouvements tonals, la *Chanson d'Argyro* aux accents folkloriques et la *Chanson folklorique* (originale).

L'œuvre est orchestrée pour bois à l'unité plus cor anglais, clarinette basse, deux bassons, deux cors, trompette, trombone, tuba, harpe, percussion et cordes.

Concerto pour contrebasse et orchestre

La forme de concerto était l'une des favorites de Skalkottas: ses onze concertos, dont neuf ont survécu (piano, deux pianos, violon, deux violons, violon et alto, contre-basse) forment la partie principale de sa production pour orchestre. Sa prédilection pour cette forme révèle un aspect particulier de sa personnalité: la question de dichotomie et d'unité dans sa personnalité et son œuvre. Il était, par exemple, très philosophe et introverti, détaché dans sa modernité de son environnement musical et pourtant, un brillant musicien exécutant qui passait sa vie quotidienne comme violoniste d'orchestre et pianiste d'ensemble ou même comme orchestrateur de la musique d'autres compositeurs.

Skalkottas composa son *Concerto pour contrebasse* en 1940 et il en termina l'orchestration en 1942. C'était sa neuvième œuvre dans ce genre. D'écrire un concerto pour la contrebasse est inhabituel; le répertoire de l'instrument est très restreint. Skalkottas aurait offert l'œuvre à la première contrebasse de l'Orchestre Symphonique d'Athènes, Tzoumanis, bien qu'à cette époque, au cours de la guerre et de l'occupation de la Grèce, il était peu probable qu'un concerto aussi exigeant et atonal puisse être joué. (En fait, comme pour la majeure partie de sa musique pour orchestre, la vie de Skalkottas fut trop courte pour qu'il entende une exécution de son *Concerto pour contrebasse*.)

Skalkottas était un compositeur très systématique; c'est donc logique qu'ayant composé des concertos pour violon (1938; BIS-CD-904), violon et alto (1939) et violoncelle (vers 1938, perdu), il ait continué avec la contre-basse. Dans les deux premiers concertos, il explora son propre instrument dont il était un virtuose. Dans le cas du très différent *Concerto pour contrebasse*, Skalkottas semble avoir composé pour un instrument grave idéalisé de la famille des cordes. Il ne traite pas l'instrument comme une extension suppléante du violoncelle et fait ainsi peu appel à son registre le plus aigu, préférant plutôt une étendue presque normale – utilisant souvent le registre grave jusqu'aux notes les plus basses – registre qui, par nature de l'instrument, a une sonorité profonde. La partie solo est exigeante et virtuose.

Un autre élément de l'originalité de l'œuvre repose dans l'ampleur de l'orchestre: bois triplés (incluant cor anglais, clarinette basse et contrebasson), cinq cors, trois trompettes, trois trombones, tuba, grande section de percussion et cordes constituent un effectif exceptionnellement grand pour tout concerto et surtout pour contrebasse qui ne peut pas concourir soniquement comme un piano ou un violon. Lui-même musicien d'orchestre et orchestrateur réputé, Skalkottas a dû être conscient de sa propre audace et des problèmes pratiques d'équilibre. Mais telles étaient la conviction et la force de sa conception qu'il semble avoir poursuivi son chemin avec audace, ignorant les divers obstacles techniques. La sonorité et le poids de l'instrument le plus grave et le plus volumineux, la contre-basse, est contrecarré par un large orchestre – un effet musical logique et psychologique. L'œuvre est pourtant pleine d'esprit et de nuances subtiles.

Le concerto est écrit dans un idiome atonal, libre, avec des affinités au langage dodécaphonique personnel du compositeur mais pourtant sans une série dodécaphonique réelle. La forme générale est plus simple en comparaison avec les concertos précédents du compositeur. Cette simplicité ne marque pas un changement de direction stylistique mais montre son respect créatif réel pour l'existence acoustique de ses forces: une exécution peut soulever une question d'équilibre pratique mais il y a, en fait, un équilibre intérieur satisfaisant entre la forme de l'œuvre et le son instrumental particulier produit par les deux forces. Malgré l'économie de la forme, l'œuvre est remplie de complexités subtiles dans sa construction. Une chose particulièrement saisissante, quoique la plupart du temps latente, est l'empiètement de phrases musicales entre le soliste et l'orchestre dans tous les trois mouvements. Cela n'est pas voulu ouvertement apparent mais, comme un secret musical, cela crée une ambiguïté sous-jacente dans la réponse de la phrase, donnant un sens de mouvement continu vers l'avant et, à certains endroits, on ressent un effet d'esprit ou de drame. Dans le second mouvement, il contribue à créer une atmosphère lyrique d'aphorisme.

Danses grecques

Skalkottas composa ses trente-six *Danses grecques*, l'une de ses œuvres les mieux connues et les plus importantes, entre 1931 et 1936. Il les révisa périodiquement jusqu'à la dernière année de sa vie, terminant trois manuscrits complets avec des révisions orchestrales. Il fit aussi plusieurs transcriptions de danses individuelles pour diverses combinaisons d'instruments. La version posthume pour cordes devint rapidement populaire.

L'emploi explorateur du matériel folklorique grec chez Skalkottas est inspiré – un père en musique grecque. Il a transcrit systématiquement des chansons folkloriques d'enregistrements antérieurs et il en a analysé plusieurs. Il fait un emploi magistral de ce matériel, explorant et interprétant la nature de l'élément folklorique original au moyen de l'harmonie, du développement et de la forme ainsi qu'en créant un style individuel.

La conception sonore des danses est souvent puissante, illustrant la perception du compositeur de la musique folklorique grecque; un caractère alliant l'expression de la passion humaine à un élément héroïque lié à la lutte pour l'indépendance. L'humour dans les danses peut prendre un goût amer. On peut parfois sentir une humeur sombre sous la surface d'une brève composition.

Les titres des danses se réfèrent soit aux régions de la Grèce et à leur musique – pour exemple *Nissiotikos* (Danse de l'île) ou à un type de danse folklorique – par exemple *Tsamikos*, *Mazochtos*. Quoique le matériel thématique soit inventé par le compositeur dans plusieurs danses, dans les trois danses actuelles, Skalkottas peut le prolonger par sa propre invention mélodique, développer, transformer etc.

Nissiotikos repose sur la mélodie folklorique "Mia Mylopootamitissa" (une femme de Mylopotamos) en provenance de la Crète. La forme est ternaire. *Tsamikos* repose sur une mélodie populaire ["Kato stout Valtou ta horia" (Dans les villages de Valtos)]. Le court thème de la danse principale est entendu, après l'introduction, aux violons et son motif est alors en écho seulement, avec une petite persistance amère, aux violoncelles et contrebasses dans la coda. *Mazochtos* utilise la mélodie populaire

"Chelidonisma" (Je deviendrai une hirondelle), un noyau mélodique répété, archaïque, de trois notes (do, ré, la). Skalkottas transforme la mélodie originalement calme en une danse populaire, défiante, extrêmement énergique.

© Nikos Christodoulou 1998

Dóra Einarsdóttir

Dóra Einarsdóttir commença ses études musicales dans son Islande natale avant de les poursuivre à la Guildhall School of Music and Drama à Londres. Elle fit ses débuts professionnels en 1995 avec l'Opéra du festival de Glyndebourne dans le rôle de Mirror dans *The Second Mrs. Kong* de sir Harrison Birtwistle. Elle a ensuite chanté avec l'English National Opera, l'Opéra North, l'Opéra Factory et l'Opéra Islandais les rôles de Pamina, Zerlina, Despina et Barbarina entre autres; elle a récemment chanté dans la première mondiale de *The Nightingale's to Blame* de Simon Holt avec l'Opéra North au festival de musique contemporaine de Huddersfield. Elle maîtrise un large répertoire de concert et elle fit récemment ses débuts new-yorkais dans un récital au Weil Recital Hall au Carnegie Hall.

Vassilis Papavassiliou

Vassilis Papavassiliou est un éminent musicien grec. Il a étudié la contrebasse au conservatoire grec – gagnant un premier prix en 1986 – puis à l'école de musique Guildhall de Londres. Intéressé par l'improvisation, il a aussi fait du jazz et, au début des années 1980, il fut membre du primé Ensemble de jazz de l'Union Européenne. Il a fait des tournées avec le Quatuor Chilingirian et il est actuellement première contrebasse de l'Orchestre de l'Opéra d'Athènes. En plus de jouer les œuvres standard pour son instrument, Vassilis Papavassiliou a agrandi son répertoire en inspirant un nombre considérable de compositeurs grecs à écrire pour la contrebasse.

Orchestre Symphonique de l'Islande

Fondé en 1950, l'Orchestre Symphonique de l'Islande est probablement le plus jeune orchestre national de l'Europe. Son haut niveau artistique est une preuve de l'intensité musicale de ce pays insulaire de juste 260,000 habitants. L'héritage culturel unique de l'Islande est la littérature des sagas médiévales tandis que l'histoire de la musique jouée est exceptionnellement courte. La première tentative de former un orchestre eut lieu vers 1920 mais l'orchestre symphonique de 40 musiciens ne fut pas établi avant 1950. L'orchestre s'est agrandi lentement mais sûrement au cours des ans même si son avenir était souvent incertain dans les premières décennies de son existence. En 1982, une loi parlementaire lui garantit finalement une existence assurée. On compte aujourd'hui 70 membres permanents; l'effectif peut occasionnellement être augmenté jusqu'à 100 musiciens.

Le poste de chef principal fut assumé par plusieurs chefs qui ont beaucoup contribué au développement de l'orchestre; nommons entre autres les Norvégiens Olav Kielland et Karsten Andersen, le Polonais Bohdan Wodiczko, le Français Jean-Pierre Jacquillat, les Finlandais Petri Sakari et Osmo Vänskä.

La formation donne environ 60 concerts chaque saison dont 18 sont des concerts bimensuels d'abonnement à Reykjavik. L'orchestre fait deux tournées par an sur l'île et il s'est aussi rendu aux îles Féroé, en Allemagne, Autriche, France, Finlande, Suède et au Danemark. En février 1996, l'ensemble fit une tournée de débuts en Amérique du Nord.

Plusieurs des responsables de l'existence de l'orchestre sont encore en vie et actifs dans la vie musicale et quelques membres de l'ensemble original font encore partie aujourd'hui de l'Orchestre Symphonique de l'Islande.

Nikos Christodoulou

Nikos Christodoulou est né en 1959 et a étudié au Conservatoire Hellénique d'où il sortit avec un diplôme de soliste en main. Il poursuivit ses études à la Hochschule für Musik à Munich, puis il travailla la direction au Collège Royal de Musique de Londres. De 1977 à 81, il

fut compositeur associé à la radio grecque. Il a composé de la musique orchestrale, de chambre et vocale et il a reçu des commandes de plusieurs institutions et festivals. Nikos Christodoulou a été directeur musical du Nouvel Orchestre Symphonique d'Athènes et de l'Euro Youth Philharmonic, un ensemble entièrement européen. En 1997, il fut nommé chef principal de l'Orchestre Symphonique d'Athènes. Il a aussi été invité à diriger des orchestres majeurs en Scandinavie et en Russie.

Mayday Spell

5 Τό Τραγούδι τῆς Ἀργυρῶς

Δέ θά ξανά ῥθω νά στο πῶ | τὸ μυστικὸ στὸ βάλτο
κουφὸ λογιᾶζω τὸ νερό | τ' ἀκῦματο σά σμάλτο
Μ' ἂν κρυφακούσει τὸ νερό | κι ὕστερα ψιθυρίζει
ἂν μαθευτεῖ τὸ μυστικὸ | κι ὁ βάλτος μαρτυρήσει:
ὁ βάλτος ἔχει ἀντίλαλο | κι ἂν τύχει καὶ στοὺ πῶ
καὶ μάθει ὁ κόσμος κι ὁ ντουινιάς. | ντροπή, πὼς σ' ἀγαπῶ
ὁ βάλτος ἔχει καλαμπές | κι ὅταν φυσῆξει ἀγέρι
ἂν πᾶν καὶ πῶνε γέρνοντας | ντροπή, πὼς μ' ἔχεις ταίρι.

7 Ἐνόχτωσε, ποῖόνε θα ἰδῶ

Ἐνόχτωσε ποῖόνε θα ἰδῶ, ποῖόνε νά χαιρετήσω
Νά χαιρετήσω τὰ κλαριά, ὅροσιά εἶναι γιομισμένα
Νά χαιρετήσω τὰ βουνά, χιόνια εἶναι σκεπασμένα
Νά χαιρετήσω τίς ξανθές, χολιὰν οἱ μαυρομάτες
Νά χαιρετήσω ἀνύπαντρες, χολιὰν οἱ παντρεμένες.
(Δημοτικὸ Ροῦμελης)

5 Argyro's Song

I will not come again to the marsh-lake, telling you the secret.
The water is deaf, I thought, glassy as enamel.
But if the water overhears and then whispers it;
if the secret is revealed and the lake betrays it:
the lake has an echo and if it happens I tell it to you
every one knows, what a shame, that I love you.
The lake has reeds and when the wind blows
they may sing, bending down, what a shame, that I am your mate.

7 Folk-song

Night has fallen, whom will I see, whom shall I greet –
To greet the mountains: snow has covered them
To greet the branches: dew is spread on them
To greet the blonde girls; the dark-eyed get vexed
To greet the singles; the married get vexed.
(Folk-song from Roumeli, central Greece)



Nikos Skalkottas