



BIS

CD-1204 DIGITAL



Nikos
Skalkottas

Duos with violin

Georgios Demertzis, violin
Maria Asteriadou, piano
Maria Kitsopoulos, cello
Chara Sira, viola

Ν
ί
κ
ο
ς

Σ
κ
α
λ
κ
ώ
τ
α
ς

SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)**Sonata for Violin and Piano** (c. 1940-43) (*Margun Music*) **17'17**

WORLD PREMIÈRE RECORDING

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Molto allegro marcato</i> | 5'25 |
| 2 | II. <i>Andantino</i> | 7'36 |
| 3 | III. Rondo. <i>Molto vivace</i> | 4'03 |

Petite Suite No. 1 for Violin solo and Piano (1946) (*Skalkottas Archive, M/s*) **8'40**

WORLD PREMIÈRE RECORDING

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | I. Tanz – Preludio | 2'31 |
| 5 | II. Griechisches Volkslied. <i>Andante moderato</i> | 3'12 |
| 6 | III. Wie ein Bauerntanz. <i>Allegro vivace</i> | 2'48 |

Petite Suite No. 2 for Violin solo and Piano (1949) (*Skalkottas Archive*) **10'11**

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 7 | I. <i>Poco lento</i> | 3'17 |
| 8 | II. <i>Andante</i> | 4'41 |
| 9 | III. <i>Allegro vivace</i> | 2'05 |

Duo for Violin and Cello (1947) (*Universal*) **21'24**

WORLD PREMIÈRE RECORDING

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | I. <i>Allegro ordinario e un poco agitato</i> | 6'27 |
| 11 | II. <i>Andante molto espressivo</i> | 6'37 |
| 12 | III. <i>Molto vivace</i> | 2'48 |
| 13 | IV. <i>Allegro vivo</i> | 5'17 |

Duo for Violin and Viola (1940-42) (*Universal*)

6'02

14 I. *Allegro vivo*

1'14

15 II. *Andante*

2'08

16 III. *Ben ritenuto*

2'30

17 **Scherzo for 4 Instruments** (1936/1939-40?) (*Skalkottas Archive, M/s*)

2'16

(Violin, Viola, Cello and Piano)

WORLD PREMIÈRE RECORDING

Allegro vivace – Moderato – Tempo I

Three Greek Folk-Song Arrangements (c. 1942-48)

4'05

for violin and piano (*Skalkottas Archive, M/s*)

WORLD PREMIÈRE RECORDING

18 I. Potamos (The River). *Andante*

0'54

19 II. O Elympos ki o Kissavos (Olympos and Kissavos). *Lento a piacere*

1'30

20 III. Ande kimisou kori mou (Sleep, My Daughter). *Andante*

1'30

Georgios Demertzis, violin

Maria Asteriadou, piano

Chara Sira, viola

Maria Kitsopoulos, cello

INSTRUMENTARIUM:

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

Viola: Nikolaos Mpras 1992. **Bow:** Bazin

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

Piano: Steinway Model D

Nikos Skalkottas: Biography and Chronology
21.3.1904: Born in Chalkida. 1909-1910: Violin lessons from his father and uncle. The family moves to Athens. 1912: Violin studies at the Athens Conservatory. 1920: Completion of studies at the Athens Conservatory. 1921: Skalkottas goes to Berlin with a scholarship to study the violin under Willy Hess at the College of Music. 1923: He turns to composition. Earliest surviving piano works. 1925: Exchange of letters with Nelly Askitopoulou. Skalkottas works in various music venues in Berlin (cinemas, hotels, etc.). *Sonata* for solo violin. 1925-27: Composition studies under Kurt Weill and Philipp Jarnach. Birth of a daughter with Mathilde Temko. 1927: *Sonatina* for piano; *15 Little Variations* for piano. 1927-33: Composition studies under Arnold Schoenberg at the Academy of Arts. 1928-31: two *Sonatinas* for violin and piano; two *String Quartets*; *Octet* for four strings and four wind instruments; *Piano Concerto No. 1*; *Suite No. 1* for large orchestra in six movements; *Concerto for Wind Orchestra* (lost); *Greek Dance (Peloponnesian Dance)*. 1933: Return to Greece: plays in the symphony orchestras in Athens. *Three Greek Dances*. 1934: Transcription of Greek folk-songs from records. 1935-36: two *Sonatinas* for violin and piano; *String Quartet No. 3* and *String Trio*; *Concertino for Two Pianos*; completion of the *36 Greek Dances*; *Suite No. 1 for Piano*; *Trio for Violin, Cello and Piano*. 1936-38: *Piano Concerto No. 2*; *Violin Concerto*; *Cello Concerto* (lost). 1938: *Eight Variations for Piano Trio*; *The Maiden and Death* (ballet, first version). 1939: *Concerto for Wind Instruments and Piano*; theoretical writings (*The Technique of Instrumentation*; *Articles on Music*). 1940: *String Quartet No. 4*; *Ten Sketches for Strings*; *32 Pieces for Piano*; three *Piano Suites*; *Four Études* for piano. 1940-42: *16 Songs* for mezzo-soprano and piano; *Concerto No. 3 for Piano and Ten Wind Instruments*, *Duo for Violin and Viola*; *Concerto for Violin, Viola and Large Wind Orchestra*; *Sonata concertante* for bassoon and piano; *Sonata for Violin and Piano*. 1941-44: *The Return of Odysseus* (overture for large orchestra); *Little Suite* for strings;

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

Skalkottas, the Entertainer

by *Kostis Demertzis*

Because the Greek composer Nikos Skalkottas (Chalkida 1904 – Athens 1949) was a pupil of Schoenberg, and because he wrote in a modern style and used absolute musical forms while pursuing a lofty compositorial ideal that was apparently of classical origin (an ideal which led to his being met with general indifference, even hate, especially in his native country), we tend to forget that entertainment was the origin and often also the goal of Skalkottas's work.

Today, musicologists are justifiably beginning to examine Skalkottas as a member of what is, to some extent, an unknown group: 'Schoenberg's composition class in Berlin'. This is progress if we consider that Skalkottas was hitherto seen more or-less as a follower of the Second Viennese School, and therefore that musicological comparisons were aimed at determining whether he inclined more towards Webern or towards Berg – with a dash of Stravinsky. We are slowly beginning to comprehend that this generation – that of Gerhard, von Hanneenheim, Perpassas, the Goehr brothers and Prawossudowitsch, a multi-national and almost lost generation, in the context of which Skalkottas emerges as one of the best-known composers – provides us with a framework within which we must understand certain important conditions relating to the technique and aesthetic approach of Skalkottas's music. A more exact knowledge of the his-

tory, the compositions and the writings of this class, in which Skalkottas was at first a pupil and which he frequently attended later as well between the years of 1927 and 1933 (when the class was wound up owing to the spread of Nazism), will probably lead us to revise many of our opinions about this composer.

Admittedly we must emphasize from the outset that, although an important part of Skalkottas's technical and aesthetic development can be attributed to this class, the foundations of his compositional technique came from elsewhere. The basis of his technique lay in the concept of entertainment, and it underlies his earliest surviving works, the two *Piano Suites* of 1924 and his two pieces for two pianos from the same year – works which have the essential character of 'first compositions'. The basis remained the same in the *Piano Sonata* and the *Fifteen Little Variations* for piano (both from 1927), and indeed in the works of the Schoenberg period, in the surviving sections of the *First Sonata for Violin and Piano* (which probably also indicates the character of lost works such as the *Concerto for Wind Orchestra* or the *East String Quartet*). The principle remained unchanged in the *Concerto for Two Pianos* of 1935, the *Concerto for Winds and Piano* of 1938, in the *Nocturnal Entertainment* for xylophone and chamber orchestra and in the *Piano Concertino* of 1948-49. In each case Skalkottas was of the opinion that the music should be easy to follow, and that the listener should be attracted by the 'entertaining' elements built into the music.

These two elements of Skalkottas's compositional technique can well be expressed by means of two quotations from the preface to his *Concerto for Winds and Piano*, composed around 1939. To Schoenberg could be traced back a 'refined musical atmosphere and a completely transparent impression relating to the content'. This musical content, however, refers to 'those types of modest dance music that delight, entertain and can awaken the interest of a well disposed audience'.

The music's 'entertaining' basis therefore leads us back to a period before Skalkottas's studies under Schoen-

berg, to the time when he sought to earn a living by playing in cinemas, hotels and cafés – the time before and after 1925. We could even go further back, to Skalkottas's youth in Greece: after obtaining a first-class diploma in violin playing and scholarship from the Athens Conservatory (where he played Ludwig van Beethoven's *Violin Concerto*), he worked in a café in Volos (where he played the same concerto in a more folk-oriented version). For some reason, the young Skalkottas played the violin more often in cafés than in the concert hall. Skalkottas played Ludwig van Beethoven's *Violin Concerto* again in a restaurant in Berlin for his friends – earning the applause of those present and approbatory exclamations of 'Long live the Greek fiddler'.

Skalkottas the entertainer is therefore an authentic composer, self-formed and self-taught, who – in the constant 'exploitation' of his music – elevated himself to higher spheres while, in Germany, he was initiated into aspects of a sensitive German idealism.

In addition, however, it should not be forgotten that Skalkottas, in addition to being self-taught and a pupil of Schoenberg, was also a pupil of Kurt Weill – a composer who openly based his music on the entertainment music of the Berlin cabarets.

From the composer's point of view, chamber music offered a representative genre for the development of the entertainment ideal. Because of these works' smaller scale (by comparison with orchestral works), but also because of the advanced harmonies and formal techniques that Skalkottas used in them, the composer often tended to turn to forms of entertainment music in order to make the pieces accessible, interesting and attractive to listen to.

Of the works recorded here, the *Scherzo for 4 Instruments* is certainly the most typical of this genre. The ideal of entertainment music also left its mark on pieces such as the two *Petites Suites* for violin and piano. Taking these works as our starting point, we progress to formal experimentation in the brief *Duo for Violin and*

Viola. On the other hand, compositions such as the *Sonata for Violin and Piano* and the *Duo for Violin and Cello* undeniably represent a different aesthetic point of view: they are 'sonatas' in the sense of classical, advanced and, to some degree, 'difficult' music. And yet, even in these works, the dazzling finales testify to the attraction of the composition as a whole towards the ideal of entertainment. It goes without saying that the above-mentioned works, like the *Three Greek Folk-Song Arrangements* (where familiar folk melodies are transformed into magical musical 'snapshots'), make no concessions to cheap taste. It is indeed the artistic demand for refinement of taste that unites the various areas and trends of Skalkottas's output in a manner that allows us, even after listening only briefly, to recognize the music unmistakably as the work of Skalkottas.

Sonata for Violin and Piano

According to Skalkottas's theoretical manner of thinking, a work's title might be said to summarize its musical content. An extreme example of this approach can be found in the *Ten Sketches for Strings*, in which titles such as 'Sinfonia', 'Concerto', 'Suita' and 'Concertino' are assigned to compositions that each last just one page. If, however, the idea of the *Sketches* is to encapsulate the idea of a formal totality within a single theme, in the case of a fully fledged sonata the aim is to carry through the idea of a sonata with all the inherent consequences.

For Skalkottas, the especially characteristic features of sonata form were the broad perspective of the themes and of their developments – and this, by comparison with his *Sonatinas*, leads to greater formal expansion. Correspondingly, more themes may be present and their relationships can be more complex. Nonetheless, even in his twelve-tone works that make use of this form, Skalkottas uses the device of displacing the music by the interval of a fifth, thus retaining the corresponding relationship between tonic and dominant. The introduction of 'more elevated' compositional techniques such as fugue or fugato represents an additional (not exclusive,

yet in any case amplificatory) factor in exploring the possibilities of the form.

The score of the *Sonata for Violin and Piano* is undated; according to Papaioannou, the piece was written in 1940. The available evidence would suggest that it was in fact composed in the period 1940–43.

In the fast opening movement, three themes are introduced and developed. The first theme, with an evident formal plasticity that stems from its motivic elements, is a typical example of Skalkottas's inherent classicism. It is followed by a songful second theme and a dance-like third theme. The development section leads to a condensed recapitulation of all three themes in reverse order – first the third, dance-like section, then the songful second, and finally the classical first idea.

The second movement is an example of a wholly different formal process. The opening, with its thematic ideas, remains in a state of flux, whilst the movement's centre of gravity is shifted to the development – which stabilizes itself in a recognizable, characteristic and extremely expressive musical form. This stabilized musical form can be discerned in the working-out of the second theme. It can be heard first from the piano, and shortly afterwards it is repeated by the violin. It then appears again on the violin, a fifth higher, and is subsequently heard, again from the violin, in its original key – although, admittedly, higher in the instrument's range.

The third movement bears the title 'rondo' and, from start to finish, displays the character of an entertainment. Despite the title, however, the movement does not include the typical repeated refrain, in other words the reappearance of a characteristic theme. The formal structure is based on a sequence of inherently diverse thematic transformations, which culminate in a four-part fugato in the middle section of the movement.

Two Petites Suites (Little Suites) for Violin and Piano

Skalkottas's output for violin and piano in the post-war years centres on two little suites. Of these, the first is labelled *Petite Suite for Violin solo and Piano* and is

listed in the Merlier catalogue as 'Suite for Violin and Piano', dated 1946. The score of the second work bears neither title nor date, although the violin part is labelled *Petite Suite No. 2 for Violin solo and Piano*. It was composed in 1949 and is believed to be the composer's last work. Retrospectively, the little suite of 1946 is referred to as 'No. 1'.

Like the four pieces for cello and piano from the same period (*Little Serenade, Sonatina, Tender Melody* and *Bolero*), these works proceed from the æsthetic requirement to produce a work with simple and easily understood musical content despite using twelve-tone methods. For this reason they are not only mature works that in certain respects continue the trends established by other works from earlier periods, but also exploratory works which, we may assume, could have led to the composition of a new series of larger-scale works in a modern style.

Petite Suite No. 1 for Violin solo and Piano

The dodecaphonic technique of this work consists of the isolation of a tonal, partly also chromatic melody, with which the remaining notes of the twelve-tone row are added in the form of a chordal accompaniment. In the case of the *Petite Suite No. 1*, Skalkottas does not lay particular emphasis on the compositional techniques, as he professes to be composing what might be termed a suite of Greek dances in dodecaphonic style.

The first movement, *Dance – Preludio*, develops in pithy, three-part dance form. The theme of the middle section is presented in parallel fifths: Skalkottas only rarely uses this technique (e.g. in the middle of the Greek dance *Arkadikos*), otherwise preferring to use gentler intervals such as sixths or thirds when writing in parallel motion.

The second movement, *Greek Folk-Song (Thessalian Dance)*, is based on an extremely simple folk-song theme containing seven notes. Skalkottas completes the twelve by allocating the piano a motif that consists exclusively of the remaining five notes. This simple and

characteristic theme is complemented by two free continuations; it thus undergoes two developments – examples of a formal structure that Skalkottas used especially in the *Greek Dances* – and each repetition is decorated with contrapuntal lines and folk-song-like ornamentation.

The third movement, with the title *Like a Peasant Dance*, is a humoresque in typical rondo form. Significantly, the violin presents the second theme in parallel fourths, whilst the final cadenza is based on parallel sixths.

Petite Suite No. 2 for Violin solo and Piano

The *Petite Suite No. 2* starts from the circumstances of the *Petite Suite No. 1*, with a few fundamental differences. Here, too, tonal melodies are embedded in a dodecaphonic harmonic context. Nonetheless, the musical idiom follows the general principles of twelve-tone technique, though it forsakes the row. In their general bearing the themes are, so to speak, folk-like, although they are not actual folk-songs. The simple, dance-like structure of the themes once again develops into a freer, more complex and flexible form.

The first movement is characteristic of the formal technique used in the work. Here, a free section in rhetorical style and of rhapsodic inspiration alternates with two dance-like themes which are heard in a series of variations. The form of this movement is based on the contrast between these two thematic types. The two dance themes, on the other hand, are of similar nature, whilst their development consists of a series of variations rather than transformations of musical character.

The second movement is likewise based on thematic material that returns in the manner of an *ostinato*, formed from a sequence of broken intervals of a third. The various appearances of this non-melodic refrain create the point of departure for new formations of melodic structure which, in most cases, are presented in the upper register of the violin, above peaceful accompanimental figures from the piano.

The third movement is an impressive display piece in the form of a rondo, in which the folk character of the dance-like theme is intensified by a series of virtuosic variations, trills, harmonics, double stops, *staccatos* and so on – which, within the framework of a modernist style of writing, aim to imitate the virtuosity of amateur musicians.

Duo for Violin and Cello

In the Merlier catalogue, the *Duo for Violin and Cello* is dated 1947. With regard to compositional technique, it continues the unconventional dodecaphonic technique of such orchestral works as the overture to *The Return of Odysseus* for large orchestra or the music for the fairy-tale play *Mayday Spell*: no repetition of the rows, which are formed from all the notes, and which Skalkottas distributes freely among the instruments. In this manner the composer applies himself to the development of thematic lines that proceed from the intensive use of 'intervallic technique', and to the use of motivic elements of the themes. In terms of historical reference, the work oscillates between baroque elements in the first two movements and folk elements in the fourth movement.

The first movement takes up a typically pre-classical, quasi baroque style in the construction of the first theme. This theme is contrasted with another, of dance-like character, like an echo of cabaret music – a style that was also familiar to Skalkottas.

The chromatic main theme of the second movement includes a characteristic piece of baroque ornamentation; the development of this idea involves the introduction of a new rhythmic element – triplets. The movement is in three-part song form, and the middle section presents a rhythmically broad melody with a habanera-like beat. Overall, this movement develops into an intimate portrait with powerful emotional expression.

The theme of the following scherzo is based on the contrast between duple and triple time. The middle section is a canon for the two string instruments, rounded off by long-held notes.

The fourth and final movement bears the title 'Pastoral Dance Scenes'. It is a humoresque in the folk style, a rondo with a refrain in which 2/4-time and 7/8-time alternate (a *Kalamatianos* rhythm).

Duo for Violin and Viola

The *Duo for Violin and Viola* is a typical example of the 'sketch' genre, i.e. an étude. Its particular musical value corresponds to that of sketches made in preparation for the composition of a larger work, and lies in the charm of its originality, a musical idea at the moment of its conception. The work is written in free post-dodecaphonic technique, which in Skalkottas's case retained certain elements of twelve-tone style without, however, confining itself to rows.

From the point of view of the manner in which the two instruments play together, this work establishes an original type of movement structure. Whereas in earlier, contemporary and later works Skalkottas uses various techniques to differentiate the instrumental parts so that each part can be heard independently of the others, as it were to fulfil the demand relating to the Schoenbergian concept of 'transparency', in the *Duo for Violin and Viola* he consciously attempts to mix the two instrumental parts together. The two instruments play together throughout, closely associated and with similar playing techniques, one instrument imitating the other, at first like a comical duet of the kind frequently encountered in films of the period. At any rate it is significant that the style of writing found in the *Duo for Violin and Viola* was carried over unchanged into the *Concerto for Violin, Viola and Wind Orchestra* (probably composed in 1942) and, ultimately, into the *Concerto for Two Violins and Orchestra* from 1944.

The unusually brief first movement presents a two-part formal structure: a theme and a compressed self-quotation with coda. The theme itself is formed from the free development of musical ideas heard at the outset; its expansiveness preserves the equilibrium between the development and the introduction of new ideas, while

the music flows incessantly onwards until it is interrupted by a decisively cadential figure.

The melodic second movement is the brief presentation of a 'theme' that, in other circumstances, might have provided the basis for a set of variations.

The third, rather more extended movement has the formal scheme ABCBA+coda. Theme A is rather classical and strict in style (it is reminiscent of the opening theme of the *Ten Sketches for Strings*). Theme B is more songful and has something of a cabaret atmosphere. C is a middle section in semiquavers, a sort of toccata. The first two themes are then repeated in reverse order, a familiar device in Skalkottas's music, especially from the post-war years in Athens. In the coda, the two instruments are more closely co-ordinated than elsewhere in the piece, in that they perform Theme A simultaneously. As in the *Little Suite for Strings*, the end of the work is indicated by a renunciation of any differentiation between the two instruments – which, as it had been used here, had moved the work forwards.

Scherzo for 4 Instruments (Violin, viola, cello and piano)

The fact that this is the only piece that Skalkottas wrote for this combination of string instruments and piano explains why it is among the less familiar and less frequently played of his works. It is, however, one of the most typical examples of the composer's entertaining side, as shown also in the music better-known *Concerto for Three Wind Instruments and Piano*. To some extent the ideas that Skalkottas formulated for a programme note apply to this piece: that 'this work also represents, as it were, a musical exchange of letters between one instrument and the next', a 'somewhat reticent example of the art of music, in which that piano also takes pains to participate in the exchange of letters with the thematic characteristics of the other instruments'.

It is not possible to date the work with certainty. Papiannou suggests that it was probably composed in 1936. A date of 1939-40 seems more plausible, however,

in which case it would be contemporary with the *Concerto for Wind Instruments and Piano* and the *Ten Sketches for Strings*. The peculiar compositional style is one element that supports the later date: it follows the grammar of dodecaphonic harmony even though it is not possible to identify any actual rows.

The characteristic introduction plays a dominant part in the form of the work, and it is followed by the scherzo theme from the violin. A second theme is introduced by the cello, and the scherzo then concludes with new developments of motifs from the first theme. Next comes a short trio, the theme of which is presented by the viola before it is passed on to the other instruments. The piece ends with an abbreviated reprise of the scherzo, rounded off by an impressive coda based on material from the short introduction.

Three Greek Folk-Song Arrangements (Potamos [The River]; Olympos and Kissavos; Ande kimisou kori mou [Sleep, My Daughter])

Harmonic arrangements of folk melodies were typical of Greece in Skalkottas's time. This represents one aspect of the wider problem of optimizing peasant tunes and folk-songs for use in the concert hall – and this, in turn, is part of the even wider problem for a national musical style, a critical problem for the creative autonomy of Greek composers.

Among the information that Skalkottas provided for Merlier in 1948 was the claim that he had worked on the 'transcription and arrangement of folk-songs' in three periods: in 1933, 1942-43 and 1948. Very few of these transcriptions have been found. Moreover, Skalkottas counted these arrangements among his vocal works. On this recording we hear three harmonic arrangements of folk-songs for violin and piano. In these arrangements too, however, the violin part consists essentially of the song theme itself; it could be performed by a singer instead of a violinist. This observation leads us to assume that these three arrangements might be a selection from a (lost) set of folk-song arrangements for voice

and piano, rewritten for violin and piano at the behest of an Athenian violinist. They can be dated to some time between 1942 and 1948.

In formal terms, these three pieces use the song as a 'theme' that is developed further by means of chords, episodes and contrapuntal lines from the piano. This 'vertical' rather than 'horizontal' development reveals Skalkottas's compositional perspective in these little pieces. These strictly tonal folk-songs (one diatonic, the other two chromatic) do not approach the completion of harmony through dodecaphony (as had been the case with other works such as the *Petite Suite No. 1*), but instead aim to create a world of harmony that adds a dimension of 'magic' to the listening experience. The fundamental technical means used to this end include the avoidance of classical harmonic sequences, the use of 'triads' including more than three notes of the heptatonic scale – or indeed with less notes (e.g. pure fifths), and the use of a discrete polytonality that is conjured up in particular by the introduction of clashing sonorities, as for example in the first piece, *Potamos (The River)*, where the E flat of the piano clashes with the E of the violin. Similarly in the third piece, a berceuse, the piano's B flat clashes with the violin's B natural. In the second piece, a song of the *kleftiko* type followed by a dance, the *ostinati* in the lower reaches of the piano prove important for the harmonic structure of the accompaniment.

© *Kostis Demertzis 2001*

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

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

Chara Sira

Chara Sira was born in Athens in 1970, and has been a member of the New Hellenic Quartet since 2001. She studied at the Hellenic Conservatory in Athens under S. Pimenides and S. Kafantaris and at the Paris Conservatoire under Jean Sulem. She was awarded a First Prize in viola in 1994, and went on to complete her training under Tasso Adamopoulos; she has appeared as a soloist and chamber musician. A former principal violist of the National Radio Orchestra and the 'Orchestra of Colours' in Athens, she now holds the same position in the State

Orchestra of Thessaloniki. She teaches the viola at the State Conservatory of Thessaloniki.

Maria Kitsopoulos

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

Νίκος Σαλκώτας: βιοεργογραφικά στοιχεία

21/3/1904: Γεννιέται στη Χαλκίδα ~ 1909-1910: Μαθαίνει βιολί από τον πατέρα του και τον θείο του. Η οικογένειά του μετακομίζει στην Αθήνα ~ 1912: Σπουδάζει βιολί στο Ωδείο Αθηνών 1920: Ολοκληρώνει τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών 1921: Φεύγει με υποτροφία για το Βερολίνο, προκειμένου να σπουδάσει βιολί στην Hochschule, με τον Willy Hess 1923: Στρέφεται στη σύνθεση. Πρώτες σοξόμιμες συνθέσεις, για πιάνο ~ 1925: Αλληλογραφία με την Νέλλη Ασητοπούλου. Ο Σαλκώτας εργάζεται σε διάφορες δουλειές μουσικού στο Βερολίνο (κινηματογράφους, Hotel κ.τ.λ.) Σονάτα για σόλο βιολί 1925-27: Σπουδές σύνθεσης με τους Kurt Weill, Philipp Jarnach, Αποκτά μια κόρη από την Mathilde Temko 1927: Σονάτινα για πιάνο, 15 μικρές παραλλαγές για πιάνο 1927-33: Σπουδές με τον Arnold Schoenberg, στην Ακαδημία των Τεχνών 1928-31: 2 σονατίνες για βιολί και πιάνο, 2 κουαρτέτα εγχόρδων, Οκτέτο για 4 έγχορδα και 4 πνευστά, 1ο Κοντσέρτο για πιάνο, 1η Σουίτα σε έξι μέρη για μεγάλη ορχήστρα, Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών (χαμένο), Ελληνικός Χορός (Πελοποννησιακός) 1933: Επιστροφή στην Ελλάδα: εργάζεται στις συμφωνικές ορχήστρες των Αθηνών. 3 Ελληνικοί χοροί 1934: μεταγραφές Ελληνικών τραγουδιών από δίσκους 1935-36: 2 σονατίνες για βιολί και πιάνο, 3ο Κουαρτέτο και Τρίο για έγχορδα, Κοντσερτίνο για 2 πιάνο, ολοκλήρωση κύκλου 36 Ελληνικών Χορών, 1η Σουίτα για πιάνο, Τρίο για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο 1936-38: 2ο Κοντσέρτο για πιάνο, Κοντσέρτο για βιολί, Κοντσέρτο για βιολοντσέλο (χαμένο), 1938: 8 Παραλλαγές για τρίο με πιάνο, Η Αυγερή και ο Χάρος (μπαλέτο, πρώτη γραφή), 1939: Συναυλία για πνευστά και πιάνο, θεωρητικά κείμενα (Η τεχνική της ενορχηστρώσεως, μουσικά άρθρα) 1940: 4ο Κουαρτέτο εγχόρδων, 10 στίτσα για έγχορδα, 32 Κομμάτια για πιάνο, 3 σουίτες για πιάνο, 4 σπουδές για πιάνο, 1940-42: 16 τραγούδια για μετζοσοπράνο και πιάνο, 3ο Κοντσέρτο για πιάνο και 10 πνευστά, Ντούο για βιολί και βιόλα, Κοντσέρτο για

βιολί, βιόλα και μεγάλη ορχήστρα πνευστών, Σονάτα κοντσερτάντε για φαγκότο και πιάνο, Σονάτα για βιολί και πιάνο, 1941-44: Ουβερτούρα για μεγάλη ορχήστρα «Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του», Μικρή σουίτα για έγχορδα, 2η Συμφωνική σουίτα σε ξέη μέρη, Παραμυθόδραμα «Με τον Μαγικό τα μάγια», Κοντσέρτο για 2 βιολιά, 1946: Παντρεύεται την Μαρία Παγκαλή, μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρως» (δεύτερη γραφή), 1η Μικρή σουίτα για βιολί και πιάνο 1947: Ντούο για βιολί και βιολοντσέλο, Κλασσιική Συμφωνία, για ορχήστρα πνευστών 1948 - 49: Συμφωνία, 4 Εικόνες για μπαλέτο, «Η Θάλασσα» (μπαλέτο), Κοντσέρτιο για πιάνο, Κομμάτια για βιολοντσέλο και πιάνο, 2η μικρή σουίτα για βιολί και πιάνο. 4 Ελληνικοί Χοροί εκδίδονται από το Γαλλικό Ινστιτούτο 20/9/1949: πεθαίνει, από περίσφιξη κήλης.

Σκαλκώτας, ο entertainer

Τον Κωστή Δεμερτζή

Το γεγονός ότι ο Έλληνας συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας (Χαλκίδα, 1904, Αθήνα, 1949) διετέλεσε μαθητής του Σαίμπεργκ, συνθέσε σε μοντέρνα μουσικά ιδιώματα, και σε φόρμες της απόλυτης μουσικής, ακολουθώντας ένα υψηλό συνθετικό ιδανικό, φανερά κλασικής προέλευσης, ένα ιδανικό εξ αιτίας του οποίου, μάλιστα, συνάντησε γενικευμένη αδιαφορία και εχθρότητα στον τόπο του, μας έχει κάνει να ξεχάσουμε ότι η αφετηρία και εν πολλοίς και το τέλος (= σκοπός) της Σκαλκωτικής μουσικής σύνθεσης είναι διασκεδαστικός.

Σήμερα, και ορθώς, η μουσικολογική έρευνα αρχίζει να εξετάζει τον Σκαλκώτα ως μέλος μιας σχολής σχετικά άγνωστης: της «τάξης του Σαίμπεργκ στο Βερολίνο». Αυτό είναι μια πρόδοος, αν οκεφτεί κανείς ότι μέχρι τώρα ο Σκαλκώτας θεωριόταν περίπου μέλος της 2ης Σχολής της Βιέννης, και οι συγκαρίσεις των μουσικολόγων είχαν να εξετάσουν αν έκλινε περισσότερο προς την πλευρά του Βέμπεργκ, ή του Μπεργκ – με μια μικρή πρόσμιξη Στραβίνσκη. Αρχίζουμε να αντιλαμβάνομαστε, επομένως, ότι η γενιά

αυτή, η γενιά του Gerhard, του von Hanneheim, του Περέπσσα, του αδελφόν Goehr και της Prawassudowitz, μια γενιά χαρακτηριστικά πολυεθνική, μια γενιά σχεδόν χαμένη, στο πλαίσιο της οποίας ο Σκαλκώτας είναι από τους γνωστότερους συνθέτες, αυτή η γενιά μας δίνει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα πρέπει να κατανοηθούν ορισμένες κρίσιμες συνιστώσες της Σκαλκωτικής μουσικής τεχνικής και αισθητικής. Η ακριβέστερη γνώση της ιστορίας, των έργων, και των κειμένων της τάξης αυτής, στην οποία ο Σκαλκώτας πρώτα φοιτούσε, και στη συνέχεια σύναζε, από το 1927 ως το 1933 (που η τάξη αυτή διαλύθηκε, λόγω του ανερχομένου ναζισμού) θα μας οδηγήσει ενδεχομένως σε αναθεώρηση πολλών ιδεών που έχουμε για τον συνθέτη.

Όμως, θα πρέπει να προειδοποιήσουμε από τώρα ότι στην τάξη αυτή ο Σκαλκώτας οφείλει ένα κρίσιμο μέρος της τεχνικής και αισθητικής του διαμόρφωσης, όχι την βάση της συνθετικής του τέχνης. Η βάση της Σκαλκωτικής συνθετικής τέχνης είναι διασκεδαστική. Είναι η ίδια βάση από τα πρώτα σωζόμενα έργα, της δυο σουίτες για πιάνο του 1924, και τα δυο έργα για 2 πιάνο της ίδιας χρονιάς, με τα χαρακτηριστικά πρωτόλεια στοιχεία τους, είναι η ίδια βάση στην σονατίνα για πιάνο του 1927, και στις 15 μικρές παραλλαγές για πιάνο, του ίδιου έτους, και είναι η ίδια βάση που εκδηλώνεται και στα έργα της περιόδου του Σαίμπεργκ, στο σωζόμενο τμήμα της πρώτης σονατίνας για βιολί και πιάνο, και η οποία πιθανότατα όριζε τον χαρακτήρα έργων χαμένων όπως το «Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών οργάνων» και το «Εύκολο κουαρτέτο εγχόρδων», και διατηρείται η ίδια βάση στο Κοντσέρτιο για 2 πιάνο, του 1935, στην Συναυλία για πνευστά και πιάνο, του 1938, και την «Νυχτερινή διασκέδαση» για ξυλόφωνο και ορχήστρα δοματίου, και το Κοντσέρτιο για πιάνο, του 1948-49. Σε κάθε περίπτωση, ο Σκαλκώτας εννοούσε ότι η παρακολούθηση της μουσικής είναι εύκολη, γιατί τα διασκεδαστικά στοιχεία που εγκλείονται στην μουσική προσελκύουν τον ακροατή.

Θα μπορούσαμε χαρακτηριστικά να αποδώσουμε τις δυο αυτές συνιστώσες της Σκαλκωτικής τέχνης, με

δυο αποσπάσματα από τον πρόλογο της Συναντίας για πνευστά όργανα και πιάνο, που ο συνθέτης γράφει γύρω στο 1939. Στον Σαίμπεργκ θα πρέπει να αναγνώσουμε «μια λεπτή μουσική διάθεση και εντύπωση μάλλον απόλυτη διαφανή εις το μουσικό περιεχόμενο». Όμως, το μουσικό αυτό περιεχόμενο αναφέρεται στους «τρόπους μιας μικρής μουσικής ορχήστρας που μπορούν να ευχαριστήσουν, να διασκεδάσουν και να κινήσουν και το ενδιαφέρον του αγαπητού ακροατού».

Αυτή η διασκεδαστική βάση της μουσικής μας οδηγεί, επομένως, χρονικά, πίσω από την περίοδο των σπουδών του Σκαλκώτα με τον Σαίμπεργκ, στον βιοπορισμό του συνθέτη, ως μουσικού σε κινηματογράφους, σε καφέ και σε hotel, της περιόδου πριν και μετά το 1925. Μπορεί να μας οδηγήσει ακόμα πιο πίσω, στον έφηβο Σκαλκώτα της Ελλάδας, που, αφού πήρε ένα λαμπρό δίπλωμα βιολιού με υποτροφία στο Ωδείο Αθηνών, παίζοντας το κοντσέρτο για βιολί του Μπετόβεν, εργάστηκε σε ένα κέντρο διασκεδάσεως στο Βόλο, παίζοντας, κι εκεί, το κοντσέρτο για βιολί του Μπετόβεν σε δημοτικότερη δική του διασκευή. Για κάποιο λόγο, το βιολί του Σκαλκώτα σε μικρή ηλικία, ήρθε περισσότερο στα εστιατόρια, παρά στις αίθουσες συναυλιών. Πάλι το κοντσέρτο για βιολί του Μπετόβεν έπαιξε ο Σκαλκώτας για τους φίλους του σ'ένα Βερολινέζικο εστιατόριο – όπου και απέσπασε τα χειροκροτήματα των θαμώνων, και τις κραυγές «να ξήσει ο Έλληνας βιολιστής».

Ο διασκεδαστικός Σκαλκώτας, επομένως, είναι ένας αυθεντικός συνθέτης, αυτοφής και αυτοδιδάκτος, ο οποίος ανάγεται, αναχωνεύοντας τη μουσική του σε όλο και υψηλότερες μουσικές σφαίρες, καθώς μπειλά, στην Γερμανία, στην προοπτική ενός υψηλόφρονος Γερμανικού ιδεαλισμού.

Και πάλι δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι, ανάμεσα στον αυτοδίδακτο Σκαλκώτα και στον Σκαλκώτα μαθητή του Σαίμπεργκ, παρεμβάλλεται ο Σκαλκώτας μαθητής του Κουρτ Βάιλ, ενός συνθέτη ο οποίος στήριξε τη μουσική του φανερά στην διασκεδαστική μουσική του Βερολινέζικου καμαράε.

Η μουσική δωματίου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό πεδίο ανάπτυξης, από την πλευρά του συνθέτη, του διασκεδαστικού ιδανικού. Λόγω της μικρότερης έκτασης των κομματιών, σε σχέση, λ.χ., με τα κομμάτια για ορχήστρα, αλλά και των πρωτοποριακών αρμονικών και γενικότερα μορφολογικών τεχνικών που εφαρμόζει ο Σκαλκώτας σ'αυτά τα έργα, καταφεύγει συχνότερα σε φόρμες της διασκεδαστικής μουσικής, προκειμένου να τα καταστήσει προσιτά, ενδιαφέροντα και ελκυστικά στον ακροατή του.

Από τα κομμάτια της παρούσας συλλογής, πιο χαρακτηριστικό του είδους αυτού είναι, ασφαλώς, το «Σκέρτσο για 4 όργανα». Όμως, το διασκεδαστικό ιδανικό υπηρετούν και έργα όπως οι δυο μικρές σουίτες για βιολί και πιάνο. Από τα έργα αυτά, προχωράμε στον μορφολογικό πειραματισμό μέσα από το σύντομο Ντούγ για βιολί και βιόλα. Από την άλλη μεριά, έργα σαν την Σονάτα για βιολί και πιάνο και το Ντούγ για βιολοντσέλο και πιάνο τοποθετούνται, αναμφισβήτητα, σε διαφορετικές αισθητικές προοπτικές: αποτελούν «Σονάτες», υπό την έννοια της κλασικής, προχωρημένης, υψηλής και, κατά κάποιον τρόπο «δύσκολης» μουσικής φόρμας. Όμως, και στα έργα αυτά, τα ξέφρανα φινάλε τους, μαρτυρούν την έλξη της όλης σύνθεσης προς το διασκεδαστικό ιδανικό. Τόσο στα παραπάνω έργα, βέβαια, όσο και στις τρεις εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών, όπου γνωστές δημοτικές μελωδίες μετασχηματίζονται σε μαγικά μουσικά ενσταντάνε, δεν γίνεται καμμία απολύτως παραχώρηση στο εύκολο γούστο, στην φτήνεια. Η καλλιτεχνική συνέπεια στο υψηλό γούστο, ακριβώς, αυτή είναι που εννοεί τους διάφορους τομείς και τις διάφορες τάσεις της μουσικής παραγωγής του συνθέτη κατά τρόπο που, ακόμα και μια σύντομη ακρόαση, αναγνωρίζει κάποιος ότι πρόκειται για μουσική του Σκαλκώτα, και επ' ουδενί κάποιου άλλου συνθέτη.

Σονάτα για βιολί και πιάνο

Στην θεωρητική σκέψη του Σκαλκώτα, ο τίτλος αποδίδει, κατά συνοπτικό τρόπο, το μουσικό

περιεχόμενο. Ακραίο δείγμα της αντίληψης αυτής βλέπουμε στα «Μουσικά σκίτσος» για έγχορδα, στα οποία τίτλο όπως Sinfonia, Concerto, Suita, Concertino, αποδίδονται σε συνθέσεις της μιας σελίδας η καθεμιά. Αν, όμως, αντικείμενο των μουσικών σκίτσων είναι να εγκλισηθούν, μέσα σ'ένα θέμα, την ιδέα της φόρμας, μια Σονάτα, σε πλήρη ανάπτυξη, δεν είναι άλλο από την ανάπτυξη της ιδέας της σονάτας, στις πλήρεις συνθέσεις της.

Τα χαρακτηριστικά της φόρμας σονάτας στον Σκαλκώτα, ειδικότερα, συνίστανται την μεγάλη προοπτική των θεμάτων και των αναπτύξεών τους, η οποία οδηγεί στην μεγαλύτερη έκταση της φόρμας, σε σχέση με τις σονάτες. Αντίστοιχα, τα θέματα μπορεί να είναι περισσότερα, και οι συνδυασμοί τους πιο σύνθετοι. Όμως, κατά τις επαναφορές των θεμάτων, ο Σκαλκώτας, ακόμα και στα δωδεκάφωνα έργα του πάνω σ'αυτήν την φόρμα, χρησιμοποιεί την μεταφορά κατά μία πέμπτη, αποδίδοντας την αντίστοιχη τονική σχέση τονικής – δεσπόζουσας. Η παρεμβολή «προχωρημένων» συνθετικών τεχνικών, όπως της φόρμας, ή του φουγάτου, αποτελεί επιπλέον στοιχείο, όχι αποκλειστικό, αλλά ενισχυτικό της προοπτικής της φόρμας.

Η παρτιτούρα της σονάτας για βιολί και πιάνο είναι αχρονολόγητη. Ο Παπαϊωάννου τοποθετεί το έργο αυτό στα 1940. Με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία θα πρέπει να τοποθετηθεί, πράγματι, σε μιαν έκταση χρόνου από το 1940 μέχρι το 1943.

Στο πρώτο, γρήγορο μέρος, εισάγονται και αναπτύσσονται τρία θέματα. Ένα πρώτο, με κύριο στοιχείο την μορφολογική πλαστικότητα, βασισμένη στα μοτιβικά του στοιχεία, χαρακτηριστικό δείγμα ενός ενδιάθετου Σκαλκωτικού κλασικισμού. Ένα δεύτερο, τραγουδιό. Κι ένα τρίτο, χορευτικό. Η ανάπτυξη της φόρμας οδηγεί σε μια συμπλεγμένη επαναφορά των τριών θεμάτων, κατ'αντίστροφη σειρά: πρώτα το τρίτο μέρος, το χορευτικό, μετά το δεύτερο, το τραγουδιό, και τέλος το πρώτο, το κλασσικό.

Το δεύτερο μέρος αποτελεί δείγμα μιας

διαφορετικής μορφολογικής μεθόδου του Σκαλκώτα: στους θεματικούς τον σχηματισμούς διατηρείται σε κατάσταση ρευστότητας η αρχή, και το κέντρο βάρους μετατοπίζεται στην εξέλιξη, η οποία σταθεροποιείται σε μια αναγνωρίσιμη, χαρακτηριστική και άκρως εκφραστική μουσική μορφή. Η σταθεροποιημένη μουσική αυτή μορφή εντοπίζεται στην ανάπτυξη του δεύτερου θέματος. Πρωτακούγεται στο πιάνο, μετά από λίγο ξανακούγεται στο βιολί, επαναφέρεται στο βιολί μια πέμπτη ψηλότερα, και ξανακούγεται πάλι στο βιολί, στην αρχική του θέση, στις ψηλότερες περιοχές του οργάνου.

Το τρίτο μέρος έχει τον τίτλο Ρόντο, και διατηρεί μια διασεξιδαστική διάθεση απ'αρχής μέχρι τέλους. Παρά, όμως, τον τίτλο του, δεν βρίσκουμε σ'αυτό την τυπική επανάληψη ενός «ρεφρέν» ανάμεσα σε επαναφορές ενός χαρακτηριστικού θέματος. Η μορφολογία του βασίζεται στην διαδοχή διακριτών μεταξύ τους θεματικών μετασχηματισμών, οι οποίοι οδηγούν, στο μεσαίο τμήμα του έργου, σ'ένα τετράφωνο φουγάτο.

Δuo μικρές σουίτες για βιολί και πιάνο

Η μεταπολεμική παραγωγή του συνθέτη για βιολί και πιάνο συγκεντρώνεται σε δυο «μικρές σουίτες». Απ'αυτές, η πρώτη τιτλοφορείται «Μικρή σουίτα για σόλο βιολί και πιάνο», και αναφέρεται, στον κατάλογο Μερλίε, ως «Σουίτα για βιολί και πιάνο», τοποθετούμενη, χρονολογικά, στο 1946. Το δεύτερο έργο, ατιτλοφόρητο και αχρονολόγητο στην παρτιτούρα, τιτλοφορείται και αριθμείται ως «Η μικρή σουίτα για βιολί σόλο και πιάνο» στην πάρτα του βιολιού. Χρονολογείται στα 1949, και θεωρείται η τελευταία σύνθεση που παρήγαγε ο συνθέτης. Αναδρομικά, επομένως, η μικρή σουίτα του 1946 αριθμείται ως 1η.

Τα έργα αυτά, κατ'αναλογία με τα τέσσερα κομμάτια για βιολοντσέλο και πιάνο, που γράφονται την ίδια περίοδο (Μικρή Σεξενάτα, Σονατίνα, Τρυφερή Μελωδία και Μπολερό) διέπονται από την αισθητική

πρόθεση να αποδοθεί ένα απλό και εύληπτο μουσικό περιεχόμενο με δωδεκάφθογγα μέσα. Αποτελούν, επομένως, έργα ωριμότητας, που συνεχίζονται, από ορισμένες απόψεις, τα έργα προηγουμένων περιόδων, αλλά και από άλλες απόψεις αποτελούν έργα έρευνας, απαρχή μιας περιόδου η οποία, εάν συνεχιζόταν, υποθέτουμε ότι θα οδηγούσε στην δημιουργία μιας νέας σειράς έργων μεγάλων διαστάσεων σε μοντέρνο μουσικό ιδίωμα.

Η μικρή σουίτα για σόλο βιολί και πιάνο

Ο δωδεκαφθογγισμός του έργου αυτού συνίσταται στην ατομότητα μιας μελωδίας τονικής, ή και χρωματικής, και στην συμπλήρωση των υπολοίπων φθόγγων της δωδεκάφθογγης κλίμακας υπό μορφή συγχροδιακής συνοδείας. Στην περίπτωση της 1ης μικρής σουίτας, ο συνθέτης αποφεύγει την επίδειξη συνθετικής τεχνικής, ζητώντας να γράψει, τρόπον τινά, μια σουίτα Ελληνικών χορών στο δωδεκάφθογγο ιδίωμα.

Το πρώτο μέρος, «Χορευτικό πρελούδιο», αναπτύσσεται σε μικρή τριμερή χορευτική φόρμα. Το θέμα του μεσαίου τμήματος αποδίδεται σε παράλληλες πέμπτες: την τεχνική αυτή ο Σκαλιώτας χρησιμοποιεί μόνο κατ'εξαιρέση (λ.χ. στο μεσαίο τμήμα του «Αρχαδικού» Ελληνικού Χορού), ενώ προτιμά στις παράλληλες κινήσεις του τα πιο μαλακά διαστήματα της 2ης και της 3ης.

Το δεύτερο μέρος, «Λαϊκό τραγούδι (Θεσσαλιώτικο)» στηρίζεται σ'ένα εξαιρετικά απλό λαϊκό θέμα με επτά φθόγγους. Ο Σκαλιώτας συμπληρώνει τους δώδεκα φθόγγους αναθέτοντας στο πιάνο μια κίνηση, η οποία χρησιμοποιεί αποκλειστικά τους πέντε εναπομένοντες. Το απλό και χαρακτηριστικό αυτό θέμα συμπληρώνεται με δυο ελεύθερες συνέχειες, δέχεται, δηλαδή δυο αναπτύξεις, δείγματα μιας μορφολογίας που ο Σκαλιώτας είχε χρησιμοποιήσει ιδίως στους Ελληνικούς Χορούς, ενώ κατά τις επαναφορές του ακούγεται πλουτισμένο με αντιστιχικές γραμμές και λαϊκότροπα ποικιλιατά.

Το τρίτο μέρος, με τον τίτλο «Σαν χωριάτικος

χορός» είναι μια χιουμορέσκα, σε μορφή τυπικού ρόντο. Χαρακτηριστικά το βιολί απαγγέλλει το δεύτερο θέμα του μέρους σε παράλληλες τέταρτες, ενώ η τελική του καντέντα βασιίζεται στις παράλληλες έκτης.

Δεύτερη μικρή σουίτα για βιολί σόλο και πιάνο

Η δεύτερη μικρή σουίτα ξεκινά από τις επιλογές της πρώτης, με την οποία έχει διαφορές λίγες, αλλά ουσιαστικές. Κι εδώ τονικές μελωδίες εννοματώνονται σε ένα δωδεκάφθογγο αρμονικό περιβάλλον. Το μουσικό ιδίωμα, όμως, άλλη μια φορά, ακολουθεί τους γενικούς κανόνες της δωδεκάφθογγης γραφής, εγκαταλείποντας την σειρά. Τα θέματα είναι μάλλον λαϊκότροπα, κατά την γενική τους διάθεση, παρά αυθεντικά δημοτικά. Η απλή χορευτική δομή των θεμάτων, αναπτύσσεται ακόμα μια φορά προς πιο σύνθετη και πιο ελεύθερη και πλαστική συνολική φόρμα.

Χαρακτηριστικό της μορφολογικής μεθόδου του έργου αυτού είναι το πρώτο μέρος. Σ'αυτό εναλλάσσονται ένα μέρος ελεύθερο, ρητορικής υφής και ραψωδικής έμπνευσης, με δυο χορευτικά θέματα, που ακούγονται σε μια σειρά παραλλαγές. Η φόρμα του μέρους στηρίζεται στην αντίθεση των δύο αυτών θεματικών χαρακτηριστή. Τα δυο χορευτικά θέματα, αντίθετως, έχουν παρμηφική χαρακτήρα το ένα με το άλλο, ενώ η ανάπτυξη τους συντελείται με σειρά παραλλαγών μάλλον, παρά χαρακτηριστικών μεταμορφώσεων.

Το δεύτερο μέρος στηρίζεται, κι αυτό, σε ένα έμβιομνα επανερχόμενο μουσικό υλικό, που δημιουργείται με την διαδοχή σπασμένων διαστημάτων τρίτης. Οι διάφορες εμφανίσεις του μη μελωδικού αυτού ρεφρέν δίνουν αφετηρία σε αναπτύξεις μελωδικής υφής, τις οποίες αποδίδει, ως επί το πλείστον, το βιολί στις υψηλές περιοχές της έκτασης του, πάνω από τις ήφρες συνοδευτικές φγούρες του πιάνου.

Το τρίτο μέρος είναι ένα εντυπωσιακό πυροτέχνημα σε μορφή ρόντο στο οποίο, ο λαϊκότροπος χαρακτήρας του χορευτικού θέματος

ενισχύεται με σειρά δεξιοτεχνικών παραλλαγών, τριλών, φλαουτών, διπλών φθόγγων, στακκάτων κ.τ.λ., οι οποίες σκοπούν στην αναδημιουργία, στο πλαίσιο της μοντερνιστικής γραφής, μιας δεξιοτεχνίας λαϊκού βιολιστή.

Ντού για βιολί και βιολοντσέλο

Το Ντού για βιολί και βιολοντσέλο τοποθετείται, στον κατάλογο Μερλιέ, στα 1947. Από την άποψη της τεχνικής, συνεχίζει τον ιδιότυπο δωδεκαφθογγισμό ορχηστρικών έργων, όπως ο Ουβερτούρα για μεγάλη ορχήστρα «Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του» και η θεατρική συνουσία στο Παραμυθόδραμα «Με τον Μαγικό τα μάνια»: μη επαναλαμβανόμενες σειρές, οι οποίες σχηματίζονται από όλους τους φθόγγους τους οποίους ο Σκαλκώτας μοιράζει ελεύθερα στα όργανα της παρτιτούρας. Κατά τον τρόπο αυτό, ο συνθέτης αφοσιώνεται στην ανάπτυξη των θεματικών του γραμμών, όπως αυτή προκύπτει από την εντακτική χρήση της «τεχνικής των διαστημάτων» και την εκμετάλλευση των μοτιβικών στοιχείων των θεμάτων. Από την άποψη της ιστορικής αναφορικότητας, το έργο κινείται ανάμεσα στα μπαρόκ στοιχεία των δύο πρώτων μερών και στα λαϊκά στοιχεία του τέταρτου μέρους.

Το πρώτο μέρος του έργου υιοθετεί έναν χαρακτηριστικό προκλασσικό, οιονει μπαρόκ ιδίωμα στην κατασκευή του πρώτου θεματός του. Στο θέμα αυτό αντιπαρατίθεται ένα δεύτερο θέμα χορευτικό, σαν απόηχος μονοϊκής κλπιαρέ, ένα ύφος επίσης οικείο στον Σκαλκώτα.

Το δεύτερο μέρος ενσωματώνει στο κύριο θέμα του ένα χαρακτηριστικό μπαρόκ γκρουπέτο, με χρωματική κίνηση, του οποίου η ανάπτυξη εξελίσσεται στην εξεργασία ενός νέου ρυθμού, σε τρίχα. Η τριμερής φόρμα ληντ του μέρους αυτού περιλαμβάνει, στο μεσαίο τμήμα της, μια μελωδία σε ευρύ ρυθμό, πάνω σ'έναν ρυθμό σαν χαμπανέρας. Στο σύνολό του, το μέρος αυτό αναπτύσσεται σ'ένα εσωτερικό τοπίο, με μεγάλη συναισθηματική φόρτιση.

Το θέμα του σκέρτσου που ακολουθεί, στηρίζεται στην αντιπαράθεση διμερούς και τριμερούς ρυθμού. Το μεσαίο τμήμα του μέρους είναι ένας κανόνας ανάμεσα στα δύο έγχροδα που ολοκληρώνεται σε κρητιμένες νότες.

Το τέταρτο μέρος, «Φινάλε», φέρει τον τίτλο «Χωριότιτες χορευτικές σκηνές». Πρόκειται για μια λαϊκότροπη χιουμορέσκα, ένα ρόντο, στο ρεφρέν του οποίου εναλλάσσονται μέτρα 2/4 με μέτρα 7/8, δηλαδή ρυθμό Καλαματιανού.

Ντού για βιολί και βιόλα

Το Ντού για βιολί και βιόλα είναι χαρακτηριστικό έργο του τύπου του «σκίτσου» ή της σπουδής. Η ιδιότητα μουσική του αξία είναι ανάλογη με εκείνη των σκίτσων που προετοιμάζουν την σύνθεση ενός μεγαλύτερου πίνακα: η γοητεία μιας πρωτοτυπίας, της μουσικής ιδέας την στιγμή που αυτή διαμορφώνεται. Είναι γραμμένο στο ελεύθερο μεταδωδεκάφθογγο σύστημα, στο οποίο ο Σκαλκώτας διατηρεί ορισμένα χαρακτηριστικά του δωδεκάφθογγου τρόπου γραφής, αλλά δεν δεσμεύεται από σειρές.

Από την άποψη του τρόπου συντάξεως των οργάνων, το έργο αυτό, εγκαινιάζει έναν ιδιότυπο τρόπο γραφής: ενώ σε προγενέστερα, σύγχρονα και μεταγενέστερα έργα, ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί τις διαφορετικές τεχνικές γραφής για να ξεχωρίσει τα μέρη των οργάνων, ούτως ώστε να ακούγονται ξεχωριστά το ένα από το άλλο, δηλαδή για να υπηρετήσει έναν σκοπό που ανάγεται στο Σαμπιέργκελιο ιδανικό της «διαύγειας», στο Ντού για βιολί και βιόλα ο Σκαλκώτας επιχειρεί συνειδητά, προκειμένου να αναμίξει τα μέρη των δυο οργάνων, το ένα προς το άλλο. Τα δυο έγχροδα παίζουν εξ ολοκλήρου ταυτόχρονα, δεμένα το ένα με το άλλο, και με παρεμφερείς τεχνικές, μιμούμενα το ένα το άλλο, σαν ένα κωμικό κατ'αρχήν ντουέτο, από εκείνα που αβανθούσαν στον κινηματογράφο της εποχής. Σε κάθε περίπτωση, είναι χαρακτηριστικό ότι ο τρόπος αυτός γραφής για δύο έγχροδα όργανα μεταφέρθηκε

αυτούσιος, από το Ντούο για βιολιά και βιόλα, στη συνέχεια, στο Κοντσέρτο για βιολιά, βιόλα και ορχήστρα πνευστών (κατά πιθανότητα, 1942), και, τέλος, στο Κοντσέρτο για 2 βιολιά και ορχήστρα, του 1944.

Το εξαιρετικά σύντομο πρώτο μέρος, σχηματίζεται σε μια διμερή φόρμα: ένα θέμα, και μια συνεπτυγμένη αναφορά του, με κόντα. Το ίδιο το θέμα, σχηματίζεται από την ελεύθερη ανάπτυξη των μουσικών ιδεών της αρχής: στην έκτασή του, διατηρείται μια ισορροπία ανάμεσα στην επεξεργασία τους και στην εισαγωγή νέων ιδεών, ενώ η μουσική ροή διατηρείται συνεχής και αδιάπτωτη, μέχρι να διακοπεί από μια σαφή καταληκτική μορφή.

Το μελωδικό δεύτερο μέρος είναι, μέσα στην συντομία του, ένα «θέμα», το οποίο, υπό άλλες περιστάσεις, θα μπορούσε να δώσει αφορμή σε μια σειρά παραλλαγές.

Το τρίτο μέρος, κάπως πιο εκτεταμένο, διαμορφώνεται σε φόρμα ΑΒΓΒΑ. Το θέμα Α είναι πιο κλασικό και πιο ανυπόφορο στο στυλ του (θυμίζει το θέμα με το οποίο ξεκινάει τα 10 σίξτα για έγχορδα). Το θέμα Β είναι πιο τραγουδιότο, έχει κάτι από την ατμόσφαιρα ενός κέντρου διασκεδάσεως. Το Γ είναι ένα ενδιαμέσο μέρος σε δέκατα έκτα, μια τοκιάτα. Τα δύο ανακτιήρια θέματα επαναφέρονται με αντεστραμμένη σειρά (πρώτα το δεύτερο, Β, μετά το πρώτο, Α), ένα μορφολογικό τέχνασμα οικείο στον Σκαλιώτα, ιδίως της μεσοπολεμικής περιόδου της Αθήνας. Στην κόντα C, περισσότερο από ό,τι σ'όλο το έργο, τα δυο όργανα συντονίζονται στην ταυτόχρονη εκφώνηση του θέματος Α. Όπως και στην Μικρή σουίτα για έγχορδα, η ολοκλήρωση της φόρμας σημαίνεται από την κατάργηση της διαφοροποίησης ανάμεσα στα όργανα, η οποία, και με τον τρόπο που είχε εγκαθιδρυθεί, κινούσε το έργο προς τα μπρος.

Σκέρτσo για 4 όργανα

(βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο)

Το γεγονός ότι το κομμάτι αυτό είναι το μοναδικό που έχουμε από τον Σκαλιώτα για κουαρτέτο έγχορδων με

πιάνο, εξηγεί το γιατί ανήκει στα λιγότερο γνωστά και λιγότερο παιγμένα κομμάτια του συνθέτη. Όμως, πρόκειται για ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της διασκεδαστικής τέχνης του Σκαλιώτα, όπως αυτή εκδηλώνεται στον κατά πολύ γνωστότερο κύκλο της «Συναυλίας για τρία πνευστά και πιάνο». Από μίαν άποψη, και σ'αυτό το έργο ταιριάζουν οι ιδέες του σχεδίου προγράμματος που είχε γράψει ο Σκαλιώτας για την συναυλία εκείνη, δηλαδή ότι «και αυτό το έργο είναι να πούμε μια μουσική αλληλογραφία μεταξύ ενός και άλλου οργάνου», μια «κάπως συγκατακτιμένη μουσική τέχνη, όπως και το πιάνο φροντίζει ν'αλληλογραφεί με τις θεματικές ιδιότητες των άλλων οργάνων».

Η χρονολόγηση του έργου δεν είναι σαφής. Ο Παπαϊοάννου το τοποθετεί κατά πιθανότητα περί το 1936. Πιθανότερη είναι μια τοποθέτησή του κατά το 1939-40, δηλαδή την εποχή της συναυλίας για πνευστά και πιάνο και των 10 σίξτισων για έγχορδα. Σε μια τέτοια χρονολόγηση μας ενθαρρύνει και το ιδίωμα της μουσικής γραφής, το οποίο ακολουθεί μια δωδεκάφθογγη αρμονική γραμματική, χωρίς να εντοπίζονται άμεσα σειρές.

Στην φόρμα του έργου δεσπόζοντα ρόλο παίζει μια χαρακτηριστική εισαγωγή, μετά την οποία το θέμα του σκέρτσo εισάγεται στο βιολιά. Ένα δεύτερο θέμα εισάγεται στο βιολοντσέλο, και το σκέρτσo κλείνει με νέες αναπτύξεις των μοτίβων του πρώτου θέματος. Ακολουθεί ένα σύντομο τρίο, του οποίου το θέμα εισάγεται στην βιόλα, πριν περάσει στα άλλα όργανα, και το έργο ολοκληρώνεται με μια συντομευμένη επαναφορά του σκέρτσo, η οποία κλείνει με μίαν εντυπωσιακή κόντα, βασιαμένη στο υλικό της μικρής εισαγωγής.

Τρεις εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών (Ποταμός, ο Έλμπος κι ο Κίτσαφος, Άντε κοιμήσου κόρη μου)

Το ζήτημα των εναρμονίσεων των δημοτικών μελωδικών είναι θεμελιακό για την Ελλάδα της γενιχότης του Σκαλιώτα. Αποτελεί μια πτυχή του γενικότερου ζητήματος της προαγωγής του αγροτικού, δημοτικού

τραγουδιού, στις αίθουσες των συναυλιών. Κι αυτό, το τελευταίο, αποτελεί πτυχή του γενικότερου ζητήματος της δημιουργίας μιας εθνικής μουσικής γλώσσας, ένα ζήτημα κρίσιμο για την ίδια την υπόσταση των Ελλήνων συνθετών.

Ο Σκαλκώτας, ανάμεσα στα στοιχεία που δίνει στον Μερλί, το 1948, αναφέρει ότι ασχολήθηκε με «μεταγραφές και εναρμονίες δημοτικών τραγουδιών» σε τρεις περιόδους: το 1933, το 1942-43, και το 1948. Από τις μεταγραφές αυτές, ελάχιστες βρέθηκαν στα καταλόγιά του. Εξ άλλου, ο συνθέτης, εντάσσει τις διασκευές και εναρμονίσεις αυτές στα φωνητικά του δημιουργήματα. Εδώ έχουμε τρεις εναρμονίσεις δημοτικών μελωδιών για βιολί και πιάνο. Αλλά και σ' αυτές τις διασκευές, η γραμμή του βιολιού συνίσταται ως επί το πλείστον από το θέμα του τραγουδιού, αντί για το βιολί θα μπορούσε να το παίξει κάποιος τραγουδιστής. Η παρατήρηση αυτή μας οδηγεί στην υπόθεση ότι οι τρεις αυτές διασκευές είναι πιθανότατα επιλογή από (χαμένες) εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών για τραγούδι και πιάνο, μεταγραφές για βιολί και πιάνο, κατά παραγγελία κάποιου βιολιστή της Αθήνας. Η χρονολόγησή τους θα πρέπει να υποτεθεί μεταξύ 1942 και 1948.

Μορφολογικά, τα τρία αυτά κομμάτια αντιμετωπίζουν το τραγούδι σαν «θέμα», το οποίο αναπτύσσουν προσθέτοντας αμονίες, επεισόδια και αναπικτικές γραμμές στο πιάνο. Αυτή η «κατακόρυφη», καθ' ύψος – και όχι «οριζόντια», εις μήκος – ανάπτυξη αποτελεί κατ' αρχήν την συνθετική προσοπτική του Σκαλκώτα στα μικρά αυτά έργα. Οι απιστά τονικές δημοτικές μελωδίες (μία διατονικού γένους και δύο χρωματικές) δεν κινούνται στην κατεύθυνση της ολοκλήρωσης της αμονίας στους δώδεκα φθόγγους (όπως γίνεται σε άλλα έργα, λ.χ. στην 1η μικρή σούιτα), αλλά στην δημιουργία μιας αμονίας που θα προσθέσει μια διάσταση «μαγείας» στο ακρόαμα. Βασικά τεχνικά μέσα για την επίτευξη αυτού του αποτελέσματος είναι η αποφυγή των κλασσικών αμονικών διαδοχών, η χρήση συγχορδιών με

περισσότερους από τρεις φθόγγους της επτάφθογγης κλίμακας, ή και σε λιγότερους (λ.χ. καθαρές πέμπτες), η και η χρήση μιας διακριτικής πολυτονικότητας, η οποία, δημιουργείται, ιδίως, με την εισαγωγή συγκρουσιακών σχέσεων, λ.χ. στο πρώτο από τα κομμάτια, «Ποταμό», το μί ύφεση του πιάνου συγκρούεται με το φυσικό του βιολιού, ενώ στο τρίτο, ένα νανούρισμα, συγκρούεται το σι ύφεση του πιάνου με το σι φυσικό του βιολιού. Στο δεύτερο από τα κομμάτια αυτά, ένα κλέφτικο τραγούδι που ακολουθείται από χορό, σημαντικά για την αμονική δόμηση της συνοδείας αναδεικνύονται τα οστινάτα στους χαμηλούς φθόγγους του πιάνου.

Αθήνα, Αύγουστος 2001 Κωστής Δεμερτζής

Γιώργος Δεμερτζής

Γεννήθηκε στη Χαλκίδα το 1958. Σπούδασε βιολί με τον Στέλιο Καφαντάρη στο Ελληνικό Ωδείο και στη συνέχεια με τον Max Rostal στη Βέρνη. Βραβεύτηκε στο διαγωνισμό A. Curci το 1981. Το 1986 τιμήθηκε με το βραβείο Μοτσένιγου από την Ακαδημία Αθηνών. Έχει πλούσια δραστηριότητα ως σολίστ, έχοντας συμπαράξει με πολυάριθμους Ορχήστρες από όλο τον κόσμο και έχοντας παραισεία πολλά έργα σε πρώτη εκτέλεση, όπως το κοντσέρτο του Γιώργου Σισιλιάνου, ή, την διακογραφική πρώτη του κοντσέρτου του Νίκου Σκαλκώτα. Είναι ιδρυτής του βραβευμένου από την Ένωση Ελλήνων Κριτικών Νέου Ελληνικού Κουαρτέτου. Από το 1979 έως το 2001 δίδαξε στο Lawrence University στις ΗΠΑ.

Μαρία Αστεριάδου

Η Μαρία Αστεριάδου έχει παίξει σαν σολίστ και σαν μέλος συνόλων δωματιού σε μεγάλες αίθουσες και φεστιβάλ και έχει συμπαράξει με διάφορες ορχήστρες στις ΗΠΑ του Καναδά και την Ευρώπη. Έχει πραγματοποιήσει πρώτες εκτελέσεις πολλών Ελλήνων συνθετών όπως του Νίκου Σκαλκώτα, του Δημήτρη Μητρόπουλου, ή, του Γιώργου Σισιλιάνου. Απεσπασε

το πρώτο βραβείο έκτελεσης απο το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, όπως επίσης βραβεία στο διεθνή διαγωνισμό Μαρίας Κάλλας στην Αθήνα, των Artists International και Dora Zaslowsky στην Νέα Υόρκη. Έχει διπλώματα απο το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και την Ανωτάτη Ακαδημία του Freiburg. Έχει επίσης Master απο την Juilliard School και Doctor of Musical Arts απο την Manhattan School of Music. Κυριότεροι δάσκαλοι της υπήρξαν οι Constance Keene, Jacob Lateiner, Tibor Hazay, Δόμνα Εινονηξίδου και Ελένη Πατάζογλου.

Χαρά Σειρά

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1970. Μέλος του Νέου Ελληνικού Κουαρτέτου απο το 2001, σπούδασε στο Ελληνικό Ωδείο στην Αθήνα με τους Σοφία Ποιμενίδου και Στέλιο Καφαντάρη και στο Conservatoire στο Παρίσι με τον Jean Sulem. Απέσπασε το Premier Prix στη βιόλα το 1994 και στη συνέχεια ολοκλήρωσε τις σπουδές της με τον Τάσσο Αδαμόπουλο. Έχει εμφανιστεί σαν σολίστ και σαν μέλος συνολων δωματίου στην Ελλάδα. Υπήρξε πρώτη βιόλα στην Ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, της Ορχήστρας των Χρωμάτων και σήμερα κατέχει την ανάλογη θέση στην Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης. Δι' δασκει επίσης στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

Μαρία Κιτσοπούλου

Μέλος της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης, η Μαρία Κιτσοπούλου κατέχει Bachelor, Master και Doctor of Musical Arts απο την Juilliard School. Στους δασκάλους της περιλαμβάνονται οι Jerome Alton, Scott Ballantyne και Harvey Shapiro. Παιξε στον τελικό γύρο του διαγωνισμού Feuermann και απέσπασε βραβείο στον διαγωνισμό της National Society of Arts and Letters. Έχει εμφανιστεί σαν σολίστ με πολλές ορχήστρες στις ΗΠΑ και την Ευρώπη και έχει παρουσιαστεί σε μεγάλες αίθουσες και Φεστιβάλ όπως του Aspen και του Tanglewood. Ως δραστήριο μέλος συνόλων δωματίου, έχει εμφανιστεί με σύνολα όπως το Music Mobile, το

Guild of Composers ή, το Ensemble Intercontemporain. Υπήρξε επίσης μέλος του κουαρτέτου τεσσάρων τσέλλων cello, το οποίο πραγματοποίησε πολυάριθμες εμφανίσεις και ηχογραφήσεις στην Αμερικανική Ηπειρο.

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

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer
Brüel & Kjaer and Neumann microphones; Neve Capricorn mixer;
Genex 8500 MOD recorder, Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Christian Starke
Cover text: © Kostis Demertzis 2001
Translations: Andrew Barnett (English); Evelin Voigtmann (German); Denise Feider (French)
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,
Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20,
S-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se**

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.



MEGARON
ATHENS CONCERT HALL

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

Nikos Skalkottas: Biographie und Werkdaten

21.3.1904: Geburt in Chalkida. 1909-1910: Violinunterricht bei seinem Vater und seinem Onkel. Die Familie zieht nach Athen um. 1912: Violinstudium am Athener Konservatorium. 1920: Vollendung des Studiums am Athener Konservatorium. 1921: Mit einem Stipendium geht er nach Berlin, um bei Willy Hess Violine an der Hochschule zu studieren. 1923: Er wendet sich der Komposition zu. Erste erhaltene Kompositionen für Klavier. 1925: Briefwechsel mit Nelli Askitopoulou. Skalkottas arbeitet in Berlin in verschiedenen musikalischen Bereichen (Kino, Hotel etc.). *Sonate* für Violine solo. 1925-27: Kompositionsstudium bei Kurt Weill und Philipp Jarnach. Geburt einer Tochter (Mutter: Mathilde Temko). 1927: *Sonatine* für Klavier; *15 Kleine Variationen* für Klavier. 1927-33: Kompositionsstudium bei Arnold Schönberg an der Akademie der Künste. 1928-31: zwei *Sonatinen* für Violine und Klavier; zwei *Streichquartette*; *Oktett* für 4 Streicher und 4 Bläser; *Erstes Klavierkonzert*; *Erste Suite* für großes Orchester in 6 Sätzen; *Konzert für Bläserorchester* (verloren); *Griechischer Tanz (Peloponesischer)*. 1933: Rückkehr nach Griechenland; Mitglied in den symphonischen Orchestern Athens. *Drei griechische Tänze*. 1934: Übertragungen griechischer Volkslieder von Schallplatten. 1935-36: zwei *Sonatinen* für Violine und Klavier; *Drittes Streichquartett* und *Streichtrio*; *Concertino* für zwei Klaviere; Vollendung des Zyklus 'der 36 Griechischen Tänze'; *Erste Suite* für Klavier; *Trio* für Violine, Violoncello und Klavier. 1936-38: *Zweites Klavierkonzert*; *Violinkonzert*; *Violoncellokonzert* (verloren); 1938: *8 Variationen für Trio mit Klavier*; *Die Anmutige und der Tod* (Ballett, erste Fassung). 1939: *Konzert für Bläser und Klavier*, Theoretische Artikel (*Die Technik der Instrumentation, Artikel zur Musik*). 1940: *Viertes Streichquartett*; *10 Skizzen für Streicher*; *32 Stücke für Klavier*; drei *Suiten für Klavier*; *Vier Étüden für Klavier*. 1940-42: *16 Lieder* für Mezzosopran und Klavier; *Drittes Konzert für Klavier und 10 Bläser*; *Duo für Violine und Viola*; *Konzert für Violine, Viola und großes Bläserorchester*; *Sonata concertante für Fagott und*

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

Skalkottas, der Unterhalter

Von Kostis Demertzis

Die Tatsache, daß der griechische Komponist Nikos Skalkottas (Chalkida 1904 – Athen 1949) Schüler Schönbergs war, daß er in modernem Stil komponierte und Formen der absoluten Musik verwendete, indem er ein hohes, offensichtlich auf klassischer Herkunft beruhendes kompositorisches Ideal verfolgte, ein Ideal, aufgrund dessen ihm besonders in seiner Heimat allgemeine Gleichgültigkeit sowie Haß begegnete, läßt uns vergessen, daß Unterhaltung der Ursprung, aber in vielem auch das Ziel (= die Absicht) der Komposition Skalkottas' ist.

Heutzutage beginnt die musikwissenschaftliche Forschung zu Recht, Skalkottas als Mitglied einer einigermaßen unbekanntem Gruppe zu untersuchen: als Mitglied der „Kompositionsklasse Schönbergs in Berlin“. Dies ist ein Fortschritt, wenn man bedenkt, daß Skalkottas bis heute sozusagen als Anhänger der zweiten Wiener Schule angesehen wurde, und die Vergleiche der Musikwissenschaftler hatten zu untersuchen, ob er mehr der Seite Weberns oder jener Bergs zuneige – mit einem kleinen „Schuß“ Strawinsky. Wir fangen langsam an zu begreifen, daß diese Generation – die Generation von

Gerhard, von Hanneheim, Perpassas, den Gebrüdern Goehr und Prawassudowitz, einer ausgeprägt multinationalen und fast verlorenen Generation, im Rahmen derer Skalkottas einer der bekanntesten Komponisten ist – uns den Rahmen gibt, innerhalb dessen man bestimmte wesentliche Bedingungen der Technik und Ästhetik von Skalkottas' Musik verstehen muß. Die genauere Kenntnis der Geschichte, der Werke sowie der Texte dieser Klasse, in der Skalkottas anfangs Schüler war und der er später, von 1927 bis 1933 (als die Klasse aufgrund des sich ausbreitenden Nazismus aufgelöst wurde), häufig beiwohnte, wird uns vermutlich zu einer Revision vieler Ansichten über den Komponisten führen.

Zwar muß man von vornherein betonen, daß Skalkottas dieser Klasse freilich einen wichtigen Teil seiner technischen und ästhetischen Entwicklung verdankt, jedoch nicht die Grundlage seiner Kompositionstechnik. Die Basis von Skalkottas' Kompositionstechnik ist unterhaltend. Es ist die gleiche Grundlage der ersten erhaltenen Werke, der beiden *Klaviersuiten* von 1924 sowie der beiden Werke für zwei Klaviere des gleichen Jahres mit den repräsentativen Charakteristika der Erstlingswerke. Es ist die gleiche Basis für die *Sonatine für Klavier* von 1927 und der *15 Kleinen Variationen* für Klavier des gleichen Jahres und es ist die gleiche Basis, die sich in den Werken der Schönberg-Zeit ausdrückt, im erhaltenen Teil der *Ersten Sonatine für Violine und Klavier*, die vermutlich auch den Charakter verlorengegangener Werke wie das *Konzert für Bläserorchester* oder das *Leichte Streichquartett* bestimmte. Derselbe Grundsatz bleibt erhalten im *Concertino für zwei Klaviere* von 1935, im *Konzert für Bläser und Klavier* von 1938, in der *Nächtlichen Unterhaltung* für Xylophon und Kammerorchester sowie im *Concertino für Klavier* von 1948-49. In jedem Fall war Skalkottas der Meinung, daß das Verfolgen der Musik einfach sei, da die unterhaltenden Elemente, die in der Musik einbezogen sind, den Hörer anziehen.

Man könnte diese beiden Gegebenheiten in der Kompositionstechnik Skalkottas' charakteristisch mit zwei Zitaten aus dem Vorwort des *Konzertes für Bläser*

und Klavier wiedergeben, das Skalkottas um 1939 komponiert hat. Auf Schönberg muß man eine „feine musikalische Stimmung sowie einen eher absolut durchsichtigen Eindruck in Bezug auf den Inhalt zurückführen“. Jedoch bezieht sich dieser musikalische Inhalt auf die „Arten einer bescheidenen Tanzmusik, welche erfreuen, unterhalten und das Interesse des geeigneten Publikums erregen können“.

Diese unterhaltsame Grundlage der Musik führt uns demnach zeitlich vor die Studienzeit Skalkottas' bei Schönberg, in die Lebensunterhalt suchende Phase des Komponisten als Musiker in Kinos, Hotels oder Cafés, in die Zeit vor und nach 1925. Sie kann uns freilich noch weiter zurückführen, zum jugendlichen Skalkottas in Griechenland, der, nachdem er ein herausragendes Violindiplom am Athener Konservatorium mit Stipendium erlangt hatte, bei dem er Ludwig van Beethovens *Violinkonzert* vortrug, in einem Vergnügungsort in Volos arbeitete und dort ebenfalls Ludwig van Beethovens *Violinkonzert* in einer eigenen, volkstümlicheren Fassung spielte. Aus irgendeinem Grund war die Geige Skalkottas' in seiner Jugend häufiger in Lokalen als in Konzertsälen zu hören. Und noch einmal spielte Skalkottas für seine Freunde Ludwig van Beethovens *Violinkonzert* in einem Berliner Restaurant – wobei er den Beifall der Anwesenden fand und mit den Rufen „es lebe der griechische Geiger“ gefeiert wurde.

Der unterhaltende Skalkottas ist demnach ein authentischer Komponist, selbstgeformt und Autodidakt, der, seine Musik „weiterverwertend“, in immer höhere Sphären steigt, während er in Deutschland in die Aspekte eines feinsinnigen deutschen Idealismus eingeweiht wird.

Doch außerdem darf man nicht vergessen, daß zwischen dem Autodidakten und dem Schüler Schönbergs Skalkottas als Schüler Kurt Weills steht, eines Komponisten, der seine Musik ganz offensichtlich auf die Unterhaltungsmusik der Berliner Cabarets stützte.

Die Kammermusik bildet von Seiten des Komponisten ein repräsentatives Feld der Entwicklung des

Unterhaltungsideals. Wegen des geringeren Umfanges im Verhältnis zu Werken für Orchester, aber auch wegen der fortschrittlichen Harmonien und allgemeiner formaler Techniken, die Skalkottas in diesen Werken anwendet, neigt er öfters zu Formen der Unterhaltungsmusik, um jene für den Hörer zugänglich, interessant und anziehend zu gestalten.

Unter den Stücken der hier wiedergegebenen Sammlung ist das *Scherzo für 4 Instrumente* sicherlich das typischste für diese Gattung. Doch dienen dem Unterhaltungsideal auch Werke wie die *zwei kleinen Suiten* für Violine und Klavier. Von diesen Stücken ausgehend schreiten wir weiter zum formalen Experimentieren im kurzen *Duo für Violine und Viola*. Andererseits sind Werke wie die *Sonate für Violine und Klavier* sowie das *Duo für Violoncello und Klavier* unzweifelhaft von einem unterschiedlichen ästhetischen Blickwinkel aus zu betrachten: es handelt sich um „Sonaten“ im Sinne der klassischen, fortgeschrittenen, hohen und, in gewisser Weise „schwierigen“ Musikform. Doch auch in diesen Werken zeugen die schwindelerregenden Finalsätze von einer Anziehungskraft der gesamten Komposition zum Unterhaltungsideal hin. Sowohl in den oben erwähnten Werken als auch in den drei Volksliedbearbeitungen, in denen bekannte volkstümliche Melodien in magische „Musikschnappschüsse“ umgewandelt werden, gibt es natürlich keinerlei Zugeständnis an den billigen Geschmack. Der künstlerische Anspruch an den feinen Geschmack ist es gerade, der die verschiedenen Bereiche und Tendenzen in der musikalischen Produktion des Komponisten in einer Weise verbindet, aufgrund derer man selbst nach einem kurzen Höreindruck erkennen kann, daß es sich um Musik von Skalkottas handelt und um keinen anderen Komponisten.

Sonate für Violine und Klavier

In Skalkottas' theoretischer Denkweise gibt der Titel sozusagen auf zusammenfassende Weise den musikalischen Inhalt wieder. Ein extremes Beispiel für diese Auffassung sieht man in den *Musikalischen Skizzen* für

Streicher, in denen Titel wie „Sinfonia“, „Concerto“, „Suita“, „Concertino“ Kompositionen, jede im Umfang einer Seite, bezeichnen. Wenn jedoch Gegenstand der musikalischen Skizzen ist, innerhalb eines Themas die Idee der Gesamtform einzuschließen, so ist dies bei einer Sonate in voller Entfaltung nichts anderes als die Durchführung der Idee der Sonate mit all ihren Folgen.

Die Charakteristika der Sonatenform bei Skalkottas sind insbesondere die weite Perspektive der Themen und ihrer Durchführungen, welche zu einer größeren Erweiterung der Form führt im Verhältnis zu den *Sonatinen*. Entsprechend können auch mehr Themen auftreten und ihre Verknüpfungen sind komplizierter. Doch verwendet Skalkottas bei der Reprise der Themen, sogar in seinen zwölftönigen Werken, die auf dieser Form beruhen, die Versetzung um eine Quinte, indem er so das entsprechende Verhältnis von Tonika und Dominante wiedergibt. Die Einführung „höherer“ Kompositionstechniken wie diejenige der Fuge oder des Fugato stellen einen zusätzlichen, wenn auch nicht ausschließlichen, so doch verstärkenden Faktor für die Möglichkeiten der Form dar.

Die Partitur der *Sonate für Violine und Klavier* ist undatiert. Papaioannou datiert das Werk auf 1940. Aufgrund der verfügbaren Hinweise müßte es tatsächlich im Zeitraum von 1940 bis 1943 angesetzt werden.

Im schnellen ersten Satz werden drei Themen ein- und durchgeführt. Ein erstes Thema mit ausgeprägter formaler Plastizität, die aus seinen motivischen Elementen herrührt, ist ein typisches Beispiel für Skalkottas' angeborenen Klassizismus. Ein zweites, gesangliches Thema sowie ein drittes, tänzerisches, folgen. Die Durchführung des Satzes führt zu einer komprimierten Reprise der drei Themen in rückläufiger Reihenfolge: zuerst der dritte, tänzerische Teil, dann der zweite, gesangliche und schließlich der erste, klassische.

Der zweite Satz ist ein Beispiel für eine ganz andere Formtechnik Skalkottas': mit seinen Themengebilden bleibt der Anfang in einem fließenden Zustand, während das Schwergewicht in die Weiterentwicklung verlegt wird, die sich in einer erkennbaren, typischen und höchst

ausdrucksstarken Musikform stabilisiert. Diese stabilisierte Musikform ist in der Verarbeitung des zweiten Themas zu erkennen. Es ist zuerst vom Klavier zu hören, um kurz darauf von der Violine wiederholt zu werden. Sodann erscheint es in der Geige eine Quinte höher wieder, und ist danach wiederum von der Violine in seiner ursprünglichen Tonart zu hören, allerdings in einer höheren Lage des Instruments.

Der dritte Satz trägt den Titel „Rondo“ und weist vom Anfang bis zum Ende eine unterhaltende Stimmung auf. Doch trotz des Titels findet sich hier keine typische Wiederholung eines „Refrains“ als Wiedererscheinen eines charakteristischen Themas. Der Aufbau der Form gründet sich auf die Aneinanderreihung von untereinander verschiedenen Themenumwandlungen, die im Mittelteil des Satzes in ein vierstimmiges Fugato münden.

Zwei kleine Suiten für Violine und Klavier

Die Produktion der Nachkriegszeit von Werken für Violine und Klavier konzentriert sich auf zwei kleine Suiten. Von diesen ist die erste als *Kleine Suite für Violine solo und Klavier* bezeichnet und wird im Merlier-Verzeichnis als „Suite für Violine und Klavier“ angegeben, datiert 1946. Das zweite Werk, in der Partitur ohne Titel und Datum, wird in der Violinstimme mit folgendem Titel und Numerierung bezeichnet: *II. Kleine Suite für Violine solo und Klavier*. Sie wird auf 1949 datiert und gilt als letztes Werk des Komponisten. Rückwirkend wird demnach die kleine Suite von 1946 als erste gezählt.

Diese Stücke, den vier Stücken für Violoncello und Klavier (*Kleine Serenade, Sonatine, Zärtliche Melodie und Bolero*) entsprechend, die in derselben Zeit entstehen, gehen aus dem ästhetischen Anspruch hervor, einen einfachen und leichtverständlichen musikalischen Inhalt mit Mitteln der Zwölftontechnik wiederzugeben. Sie bedeuten daher Werke der Reife, die unter gewissen Gesichtspunkten andere Werke vorangehender Perioden fortsetzen, die jedoch zugleich unter einem anderen Blickwinkel gesehen Werke des Suchens darstellen, als

Anfang einer Periode, von der wir annehmen, daß sie, wenn sie Fortführung gefunden hätte, zur Schaffung einer neuen Reihe von Werken großen Ausmaßes in modernem Stil geführt hätte.

1. kleine Suite für Violine solo und Klavier

Die Zwölftontechnik dieses Werkes setzt sich zusammen aus der Isolierung einer tonalen, teilweise auch chromatischen Melodie, zu der die übrigen Töne der Zwölftonreihe in Form einer akkordischen Begleitung ergänzt werden. Im Fall der *1. kleinen Suite* verzichtet der Komponist auf die Herausstellung von Kompositionstechniken, indem er vorgibt, sozusagen eine Suite griechischer Tänze im Zwölftonstil zu schreiben.

Der erste Satz, *Tanz – Preludio*, entwickelt sich in knapper dreiteiliger Tanzform. Das Thema im Mittelteil wird in parallelen Quinten wiedergegeben: Diese Technik verwendet Skalkottas nur ausnahmsweise (wie z.B. im Mittelteil des griechischen Tanzes *Arkadikos*), während er sonst für die Parallelbewegung die weicheren Intervalle der Sext und Terz bevorzugt.

Der zweite Satz, *Griechisches Volkslied* (Thessalisch), stützt sich auf ein höchst einfaches Volksliedthema mit sieben Tönen. Skalkottas vervollständigt die zwölf Töne, indem er dem Klavier eine Bewegung zuweist, die ausschließlich aus den übrigen fünf Tönen besteht. Dieses einfache und charakteristische Thema wird von zwei freien Fortführungen ergänzt, es erhält also zwei Durchführungen – Beispiele einer Formstruktur, die Skalkottas besonders in den *Griechischen Tänzen* angewendet hat –, wobei jede Wiederholung mit kontrapunktischen Linien und volksliedartigen Verzierungen ausgeschmückt wird.

Der dritte Satz mit dem Titel *Wie ein Bauerntanz* ist eine Humoreske in typischer Rondoform. In bezeichnender Weise rezipiert die Violine das zweite Thema in parallelen Quartetten, während seine Schlußkadenz auf parallelen Sexten beruht.

2. kleine Suite für Violine solo und Klavier

Die 2. *kleine Suite* geht von den Gegebenheiten der ersten aus, zu der sie zwar wenige, aber grundlegende Unterschiede aufweist. Auch hier werden tonale Melodien in einen zwölfstimmigen harmonischen Zusammenhang eingebettet. Das musikalische Idiom folgt dennoch allgemeinen Gesetzen der Zwölftontechnik und verläßt die Reihe. Die Themen sind in ihrer allgemeinen Haltung sozusagen volkstümlich, aber keine echten Volkslieder. Die einfache, tänzerische Struktur der Themen entwickelt sich ein weiteres Mal zu einer komplizierteren, freieren und plastischen Gesamtform.

Kennzeichnend für die formale Technik dieses Werkes ist der erste Satz. Hier wechseln sich ein freier Teil in rhetorischem Stil und von rhapsodischer Eingebung mit zwei tänzerischen Themen ab, die in einer Reihe von Variationen zu hören sind. Die Form dieses Satzes gründet sich auf den Gegensatz dieser beiden Themencharaktere. Die beiden Tanzthemen hingegen haben untereinander ähnlichen Charakter, während ihre Durchführung eher aus einer Reihe von Variationen besteht als aus charakterlichen Umwandlungen.

Der zweite Satz stützt sich ebenfalls auf ein ostinat wiederkehrendes Themenmaterial, welches aus der Folge gebrochener Terzintervalle gebildet wird. Die verschiedenen Erscheinungen dieses nicht melodischen Refrains ergeben den Ausgangspunkt für Neubildungen melodischer Struktur, welche in den meisten Fällen durch die Violine in ihrer hohen Lage über ruhigen begleitenden Figuren des Klaviers wiedergegeben werden.

Der dritte Satz ist ein beeindruckendes Feuerwerk in Form eines Rondo, in dem der volkstümliche Charakter des tänzerischen Themas verstärkt wird durch eine Reihe von virtuoson Variationen, Trillern, Flageolet, Doppeltönen, Staccato etc., die im Rahmen einer modernistischen Schreibweise eine Nachbildung der Virtuosität von Laienmusikern beabsichtigen.

Duo für Violine und Violoncello

Das *Duo für Violine und Violoncello* wird im Merlier-Verzeichnis aus 1947 datiert. Im Hinblick auf die Satztechnik setzt es die eigenwillige Zwölftontechnik der Orchesterwerke wie in der Ouvertüre für großes Orchester *Odysseus' Rückkehr in die Heimat* sowie in der Schauspielmusik zum Märchendrama *Im Maiezauber* fort: keine Wiederholungen der Reihen, die aus allen Tönen gebildet werden, wobei Skalkottas sie frei auf die Instrumente der Partitur verteilt. Auf diese Weise widmet sich der Komponist der Entwicklung von thematischen Linien, welche aus der intensiven Verwendung der „Intervalltechnik“ hervorgehen, sowie der Nutzung von Motivelementen der Themen. Hinsichtlich des geschichtlichen Bezuges bewegt sich das Werk zwischen Barockelementen in den beiden ersten Sätzen und volkstümlichen Elementen im vierten Satz.

Der erste Satz des Werkes nimmt einen typisch vor-klassischen, sozusagen Barockstil, im Bau des ersten Themas an. Diesem Thema wird ein zweites, tänzerisches, gegenübergestellt, wie ein Nachhall von Cabaretmusik, ein Stil, der Skalkottas ebenfalls bekannt ist.

Der zweite Satz bindet in sein Hauptthema eine charakteristische Barockverzierung in chromatischer Bewegung ein, dessen Verarbeitung sich in der Einführung eines neuen rhythmischen Elementes, Triolen, weiterentwickelt. Die dreiteilige Liedform dieses Satzes weist in ihrem Mittelteil eine Melodie in breitem Rhythmus auf, der ein habaneraähnliches Taktmaß unterlegt ist. Insgesamt entwickelt sich dieser Satz zu einer intimen, mit starkem Gefühlsausdruck beladenen Landschaft.

Das Thema des nachfolgenden Scherzos beruht auf dem Gegensatz zwischen dem Zweier- und einem Dreierhythmus. Der Mittelteil ist ein Kanon beider Streichinstrumente, der durch gehaltene Noten abgeschlossen wird.

Der vierte Satz, „Finale“, trägt den Titel „Bäuerliche Tanzszenen“. Es handelt sich um eine volkstümliche Humoreske, ein Rondo, bei dessen Refrain sich der 2/4-Takt mit 7/8-Takten, also einem Kalamatianosrhythmus, abwechselte.

Duo für Violine und Viola

Das *Duo für Violine und Viola* ist ein typisches Beispiel für die Gattung der „Skizze“ bzw. der Etüde. Sein besonderer musikalischer Wert entspricht demjenigen von Skizzen, die die Komposition eines größeren Bildes vorbereiten: Der Reiz einer Originalität, einer musikalischen Eingebung im Moment ihrer Entstehung. Das Werk ist in freier Post-Zwölftontechnik geschrieben, bei der Skalkottas bestimmte Elemente der Zwölftontechnik beibehält, ohne sich jedoch an Reihen zu binden.

Unter dem Gesichtspunkt der Art, wie beide Instrumente zusammen auftreten, begründet dieses Stück eine eigene Art der Satztechnik: während Skalkottas in früheren, gleichzeitigen und späteren Werken unterschiedliche Techniken zur Unterscheidung der Instrumentalstimmen anwendet, sodaß jede Stimme von der anderen getrennt zu hören ist, sozusagen, um den Anspruch zu erfüllen, der sich auf das Schönbergsche Ideal der „Durchsichtigkeit“ bezieht, versucht Skalkottas im *Duo für Violine und Viola* bewußt eine Vermischung der beiden Instrumentalstimmen. Beide Instrumente spielen ausschließlich gleichzeitig, eng aneinander gebunden und mit ähnlichen Spieltechniken, indem das eine Instrument das andere imitiert, wie ein zunächst komisches Duett, wie sie in Filmen jener Zeit häufig anzutreffen waren. Auf jeden Fall ist es bezeichnend, daß diese Satztechnik für zwei Streichinstrumente unverändert vom *Duo für Violine und Viola* im folgenden auf das *Konzert für Violine, Viola und Blasorchester* (vermutlich 1942) übertragen wurde, sowie schließlich auch auf das *Konzert für zwei Violinen und Orchester* von 1944.

Der außergewöhnlich kurze erste Satz bildet eine zweiteilige Formanlage: ein Thema sowie dessen komprimiertes Zitat mit Coda. Das Thema selbst wird aus der freien Entwicklung der musikalischen Einfälle des Anfangs gebildet: in seiner Ausdehnung wahrst es das Gleichgewicht zwischen deren Durchführung und der Einführung neuer Gedanken, während der musikalische Fluß ohne Unterbrechung fließt, bis er von einer eindeutigen kadenzierenden Gestalt unterbrochen wird.

Der melodische zweite Satz ist in seiner Kürze ein „Thema“, das in anderem Zusammenhang Anlaß zu einer Reihe von Variationen geben könnte.

Der dritte, etwas ausgedehntere Satz, ist in der Form als ABCBA+Coda angelegt. Das Thema A ist eher klassisch und strenger in seinem Stil (es erinnert an das Thema, mit dem die *10 Skizzen für Streicher* beginnen). Thema B ist gesanglicher und hat etwas von der Atmosphäre eines Unterhaltungslokals. C ist ein Zwischenteil in Sechzehnteln, eine Art Toccata. Die beiden Anfangsthemen werden in umgekehrter Reihenfolge wiederholt (erst B, dann A), ein bei Skalkottas vertrauter Kunstkniff, besonders aus der Nachkriegszeit in Athen. In der Coda koordinieren sich beide Instrumente stärker als sonst in diesem Werk miteinander, indem sie Thema A gleichzeitig vortragen. Wie auch in der *Kleinen Suite für Streicher* wird die Vollendung des Werkes durch das Aufgeben der Unterschiedlichkeit der Instrumente angezeigt, die in der Weise, wie sie eingesetzt wurde, das Werk vorwärts bewegt hat.

Scherzo für vier Instrumente (Violine, Viola, Violoncello und Klavier)

Die Tatsache, daß dieses Stück das einzige ist, das Skalkottas für Streichtrio mit Klavier geschrieben hat, erklärt, weshalb es zu den weniger bekannten und weniger aufgeführten Werken des Komponisten gehört. Jedoch handelt es sich um eines der typischsten Beispiele der unterhaltenden Seite Skalkottas', wie sie im viel bekannteren Zyklus *Konzert für drei Bläser und Klavier* zu Tage tritt. In gewisser Hinsicht passen die Ideen, die Skalkottas für einen Programmplan notiert hatte, nämlich daß „auch dieses Werk sozusagen einen musikalischen Briefwechsel zwischen dem einen und dem anderen Instrument darstellt“, eine „etwas zurückhaltende Musikkunst, wobei auch das Klavier dafür Sorge trägt, am Briefwechsel mit den thematischen Eigenschaften der anderen Instrumente teilzunehmen.“

Die Datierung des Werkes ist nicht eindeutig. Papaioannou setzt es um 1936 an. Es wäre jedoch eine

Datierung auf 1939-40 plausibler, das heißt in der Zeit des *Konzertes für Bläser und Klavier* sowie der *10 Skizzen für Streicher*. Zu dieser Datierung ermutigt uns auch die besondere Satztechnik, die einer zwölftönigen harmonischen Grammatik folgt, ohne daß sich jedoch direkte Reihen feststellen lassen.

Für die Form des Werkes spielt eine charakteristische Einleitung eine hervorherrschende Rolle, nach der das Scherzothema in der Violine eintritt. Ein zweites Thema wird vom Violoncello eingeführt, sodann schließt das Scherzo mit neuen Durchführungen der Motive des ersten Themas. Es folgt ein kurzes Trio, dessen Thema durch die Viola vorgestellt wird, bevor es an die übrigen Instrumente weitgereicht wird. Das Werk endet mit einer verkürzten Wiederholung des Scherzos, das durch eine beeindruckende Coda abgeschlossen wird, welche sich auf das Material der kurzen Einleitung stützt.

Drei Volksliedbearbeitungen (Potamos [Der Fluß]; Elympos und Kissavos; Ande kimisou kori muo [Schlaf nun, meine Tochter])

Das Thema der harmonischen Bearbeitungen von Volksliedmelodien ist maßgebend für Griechenland zur Zeit Skalkottas'. Es bildet ein Detail des allgemeinen Problems, das Bauern- oder Volkslied für den Konzertsaal aufzuwerten. Und dieses letztere Problem bedeutet wiederum einen Teil des allgemeinen Problems einer nationalen Musiksprache, ein kritisches Problem für die eigene Existenz der griechischen Komponisten.

Skalkottas führt unter anderem in seinen Angaben an Merlier 1948 an, daß er sich mit „Übertragungen und Bearbeitungen von Volksliedern“ in drei Perioden beschäftigt habe: 1933, 1942 bis 1943 sowie 1948. Von diesen Übertragungen sind nur ganz wenige in seinem Nachlaß gefunden worden. Im übrigen reiht der Komponist diese Bearbeitungen unter seine Vokalwerke ein. Im vorliegenden Beispiel handelt es sich um drei harmonische Bearbeitungen von Volksliedern für Violine und Klavier. Doch auch in diesen Bearbeitungen besteht die Linie der Geige im Wesentlichen aus dem Thema des

Liedes, anstelle der Violine könnte sie auch von einem Sänger vorgetragen werden. Diese Beobachtung führt uns zu der Annahme, daß diese drei Bearbeitungen möglicherweise eine Auswahl aus (verlorengegangenen) Volksliedbearbeitungen für Gesang und Klavier darstellen, die für Violine und Klavier umgeschrieben wurden auf Bestellung eines Geigers in Athen. Ihre Datierung müßte zwischen 1942 und 1948 angesetzt werden.

Formal gesehen verwenden diese drei Stücke das Lied wie ein „Thema“, das sie weiterentwickeln, indem sie Akkorde, Episoden und kontrapunktische Linien im Klavier hinzufügen. Diese „ins Vertikale“, in die Höhe gehende – und nicht „ins Horizontale“, der Länge nach gehende – Entwicklung stellt zunächst die kompositorische Perspektive Skalkottas' in diesen kleinen Werken dar. Diese streng tonalen Volkslieder (eine in diatonischem Geschlecht und zwei in chromatischem) bewegen sich nicht in Richtung auf die Vervollständigung der Harmonie durch die zwölf Töne (wie dies in anderen Werken wie z.B. der *I. kleinen Suite* geschieht), sondern sie wollen eine Harmoniewelt erschaffen, die die Dimension der „Magie“ beim Hören hinzufügt. Grundsätzliche technische Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, sind das Vermeiden von klassischen Harmoniefolgen, die Verwendung von Dreiklängen mit mehr als drei Tönen der Siebentonleiter, bzw. mit weniger Tönen (z.B. reine Quinten), sowie die Verwendung einer diskreten Polytonalität, die besonders durch die Einführung von zusammenstoßenden Beziehungen hervorgerufen wird, wie z.B. im ersten der drei Stücke, dem *Potamos*, wo das es des Klaviers gegen das e der Violine stößt, während im dritten Stück, einem Wiegenlied, das b des Klaviers zum h der Geige einen Querstand bildet. Im zweiten der Stücke, einem *Kleftiko*-Lied, dem ein Tanz nachfolgt, erweisen sich die Ostinati in den tiefen Tönen des Klaviers als bedeutungsvoll für die harmonische Strukturierung der Begleitung.

© Kostis Demertzis 2001

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

Maria Asteriadou

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

Chara Sira

Chara Sira wurde 1970 in Athen geboren und ist Mitglied des Neuen Hellenischen Quartetts seit 2001. Sira studierte bei S. Pimenides und S. Kafantaris am Hellenic Conservatory in Athen und bei Jean Sulem am Pariser Konservatorium. 1994 gewann sie einen ersten Preis für ihr Violaspiel, setzte ihre Studien bei Tasso Adamopoulos fort und ist seither als Solistin und Kammermusikerin gefragt. Nachdem sie bereits am Nationalen Rundfunkorchester und dem Athener „Orchester der Farben“ Konzertmeisterin gewesen war, bekleidet sie nunmehr am staatlichen Orchester von Thessaloniki dieselbe Position. Zusätzlich unterrichtet sie Viola am Konservatorium von Thessaloniki.

Maria Kitsopoulos

Maria Kitsopoulos, Mitglied des New York Philharmonic Orchestra, schloß ihre Ausbildung an der Juilliard School mit Bachelor, Diplom und Doctor of Musical Arts ab. Ihre Lehrer waren u.a. Jerome Alton, Scott Ballantyne und Harvey Shapiro. Beim Feuermann Cellowettbewerb war Kitsopoulos Finalistin und war Preisträgerin beim National Society of Arts and Letters-Wettbewerb. Mit unterschiedlichen amerikanischen und europäischen Orchestern tritt Kitsopoulos als Solistin auf und ist in bedeutenden Konzerthäusern und bei wichtigen Festivals wie denen von Aspen und Tanglewood zu Gast. Als engagierte Kammermusikerin tritt sie mit Ensembles wie Music Mobile, Guild of Composers und Ensemble Intercontemporain auf. Zusätzlich ist sie als Mitglied des Celloquartettes Quartet Cello vielfach auf dem amerikanischen Kontinent zu hören.

Nikos Skalkottas: Biographie et œuvre

Naissance le 21 mars 1904 à Khalkis. Études de violon avec son père et son oncle de 1909 à 1910. Déménagement à Athènes. À partir de 1912, études de violon au conservatoire d'Athènes. Achèvement des études au conservatoire d'Athènes en 1920. Il obtint une bourse qui lui permit d'étudier le violon à la Hochschule de Berlin auprès de Willy Hess à partir de 1921. À partir de 1923, il se consacra à la composition. De cette période datent les premières compositions pour piano. En 1925 il commença une correspondance avec Nelli Askitopoulou. Skalkottas trouva divers emplois comme musicien à Berlin (cinémas, hôtels etc.). *Sonate pour violon seul*. De 1925 à 1927, études de composition avec Kurt Weill et Philipp Jarnach. Naissance d'une fille procurée avec Mathilde Temko. *Sonate pour piano* et *Quinze petites variations* pour piano en 1927. Études de composition avec Arnold Schönberg à l'Académie des arts de 1927 à 1933. De 1928 à 1931 datent deux *Sonatinas* pour violon et piano, deux *Quatuors à cordes*, l'*Octuor* pour quatre cordes et quatre instruments à vent, le *Premier Concerto pour piano*, la *Première Suite pour grand orchestre* en six mouvements, le *Concerto pour orchestre d'harmonie* (aujourd'hui disparu), la *Danse grecque* (du Péloponnèse). En 1933, retour en Grèce. Membre des orchestres symphoniques d'Athènes. *Trois Danses grecques*. En 1934, transcriptions de chansons populaires grecques à partir d'enregistrements sur disques. De 1935 à 1936 composition de deux *Sonates pour violon et piano*, du *Troisième Quatuor à cordes* et du *Trio à cordes*, du *Concertino pour deux pianos*, achèvement du cycle des *36 Danses grecques*, composition de la *Première Suite pour piano*, du *Trio pour violon, violoncelle et piano*. Entre 1936 et 1938 virent le jour le *Deuxième Concerto pour piano*, le *Concerto pour violon*, le *Concerto pour violoncelle* (aujourd'hui disparu); en 1938, les *Huit Variations pour trio avec piano* et *La grâce et la mort* (ballet, première version). En 1939, il composa le *Concerto pour orchestre d'harmonie et piano* et il rédigea quelques articles théoriques (*La technique de l'instru-*

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

Skalkottas, le divertisseur (le créateur de musique de divertissement)

De Kostis Demertzis

Le fait que le compositeur grec Nikos Skalkottas (Khalkis de 1904 à Athènes 1949) fut élève de Schönberg, qu'il composa en style moderne et employa des formes provenant de la musique absolue, qu'il poursuivit un haut idéal musical en s'inspirant manifestement de sources classiques, un idéal qui le fit rencontrer beaucoup d'indifférence, mais aussi de haine, particulièrement dans sa patrie, nous fait oublier que le divertissement fut l'origine, mais aussi assez souvent le but (=l'intention) des compositions de Skalkottas.

Ce n'est que de nos jours que la musicologie commence à s'intéresser à Skalkottas en tant que membre d'un groupe plutôt inconnu: en tant que « membre de la classe de composition de Schönberg à Berlin ». Ceci est déjà un progrès si l'on pense au fait que Skalkottas fut considéré jusqu'à présent comme faisant partie de la deuxième école viennoise et que les musicologues ont essayé de trouver une réponse à la seule question s'il se rapprochait plus de Webern ou de Berg – et cela avec une petite influence de Stravinski. Nous ne faisons que commencer à comprendre que cette génération – la génération de Gerhard von Hanneheim, Perpessas, des frères Goehr et Prawassudowitz, une génération particulièrement multinationale, presque perdue et de laquelle Skalkottas est un des représentants les mieux connus – nous fournit le cadre dans lequel il faut comprendre certains éléments essentiels de la technique de composition et de l'esthétique de la musique de Skalkottas. La connaissance approfondie de l'histoire, des œuvres et des textes de cette classe, de laquelle Skalkottas fut élève et qu'il fréquenta souvent par la suite entre 1927 et 1933 (quand la classe fut dissoute par les nazis qui commencèrent à prendre le pouvoir), va nous amener probablement à réviser beaucoup de nos vues sur le compositeur.

Il s'agit ici pourtant de ne pas perdre de vue le fait que même si Skalkottas doit en de nombreux points son évolution technique et esthétique à cette classe, il a acquis les bases de sa technique de composition déjà plus tôt. Le fondement de son art de composer est le divertissement. Il s'agit du même fondement que pour les premières œuvres conservées, les deux suites pour piano de 1924 et des deux œuvres pour deux pianos de la même année qui présentent les caractéristiques typiques d'œuvres de débutants. Il s'agit de la même base que pour la *Sonatine pour piano* de 1927 et les *Quinze Petites variations* pour piano de la même année et il s'agit de la même base qui s'exprime dans les œuvres datant de la période des études avec Schönberg, dans la partie conservée de la *Première Sonatine pour violon et piano* et qui caractérisa probablement les œuvres perdues

telles que le *Concerto pour orchestre d'harmonie* ou le *Quatuor à cordes léger*. L'on peut retrouver le même fondement dans le *Concertino pour deux pianos* de 1935, dans le *Concerto pour orchestre d'harmonie et piano* de 1938, dans le *Nocturne pour xylophone et orchestre de chambre* ainsi que dans le *Concertino pour piano* de 1948-49. Dans chacun des cas cités, Skalkottas fut d'avis que la musique fut facile à écouter étant donné que ce sont les éléments à caractère léger qui sont incorporés à la musique qui attirent l'attention de l'auditeur.

Il est possible de mettre en parallèle ces deux extrêmes de la musique de Skalkottas avec deux citations de la préface du *Concerto pour orchestre d'harmonie et piano* datant des environs de 1939. À Schönberg il doit « une fine atmosphère musicale et une transparence absolue concernant le contenu ». Mais ce contenu musical s'identifie plutôt aux « manières d'une musique de danse, qui sait réjouir, divertir et attirer l'attention d'un public intéressé ».

Les origines de ce fondement divertissant de la musique sont à chercher dans une phase de la vie de Skalkottas qui précède les études avec Schönberg, dans la période de Berlin, aux alentours de 1925, lorsqu'il chercha à subvenir à ses besoins en se produisant comme musicien dans les cinémas, les hôtels et les cafés. L'on peut trouver des origines encore plus précoces chez Skalkottas adolescent qui, après avoir remporté avec succès son diplôme au conservatoire d'Athènes et obtenu une bourse en jouant le *Concerto pour violon* de Ludwig van Beethoven, travailla dans un bar à Volos et s'y présenta avec le même *Concerto pour violon* de Ludwig van Beethoven, mais cette fois dans une version populaire qu'il avait mise au point lui-même. À vrai dire, au cours de sa jeunesse, le violon de Skalkottas put être entendu plus souvent dans les cabarets que dans les salles de concert. Et Skalkottas reprit sa version du *Concerto pour violon* de Ludwig van Beethoven même à Berlin en la jouant pour ses amis dans un restaurant – il trouva l'approbation du public et fut fêté avec les applaudissements suivants: « Vive le violoniste grec ».

Skalkottas, le divertisseur, est donc un compositeur authentique, formé par lui-même et autodidacte, qui ne cessa de réutiliser sa musique pour se hausser dans des sphères de plus en plus élevées, tandis qu'il se laissa introduire en Allemagne dans l'art subtil de l'idéalisme allemand.

Il s'agit de ne pas oublier non plus qu'entre l'autodidacte et l'étudiant de Schönberg, il y a l'élève de Kurt Weill, un compositeur qui lui-même organisa sa vie en écrivant de la musique d'amusement pour les cabarets berlinois.

La musique de chambre fournit au compositeur un vaste champ de possibilités pour réaliser ses idéaux de divertissement. En raison de leurs dimensions plus réduites, en comparaison avec les œuvres pour orchestre, mais aussi en raison des harmonies osées et des éléments formels universels que Skalkottas met en œuvre dans ces compositions, il a tendance à se servir des formes de la musique légère afin de les rendre compréhensibles, intéressants et attractifs pour l'auditeur.

Parmi les œuvres de cette compilation, le *Scherzo pour quatre instruments* est certainement celle qui est la plus représentative de ce genre. Mais les deux *Petites Suites* pour violon et piano poursuivent certainement aussi le même objectif divertissant. De ces œuvres nous progressons vers des jeux de forme dans le court *Duo pour violon et alto*. D'un autre côté, des œuvres comme la *Sonate pour violon et piano* et le *Duo pour violoncelle et piano* servent un objectif esthétique différent. En fait, il s'agit de « sonates » dans le sens classique, donc voulant respecter cet idéal formel établi, défini d'avance et parfois difficile à atteindre. Mais même dans ces œuvres les mouvements finaux témoignent d'une attirance inconditionnelle de toute l'œuvre vers l'idéal du divertissement. Dans toutes les compositions citées et de même dans les trois transcriptions de chansons populaires, dans lesquelles des mélodies populaires connues sont transformées en des coups de génie magiques, Skalkottas ne se laisse cependant point avilir à faire des concessions au mauvais goût. Ce sont au contraire les hautes exigences

artistiques qui unissent les différents domaines et tendances de la production musicale du compositeur, qui font que l'on peut se rendre compte après quelques instants d'écoute seulement qu'il s'agit de musique de Skalkottas et d'aucun autre compositeur.

Sonate pour violon et piano

Chez Skalkottas, dans la conception théorique de la musique, le titre reprend en résumé le contenu de l'œuvre. Un exemple extrême de cette compréhension de la musique nous livrent les *Dix Esquisses pour cordes*, dans lesquelles chaque mouvement d'une longueur d'une page porte un titre tel que *Sinfonia*, *Concerto*, *Suite* ou *Concertino*. Si pour ces esquisses le but est de présenter au moyen d'un seul sujet chaque fois une forme entière, cela ne peut être différent pour une sonate entière où il s'agit de mettre en musique l'idée de la sonate avec toutes ses conséquences.

La forme sonate se caractérise chez Skalkottas par ses longs sujets et leur développement étendu, ce qui fait que la sonate est une œuvre de grande dimension si on la compare aux sonatines. On peut y trouver plusieurs sujets et leurs enchaînements sont souvent compliqués. Lors de la reprise, même dans ses œuvres dodécaphoniques de forme sonate, Skalkottas transpose ses sujets d'une quinte et rend évident ainsi les relations de tonique et dominante. L'introduction de techniques de composition plus « élevées » comme la fugue ou le fugato lui fournit des possibilités supplémentaires pour mettre en évidence la forme.

La partition de la *Sonate pour violon et piano* ne porte pas de date. Papaioannou la date de 1940. Sur base des indications trouvable, elle doit vraiment avoir été composée entre 1940 et 1943.

Le premier mouvement rapide présente trois sujets et leur développement. Le premier sujet est typique pour le classicisme inné de Skalkottas avec sa plasticité formelle qui lui provient de ses motifs. Le deuxième sujet est plus chantant et le troisième dansant. Après le développement, la reprise présente les sujets en sens inverse et en résumé, d'abord la troisième partie dansante, en-

suite la deuxième chantante et finalement la première classique.

Le deuxième mouvement représente une technique formelle de Skalkottas tout à fait différente. Le début ne fait que présenter les sujets de façon très fluide, tandis que l'intérêt est décalé sur leur développement qui se stabilise sous une forme reconnaissable, typique et très expressive. On peut reconnaître cette forme stabilisée dans le développement du deuxième sujet. On l'entend d'abord joué par le piano et il est ensuite repris par le violon. Peu après, il apparaît au violon une quinte plus haut et réapparaît au violon dans sa tonalité première, mais joué à une octave plus haute.

Le troisième mouvement est intitulé « Rondo » et présente un caractère divertissant du début à la fin. Malgré le titre, on ne peut trouver de répétition typique du « refrain » comme reprise d'un sujet caractéristique. La forme se justifie par une juxtaposition de différentes transformations de sujets qui aboutissent dans la partie centrale en un fugato à quatre voix.

Deux Petites Suites pour violon et piano

Au cours des années d'après-guerre, la production d'œuvres pour violon et piano se concentre sur deux petites suites. La première des deux est qualifiée de *Petite Suite pour violon solo et piano*; dans le registre Merlier elle est désignée comme « Suite pour violon et piano » et date de 1946. La deuxième œuvre, qui ne porte ni titre ni date sur la partition, est caractérisée de *II^e Petite Suite pour violon solo et piano* sur la partie du violon. Elle date probablement de 1949 et l'on suppose qu'il s'agit de la dernière œuvre du compositeur. Avec effet rétroactif, la petite suite de 1946 est désignée comme étant la « Première ».

Ces œuvres, qui correspondent aux quatre œuvres pour violoncelle et piano (*Petite Sérénade*, *Sonatine*, *Mélodie douce* et *Boléro*) qui datent de la même époque, partent de l'idée esthétique de rendre un contenu musical simple et facilement compréhensible avec les moyens du dodécaphonisme. Il s'agit donc d'œuvres de maturité,

qui prolongent sous différents aspects des œuvres de périodes précédentes, qui pourraient être qualifiées d'œuvres de la recherche, d'un début de période et de laquelle on peut supposer que si elle avait pu être poursuivie, elle aurait conduit à la composition d'une série d'œuvres de grande envergure en style moderne.

Première Petite Suite pour violon seul et piano

La technique dodécaphonique de cette œuvre se compose de l'isolement d'une mélodie tonale, partiellement même chromatique, laquelle viennent compléter les autres sons de la gamme dodécaphonique sous forme d'accompagnement en accords. Dans le cas de la *Première Petite Suite*, le compositeur renonce à mettre en évidence des techniques de composition en prétextant de noter une suite de danses grecques dans le style dodécaphonique.

Le premier mouvement, *Danse – Preludio*, se développe sous forme de danse brève en trois parties. Le sujet de la partie centrale est joué en quintes parallèles: Skalkottas ne se sert que rarement de cette technique (comme par exemple à la partie centrale de la danse grecque *Arkadikos*), tandis qu'il préfère généralement les intervalles plus doux de sixte et de tierce pour décrire des mouvements parallèles.

Le deuxième mouvement, *Chanson populaire grecque (Thessalienne)*, repose sur un sujet de chanson populaire extrêmement simple de sept sons. Skalkottas complète les douze tons, en confiant au piano un mouvement consistant exclusivement de ces cinq notes restantes. Ce sujet simple et caractéristique est complété par deux continuations libres, il reçoit donc deux développements – exemple de construction d'une forme que Skalkottas a particulièrement adoptée dans les *Danses grecques* – et dont chaque développement est accompagné de lignes contrapuntiques et d'ornements dans le style de la musique populaire.

Le troisième mouvement portant le titre *Comme une danse de paysan*, est une humoresque dans sa forme typique de rondo. De manière typique, le violon présente

le deuxième sujet avec des quarts parallèles, tandis que sa cadence finale repose sur des sixtes parallèles.

Deuxième Petite Suite pour violon seul et piano

La *Deuxième Petite Suite* part des données de la *Première*, dont elle se distingue peu mais en quelques points essentiels. Dans la *Deuxième Suite*, on trouve également des mélodies tonales placées dans un cadre harmonique dodécaphonique. L'idiome musical observe cependant les règles générales de la technique dodécaphonique et quitte la série. Les sujets optent pour le caractère de la musique populaire, mais il ne s'agit pas de réelles chansons populaires. La structure simple et dansante des sujets s'agrandit à nouveau en une forme totale compliquée, libre et très plastique.

En ce qui concerne la technique de construction de la forme, le premier mouvement est typique pour l'œuvre entière. Ici se relayent une partie libre en style rhétorique et d'influence rhapsodique avec deux sujets dansants présentés à l'aide d'une série de variations. La forme de ce mouvement repose sur l'opposition entre ces deux caractères des sujets. Les deux sujets de danse sont d'un caractère semblable, tandis que leur développement consiste plutôt en une série de variations qu'en des transformations de leur caractère.

Le deuxième mouvement repose également sur du matériel thématique revenant de manière obstinée et qui est formé par une suite d'intervalles de tierce brisée. Les différentes apparitions de ce refrain non mélodique servent de point de départ à de nouvelles constructions à structure mélodique, qui sont généralement présentées par le violon à l'aigu, sur des figures d'accompagnement calmes au piano.

Le troisième mouvement est un feu d'artifice captivant sous forme de rondo, où le caractère populaire du sujet de danse est renforcé par une série de variations virtuoses, des trilles, des sons en flageolet, des doubles-cordes, du *staccato* etc., qui, dans le contexte de l'écriture moderne, veulent imiter la virtuosité de musiciens amateurs.

Duo pour violon et violoncelle

Dans le registre Merlier, le *Duo pour violon et violoncelle* date de 1947. Du point de vue style, il poursuit le dodécaphonisme spécial des œuvres pour orchestre comme on le trouve dans l'ouverture pour grand orchestre *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* et la musique de scène pour le drame féérique *Les Sortilèges de mai*: aucune répétition des séries qui sont formées par les douze tons, que Skalkottas répartit librement entre tous les instruments de la partition. De cette façon, le compositeur se concentre sur l'élaboration de lignes thématiques, qui résultent de l'utilisation intense de la « technique des intervalles » et de l'exploitation d'éléments de motifs constituant les sujets. Du point de vue historique, l'œuvre évolue entre éléments baroques dans les deux premiers mouvements et éléments populaires dans le quatrième mouvement.

Le premier mouvement de l'œuvre adopte un style typiquement préclassique, donc baroque, dans la construction du premier sujet. À ce sujet contraste un deuxième, dansant, qui est comme le rappel de musique de cabaret, un style qui est également familier à Skalkottas.

Le deuxième mouvement insère dans son sujet principal un ornement baroque typique utilisant des chromatismes et dont le développement se fait par l'introduction d'un nouvel élément rythmique, le triolet. La forme *lied* en trois parties de ce mouvement présente en sa partie centrale une mélodie dans un rythme assez large, dans une mesure proche de l'*habanera*. En tout, ce mouvement devient un paysage intime transportant des sentiments très forts.

Le sujet du scherzo suivant repose sur l'opposition entre un rythme binaire et ternaire. La partie centrale présente un canon des deux instruments à cordes et il se termine par des notes longues.

Le quatrième mouvement, *Finale*, porte le titre de « Scènes de danse de paysans ». Il s'agit d'une humoresque populaire, un rondo, au sein du refrain duquel la mesure de 2/4 alterne avec la mesure de 7/8, donc le rythme d'un *kalamatianos*.

Duo pour violon et alto

Le *Duo pour violon et alto* est un exemple typique du genre de l'« esquisse », respectivement de l'« étude ». Sa valeur musicale particulière est celle d'esquisses préparant la composition d'une toile plus importante: le charme d'une originalité, d'une intuition musicale au moment de sa genèse. L'œuvre est notée dans la technique post-dodécaphonique libre pour laquelle Skalkottas conserve certains éléments de la technique dodécaphonique sans pour autant se laisser lier par des séries.

La manière de laquelle les deux instruments se rejoignent est le point de départ de l'élaboration d'un nouveau style: tandis que Skalkottas se sert de différentes techniques pour différencier les deux instruments dans des œuvres antérieures, contemporaines et plus tardives dans le but de faire entendre chaque voix séparément et pour remplir ainsi l'exigence de Schönberg, selon laquelle une œuvre doit être « translucide », Skalkottas fait de son mieux pour obtenir dans le *Duo pour violon et alto* un « alliage » des deux voix instrumentales. Les deux instruments jouent exclusivement simultanément, ils sont liés l'un à l'autre étroitement et présentent des techniques de jeu semblables en s'imitant l'un l'autre. Il ressemble d'abord à un duo comique comme on peut les trouver dans des films de cette époque. En tout cas, il est important de noter que ce style établi pour deux instruments à cordes fut transposé à l'identique du *Duo pour violon et alto* au *Concerto pour violon, alto et orchestre d'harmonie* (datant probablement de 1942) et finalement au *Concerto pour deux violons et orchestre* datant de 1944.

Le premier mouvement, qui est extraordinairement court, est composé par une forme en deux parties: un sujet et la citation sous forme de résumé de celui-ci avec coda. Le sujet lui-même est formé par un développement libre des idées musicales du début. Dans ses dimensions il respecte l'équilibre entre leur développement et l'introduction de nouvelles idées, tandis que le flux musical peut couler sans être interrompu jusqu'au moment où vient l'interrompre un élément de structure clairement cadencé.

Le deuxième mouvement plus mélodique est si court qu'il est en fait la présentation d'un « sujet » qui, dans un autre contexte, saurait être le point de départ d'une série de variations.

Le troisième mouvement, plus long, est de forme ABCBA+coda. Le sujet A est plutôt classique et plus sévère dans son style (il fait penser au sujet avec lequel commencent les *10 Esquisses pour cordes*). Le sujet B est plus chantant et véhicule l'atmosphère d'un cabaret. C est un élément intermédiaire en doubles croches, un genre de toccata. Les deux sujets du départ sont répétés en sens inverse (d'abord B ensuite A), une ruse familière chez Skalkottas, particulièrement au moment de l'après-guerre à Athènes. Dans la coda, les deux instruments s'unissent plus qu'à tout autre moment du mouvement en présentant ensemble et simultanément le sujet A. Comme au cours de la *Petite Suite pour cordes*, la fin de l'œuvre est annoncée par l'abolition de la différence entre les deux instruments, différence qui, de la façon qu'elle fut présentée, faisait avancer l'œuvre.

Scherzo pour quatre instruments (violon, alto, violoncelle et piano)

Le fait que cette œuvre soit la seule que Skalkottas ait écrite pour cordes et piano explique pourquoi il s'agit d'une œuvre du compositeur peu connue et peu jouée. Il s'agit pourtant d'une des œuvres les plus typiques pour ce côté divertissant chez Skalkottas, comme on le connaît si bien de son cycle *Concerto pour trois vents et piano*. Les idées notées par Skalkottas pour un programme conviennent également à cette œuvre, c'est-à-dire qu'il s'agit aussi dans cette œuvre « d'un échange de lettres musicales entre les instruments », « d'un art musical discret, au sein duquel même le piano prend soin de participer à la correspondance avec les propriétés thématiques des autres instruments. »

Il n'est pas évident de dater l'œuvre. Papaioannou la date de 1936. Il est pourtant plus plausible de la dater d'entre 1939 et 1940, période de la rédaction du *Concerto pour vents et piano* et des *Dix Esquisses pour*

cordes. Le style laisse également supposer cette période par sa tendance à suivre une technique dodécaphonique, sans que l'on puisse trouver de vraies lignes.

L'introduction caractéristique, après laquelle le sujet du scherzo est présenté au violon, joue un rôle primordial pour le développement de la forme. Un deuxième sujet est présenté par le violoncelle et ensuite le scherzo finit avec un nouveau développement des motifs du premier sujet. Un petit trio suit, le sujet de celui-ci est présenté à l'alto avant d'être repris par les autres instruments. L'œuvre se termine par une répétition raccourcie du scherzo, qui trouve sa conclusion dans une coda impressionnante, qui repose sur le matériel de la petite introduction.

Trois transcriptions de chansons populaires (Potamos [Le fleuve]; Elympos et Kissavos; Ande kimisou kori mou [Dors maintenant, ma fille])

Le problème de faire des arrangements harmoniques de mélodies populaires est très actuel en Grèce au moment où Skalkottas y fut actif. Il s'agit d'un élément de la tendance générale à valoriser la chanson des paysans et la chanson populaire pour la salle de concert. Et ce dernier problème est à nouveau un des éléments du problème général de trouver une langue nationale en musique, un problème critique pour la propre survie des compositeurs grecs.

Skalkottas indique par exemple dans des explications suivant Merlier 1948 qu'il a réalisé des « transpositions et arrangements de chansons populaires » en trois phases: en 1933, de 1942 à 1943 et en 1948. Uniquement quelques-unes de ces transpositions ont été retrouvées dans sa succession. D'ailleurs le compositeur classe ces arrangements sous la rubrique des œuvres vocales. Dans le cas présent, il s'agit d'arrangements harmoniques de chansons populaires pour violon et piano. Mais aussi pour ces adaptations, la ligne du violon est constituée essentiellement de la mélodie de la chanson: au lieu d'être jouée par le violon, elle pourrait être présentée par un chanteur. Cette observation nous laisse

supposer que ces trois arrangements pourraient être extraits d'une série de transcriptions pour chant et piano et qu'ils auraient été adaptés pour violon et piano à la demande d'un violoniste d'Athènes. Ceci nous amène à les dater de la période de 1942 à 1948.

Du point de vue de leur forme, ces trois œuvres se servent de la chanson comme d'un « sujet » qu'ils développent en ajoutant des accords, des épisodes et des lignes contrapuntiques au piano. Ce développement « vertical », dans le sens de la hauteur et non pas « horizontal » dans le sens de la longueur, représente la première perspective du compositeur Skalkottas dans ces petites œuvres. Ces chansons populaires strictement tonales (une en mode diatonique et les deux autres en mode chromatique) ne tendent pas à être complétées harmoniquement par les douze tons (comme cela a été le cas pour d'autres œuvres comme par exemple la *Première Petite Suite*), mais elles veulent créer un monde harmonique à part, qui ajoute la dimension de la « magie » lors de l'écoute. Les techniques de base pour arriver à cette fin sont les suivantes: éviter les enchaînements classiques d'accords, utiliser des accords de plus de trois sons de la gamme heptatonique, respectivement moins de sons (par exemple des quintes justes) et mettre en place une polytonalité discrète, qui est provoquée par l'introduction de relations conflictuelles comme p.ex. dans la première des trois œuvres, le *Potamos*, où le mi bémol du piano est entendu simultanément avec le mi du violon, tandis que dans la troisième œuvre, une berceuse, le si bémol du piano se retrouve en fausse relation avec le si bécarre du violon. Dans la deuxième œuvre, une chanson *Kleftiko*, suivie d'une danse, les ostinati en notes basses au piano se révèlent comme étant importants pour la structure harmonique de l'accompagnement.

© Kostis Demertzis 2001

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

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

Chara Sira

Chara Sira naquit à Athènes en 1970 et fait partie du Nouveau Quatuor Hellénique depuis 2001. Elle fit ses études au Conservatoire Hellénique à Athènes avec S. Pimenides et S. Kafandaris et au Conservatoire de Paris avec Jean Sulem. Elle obtint son Premier Prix à l'alto en 1994 et continua de se perfectionner avec Tasso Adamopoulos; elle se fit remarquer comme soliste et comme altiste dans des formations de musique de chambre. Ancien premier alto de l'Orchestre Nationale de la Radio et de l'Orchestre des Couleurs d'Athènes, elle occupe maintenant la même position au sein de l'Orchestre d'Etat à Thessaloniki. Elle enseigne l'alto au Conservatoire d'Etat à Thessaloniki.

Maria Kitsopoulos

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



Georgios Demetrias, violino



Maria Asteriadou, piano



Maria Kristopoulos, violoncello



Chara Sira, viola