



CD-1024 DIGITAL

A black and white photograph of a young man, Nikos Skalkottas, is the background of the album cover. He is shown from the chest up, in profile, looking down. His right hand is raised to his chin in a contemplative pose. He is wearing a dark, textured jacket over a light-colored shirt. To his right, a violin and bow are resting on a dark, cylindrical object, possibly a stool or a piece of furniture. The background is a soft, out-of-focus grey.

NIKOS SKALKOTTAS
MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO

GEORGIOS DEMERTZIS, VIOLIN
MARIA ASTERIADOU, PIANO

SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)**Sonata for Solo Violin** (1925) *(Margun Music)***12'48**

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Allegro furioso, quasi Presto</i> | 2'33 |
| [2] | II. <i>Adagietto</i> | 2'42 |
| [3] | III. <i>Allegro ritmato</i> | 1'41 |
| [4] | IV. <i>Adagio – Allegro molto Moderato</i> | 5'40 |
-

Sonatina No. 1 for Violin and Piano (1929) *(M/s)*

2'50

- | | | |
|-----|----------------------|------|
| [5] | II. <i>Andantino</i> | 2'50 |
|-----|----------------------|------|
-

Sonatina No. 2 for Violin and Piano (1929) *(M/s)***6'42**

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [6] | I. <i>Allegro</i> | 2'13 |
| [7] | II. <i>Andante</i> | 2'20 |
| [8] | III. <i>Allegro vivace</i> | 2'01 |
-

Sonatina No. 3 for Piano and Violin (1935) *(Margun Music)***11'28**

- | | | |
|------|-------------------------------|------|
| [9] | I. <i>Allegro giusto</i> | 2'55 |
| [10] | II. <i>Andante</i> | 5'06 |
| [11] | III. <i>Maestoso – Vivace</i> | 3'17 |
-

Sonatina No. 4 for Piano and Violin (1935) *(Margun Music)***13'13**

- | | | |
|------|------------------------------|------|
| [12] | I. <i>Moderato</i> | 3'26 |
| [13] | II. <i>Adagio</i> | 6'49 |
| [14] | III. <i>Allegro moderato</i> | 2'51 |
-

Little Chorale and Fugue (c. 1936/37?) *(Margun Music)***2'56**

- | | | |
|------|-----------------|------|
| [15] | <i>Adagio</i> | 1'16 |
| [16] | <i>Moderato</i> | 1'40 |

[17]	March of the Little Soldiers (c.1936/37?) <i>(Margun Music)</i>	0'50
	<i>Moderato ritmato</i>	
[18]	Nocturne (c.1936/37?) <i>(Margun Music)</i>	4'53
	<i>Andante</i>	
[19]	Rondo (c.1936/37?) <i>(Margun Music)</i>	1'18
	<i>Allegro deciso</i>	
[20]	Gavotte (1939) <i>(M/s)</i>	1'36
	<i>Bien modéré</i>	
[21]	Scherzo (c.1940?) <i>(M/s)</i>	2'22
	<i>Allegro molto vivace</i>	
[22]	Menuetto Cantato (c.1940?) <i>(M/s)</i>	2'14
	<i>Molto moderato – Trio</i>	

Georgios Demertzis, violin

Maria Asteriadou, piano

INSTRUMENTARIUM

Violin: Johannes Cuypers 1801

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Östen Häggmark

Nikos Skalkottas: A brief biography

Nikos Skalkottas was born in Halkis in 1904 and died in Athens in 1949. Very early on he started violin lessons with his father and uncle. He continued studying at the Athens Conservatory, graduating in 1920. From 1921 to 1933 he lived in Berlin, where he first took violin lessons with Willy Hess. In 1923 he decided to give up his career as a violinist and become a composer. He studied composition with Paul Kahn, Paul Juon, Kurt Weill, Philipp Jarnach and Arnold Schoenberg. In 1933, when Hitler came to power, Skalkottas returned to Athens, where he earned a living playing in different orchestras.

Skalkottas's early works, most of those he wrote in Berlin and some of those written in Athens, are lost. The earliest of his works available to us today date from 1922-24: piano compositions and the orchestration of *Cretan Fest* by Dimitri Mitropoulos. Among the later works written in Berlin are the *Sonata for solo violin*, several works for piano, chamber music and some symphonic works. During the period 1931-1934 Skalkottas composed nothing. He started composing again in Athens, continuing until he died. His œuvre comprises symphonic works (*Greek Dances*, the symphonic overture *Return of Ulysses*, the fairy drama *Mayday Spell*, the *Second Symphonic Suite*, the ballet *The Maiden and Death*, the *Classical Symphony* for winds, a *Sinfonietta* and several concertos), chamber music, and vocal works. Skalkottas died unexpectedly in 1949, leaving some of his symphonic works with incomplete orchestration.

Besides his musical work, Skalkottas compiled an important theoretical work, consisting of several 'musical articles', a treatise on orchestration, musical analyses and so on. These texts are often very difficult to read and they reveal a deep thinker who elaborates into philosophical idealism and clearly masters the technical and philosophical principles on which his music is based.

Skalkottas soon shaped the personal features of his musical writing so that any influence of his teachers was soon creatively assimilated into a manner of composition that is absolutely personal and recognizable. Thus – in the light of the works that are available to us – Skalkottas's

evolution as a composer follows certain invariable axes that define his confrontation with the historical, technical and musical challenges of his epoch, throughout his life. He founded his compositional self-sufficiency and his compositional contemplation on his own forces. He remained, to the end, an 'honest' musician. Although he came to know Schoenberg's dodecaphonic system, Skalkottas shaped his own dodecaphonic idioms and also wrote tonal works using specific tonal idioms, but remaining recognizable to the end and always of real originality.

The extant music of Skalkottas classifies him as one of the greatest composers of the twentieth century and, definitely, the greatest Greek composer of his time, one who can 'put Greece onto the musical map'. While he was still alive, his music remained relatively unknown. After his death, thanks to the efforts of a group of friends of the composer, with the dominant figure of Yiannis Papaioannou, Skalkottas's music became better known. About 1954-55, when his music was first performed abroad, the composer took his place among the most important composers of the inter-war dodecaphonic avant-garde. Since that time, Skalkottas's name has remained part of the contemporary musical scene, though with varying fortunes depending on the initiatives taken largely on the Greek side.

Skalkottas as a violinist.

His works for solo violin and for violin and piano

Skalkottas was born into a family of folk musicians. We know that one of his ancestors played the fiddle on the island of Tinos. His father and uncle played many instruments, the fiddle being one of them. Young Nikos learned to play quite early in his life. It would be reasonable to assume that he first learnt to play by ear and by improvising.

We know little about Skalkottas's violin studies in Athens and Berlin. In Athens he was regarded as a promising violinist and was sent to Berlin to study on a scholarship. However, Skalkottas himself informs us that it was Hess who encouraged him to turn to composition. From his letters, especially those he wrote around the age of 25,

it is evident that Skalkottas was strongly opposed to the branch of music perceived as 'the virtuosi' at that time. He differed radically from the virtuosity cultivated during his time and would never become a virtuoso himself. It simply did not suit him. On the other hand he often played the violin professionally at cafés, as an entertainer, and sometimes the piano in a similar capacity.

His theoretical texts of a later era, especially an article entitled *Violin Technique* (not dated: should be placed around 1934-35) sheds some light on Skalkottas's relationship with his instrument. He writes: 'The violin player who touches this instrument after his studies can question the certainty of what he was taught. By leaving aside the truth of virtuosity, the violinist can move on to new conclusions as to the technique of this instrument'.

There are two pieces of evidence concerning Skalkottas's violin-playing abilities after his return to Greece. One comes from his colleagues at the orchestra. They talk about a violinist with excellent sight-reading and a very 'honest' style of playing. The second comes from Papaioannou, who had played the *Fourth Sonatina* for violin and piano with the composer around 1943-44 and had been impressed by Skalkottas's violin playing. He observes that Skalkottas showed astonishing virtuosity: 'He played difficult passages extremely fast', possessing great accuracy, fine tone and rhythmic quality, and exceptional expressive ability, especially in the slow parts. A special and unusual feature of Skalkottas's violin playing was his vibrato, which was truly slow: his finger moved very slowly, so that a clear and transparent sound was produced, more reminiscent of the flute than of a string instrument.

Besides the works included in this recording, Skalkottas also wrote a *Sonata* for violin and piano, two 'little suites', in 1946 and 1949 respectively (the second of these is probably the last piece he ever composed) and certain transcriptions of folk-songs and Greek dances, for which we have no dates. The chronology of Skalkottas's transcriptions, in particular, is uncertain, mainly because the rekindled interest in the composer's work has brought to light many of his manuscripts which had previously been considered lost or were simply unknown.

Sonata for Solo Violin (1925)

The date of composition of this work has come down to us through Skalkottas's letters to his friend Nelly Askitopoulou, to whom he dedicated it. The first reference to this work is made in a letter by Skalkottas to Askitopoulou, dated 24th June 1925: 'I will only describe what today has been like. It was nice because I was almost alone. I managed to work. I held my violin lovingly. I bathed in piano music, playing Bach for hours. Then I longingly took the pencil and started composing. To add something to the sonata that belongs to you'. The expression 'to add something to the sonata' is a possible indication that he started composing this work a few days earlier, perhaps on 22nd or 23rd June. The impression given of the composer is of a man in a state of intellectual excitement, a state which gives birth to the beginning of many works at the same time (on the same day Skalkottas started a *Suite* for violin and piano, intending to dedicate it to Nelly, too). He shuttles from one piece to another, from one musical study to the next, from the composition of a new work to the translation of a modern German poem into Greek, and then goes on to deal with his mail that includes a whole host of recipients. Of the works of the period, the *Sonata for Solo Violin* is one that is known to have been completed. Skalkottas sent it to Askitopoulou at the end of September in the same year. This explains how the work was preserved, while all his other compositions from that period, that the composer either kept at his house or dispatched to different addresses, have been lost.

The *Sonata for Solo Violin* is the first decisively mature work of Skalkottas to have been saved. It is also the first one written in a consistently modern idiom. However, it systematically remains a *terminus ante quem*: we do not know how long Skalkottas had already been writing in such a modern or mature style. The fact that this sonata is clearly based on the work of Bach shows that the composer starts out with the compositional technique, the formal characteristics and the harmony of Bach in order to elaborate on his personal style. Skalkottas's writing for the violin uses linear movement, often on uniform rhythmical values in Bach's style, avoiding many chords. The struc-

ture of the work is also based on Baroque forms: large and solid thematic units, with internal mirroring constructions, sequences and subdivisions, which however are not analysable into simple phrases (like the relatively simplified forms of Classicism and Romanticism), as well as a fair analogy between the theme and its development. The atonal harmony of the work is also to be perceived as a step further from the broadened tonality (*Erweiterte Tonalität*) or, in a manner of speaking, a mode of internal redistribution of the tonality of the Leipzig Cantor. We also find in this work the early seeds of serial writing. The themes of the first and third parts comprise completely different thematic formulations of derived from the same set. In other words, the same notes are combined in a different rhythm and given in a different character, which remains to the end the core element of Skalkottas's serial technique.

The four movements of the work are given abstract names, such as *Allegro furioso*, *quasi Presto*, *Adagietto*, *Allegro ritmato*, etc. The first movement is a strict bithematic sonata *allegro* form. The first theme is based on the contrast of two rhythmic schemes, triplets and dotted notes. Its development produces a new rhythmic scheme based on quavers, on which the second theme is founded, given in *piano* and *dolce*. The second movement is slow, in contrast to the first, and is written in a less abstract style, in a dance-like rhythm, introducing a new theme, which is developed in a series of typical Baroque sequences. The third movement forms its first theme by developing the notes of the first theme of the first movement in its own characteristic rhythm. Of exceptional significance is the second theme, which depicts the sensualism of modern dance, an air of the cabarets of Berlin in the 1920s – the kind of job Skalkottas was doing at the time. The fourth movement is a prelude, a fugue, and a repetition of the prelude in place of the coda. The prelude is so eloquent from a musical point of view that it could be considered a musical 'offering' of the piece. The fugue is a strict one, in four voices and exceptionally free in the thematic development. The theme begins unchanged with each recurrence, but is subsequently developed in a differ-

ent manner. The long developments might be seen as episodes. This form is closer to the original conception of free fugal writing which may be encountered in Bach, though not in the 'fugue d'école' in the strict sense.

First and Second Sonatinas for Violin and Piano (1929)

The two sonatinas for violin and piano from the Berlin period date from 1929. By that time Skalkottas had already been Schoenberg's student for two years (since 1927). He wrote a number of works and he tried to promote them at every opportunity, both in Greece and in Germany. Performances of these works did not bring any significant recognition to the composer. In Athens critics were violently opposed to the modern Skalkottas, which led to an equally violent response on the part of the composer with an article in the magazine *Musical Life* in March 1931. Similarly, in Berlin, Schoenberg's circle received the works with caution, as they deviated from dodecaphonic orthodoxy: they were particularly shocked by the fact that the conception of these works was vertical rather than horizontal and that they used jazz rhythms. However, Skalkottas seemed still to be appreciated by Schoenberg himself, who considered him a 'born composer'. After 1931, nevertheless, Skalkottas stopped composing for about three years and passed into a phase of depression.

The only movement that survived from the *First Sonatina* for violin and piano is the second movement, which had been sent to the magazine *Musical Life* for publication. It is a totally clear and balanced form, based on a jazz rhythm. As for the dodecaphonic aspect of this composition, the thematic material, usually entrusted to the violin, is derived from 12-tone sets whereas the supporting harmonies in the piano accompaniment are derived from sets of ten tones, each bar containing the set employed in its entirety.

The *Second Sonatina* for violin and piano has been preserved in the composer's manuscript, dedicated to Professor Willy Schreyden and dated Berlin, 14th October 1929. This dodecaphonic composition follows the same principles as in the *First Sonatina*. The fact that the

opening row of the second movement presents the first notes of the A major chord reveals Skalkottas's alignment in serialism with Alban Berg. Unlike the *First Sonatina*, there are no jazz elements in any of the movements here. The composer tends to integrate some elements of national colour within the dodecaphonic writing. Seen from this perspective, the introduction of the second theme in the first movement has a folk-like character, and is built on a model that is not strictly dodecaphonic. The intense sense of rhythm in the third movement, similar to what can be found in the *Greek Dances*, made many music reviewers want to dance, and led them to mention it in their texts.

Third and Fourth Sonatinas for Piano and Violin (1935)

In 1935 Skalkottas was in Athens, and he started composing again. In this and the following year he created some of his most strictly dodecaphonic works, as well as a number of tonal ones, of which the most famous are the *Greek Dances*. The two sonatinas for 'piano and violin', as the composer writes in their title, are among the works in which Skalkottas established his personal dodecaphonic idiom. They are ascetic pieces in terms of form, and are sonically rich. They use serial note material that acquires deeper meaning as the form develops, while the meaning itself is the developing form of each work. The fact that Skalkottas consciously avoids harmonic transpositions, interval inversions, etc., helps each row to be established on a certain tonal pitch, which, in turn, causes the rows to acquire thematic significance, so that they function as themes rather than as a series of abstract intervallic relationships. The form of each work could be more specifically described through the hierarchy that these specific thematic entities establish. For anyone who studies Skalkottas's work, the serial analysis of each work through academic methods is not simple, the reason being that the row is held in a state of continuous fluidity, so that it is not always clear when there is a new row and when there is a variation of a previous one.

All three movements of the *Third Sonatina* are based on a matrix of two rows, of which the first (introduced by the violin) is usually presented in a horizontal arrangement

of its notes and the second (introduced by the piano) is presented in a succession of double thirds. The second row in transformation builds a new row, which moves in whole steps. The form of the first movement is characterized by the establishment and the abolition of a hierarchy between these two serial groups of tonal relations: The succession in thirds and whole steps is initially introduced as subordinate to the melodic line and then, as the form develops, it surfaces, thus releasing an unusual, expressive and dramatic force. The second movement of the work is characterized by a liaison of antitheses between the thematic compositional style and the elements of the 'technique image' (quick passages for the piano next to *tremolos*, *con sordino*, *pizzicatos*, double stops and violin *glissandos*), which are incorporated systematically here in the compositional modus of the work. The third movement starts with a brief choral-like prelude, and continues with a rondo based on a theme in a tarantella rhythm.

The *Fourth Sonatina* is an extension of the serial morphology and the thematic structure of the *Third*. It is based on six rows, which in the first movement form two groups comprising three alternating rows each. The first three rows are arranged in a vertical contrapuntal configuration, the next three in horizontal succession. The second movement, based on the first three of these rows, reaches a high level of dramatic intensity that supports the technique of the 'great line'. The thematic line of this movement, on its reappearance, is heard in unison between the piano and the violin. This technique is an orchestration technique (a 'duplication') but must be correlated with the folk material Skalkottas had taken from recordings in 1934 and in which combinations of continuous sounds (lyre, voice) with more percussive sounds (dulcimer, lute) are often heard. The third movement starts with the second group of rows, but is completed with the reappearance of the first group, which is unified with the second one in a 'great line' of six rows: this unification happens half-way through the movement and is Skalkottas's final word in serial writing in the framework of the *Third* and *Fourth Sonatinas*, which were probably composed in immediate succession.

Seven Pieces for Violin and Piano

These seven pieces for violin and piano are the first samples of Skalkottas's writing in the genre of the short 'characteristic piece', which will be a prevailing feature in major, better-known cycles of works such as the *Ten Sketches* for string instruments, the *32 Piano Pieces* and the *16 Songs* for mezzo-soprano and piano. We can assume that the composer experimented with this form in the combination of piano and violin before he applied it and extended it to other instruments and other instrumental combinations. The idiom of his writing displays a freer serialism and represents various stages of development between the strict serialism of the *Third* and *Fourth Sonatina* and Skalkottas's freer use of tone rows in his works from 1939-40. These pieces, however, do not constitute an organized cycle. They appear in three specific groups:

The first group includes the songs Skalkottas had given to violinist Mrs. Drakopoulou, who handed them over to the Skalkottas archives after the composer's death. They are the *Little Chorale and Fugue*, the *March of the Little Soldiers*, the *Nocturne* and the *Rondo*. Judging from the writing of the *Little Chorale and Fugue*, which bears remarkable resemblance to the tonal *Canons* for piano that Skalkottas wrote in 1936-37, one can guess that all four pieces were also written around that time. The *March of the Little Soldiers* is the best-known of all the pieces, as it was considered by Skalkottas to be a masterpiece in miniature form. From one of the remarks in the score, *Erschreckend* (terrifying), we must associate the conception of this piece with the anti-militaristic tendencies of the composer that are known to us from his correspondence. They must also be associated with similar tendencies of Bertolt Brecht's (We have already seen that Brecht's associate Kurt Weill was one of Skalkottas's teachers). The ecstatic *Nocturne* is an example of form based on great thematic lines and shaped in a three part *Lied* form of an exceptionally free and pliable character. The *Rondo* is an intentionally ultra-condensed and slightly mocking exposition of the whole technique of violin-playing in just one page, at a very fast pace.

At the end of the *Gavotte* one can read the following:

'Stadt Athen, der 28 Januar 1939! Komponiert! (Eigentum des Komponisten!)' ('City of Athens. 28th January 1939! Composed! (Property of the Composer)'). The style is dominated by a certain rhythmical sense organized in a form that is, by now, very close to that of the *32 Piano Pieces*.

The last two of these pieces, the *Scherzo* and the *Menuetto Cantato*, are also undated. The style of writing indicates that they must have been written around the spring of 1940, together with the *Fourth String Quartet* and the *Ten Sketches for Strings*. The *Scherzo* is based on an obsession with the reuse of a typical material, a technique Skalkottas was to repeat in the *Capriccio*, the thirtieth of the *32 Piano Pieces*. The *Menuetto Cantato*, on the other hand, is one of the forms Skalkottas was fond of producing at the time (from the *First Piano Suite* of 1936 to the *Ouverture Concertante* from the *Second Symphonic Suite* of 1944), moving freely up to the middle of the movement and completing the rest of it with the same notes of the first half in a reversed arrangement.

© Costis Demertzis 1999

Georgios Demertzis

Georgios Demertzis was born in 1958 and studied the violin with Stelios Kafantaris at the Hellenic Conservatory from which he graduated with the first prize. He then studied with Max Rostal in Bern. He was a prizewinner in the 1981 Alberto Curci competition and, in 1986, was awarded the Montsenigos Prize of the Academy of Athens.

Georgios Demertzis has performed with all the major Greek orchestras as well as with symphony orchestras in many parts of Europe and has appeared at festivals in Europe, the USA and Australia. He is the founder of the New Hellenic Quartet with whom he has recorded music by more than 20 Greek composers. He has premiered many Greek works (solo works, chamber music and concertos), several of which are dedicated to him. In 1997 he was appointed associate professor at Lawrence University in the USA.

Maria Asteriadou

A native of Greece, Maria Asteriadou is established as a soloist and chamber musician in the United States, Canada and Europe. She has given première performances of works by Dimitri Mitropoulos, Nikos Skalkottas and other Greek composers and has performed with the Moscow Philharmonic Orchestra, the Iași Philharmonic Orchestra and all the major Greek orchestras as well as orchestras in the United States and Canada.

Maria Asteriadou won first prize in performance from the State Conservatory in Thessaloniki, Greece and she was also a prizewinner at the Maria Callas International Piano Competition, Concerts Atlantique, Artists International and the Dora Zaslovsy Competition.

Maria Asteriadou holds degrees from the Conservatory in Thessaloniki and from the Musikhochschule in Freiburg. She received her master of music degree from the Juilliard School and her doctorate from Manhattan School of Music, where she has also served as an associate faculty member. In 1995 she became the Artistic Director of the Silver Bay Summer Music Festival in New York.

Recording data: November 1998 at Danderyd Grammar School

(Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer MIC AD19 microphone pre-amplifier;

Yamaha O2R digital mixer; Genex GX8000 MOD recorder;

Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Thore Brinkmann and Stefan Reich

Cover text: © Costis Demertzis 1999

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Photograph of Nikos Skalkottas

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,

Compact Design Ltd., Saltdan, Brighton, 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

© & © 1988 & 1999, BIS Records AB

Ο Έλληνας συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας: σύντομο βιογραφικό

Ο Νίκος Σκαλκώτας γεννήθηκε στην Χαλκίδα, το 1904, και πέθανε στην Αθήνα, το 1949. Από μικρή ηλικία ξεκίνησε να μαθαίνει βιολί, στην αρχή με τον πατέρα του και τον θείο του, και στη συνέχεια, στο Ωδείο Αθηνών, με τον Τόνυ Σούλτσε. Δίπλωμα βιολιού πήρε από το Ωδείο Αθηνών το 1920. Από το 1921 ως το 1933 έζησε στη Γερμανία, στο Βερολίνο, όπου σπούδασε πρώτα βιολί με τον Βίλλυ Ες. Στη συνέχεια, εγκαταλείπει την προοπτική μιας καριέρας βιολιστή για χάρη της σύνθεσης, και σπουδάζει σύνθεση με δασκάλους όπως ο Πάουλ Κάαν, ο Πάβελ Γιουόν, ο Κουρτ Βάιλ, ο Φίλιπ Γιάρννακ και ο Άνολντ Σάιμπεργκ. Το 1933 ο Σκαλκώτας, με την άνοδο του Χίτλερ, ξαναγυρίζει στην Ελλάδα, όπου εργάζεται ως βιολιστής σε διάφορες ορχήστρες και δημιουργεί το συνθετικό του έργο.

Τα πρώτα έργα του Σκαλκώτα, επίσης και τα περισσότερα έργα απ αυτά που έγραψε στο Βερολίνο, καθώς και ορισμένα απ αυτά που έγραψε στην Αθήνα, είναι σήμερα χαμένα. Οι πρώτες συνθέσεις του Σκαλκώτα που σώζονται χρονολογούνται από το 1922-24, και είναι ορισμένες συνθέσεις για πιάνο, και η ενορχήστρωση της "Κρητικής Γιορτής", του Δημήτρη Μητρόπουλου. Από τα επόμενα έργα που έγραψε ο Σκαλκώτας στο Βερολίνο έχουμε σήμερα την σονάτα για σόλο βιολί, και ορισμένα έργα για πιάνο, μουσική δωμάτιου, και συμφωνικά. Από το 31 ως το 34 ο συνθέτης σταματάει να συνθέτει, και ξαναρχίζει στην Αθήνα, όπου, συνθέτει με γρήγορους ρυθμούς και χωρίς σχεδόν διακοπή από το 1935 ως το 1949, έργα συμφωνικά (ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται οι "Ελληνικοί Χοροί", η Ουβέρτουρα "Η Επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα του", η μουσική υπόκρουση στο Παραμυθόδραμα "Με του Μαγίου τα Μάγια", η 2η συμφωνική σουίτα, το μπαλέτο "Η Λυγερή και ο Χάρος", μια "Κλασική Συμφωνία" για ορχήστρα πνευστών, μια Συμφωνιέτα, και ένας

αριθμός μπαλέτα, απ τα οποία το πιο σπουδαίο είναι Η Θάλασσα), έναν αριθμό κοντσέρτα (για πιάνο, για βιολί, για βιολοντσέλο - χαμένο - για κοντραμπάσο κ.τ.λ.), έργα μουσικής δωματίου (κουαρτέτα, τρίο, τριόλετα κ.τ.λ.), έργα για πιάνο (από τα οποία πιο γνωστά είναι τα “32 κομμάτια για πιάνο”), καθώς και τραγούδια, απ τα οποία τα σπουδαιότερα είναι τα “16 τραγούδια” για μεσόφωνο και πιάνο. Με τον ξαφνικό του θάνατο, το 1949, ο συνθέτης αφήνει έναν αριθμό συμφωνικά έργα χωρίς εννοχρήστρωση ή με ημιτελή την εννοχρήστρωσή τους.

Παράλληλα με τα παραπάνω μουσικά έργα, ο Σκαλκώτας γράφει το θεωρητικό του έργο, υπό μορφήν μουσικών άρθρων, μιας Πραγματείας της εννοχρήστρωσης, μουσικών αναλύσεων κ.τ.λ., κείμενα συχνά δυσκολώτα στην ανάγνωσή τους, που όμως μαρτυρούν έναν σημαντικότερο στοχαστή, ο οποίος αναπτύσσει στα κείμενά του έναν βαθύτατο φιλοσοφικό ιδεαλισμό, και ο οποίος σαφώς κατέχει τις τεχνικές και φιλοσοφικές αρχές στις οποίες στηρίζει τη μουσική του.

Ως συνθέτης, ο Σκαλκώτας διαμορφώνει γρήγορα τα προσωπικά χαρακτηριστικά της μουσικής του γραφής, έτσι ώστε κάθε επίδραση καθενός διδασκάλου αφομοιώνεται δημιουργικά σε έναν τρόπο σύνθεσης απολύτως προσωπικό και αναγνωρίσιμο. Έτσι, ο Σκαλκώτας, από τα πρώτα του έργα που διαθέτουμε ως τα τελευταία, εξελίσσεται μεν, αλλά γύρω από ορισμένες σταθερές, από την θέση των οποίων απαντά στις ιστορικές, τεχνικές και μουσικές προκλήσεις των χρόνων της ζωής του. Έχοντας εξ αρχής θεμελιώσει την συνθετική του αυτοτέλεια και τον συνθετικό του στοχασμό στις δικές του δυνάμεις, και παραμένοντας εξ αρχής μέχρι τέλους ένας μουσικός τίμιος, ο Σκαλκώτας μπορεί να έρχεται σε επαφή με τον Σαιμπέργκειο δωδεκάφθογγισμό, να διαμορφώνει το ένα δικό του δωδεκάφθογγο ιδίωμα μετά το άλλο ή να γράφει τονικά έργα, χρησιμοποιώντας, κι εδώ, το ένα ή το άλλο τονικό ειδικότερο ιδίωμα, παραμένοντας μέχρι τέλους αναγνωρίσιμος και

γράφοντας έργα πάντα βαθειά πρωτότυπα και που στέκονται σ’ ένα σημαντικό συνθετικό ύψος.

Η μουσική του Σκαλκώτα που διαθέτουμε σήμερα, τον κατατάσσει ανάμεσα στους μεγαλύτερους συνθέτες του Εικοστού αιώνα, και σίγουρα ως τον μεγαλύτερο Έλληνα συνθέτη της εποχής του, αυτόν που μπορεί “να βάλει την Ελλάδα στο μουσικό χάρτη”. Κατά το μεγαλύτερό της μέρος άγνωστο και άπαιχτη όσο ζούσε, τούτη η μουσική άρχισε να γίνεται γνωστή μετά τον θάνατο του συνθέτη της, χάρις στις φροντίδες ενός κύκλου φίλων του, γύρω από την δεσποζούσα φυσιογνωμία του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου. Η πρώτη έκδοση της μουσικής του Σκαλκώτα στο εξωτερικό, γύρω στο 54-55, τον καθιέρωσε ανάμεσα στους σημαντικότερους συνθέτες της δωδεκάφθογγης πρωτοπορίας. Από τότε μέχρι σήμερα, το όνομα του Σκαλκώτα προβάλλεται με μεγαλύτερη ή μικρότερη ένταση, ακούγεται περισσότερο ή λιγότερο, ανάλογα με τις πρωτοβουλίες που λαμβάνει ο Ελληνικός, ιδίως, χώρος. Στην ίδια την Ελλάδα και για μεγάλο διάστημα, το έργο του Σκαλκώτα που ήταν πιο γνωστό ήταν οι “Ελληνικοί Χοροί”.

Ο Σκαλκώτας ως βιολιστής, το έργο του για σόλο βιολι και για βιολι και πιάνο

Ο Σκαλκώτας προερχόταν από οικογένεια λαϊκών μουσικών. Γνωρίζουμε για έναν πρόγονο του Σκαλκώτα ο οποίος έπαιζε βιολί στην Τήνο. Ο πατέρας και ο θείος του συνθέτη έπαιζαν πολλά όργανα, ανάμεσά τους και βιολί. Ο μικρός Νίκος έμαθε να παίζει από μικρός, και είναι μια εύλογη υπόθεση ότι έμαθε να παίζει κατ αρχήν με το αυτί και αυτοσχεδιάζοντας.

Για τις βιολιστικές σπουδές του Σκαλκώτα στην Αθήνα και στο Βερολίνο λίγα πράγματα γνωρίζουμε. Στην Αθήνα ο Σκαλκώτας εκτιμήθηκε ως ένας βιολιστής με μέλλον, και ως βιολιστής στάλθηκε, με υποτροφία, να σπουδάσει στο Βερολίνο. Ο ίδιος ο Σκαλκώτας, όμως, μας μαρτυρεί ότι ήταν ο Ες που τον ενθάρρυνε να στραφεί στην σύνθεση. Από την

αλληλογραφία του Σκαλκώτα, όμως, ιδίως από τα γράμματά του γύρω στο 25, αντιλαμβανόμαστε ότι ο Σκαλκώτας ήταν ριζικά αντίθετος στον κλάδο της μουσικής που εκείνην την εποχή γινόταν αντιληπτός ως «οι βιρτουόζοι». Ο Σκαλκώτας, κατά τούτο, βρισκόταν σε ριζική αντίθεση με τον βιρτουοζισμό όπως καλλιεργούνταν εκείνην την εποχή, δεν τον ταιρίαζε, και δεν επρόκειτο να γίνει βιρτουόζος. Από την άλλη μεριά, έπαιζε συχνά βιολί επαγγελματικά, σε καρενεία κ.τ.λ., ως entertainer - συχνά, σε παρόμοιες θέσεις, τον βλέπουμε να παίζει πιάνο.

Από τα μεταγενέστερά του, πάντως, θεωρητικά κείμενα, ιδίως ένα, το «Μουσικό άρθρο» με τον τίτλο «Η τεχνική του βιολιού» (αχρονολόγητο, θα πρέπει να τοποθετηθεί κατ' εκτίμησιν στο 34-35) αποδεικνύεται ιδιαίτερα διαφωτιστικό για την σχέση του Σκαλκώτα με το όργανό του, καθώς τον βρίσκουμε να γράφει: «Ο βιολιστής που αγγίζει αυτό το όργανο κατόπιν των σπουδών του μπορεί κιάλας να αμφισβητήσει την βεβαιότητα αυτών, αφήνοντας την αλήθεια του βιρτουοζισμού των κατά μέρος προχωρεί και σε νέα συμπεράσματα της τεχνικής του οργάνου αυτού».

Για το βιολιστικό παίξιμο του Σκαλκώτα μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα έχουμε δύο ιδίως μαρτυρίες. Η μία προέρχεται από τους συμπαίκτες του στην ορχήστρα. Τούτοι μιλούν για έναν βιολιστή με μεγάλην ευκολία στην πρίμα βίστα και με πολύ «τίμιο» παίξιμο. Η δεύτερη, σημαντικότερη, προέρχεται από τον Παπαϊωάννου, ο οποίος είχε συνοδεύσει στο πιάνο τον συνθέτη στην 4η σονατίνα για βιολί και πιάνο, γύρω στα 1943-44, είχε παρατηρήσει το παίξιμο του Σκαλκώτα και είχε εντυπωσιαστεί απ αυτό. Περιγράφει έκτοτε τον Σκαλκώτα να παίζει με εκπληκτική δεξιοτεχνία, «τα δύσκολα περάσματα τα έπαιζε σαν αστραπή». Μεγάλη ακρίβεια, τονική και ρυθμική. Εξαιρετική εκφραστικότητα, ιδίως στα αργά μέρη. Ιδιαίτερα ασυνήθιστο στοιχείο του παιξίματος του Σκαλκώτα στο βιολί ήταν το βιμπράτο του, το οποίο ήταν πάρα

πολύ αργό: το δάχτυλό του κινιόταν πάρα πολύ αργά, με τρόπο που παρήγετο ένας ήχος πολύ καθαρός και διαγυής, σαν φλάουτο περισσότερο παρά σαν έγχορδο.

Πέρα από τα έργα που περιλαμβάνονται στην παρούσα ηχογράφηση, ο Σκαλκώτας έχει γράψει για βιολί και πιάνο επίσης μια σονάτα, περίπου του 1941, δυο μικρές σουίτες, του 46 και του 49 (η δεύτερη μικρή σουίτα αποτελεί πιθανότατα την τελευταία του σύνθεση), και ορισμένες μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών και Ελληνικών Χορών, για τις οποίες δεν διαθέτουμε κατ' αρχήν χρονολογίες - ειδικά στις μεταγραφές Ελληνικών Χορών υπάρχει ρευστότητα γιατί, με την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το έργο του Σκαλκώτα, εντελέως πρόσφατα άρχισαν να έρχονται στο φως λανθάνοντα χειρόγραφα του συνθέτη που αγνοούσαμε ή που θεωρούσαμε χαμένα.

Σονάτα για σόλο βιολί (1925)

Γνωρίζουμε το χρονικό της σύνθεσης του έργου αυτού, μέσα από τα γράμματα του Σκαλκώτα στην φίλη του Νέλλη Ασκητοπούλου, στην οποία είναι αφιερωμένο. Η πρώτη αναφορά στο έργο αυτό βρίσκεται στο γράμμα του Σκαλκώτα στην Ασκητοπούλου, με ημερομηνία 24/6/1925, όπου διαβάζουμε: «Θα σου διηγηθώ μόνο την σημερινή μου μέρα. Ήτανε όμορφη γιατί είμουνα σχεδόν μονάχος μου. Μπόρεσα και δούλεψα. Πήρα με αγάπη το βιολί στα χέρια. Ελούσθηκα στο πιάνο παίζοντας ώρες Bach. Και πήρα με λαχτάρα το μολύβι στο χέρι να συνθέσω. Να προσθέσω κάτι στη Sonate που ανήκει σε Σένα». Η έκφραση «να προσθέσω κάτι στη Sonate» αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο να έχει ξεκινήσει το έργο λίγες μέρες πριν, λ.χ. στις 22 ή στις 23/6. Πάντως, η εικόνα που έχουμε από τον Σκαλκώτα για τον εαυτό του είναι αυτή μιας πνευματικής υπερδιέγερσης, η οποία γεννάει την αρχή ενός έργου δίπλα στην αρχή ενός άλλου (την ίδια μέρα ο Σκαλκώτας ξεκινάει και μια Σουίτα για βιολί και πιάνο, επίσης με την πρόθεση να την αφιερώσει στην

Νέλλη), και πετάγεται από το ένα διάβασμα στο άλλο, από τη μια μουσική μελέτη στην άλλη, και από τη συνθήση ενός νέου έργου στην μετάφραση Γερμανικής μοντέρνας ποίησης στα Ελληνικά και στην διεκπεραίωση μιας πυκνής αλληλογραφίας προς κάθε λογής αποδέκτες. Από τα έργα της περιόδου εκείνης, η Σονάτα για σόλο βιολί ήταν ένα απ' αυτά που σίγουρα ολοκληρώθηκαν. Ο Σκαλκώτας την στέλνει τέλος Σεπτέμβρη της ίδιας χρονιάς στην Ασκητοπούλου, εις χείρας της οποίας και σώθηκε το έργο, ενώ όλα τα έργα της περιόδου εκείνης που ο Σκαλκώτας κράτησε σπίτι του ή έστειλε σε άλλες κατευθύνσεις, σήμερα για μας θεωρούνται χαμένα.

Η σονάτα για σόλο βιολί, για μας, είναι το πρώτο αποφασιστικά ώριμο έργο του Σκαλκώτα που έχει διασωθεί, επίσης το πρώτο γραμμένο σε ένα συνεπές μοντέρνο ιδίωμα. Όμως, συστηματικά, πρόκειται για έναν terminus ante quem: δεν ξέρουμε πόσο πριν απ αυτό το έργο ο Σκαλκώτας έγραφε έτσι ώριμα ή μοντέρνα. Η τεκμηρίωση εξάρτησης της γραφής της σονάτας αυτής από το έργο του Μπαχ δείχνει ότι ο συνθέτης ξεκινάει από την βιολιστική τεχνική, από την μορφολογία και από την αρμονία του Γερμανού αυτού συνθέτη για να επεξεργαστεί την αντίστοιχη δικιά του. Η βιολιστική τεχνική του Σκαλκώτα προτιμά την γραμμική κίνηση, συχνά σε ομοιόμορφες ρυθμικές αξίες, στο στυλ του Μπαχ, και αποφεύγει τις πολλές συγχωρίες. Η μορφολογία του έργου, κι αυτή, στηρίζεται στην μορφολογία Μπαρόκ: μεγάλες και συμπαγείς θεματικές ενότητες, με εσωτερικές αναδιπλώσεις, αλυστίδες και υποδιαίρεσεις, αλλά όχι αναλύσιμες σε φράσεις, όπως συμβαίνει με την απλοποιημένη, σχετικά, μορφολογία του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού, καθώς και μια πλήρης αντιστοιχία ανάμεσα στην εσωτερική δυναμική του θέματος και στην ανάπτυξη του. Η ατονική αρμονία του έργου, επίσης, προκύπτει σαν ένα βήμα παραπέρα από την διηρυμμένη τονικότητα (Erweiterte Tonalität) του Κάντορα της Λειψίας, μια εσωτερική, κατά κάποιον

τρόπο, αναδιάταξη της. Στο έργο αυτό συναντάμε επίσης πρώιμα σπέρματα σειραϊκής γραφής: τα θέματα, λ.χ., του Ιου και του Ζου μέρους συνιστούν σε εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους θεματικές διαμορφώσεις του ίδιου φθογγικού συμπλέγματος, είναι, δηλαδή, οι ίδιες νότες, σε διαφορετικό ρυθμό και με διαφορετικό χαρακτήρα δοσμένες, πράγμα που παραμένει μέχρι τέλους πυρηνικό στοιχείο της Σκαλκωτικής σειραϊκής τεχνικής.

Τα τέσσερα μέρη του έργου έχουν τίτλους αφηρημένους, όπως Αλλέγκρο φουριόζο (κουάζι πρέστο), Αντατζέττο, Αλλέγκρο ριμάτο κ.τ.λ. Το πρώτο μέρος είναι ένα αυστηρό διθεματικό μέρος σονάτας. Το πρώτο θέμα, σε f, στηρίζεται στην αντίθεση δυο ρυθμικών σχημάτων, των τριήχων και των παρεστιγμένων, και η ανάπτυξη του φάνει να παραγάγει ένα νέο ρυθμικό σχήμα, αυτό των ογδών, στο οποίο στηρίζεται το δεύτερο θέμα, δοσμένο σε p και dolce. Το δεύτερο μέρος, αργό, σε σε αντίθεση με το πρώτο, είναι γραμμένο σε ένα λιγότερο αφαιρετικό στυλ, σε ρυθμό οιονεϊ χορευτικό, και εισάγει ένα νέο θέμα, το οποίο αναπτύσσεται μέσα από μια σειρά χαρακτηριστικές Μπαρόκ αλυστίδες. Το τρίτο μέρος σχηματίζει το πρώτο του θέμα αναπτύσσοντας σε χαρακτηριστικό δικό του ρυθμό τις ίδιες νότες του πρώτου θέματος του πρώτου μέρους. Εξαιρετική σημασία έχει το δεύτερο θέμα, το οποίο όχι μόνο είναι χορευτικό στο ρυθμό του, αλλά και αποδίδει και τον αισθησιασμό του μοντέρνου χορού, ένα άρωμα Βερολινέζικου καμπαρέ της δεκαετίας του 20 - σε τέτοιες δουλειές ο Σκαλκώτας δούλεψε την εποχή εκείνη. Το τέταρτο μέρος είναι ένα πρελούδιο, μια φούγκα, και η επανάληψη του πρελούδιου εν είδει κόντας. Το πρελούδιο είναι τόσο ευγλωττο μουσικά, που θα μπορούσε να αποτελεί μια μουσική "αφιέρωση" (Widmung) του έργου. Όσο για την φούγκα, τούτη είναι αυστηρή, τετράφωνη, και παρουσιάζει αξιοσημείωση ελευθερία στην ανάπτυξη του θέματος, το οποίο εισάγεται κάθε φορά με την

κεφαλή του, αλλά αναπτύσσεται κατά διαφορετικό τρόπο. Οι μακρύτερες αναπτύξεις μπορούν να χαρακτηριστούν επεισόδια. Πρόκειται για μιαν αυθεντική εκδοχή της φόρμας της φύγκας στην πλήρη της ελευθερία, η οποία απαντάται μεν στο πρότυπο του Μπαχ, αλλά δεν περνάει στην σχολική φύγκα (Fugue d'école). Ο Σκαλκώτας προφανώς την έχει ερανιστεί απ' ευθείας απ' το πρωτότυπο.

Πρώτη και δεύτερη сонatina για βιολί και πιάνο (1929)

Οι δύο сонатίνες για βιολί και πιάνο της περιόδου του Βερολίνου χρονολογούνται και οι δύο στο 1929. Πρόκειται για την περίοδο που ο Σκαλκώτας, δυο χρόνια ήδη μαθητής του Σαίμπεργκ (από το 1927), γράφει μια σειρά έργα και προσπαθεί να τα προωθήσει προς κάθε κατεύθυνση: τόσο στην Γερμανία, όσο και στην Ελλάδα. Οι εκτελέσεις των έργων αυτών δεν φαίνεται να εξασφάλισαν στον συνθέτη τους κάποια σημαντική επιτυχία. Στην Αθήνα η κριτική αντέδρασε βίαια απέναντι στον μοντέρνο Σκαλκώτα, πράγμα που ανάγκασε τον συνθέτη να απαντήσει επίσης βίαια, τον Μάρτιο του 31, μ' ένα άρθρο του στο περιοδικό "Μουσική Ζωή". Αλλά και στο Βερολίνο, ο κύκλος του Σαίμπεργκ, που άκουσε τα έργα του Σκαλκώτα, έκρινε με επιφύλαξη τις αποκλίσεις τους από την δωδεκαφθογγική ορθοδοξία: ιδιαίτερα κριτικαρίστηκε το γεγονός ότι η σύλληψή τους ήταν κατακόρυφη περισσότερο παρά οριζόντια, και ότι χρησιμοποιούσαν ρυθμούς τζαζ. Φαίνεται ότι, παρ' όλ' αυτά, ο Σκαλκώτας διατήρησε την ανεπιφύλακτη εκτίμησή του ίδιου του Σαίμπεργκ, ο οποίος τον θεωρούσε "γεννημένο συνθέτη". Από το 1931 και μετά, πάντως, ο Σκαλκώτας σταματά να συνθέτει για μια περίοδο περίπου τριών χρόνων, και εισέρχεται σε φάση κατάθλιψης.

Από την 1η сонatina για βιολί και πιάνο σώζεται μονάχα το 2ο μέρος, το οποίο είχε δοθεί για δημοσίευση στο περιοδικό "Μουσική Ζωή", το 1931. Πρόκειται για μια φόρμα απόλυτα διαυγή και

ισορροπημένη, στηριγμένη σε ρυθμό τζαζ. Από την άποψη της δωδεκάφθογγης γραφής, ο Σκαλκώτας ολοκληρώνει την θεματική του γραμμή, την οποία συνήθως εμπίπτει στο βιολί, σε δωδεκάφθογγες σειρές, και συμπληρώνει τις αρμονίες του πιάνου, σε κάθε μέτρο, σε σειρές των δέκα φθόγγων.

Η 2η сонatina για βιολί και πιάνο του Σκαλκώτα έχει σωθεί, σε χειρόγραφο του ίδιου του συνθέτη, με αφιέρωση στον καθηγητή Βίλλυ Σβέντεν, και χρονολογία Βερολίνο, 14-10-29. Η δωδεκάφθογγη γραφή της ακολουθεί σε γενικές γραμμές την μέθοδο που ακολουθεί και το σωζόμενο μέρος της 1ης сонатίνας. Το γεγονός ότι η εναρκτήρια σειρά του δεύτερου μέρους εκθέτει στις πρώτες νότες της την συγχροδία της λα μειζόνος φανερώνει έναν συντονισμό του Σκαλκώτα με την γραμμή Μπεργκ μέσα στον σειραϊσμό. Όμως, ανάμεσα στα μέρη της δεν υπάρχει κανένα ανάλογο με το τζαζιστικό ρυθμό του δεύτερου μέρους της 1ης сонатίνας. Ο συνθέτης εδώ τείνει να ενσωματώνει στοιχεία Εθνικού χρώματος στην δωδεκάφθογγη γραφή. Χαρακτηριστική, απ' αυτήν την άποψη, θα θεωρηθεί η είσοδος του 2ου θέματος του 1ου μέρους, καθαρά "λαϊκού" στον χαρακτήρα και πάνω σε ένα φθογγικό μοντέλο όχι αυστηρά δωδεκαφθογγικό, και η έντονη αίσθηση του ρυθμού του τρίτου μέρους, ανάλογη της οποίας θα βρούμε ιδίως στους "Ελληνικούς χορούς", τους οποίους ακούγοντας τους, πολλοί μουσικοκριτικοί νοιώσανε τον πειρασμό να χορέψουν - και τον καταγράφανε στα κείμενά τους.

Τρίτη και τέταρτη сонatina "για πιάνο και βιολί" (1935)

Το 1935 ο Σκαλκώτας, στην Αθήνα, ξαναρχίζει να συνθέτει. Στην χρονιά αυτή και στην επόμενη χρονολογούνται ορισμένα από τα πιο αυστηρά δωδεκαφθογγικά έργα του συνθέτη, καθώς και, από τα πιο γνωστά τονικά του, οι "Ελληνικοί Χοροί". Οι δύο сонатίνες "για πιάνο και βιολί", όπως γράφει στον τίτλο τους ο ίδιος ο συνθέτης, ανήκουν στα

έργα μέσα από τα οποία ο Σκαλκώτας διαμορφώνει το ιδιότυπο δικό του δωδεκάφθογγο ιδίωμα. Έργα ασκητικά στην μορφολογία τους και πλούσια στην ηχητική τους, χρησιμοποιούν την σειρά ως πηγή φθογγικού υλικού, το οποίο νοηματοδοτείται όλο και πιο έντονα όσο εξελίσσεται η φόρμα, ενώ η ίδια η νοηματοδότηση του συνιστά την ίδια την εν εξελίξει φόρμα του κάθε έργου. Το γεγονός ότι ο Σκαλκώτας εδώ αποφεύγει αρμονικές μεταφορές ή καθρεφτισμάτα των σειρών, συντείνει στο να παγιωθεί η κάθε σειρά σε ορισμένα τονικά ύψη, τα οποία δίνουν, στη συνέχεια, στην σειρά τη μορφή όχι αφηρημένων σχέσεων διαστημάτων, αλλά συγκεκριμένων θεματικών υποστάσεων. Η φόρμα του κάθε έργου θα μπορούσε να περιγραφεί, ειδικότερα, μέσα από τις ιεραρχίες τις οποίες εγκαθιστούν οι συγκεκριμένες αυτές θεματικές υποστάσεις μεταξύ τους. Για τον μελετητή του Σκαλκώτα, η σειραϊκή ανάλυση του κάθε έργου με ακαδημαϊκές μεθόδους συχνά δεν είναι απλή, και ο λόγος προς τούτο είναι ότι η κάθε σειρά κρατείται σε κατάσταση διαρκούς ρευστότητας, σε σημείο να μην είναι πάντοτε σαφές πότε έχουμε μια νέα σειρά και πότε μια παραλλαγμένη επαναφορά μιας παλιάς.

Η 3η συνταίνε στηρίζεται, και στα τρία μέρη της, σε ένα πλέγμα δύο σειρών, από τις οποίες η πρώτη (πρωτοπαρουσιάζεται στο βιολί) παρατίθεται συνήθως σε οριζόντια διάταξη των φθόγγων της και η δεύτερη (πρωτοπαρουσιάζεται στο πιάνο) παρουσιάζεται σε κίνηση διπλών φθόγγων (τρίτες). Η δεύτερη σειρά, στη συνέχεια, γεννάει, με μετασχηματισμό, μια νέα σειρά, η οποία χαρακτηρίζεται από την κίνηση σε ολοκλήρους τόνους. Η μορφολογία του πρώτου μέρους χαρακτηρίζεται από μιαν εγκατάσταση και μιαν ανατροπή ιεραρχίας ανάμεσα στις δυο αυτές σειραϊκές ομάδες των τονικών σχέσεων: ενώ η κίνηση σε τρίτες και σε ολοκλήρους τόνους εισάγεται κατ' αρχήν υποταγμένη στην μελωδική κίνηση, στην εξέλιξη της φόρμας ανέρχεται στην επιφάνεια, αποδεσμεύοντας μιαν ασυνήθιστη εκφραστική και

δραματική δύναμη. Το δεύτερο μέρος του έργου χαρακτηρίζεται από την αντιθετική σχέση ανάμεσα στην θεματική γραφή και στα στοιχεία "τεχνικής εικόνας" (γρήγορα περάσματα του πιάνου, δίπλα σε τρέμολα, σορντίνες, πιτσικάτα, διπλές νότες και γκλισσάντα του βιολιού), τα οποία εδώ ενσωματώνονται συστηματικά στον συνθετικό τρόπο του έργου. Το τρίτο μέρος ξεκινάει μ' ένα σύντομο πρελούδιο, σαν κοράλ, και συνεχίζει μ' ένα ρόντο στηριγμένο σ' ένα θέμα σε ρυθμό Ταραντέλλας.

Η τέταρτη συνταίνε αποτελεί μια διέγερση της σειραϊκής μορφολογίας και της θεματικής δομής της τρίτης. Στηρίζεται σε έξη σειρές, οι οποίες, στο πρώτο μέρος, δημιουργούν δυο "σειραϊκές περιοχές", δυο ομάδες από τρεις σειρές η καθεμία, οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ τους: οι τρεις πρώτες σειρές παρατίθενται σε κατακόρυφη, αντισπικτική μεταξύ τους σχέση, οι τρεις επόμενες σειρές, παρατίθενται σε οριζόντια διαδοχή η μια προς την άλλη. Το δεύτερο μέρος, στηριγμένο στις τρεις πρώτες από τις σειρές αυτές, φτάνει σε μεγάλη δραματική δύναμη, την οποία στηρίζει στην τεχνική της "μεγάλης γραμμής". Η θεματική γραμμή του μέρους αυτού, κατά την επαναφορά της, ακούγεται σε unisono ανάμεσα στο πιάνο και το βιολί. Τούτη η τεχνική είναι ενορχηστρωτική (πρόκειται για "διπλασιασμό"), αλλά θα πρέπει να συσχετιστεί και με το δημοτικό υλικό που ο Σκαλκώτας είχε μεταγράψει από δίσκους σε νότες το 1934, και στο οποίο ακούγονται συχνά συνδυασμοί συνεχούς ήχου (λύρα ή τραγουδιτής) και πιο κρουστού (σαντούρι ή λαούτο). Το τρίτο μέρος ξεκινάει με την δεύτερη ομάδα των σειρών, αλλά ολοκληρώνεται καθώς επαναφέρει και την πρώτη ομάδα, και την ενοποιεί με την δεύτερη σε μια "μεγάλη γραμμή" έξη σειρών: τούτη η ενοποίηση επισυνθάνεται στα μέσα της φόρμας του μέρους, και αποτελεί τον τελικό λόγο του Σκαλκώτα στην σειραϊκή γραφή στο πλαίσιο των δυο τριμερών αυτών έργων για βιολί και πιάνο, τα οποία γράφτηκαν, πιθανότατα αμέσως το ένα μετά το άλλο.

Εφτά κομμάτια για βιολί και πιάνο

Τα εφτά κομμάτια για βιολί και πιάνο που έχουμε από τον Σκαλκώτα αποτελούν και τα πρώτα δείγματα γραφής του είδους του σύντομου “χαρκτηριστικού” κομματιού, το οποίο θα αποτελέσει την δεσποζούσα μορφή μεγάλων και γνωστών κύκλων έργων του, όπως των “10 σκίτσων για έγχορδα”, των “32 Κομματιών για πιάνο” και, από μιαν άποψη, και των 16 τραγουδιών για μεσόφωνο και πιάνο. Μπορούμε να εικάσουμε ότι ο συνθέτης πρωτοδοκίμασε αυτήν την μορφή στον συνδυασμό του βιολιού με το πιάνο, πριν τον εφαρμοσθεί και την επεκτείνει σε άλλα όργανα και άλλους συνδυασμούς οργάνων. Το ίδιομα της γραφής είναι πιο ελεύθερο σειραϊκό, και αντιπροσωπεύει διάφορα στάδια εξέλιξης ανάμεσα στον αυστηρό σειραϊσμό της 3ης και της 3ης σε σονατίνας και στην απελευθέρωση του δωδεκαφθογγισμού από την σειρά στα έργα του 39-40. Ωστόσο, τα κομμάτια αυτά δεν αποτελούν έναν οργανωμένο κύκλο. Μας έρχονται, συγκεκριμένα, σε τρεις ομάδες:

Η πρώτη ομάδα είναι τα τέσσερα κομμάτια που ο Σκαλκώτας είχε δώσει στην βιολονίστρια και Δρακοπούλου, η οποία τα παρέδωσε στο αρχείο Σκαλκώτα μετά τον θάνατο του συνθέτη. Πρόκειται για το “Μικρό χορικό και φούγκα”, το “Εμβατήριο των μικρών στρατιωτών”, το “Νυχτερινό” και το “Ρόντο”. Από την γραφή του “Μικρό χρονικό και φούγκα”, η οποία έχει αξιοσημείωτες συγγένειες με τους τονικούς “κανόνες” για πιάνο, τους οποίους ο Σκαλκώτας χρονολογεί ανάμεσα στο 36 και στο 37, μπορούμε να εικάσουμε ότι και τα τέσσερα αυτά κομμάτια γράφονται γύρω στο 36 με 37 επίσης. Το “Εμβατήριο των μικρών στρατιωτών” είναι ανάμεσά τους το γνωστότερο, καθώς θεωρήθηκε δείγμα Σκαλκωτικού κομποτεχνήματος σε μικρή φόρμα. Από μιαν ένδειξη στην παρτιτούρα, Erschreckend, “τρομάζοντας”, θα πρέπει να συνδυάσουμε την σύλληψη του κομματιού αυτού με τις αντιμυλιαριστικές διαθέσεις του συνθέτη, οι οποίες μας είναι γνωστές από τα γράμματά του, και οι

οποίες πιθανώς θα πρέπει να συσχετιστούν με τις ανάλογες τάσεις του Μπέρτολντ Μπρεχτ (ο συνεργάτης του Μπρεχτ, Κουρτ Βάιλ, υπήρξε, είδαμε, δάσκαλος του Σκαλκώτα). Το εκστατικό “Νυχτερινό” αποτελεί δείγμα μορφολογίας σε μεγάλες θεματικές γραμμές, εξαιρετικά ελεύθερα και πλαστικά διαμορφωμένες σε τριμερή φόρμα Ληντ. Το “Ρόντο”, τέλος, αποτελεί μιαν ηθελημένα εξαιρετικά συμπυκνωμένη και σε ελαφρώς σκωπικό πνεύμα έκθεση όλης της βιολιστικής τεχνικής σε μια μόνη σελίδα παρτιτούρας, σε γοργό ρυθμό.

Πέρα από τα τέσσερα αυτά κομμάτια, η “Γκαβότα”, φέρει στην τελευταία γραμμή της παρτιτούρας την ένδειξη: “Πόλη της Αθήνας, 28 Ιανουαρίου 1939! Συντετέθη! (Ιδιοκτησία του συνθέτη)”. Στο ύψος της κυριαρχεί η ρυθμική αίσθηση οργανωμένη σε φόρμα πολύ κοντά, πλέον, στην μορφολογία των 32 κομματιών.

Τα δύο τελευταία από τα κομμάτια αυτά, το “Σκέρτσο” και το “Μενουέτο Καντάτο”, είναι επίσης αχρονολόγητα. Από την γραφή και το ύψος των κομματιών αυτών, θα πρέπει να τα χρονολογήσουμε γύρω στην Άνοιξη του 40, δίπλα στο 4ο κουαρτέτο έγχορδων και στα 10 σκίτσα για έγχορδα. Το “Σκέρτσο” στηρίζεται στην έμμενη επαναφορά ενός χαρακτηριστικού υλικού, μια τεχνική που ο Σκαλκώτας θα επαναλάβει στο “Καπρίτσιο”, 30ο από τα “32 Κομμάτια για πιάνο”, ενώ το “Μενουέτο Καντάτο” αποτελεί μιαν από τις φόρμες που ευχαρίστως δημιουργεί ο Σκαλκώτας εκείνη την εποχή (από την 1η σούιτα για πιάνο, του 36, ως την “Ουβερτούρα Κονσερτάντε”, από την 2η συμφωνική σούιτα, του 44) προχωρώντας ελεύθερα μέχρι την μέση του μέρους και συμπληρώνοντας το υπόλοιπο με τους ίδιους φθόγγους του πρώτου σε οπισθοβατική διάταξη.

Γιώργος Δεμεριζής

Γεννήθηκε στην Χαλκίδα το 1958. Σπούδασε βιολί με τον Στέλιο Καφαντάρη στο Ελληνικό Ωδείο και στη συνέχεια με τον Μαξ Ρόσταλ στη Βέρνη. Βραβεύτηκε στο διαγωνισμό Αλμπέρτο Κούρτι το 1981. Το 1986 τιμήθηκε με το βραβείο Μοτσενίγου από την Ακαδημία Αθηνών. Έχει πλούσια δραστηριότητα ως σολίστ με όλες τις ελληνικές ορχήστρες και πολλές ορχήστρες στην Ευρώπη. Έχει δώσει πολυάριθμα ρεσιτάλ σε Ευρώπη, Αμερική, Αυστραλία. Έδωσε την πρώτη εκτέλεση του Κοντσέρτου για βιολί του Γ. Σισλιάνου (1989). Έχει δώσει επίσης την πρώτη εκτέλεση πολλών ελληνικών έργων, από τα οποία πολλά είναι αφιερωμένα σ' αυτόν. Είναι ιδρυτής του Νέου Ελληνικού Κουαρτέττου, με το οποίο δισκογράφησε 20 έργα ελλήνων συνθετών. Από το 1997 είναι καθηγητής στο Lawrence University στις ΗΠΑ.

Μαρία Αστεριάδου

Γεννημένη στην Θεσσαλονίκη, η Μαρία Αστεριάδου έχει καθιερωθεί σαν σολίστ και μουσικός δωματίου στις Η.Π.Α., Καναδά και Ευρώπη. Η καλλιτεχνική της δραστηριότητα περιλαμβάνει εμφανίσεις στο Carnegie και Merkin Hall στην Νέα Υόρκη, στο Gastei στο Μόναχο, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, καθώς επίσης και σαν σολίστ με ορχήστρες όπως την Συμφωνική Ραδιοφωνία της Μόσχας, την Ορχήστρα Δωματίου του Βουκουρεστίου, την Virtuosi Moldavi της Ρουμανίας και τις Κρατικές Ορχήστρες Αθηνών και Θεσσαλονίκης. Επίσης έχει παίξει σε πρώτη εκτέλεση έργα του Δημήτρη Μητρόπουλου, του Νίκου Σκαλκώτα και άλλων Ελλήνων συνθετών.

Η Μαρία Αστεριάδου έχει αποσπάσει βραβεία και διακρίσεις σε διάφορους διαγωνισμούς, όπως τον Διεθνή Διαγωνισμό Πιάνου "Μαρία Κάλλας" και στους "Artists International", "Concerts Atlantique" και "Dora Zaslavsky" στην Νέα Υόρκη.

Η Μαρία Αστεριάδου είναι κάτοχος του διπλώματος πιάνου από το Κρατικό Ωδείο

Θεσσαλονίκης (με άριστα και Α΄ Βραβείο), μεταπτυχιακού διπλώματος από την Musikhochschule του Freiburg, Master of Musik από την Σχολή Juilliard και Διδακτορικού από την Σχολή Manhattan της Νέας Υόρκης, όπου επίσης έχει διδάξει ως Αναπληρωτής Καθηγητής. Από το 1995 είναι Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Silver Bay Summer Music Festival στην Νέα Υόρκη.

Nikos Skalkottas: Eine kurze Biographie

Nikos Skalkottas wurde 1904 in Chalkis geboren und starb 1949 in Athen. Bereits sehr früh begann er, bei seinem Vater und seinem Onkel Violinstunden zu nehmen. Er setzte das Studium am Konservatorium in Athen fort, das er 1920 absolvierte. Von 1921 bis 1933 lebte er in Berlin, wo er zunächst bei Willy Hess Violinstunden nahm. 1923 beschloß er, seine Violinistenkarriere aufzugeben, um Komponist zu werden. Er studierte Komposition bei Paul Kahn, Paul Juon, Kurt Weill, Philipp Jarnach und Arnold Schönberg. Nach der Machtübernahme 1933 kehrte Skalkottas nach Athen zurück, wo er seinen Lebensunterhalt als Musiker in verschiedenen Orchestern verdiente.

Skalkottas' frühe Werke, die meisten, die er in Berlin schrieb, und einige in Athen geschriebene sind verschollen. Die frühesten Werke von ihm, die wir heute noch besitzen, stammen aus den Jahren 1922-24: Klavierkompositionen und Dimitri Mitropoulos' Orchesterfassung vom *Kretensischen Fest*. Zu den späteren in Berlin geschriebenen Werken gehören die *Sonate für Solovioline*, mehrere Klavierwerke, Kammermusik und einige symphonische Werke. Während der Periode 1931-34 komponierte Skalkottas nichts. In Athen begann er, wieder zu komponieren, und setzte bis zu seinem Tod fort. Sein Schaffen umfaßt symphonische Werke (*Griechische Tänze*, die symphonische Overtüre *Die Rückkehr des Odysseus*, das Märchendrama *Der Maitagszauber*, die zweite *Symphonische Suite*, das Ballett *Die Jungfrau und der Tod*, die *Klassische Symphonie* für Bläser, eine *Sinfonietta* und mehrere Konzerte), Kammermusik und Vokalwerke. Bei Skalkottas' unerwartetem Tod 1949 hinterließ er einige

symphonische Werke mit unvollständiger Orchestrierung.

Neben seinem musikalischen Schaffen stellte Skalkottas ein wichtiges theoretisches Werk zusammen, das aus mehreren „Artikeln“, einer Orchesterlehre, musikalischen Analysen etc. bestand. Diese häufig sehr schwer zu lesenden Texte enthüllen einen tief sinnigen Denker, der sich dem philosophischen Idealismus widmet und die technischen und philosophischen Prinzipien deutlich beherrscht, auf denen seine Musik basiert.

Skalkottas gestaltete bald die persönlichen Züge seiner Musiksprache so, daß jeder etwaige Einfluß seiner Lehrer bald in eine absolut persönliche und leicht erkennbare Kompositionsart kreativ assimiliert wurde. Im Licht jener Kompositionen, die uns zur Verfügung stehen, folgt Skalkottas' kompositorische Entwicklung gewissen unveränderlichen Achsen, die seine Konfrontation mit den historischen, technischen und musikalischen Herausforderungen seiner Epoche definieren, sein ganzes Leben lang. Er stützte seine kompositorische Selbständigkeit und kompositorische Kontemplation auf seine eigene Kraft. Er blieb bis zum Ende ein „ehrlicher“ Musiker. Obwohl er Schönbergs dodekaphonisches System kennenlernte, schuf Skalkottas eigene dodekaphonische Idiome und schrieb auch tonale Werke unter Verwendung spezifischer tonaler Idiome, aber bis zum Ende erkennbar und stets von wirklicher Originalität.

Die vorliegende Musik von Skalkottas reiht ihn unter die größten Komponisten des 20. Jahrhunderts ein, und er ist eindeutig der größte griechische Komponist seiner Zeit, einer, der „Griechenland auf die musikalische Karte setzen“ konnte. Zu seinen Lebzeiten blieb seine Musik relativ unbekannt. Nach Skalkottas' Tod wurde seine Musik bekannter, dank der Bemühungen einer Schar der Freunde des Komponisten, mit Viannis Papaioannou an der Spitze. Um 1954-55, als seine Musik erstmals im Ausland gespielt wurde, reihte sich der Komponist unter die wichtigsten Komponisten der dodekaphonischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit ein. Seit damals ist Skalkottas' Name ein Teil der zeitgenössischen Musik, aber in wechselndem Maß, je nachdem welche Initiativen von griechischer Seite ergriffen wurden.

Skalkottas als Violinist.

Seine Werke für Solovioline und für Violine und Klavier

Skalkottas entstammte einer Familie von Volksmusikern. Wir wissen, daß einer seiner Vorfahren auf der Insel Tinos Geige spielte. Sein Vater und Onkel spielten viele Instrumente, unter anderem Geige. Der junge Nikos lernte sehr früh im Leben zu spielen, wahrscheinlich zuerst nach Gehör und durch das Improvisieren.

Über Skalkottas' Violinstudien in Athen und Berlin ist wenig bekannt. In Athen wurde er als ein vielversprechender Violinist betrachtet, und er wurde nach Berlin geschickt, um auf Stipendium zu studieren. Skalkottas hat uns selbst mitgeteilt, daß es Hess war, der ihn ermutigte, sich dem Komponieren zuzuwenden. Seinen Briefen, insbesondere jenen, die er mit etwa 25 Jahren schrieb, kann entnommen werden, daß er ein scharfer Gegner der damaligen Virtuosen war. Er nahm radikal von dem in seiner Zeit gepflegten Virtuosenum Abstand und wurde nie selbst ein Virtuose. Es paßte ihm einfach nicht. Andererseits spielte er häufig berufsmäßig Violine in Kaffeehäusern oder als Unterhalter, manchmal auch Klavier auf ähnliche Weise.

Seine theoretischen Texte aus einer späteren Zeit, besonders ein Artikel mit dem Titel *Technik der Violine* (ohne Datum, um 1934-35) werfen ein wenig Licht auf Skalkottas' Verhältnis zum Instrument. Er schreibt: „Der Violinist, der nach seinem Studium dieses Instrument anfaßt, kann das, was ihm beigebracht wurde, in Frage stellen. Wenn er die Wahrheit der Virtuosität abseits liegen läßt, kann der Violinist zu neuen Schlußfolgerungen bezüglich der Technik dieses Instruments gelangen“.

Es gibt zwei Anhaltspunkte bezüglich Skalkottas' violinistischer Fähigkeiten nach seiner Rückkehr nach Griechenland. Einer stammt von seinen Kollegen im Orchester. Sie sprechen von einem Violinisten mit hervorragendem Vomblattlesen und einem sehr „ehrlichen“ Spielstil. Der zweite stammt von Papaioannou, der um 1943-44 die *vierte Sonatine für Violine und Klavier* mit dem Komponisten gespielt hatte und von Skalkottas' Violinspiel beeindruckt worden war: „Er spielte schwierige

Passagen extrem schnell“, mit großer Genauigkeit, schönem Ton und gutem rhythmischem Gefühl. Außerordentliche expressive Eigenschaften, besonders in den langsamen Abschnitten. Eine ungewöhnliche Besonderheit in Skalkottas' Violinspiel war sein Vibrato, das wahrhaftig langsam war: sein Finger bewegte sich sehr langsam, so daß ein klarer und transparenter Klang entstand, der eher an eine Flöte als an ein Streichinstrument erinnerte.

Neben den Werken dieser Aufnahme schrieb Skalkottas auch eine *Sonate für Violine und Klavier*, zwei „kleine Suiten“ (1946 bzw. 1949; die zweite ist vermutlich das letzte Stück, das er je komponierte) und verschiedene Transkriptionen von Volksliedern und griechischen Tänzen, von denen keine Daten vorliegen. Besonders auf dem Gebiet seiner Transkriptionen befinden wir uns in einer fließenden Lage, hauptsächlich weil das wiedererwachte Interesse für die Musik des Komponisten viele Manuskripte von ihm an den Tag gebracht hat, die vorher als verschollen galten oder einfach unbekannt waren.

Sonate für Solovioline (1925)

Das Kompositionsdatum dieses Werkes wurde uns durch Skalkottas' Briefe an seine Bekannte Nelly Askitopoulou überliefert, der er es widmete. Das Werk wird in einem Brief von Skalkottas an Askitopoulou vom 24. Juni 1925 erstmals erwähnt: „Ich werde nur beschreiben, wie der heutige Tag war. Er war schön, weil ich fast allein war. Es gelang mir zu arbeiten. Ich hielt meine Violine liebevoll, ich badete in Klaviermusik und spielte stundenlang Bach. Dann nahm ich sehnsuchtsvoll den Bleistift und begann zu komponieren. Um der Sonate etwas hinzuzufügen, das Dir gehört“. Der Ausdruck „der Sonate etwas hinzuzufügen“ ist möglicherweise eine Andeutung, daß er einige Tage früher begann, das Werk zu komponieren, vielleicht am 22. oder 23. Juni. Der Komponist erweckt den Eindruck eines Mannes in einem Zustand intellektueller Aufregung, der den Anfängen vieler gleichzeitiger Werke das Leben schenkt (am selben Tag begann Skalkottas eine *Suite für Violine und Klavier*, die er ebenfalls Nelly widmen wollte). Er wechselt von einem Stück zum anderen, von einer musikalischen Etüde zur nächsten, von der Kompo-

sition eines neuen Werkes zur Übersetzung eines modernen deutschen Gedichtes ins Griechische, und dann wendet er sich seiner Post zu, die eine ganze Menge Empfänger hat. Unter den Werken dieser Periode war auf alle Fälle die *Sonate für Solovioline* eines, das schließlich vollendet wurde. Skalkottas schickte sie Ende September desselben Jahres an Askitopoulou. Dies erklärt wieso das Werk erhalten blieb, während alle seine übrigen Kompositionen aus derselben Periode, die der Komponist entweder zu Hause aufbewahrte oder an verschiedene Adressen schickte, verlorengingen.

Die *Sonate für Solovioline* ist das erste eindeutig reife Werk von Skalkottas, das überliefert ist. Sie ist auch das erste, das in einem konsequent modernen Idiom geschrieben wurde. Es bleibt aber systematisch ein *Terminus ante quem*: wir wissen nicht, seit wann Skalkottas bereits in so einem modernen oder reifen Stil geschrieben hatte. Der Umstand, daß diese Sonate deutlich auf Bachs Schaffen basiert, zeigt, daß der Komponist bei Bachs Technik, Morphologie und Harmonik beginnt, um seine persönlichen Merkmale auszubauen. Skalkottas' Violintechnik verwendet eine lineare Bewegung, häufig mit gleichmäßigen rhythmischen Werten in Bachs Stil, unter Vermeidung vieler Akkorde. Die Morphologie des Werks hat ebenfalls barocke Wurzeln: große und handfeste thematische Einheiten, mit eingebauten Schleifen, Sequenzen und Unterteilungen, die aber nicht als einfache Phrasen zu analysieren sind (wie die relativ vereinfachte Morphologie der Klassik und Romantik), und einer schönen Analogie zwischen dem Thema und dessen Entwicklung. Die atonale Harmonik des Werks sollte auch als ein weiterer Schritt weg von der erweiterten Tonalität aufgefaßt werden, oder sozusagen wie eine neuartige, innere Verteilung der Tonalität des Leipziger Kantors. Wir finden auch in diesem Werk die frühen Samen einer seriellen Schreibweise. Die Themen des ersten und dritten Teils enthalten völlig verschiedene thematische Formulierungen desselben phlogalen Komplexes. Mit anderen Worten werden dieselben Töne in einem anderen Rhythmus kombiniert und erhalten einen anderen Charakter, was bis zum Schluß das zentrale Element von Skalkottas' serieller Technik blieb.

Die vier Sätze des Werks tragen abstrakte Namen, wie *Allegro furioso (quasi presto)*, *Adagietto*, *Allegro ritmato* usw. Der erste Satz ist in strikt bithematischer Sonatenform. Das erste Thema, in F-Dur, basiert auf dem Kontrast zweier rhythmischer Muster: Triolen und punktierte Noten. In der Durchführung erscheint ein neues, auf Achteln basierendes rhythmisches Schema, auf dem das zweite Thema, *piano* und *dolce*, ruht. Als Kontrast zum ersten Satz ist der zweite langsam, in einem weniger abstrakten Stil geschrieben, in einem tänzerischen Rhythmus. Hier wird ein neues Thema gebracht, das in einer Reihe typischer Barocksequenzen entwickelt wird. Das erste Thema des dritten Satzes entsteht durch die Weiterentwicklung der Töne des ersten Themas des ersten Satzes in einem eigenen, charakteristischen Rhythmus. Von größter Bedeutung ist das zweite Thema, das die Effekthascherei des modernen Tanzes schildert, ein Hauch der Berliner Kabarets der zwanziger Jahre – dies war die Art von Arbeit, mit der sich Skalkottas damals beschäftigte. Der vierte Satz ist ein Präludium, eine Fuge, und anstatt der Coda eine Wiederholung des Präludiums. Dieses ist vom musikalischen Gesichtspunkt aus so vielsagend, daß es als musikalisches „Opfer“ des Stücks betrachtet werden könnte. Die Fuge ist strikt, vierstimmig und in der thematischen Entwicklung außerordentlich frei. Bei jedem neuen Erscheinen bleibt der Kopf des Themas unverändert, aber es wird stets auf eine verschiedene Weise entwickelt. Die langen Verarbeitungen können als Episoden betrachtet werden. Dies ist eine originelle Art einer freieren Fugenform, etwas, das wir bei Bach finden können, nicht aber in den Lehrbüchern der Fuge. Skalkottas übernahm sie offensichtlich vom Original.

Erste und zweite Sonatine für Violine und Klavier (1929)

Die beiden Sonatinen für Violine und Klavier aus der Berliner Zeit stammen aus dem Jahr 1929. Damals war Skalkottas seit zwei Jahren (1927) Schönbergs Schüler. Er schrieb zahlreiche Werke, die er überall in Griechenland und Deutschland anzubringen versuchte. Die Aufführungen dieser Werke erbrachten dem Komponisten keine

erwähnenswerte Anerkennung. In Athen waren die Kritiker heftig gegen den modernen Skalkottas, was zu einer ebenso heftigen Reaktion des Komponisten mit einem Artikel in der Zeitschrift *Das Musikleben* im März 1931 führte. In Berlin aber empfing der Kreis um Schönberg die Werke mit Vorsicht, da sie von der dodekaphonistischen Orthodoxie abwichen: besonders schockierend fand man, daß die Werke eher vertikal als horizontell angelegt waren, und daß sie Jazzrhythmen verwendeten. Anscheinend wurde aber Skalkottas noch von Schönberg selbst geschätzt, der ihn für einen „geborenen Komponisten“ hielt. Nach 1931 hörte allerdings Skalkottas für eine Zeit von etwa drei Jahren zu komponieren auf und hatte eine depressive Phase.

Der einzige überlieferte Satz der *ersten Sonatine für Violine und Klavier* ist der zweite, der zwecks Veröffentlichung an die Zeitschrift *Das Musikleben* geschickt worden war. Die auf einem Jazzrhythmus basierende Form ist völlig klar und ausgewogen. Was den dodekaphonischen Aspekt dieser Komposition betrifft, vollendet Skalkottas die meistens der Violine anvertraute thematische Linie in dodekaphonischen Reihen, und füllt auf dem Klavier in jedem Metrum die Harmonien in Reihen von zehn Tönen aus.

Die *zweite Sonatine für Violine und Klavier* ist im Manuskript des Komponisten überliefert, Professor Willy Schwedys gewidmet und vom 14. Oktober 1929 in Berlin datiert. Die dodekaphonische Komposition ist nach denselben Prinzipien wie die *erste Sonatine* aufgebaut. Der Umstand, daß die einleitende Reihe des zweiten Satzes die ersten Töne des A-Dur-Akkords bringt, enthüllt die Verwandtschaft von Skalkottas' Serialismus mit jenem Alban Bergs. Zum Unterschied von der *ersten Sonatine* gibt es hier in keinem der Sätze Jazzelemente. Der Komponist neigt dazu, im Rahmen der Dodekaphonik einige national gefärbte Elemente zu bringen. In diesem Sinne hat die Einführung des zweiten Themas im ersten Satz einen folkloristischen Charakter und basiert auf einem Modell, das nicht strikte dodekaphonisch ist. Das intensive rhythmische Gefühl im dritten Satz erinnert an das, was in den *Griechischen Tänzen* zu finden ist; viele Musikkritiker

fühlten sich davon zum Tanzen angeregt, was sie auch in ihren Texten erwähnten.

Dritte und vierte Sonatine für Klavier und Violine (1935)

1935 war Skalkottas in Athen und begann, wieder zu komponieren. In jenem Jahr und dem folgenden schuf er einige seiner striktesten, dodekaphonischen Werke, sowie einige tonale, unter denen die *Griechischen Tänze* am berühmtesten sind. Die zwei Sonatinen für „Klavier und Violine“, wie der Komponist im Titel schreibt, gehören zu den Werken, in welchen Skalkottas sein persönliches, dodekaphonisches Idiom entwickelte. Formal sind sie asketisch, klangmäßig reich. Sie verwenden ein serielles Notenmaterial, das während der Entfaltung der Form einen tieferen Sinn erwirbt, während der Sinn selbst die sich entfaltende Form eines jeden Werks ist. Der Umstand, daß Skalkottas harmonische Transpositionen, Inversionen der Intervalle usw. bewußt vermeidet, hilft der Reihe, sich auf einer bestimmten Tonhöhe festzulegen, die ihrerseits der Reihe eine Form aus konkreten thematischen Einheiten verleiht, anstatt abstrakter Verwandtschaften von Intervallen. Die Form jedes Werks könnte durch die Hierarchie spezifischer beschrieben werden, die diese spezifischen thematischen Einheiten schaffen. Für jeden, der Skalkottas' Werk studiert, ist die serielle Analyse jedes Werkes durch akademische Methoden nicht einfach, aus dem Grunde, daß die Reihe in einem Zustand des dauernden Schwebens gehalten wird, so daß es nicht immer deutlich hervorgeht, wann eine neue Reihe vorliegt, und wann eine Variation einer früheren.

Die *dritte Sonatine* basiert in allen drei Sätzen auf einer Matrix aus zwei Reihen, von denen die erste (von der Violine eingeführt) üblicherweise in einer horizontalen Reihung ihrer Töne gebracht wird, und die zweite (vom Klavier eingeführt) in einer Folge aus Terzen gebracht wird. Die zweite Reihe baut in der Transformation eine neue Reihe, die sich in ganzen Tönen vorwärtsbewegt. Die Morphologie des ersten Satzes wird von der Errichtung und der Abschaffung einer Hierarchie zwischen diesen beiden seriellen Gruppen tonaler Verwandtschaften cha-

rakterisiert: die Folge von Terzen und Ganztonschritten wird anfangs als der melodischen Linie untergeordnet gebracht, und während sich die Form entfaltet, tritt sie an die Oberfläche und läßt somit eine ungewöhnliche, expressive und dramatische Kraft frei. Den zweiten Satz des Werks charakterisiert eine Verbindung von Antithesen zwischen dem thematischen Kompositionsstil und den Elementen des „technischen Gebildes“ (schnellen Klavierpassagen, nebst Tremoli, Sordinen, Pizzicati, Doppelgriffen und Violinglissandi), die hier in den kompositorischen Modus des Werks systematisch einbezogen werden. Der dritte Satz beginnt mit einem kurzen, choralähnlichen Präludium und fährt mit einem Rondo fort, das auf einem Thema im Tarantellarhythmus basiert.

Die *vierte Sonatine* ist eine Weiterentwicklung der seriellen Morphologie und der thematischen Struktur der *dritten*. Sie basiert auf sechs Reihen, die im ersten Satz zwei Gruppen aus jeweils drei sich abwechselnden Reihen bilden. Die ersten drei Reihen sind in einem vertikalen kontrapunktischen Aufbau aufgestellt, die nächsten drei in horizontaler Folge. Der zweite Satz basiert auf den ersten drei dieser Reihen und erreicht eine große dramatische Intensität, die die Technik der „großen Linie“ unterstützt. Die thematische Linie dieses Satzes ist bei ihrem Wiedererscheinen im Unisono zwischen dem Klavier und der Violine zu hören. Dies ist eine orchestrale Technik (eine „Verdoppelung“), muß aber in Verhältnis zum folkloristischen Material gesetzt werden, das Skalkottas aus Aufnahmen aus dem Jahre 1934 geholt hatte, und in welchem Kombinationen eines ausgedehnten Klanges (Leier, Stimme) mit einem eher perkussiven Klang (Dulzimer, Laute) häufig zu hören sind. Der dritte Satz beginnt mit der zweiten Reihengruppe, wird aber durch das Wiedererscheinen der ersten Gruppe zur Vollendung gebracht, die mit der zweiten in einer „großen Linie“ sechser Reihen vereinigt wird: diese Vereinigung ereignet sich auf dem halben Weg durch den Satz und ist Skalkottas' letztes Wort in serieller Technik im Rahmen der *dritten* und *vierten Sonatinen*, die vermutlich direkt nacheinander komponiert wurden.

Sieben Stücke für Violine und Klavier

Skalkottas' sieben Stücke für Violine und Klavier sind die ersten Beispiele seines Stils in der Gattung der kurzen „Charakterstücke“, der ein vorherrschender Zug großer und wohl bekannter Werkzyklen von ihm werden sollte, etwa der *Zehn Skizzen für Saiteninstrumente*, der *32 Klavierstücke* und der *16 Lieder für Mezzosopran und Klavier*. Es ist anzunehmen, daß der Komponist mit dieser Form in der Kombination von Klavier und Violine experimentierte, bevor er sie auf andere Instrumente und Instrumentkombinationen übertrug und erweiterte. Das Idiom dieses Stils ist in einem freieren Serialismus und gibt Beispiele verschiedener Entwicklungsstadien zwischen dem strikten Serialismus der dritten und der vierten *Sonatine*, und der Befreiung des dodekaphonischen Systems von der Reihe in seinen Werken aus den Jahren 1939-40. Diese Stücke bilden aber keinen organisierten Zyklus. Sie erscheinen in drei spezifischen Gruppen:

Die erste Gruppe umfaßt jene Lieder, die Skalkottas der Violinistin, Frau Drakopoulou, gegeben hatte, die sie nach dem Tode des Komponisten den Skalkottas-Archiven übergab. Die Titel sind *Kleiner Choral und Fuge, Marsch der kleinen Soldaten, Nocturne und Rondo*. Die Schreibweise des *Kleinen Choral und Fuge* erinnert auf bemerkenswerte Weise an die tonalen *Kanons* für Klavier, deren Entstehung Skalkottas mit 1936-37 angibt, weswegen man annehmen kann, daß alle vier Stücke um jene Zeit geschrieben wurden. Der *Marsch der kleinen Soldaten* ist das bekannteste der Stücke, und wurde als ein Meisterstück von Skalkottas in der Form der Miniatur angesehen. Eine der Bemerkungen in der Partitur lautet „Erschreckend“ und läßt uns die Anlage dieses Stücks mit den uns aus seiner Korrespondenz bekannten antimilitaristischen Tendenzen des Komponisten in Verbindung stellen. Sie sind auch mit ähnlichen Tendenzen bei Bertolt Brecht zu verbinden (wir sahen bereits, daß Brechts Verbündeter Kurt Weill zu Skalkottas' Lehrern gehörte). Die ekstatische *Nocturne* ist ein formales Muster, das auf großen thematischen Linien basiert, in einer dreiteiligen Liedform außerordentlich freien und plastischen Charakters aufgebaut. Das *Rondo* ist eine absichtlich ultra-komprimierte,

leicht spöttische Vorführung der gesamten Technik des Violinspiels auf einem einzigen Notenblatt, in einem sehr schnellen Tempo.

Am Schluß der *Gavotte* kann man lesen: „Stadt Athen, der 28 Januar 1939! Komponiert! (Eigentum des Komponisten!)“. Der Stil wird von einem bestimmten rhythmischen Gefühl beherrscht, das in einer Form organisiert ist, die inzwischen jener der *32 Klavierstücke* sehr nahesteht.

Die letzten zwei Stücke, das *Scherzo* und das *Menuetto Cantato*, sind ebenfalls undatiert. Der Stil läßt vermuten, daß sie etwa im Frühling 1940 geschrieben wurden, zusammen mit dem vierten *Streichquartett* und den *Zehn Skizzen* für Streicher. Das *Scherzo* basiert auf der fixen Idee des Wiederverwendens eines typischen Materials, einer Technik, die Skalkottas im *Capriccio*, dem dreißigsten der *32 Klavierstücke*, wiederholen sollte. Das *Menuetto Cantato* ist andererseits eine der Formen, die Skalkottas damals gerne schuf (von der *ersten Klaviersuite* aus dem Jahre 1936 bis zur *Ouverture Concertante der zweiten Symphonischen Suite* des Jahres 1944), in freier Bewegung bis zur Mitte des Satzes, dann mit denselben Tönen der ersten Hälfte in umgekehrter Reihenfolge ergänzend.

© Costis Demertzis 1999

Georgios Demertzis

Georgios Demertzis wurde 1958 geboren und studierte Violine bei Stelios Kafantaris am Hellenischen Konservatorium, das er mit einem ersten Preis verließ. Anschließend studierte er bei Max Rostal in Bern. Er war Preisträger beim 1981er Alberto-Curci-Wettbewerb, und 1986 erhielt er von der Athener Akademie den Montsenigos-Preis.

Georgios Demertzis spielte mit allen griechischen Orchestern und mit Symphonieorchestern in vielen Teilen Europas, und er erschien bei Festivals in Europa, den USA und Australien. Er gründete das Neue Hellenische Quartett, mit dem er Musik von mehr als zwanzig griechischen Komponisten einspielte. Er brachte zahlreiche griechische Werke zu Uraufführung, darunter mehrere ihm gewidmete

Violinkonzerte. 1997 wurde er zum außerordentlichen Professor and der Lawrence University in den USA ernannt.

Maria Asteriadou

Die in Griechenland geborene Maria Asteriadou ist in den USA, Kanada und Europa als Solistin und Kammermusikerin wohlbekannt. Sie spielte Uraufführungen von Dimitri Mitropoulos, Nikos Skalkottas und anderen griechischen Komponisten, und sie trat zusammen mit dem Moskauer Philharmonischen Orchester, dem Iasi Philharmonic Orchestra und allen großen griechischen Orchestern auf, sowie mit Orchestern in den USA und Kanada.

Maria Asteriadou gewann den ersten Interpretationspreis beim Staatlichen Konservatorium in Thessaloniki, und errang weitere Preise beim Internationalen Klavierwettbewerb Maria Callas, den Concerts Atlantique, den Artists International und dem Wettbewerb Dora Zaslovsky.

Maria Asteriadou besitzt Diplome des Konservatoriums in Thessaloniki und der Freiburger Musikhochschule. An der Juilliard School erhielt sie einen Master of Music Degree, und an der Manhattan School of Music doktorierte sie und diente als Associate Faculty Member. 1995 wurde sie künstlerischer Leiter des Silver Bay Summer Music Festival in New York.

Nikos Skalkottas: une courte biographie

Nikos Skalkottas est né à Halkis en 1904 et est mort à Athènes en 1949. Il commença très jeune à prendre des leçons de violon avec son père et son oncle. Il poursuivit ses études au conservatoire d'Athènes et il obtint son diplôme en 1920. De 1921 à 1933, il vécut à Berlin où il prit d'abord des cours de violon avec Willy Hess. En 1923, il décida d'abandonner sa carrière de violoniste et de devenir compositeur. Il étudia la composition avec Paul Kahn, Paul Juon, Kurt Weill, Philipp Jamach et Arnold Schönberg. En 1933, à la prise du pouvoir par Hitler, Skalkottas retourna à Athènes où il gagna sa vie à jouer dans différents orchestres.

Les premières œuvres de Skalkottas, la plupart écrites à Berlin et quelques-unes à Athènes, sont perdues. Les plus anciennes de ses œuvres qui restent datent de 1922-24: des compositions pour piano et l'orchestration de *Fête crétoise* par Dimitri Mitropoulos. Parmi les œuvres plus récentes écrites à Berlin se trouvent la sonate pour violon solo, plusieurs œuvres pour piano, de la musique de chambre et quelques œuvres symphoniques. Skalkottas ne composa rien de 1931 à 1934. Il recommença à composer à Athènes, et continua jusqu'à sa mort. Son œuvre renferme des œuvres symphoniques (*Danses grecques*, l'ouverture symphonique *Le retour d'Ulysse*, le drame féérique *Le sort du premier mai*, la *seconde suite symphonique*, le ballet *La jeune fille et la Mort*, la *Symphonie classique* pour instruments à vent, une *Sinfonietta* et plusieurs concertos), de la musique de chambre et des œuvres vocales. Skalkottas est mort subitement en 1949, laissant certaines de ses œuvres symphoniques dans une orchestration inachevée.

En plus de son travail musical, Skalkottas compila un œuvre théorique important consistant en plusieurs "articles musicaux", un traité d'orchestration, des analyses musicales, etc. Ces textes sont souvent très difficiles à lire et ils révèlent un penseur profond qui entre dans les détails de l'idéalisme philosophique et maîtrise clairement les principes techniques et philosophiques sur lesquels sa musique repose.

Skalkottas forma rapidement les traits personnels de son écriture musicale de façon à ce que toute influence de

ses professeurs fût vite assimilée créativement dans un style de composition absolument personnel et reconnaissable. Ainsi – à la lumière des œuvres qui nous restent – l'évolution de Skalkottas comme compositeur suit certains axes invariables qui définissent sa confrontation avec les défis historiques, techniques et musicaux de son époque tout au long de sa vie. Il fonda sa suffisance et sa contemplation en composition sur ses propres forces. Il resta, jusqu'à la fin, un musicien "honnête". Quoiqu'il connût le système dodécaphonique de Schönberg, Skalkottas forma ses propres idiomes dodécaphoniques et il écrivit aussi des œuvres tonales utilisant des idiomes tonals particuliers mais qui restèrent reconnaissables jusqu'à la fin et toujours d'une originalité réelle.

La musique existante de Skalkottas le classe parmi l'un des plus grands compositeurs du 20^e siècle et absolument le plus grand compositeur grec de son temps, un qui peut "mettre la Grèce sur la carte musicale". Sa musique resta relativement inconnue de son vivant. Après sa mort, grâce aux efforts d'un groupe d'amis du compositeur dont la figure dominante de Yiannis Papaioannou, la musique de Skalkottas devint mieux connue. Vers 1954-55, quand sa musique fut jouée pour la première fois à l'étranger, le compositeur prit place parmi les plus importants compositeurs de l'avant-garde dodécaphonique du milieu de la guerre. Depuis, le nom de Skalkottas est resté attaché à la scène musicale contemporaine, quoique avec un succès varié dépendant des initiatives prises en majeure partie par les Grecs.

Skalkottas le violoniste.

Ses œuvres pour violon solo et pour violon et piano

Skalkottas est né dans une famille de musiciens populaires. On sait que l'un de ses ancêtres jouait du violon sur l'île de Tinos. Son père et son oncle jouaient de plusieurs instruments dont le violon. Le jeune Nikos apprit à jouer assez tôt dans sa vie. Il serait raisonnable de croire qu'il apprit d'abord à jouer par oreille et en improvisant.

On sait peu de chose des études de violon de Skalkottas à Athènes et à Berlin. A Athènes, on le considérait comme un violoniste prometteur et on lui remit une bourse

pour étudier à Berlin. Skalkottas lui-même nous informe cependant que c'est Hess qui l'encouragea à se tourner vers la composition. A partir de ses lettres, surtout celles qu'il écrivit vers l'âge de 25 ans, il est évident que Skalkottas était fortement opposé à la branche de la musique perçue alors comme "les virtuoses". Il se distinguait radicalement de la virtuosité cultivée en son temps et il ne devait jamais devenir lui-même un virtuose. Cela ne lui convenait tout simplement pas. D'un autre côté, il jouait souvent du violon, ou du piano, professionnellement pour divertir les gens dans des cafés.

Ses textes théoriques ultérieurs, surtout un article intitulé *Technique de violon* (sans date; devrait être placé vers 1934-35) jettent une certaine lumière sur la relation de Skalkottas avec son instrument. Il écrit: "Le violoniste qui touche cet instrument après ses études peut mettre en question la certitude de ce qu'il a appris. En laissant de côté la vérité de la virtuosité, le violoniste peut parvenir à de nouvelles conclusions au sujet de la technique de cet instrument."

Il y a deux pièces à évidence concernant l'adresse de Skalkottas au violon après son retour en Grèce. L'une vient de ses collègues à l'orchestre. Ils parlent d'un violoniste très habile en lecture à vue et au style très "honnête". La seconde provient de Papaioannou qui joua la *quatrième sonatine pour violon et piano* avec le compositeur vers 1943-44 et qui avait été impressionné par le jeu de Skalkottas au violon. Il observe que Skalkottas montra une virtuosité étonnante: "Il joua des passages difficiles extrêmement vite", avec une intonation juste, un son raffiné et un rythme de qualité. Habileté expressive exceptionnelle, surtout dans les parties lentes. Un trait spécial et inhabituel du jeu de Skalkottas au violon était son vibrato qui était vraiment lent: son doigt vibrat très lentement, de façon à produire un son clair et transparent, rappelant plus celui de la flûte que d'un instrument à cordes.

En plus des œuvres présentées sur cet enregistrement, Skalkottas a aussi écrit une *sonate pour violon et piano*, deux *petites suites*, en 1946 et 1949 (la seconde est probablement la dernière pièce qu'il ait composée) et certaines transcriptions de chansons folkloriques et danses grecques

qui ne sont pas datées. Dans le domaine des transcriptions surtout de Skalkottas, nous nous trouvons dans une situation aisée, principalement parce que l'intérêt ranimé pour l'œuvre du compositeur a mis en lumière plusieurs de ses transcriptions qu'on avait auparavant considérées comme perdues ou qui étaient simplement inconnues.

Sonate pour violon solo

La date de composition de cette œuvre nous est parvenue grâce aux lettres de Skalkottas à son amie Nelly Askitopoulou à qui il la dédia. La première référence à cette œuvre est faite dans une lettre de Skalkottas à Askitopoulou datée du 24 juin 1925: "Je vais seulement décrire la journée d'aujourd'hui. Elle fut belle parce que j'ai été presque seul. J'ai réussi à travailler. J'ai tenu mon violon avec tendresse. Je me suis baigné dans la musique pour piano en jouant Bach pendant des heures. Puis j'ai pris le crayon avec langueur et j'ai commencé à composer. A ajouter quelque chose à la Sonate qui vous appartient." L'expression "à ajouter quelque chose à la Sonate" pourrait indiquer qu'il avait commencé à composer cette œuvre quelques jours plus tôt, peut-être les 22 ou 23 juin. Le compositeur donne l'impression d'être dans un état d'excitation intellectuelle qui donne naissance au début de plusieurs œuvres en même temps (le même jour, Skalkottas commence une *Suite pour violon et piano* avec l'intention de la dédier aussi à Nelly). Il passe d'une pièce à l'autre, d'une étude musicale à l'autre, de la composition d'une œuvre nouvelle à la traduction d'un poème allemand moderne en grec, puis il se met à son abondant courrier. Des œuvres de cette période, la *Sonate pour violon solo* en est définitivement une qui fut finalement terminée. Skalkottas l'envoie à Askitopoulou à la fin de septembre de la même année. Cela explique comment l'œuvre a été préservée tandis que toutes ses autres compositions de cette période, que le compositeur garda chez lui ou envoya à différentes adresses, ont été perdues.

La *Sonate pour violon solo* est la première œuvre mûre de Skalkottas à avoir été préservée. C'est aussi la première à avoir été écrite dans un idiome constamment moderne. Elle reste cependant systématiquement un *termi-*

nus ante quem: on ignore combien de temps Skalkottas avait composé dans un style aussi moderne ou mûr. Le fait que cette sonate soit nettement basée sur l'œuvre de Bach montre que le compositeur commence avec la technique, la morphologie et l'harmonie de Bach pour continuer dans les siennes propres. La technique de violon de Skalkottas utilise le mouvement linéaire, souvent sur des valeurs rythmiques uniformes dans le style de Bach, évitant plusieurs accords. La morphologie de l'œuvre repose aussi sur la morphologie du baroque: des unités larges et solidement thématiques avec des boucles internes, des séquences et subdivisions, qui cependant ne sont pas analysables en simples phrases (comme la morphologie relativement simplifiée du classicisme et du romantisme), ainsi qu'une analogie juste entre le thème et son développement. L'harmonie atonale de l'œuvre doit aussi être perçue comme un pas en avant de la tonalité élargie (*Erweiterte Tonalität*) ou, pour ainsi dire, un mode de redistribution interne de la tonalité du cantor de Leipzig. On trouve aussi dans cette œuvre la première semence d'écriture sérielle. Le thème des première et troisième parties renferme des formules thématiques complètement différentes du même complexe. En d'autres termes, les mêmes notes sont combinées dans un rythme différent et dans un caractère différent, qui reste jusqu'à la fin l'élément fondamental de la technique sérielle de Skalkottas.

Les quatre mouvements de l'œuvre ont des noms abstraits comme *Allegro furioso (quasi presto)*, *Adagietto*, *Allegro ritmato*, etc. Le premier mouvement est une forme de sonate allegro strictement bithématique. Le premier thème, en fa, repose sur le contraste de deux plans rythmiques, les triplets et les notes pointées. Son développement produit un nouveau plan rythmique basé sur des croches et sur lequel le second thème repose, *piano* et *dolce*. Le second mouvement est lent, en contraste au premier, et il est écrit dans un style moins abstrait, dans un rythme de danse introduisant un nouveau thème développé dans une série de séquences typiquement baroques. Le troisième mouvement forme son premier thème en développant les notes du premier thème du premier mouvement dans son propre rythme caractéristique. Le second thème

est d'importance exceptionnelle: il décrit le sensualisme de la danse moderne, un air des cabarets de Berlin dans les années 1920 – le travail de Skalkottas en ce temps-là. Le quatrième mouvement est un prélude, une fugue et une répétition du prélude à la place de la coda. Le prélude est si éloquent du point de vue musical qu'il pourrait être considéré comme une "offrande" musicale de la pièce. La fugue est stricte, à quatre voix et de développement thématique exceptionnellement libre. Le thème est toujours introduit en gardant son "entrée" invariable, mais il est chaque fois développé d'une manière différente. Les longs développements peuvent être vu comme des épisodes. C'est une version originale de la forme de fugue de conception plus libre, quelque chose qu'on peut trouver dans la musique de Bach, mais non dans la "fugue d'école". Skalkottas l'a évidemment adoptée à partir de l'originale.

Première et seconde sonatines pour violon et piano (1929)

Les deux *sonatines pour violon et piano* de la période de Berlin datent de 1929. Skalkottas avait alors déjà été l'élève de Schoenberg pendant deux ans (depuis 1927). Il écrivit plusieurs œuvres et il essaya de les promouvoir partout en Grèce et en Allemagne. Les exécutions de ces œuvres ne bâtirent pas tellement la réputation du compositeur. A Athènes, les critiques s'opposèrent violemment au Skalkottas moderne, ce qui amena une réponse aussi violente de la part du compositeur dans un article dans le magazine *Vie musicale* en mars 1931. De même à Berlin, le cercle de Schoenberg reçut les œuvres avec précaution parce qu'elles deviaient de l'orthodoxie dodécaphonique; on fut particulièrement choqué par le fait que la conception de ces œuvres était verticale plutôt qu'horizontale et qu'elles utilisaient des rythmes de jazz. Or, Skalkottas sembla être encore apprécié par Schoenberg lui-même, qui le considéraient comme "un compositeur-né". Après 1931 cependant, Skalkottas fit un arrêt de composition de trois ans suite à une phase de dépression.

Le seul mouvement à avoir survécu de la *première sonatine pour violon et piano* est le second mouvement qui avait été envoyé au magazine *Vie musicale* pour y être

publié. Basée sur un rythme de jazz, la forme est entièrement claire et équilibrée. Quant à l'aspect dodécaphonique de cette composition, Skalkottas complète la ligne thématique, confiée généralement au violon, sur les séries dodécaphoniques et il complète les harmonies au piano, dans n'importe quel mètre, dans des séries de dix notes.

La *seconde sonatine pour violon et piano* a été gardée dans le manuscrit du compositeur; elle est dédiée au professeur Willy Schweyden et datée de Berlin, le 14 octobre 1929. La composition dodécaphonique suit les mêmes principes que ceux de la *première sonatine*. Le fait que la première série du second mouvement présente les premières notes de l'accord de la majeur révèle l'alignement de Skalkottas avec Alban Berg en matière de sérialisme. Contrairement à la *première sonatine*, aucun des mouvements ici ne renferme des éléments de jazz. Le compositeur tend à intégrer dans l'écriture dodécaphonique certains éléments de couleur nationale. Dans cette perspective, l'introduction du second thème dans le premier mouvement a un caractère populaire et est bâti sur un modèle qui n'est pas strictement dodécaphonique. Le sens intense de rythme dans le troisième mouvement, semblable à ce qu'on peut trouver dans les *Danses grecques*, donna à plusieurs critiques musicaux le goût de danser, ce qu'ils mentionnèrent dans leurs textes.

Troisième et quatrième sonatines pour piano et violon (1935)

En 1935, Skalkottas se trouvait à Athènes et il recommença à composer. Cette année-là et la suivante, il créa certaines de ses œuvres les plus strictement dodécaphoniques ainsi que d'autres tonales dont les plus célèbres sont les *Danses grecques*. Les deux sonatines pour "piano et violon", ainsi que l'écrivit le compositeur dans leur titre, se trouvent parmi les œuvres où Skalkottas établit son idiome dodécaphonique personnel. Ce sont des pièces ascétiques de forme et d'une richesse sonique. Elles utilisent du matériel de note sériel qui acquiert une signification plus profonde au cours du développement de la forme tandis que la signification elle-même est le développement de la forme de chaque œuvre. Le fait que Skalkottas évite

consciemment des transpositions harmoniques, des inversions d'intervalles, etc. aide la série à être établie sur un certain ton qui, à son tour, donne à la série une forme d'entités thématiques concrètes plutôt que des relations intervalles abstraites. La forme de chaque œuvre pourrait être décrite plus spécifiquement au moyen de la hiérarchie établie par ces entités thématiques spécifiques. Pour quiconque étudie l'œuvre de Skalkottas, l'analyse sérielle de chaque œuvre au moyen de méthodes académiques n'est pas simple parce que la série est gardée dans un état de fluidité continue, de sorte qu'il est pas toujours clair quand il est question d'une nouvelle série et quand il s'agit d'une variation d'une série précédente.

La *troisième sonatine* repose, dans tous ses trois mouvements, sur une matrice de deux séries dont la première (introduite par le violon) est habituellement présentée dans un arrangement horizontal de ses notes et la seconde (introduite par le piano) est présentée dans une succession de tierces. La seconde série en transformation crée une nouvelle série qui se meut par tons entiers. La morphologie du premier mouvement est caractérisée par l'établissement et l'abolition d'une hiérarchie entre ces deux groupes sériels de relations tonales: la succession de tierces et de tons entiers est d'abord introduite comme une subordonnée à la ligne mélodique et ensuite, au cours du développement de la forme, elle fait surface, relâchant ainsi une forme expressive et dramatique inhabituelle. Le second mouvement de l'œuvre est caractérisé par une liaison d'antithèses entre le style compositionnel thématique et les éléments de "l'image technique" (passages rapides au piano à côté des trémolos, sourdines, pizzicatos, doubles cordes et glissandos de violon) incorporés systématiquement ici dans le modus compositionnel de l'œuvre. Le troisième mouvement commence par un bref prélude de style choral et continue avec un *rondo* basé sur un thème dans un rythme de tarentelle.

La *quatrième sonatine* est une extension de la morphologie sérielle et de la structure thématique de la *troisième*. Elle repose sur six séries qui, dans le premier mouvement, forment deux groupes de trois séries alternées chacun. Les trois premières séries sont arrangées dans un

contrepoint vertical, les trois autres en succession horizontale. Le second mouvement, basé sur les trois premières de ces séries, atteint une haute intensité dramatique qui supporte la technique de la "grande ligne". La ligne thématique de ce mouvement est entendue, dans sa réapparition, dans un unisson entre le piano et le violon. Cette technique est une technique d'orchestration (un "redoublement") mais elle doit être mise en corrélation avec le matériel populaire que Skalkottas avait tiré d'enregistrements en 1934 et où on entend souvent des combinaisons de son continu (lyre, voix) avec un son plus percussif (tympanon, luth). Le troisième mouvement commence par le second groupe des séries mais il est achevé par la réapparition du premier groupe qui est unifié avec le second dans une "grande ligne" de six séries; cette unification arrive à mi-chemin du mouvement et c'est le mot final de Skalkottas en écriture sérielle dans le cadre des *troisième* et *quatrième sonatines* qui furent probablement composées en succession immédiate.

Sept pièces pour violon et piano

Les sept pièces pour violon et piano de Skalkottas sont les premiers exemples de son écriture dans le genre de courtes pièces "caractéristiques" qui devait être le trait dominant de grands cycles bien connus comme *Dix esquisses pour instruments à cordes*, *32 Pièces pour piano* et *16 Chansons pour mezzo et piano*. Nous pouvons présumer que le compositeur expérimenta avec cette forme dans la combinaison de piano et violon avant de l'appliquer et de l'étendre à d'autres instruments et d'autres combinaisons instrumentales. L'idiome de son écriture est un sérialisme plus libre et représente différentes phases de développement entre le sérialisme strict des *troisième* et *quatrième sonatines* et la libération du système dodécaphonique de la série de ses œuvres des années 1939-40. Ces pièces ne forment cependant pas de cycle organisé. Elles apparaissent en trois groupes spécifiques:

Le premier groupe inclut les chansons que Skalkottas avait données à la violoniste Mme Drakopoulou qui les remit aux archives de Skalkottas après la mort du compositeur. Ce sont *Petit choral* et *fugue*, *Marche des petits*

soldats, *Nocturne* et *Rondo*. A en juger d'après l'écriture de *Petit choral et fugue* qui ressemble remarquablement aux *Canons* tonals pour piano que Skalkottas date de 1936-37, on peut deviner que toutes les quatre pièces furent écrites vers ce temps-là. La *Marche des petits soldats* est la mieux connue des pièces car elle était considérée comme un chef-d'œuvre en miniature par Skalkottas. A partir d'une des remarques dans la partition, *Erschreckend* (terrifiant), on doit associer la conception de la pièce aux tendances antimilitaristes du compositeur que l'on connaît grâce à sa correspondance. Elles doivent aussi être associées aux tendances similaires de Bertolt Brecht (on a déjà vu que l'associé de Brecht, Kurt Weill, avait été l'un des professeurs de Skalkottas). L'extatique *Nocturne* est un exemple de forme basée sur de grandes lignes thématiques et moulée dans un *lied* tripartite de caractère exceptionnellement libre et plastique. Le *Rondo* est une exposition intentionnellement ultra condensée et légèrement moqueuse de toute la technique de violon en une seule page en tempo très rapide.

A la fin de la *Gavotte*, on peut lire: "Stadt Athen, der 28 Januar 1939! Komponiert! (Eigentum des Komponisten!)" ["Ville d'Athènes, 28 janvier! Composée! (Propriété du compositeur!)"] Le style est dominé par un certain sens rythmique organisé dans une forme qui est, maintenant, très près de celle des 32 *Pièces pour piano*.

Les deux dernières de ces pièces, *Scherzo* et *Menuetto Cantato*, ne sont pas datées non plus. Le style d'écriture indique qu'elles ont dû être composées vers le printemps 1940 en compagnie du *quatrième quatuor à cordes* et des *Dix esquisses pour cordes*. Le *Scherzo* repose sur un ostinato avec le réemploi d'un matériel typique, une technique que Skalkottas devait répéter dans le *Capriccio*, la 30^e des 32 *Pièces pour piano*. D'un autre côté, le *Menuetto Cantato* est l'une des formes dans lesquelles Skalkottas aimait alors composer (de la *première suite pour piano* de 1936 à l'*Ouverture Concertante* de la *seconde Suite symphonique* de 1944), avançant librement au milieu du mouvement et en terminant le reste avec les mêmes notes de la première moitié dans un arrangement inversé.

© Costis Demertzis 1999

Georgios Demertzis

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

Maria Asteriadou

Née en Grèce, Maria Asteriadou s'est établie comme soliste et chambriste aux Etats-Unis, au Canada et en Europe. Elle a donné la création d'œuvres de Dimitri Mitropoulos, Nikos Skalkottas et d'autres compositeurs grecs; elle s'est aussi produite avec les orchestres philharmoniques de Moscou et d'Iași ainsi qu'avec les principaux orchestres grecs et plusieurs formations aux Etats-Unis et au Canada.

Maria Asteriadou a gagné le premier prix d'exécution au Conservatoire National de Thessalonique en Grèce et elle a été lauréate du Concours International de Piano Maria Callas, des Concerts Atlantique, Artists International et du concours Dora Zaslowsky.

Maria Asteriadou est diplômée du conservatoire de Thessalonique et de la Musikhochschule de Freiburg. Elle a obtenu une maîtrise à l'Ecole Juilliard et un doctorat à la Manhattan School of Music où elle a aussi fait partie du corps enseignant. En 1995, elle devint directeur artistique du Silver Bay Summer Music Festival de New York.



GEORGIOS DEMERTZIS, VIOLIN

MARIA ASTERIADOU, PIANO