



NIKOS SKALKOTTAS

THE SEA

FOUR IMAGES

CRETAN FEAST

GREEK DANCE IN C MINOR

ICELAND SYMPHONY ORCHESTRA

BYRON FIDETZIS



SKALKOTTAS, NIKOS (1904-1949)

THE SEA, BALLETT SUITE (1948-49) *(Schirmer [orchestral parts by Byron Fidetzis])*

45'15

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | I. Prelude. <i>Moderato maestoso</i> | 4'56 |
| [2] | II. The Child of the Sea. <i>Andantino</i> | 3'01 |
| [3] | III. Dance of the Waves. <i>Allegro molto vivace</i> | 3'00 |
| [4] | IV. The Trawler. <i>Moderato andante</i> | 3'30 |
| [5] | V. The Little Fish. <i>Allegretto grazioso</i> | 2'15 |
| [6] | VI. The Dolphins. <i>Allegro (molto) poco scherzoso</i> | 5'04 |
| [7] | VII. Nocturne. <i>Andante molto – Calmo espressivo</i> | 4'53 |
| [8] | VIII. Preparation of the Mermaid. <i>Moderato sostenuto</i> | 2'36 |
| [9] | IX. Dance of the Mermaid. <i>Allegro molto vivace (furioso)</i> | 2'31 |
| [10] | X. The Story of Alexander the Great | 7'36 |
| [11] | XI. Finale. Hymn to the Sea | 4'42 |
- Allegro vivace, Poco maestoso, poco calmo e alla breve*

FOUR IMAGES (1948) *(Skalkottas Academy Edition)*

13'43

- | | | |
|------|---|------|
| [12] | I. The harvest. <i>Moderato</i> | 3'21 |
| [13] | II. The seeding. <i>Andante</i> | 5'01 |
| [14] | III. The wintage. <i>Allegro</i> | 2'42 |
| [15] | IV. The wine-press. <i>Molto vivace</i> | 2'27 |

MITROPOULOS, DIMITRIS (1896-1960), orchestrated by Nikos Skalkottas

- | | | |
|------|--|------|
| [16] | CRETIAN FEAST (FÊTE CRÉTOIS) (1919, orch. 1923/24) <i>(Manuscript)</i> | 7'20 |
|------|--|------|

SKALKOTTAS, NIKOS (1904-1949)

- | | | |
|------|--|------|
| [17] | GREEK DANCE IN C MINOR (1949?) <i>(Manuscript)</i> | 5'07 |
|------|--|------|

ICELAND SYMPHONY ORCHESTRA GUÐNÝ GUÐMUNDSDÓTTIR *leader*
BYRON FIDETZIS *conductor*

TT: 72'44

Nikos Skalkottas and the Greek Traditions

It has become conventional to make reference to the decisive point in Skalkottas's life marked by his final return to Greece in 1933. This return is normally viewed as a negative development, although the precise reasons why are left undisclosed. As far as I know, nobody has ever considered that it might also have been driven by 'inner' motivations. He might have been homesick, or tired of a specific cultural and linguistic environment. I believe that, even if they did not directly lead to his return, these 'inner' reasons nevertheless contributed to the fact that Skalkottas remained in Greece from 1933 onwards..

Without doubt the possibilities for performance in inter-war Athens were unimaginably smaller than in Berlin. But Skalkottas knew this well enough as he had conducted a concert in Athens, including one of his own works, in 1930. The same year there was also a performance of some of his chamber music in Athens. With the benefit of this knowledge, and at the age of 29, he could have gone to another country – such as the United States – where the musical opportunities were incomparably greater than in Greece.

But Skalkottas went home, in the most difficult years of modern Greek history. Moreover, immediately after the period of occupation (1941-1944) he bound himself even more closely to his country by starting a family.

Thus the question of whether Skalkottas's stay in Greece might after all have been a conscious life choice becomes all the more relevant. Staying there caused his attitudes – also in music – to adapt to the spiritual aspects of his homeland. The preconditions for this were the traditions of his country and of his family, his education and musical experiences and, of course, his astonishing innate musical abilities.

Over time, by playing professionally in the Athens orchestras, he was able to gain an intimate knowledge of the panorama of contemporary Greek music. Its fundamental problem – that works were not published or issued incomplete, as a result of inadequate printing technology or problematic performances – was not, however, relevant to Skalkottas: he remembered works for years and was able to rewrite them from memory.

In the mid-1930s, at the invitation of Melpo Merlier (1889-1979), Skalkottas worked in the Folk Music Archive, and thus he renewed the familiarity with folk music that he

had acquired from his family at an early age.

Admittedly he also remembered the experience and knowledge that he had gained from teachers such as Jarnach, Weill and (especially) Schoenberg. Nonetheless, from the outset he seems to have regarded the twelve-tone system not as a dogmatic principle in his work, but rather as a previously unavailable expressive opportunity and perspective. After spending some ten years in the thorough exploration of this idiom, Skalkottas went beyond the limits of twelve-tone technique. This process marks the second major turning point in his life.

Endowed with a brilliant musical instinct, he never renounced his earlier works, representing as they did his development and his spiritual struggles of a particular period. But his experiences as a composer, the positive reception of works such as his dances and the shattering events of war – together with his personal development – make it easy to comprehend why he gradually moved towards a new attitude to life and a revision of his musical philosophy. Evidently Skalkottas was aware that the twelve-tone idiom had limited appeal to a wider audience, and this led him to re-evaluate tonality (which in fact he had never wholly abandoned). The tonal language that he used in his *36 Greek Dances* in the 1930s – contemporary with some of his most daring and complicated twelve-tone utterances – brought him into closer touch with the public and won him recognition. Now he realized the potential that a tonal musical style still had. It is thus no chance that Skalkottas, who wrote an essay on the symphony, wrote at least two works in this most elevated form of instrumental music, using an extended tonal language.

As he saw twelve-tone music as an expressive opportunity rather than a structural toy, in the post-war period he continued to use dodecaphony in his chamber works – a more refined genre that was better suited to experimentation.

Viewed from such a perspective, the concept of Skalkottas as a pioneer takes on a wholly different dimension from the one propagated in the fifty years after his death by disparaging, concealing or even by completely ignoring his approach to tonality. Skalkottas foresaw things that others were not to realize for many years. His development ran in a direction quite contrary to that of other important Greek composers of his generation.

Skalkottas went from atonality to tonality whilst the others, for the most part, did precisely the opposite.

© *Byron Fidetzis 2005*

The Works

The Sea

Although the preface to the score allows us to date this work with precision (29th June 1949), the same piece appears with the title *The Greek Sea (La mer grecque)*, ballet music, in the Merlier catalogue with the year 1948. *The Sea* is thus a work from 1948 that was orchestrated in 1949.

The Sea is a large-scale completion of what the *Four Images* had begun in a more ‘reticent’ format. It completes an image that presents all of its thematic material from a natural and metaphysical standpoint. Consisting of eleven movements, the work can basically be divided into two large cycles: one associated with nature (*Dance of the Waves, The Trawl, The Little Fish, The Dolphins* – movements 3-6) and one supernatural (*The Preparation of the Mermaid, Dance of the Mermaid, The Tale of Alexander the Great* – movements 8-10). The concept of the ‘world of the sea’ that Skalkottas employs in the preface refers both to the natural order (people, fish, waves) and to the supernatural (the mermaid, other sea creatures and Alexander the Great). The second movement, *The Child of the Sea*, presents the central figure. Three movements – the *Prelude, Nocturne* and *Finale*, reflect the true power of the sea in all its metaphysical depth.

The metaphysical aspect of the sea is conveyed by ‘a vague uprising of profound emotions, of strong nostalgia’, ‘like the feeling of mourning’, a ‘deep lamentation and joy’ and the ‘mourning that the sea extends like a refrain’. One would not hesitate to speak of Wagnerian metaphysics if it were not apparent that the concept of ‘joy and suffering’ comes from the monastic Greek Orthodox literature.

The first movement, *Prelude*, is constructed like many of Skalkottas’s overtures: slow – fast. The slow section presents the main theme. The fast section introduces a dance-like element with a theme that has close affinities to that of the slow section.

The second movement, *The Child of the Sea*, is a brief and calm portrait of the seafarer as he goes to sleep. The intermediate theme represents the seafarer's prayer. The third movement, *Dance of the Waves*, describes a tempest, 'a storm in which the sea rages and the waves dance in a gloomy night'. Its first theme is derived from the theme of the *Prelude*.

The fourth movement, *The Trawl*, is a fishermen's 'working song'. Above an accompaniment that clearly portrays the working rhythm of the fishermen (for instance when they haul in the nets), this movement has a long melodic line from the cor anglais that is developed and recurs in a grandiose *tutti* (the only point in the work where Skalkottas uses the celesta). The beauty of this movement is prophetic: its melody anticipates innumerable 'popular' themes by Theodorakis and Hadjidakis.

With the fifth movement, *The Little Fish*, Skalkottas writes a piece in ballet style, in the tradition of Tchaikovsky (*Dance of the Young Swans*). The sixth, *The Dolphins*, introduces the 'popular element' as part of a 'dream play', while the meditative seventh movement, *Nocturne*, is a free reworking of a variant of the main theme of the *Prelude*.

Only wind instruments are in focus in the eighth movement, *The Preparation of the Mermaid*; the strings (without violins), percussion (timpani, bass drum and gong), bassoons and tuba melt into the background. The unique aspect of this wonderful music – clearly emphasized by Skalkottas in his preface – brings to mind models in the genre of film music – in full Hollywood style.

In the ninth movement the mermaid thinks that she is 'dancing before her brother, Alexander the Great, and dancing especially seductively'. This is a bacchanal, to some extent reminiscent of the corresponding scene in Saint-Saëns' *Samson et Dalila*.

Between the ninth and tenth movements, according to Skalkottas's directions, an episode on stage should be included – without music. 'The crowd asks: "Is Alexander the Great alive?" "He is", comes the answer from afar' (this is not included on this recording). This scene leads to the tenth movement, *The Tale of Alexander the Great*, ecstatic fairy-tale music of a beauty that calls to mind Stravinsky's *Firebird*.

The *Finale (Hymn to the Sea)*, is based on a new theme, a chorale, while the main theme of the ballet takes on the function of a second theme and is developed extensively.

The chorale is transformed into a cello solo. This movement recalls Wagnerian finales from *The Flying Dutchman* to *Götterdämmerung*.

Four Images

In Skalkottas's catalogue of works, as told by the composer to Octave Merlier in 1948, this work is listed as *Four Greek Dances for Ballet* (*Hay Harvest, Sowing, Wine Harvest, Dance of the Grapes* – 1948). In the score it is named *Little Dance Suite*. In the programme of the first performance (Olympia Theatre, 2nd May 1949, conducted by Theodor Vavajanni) it was called *Four Images*.

The set of *Four Images* is a work that is consciously simplified in style and with folk content. *The Harvest* is based on Lied form and can be analyzed according to the formal categories that Skalkottas used in his folk-song research: two-bar introduction, a theme (34 bars plus up-beat) divided into 10, 8, 6 and 11 bars, a brief development (17 bars) leading to an expressive second theme, the working-out of which leads to a *tutti* reprise of the first theme.

The second movement, *The Sowing*, is an attractive siciliano that begins on muted strings and rises to a grandiose *tutti* where – for the only time in Skalkottas's orchestral music except for the *Greek Dance in C minor* – bells are heard.

The third dance, *The Vintage*, is a sequence of dance-like themes according to the pattern ABCD...A. The opening theme with its characteristic *scherzando* manner is followed by a *moto perpetuo* for strings, a woodwind episode, a xylophone solo, a horn theme, a new string *moto perpetuo* and a reprise of the first theme.

Skalkottas draws a distinction between the first theme and refrain in the fourth dance, *The Grape Stomping*. His aesthetic goals relate to 'inebriation, merry celebration, the country people pressing the grapes – like an escalating dance'.

Cretan Feast

Among Skalkottas's scores we also find an orchestration of *Cretan Feast*, a piano work from 1919 by Dimitris Mitropoulos, who later became famous as a conductor. This is the

earliest surviving score by Skalkottas and can be dated to 1923-24. Mitropoulos conducted it with the Orchestra of the Odeon in Athens in 1926.

In this score we can discern traces of the compositional style of the later *Greek Dances*, in the abstract approach to the musical material and the harmonic motif of a diminished fifth. Otherwise the two musicians were aesthetic opposites: Mitropoulos looked back to Liszt whilst Skalkottas, when he wrote his *Peloponnesian Dance* in 1931, was more indebted to Bartók.

Greek Dance in C minor

This *Greek Dance*, which stands by itself, is undated; to judge from its orchestration it was written in 1949. It is more academic in conception and orchestration than the *36 Greek Dances* from 1931-36, and sounds more like Dvořák than Bartók. The initial *Allegro* begins with a *tutti* theme which, after a brief development, leads to a second idea introduced by the solo oboe. A repeat of the first theme is followed by an *Andante* that starts with a cor anglais solo. When the *Allegro* returns, the themes appear in reverse order; the last repetition of the first theme in the brass is accompanied by seductive woodwind figures.

© *Kostis Demertzis 2005*

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 country of just 260,000 inhabitants. 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. 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, Bohdan Wodiczko, Karsten Andersen, Jean-Pierre Jacquillat, Petri Sakari and Osmo Vänskä. The orchestra holds approximately sixty concerts each season, eighteen of which are fortnightly subscription concerts in Reykjavík. Twice a year tours are made to different parts

of the island, and tours abroad have included the Faroes, Germany, Austria, France, Finland, Sweden, Denmark and the USA.

Byron Fidetzis studied in Thessaloniki and Vienna (Hochschule für Musik), gaining diplomas in cello (1975) and conducting (1977). He has been conductor of the Greek Radio Symphony Orchestra (ERT; 1977-85), permanent conductor of the National Opera in Athens (1985-92), principal conductor of the Ekaterinburg Philharmonic Orchestra (1990-92) and artistic director of the Pazardzik Orchestra in Bulgaria (1999-2000). Since 2000 he has been artistic manager of the Thessaloniki City Symphony Orchestra and since 1987 permanent conductor of the Athens State Orchestra. He has appeared in many countries, including Austria, Armenia, Albania, Germany, Italy, Romania, Poland, Russia, the Czech Republic, Brazil, the former Yugoslavia, Cyprus and Turkey. He has received various awards (from the Athens Academy, Greek National Bank, Thessaloniki International Exhibition and the Pan-Hellenic Society of Theatre and Music Critics).

Ο ΝΙΚΟΣ ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Στερεότυπα επισημαίνεται η τομή που επέφερε στη ζωή του Σκαλκώτα η οριστική επιστροφή του στην Ελλάδα το 1933. Η επιστροφή αυτή περιγράφεται γενικά ως αρνητική, χωρίς όμως ποτέ να τεκμηριώνονται ακριβώς οι λόγοι που την υπαγόρευσαν. Αναφέρονται συνήθως εξωτερικοί και κοινωνικοί παράγοντες. Εξ όσων γνωρίζω, ουδέποτε διατυπώθηκε η άποψη ότι μπορεί να υπαγορεύτηκε και από «εσωτερικούς» λόγους. Ο κόρος από ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό και γλωσσικό περιβάλλον και η νοσταλγία θα μπορούσαν να αιτιολογήσουν το γυρισμό. Πιστεύω ότι αυτοί οι «εσωτερικοί» λόγοι, ακόμα κι αν δεν καθόρισαν άμεσα την επιστροφή, συνετέλεσαν στην οριστική παραμονή του Νίκου Σκαλκώτα στην Ελλάδα από το 1933 και μετά.

Αναμφίβολα οι δυνατότητες μουσικής εκτέλεσης στην Αθήνα του Μεσοπολέμου ήταν αφάνταστα λιγότερες από εκείνες του Βερολίνου της ίδιας εποχής. Αυτό όμως ο Σκαλκώτας το γνώριζε πολύ καλά, αφού το Νοέμβριο του 1930, είχε διευθύνει ο ίδιος συναυλία στην Αθήνα, στο πρόγραμμα της οποίας είχε συμπεριλάβει και έργο του. Την ίδια χρονιά πραγματοποιήθηκε, πάλι στην Αθήνα, συναυλία με έργα του μουσικής δωματίου. Γνωρίζοντας λοιπόν όλα αυτά, και μόλις 29 ετών, θα μπορούσε να φύγει ξανά σε άλλη χώρα όπως, λ.χ., στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου οι μουσικές δυνατότητες ήταν σε σχέση με την Ελλάδα ασύγκριτες.

Όμως ο Σκαλκώτας ριζωσε στην πατρίδα, και μάλιστα στα δυσκολότερα χρόνια της νεοελληνικής Ιστορίας. Κι αμέσως μετά την Κατοχή (1941-1944), ο συνθέτης δένεται ακόμα περισσότερο με τον τόπο, δημιουργώντας οικογένεια.

Επανερχεται συνεπώς πιεστικά το ερώτημα αν η παραμονή του στην Ελλάδα ήταν – καθώς εγώ ισχυρίζομαι – επιλογή ζωής. Ένα ερώτημα που για διάφορους σκαλκωτολογούντες ούτε καν τέθηκε αλλά που η απάντησή του αποτελεί, μαζί με την ερμηνεία για τη σταδιακή επιστροφή του στην τονικότητα, το δίδυμο των τομών που σφράγισαν τον βίο του. Με την παραμονή του στην Ελλάδα, η σκέψη, αλλά βαθμιαία και ο μουσικός του στοχασμός, πορεύτηκαν βάσει των ντόπιων πνευματικών διεργασιών. Προσωπική του εισφορά στις διεργασίες αυτές ήταν όσα είχαν στερεώσει μέσα του οι παραδόσεις του τόπου και της οικογένειάς του, η παιδεία του και οι μουσικές του εμπειρίες και βέβαια οι εκπληκτικές έμφυτες μουσικές του ικανότητες.

Η επαγγελματική του ένταξη στις ορχήστρες των Αθηνών του επέτρεψε να αποκτήσει

συν τω χρόνω βαθιά γνώση του νεοελληνικού μουσικού πανοράματος. Στα αδημοσίευτα άρθρα του, ο Σκαλκώτας αναφέρεται συχνά και εγκωμιαστικά στους Έλληνες συνθέτες. Το κεντρικό πρόβλημα της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας – μη κοινοποίησης ή ελλιπής διάδοση των έργων είτε λόγω προβληματικής μουσικής πράξης είτε λόγω ανύπαρκτης εκδοτικής υποδομής – στην περίπτωση του Σκαλκώτα πάντως αναιρούνταν, διότι ο ίδιος θυμόταν ένα έργο χρόνια μετά και μπορούσε να το ξαναγράψει από μνήμης.

Στα μέσα της δεκαετίας του '30 ο Σκαλκώτας εργάστηκε ύστερα από πρόσκληση της Μέλπως Μερλιέ (1889-1979), στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο· η εργασία αυτή τον επανασύνδεσε και με τη δημοτική μουσική, από την οποία είχε ανέκαθεν έντονα βιώματα, πρωταρχικά λόγω της μορφής της ελληνικής κοινωνίας των αρχών του 20ού αιώνα αλλά, κυρίως, λόγω της οικογενειακής του παράδοσης, πράγμα που πρώτος επισημαίνει ο Καλομοίρης (1883-1962), σε άρθρο του για τον Σκαλκώτα ("Έθνος", 4-4-1950).

Αυτονόητα έφερε μέσα του και τις γνώσεις και εμπειρίες από δασκάλους σαν τον Jar-nach, τον Weill και ιδίως τον Schönberg. Όμως στην προσωπική του δημιουργία εξαρχής φάνηκε ότι δεν αντιμετώπιζε το δωδεκάφθογγο σύστημα ως δογματική συνταγή, αλλά ως μία πρωτόφαντη εκφραστική δυνατότητα και, κυρίως, ως μία προοπτική που δημιουργούσε νέες δυνατότητες. Όταν για μια δεκαετία περίπου, ερεύνησε εξαντλητικά όλες τις πιθανότητες αυτού του ιδιώματος, ο Σκαλκώτας προχώρησε στην εξελικτική υπέρβαση του δωδεκαφθογγισμού, πράξη που αποτελεί τη δεύτερη μεγάλη τομή της ζωής του.

Ο Σκαλκώτας δεν επανέκαμψε στην τονικότητα από καιροσκοπισμό, αλλά με οδηγό το ιδιοφυές μουσικό του ένστικτο. Δεν απαρνήθηκε ποτέ τα προηγούμενα έργα του, αφού αυτά οριοθέτησαν την πορεία του και τον πνευματικό αγώνα μιας συγκεκριμένης εποχής. Όμως η εμπειρία από τη μουσική σύνθεση, η αποδοχή έργων σαν τους *Χορούς* και, βέβαια, τα συγκλονιστικά γεγονότα του πολέμου, ακόμα δε και το μαρτυρούμενο προσωπικό του καταστάλαγμα, είναι ευνόητο ότι τον οδήγησαν σταδιακά σε διαφορετική θεώρηση του κόσμου και σε αναθεώρηση της μουσικής του φιλοσοφίας. Η συνειδητοποίηση πως το ευρύ κοινό δυσκολευόταν να αφομοιώσει τον δωδεκαφθογγισμό, τον οδήγησε να επανεκτιμήσει τη θέση του για την τονικότητα, από την οποία ουδέποτε είχε οριστικά αποκοπεί. Η τονική διάλεκτος των *36 Ελληνικών Χορών*, που συνυπήρξε στα χρόνια του '30 με τις πλέον παράτολμες και πολύπλοκες δωδεκάφθογγες εξορμήσεις του, του

άνοιξε το δρόμο προς το κοινό και προς την αναγνώριση, κυρίως όμως του φανέρωσε τις δυνατότητες που εξακολουθούσε να εμπεριέχει αυτή η τονική διάλεκτος. Δεν είναι συνεπώς διόλου συμπτωματικό ότι ο Σκαλκώτας, συγγραφέας ο ίδιος ενός κειμένου για τη συμφωνία, συνέθεσε δύο έργα στην κορυφαία αυτή ενόργανη μορφή, χρησιμοποιώντας μία διευρυμένη τονική διάλεκτο.

Αντιμετωπίζοντας συνάμα τη δωδεκαφωνία ως εκφραστική δυνατότητα και όχι ως δομικό παιχνίδι, συνέχισε να τη χρησιμοποιεί μεταπολεμικά στον τομέα της μουσικής δωματίου, χώρο πιο εκλεπτυσμένο, άρα πιο επιρρεπή σε πειραματισμούς. Την κατηύθυνε όμως σε ατραπούς πιο «ουμανιστικές» και λιγότερο συνηχητικά αιχμηρές, με απώτερο, κατά τη γνώμη μου, στόχο τη συνένωση των δύο διαλέκτων σε μία ενιαία μουσική γλώσσα.

Θεωρώντας την έτσι, η έννοια της πρωτοπορίας του Σκαλκώτα αποκτά μια εντελώς διαφορετική διάσταση από εκείνη που επί 50 χρόνια ύστερα από το θάνατό του προσπάθησαν να της αποδώσουν, ακόμα και με υποβάθμιση, συγκάλυψη, ή και αποσιώπηση της πορείας του προς την τονικότητα. Ο Σκαλκώτας διέβλεψε πράγματα που άλλοι θα τα αντιλαμβάνονταν χρόνια αργότερα. Η πορεία του υπήρξε ακριβώς η αντίθετη από εκείνη σημαντικών Ελλήνων συνθετών της γενιάς του. Αυτός προχώρησε από την ατονικότητα στην τονικότητα. Εκείνοι, εν πολλοίς, βάδισαν αντιστρόφως...

Το 1930, για τη συναυλία όπου ο Σκαλκώτας διηύθυνε μεταξύ άλλων και το δικό του *Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών*, ο Καλομοίρης έγραφε στην κριτική του: «Δυστυχώς, από το έργο του κ. Σκαλκώτα ομολογώ πως δεν κατάλαβα τίποτα. Ίσως να μη φταίει ο κ. Σκαλκώτας, αλλά να φταίει η δική μου μουσική αντίληψη. Τα ζητήματα της μουσικής είναι τόσο περίεργα, ώστε δε θα μου φαινόταν περίεργο αν μετά 20 χρόνια είχαμε τόσο συνηθίσει στην τεχνοτροπία του κ. Σκαλκώτα, ώστε η μουσική του να φαίνεται ανώδυνη μπρος στη μελλοντική μουσική των διαδόχων του. [...] Εκείνο όμως που με κάνει λίγο απαισιόδοξο είναι η έλλειψη κάθε αισθητικής και μουσικής συγκίνησης στο έργο αυτό. Με όλη μου την καλή θέληση δεν μπόρεσα να διακρίνω μέσα από τον δαίδαλο των υπερνεωτεριστικών αρμονικών και ορχηστρικών συνδυασμών τη μουσική και ποιητική ιδέα που θα τους δικαιολογούσε [...]. Ξέρω πως σήμερα στη Γερμανία υπάρχει ένα μεγάλο ρεύμα γύρω από το μεγάλο μουσικό Schönberg για την ‘απόλυτη μουσική’. [...] θα’ λεγα όμως καλύτερα για την απόλυτη διαφωνία [...]. Όπως και να’ χει το πράγμα, δεν

μπορώ να καταλάβω τι γυρεύει όλη αυτή η ντεκαντάντικη παραγωγή σε ένα νέο Έλληνα μουσικό που έχει σχεδόν παρθένο και ανεκμετάλλευτο όλο το πολύτιμο υλικό [...] της εθνικής παραδόσεως ενός έθνους με το ποικιλομορφότερο και ενδοξότερο πρωτόγνωρο καλλιτεχνικό υλικό. [...] Αυτά τα γράφω γιατί ο κ. Σκαλκώτας ασφαλώς δεν είναι τυχαίος μουσικός. Φαίνεται απολύτως κύριος όλων των μυστικών της τεχνικής του και είναι κρίμα να χάσει η ελληνική μουσική ένα λαμπρό μουσικό για να αποκτήσει η Γερμανία έναν επιπλέον απομνηστή της τέχνης του Schönberg [...].».

Είκοσι χρόνια αργότερα ο Καλομοίρης γράφει τα παρακάτω: «Και αν κλαίμε σήμερα τον αδόκητο, το σκληρό χαμό του Σκαλκώτα, τον κλαίμε ακόμα μια φορά γιατί η σκληρή μοίρα, [...] τον πήρε τόσο πρόωρα. [...]. ακριβώς τότε που βρίσκοντας τον εαυτό του, είχε αποβάλει το μανδύα της υπερνεωτεριστικής μουσικής της Γερμανίας για να μετουσιώσει σε ήχους την ψυχή και τη βαθύτερη υφή της Αιώνιας Ελλάδας [...].».

Οι αναφορές αυτές έχουν μοναδική σημασία, διότι ο Καλομοίρης, ο κύριος εκπρόσωπος της εθνικής μουσικής σχολής, υπήρξε ίσως ο μοναδικός που διαισθάνθηκε την προσπάθεια του Σκαλκώτα ως προς μian ενιαία μουσική γλώσσα που να περιλαμβάνει εντός μιας διευρυμένης τονικότητας εκφραστικές κατακτήσεις της ατονικότητας και του δωδεκαθογγισμού. Εκείνος, άλλωστε, τον προέτρεψε έγκαιρα να ακολουθήσει την κατεύθυνση αυτή. Είναι εξαιρετικά σημαντικό ότι στα δικά του τελευταία κορυφαία έργα (*Παλαμική Συμφωνία* και *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*) υιοθέτησε τον πυρήνα αυτής της στόχευσης και προσπάθησε να εντάξει στοιχεία της δωδεκάθογγης εκφραστικής διαλέκτου στο δικό του τονικό ηχοσύστημα. Αυτή η πνευματική προσπάθεια συνιστά, κατά τη γνώμη μου, αναγνώριση του σκαλκωτικού έργου. Αποτελεί συνάμα αντίδωρο στον συνθέτη που πρόλαβε στη σύντομη αλλά μεστή ζωή του να δώσει ένα μοναδικό έργο, το οποίο συνδέεται πολλαπλά με την ελληνική πατρίδα: είτε ως συμβολική *Επιστροφή του Οδυσσέα*, είτε ως απεικόνιση της ζωής του ελληνικού κόσμου στη γη και στη θάλασσα (όπως καταγράφεται σε δύο έργα του παρόντος CD) είτε, τέλος, ως διαιώνιση του ψυχισμού του λαού μας με τους *36 Ελληνικούς Χορούς*.

© *Βύρων Φιδτζής* 2005

ΤΑ ΕΡΓΑ

Η θάλασσα

Παρ'όλο που, στον πρόλογο της παρτιτούρας, έχουμε μια σίγουρη ημερομηνία για το έργο αυτό (29–6–1949), το ίδιο έργο, υπό τον τίτλο «Η Ελληνική θάλασσα – “La mer grecque”, musique de ballet» – φιγουράρει στον κατάλογο Μερλιέ ως έργο του 1948. Συνεπώς, και στην περίπτωση της Θάλασσας, έχουμε ένα έργο του 1948, που ενορχηστρώνεται το 1949.

Η Θάλασσα πραγματώνει σε «μεγάλη μορφή» αυτό που οι 4 *Εικόνες* εισάγουν σε «συγκρατημένη». Ολοκληρώνει ένα πλάνο πλήρους φυσικής και μεταφυσικής πραγματείας του θέματος. Το έργο, σε 11 μέρη, χωρίζεται, κατά βάση, σε δύο μεγάλους κύκλους: έναν φυσικό (*Χορός των κυμάτων, Τράτα, Τα μικρά ψαράκια, Τα δελφίνια* – 3ο, 4ο, 5ο και 6ο μέρος αντιστοίχως), και έναν υπερφυσικό (η *Προετοιμασία της Γοργόνας, ο Χορός της Γοργόνας, η Ιστορία του Μεγαλέξανδρου* – 8ο, 9ο και 10ο μέρος). Ο όρος «θαλασσινός κόσμος», που χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας στον πρόλογο, περιλαμβάνει τόσο τον φυσικό κόσμο (ανθρώπους, ψάρια, κύματα), όσο και τον υπερφυσικό (Η γοργόνα, άλλα όντα, και ο Μεγαλέξανδρος). Το 2ο μέρος, το *Παιδί της θάλασσας*, μας παρουσιάζει τον βασικό χαρακτήρα του έργου. Τρία μέρη, η *Εισαγωγή* (1ο μέρος), το *Νυχτερινό* (7ο μέρος) και το *Φινάλε* (11ο μέρος), δίνουν την ίδια τη φυσιογνωμία της θάλασσας, σε όλο το μεταφυσικό της βάθος.

Η ίδια η μεταφυσική της θάλασσας προσεγγίζεται μέσα από «μια αμφίβολη τρικυμία σε βαθύ αίσθημα, βαθιά νοσταλγία», «σα μια λύπη θανάτου», μια «μεγάλη λύπη και χαρά», την «λύπη του θανάτου που σαν επωδό του τραγουδιού της σκορπίζει η θάλασσα». Δεν θα διστάσαμε να μιλήσουμε για μια βαγκνερική μεταφυσική, αν δεν γνωρίζαμε ότι ο όρος «χαρμολύπη» είναι μια κατηγορία της μοναχικής φιλολογίας της Ορθόδοξης παράδοσης.

Το 1ο μέρος του έργου, η *Εισαγωγή*, δομείται όπως πολλές από τις σκαλκωτικές ορχηστρικές εισαγωγές: αργό – γρήγορο. Το αργό μέρος εισάγει το κύριο θέμα, το γρήγορο το χορευτικό στοιχείο, με ένα θέμα που εμφανίζει μεγάλη συγγένεια με το θέμα του αργού.

Το 2ο μέρος, το *Παιδί της θάλασσας*, είναι ένα σύντομο και σε χαμηλούς τόνους πορτρέτο του ναύτη, που πάει να κοιμηθεί. Το ενδιαμέσο θέμα του μέρους αυτού, είναι η προσευχή του θαλασσινού.

Το 3ο μέρος, ο *Χορός των κυμάτων*, είναι μια θύελλα, μια «τρικυμία, όπου η θάλασσα οργιάζει και τα κύματα χορεύουν μέσα σε μία σκοτεινή νύχτα». Το πρώτο θέμα του μέρους αυτού προέρχεται, επίσης, από το θέμα της Εισαγωγής.

Το 4ο μέρος, η *Τράτα*, είναι ένα «εργατικό τραγούδι», το τραγούδι των τρατάρηδων. Δομημένο πάνω σε συνοδεία που φανερά αποδίδει τον ρυθμό της δουλειάς των ψαράδων (λ.χ. που τραβάνε τα δίχτυα), το μέρος αυτό έχει μια μελωδία σε «μεγάλη γροαμμή» που εισάγεται στο αγγλικό κόρνο, αναπτύσσεται, και επανέρχεται σε ένα μεγαλειώδες ορχηστρικό τούττι (όπου ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί, για μοναδική φορά μέσα στο έργο, και την τσελέστα). Η ομορφιά του μέρους αυτού είναι προφητική: η μελωδία του προλέγει άπειρα θέματα «λαϊκής» εμπνεύσεως της μουσικής των Μ. Θεοδωράκη και Μ. Χατζιδάκη.

Με το 5ο μέρος, τα *Μικρά ψαράκια*, ο Σκαλκώτας γράφει ένα κομμάτι «μπαλετίστικο», στην παράδοση του Τσαϊκόφσκι (*Χορός των μικρών κύκνων*).

Το 6ο μέρος, τα *Δελφίνια*, επαναφέρει το θέμα του «λαϊκού στοιχείου» ως στοιχείο «φαντασμαγορικού».

Το 7ο μέρος, *Νυχτερινό*, κομμάτι περισυλλογής, αναπτύσσει ελεύθερα μια παραλλαγή του βασικού θέματος της Εισαγωγής.

Το 8ο μέρος, η *Προετοιμασία της Γοργόνας*, αναπτύσσεται εξ ολοκλήρου στα πνευστά, ενώ τα έγχορδα (χωρίς τη χρήση βιολιών) και τα κρουστά (τύμπανα, μεγάλη κάσα και γκονγκ) συγχωνεύονται με τα φαγκότα και την τούμπα σε ένα ορχηστρικό φόντο. Η ιδιαιτερία της θαυμασίας αυτής μουσικής, την οποία ο Σκαλκώτας επισημαίνει ιδιαίτερα στον πρόλογο της Θάλασσας, παραπέμπει σαφώς σε πρότυπα μουσικής για τον κινηματογράφο – χολυγουντιανής υπερπαραγωγής.

Στο 9ο μέρος, η *Γοργόνα* «νομίζοντας πως χορεύει μπρος στον αδελφό της, τον Μεγαλέξανδρο, χορεύει έναν οργιαστικό χορό». Πρόκειται για ένα bacchanale, που θυμίζει κάπως το αντίστοιχο του Σαιν – Σανς, από το *Σαμφών και Δαλιδά*.

Ανάμεσα στο 9ο μέρος και στο 10ο, σύμφωνα με το σενάριο του συνθέτη, παρεμβάλλεται ένα σκηνικό επεισόδιο – χωρίς μουσική: «Το πλήθος ρωτάει: Ζει ο Μεγαλέξανδρος; Ζει! απαντούν από μακριά» (δεν περιλαμβάνεται στο CD). Το επεισόδιο αυτό εισάγει το 10ο μέρος του έργου, το Παραμύθι του Μεγαλέξανδρου: μια εκστατική μουσική θρύλου, που η ομορφιά της θυμίζει, κάπως, το *Πουλί της Φωτιάς* του Στραβίνσκυ.

Το 11ο μέρος, ο *Υμνος στη Θάλασσα*, στηρίζεται σε ένα νέο θέμα, ένα κοράλ, ενώ το κύριο θέμα της Θάλασσας μεταπίπτει σε δεύτερο θέμα, και δέχεται πλούσια ανάπτυξη. Αξιοσημείωτο είναι πώς το κοράλ, στην επεξεργασία του, μετατρέπεται σε σόλο του βιολοντσέλου. Όσον αφορά το φινάλε της Θάλασσας, θα μπορούσαμε να θυμηθούμε τα βαγκνερικά φινάλε από τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, μέχρι το *Λυκόφως των Θεών*.

Μικρή χορευτική σουίτα, τέσσερις χοροί για μπαλέτο

Στον κατάλογο των έργων Σκαλκώτα, που υπαγόρευσε ο συνθέτης στον Οκτάβιο Μερλιέ, το 1948, το έργο αυτό αναφέρεται ως *Τέσσερις Ελληνικοί Χοροί για μπαλέτο* (ο Θερισμός, η Σπορά, ο Τρύγος, ο Χορός των σταφυλιών – 1948). Στην παρτιτούρα επιγράφεται ως *Μικρή χορευτική σουίτα*. Στο πρόγραμμα της πρώτης εκτέλεσής του (Θέατρο Ολύμπια, 2-5-1949, υπό την διεύθυνση του Θεόδωρου Βαβαγιάννη), αναφέρεται ως *Τέσσερις Εικόνες*.

Στην *Μικρή χορευτική σουίτα*, έχουμε ένα έργο με ηθελημένα απλοποιημένη γραφή και λαϊκό περιεχόμενο. Μορφολογικά ο *Χορός του θερισμού* είναι ένα τραγούδι, που μπορεί να αναλυθεί με βάση τις μορφολογικές κατηγορίες, με τις οποίες ο Σκαλκώτας αναλύει τα δημοτικά τραγούδια: εισαγωγή δύο μέτρων, θέμα που αποτελείται από άρση και 34 μέτρα, και του οποίου η διαίρεση είναι: 10, 8, 6 και 11 μέτρων, μικρή ανάπτυξη 17 μέτρων, που οδηγεί σε ένα δεύτερο θέμα, πιο εκφραστικού χαρακτήρα, του οποίου η ανάπτυξη οδηγεί στην επαναφορά του πρώτου θέματος, σε *tutti*.

Το 2ο μέρος, ο *Χορός της σποράς*, είναι ένα όμορφο σιτσιλιάνο, που ξεκινάει από τα έγχορδα (με σουρντίνα), και κορυφώνεται σε ένα μεγαλόπρεπο *tutti*, όπου ακούγονται, για μοναδική φορά στην ορχήστρα του συνθέτη (πλην του *Ελληνικού Χορού σε ντο ελάσσονα*), και καμπάνες.

Ο 3ος χορός (ο *Τρύγος*), ακολουθεί μια μορφολογία διαδοχής χορευτικών θεμάτων ΑΒΓΔ...Α. Το εναρκτήριο θέμα σε χαρακτηριστικό σκερτσάντο ύφος, ακολουθεί ένα ποιο *perpetuo* των εγχορδών, ένα επεισόδιο των ξυλίνων, ένα σόλο του ξυλοφώνου, ένα θέμα των κόνων, ένα νέο ποιο *perpetuo* των εγχορδών, και η επαναφορά του αρχικού θέματος.

Στον 4ο χορό, το *Πατητήρι* (ο *Χορός των σταφυλιών*), ο συνθέτης διακρίνει «πρώτο θέμα» και «επωδό» (ρεφρέν). Ως προς τις αισθητικές του προθέσεις, αναφέρεται στην

«μέθη, το γλέντι, το πάτημα των σταφυλιών απ' τους χωρικούς – σαν ένα ξέσπασμα χορού».

Κρητική γιορτή

Ανάμεσα στις σκαλκιωτικές παρτιτούρες βρίσκεται και μια ενορχήστρωση της *Κρητικής Γιορτής*, ενός πιανιστικού έργου του μετέπειτα γνωστού μαέστρου Δημήτρη Μητροπούλου, χρονολογημένου στα 1919. Η παρτιτούρα αυτή είναι η παλαιότερη σωζόμενη του Σκαλκώτα, και θα πρέπει να τοποθετηθεί, πιθανώς, στα 1923–24. Ο Μητροπούλος διηύθυνε το έργο το 1926, με την ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών.

Στην παρτιτούρα αυτή εντοπίζουμε ορισμένες ρίζες της μουσικής γραφής των *Ελληνικών Χορών*, όπως η αφαιρετική αντίληψη του μουσικού υλικού και το αρμονικό μοτίβο της ελαττωμένης πέμπτης. Κατά τα λοιπά, οι αισθητικές αντιλήψεις των δυο μουσικών αποκλίνουν, αφού ο Μητροπούλος στηρίζεται στον Λιστ, ενώ ο Σκαλκώτας, όταν, το 1931, θα συνθέσει τον *Πελοποννησιακό Χορό*, θα στηριχτεί μάλλον στον Μπάρτοκ.

Ελληνικός χορός σε ντο ελάσσονα

Ο μεμονωμένος αυτός *Ελληνικός Χορός* του Σκαλκώτα είναι αχρονολόγητος. Με βάση την ενορχήστρωσή του, ο χορός αυτός θα πρέπει να τοποθετηθεί στο 1949.

Πιο ακαδημαϊκός στη σύλληψή του και στην ενορχήστρωσή του απ' ό,τι οι *36 Ελληνικοί Χοροί* του 1931-36, ο *Ελληνικός* αυτός χορός απηχεί μάλλον τον Ντβόρζακ παρά τον Μπάρτοκ. Το εναρκτηριο αλέγκρο ξεκινάει με ένα πρώτο θέμα σε τούττι, το οποίο, μετά μια μικρή ανάπτυξη του, οδηγεί στο δεύτερο θέμα, που εισάγεται από το σόλο όμποε. Την επαναφορά του πρώτου θέματος ακολουθεί ένα ενδιάμεσο «αντάντε», που ξεκινάει με σόλο του αγγλικού κόρνου. Η επαναφορά του αλέγκρο γίνεται με ανεστραμμένη την σειρά παρουσίας των θεμάτων – επαναφέρεται πρώτα το δεύτερο, και μετά το πρώτο θέμα του αρχικού αλέγκρο – ενώ την τελική επαναφορά του πρώτου θέματος στα χάλκινα, συνοδεύουν οργιαστικές φιγούρες των ξυλίνων.

© *Κωστής Δεμερτζής 2005*

Η Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας ιδρύθηκε το 1950 και είναι ίσως η νεότερη εθνική ορχήστρα της Ευρώπης. Το υψηλό καλλιτεχνικό της επίπεδο αποτελεί αξιοσημείωτη έκφραση της έντασης του ενδιαφέροντος για τη μουσική σε μια χώρα που αριθμεί μόλις και μετά βίας 260.000 κατοίκους. Η πρώτη προσπάθεια να σχηματιστεί η ορχήστρα ξεκίνησε περί το 1920 αλλά μόλις το 1950 ιδρύθηκε τελικά η Συμφωνική Ορχήστρα που περιέλαβε 40 μουσικούς. Με τα χρόνια, γνώρισε συνεχή σταθερή ανάπτυξη ώστε να απασχολεί σήμερα 70 μόνιμους μουσικούς που κατά καιρούς αυξάνονται σε 100.

Τη θέση του αρχιμουσικού της ορχήστρας κατέλαβαν έως τώρα αρκετοί μαέστροι που επηρέασαν ιδιαίτερα την εξέλιξή της, όπως οι Olav Kjelland, Bohdan Wodiczko, Karsten Andersen, Jean-Pierre Jacquillat, Petri Sakari και Osmo Vänskä. Η Ορχήστρα δίνει 60 περίπου συναυλίες κάθε σεζόν, δεκαοχτώ από τις οποίες είναι συναυλίες με συνδρομητές που δίνονται ανα δεκαπενθήμερο, στο Ρέγκιαβικ. Δυο φορές το χρόνο, η Ορχήστρα περιοδεύει σε διάφορα μέρη του νησιού, και κατά τις περιόδους της στο εξωτερικό έχει επισκεφτεί σε Φαρόες Νήσους, τη Γερμανία, την Αυστρία, τη Γαλλία, τη Φιλανδία, τη Σουηδία, τη Δανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

Ο Βύρων Φιδετζής σπούδασε στη Θεσσαλονίκη και τη Βιέννη (Μουσική Ακαδημία) από όπου πήρε τα διπλώματα του βιολοντσέλου (1975) και διεύθυνσης ορχήστρας (1977). Διετέλεσε: 1977–1985: Μαέστρος της Συμφωνικής Ορχήστρας της Ε.Ρ.Τ. 1985–1992: Μόνιμος Αρχιμουσικός της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. 1990–1992: Επικεφαλής Αρχιμουσικός της Κρατικής Φιλαρμονικής Ορχήστρας του Αικατερίνενμπουργκ. 1999–2000: Καλλιτεχνικός Διευθυντής της Ορχήστρας του Πάζαρτζικ στη Βουλγαρία. 2000 – σήμερα: Καλλιτεχνικός Υπεύθυνος της Συμφωνικής Ορχήστρας του Δήμου Θεσσαλονίκης. 1987 – σήμερα: Μόνιμος Αρχιμουσικός της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Έχει εμφανιστεί σε πολλές χώρες (Αυστρία, Αρμενία, Αλβανία, Γερμανία, Ιταλία, Ρουμανία, Πολωνία, Ρωσία, Τσεχία, Βραζιλία, Γιουγκοσλαβία, Κύπρο, Τουρκία, κ.α.). Για τις δραστηριότητές του τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών, από την Τράπεζα της Ελλάδος, τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης και την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Θεάτρου και Μουσικής.

Nikos Skalkottas und die griechischen Traditionen

Stereotyp wird auf den Einschnitt in Skalkottas' Leben hingewiesen, der 1933 durch seine endgültige Heimkehr bewirkt wurde. Diese Rückkehr wird allgemein als negativ beschrieben, ohne die Gründe, die dazu geführt haben, genauer darzulegen. Zumeist werden äußerliche Einflüsse aufgrund sozialer Konstitutionen angeführt. Soweit mir bekannt ist, wurde jedoch niemals die Ansicht vertreten, daß die Rückkehr möglicherweise auch durch „innerliche“ Gründe bestimmt wurde. Überdruß an einer bestimmten kulturellen und sprachlichen Umgebung sowie Heimweh könnten dazu geführt haben. Ich glaube, daß diese „innerlichen“ Gründe, selbst wenn sie die Rückkehr nicht direkt bestimmt haben, dennoch dazu beigetragen haben, daß Skalkottas' Aufenthalt in Griechenland ab 1933 von Dauer wurde.

Zweifellos waren damals die Aufführungsmöglichkeiten im Athen der Zwischenkriegszeit unvorstellbar geringer als in Berlin. Doch Skalkottas wußte dies sehr wohl, da er im November 1930 ein Konzert in Athen dirigiert hatte, auf dessen Programm auch ein eigenes Werk stand. Im gleichen Jahr fand ebenfalls in Athen eine Aufführung seiner Kammermusikwerke statt. Im Bewußtsein dieser Tatsachen und gerade 29 Jahre alt, hätte er ja in ein anderes Land, wie z.B. in die USA, gehen können, wo die musikalischen Möglichkeiten im Verhältnis zu Griechenland unvergleichbar waren.

Doch Skalkottas schlägt in der Heimat Wurzeln, zumal in den schwierigsten Jahren der neugriechischen Geschichte. Darüberhinaus bindet sich der Komponist gleich nach der Besatzungszeit (1941-1944) noch enger an die Heimat, indem er eine Familie gründet.

So stellt sich also noch drängender die Frage, ob Skalkottas' Verweilen in Griechenland nicht doch eine persönliche Lebensentscheidung war. Durch sein Verbleiben in Griechenland haben sich sein Denken, auch das musikalische, den geistigen Aspekten der Heimat angepasst. Persönliche Voraussetzungen dafür waren die Traditionen seines Landes und seiner Familie, seine Erziehung und Musikerfahrungen sowie natürlich auch seine erstaunlichen angeborenen musikalischen Fähigkeiten.

Sein berufliches Mitwirken in den Athener Orchestern ermöglichte ihm, im Laufe der Zeit eine tiefe Kenntnis des neugriechischen Musikpanoramas zu gewinnen. Dessen zen-

trales Problem – Nichtveröffentlichung beziehungsweise die unvollkommene Wiedergabe der Werke aufgrund von unzulänglicher Drucktechnologie oder von problematischen Ausführungen – ist für Skalkottas jedenfalls nicht relevant, denn er hatte ein Werk nach Jahren noch im Gedächtnis, so daß er es aus dem Kopf wiederaufzeichnen konnte.

Mitte der 30er Jahre arbeitete Skalkottas, eingeladen von Melpo Merlier (1889-1979), im Volkskundlichen Musikarchiv, wodurch er mit der Volksmusik wieder Verbindung aufnahm, die er bereits zu Beginn des 20. Jhdts. durch seine Familie kennen gelernt hatte.

Freilich hat er auch die Erfahrungen und Kenntnisse, vermittelt durch Lehrer wie Jar-nach, Weill und vor allem Schönberg, in sich getragen. Dennoch scheint er von Anfang an das Zwölftonsystem in seinem Schaffen nicht als dogmatisches Rezept angesehen zu haben, sondern als eine noch nie dagewesene Ausdrucksmöglichkeit und Perspektive. Nach einer circa 10 Jahre langen erschöpfenden Erforschung dieses Ausdrucksidioms, ist Skalkottas über eine gesteigerte Zwölftontechnik hinausgegangen. Dieser Prozess macht den zweiten großen Einschnitt in seinem Leben aus.

Mit seinem genialen musikalischen Instinkt hat er seine vorausgehenden Werke niemals verleugnet, da diese seine Entwicklung und das geistige Ringen einer bestimmten Epoche kennzeichnen. Doch seine kompositorischen Erfahrungen, die positive Rezeption von Werken wie den Tänzen, aber auch die erschütternden Ereignisse des Krieges, parallel zu seiner persönlichen Reifung, machen es leicht verständlich, daß er nach und nach zu einer anderen Weltanschauung sowie zu einer Revision seiner musikalischen Philosophie gelangte. Offensichtlich wurde sich Skalkottas der Grenzen einer Anpassung eines breiteren Publikums an das Zwölftonidiom bewußt, was zu einer Neueinschätzung der Tonalität, von der er sich nie grundsätzlich getrennt hatte, führte. Die tonale Sprache der 36 *Griechischen Tänze*, die er in den 30er Jahren neben seinen tollkühnen und komplizierten zwölftönigen Eskalationen anwandte, hatte ihm den Weg zum Publikum und zur Anerkennung geöffnet. Nun offenbarte sie ihm die Möglichkeiten, die diese tonale Sprache auch weiterhin beinhaltet. Es ist somit kein Zufall, daß Skalkottas, der auch einen Aufsatz über die Symphonie verfaßt hat, zumindest zwei Werke in dieser höchsten Form der Instrumentalmusik komponiert hat, wobei er eine erweiterte tonale Sprache verwendet.

Da die Zwölftönigkeit für ihn Ausdrucksmöglichkeit darstellte und nicht ein strukturelles Spielzeug, hat er auch in der Nachkriegszeit die Dodekaphonie im Bereich der Kammermusik weiterverwendet, einem feineren, Experimenten mehr geneigten Bereich.

Unter einem solchen Blickwinkel erhält der Begriff des Pioniertums Skalkottas' eine völlig andere Dimension im Verhältnis zu jener, welche man nach seinem Tod 50 Jahre lang versucht hat, darzustellen, sei es durch Herabsetzung, Verdecken oder auch gänzlich Verschweigen seines Weges zur Tonalität hin. Skalkottas hat Dinge vorhergesehen, derer sich Andere viele Jahre später bewußt werden. Seine Entwicklung verlief genau entgegengesetzt zu jener von bedeutenden griechischen Komponisten seiner Generation. Skalkottas ist von der Atonalität zur Tonalität gegangen – jene in den meisten Fällen den umgekehrten Weg ...

© *Byron Fidetzis* 2005

Die Werke

Das Meer

Obwohl wir im Vorwort der Partitur ein sicheres Datum für dieses Werk finden (29.6. 1949), erscheint dasselbe Werk unter dem Titel *Das griechische Meer* – „la mer grecque“, Ballettmusik – im Katalog Merlier als Werk von 1948. Demnach handelt es sich im Falle des *Meeres* ebenfalls um ein Werk von 1948, welches 1949 orchestriert wurde.

Das Meer verwirklicht in „groß angelegter Form“ das, was die *Vier Bilder* in „zurückhaltender“ Form beginnen. Es vervollständigt ein Bild, das die gesamte Thematik aus natürlicher und metaphysischer Sicht darstellt. Das Werk, bestehend aus 11 Sätzen, kann im Grunde in zwei große Zyklen unterteilt werden: einen naturverbundenen (*Tanz der Wellen, Die Fischer, Die kleinen Fischlein, Die Delphine* – sie entsprechen dem 3., 4., 5., und 6. Satz) und einen übernatürlichen (*Vorbereitung der Meerjungfrau, Tanz der Meerjungfrau, Die Sage Alexanders des Großen* – sie entsprechen dem 8., 9. und 10. Satz). Der Begriff „Welt des Meeres“, den Skalkottas im Vorwort des Werkes benutzt, bezieht sich sowohl auf den Naturbereich (Menschen, Fische, Wellen) als auch auf den übernatürlichen (die Meerjungfrau, andere Meerwesen – und Alexander den Großen). Der 2. Satz, *Das*

Kind des Meeres führt uns die zentrale Figur vor. Drei Sätze, das *Vorspiel* (1. Satz), das *Nocturne* (7.) und das *Finale* (11.) spiegeln das eigentliche Gesicht des Meeres wider, in seiner ganzen metaphysischen Tiefe.

Die Metaphysik des Meeres an sich wird durch „einen ungewissen Aufruhr tiefer Gefühle, starker Nostalgie“, „wie ein Gefühl der Todestrauer“, eine „tiefe Trauer und Freude“, die „Todestrauer, welche das Meer wie einen Liedrefrain ausbreitet“ vermittelt. Wir würden ohne zu zögern von einer Wagnerschen Metaphysik sprechen, wüßten wir nicht, daß der Begriff „Freud und Leid“ der orthodoxen Mönchsliteratur entspringt.

Der 1. Satz des Werkes, *Vorspiel*, ist wie viele Ouvertüren Skalkottas' aufgebaut: langsam – schnell. Der langsame Teil stellt das Hauptthema vor. Der schnelle Teil führt das tänzerische Element ein mit einem Thema, das große Ähnlichkeit mit jenem des langsamen Teils aufweist.

Der 2. Satz, *Kind des Meeres* ist ein kurzes und ruhiges Portrait des Seemanns, der sich schlafen legt. Das Zwischenthema in diesem Satz verkörpert das Gebet des Seemanns.

Der 3. Satz, *Tanz der Wellen*, beschreibt ein Unwetter, einen „Sturm, bei dem das Meer tobt und die Wellen in einer düsteren Nacht tanzen“. Das erste Thema dieses Satzes geht ebenfalls aus dem Thema des Vorspiels hervor.

Der 4. Satz, *Die Fischer*, ist ein „Arbeitslied“, das Lied der Fischer. Gestützt auf eine Begleitung, die offenkundig den Rhythmus der Arbeit der Fischer wiedergibt (z.B. beim Einholen der Netze), weist dieser Satz eine „großlinige“ Melodie auf, die vom Englischhorn vorgestellt wird, im weiteren verarbeitet wird und in einem grandiosen Orchestertutti (bei dem Sk. ein einziges Mal in diesem Werk auch die Celesta verwendet) wiedererscheint. Die Schönheit dieses Satzes ist prophetisch: seine Melodie kündigt zahllose „populäre“ Themen von M. Theodorakis und M. Hadjidakis an.

Mit dem 5. Satz, *Den kleinen Fischlein* schreibt Skalkottas ein „ballettistisches“ Stück, das in der Tradition Tschaikowskys (*Tanz der jungen Schwäne*) steht. Der 6. Satz, *Die Delphine*, bringt das Thema des „populären Elements“ als Teil eines „traumhaften Spiels“. Der 7. Satz, *Nocturne*, ein nachdenkliches Stück, verarbeitet in freier Weise eine Variante des Grundthemas des Vorspiels.

Der 8. Satz, *Vorbereitung der Meerjungfrau*, spielt sich insgesamt in den Bläsern ab, während die Streicher (ohne Verwendung der Geigen) und das Schlagwerk (Pauken, Gran Cassa und Gong) zusammen mit den Fagotten und der Tuba zu einem orchestralen Hintergrund verschmelzen. Die Eigentümlichkeit dieser wunderbaren Musik – welche Skalkottas im Vorwort des *Meeres* deutlich hervorhebt – richtet unser Augenmerk auf Vorbilder in der Filmmusik – in Hollywoodscher Superaufmachung.

Im 9. Satz glaubt die Meerjungfrau, „vor ihrem Bruder, Alexander dem Großen zu tanzen und tanzt besonders verführerisch“. Es handelt sich um ein Bacchanal, welches gewissermaßen an das entsprechende Stück in Saint-Saens' *Samson und Dalila* erinnert.

Zwischen dem 9. und 10. Satz soll, Skalkottas' Regieanweisungen zufolge, eine szenische Episode eingefügt werden – ohne Musik: „Die Menge fragt: ‚Lebt Alexander der Große?‘ ‚Er lebt!‘,“ antwortet man aus der Ferne“ (auf der CD nicht enthalten). Diese Szene leitet zum 10. Satz des Werkes über, der *Sage Alexanders des Großen*: eine ekstatische Märchenmusik, deren Schönheit etwa an Strawinskys *Feuervogel* erinnert.

Der 11. Satz, *Hymnus an das Meer*, stützt sich auf ein neues Thema, einen Choral, während das Hauptthema des *Meeres* die Rolle eines zweiten Themas übernimmt und reichlich ausgearbeitet wird. Erwähnenswert ist, daß der Choral in ein Solo des Violoncellos umgewandelt wird. Beim *Finale* des *Meeres* könnte man an die wagnerischen Finales vom *Fliegenden Holländer* bis hin zur *Götterdämmerung* denken.

Vier Bilder

Im Werkkatalog Skalkottas', den der Komponist 1948 Octave Merlier diktiert hat, wird dieses Werk angeführt als *Vier griechische Tänze für Ballett* (*Heuernte, Saat, Weinlese, Tanz der Traubenpresse* – 1948). In der Partitur wird es mit *Kleine Tanzsuite* bezeichnet. Im Programm seiner Erstaufführung (Theater Olympia, 2.5.1949 dirigiert von Theodor Vavajanni) ist es mit *Vier Bilder* angegeben.

Bei den *Vier Bildern* handelt es sich um ein Werk in absichtlich vereinfachtem Satz und mit volkstümlichem Inhalt. Der *Erntetanz* beruht auf einer Liedform und kann nach formalen Kategorien, mit denen Skalkottas Volkslieder untersucht, analysiert werden: zweitaktige

Einleitung, ein Thema (34 Takte mit Auftakt), unterteilt in 10, 8, 6 und 11 Takte, eine kurze Durchführung von 17 Takten, die zu einem zweiten Thema mit ausdrucksvollerem Charakter überleitet und dessen Verarbeitung zur Reprise des ersten Themas im *tutti* führt.

Der 2. Satz, *Sätanz*, ist ein hübscher Siciliano, der in den mit Dämpfer gespielten Streichern beginnt und sich zu einem grandiosen *tutti* steigert, bei welchem ein einziges Mal im Orchester des Komponisten (mit Ausnahme des *Griechischen Tanzes in c-moll*) auch Glocken erklingen.

Der 3. Tanz (*Weinlese*) folgt formal einer Reihung von tänzerischen Themen ABCD...A. Auf das einleitende Thema in charakteristischer *scherzando* Haltung folgt ein *moto perpetuo* der Streicher, eine Episode der Holzbläser, ein Solo des Xylophons, ein Thema der Hörner, ein neues *moto perpetuo* der Streicher sowie die Reprise des Anfangsthemas.

Im 4. Tanz, *Traubenpresse* (*Tanz der Weintrauben*), unterscheidet Skalkottas in „erstes Thema“ und „Refrain“. Seine ästhetischen Absichten beziehen sich auf „Trunkenheit, lustiges Feiern, das Pressen der Weintrauben durch die Landleute – wie ein eskalierender Tanz“.

Kretisches Fest

Unter den Partituren Skalkottas' findet sich auch eine Orchestrierung des *Kretischen Festes*, einem Klavierwerk von dem später als Dirigent berühmten Dimitris Mitropoulos, datiert auf 1919. Diese Partitur ist die älteste erhaltene Partitur Skalkottas' und muß um 1923-24 eingeordnet werden. Mitropoulos hat dieses Werk 1926 mit dem Orchester des Odeons von Athen dirigiert. In dieser Partitur können wir gewisse Wurzeln der Kompositionsweise der *Griechischen Tänze* feststellen: die abstrahierende Auffassung des musikalischen Materials sowie das harmonische Motiv der verminderten Quinte. Im Übrigen stehen sich beide Musiker ästhetisch kontrovers gegenüber, da Mitropoulos sich auf Liszt stützt, während Skalkottas 1931, als er den *Peloponnesischen Tanz* schreibt, sich eher auf Bartók stützt.

Griechischer Tanz in c-moll

Dieser für sich stehende *Griechische Tanz* Skalkottas' ist undatiert. Anhand seiner Orchestrierung müßte er ins Jahr 1949 datiert werden. Akademischer in seiner Konzeption und in

seiner Orchestrierung als die 36 *Griechischen Tänze* von 1931-36, klingt dieser *Griechische Tanz* eher an Dvořák als an Bartók an. Das eröffnende *Allegro* beginnt mit einem ersten Thema als *tutti*, welches nach einer kurzen Durchführung zu einem zweiten Thema führt, das von der Solo-Oboe eingeführt wird. Auf die Reprise des ersten Themas folgt ein vermittelndes *Andante*, welches mit dem Solo des Englischhorns beginnt. Bei der Wiederaufnahme des *Allegro* erscheinen die Themen in umgekehrter Reihenfolge – erst erscheint das zweite Thema und danach das erste – wobei die letzte Wiederholung des ersten Themas in den Blechbläsern von verführerischen Figuren der Holzbläser begleitet wird.

© **Kostis Demertzis** 2005

Das 1950 gegründete **Iceland Symphony Orchestra** ist das wahrscheinlich jüngste Nationalorchester in Europa. Sein hohes künstlerisches Niveau stellt ein bemerkenswertes Zeugnis dieses ungemein musikalischen Inselstaates mit gerade einmal 260.000 Einwohnern dar. Der erste Versuch, ein Orchester zu bilden, fand um 1920 statt, doch sollte es bis 1950 dauern, bis das Symphonieorchester mit 40 Musikern gegründet wurde. Über die Jahre wuchs das Orchester langsam, aber stetig heran. Heute besteht das Ensemble aus 70 festen Musikern, kann aber bei Bedarf auf bis zu 100 erweitert werden.

Den Posten des Chefdirigenten hatten mehrere Dirigenten inne, die im Laufe der Jahre die Entwicklung des Orchesters beträchtlich beeinflusst haben, wie Olav Kielland, Bohdan Wodiczko, Karsten Andersen, Jean-Pierre Jacquillat, Petri Sakari und Osmo Vänskä. Das Orchester gibt rund 60 Konzerte pro Spielzeit, darunter 18 zweiwöchentliche Abonnementskonzerte in Reykjavík. Zweimal jährlich finden Tourneen innerhalb Islands statt; Konzerte im Ausland führten auf die Färöer, nach Deutschland, Österreich, Frankreich, Finnland, Schweden, Dänemark und den USA.

Byron Fidetzis hat in Thessaloniki und in Wien (Musikakademie) studiert, wo er das Diplom für Violoncello (1975) und Orchesterleitung (1977) erlangte. Er arbeitete 1977-1985 als Dirigent des Symphonischen Orchesters des griechischen Rundfunks (E.R.T.), 1985-1992 als ständiger Kapellmeister der Nationaloper Athens, 1990-1992 als vorsitzen-

der Kapellmeister des Staatlichen Philharmonischen Orchesters von Ekaterinenburg, 1999-2000 als Künstlerischer Leiter des Orchesters von Pazardzik in Bulgarien, von 2000 bis heute als Künstlerischer Verantwortlicher des Städtischen Symphonieorchesters Thessalonikis, seit 1987 als ständiger Kapellmeister des Staatlichen Orchesters von Athen. Auftritte in vielen Ländern (Österreich, Armenien, Albanien, Deutschland, Italien, Rumänien, Polen, Russland, Tschechei, Brasilien, Jugoslawien, Zypern, Türkei etc.). Für seine Tätigkeiten hat er verschiedene Ehrungen erhalten (Akademie Athens, Griechische Nationalbank, Internationale Ausstellung Thessalonikis, Panhellenischer Verband der Theater- und Musikkritiker).

Nikos Skalkottas et la tradition grecque

Le retour définitif de Skalkottas dans son pays natal en 1933 a suscité toutes sortes d'idées reçues. Ce retour a été le plus souvent qualifié de négatif sans que les véritables raisons derrière celui-ci ne soient jamais évoquées. La plupart du temps on parle d'influences extérieures liées à des questions sociales. En ce qui me concerne, personne n'a jamais évoqué la possibilité que ce retour ait pu être motivé par des raisons « intérieures ». La sensation d'étouffement causée par un certain environnement culturel et linguistique ainsi que par le mal du pays a pu y jouer un rôle. Je crois que ces raisons « intérieures », même si elles n'ont pas été directement responsables à ce retour ont cependant joué un rôle dans le fait que le séjour de Skalkottas en Grèce à partir de 1933 ait été de longue durée.

Les possibilités de voir sa musique jouée à Athènes durant la période de l'entre-deux-guerres étaient assurément beaucoup moins grandes qu'à Berlin. Skalkottas en était néanmoins bien conscient lorsqu'en novembre 1930, il dirigea un concert à Athènes où figurait l'une de ses œuvres au programme. La même année, toujours à Athènes, un autre concert présenta l'une de ses œuvres de musique de chambre. Au fait de cette situation, et âgé que de vingt-neuf ans, il aurait pu gagner un autre pays, comme les Etats-Unis, où les possibilités musicales étaient infiniment meilleures à celles de la Grèce.

Skalkottas choisira de s'enraciner cependant dans son pays d'origine et, de surcroît, durant les années les plus difficiles de l'après-guerre. De plus, c'est immédiatement après la période d'occupation (1941-1944) qu'il se rapprochera encore davantage de son pays en y fondant une famille.

Nous faisons ainsi face à la question fondamentale à savoir si le séjour de Skalkottas en Grèce n'a pas été la décision personnelle d'une vie. En restant en Grèce, sa pensée ainsi que les aspects musicaux et spirituels de sa patrie ont pu s'accorder entre eux. Les conditions personnelles derrière sa pensée se composaient de la tradition nationale et de sa famille, son éducation et son expérience musicale ainsi, évidemment, que de son incroyable talent musical inné.

Sa collaboration professionnelle avec les orchestres d'Athènes lui a permis, avec les années, de développer une connaissance approfondie de la nouvelle scène musicale grecque.

Ce problème fondamental – l'absence de publication, ou plutôt la reproduction incomplète de son œuvre en raison d'une technologie d'impression inexistante ou d'interprétations problématiques – ne joue pas un rôle réel chez Skalkottas car il conservait des années durant ses œuvres en mémoire et il pouvait ainsi les reproduire.

Au milieu des années trente, Skalkottas travailla aux archives de musique traditionnelle suite à l'invitation de Melpo Merlier (1889-1979) et put rétablir un lien entre ses compositions et la musique folklorique que déjà, au début du 20^e siècle, il avait apprise par sa famille. Bien entendu, il possédait également l'expérience et la connaissance qu'il avait acquises de professeurs tels Jarnach, Weill et principalement Schönberg. Cependant, il ne vit jamais le dodécaphonisme sériel comme une recette à suivre à la lettre mais le considérait plutôt comme un moyen d'expression et une perspective encore inemployés. Après environ dix ans de recherches exhaustives autour de cette technique de composition, Skalkottas a quitté le sérialisme strict. Cette coupure constitua le second événement majeur de sa vie.

Avec son instinct musical génial, il n'a jamais renié ses œuvres musicales précédentes car elles constituent un témoignage de son développement et du combat spirituel d'une époque précise. Cependant, son expérience de compositeur, l'accueil positif d'œuvres comme les *Dances*, mais également l'expérience bouleversante de la guerre, parallèlement à sa maturation personnelle rendent facilement compréhensible qu'il aspirait à une autre idéologie ainsi qu'à une remise en question de sa propre philosophie musicale. Manifestement, Skalkottas était conscient des limites de l'adaptation du grand public pour l'idiome dodécaphonique ce qui mena à une réévaluation de la tonalité avec laquelle il n'avait du reste jamais fondamentalement rompu. Le langage tonal des *Trente-six danses grecques* qu'il utilisa durant les années trente aux côtés de ses constructions incroyablement téméraires et complexes lui ont ouvert la voie vers un public et sa reconnaissance. Elle lui offrait maintenant les possibilités contenues dans le langage tonal. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si Skalkottas, qui écrivit également une étude sur la symphonie, composa au moins deux œuvres dans cette plus grande forme de la musique instrumentale en utilisant le langage de la tonalité élargie.

Le fait que le dodécaphonisme sériel représentait pour lui une possibilité d'expression plutôt qu'un jeu structurel a également été utilisé durant la période de l'après-guerre dans le domaine de la musique de chambre, un genre plus raffiné, plus approprié pour l'expérimentation.

Selon ce point de vue, le concept du travail de pionnier de Skalkottas acquiert une toute autre dimension que celle qu'on a tenté de déterminer depuis sa mort, cinquante ans années durant, que ce soit en minimisant, dérobant à la vue ou simplement en omettant de mentionner son cheminement vers la tonalité. Skalkottas avait entrevu ce qui n'apparaîtrait à d'autres que des années plus tard. Son développement s'est déroulé exactement à l'inverse de celui de plusieurs compositeurs grecs importants de sa génération. Skalkottas est passé de l'atonalité à la tonalité, alors que dans la plupart des cas, le chemin est inverse...

© **Byron Fidetzis 2005**

Les œuvres

La Mer

Bien que l'on retrouve dans la partition une date précise (29 juin 1949), cette œuvre apparaît sous le titre de « *La mer grecque* » *musique de ballet* dans le catalogue de Merlier en 1948. Il s'agit par conséquent d'une œuvre de 1948 qui a été orchestrée en 1949.

La mer réalise dans « une forme de grande dimension » ce qui avait été amorcé dans les *Quatre tableaux* dans une forme « retenue ». L'œuvre complète un tableau qui représente le thème de la vision naturelle et métaphysique et comprend onze mouvements qui peuvent se diviser en deux grands cycles : un premier qui est relié par le thème de la nature (*Danse des vagues*, *Remorqueur*, *Les petits poissons*, *Les dauphins* : les troisième, quatrième, cinquième et sixième mouvements) et un autre, relié par le surnaturel (*Préparatifs de la sirène*, *Danse de la sirène*, *L'histoire d'Alexandre le Grand* : huitième, neuvième et dixième mouvements). L'expression « Monde de la mer » que Skalkottas utilise dans la préface à l'œuvre, se rapporte autant au monde naturel (les humains, les poissons, les vagues) qu'au surnaturel (la sirène, d'autres êtres de la mer et Alexandre le Grand). Le second mouvement, *L'enfant de la mer*, nous mène à la figure centrale. Trois mouvements, *Prélude*

(premier mouvement), *Nocturne* (septième) et *Finale* (onzième) reflètent le véritable visage de la mer avec toute sa profondeur métaphysique.

La métaphysique de la mer en soi est évoquée par «une agitation incertaine de sensations profondes, de nostalgie forte», «comme une sensation de deuil», une «tristesse et une joie profondes», le «deuil que la mer déploie comme le refrain d'une chanson». On pourrait sans hésiter parler de métaphysique wagnérienne si nous ne savions que le concept de «joie et tristesse» provient de la littérature religieuse orthodoxe des moines.

Le premier mouvement de l'œuvre, *Prélude*, est construit comme plusieurs ouvertures chez Skalkottas : lentement – vite. La partie lente expose le thème principal alors que la partie rapide constitue la partie dansante avec un thème qui présente de nombreuses similitudes avec celui de la partie lente. Le second mouvement, *Enfant de la mer* est un portrait, court et calme du marin qui dort. La transition entre les deux thèmes de ce mouvement représente la prière du marin. Le troisième mouvement, *Danse des vagues*, décrit le mauvais temps, un «orage dans lequel la mer rugit et les vagues dansent dans une nuit sombre». Le premier thème de ce mouvement provient également du thème du prélude.

Le quatrième mouvement, *Le remorquage*, est une «chanson de travail», le chant du pêcheur. Reposant sur un accompagnement qui représente le rythme du travail du pêcheur (par exemple, lorsqu'il tire sur ses rets), le mouvement présente une «longue» mélodie qui est jouée par le cor anglais et qui, après avoir été développée, revient sous la forme d'un *tutti* orchestral grandiose (et qui est la seule fois dans cette œuvre où l'on entend le célesta). La beauté de ce mouvement est prophétique: sa mélodie annonce d'innombrables thèmes «populaires» comme ceux que composeront les Mikis Theodorakis et les Hadjidakis.

Pour le cinquième mouvement, *Les petits poissons*, Skalkottas écrit une pièce «de ballet» dans la tradition d'un Tchaïkovski (comme sa *Danse du jeune cygne*). Dans le sixième mouvement, *Les dauphins*, le thème présente des «éléments populaires» comme composantes d'une «pièce rêvée». Le septième mouvement, *Nocturne*, est une pièce méditative dans laquelle le thème du prélude est développé de manière libre.

Dans le huitième mouvement, *Préparatifs de la sirène*, les vents semblent jouer en avant alors que les cordes (à l'exception des violons qui restent ici silencieux) et les per-

cussions (timbales, grosse caisse et gong) se fondent avec les bassons et les tubas en un arrière-fond orchestral. La particularité de cette extraordinaire musique – que Skalkottas dans le texte de présentation de *La Mer* souligne – semble prendre son origine de la musique de film – ici une superproduction hollywoodienne.

Dans le neuvième mouvement, la sirène croit « danser devant son frère, Alexandre le Grand et danse de manière particulièrement envoûtante ». Il s'agit ici d'une bacchanale qui, d'une certaine manière, rappelle la pièce portant le même nom dans l'opéra *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Entre les neuvième et dixième mouvements, si l'on suit les indications scéniques de Skalkottas, devrait se trouver un épisode scénique, sans musique ; « La foule demande : 'Alexandre le Grand vit-il ?' 'Il vit', lui répond-on, du lointain » (absent de cet enregistrement). Cette courte scène nous mène au dixième mouvement de l'œuvre, *L'histoire d'Alexandre le Grand* : une musique extatique pour un conte dont la beauté n'est pas sans rappeler *L'Oiseau de feu* de Stravinsky.

Le onzième mouvement, *Hymne à la mer*, repose sur un nouveau thème, un choral, pendant que le thème principal de la mer prend le rôle d'un thème secondaire et est richement développé. On doit également souligner qu'au sein du choral se trouve un solo de violoncelle. Pendant le finale de *La Mer*, on peut penser aux finales wagnériens, du *Vaisseau fantôme* au *Crépuscule des dieux*.

Quatre tableaux

Dans le catalogue des œuvres de Skalkottas que celui-ci dicta en 1948 à Octave Merlier, cette œuvre apparaît sous le nom de *Quatre danses grecques pour ballet (fenaison, semaines, vendanges, danse des raisins* – 1948) alors que dans la partition, on lit *Petite suite de danses*. Lors de la création (qui eut lieu au Théâtre Olympia le 2 mai 1949 sous la direction de Theodor Vavajanni), on pouvait lire dans le programme, *Quatre tableaux*.

Cette petite suite de danses consiste en une série de mouvements délibérément simples avec un contenu folklorique. La *Danse de la moisson* suit la forme lied et peut être analysée, selon les catégories formelles avec lesquelles Skalkottas a étudié les chants populaires :

une introduction de deux mesures, un thème (trente-quatre mesures avec une anacrouse), subdivisé en dix, huit, six et onze mesures, un court développement de dix-sept mesures qui mène à un second thème au caractère fortement expressif et dont le développement mène à la reprise du premier thème jouée *tutti*.

Le second mouvement, *Les semailles*, est une jolie sicilienne qui débute par les cordes avec sourdines et qui évolue jusqu'à un grandiose *tutti* dans lequel on entend pour la seule fois dans l'œuvre du compositeur (à l'exception de la *Danse grecque en do mineur*) des cloches.

La troisième danse (*Vendanges*) suit, au point de vue formel, une série de thèmes de danses ABCD...A Après le thème introductif dans un tempo typique de *scherzando*, on entend successivement un *moto perpetuo* aux cordes, un épisode aux bois, un solo de xylophone, un thème aux cors, un nouveau *moto perpetuo* des cordes ainsi que la reprise du thème initial.

Dans le quatrième mouvement, *Le foulage des raisins* (*Danse des raisins*), Skalkottas établit une différence entre «premier thème» et «refrain». Sa conception esthétique est conditionnée par cette phrase : «Ivresse, fête joyeuse, les raisins pressés par les paysans, comme une danse qui s'amplifie».

Fête crétoise

Parmi les partitions de Skalkottas, on retrouve également une orchestration de *Fête crétoise* datant de 1919, une œuvre écrite à l'origine pour piano et arrangée à l'intention du célèbre chef Dimitri Mitropoulos. Cette partition est la plus ancienne qui nous soit parvenue du compositeur et a probablement été réalisée vers 1923-24. Mitropoulos a dirigé cette œuvre en 1926 avec l'Orchestre de l'Odéon d'Athènes. On perçoit dans cette œuvre certaines racines des techniques de composition qui reviendront dans les *Danses grecques* : l'exposition abstraite du matériau musical ainsi que le motif harmonique de la quinte diminuée. Ajoutons que les deux musiciens se sont opposés d'un point de vue esthétique : tandis que Mitropoulos s'appuyait sur Liszt, Skalkottas, alors qu'il écrivait en 1931 la *Danse du Péloponnèse*, regardait en revanche du côté de Bartók.

Danse grecque en do mineur

Cette composition isolée de Skalkottas ne porte pas de date. Selon l'orchestration, on pourrait la dater de 1949. Cette danse grecque, en comparaison avec les *Trente-six danses grecques* composées entre 1931 et 1936, semble plus académique tant au niveau de la conception que de l'orchestration et rappelle davantage Dvořák que Bartók. L'*allegro* initial débute avec un premier thème exposé par tout l'orchestre qui est suivi, après une courte transition, par un second thème, introduit par le hautbois. Après la reprise du premier thème, on retrouve un *andante* qui débute par le solo du cor anglais. À la réexposition de l'*allegro*, les thèmes réapparaissent mais dans l'ordre inversé – on entend d'abord le second thème, puis le premier – alors que la dernière reprise du premier thème aux cuivres est accompagnée par des motifs séducteurs aux bois.

© *Kostis Demertzis* 2005

Fondé en 1950, l'**Orchestre symphonique d'Islande** est probablement le plus jeune orchestre national d'Europe. Son haut niveau artistique témoigne de la qualité de la vie musicale de ce pays insulaire de quelque 260 000 habitants. Les premières tentatives visant à fonder un orchestre ont lieu vers 1920 mais l'orchestre symphonique d'abord composé de quarante musiciens est mis sur pied en 1950. L'orchestre s'agrandit progressivement au cours des années suivantes et compte aujourd'hui soixante-dix membres permanents mais ses effectifs peuvent au besoin être augmentés à cent musiciens.

Le poste de chef principal a été occupé par plusieurs chefs qui ont beaucoup contribué au développement de l'orchestre, mentionnons entre autres Olav Kielland et Karsten Andersen, Bohdan Wodiczko, Jean-Pierre Jacquillat ainsi que Petri Sakari et Osmo Vänskä. L'orchestre donne environ soixante concerts par saison dont dix-huit au sein d'une série présentant deux concerts par mois. L'orchestre fait deux tournées par an à travers l'île et s'est rendu aux îles Féroé, en Allemagne, Autriche, France, Finlande, Suède et au Danemark. L'orchestre fait ses débuts en Amérique du Nord en février 1996.

Byron Fidetzis étudie à Thessalonique ainsi qu'à Vienne (Musikakademie) où il obtient un diplôme en violoncelle (1975) et en direction d'orchestre (1977). De 1977 à 1985, il est chef de l'Orchestre symphonique de la radio grecque (E.R.T.) et de 1985 à 1992, premier chef de l'Opéra national d'Athènes. Il est chef principal de l'Orchestre philharmonique de l'état d'Ekaterinbourg en Russie de 1990 à 1992 et directeur artistique de l'Orchestre de Pazardzik en Bulgarie. Enfin, en 2005, il était directeur artistique de l'Orchestre symphonique d'état de Thessalonique, un poste qu'il occupe depuis 2000 ainsi que Chef principal de l'Orchestre d'état d'Athènes depuis 1987. Il se produit dans plusieurs pays d'Europe comme l'Autriche, l'Allemagne, l'Italie et la Russie et reçoit également de nombreuses récompenses, notamment de l'Académie d'Athènes, de la Banque nationale grecque, de l'Exposition internationale de Thessalonique et de l'Association panhellénique des critiques de théâtre et de musique.



RECORDING DATA

Recorded in June 2003 at the Haskolabio, Reykjavík, Iceland

Recording producer: Hans Kipfer

Sound engineer: Stephan Reh

Digital editing: Julian Schwenkner, Sibylle Strobel

Neumann microphones; Yamaha O2R mixer, Focusrite red 1 pre-amplifiers; Focusrite ISA 428 AD pre-amplifiers and converter; AT1 8# MX2 pre-amplifier, Apogee AD 8000 A/D converter, ProTools HD 192 system, Stax headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Byron Fidetzis 2005 and © Kostis Demertzis 2005

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

Front cover photograph: Nikos Skalkottas in front of the White Tower in Thessaloniki

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1384 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



BYRON FIDETZIS