



World Première Recordings

NIKOS SKALKOTTAS

The Maiden and Death, ballet suite

Piano Concerto No. 1

Ouverture Concertante



Iceland Symphony Orchestra

Nikos Christodoulou, conductor

Geoffrey Douglas Madge, piano

SKALKOTTAS, Nikos (1904–49)

The Maiden and Death (1938)

24'35

Ballet Suite, for Orchestra *(Skalkottas Society Library)*

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | <i>Moderato maestoso – attacca –</i> | 1'44 |
| 2 | <i>Allegro – attacca –</i> | 2'17 |
| 3 | <i>Andantino – Tempo di Valse (Lento) – Allegro moderato – Lento – attacca –</i> | 6'53 |
| 4 | <i>Vivo; Allegro – attacca –</i> | 2'53 |
| 5 | <i>Lentement – attacca –</i> | 6'43 |
| 6 | <i>Moderato assai; Lento – Allegro moderato – Lento</i> | 4'05 |

Concerto No. 1 for Piano and Orchestra (1931) *(Margun Music)*

20'28

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro moderato</i> | 7'48 |
| 8 | II. <i>Andante cantabile</i> | 8'01 |
| 9 | III. <i>Allegro vivace – Presto</i> | 4'30 |

Geoffrey Douglas Madge *piano*

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Ouvertüre Concertante (1944/45) <i>(Margun Music)</i> | 9'10 |
|----|---|------|

Allegro

TT: 55'44

Iceland Symphony Orchestra *Sigrun Eðvaldsdóttir leader*

Nikos Christodoulou *conductor*

All works are World Première Recordings

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

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

As a composer Skalkottas worked in isolation. His music was largely either neglected or met with a critical reaction, mostly on account of its atonality and the considerable technical demands that it made. His character was introvert. Despite the exigencies of his life, Skalkottas continued to compose prolifically until he died. In spite of the relative neglect of his music during his lifetime, Skalkottas always enjoyed a special reputation, as is witnessed by the 1934 edition of the Great Greek Encyclopaedia in which his Dances, prior even to their overall completion, were singled out as a major achievement. During the German occupation of Greece he was imprisoned in the Haidari camp for almost two months. In

1946 Skalkottas married the pianist Maria Pangali with whom he had two sons. In 1949, prior to the birth of his second son, he died unexpectedly at the age of forty-five.

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

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

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

Another important feature of Skalkottas's music is the presence of Greek folk material in his works. For a period, he professionally transcribed and analyzed Greek folk songs. Of particular interest is his integration of folk elements in his atonal compositions. Tonal works with folk elements include the famous 36 Greek Dances.

© Jason Dimitriades 1997

The Maiden and Death, ballet suite

The Maiden and Death is Skalkottas's first ballet score and was written about 1938. It is one of his more important tonal works, composed at the same period as such atonal works as the Second Piano Concerto, the Violin Concerto and the *Variations on a Greek Folk Song* for piano trio. The style of *The Maiden and Death* is an extension of the tonal idiom found

in the Greek Dances (1931–36). After this work Skalkottas's tonal language changed, becoming more neoclassical. The occasion of the ballet's composition is not known. But the composer has written a synopsis of the plot in his manuscript score and the correlations between the work's movements and the plot can be inferred.

The plot of the ballet was derived (possibly by the composer) from a well-known folk poem with the same title. According to a note by Skalkottas, the ballet music, as a suite of successive movements, stands independently as a symphonic poem. The ballad-like poem uses commonly encountered motifs of folk poetry: the maiden abducted by death, her fiancé following her. A young girl ('lissom' in the folk language) in her happiness boasts that she is unafraid of Death; thus provoked, Death strikes the maiden with his arrow and abducts her; upon his return her fiancé immediately stabs himself over the maiden's body. Skalkottas's choreographic plot retains the three principal characters and the essence of the folk story, though it develops somewhat differently after the maiden's death.

The first two movements – *Moderato maestoso*, *Allegro* – were possibly intended, as in other incidental works by Skalkottas, as an introduction to the essence of the drama. The character of the *Maestoso*, which opens with an heroic, folk-like horn theme, evokes the tale's mythical time and tragic atmosphere. The following *Allegro*, dissonant and dashing, with sharp contrasts of instrumentation, could be related to the attack of vengeful Death.

In the short *Andantino*, which acts as an introduction to the ensuing progression of dances, brief solos and the cor anglais surrounded by harp sonorities and strangely dissonant strings make for an illusory mood. Konstantis, the maiden's fiancé, in the mistaken belief that she is only asleep, raises her in his arms; she, as a spirit, dances with him in a slow, melancholy waltz (*Tempo di Valse – Lento*). The ternary waltz, the ballet's centrepiece, has a melodic theme of elusive simplicity, heard over hovering harmonic motion. The rather uncommon sonority and direction of the waltz, in slow pulse, underline its unreal melancholy. Through a harp *glissando* the waltz is directly linked to the *Allegro moderato*, which is also in 3/4 metre. This is a Greek folk dance, *Tsamikos*. According to the Skalkottas expert Kostis Demertzis, the bold *Tsamikos* is danced by Konstantis. In a final acceleration, its opening motif leads on to a fanfare-like waltz-motif in the brass which initiates a short resumption of the waltz.

The following two linked movements, *Vivo* and *Allegro*, are Death's dances. Konstantis

realizes that his fiancée is dead. Death then bursts forth, grasps back the maiden and dances a wild dance with her. The *Vivo* starts with a menacing modal theme in the bass and both movements culminate in noisily aggressive tuttis. In the *Lentement* the atmosphere changes completely; the maiden suddenly recalls her beloved with painful yearning. A bitterly nostalgic music starts in the woodwinds, followed by the strings, which are interrupted in a meditative dialogue with the solo harp. In the central tutti section of this movement a motif from the opening *Moderato* reappears. It is developed as a static theme, in a common F minor tonality, and signals memories of the past.

In the following *Moderato assai* Konstantis, in order to reach his beloved, who is a prisoner of Death, transcends the boundary of life and joyfully enters the kingdom of Death. Distant brass, followed by all the winds, initiate a march-like motif which pervades the entire movement. A harp glissando again links up with the following waltz (*Lento*). Death, the proud conqueror of the two beings, lets them reunite in an eternal love. The Waltz-*Tsamikos*-Waltz succession brings the work to an end.

Skalkottas incorporated elements of Greek folk music into the tonal idiom of the ballet (as he did in the atonal Variations for piano trio from the same period). The folk-inspired plot does not have a specifically national character, so Greek musical elements appear directly only in two movements, the opening *Moderato* and the *Tsamikos* dance. Modal, folk-like and dance elements in the other movements cannot be categorized as Greek. The *Tsamikos* dance, which appears earlier in the 36 Greek Dances in a longer and differently orchestrated version, is based on a genuine melody (*Enas Aitos*). It can be argued that the elements of Greek folk music in the ballet's first movement and the *Tsamikos* dance hint at an 'heroic' musical symbolism. An arresting stylistic conception is the combination of the Waltz and *Tsamikos* triple-metre dances, which come from totally opposite traditions: the urbane, cosmopolitan Waltz bound to the highly modal regional *Tsamikos*. Skalkottas blends all these elements in a personal style, which is also characterized by imaginative orchestration.

Concerto No. 1 for Piano and Orchestra

The concerto form was a favourite of Skalkottas: his eleven concertos, nine of which survive (piano, two pianos, violin, two violins, violin and viola, double bass) are the largest part of

his orchestral output. That he was an outstanding violinist is relevant to his extraordinary solo writing. But the concerto form, in using two opposing structural vehicles, requires a compositional virtuosity which Skalkottas felt an urge to display. His works in this form have a profound concerto character in which the soloist and the orchestra are not just complementary but are individual dramatic entities. Each of Skalkottas's concertos has its own formal identity.

Arguably, in a piano concerto, the essential antithesis of the form is most markedly manifested, since the piano is polyphonic, an 'orchestra' in itself, and it opposes the orchestra in a full linear and harmonic substance. Maybe this is the reason why Skalkottas composed more concertos for piano (four for piano, one for two pianos) than for any other instrument, including his own, the violin.

The Piano Concerto No. 1, his first surviving large essay in the form, was written in Berlin in 1931, while Skalkottas was a member of Schoenberg's circle. Schoenberg's own *Piano Concerto* was composed five years later (1936), so the Skalkottas concerto may be considered as the earliest piano concerto in twelve-tone composition. It shows no sign of academicism; its twelve-tone method is personal, different to Schoenberg's, while the work is full of originality, excitement and drama. The concerto apparently played an important role in the composer's life, since it is claimed that it was the cause of a disagreement with Schoenberg, which may also have been one of the reasons for Skalkottas eventually deciding to leave Berlin. (On moving to Athens, Skalkottas left all the works he had composed there, including the score of the concerto, in Berlin. The concerto was rediscovered in Berlin after Skalkottas's death by George Hadjinikos.)

Schoenberg, who regarded Skalkottas highly, must have primarily reacted against the fact that Skalkottas used a group of several tone-rows in the concerto, contrary to Schoenberg's orthodoxy of one row in a twelve-tone composition. Skalkottas was insistent in his personal twelve-tone serial method, where in general a group of tone-rows is thematically conceived. The solo piano writing in the concerto is original and most demanding, the orchestration colourfully poignant.

The first movement, *Allergo moderato*, has a sonata form with individual design. It starts with a classical orchestral ritornello, as with Skalkottas's concertos in general, where the

main themes are presented. A long, up-beat glissando on the cellos opens the movement and the decisive first subject. The continuation of the first thematic group is marked by an expressive, persistent new rhythmic motif. The second subject is calm (*ruhig*) and appears segmented in smaller phrases, discreetly punctuated by contrasting instrumental colours. It is immediately transformed in a culminating tutti, which leads to a brilliant, repeated re-statement of the opening motif, rounding off the ritornello. The solo piano enters in a formal pun; it starts vigorously with the second (two-bar) phrase of the main subject, lending retrospectively the fanfare ending of the ritornello-section a double meaning of also beginning the new section and the main subject. The second, solo exposition is more extensive, the thematic material being constantly developed and renewed. After this developmental treatment, in a brief central section (acting either instead of academic development or as an exposition extension), the piano, answered by the orchestra, introduces a new idea. The imaginatively varied recapitulation starts in reverse order with the second subject. The central third idea initiates the coda and a tutti restatement of the first subject closes the movement symmetrically, the piano adding a reflective two-bar epilogue on this theme.

The second movement, *Andante cantabile*, is one the composer's most expressive pages; a movement of drama, austerity, fantastic turns, as well as originality of formal and sonic conception. Its dark undertones seem unusual for a composer still in his twenties, though possibly foreshadowing his subsequent isolation during the rest of his short life. The form resembles a two-subject sonata (without a central development section), or a double-variation formal scheme. Two tone rows form the first subject: one is heard in the oboe melody, answered by the horn, while its retrograde is an accompanying string *pizzicato*; the second is an internal voice in the bass clarinet and then becomes the melodic theme's continuation in the violins. The 'theme' is repeated in an almost abstract variation, which ends with a mysteriously persistent *pizzicato* in the second violins and violas and gives the first thematic orchestral paragraph a ternary guise. The soloist enters with a meditative, plaintive transformation of the theme, where the first row's retrograde is now melodic. The variational treatment by the soloist continues with dramatic orchestral interventions. The second subject is presented by the accompanied soloist, answered by the flutes; the piano culminates with a mounting demisemiquaver passage, punctuated by brass chords and off-beat timpani

strokes. The first theme is recapitulated in variation, as is the second. The closing section starts with the first theme abstractly varied, echoed in the horns followed by the trumpets behind a dramatic piano passage. In the dreamy epilogue of distant piano and orchestral sonorities a final farewell motif is heard in the timpani.

The dance-like finale, *Allegro vivace*, has a free rondo-sonata form. There are thematic analogies with the first movement: in both movements the interval of a descending third is predominant in the melodic shape of their main subjects; moreover the finale's second subject is similar, as a cyclic reference, to the secondary thematic idea of the first movement's central section. The lively, spirited atmosphere of the finale resolves the great tensions of the previous movement and the adventures between the soloist and the orchestra lead to a *Presto* coda.

Ouverture Concertante

The *Ouverture Concertante* was composed in 1944 and was probably orchestrated during the following year. It originally formed part of the Second Symphonic Suite, which was left unfinished at the time of the composer's premature death. Two separate manuscripts of the piece exist, identical in content.

The overture was written with the composer's most developed serial method. Skalkottas uses an organised group of twelve-tone rows through which the thematic material is provided. Moreover, segments of the rows are vertically used as specific chords which have a systematic appearance and function in the form's course and which constitute a 'harmonic syntax' of the work (whereas 12-tone composition in general is not based in a chordal system). The original conception of a 'functional' atonal harmony is an agent of formal unity and balance. Skalkottas clearly believed that the thematic substance of a work of music (melody, motifs, harmony) is not a 'derivative' of a pre-existing 12-tone serial order of pitches (even more in one row). He saw serial organization as a new musical language-system, through which the composer creates his thematic and formal conceptions.

The title 'Concertante' denotes a character of brilliance and exuberance in the overture, as well as soloistic treatment of instruments – woodwinds, cello, timpani and especially a group of four solo violins.

The overture's form falls into a sonata category, although here the sonata has an individual formal design and a binary (instead of the normal ternary) structure. The opening seven bars present the basic motivic kernel of the work: solo timpani announce the primary rhythmic motif, which is answered by propulsive descending scales in the lower strings followed by chords and an ascending figure in the winds. In this elating 'motivic curtain', four primary tone-rows are presented, which in the course of the piece provide additional derivative rows (by a transformation procedure where groups of row-notes appear in new linear permutations, but retain a particular harmonic meaning). The main subject is heard in the violas, below ostinato triplets in the violins. After treatments by various instrumental combinations, the basic *alla breve* rhythm changes to 3/4; a new first subject transformation leads to the calm and expressive second subject, exposed by the oboe above harp and strings which sustain the harmony. This theme is again developed and varied in consecutive transformations. The whole section stands as an enlarged exposition-plus-development of the material by a constant thematic evolution (the orchestration's scenery accords with the evolutionary stages).

The second, recapitulation, section starts immediately with a varied and enriched reinstatement of the opening musical scene which instantly leads to the formal turning point: the start of a complete recapitulation, in a retrograde shape – a 'mirror' recapitulation. The thematic disposition is retained, but now all the themes and their derivations are re-exposed in backward motion (i.e. the last note of a theme becomes the first, ascending intervals and melodic motion become descending and vice versa, while the order of corresponding harmonies is reversed). This unusual mirroring between the form's two halves has an exhilarating character of musical expression. Normal order, as an affirmation of formal resolution, is reinstated in the *Presto* coda, which has a climactic energy.

© *Nikos Christodoulou* 1999

Geoffrey Douglas Madge was born in Adelaide, Australia, and studied under Clemens Leske at the Elder Conservatorium. After winning first prize in the ABC's piano competition in Sydney in 1963, he came to Europe to study under Géza Anda in Lucerne and Eduardo del Pueyo in Brussels. He settled in the Netherlands, where he is professor of piano

at the Royal Conservatorium in The Hague. His many recitals, television and radio broadcasts, and appearances at major festivals throughout the world have established his reputation. Madge has also composed a considerable amount of music, including string quartets, songs, works for piano solo, the ballet *Monkeys in a cage* (première at the Sydney Opera House in 1977) and a piano concerto (premiered in Amsterdam in 1985).

Through his connections with Iannis Xenakis, Geoffrey Douglas Madge came into contact with the Greek music world and the Skalkottas Society in Athens. He was asked by the president of the Skalkottas Society to give the first performance of Skalkottas's 32 Piano Pieces during the 1979 ISCM Festival, held in Athens that year. These were the first of many performances and of a long-standing relationship with the music of Skalkottas.

Geoffrey Douglas Madge's recital programmes are a wide-ranging mixture of baroque, classical, romantic and contemporary works, preferably combining well-known and unknown compositions – for instance a performance of the Berlioz/Liszt *Symphonie fantastique* combined with Schumann's *Konzert ohne Orchester* or Bach's complete *Well-Tempered Clavier*. Bach's *Goldberg Variations*, Beethoven's *Diabelli Variations* and 'Hammerklavier' Sonata, Reger's *Bach Variations* and the Debussy *Études* have always been major highlights in his concert programmes.

Founded in 1950, the **Iceland Symphony Orchestra** is the national orchestra of Iceland and one of the leading institutions on the Icelandic cultural scene. Widely praised for its performances and recordings, each year the orchestra presents a full season of subscription series, school and family concerts, and concerts devoted to modern music. The orchestra's home is the award-winning Harpa Concert Hall in Reykjavík.

Yan Pascal Tortelier assumed the post of chief conductor in September 2016, a role previously held by conductors such as Jean-Pierre Jacquillat, Petri Sakari, Rumon Gamba, Ilan Volkov and Osmo Vänskä, who currently holds the title of honorary conductor. Vladimir Ashkenazy has conducted the orchestra regularly since the early 1970s and now holds the position of conductor laureate. The Icelandic composer Anna Þorvaldsdóttir is the orchestra's composer-in-residence.

The Iceland Symphony Orchestra has a wide-ranging discography including a complete

cycle of Sibelius symphonies and orchestral works by Vincent d'Indy. On the BIS label, the orchestra has previously recorded eight volumes of Jón Leifs' orchestral works, all of which have received great critical acclaim. It also appears on three discs with orchestral works by Nikos Skalkottas.

The Iceland Symphony Orchestra has toured in Europe, Japan, and the United States. Concerts abroad include appearances at the BBC Proms and at the Kennedy Center in Washington DC, as well as concerts at Carnegie Hall in New York.

<https://en.sinfonia.is/>

Nikos Christodoulou is music director of the City of Athens Symphony Orchestra and Choir. He studied composition (under J. A. Papaioannou) and the piano in Athens. He continued his composition studies at the Hochschule für Musik in Munich, and studied conducting at the Royal College of Music in London. In the period 1977-81 he was an associate composer and adviser at Greek National Radio. He has composed orchestral, chamber and choral works, songs and incidental music, and has received commissions from several institutions and festivals. He has taught composition at the Hellenic Conservatory.

Nikos Christodoulou has been musical director of the Athens New Symphony Orchestra and the all-European Euro Youth Philharmonic Orchestra. He regularly appears with the major Greek orchestras and with the Greek National Opera. He led the first Helios Festival – a Carl Nielsen Celebration in Athens – and the Nikos Skalkottas Tage at the Berlin Konzerthaus. He has given the world première performances of several new works including the First Symphony by Lars Graugaard at the Music Harvest Festival in Odense, and the opera *The Possessed* by Haris Vrontos at the Greek National Opera.

He has worked with the Academy of St Martin in the Fields, BBC Symphony Orchestra, Berlin Symphony Orchestra, Armenian Philharmonic Orchestra, Aalborg Symphony Orchestra, Iceland Symphony Orchestra, Malmö Symphony Orchestra, Moscow Bach Centre Orchestra, Odense Symphony Orchestra, Serenade Chamber Orchestra, Yerevan Symphony Orchestra and the Bolshoi Opera. His series of world première recordings of symphonic music by Skalkottas for BIS has met with international critical acclaim.



Nikos Skalkottas

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

Er wurde 1904 als Kind einer musikalischen Familie geboren, die 1909 nach Athen übersiedelte. Sehr früh legte er ein außerordentliches musikalisches Talent an den Tag, und mit fünf Jahren begann er, bei seinem Onkel Kostas Skalkottas Violinunterricht zu nehmen. Später ging er an das Athener Konservatorium, wo er 1920 die Abschlussprüfung mit Goldmedaille und Stipendium absolvierte. 1921 zog er nach Berlin, wo er zunächst die Meisterklassen für Violine von Willy Hess an der Hochschule für Musik besuchte. 1923 gab er die Karriere eines Violinvirtuosen auf und wandte sich endgültig dem Komponieren zu. Er studierte bei Paul Juon, Kurt Weill und später Philipp Jarnach (1925–27). Während seiner Berliner Jahre lebte er mit seiner Violinistinnenkollegin Mathilde Temko zusammen. Sie bekamen zwei Kinder, von denen nur das zweite, ein Mädchen, überlebte. 1927 konnte er durch ein neues Stipendium aus Athen in der Kompositionsklasse von Arnold Schönberg beginnen, der ihn sehr schätzte. Ab 1924 hatte sich Skalkottas ständig dem Komponieren gewidmet, und einige seiner Werke wurden in Berlin und Athen aufgeführt. Nach einer Auseinandersetzung mit Schönberg verließ Skalkottas 1931 ihn und seinen Kreis. Im selben Jahr endete sein Verhältnis mit Mathilde Temko. Es folgte eine depressive Phase und er hörte für einige Zeit mit dem Komponieren auf. 1933 kehrte er nach Athen zurück, wo er als Orchester-violinist zu arbeiten und wieder zu komponieren begann. Sein Charakter war ziemlich introvertiert und um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, spielte er bis zu seinem Lebensende Violine an den hinteren Pulten in Athens Orchestern (Konservatorium, Rundfunk, Oper).

Als Komponist arbeitete er in der Isolation. Sein Schaffen wurde meistens vernachlässigt und missachtet, hauptsächlich wegen des atonalen Stils und der beachtlichen technischen Ansprüche. Trotz der Schwierigkeiten komponierte er fortwährend und produktiv bis zu seinem Lebensende. Immerhin konnte er sich stets eines besonderen Rufes erfreuen, wie an der unlängst überarbeiteten „Großen Griechischen Enzyklopädie“ des Jahres 1934 ersichtlich, wo seine Tänze bereits vor ihrer endgültigen Fertigstellung als eine sehr wichtige Leistung

bezeichnet werden. Während der deutschen Besatzung war er zwei Monate lang im Haidarilager eingekerkert. 1946 heiratete er die Pianistin Maria Pangali, mit der er zwei Söhne hatte. Vor der Geburt des zweiten Sohnes starb er 1949 unerwartet im Alter von 45 Jahren.

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

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

Skalkottas entwickelte bald seine serielle Zwölftonmethode weiter, wobei sie sehr persönlich und originell wurde. Er verwendet mehr als eine Tonreihe pro Werk und stellt vielmehr eine Gruppe aus mehreren Reihen auf, die thematisch und harmonisch angelegt und verwendet werden, häufig in klassischen Formen (Sonate, Variationen, Suite usw.). In späteren Orchesterwerken wird die intervallische und harmonische Struktur der Tonreihe hinsichtlich Satzbild, Dichte, Tonhöhen und Kombinationen mit der Orchestration verbunden.

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

© Jason Dimitriades 1997

Die Jungfrau und der Tod, Ballettsuite

Die Jungfrau und der Tod ist Skalkottas' erste Ballettpartitur, um 1938 geschrieben. Es ist eines seiner wichtigeren tonalen Werke, in derselben Zeit komponiert wie solche atonalen Werke wie das zweite Klavierkonzert und das Violinkonzert, und die *Variationen über ein griechisches Volkslied* für Klaviertrio. Der Stil der *Jungfrau und der Tod* ist eine Erweiterung des tonalen Idioms der *Griechischen Tänze* (1931–36). Nach diesem Werk veränderte sich Skalkottas' Tonsprache in eine neoklassizistische Richtung. Man weiß nicht, warum das Ballett komponiert wurde. Der Komponist schrieb aber eine Synopsis der Handlung in seine Partitur, und man kann die Sätze des Werkes und die Handlung in Verhältnis zueinander stellen.

Die Handlung wurde (vielleicht vom Komponisten) aus einem wohlbekannten, gleichnamigen Volksgedicht zusammengestellt. Eine Notiz von Skalkottas besagt, dass die Ballettmusik als selbständige, poetische symphonische Suite gespielt werden kann. Das balladenhafte Gedicht verwendet Motive, die in der Volkspoesie häufig anzutreffen sind: das vom Tod entführte Mädchen, und der Verlobte, der ihr folgt: ein junges, glückliches Mädchen prahlt damit, keine Angst vor dem Tod zu haben, und der dadurch herausgeforderte Tod trifft sie mit seinem Pfeil und entführt sie; nach seiner Rückkehr erdolcht sich ihr Verlobter sofort über dem Körper des Mädchens. Skalkottas' choreographische Handlung behält die drei Hauptpersonen und die wesentliche Handlung des Volksmärchens, obwohl sie sich nach dem Tod des Mädchens etwas anders entwickelt.

Die ersten beiden Sätze – *Moderato maestoso*, *Allegro* – waren möglicherweise, wie bei anderen Bühnenwerken von Skalkottas, als Einleitung zum Hauptteil des Dramas gedacht. Der Charakter des *Maestoso*, das mit einem heroischen, volkstümlichen Hornthema beginnt, ruft die mythische Zeit und tragische Atmosphäre des Märchens hervor. Das folgende *Allegro* ist etwas dissonant und flott, mit scharfen Kontrasten der Instrumentation; es könnte sich auf den Angriff des rachsüchtigen Todes beziehen.

Im kurzen *Andantino*, das als Einleitung zur dann beginnenden Folge von Tänzen dient, schaffen kurze Soli und das von Harfenklängen und seltsam dissonanten Streichern umgebene Englischhorn eine schwer definierbare Stimmung. Konstantis, der Verlobte des Mädchens, glaubt, dass sie nur schläft und nimmt sie in seine Arme, woraufhin sie als Geist mit

ihm einen langsamen, melancholischen Walzer tanzt (*Tempo di Valse – Lento*). Der dreiteilige Walzer, Zentralstück des Balletts, hat ein melodisches Thema von trügerischer Schlichtheit, das über einer schwebenden harmonischen Bewegung zu hören ist. Der recht ungewöhnliche Klang des Walzers und seine Einrichtung, im langsamen Zeitmaß, unterstreichen seine unwirkliche Melancholie. Durch ein Harfenglissando ist der Walzer direkt mit dem *Allegro moderato* verbunden, das ebenfalls im Dreivierteltakt komponiert ist. Dies ist ein griechischer Volkstanz, *Tsamikos*. Laut Ansicht des Skalkottas-Experten Kostis Demertzis wird der kühne *Tsamikos* von Konstantis getanzt. In einer abschließenden Beschleunigung führt sein Anfangsmotiv zu einem fanfarehaften Walzermotiv in den Blechbläsern, mit dem eine kurze Wiederaufnahme des Walzers beginnt.

Die beiden folgenden, miteinander verbundenen Sätze, *Vivo* und *Allegro*, sind Tänze des Todes. Konstantis versteht, dass seine Verlobte tot ist. Dann stürzt der Tod hervor, zerrt das Mädchen zurück und tanzt einen wilden Tanz mit ihr. Das *Vivo* beginnt mit einem drohenden, modalen Thema im Bass, und beide Sätze kulminieren in lärmend aggressiven Tutti. Im *Lentement* verändert sich die Atmosphäre völlig; das Mädchen erinnert sich plötzlich mit schmerzvoller Sehnsucht an ihren Geliebten. Eine bitter nostalgische Musik beginnt in den Holzbläsern, von den Streichern gefolgt, die in einem meditativen Dialog mit der Harfe unterbrochen werden. Im zentralen Tutti dieses Satzes erscheint ein Motiv aus dem *Moderato* des Anfangs wieder. Es wird als statisches Thema in gewöhnlichem f-moll entwickelt und bringt Erinnerungen aus der Vergangenheit.

Im folgenden *Moderato assai* überschreitet Konstantis, um zu seiner von ihm durch den Tod getrennten Geliebten zu kommen, die Grenze des Lebens und begibt sich freudig in das Reich des Todes. Entfernte Blechbläser, von den gesamten Bläsern gefolgt, beginnen ein marschähnliches Motiv, das den ganzen Satz erfüllt. Die Folge Walzer-*Tsamikos*-Walzer beendet das Werk.

Skalkottas führte Elemente der griechischen Volksmusik in das tonale Idiom des Balletts ein (wie er es auch in den atonalen *Variationen für Klaviertrio* aus derselben Zeit tat). Die folkloristisch inspirierte Handlung hat keinen spezifisch nationalen Charakter, und griechische Musikelemente erscheinen nur in zwei Sätzen, dem *Moderato* des Anfangs und dem *Tsamikos*. Die modalen, volkstümlichen und tänzerischen Elemente der folgenden Sätze

können nicht als griechisch kategorisiert werden. Der *Tsamikos*, der in einer längeren und anders orchestrierten Fassung in den 36 *griechischen Tänzen* erschienen war, basiert auf einer echten Melodie (*Enas Aitos*). Es kann behauptet werden, dass die Elemente griechischer Volksmusik im ersten Satz des Balletts und des *Tsamikos* Beispiele eines „heroischen“ musikalischen Symbolismus sind. Eine markante stilistische Konzeption ist die Gegenüberstellung des Walzers und des *Tsamikos* im Dreiertakt, die völlig entgegengesetzten Traditionen entspringen: der urbane, kosmopolitische Walzer in Verbindung mit der stark modalen, regionalen Musik des *Tsamikos*. Skalkottas mischt alle diese Elemente zu einem einheitlichen, tonal erweiterten Stil, bei dem eine phantasievolle Orchestration ein weiteres Charakteristikum ist.

Klavierkonzert Nr. 1

Einer von Skalkottas' Favoriten war die Konzertform: seine elf Konzerte, von denen neun erhalten sind (Klavier, zwei Klaviere, Violine, zwei Violinen, Violine und Bratsche, Kontrabass), sind der größte Teil seines Orchesterschaffens. Dass er ein hervorragender Violinist war, hatte die größte Bedeutung für seine außerordentlichen Soloparts. Die Konzertform verwendet aber zwei entgegengesetzte strukturelle Medien und verlangt daher eine kompositorische Virtuosität, die Skalkottas gerne demonstrieren wollte. Seine Werke in dieser Form haben einen tiefgründigen Konzertcharakter, in welchem Solist und Orchester einander nicht nur ergänzen, sondern individuelle dramatische Einheiten sind. Jedes von Skalkottas' Konzerten hat eine eigene formale Identität.

In einem Klavierkonzert wird wohl die wesentliche formale Antithese sehr nachdrücklich manifestiert, denn das Klavier ist polyphon, als solches ein „Orchester“, und es wird dem Orchester in voller linearer und harmonischer Substanz gegenübergestellt. Vielleicht ist dies der Grund, warum Skalkottas für Klavier mehr Konzerte komponierte als für irgendein anderes Instrument, darunter sein eigenes, die Violine (vier für Klavier, eines für zwei Klaviere).

Das Klavierkonzert Nr. 1 ist sein erster erhaltener Versuch dieser Form und wurde in Berlin 1931 geschrieben, während Skalkottas zum Kreise Schönbergs gehörte. Das Konzert spielte offensichtlich eine wichtige Rolle im Leben des Komponisten, denn es wird be-

hauptet, dass es der Grund für eine Auseinandersetzung mit Schönberg war, die wiederum einer der Gründe dafür war, dass Skalkottas später beschloss, Berlin zu verlassen. (Bei der Übersiedlung nach Athen ließ Skalkottas sämtliche in Berlin komponierten Werke, darunter die Partitur des Konzerts, dort liegen. Das Konzert wurde nach seinem Tod von George Hadjinikos in Berlin wiederentdeckt.)

Schönberg, der Skalkottas hoch schätzte, muss in erster Linie darauf reagiert haben, dass Skalkottas im Konzert eine Gruppe mehrerer Tonreihen verwendete, im Gegensatz zu Schönbergs Orthodoxie mit einer Reihe in einer Zwölftonkomposition. Skalkottas bestand auf seiner persönlichen seriellen Methode, bei der im Allgemeinen eine Gruppe thematisch entwickelt wird. Die Stimme des Soloparts ist originell und höchst anspruchsvoll, die Orchestration stark ergreifend.

Der erste Satz, *Allegro moderato*, hat eine originell angelegte Sonatenform. Er beginnt, wie die meisten Konzerte von Skalkottas, mit einem klassischen Orchesterritornell, wo die Hauptthemen vorgestellt werden. Der Satz beginnt mit einem Auftakt mit einem langen Glissando der Celli und dem entschlossenen ersten Thema. Ein ausdrucksvolles, beharrliches neues rhythmisches Motiv dominiert die Fortsetzung der ersten Themengruppe. Das ruhige zweite Thema erscheint in kleinere Phrasen aufgeteilt, von kontrastierenden Instrumentalfarben diskret interpunktiert. Es wird augenblicklich in ein kulminierendes Tutti verwandelt, das zu einer brillanten, wiederholten Reprise des Anfangsmotivs führt, welches das Ritornell abrundet. Das Soloklavier erscheint in einem formalen Wortspiel; es beginnt kraftvoll mit der zweiten (zweitaktigen) Phrase des Hauptthemas, und gibt rückwirkend dem Fanfarenabschluss des Ritornellabschnitts den Doppelsinn eines Beginns sowohl des neuen Abschnitts als auch des Hauptthemas. Die zweite, solistische Exposition ist ausgedehnter, und das thematische Material wird stets entwickelt und erneuert. Nach dieser durchführungsartigen Behandlung und einem kurzen Mittelteil (entweder anstelle einer akademischen Durchführung oder als Erweiterung der Exposition) bringt das Klavier, vom Orchester beantwortet, einen neuen Gedanken. Die phantasievoll variierte Reprise beginnt in umgekehrter Reihenfolge mit dem zweiten Thema. Der zentrale dritte Gedanke startet die Coda, und eine Reprise des ersten Themas im Tutti beendet den Satz symmetrisch, wobei das Klavier einen nachdenklichen, zweitaktigen Epilog über dieses Thema hinzufügt.

Der zweite Satz, *Andante cantabile*, ist eine der ausdrucksvollsten Seiten des Komponisten, ein Augenblick von Drama, strenger Einfachheit, phantastischen Drehungen, Originalität der formalen und klanglichen Vorstellungen. Die tragischen Untertöne mögen für einen Komponisten, der noch nicht dreißig Jahre alt war, ungewöhnlich scheinen, obwohl sie möglicherweise die Isoliertheit während seines restlichen Lebens ahnen lassen. Die Form erinnert an eine Sonate mit zwei Themen (ohne zentrale Durchführung) oder an das Schema einer doppelten Variation. Zwei Tonreihen bilden das erste Thema: eine ist in der Oboemelodie zu hören, vom Horn beantwortet, während die Krebsform ein begleitendes Streicherpizzicato ist; die zweite ist eine innere Stimme der Bassklarinette und wird dann die Fortsetzung des melodischen Themas in den Violinen. Das „Thema“ wird in einer fast abstrakten Variation wiederholt, die mit einem mystischen Pizzicato der zweiten Violinen und Bratschen endet und die erste orchestrale Themengruppe dreiteilig gestaltet. Der Solist erscheint mit einer meditativen, klagenden Transformation des Themas, wo die Krebsform der ersten Reihe jetzt melodisch ist. Die Variationsbehandlung durch den Solisten setzt mit dramatischen Orchestereinlagen fort. Das zweite Thema wird vom begleiteten Solisten gebracht, von den Flöten beantwortet, das Klavier kulminiert mit einer steigenden Passage in Zweiunddreißigsteln, durch Akkorde der Blechbläser und Paukenschläge auf den schwachen Taktteilen interpunktiert. Das erste Thema wird in Variationen rekapituliert, sowie auch das zweite. Der Schlussteil beginnt mit abstrakten Variationen des ersten Themas, mit Echos in den Hörnern hinter einer dramatischen Klavierpassage. Im träumerischen Epilog ferner Klavier- und Orchesterklänge ist ein letztes Lebewohlmotiv in den Pauken zu hören.

Das tänzerische Finale, *Allegro vivace*, hat die Form eines freien Sonatenrondos. Es gibt thematische Analogien mit dem ersten Satz: in den Hauptthemen beider Sätze ist das Intervall einer fallenden Terz vorherrschend; außerdem hat das zweite Thema des Finales als zyklische Bezugnahme, Ähnlichkeit mit dem zweiten thematischen Gedanken des Mittelteils des ersten Satzes. Die lebhafteste, geistvolle Atmosphäre des Finales löst die großen Spannungen des vorigen Satzes auf, und die Abenteuer zwischen Solisten und Orchester führen zu einer Prestocoda.

Ouvertüre Concertante

Die *Ouvertüre Concertante* wurde 1944 komponiert und vermutlich im folgenden Jahr orchestriert. Ursprünglich war sie Teil der *Zweiten Symphonischen Suite*, die beim vorzeitigen Tod des Komponisten unvollendet blieb. Zwei separate Manuskripte des Stücks mit identischen Inhalt liegen vor.

Die Ouvertüre wurde mit der fortgeschrittensten seriellen Methode des Komponisten geschrieben. Skalkottas verwendet eine organisierte Gruppe von Zwölftonreihen, die das thematische Material liefern. Außerdem werden Segmente der Reihen vertikal als Akkorde verwendet, die innerhalb der Form eine systematische Erscheinung und Funktion haben, und die eine „harmonische Syntax“ des Werkes sind (während Zwölftonkompositionen allgemein nicht auf einem akkordischen System basieren). Das originelle Konzept einer „funktionellen“ atonalen Harmonik fördert die formale Einheitlichkeit und das Gleichgewicht. Skalkottas glaubte eindeutig, dass die thematische Substanz eines Werks (Melodie, Motive, Harmonik) nicht ein „Derivat“ einer existenten Zwölftonserie von Tonhöhen (sogar noch mehr in einer Reihe) ist. Er sah das serielle Organisieren als das System einer neuen Musiksprache, durch welches der Komponist seine thematischen und formalen Vorstellungen schafft.

Der Titel „Concertante“ bezieht sich auf einen Charakter der Brillanz und der Überschwinglichkeit in der Ouvertüre, sowie auf die solistische Behandlung der Instrumente – Holzbläser, Cello, Pauken und insbesondere einer Gruppe aus vier Soloviolenen.

Die Form der Ouvertüre gehört in die Sonatenkategorie, obwohl die Sonate hier einen individuellen formalen Aufbau hat, und eine zweiteilige (statt der üblichen, dreiteiligen) Struktur. Die ersten sieben Takte bringen das grundlegende motivische Material: in den Solopauken das rhythmische Hauptmotiv, das von antreibenden fallenden Skalen in den tieferen Streichern beantwortet wird, von Akkorden und einer steigenden Figur in den Bläsern gefolgt. In diesem „Motivvorhang“ voller Begeisterung erscheinen vier Tonreihen, aus denen im Laufe des Stücks zusätzliche Reihen entstehen (durch einen Transformationsprozess, wo Gruppen von Reihennoten in neuen linearen Permutationen erscheinen, aber einen bestimmten harmonischen Sinn behalten). Das Hauptthema ist in den Bratschen zu hören, unter Ostinatotriolen in den Violinen. Nach Behandlungen durch verschiedene instru-

mentale Kombinationen verändert sich der grundsätzliche Alla-breve-Rhythmus in einen Dreivierteltakt; eine neuerliche Transformation des ersten Themas führt zum ruhigen, ausdrucksvollen zweiten Thema, von der Oboe exponiert, über Harfe und Streichern, die die Harmonik tragen. Dieses Thema wird wiederum durchgeführt, in einer Reihe von Transformationen variiert. Der ganze Abschnitt ist wie eine erweiterte Exposition-plus-Durchführung des Materials durch eine konstante thematische Evolution (das durch die Orchestrierung entstandene Bild stimmt mit den Stadien der Evolution überein).

Der zweite Abschnitt, die Reprise, beginnt sofort mit einer variierten und angereicherten Wiederholung der ersten musikalischen Szene, die gleich zum formalen Wendepunkt führt: dem Beginn einer kompletten Reprise in Spiegelform. Die thematische Disposition bleibt erhalten, aber jetzt werden alle Themen und ihre Derivate in Rückwärtsbewegung wieder exponiert (d.h. aus dem letzten Ton eines Themas wird der erste, aus sinkenden Intervallen und Melodiebewegungen werden steigende und umgekehrt, während die Reihenfolge der entsprechenden Harmonien umgekehrt wird). Diese ungewöhnliche Spiegelung der beiden Hälften der Form hat einen musikalischen Ausdruck von erfrischem Charakter. Als Bestätigung der formalen Auflösung wird in der *Presto*-Coda mit der Energie eines Höhepunkts wieder die normale Reihenfolge gebracht.

© Nikos Christodoulou 1998

Geoffrey Douglas Madge wurde 1941 in Adelaide/Australien geboren und studierte bei Clemens Leske am Elder Conservatorium. Nach dem Gewinn des Ersten Preises beim ABC-Klavierwettbewerb in Sydney 1963 ging er nach Europa, um bei Géza Anda in Luzern und bei Eduardo del Pueyo in Brüssel zu studieren. Er ließ sich in den Niederlanden nieder, wo er Professor für Klavier am Koninklijk Conservatorium in Den Haag ist. Zahlreiche Konzerte, Fernseh- und Rundfunkaufzeichnungen sowie Auftritte bei großen Festivals in der ganzen Welt haben ihm das Renommee eines herausragenden Musikers seiner Generation verschafft. Außerdem hat Madge eine beträchtliche Anzahl von Werken komponiert, u.a. Streichquartette, Lieder, Werke für Klavier solo, das Ballett *Monkeys in a cage* (1977 am Sydney Opera House uraufgeführt) und ein Klavierkonzert (1985 in Amsterdam uraufgeführt).

Durch seine Bekanntschaft mit Iannis Xenakis kam Geoffrey Douglas Madge mit der griechischen Musik und der Skalkottas-Gesellschaft in Athen in Kontakt. Der Präsident der Skalkottas-Gesellschaft trug ihm die Uraufführung von Skalkottas' 32 Klavierstücken beim ISCM Festival 1979, das damals in Athen stattfand, an. Dies war der Beginn einer substantiellen Auseinandersetzung mit Skalkottas' Musik.

Geoffrey Douglas Madges Recital-Programme sind eine weitgespannte Mischung aus barocker, klassischer, romantischer und zeitgenössischer Musik, die gerne bekannte mit unbekannteren Werken kombinieren – beispielsweise Berlioz' *Symphonie fantastique* in der Fassung von Liszt mit dem *Konzert ohne Orchester* von Schumann oder Bachs gesamtes *Wohltemperiertes Klavier*. Bachs *Goldberg-Variationen*, Beethovens „Hammerklaversonate“, Regers *Bach-Variationen* und Debussys *Études* gehören seit eh und je zu den Highlights seiner Konzertprogramme.

Das 1950 gegründete **Iceland Symphony Orchestra** ist das Staatsorchester Islands und eine der führenden Institutionen der isländischen Kulturszene. Für seine Aufführungen und Aufnahmen erhält das Orchester großes Lob; alljährlich präsentiert es Abonnementreihen, Schul- und Familienkonzerten sowie Konzerte, die sich der zeitgenössischen Musik widmen. Das Orchester residiert im preisgekrönten Konzerthaus Harpa in Reykjavik.

Yan Pascal Tortelier übernahm im September 2016 das Amt des Chefdirigenten, das zuvor Dirigenten wie Jean-Pierre Jacquillat, Petri Sakari, Rumon Gamba, Ilan Volkov und der heutige Ehrendirigent Osmo Vänskä innehatten. Vladimir Ashkenazy dirigiert das Orchester seit Anfang der 1970er Jahre regelmäßig und ist heute ebenfalls Ehrendirigent. Die isländische Komponistin Anna Þorvaldsdóttir ist Composer-in-Residence des Orchesters. Das Iceland Symphony Orchestra verfügt über eine umfangreiche Diskographie mit einer Gesamteinspielung der Sibelius-Symphonien und Orchesterwerken von Vincent d'Indy. Bei BIS hat das Orchester bereits acht Alben mit Orchesterwerken von Jón Leifs aufgenommen, die von der Kritik hoch gelobt wurden. Außerdem hat es drei CDs mit Orchesterwerken von Nikos Skalkottas eingespielt.

Das Iceland Symphony Orchestra hat Konzertreisen durch Europa, Japan und die USA unternommen; zu seinen Konzerten im Ausland zählen Auftritte bei den BBC Proms und

im Kennedy Center in Washington DC sowie Konzerte in der Carnegie Hall in New York.
<https://en.sinfonia.is/>

Nikos Christodoulou studierte Komposition bei J. A. Papaioannou und Klavier in Athen. Er setzte seine Kompositionstudien an der Hochschule für Musik in München fort und studierte außerdem Dirigieren am Royal College of Music in London. In den Jahren 1977–81 war er Associate Composer und Berater beim Griechischen Nationalrundfunk. Er hat Orchester- und Chorwerke komponiert, Kammermusik, Lieder und Bühnenmusik; zahlreiche Institutionen und Festivals haben bei ihm Werke in Auftrag gegeben. Er unterrichtet Komposition am Hellenischen Konservatorium.

Nikos Christodoulou dirigiert regelmäßig an der Griechischen Nationaloper und leitet Chor und Orchester des Griechischen Nationalrundfunks. Er leitete das erste Helios Festival, ein Carl Nielsen-Festival in Athen und die Nikos Skalkottas-Tage am Berliner Konzerthaus. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, u.a. die Erste Symphonie von Lars Graugaard beim Music Harvest Festival in Odense und die Oper *Die Besessenen* von Haris Vrontos an der Griechischen Nationaloper.

Nikos Christodoulou hat mit folgenden Orchestern gearbeitet: BBC Symphony Orchestra, Berliner Sinfonie-Orchester, Armenian Philharmonic Orchestra, Aalborg Symphony Orchestra, Iceland Symphony Orchestra, Malmö Symphony Orchestra, Moscow Bach Centre Orchestra, Odense Symphony Orchestra, Serenade Chamber Orchestra, Yerevan Symphony Orchestra und Bolschoi Oper. Seine Reihe mit Ersteinspielungen der Symphonik von Skalkottas für BIS erhielt den Beifall der internationalen Kritik. Nikos Christodoulou war musikalischer Leiter des Athener Neuen Symphonieorchesters und der gesamteuropäischen Euro Youth Philharmonic. 1997 wurde er zum Chefdirigenten des Athener Symphonieorchesters ernannt. Als Gast erschien er auch bei führenden Orchestern in Skandinavien und Russland.

Nikos Skalkottas (1909–49) est une figure de proue de la musique grecque [à côté de Manolis Kalomiris (1883–1962), le fondateur d'une « école nationale moderne »]. Skalkottas et Dimitri Mitropoulos (qui devint un chef d'orchestre de réputation mondiale) furent les premiers compositeurs grecs à adopter l'atonalité et la méthode dodécaphonique dans les années 1920. Skalkottas explora aussi les idiomes tonals du 20^e siècle.

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

En tant que compositeur, il travailla dans l'isolement. Son œuvre rencontra principalement la négligence ou l'opposition, surtout à cause de son style atonal et de ses exigences techniques considérables. Malgré les temps durs, il composa assidûment et en quantité jusqu'à la fin de sa vie. Il a néanmoins toujours joui d'une réputation spéciale comme le montre par exemple la nouvelle édition de la « Grande Encyclopédie grecque » de 1934 où ses Danses étaient déjà distinguées comme une réussite très importante. Au cours de

l'occupation allemande, il fut emprisonné au camp de Haidari pendant deux mois. En 1946, il épousa la pianiste Maria Pagali qui lui donna deux fils. En 1949, avant la naissance de son second fils, il mourut subitement à l'âge de 45 ans.

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

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

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

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

© Jason Dimitriades 1997

La jeune fille et la Mort, suite de ballet

Écrite vers 1938, *La jeune fille et la Mort* est la première partition de ballet de Skalkottas. C'est aussi l'une de ses œuvres tonales les plus importantes, composée à la même période que les œuvres atonales Second Concerto pour piano et Concerto pour violon, les *Variations sur une chanson folklorique grecque* pour trio pour piano. Le style de *La jeune fille et la Mort* est une extension de l'idiome tonal trouvé dans les Danses grecques (1931–36).

Après cette œuvre, le langage tonal de Skalkottas change et prend une direction néo-classique. L'occasion de la composition du ballet n'est pas connue. Mais le compositeur a écrit un résumé de l'intrigue dans la partition de son manuscrit et on peut déduire les corrélations entre les mouvements de l'œuvre et l'intrigue.

L'intrigue du ballet est tirée (possiblement par le compositeur) d'un poème folklorique bien connu du même titre. Selon un commentaire de Skalkottas, la musique de ballet, en tant que suite de mouvements successifs, est indépendante comme une suite symphonique poétique. Le poème en forme de ballade utilise des motifs rencontrés communément dans la poésie folklorique : la jeune fille enlevée par la Mort, son fiancé la suit : une jeune fille (« lissom » dans le langage populaire) se vante, dans son bonheur, de ne pas craindre la Mort ; ainsi provoquée, la Mort frappe la jeune fille de sa flèche et l'enlève ; à son retour, son fiancé se poignarde immédiatement sur le corps inanimé de la jeune fille. L'intrigue chorégraphique de Skalkottas garde les trois personnages de principe et l'action essentielle de l'histoire folklorique mais elle se développe un peu différemment après la mort de la jeune fille.

Les deux premiers mouvements – *Moderato maestoso*, *Allegro* – étaient peut-être destinés, comme dans d'autres œuvres pour scène de Skalkottas, à servir d'introduction à l'essence du drame. Le caractère du *Maestoso*, qui s'ouvre sur un thème populaire héroïque au cor, évoque l'heure mythique et l'atmosphère tragique du conte. L'*Allegro* suivant, un peu dissonant et impétueux, avec de brusques contrastes dans l'instrumentation, pourrait se rapporter à l'attaque de la Mort vindicative.

Dans le court *Andantino* qui sert d'introduction à la progression suivante de danses, de brefs solos et le cor anglais entourés des sonorités de la harpe et des cordes étrangement dissonantes créent une atmosphère évasive. Konstantis, le fiancé de la jeune fille, s'imaginant qu'elle ne fait que dormir, la porte dans ses bras ; elle, comme un esprit, danse avec lui une

valse lente mélancolique (*Tempo di Valse – Lento*). La valse ternaire, la pièce centrale du ballet, présente un thème mélodique d'une simplicité évasive, entendu sur un mouvement harmonique vacillant. La sonorité assez inhabituelle et la direction de la valse, en pulsation lente, soulignent sa mélancolie irréelle. Un glissando de harpe relie directement la valse à l'*Allegro moderato* qui est aussi en 3/4. C'est une danse folklorique grecque appelée *tsamikos*. Selon l'expert de Skalkottas, Kostis Demertzis, la danse hardie de *tsamikos* est exécutée par Konstantis. Dans une accélération finale, son motif d'ouverture mène à un motif valsant de fanfare aux cuivres qui entame une brève reprise de la valse.

Les deux mouvements reliés suivants, *Vivo* et *Allegro*, sont les danses de la Mort. Konstantis comprend que sa fiancée est morte. La Mort surgit précipitamment, empoigne la jeune fille et danse une danse débridée avec elle. *Vivo* commence par un thème modal menaçant à la basse et les deux mouvements arrivent à un sommet dans des tuttis bruyamment agressifs. Dans le *Lentement*, l'atmosphère change complètement ; la jeune fille se rappelle soudainement de son bien-aimé dans une langueur douloureuse. Une musique amèrement nostalgique commence aux bois, suivis par les cordes interrompues dans un dialogue méditatif avec la harpe solo. Dans la section centrale *tutti* de ce mouvement, un motif du *Moderato* du début réapparaît. Il est développé comme un thème statique, dans une tonalité courante de fa mineur, et signale des souvenirs du passé.

Dans le *Moderato* suivant, Konstantin, dans le but de rejoindre sa bien-aimée que la Mort sépare de lui, transcende les limites de la vie et entre joyeusement dans le royaume de la Mort. Des cuivres à distance, suivis par tous les vents, commencent un motif de marche qui envahit tout le mouvement. Un autre glissando de harpe fait le lien avec la valse suivante (*Lento*). La Mort, fier conquérant de deux mortels, les laisse se réunir dans un amour éternel. La suite de valse-*tsamikos*-valse termine l'œuvre.

Skalkottas a incorporé des éléments de musique folklorique grecque dans l'idiome tonal du ballet (comme il l'a fait dans les Variations pour trio pour piano atonales de la même période). L'intrigue d'inspiration populaire n'a pas de caractère national spécifique, de sorte que les éléments musicaux grecs apparaissent directement dans deux mouvements seulement, le *Moderato* du début et la danse *tsamikos*. Des éléments modaux, folkloriques et de danse dans les mouvements suivants ne peuvent pas être caractérisés comme grecs. La danse

tsamikos, qui apparaît précédemment dans les 36 Danses grecques dans une version plus longue et orchestrée différemment, repose sur une mélodie authentique (*Enas Aitos*). On peut soutenir que les éléments de musique folklorique grecque dans le premier mouvement du ballet et la danse *tsamikos* font allusion à un symbolisme musical « héroïque ». Une conception stylistique saisissante est la juxtaposition du chiffre ternaire de la valse et de la danse *tsamikos*, qui viennent de traditions totalement opposées ; la valse urbaine, cosmopolite, liée à la *tsamikos* régionale très modale. Skalkottas mêle tous ces éléments dans un style unifié, тонаlement élargi, qui est également caractérisé par l'imagination dans l'orchestration.

Concerto pour piano et orchestre n° 1

La forme de concerto était l'une des préférées de Skalkottas; ses onze concertos, dont neuf ont survécu (piano, deux pianos, violon, deux violons, violon et alto, contrebasse) forment la majeure partie de sa production pour orchestre. Il était un violoniste hors de l'ordinaire, ce qui explique son écriture solo extraordinaire. Mais la forme de concerto, en utilisant deux véhicules de structures opposés, requiert une virtuosité que Skalkottas sentait le besoin d'épancher. Ces œuvres dans cette forme démontrent un profond caractère de concerto où le soliste et l'orchestre ne sont pas seulement complémentaires mais des entités dramatiques individuelles. Chacun des concertos de Skalkottas a sa propre identité formelle.

On peut soutenir que, dans un concerto pour piano, l'antithèse essentielle de la forme est manifestée de manière très marquée puisque le piano est polyphonique, un « orchestre » en soi, et il s'oppose à l'orchestre dans une substance entièrement linéaire et harmonique. C'est peut-être pourquoi Skalkottas composa plus de concertos pour piano (quatre pour piano, un pour deux pianos) que pour tout autre instrument, dont le sien propre, le violon.

Le Concerto pour piano n° 1, son premier grand essai dans cette forme à avoir survécu, fut écrit à Berlin en 1931 quand Skalkottas était membre du cercle de Schoenberg. Le concerto semble avoir joué un rôle important dans la vie du compositeur puisqu'on dit qu'il est à la source d'un désaccord avec Schoenberg, ce qui pourrait aussi être la raison de l'éventuelle décision de Skalkottas de quitter Berlin. Quand il déménagea à Athènes, Skalkottas laissa là toutes les œuvres qu'il avait composées à Berlin, dont la partition du concerto. Ce dernier fut redécouvert à Berlin par George Hadjinikos après la mort de Skalkottas.

Schoenberg, qui estimait beaucoup Skalkottas, a dû d'abord réagir au fait que Skalkottas ait utilisé un groupe de plusieurs séries dans le concerto, contrairement à l'orthodoxie de Schoenberg d'une série dans une composition dodécaphonique. Skalkottas tenait à sa méthode sérielle dodécaphonique personnelle où en général un groupe est thématiquement conçu. L'écriture solo dans le concerto est originale et très exigeante; l'orchestration est poignante.

Marqué *Allegro moderato*, le premier mouvement a une forme de sonate traitée avec originalité. Il commence par une ritournelle orchestrale classique, comme les concertos de Skalkottas en général où les thèmes principaux sont présentés. Un long glissando sur une levée aux violoncelles ouvre le mouvement et le premier sujet décisif. La continuation du premier groupe thématique est marquée par un nouveau motif rythmique expressif et persistant. Le second sujet est calme (*ruhig*) et apparaît segmenté en phrases plus courtes, discrètement ponctuées par des couleurs instrumentales contrastantes. Il est immédiatement transformé en un *tutti* de sommet qui mène à une réexposition brillante du motif d'ouverture terminant la ritournelle. Le piano solo entre dans un jeu de forme ; il commence vigoureusement avec la seconde phrase (deux mesures) du sujet principal prêtant rétrospectivement à la fanfare finale de la ritournelle la charge double de commencer la nouvelle section et le sujet principal. La seconde exposition, solo, est plus étendue, le matériel thématique étant constamment développé et renouvelé. Après ce traitement de développement et une brève section centrale (tenant lieu ou de développement académique ou d'extension de l'exposition), le piano, auquel l'orchestre répond, introduit une nouvelle idée. Variée avec imagination, la réexposition commence en ordre inverse avec le second sujet. La troisième idée centrale introduit la coda et une réexposition *tutti* du premier sujet termine le mouvement avec symétrie, le piano ajoutant un épilogue réfléchi de deux mesures sur ce thème.

Andante cantabile, le second mouvement est l'une des pages les plus expressives du compositeur : un mouvement de drame, d'austérité, de tournants fantastiques ainsi qu'une conception formelle et sonique originale. Ses accents tragiques semblent inhabituels pour un compositeur encore dans la vingtaine, présageant peut-être son isolation à venir le reste de sa courte vie. La forme ressemble à une sonate à deux sujets (sans développement central) ou à un plan formel de variation double. Deux séries forment le premier sujet ; l'une est

entendue dans la mélodie du hautbois auquel le cor répond, tandis que sa version rétrograde est un *pizzicato* accompagnateur aux cordes ; la seconde est une voix interne à la clarinette basse qui devient ensuite la continuation du thème mélodique aux violons. Le « thème » est répété dans une variation presque abstraite qui se termine par un *pizzicato* mystérieusement persistant aux violons II et altos et donne au premier paragraphe orchestral thématique un habit ternaire. Le soliste entre avec une transformation méditative, plaintive, du thème où la forme rétrograde de la première série est maintenant mélodique. Le traitement de variation par le soliste continue avec des interventions orchestrales dramatiques. Le second sujet est présenté par le soliste accompagné auquel les flûtes répondent ; le piano atteint un sommet avec un passage ascendant de triples croches, ponctué par des accords des cuivres et des coups syncopés de timbales. Les premier et second thèmes sont réexposés en variation. La section terminale commence par le premier thème varié abstractivement ; les cors lui font écho derrière un passage dramatique du piano. Dans l'épilogue rêveur de piano à distance et de sonorités orchestrales, un motif d'adieu final est entendu aux timbales.

Allegro vivace, le finale dansant est en sonate de rondo libre. Il s'y trouve des analogies thématiques avec le premier mouvement : dans les deux mouvements, l'intervalle d'une tierce descendante est prédominant dans le contour mélodique de leurs sujets principaux ; de plus, le second sujet du finale est semblable, en tant que référence cyclique, à l'idée thématique secondaire de la section centrale du premier mouvement. L'atmosphère vive, animée du finale résout les grandes tensions du mouvement précédent et les aventures entre le soliste et l'orchestre mènent à une coda *presto*.

Ouverture Concertante

L'*Ouverture Concertante* fut composée en 1944 et probablement orchestrée au cours de l'année suivante. Elle fit originalement partie de la Seconde Suite Symphonique qui resta inachevée à la mort prématurée du compositeur. Il existe deux manuscrits séparés de la pièce mais leur contenu est identique.

L'ouverture fut écrite avec la méthode sérielle la plus développée du compositeur. Skalkottas utilise un groupe organisé de séries dodécaphoniques qui fournissent le matériel thématique. De plus, des segments des séries sont utilisés verticalement comme accords spéci-

fiques qui font une apparition systématique au cours de la forme et qui constituent une « syntaxe harmonique » de l'œuvre (tandis que les compositions dodécaphoniques en général ne reposent pas sur un système d'accords). La conception originale d'une harmonie atonale « fonctionnelle » est un agent d'unité et d'équilibre formelles. Skalkottas croyait ostensiblement que la substance thématique d'une œuvre de musique (mélodie, motifs, harmonie) n'est pas un « dérivatif » d'un ordre sériel dodécaphonique préexistant de hauteurs de sons (encore moins dans une série). Il voyait, dans l'organisation sérielle, un nouveau système de langage musical au moyen duquel le compositeur crée ses conceptions thématiques et formelles.

Le titre « Concertante » dénote un caractère de brillance et d'exubérance dans l'ouverture ainsi qu'un traitement soliste d'instruments – bois, violoncelle, timbales et surtout un groupe de quatre violons solos. La forme de l'ouverture s'inscrit dans la catégorie de sonate quoique la sonate a ici un dessin formel individuel et une structure binaire (au lieu de la ternaire normale). Les sept mesures du début présentent le cœur motivique fondamental de l'œuvre : les timbales solos annoncent le motif rythmique primaire auquel des gammes descendantes propulsives répondent aux cordes graves suivies d'accords et d'un motif ascendant aux bois. Dans ce « rideau motivique » transportant, quatre séries primaires sont présentées qui, au cours de la pièce, fournissent d'autres séries dérivées (par une procédure de transformation où des groupes de notes de la série apparaissent en nouvelles permutations linéaires mais gardent une signification harmonique particulière).

Le sujet principal est entendu aux altos sous des triolets ostinatos aux violons. Après des traitements par différentes combinaisons instrumentales, le rythme fondamental *alla breve* change pour 3/4 ; une nouvelle transformation du premier sujet mène au second sujet calme et expressif, exposé par le hautbois au-dessus de la harpe et des cordes qui soutiennent l'harmonie. Ce thème est encore développé, varié dans des transformations consécutives. Toute la section existe comme une exposition-plus-développement du matériel, élargie d'une évolution thématique constante (les accords de décor de l'orchestration avec les stages évolutionnaires).

La seconde section, de réexposition, commence immédiatement avec une réexposition variée et enrichie de la scène musicale d'ouverture qui mène instantanément au point tournant formel : le début d'une réexposition complète en version rétrograde – une réexposition « miroir ». La disposition thématique est gardée mais maintenant tous les thèmes et leurs

dérivations sont réexposés en mouvement arrière (c'est-à-dire que la dernière note d'un thème devient la première, les intervalles et le mouvement mélodique ascendants deviennent descendants et vice versa, tandis que l'ordre des harmonies correspondantes est renversé). Cette réflexion inhabituelle entre les deux moitiés de la forme a un caractère grisant d'expression musicale. L'ordre normal, comme dans l'affirmation d'une résolution formelle, est répété dans la coda *Presto* qui renferme une énergie de sommet.

© *Nikos Christodoulou 1998*

Geoffrey Douglas Madge est né à Adelaïde en Australie et a étudié avec Clemens Leske au conservatoire Elder. Après avoir gagné le premier prix au concours de piano ABC à Sydney en 1963, il se rendit en Europe étudier avec Géza Anda à Lucerne et Eduardo del Pueyo à Bruxelles. Il s'installa aux Pays-Bas où il enseigne le piano au Conservatoire Royal de La Haye. Ses nombreux récitals, diffusions à la radio et la télévision et apparitions à d'importants festivals ont établi sa réputation. Madge a aussi composé une quantité considérable de musique dont des quatuors à cordes, chansons, œuvres pour piano solo, le ballet *Monkeys in a cage* (*Des singes en cage* ; créé à la maison d'opéra de Sydney en 1977) et un concerto pour piano (créé à Amsterdam en 1985).

Comme il connaissait Iannis Xenakis, Geoffrey Douglas Madge vint en contact avec le monde de la musique grecque et la Société Skalkottas à Athènes. Le président de celle-ci lui demanda de donner la création des 32 Pièces pour piano de Skalkottas au cours du Festival de la SIMC 1979 qui avait lieu à Athènes cette année-là. Ce fut le début d'une longue relation avec la musique de Skalkottas.

Les programmes de récitals de Geoffrey Douglas Madge présentent un éventail d'œuvres baroques, classiques, romantiques et contemporaines, de préférence en combinaison avec des compositions bien connues et inconnues – par exemple la *Symphonie fantastique* de Berlioz / Liszt alliée au *Konzert ohne Orchester* de Schumann ou au *Clavecin bien tempéré* complet de Bach. Les *Variations Goldberg* de Bach, les *Variations Diabelli* et la Sonate « Hammerklavier » de Beethoven, les *Variations Bach* de Reger et les Études de Debussy ont toujours formé des sommets dans ses programmes de concerts.

Fondé en 1950, l'**Orchestre symphonique d'Islande** est l'orchestre national de l'Islande et l'une des principales institutions de la scène culturelle islandaise. Largement loué pour ses concerts et enregistrements, l'orchestre offre chaque année une saison complète de séries d'abonnement, de concerts pour les écoliers et les familles, et de concerts dédiés à la musique moderne. L'orchestre réside à la salle de concert prisee Harpa à Reykjavík.

Yan Pascal Tortelier assume le poste de chef titulaire depuis septembre 2016, un rôle tenu précédemment par Jean-Pierre Jacquillat, Petri Sakari, Rumon Gamba, Ilan Volkov et Osmö Vänskä qui est présentement chef honoraire. Vladimir Ashkenazy a régulièrement dirigé l'orchestre depuis le début des années 1970 et il en est maintenant chef lauréat. La compositrice islandaise Anna Þorvaldsdóttir est compositrice résidente de l'orchestre.

L'Orchestre symphonique d'Islande offre un vaste choix de disques dont un cycle complet des symphonies de Sibelius et des œuvres pour orchestre de Vincent d'Indy. Sur étiquette BIS, la formation a déjà enregistré huit volumes des œuvres pour orchestre de Jón Leifs, tous ayant été reçus avec enthousiasme par la critique. Elle paraît également sur trois disques présentant des œuvres orchestrales de Nikos Skalkottas.

L'Orchestre symphonique d'Islande a fait des tournées en Europe, Japon et États-Unis. Ses concerts à l'étranger incluent des Proms de la BBC, au Centre Kennedy à Washington D.C., ainsi qu'au Carnegie Hall à New York.

<https://en.sinfonia.is/>

Nikos Christodoulou a étudié la composition avec J. A. Papaioannou et le piano à Athènes. Il poursuit ses études de composition à la Hochschule für Musik à Munich et étudia la direction au Royal College of Music à Londres. Il fut compositeur associé et conseiller à la Radio Nationale Grecque de 1977 à 1981. Il a composé des œuvres orchestrales, de chambre et chorales, des chansons ainsi que de la musique de scène et il a reçu des commandes de plusieurs institutions et festivals. Il a enseigné la composition au Conservatoire Hellénique.

Nikos Christodoulou a été directeur musical du Nouvel Orchestre Symphonique d'Athènes, de l'orchestre philharmonique des jeunes « Euro Youth Philharmonic Orchestra » et de l'Orchestre Symphonique d'Athènes (ville d'Athènes). Il apparaît régulièrement avec l'Opéra National Grec ainsi qu'avec l'Orchestre et le Chœur Symphoniques de la Radio Nationale

Grecque. Il a dirigé le premier festival Helios – une Célébration Carl Nielsen à Athènes et les Nikos Skalkottas Tage au Konzerthaus de Berlin. Il a donné la création mondiale de plusieurs nouvelles œuvres dont la Symphonie n° 1 de Lars Graugaard au Music Harvest Festival à Odense et l'opéra *Les Possédés* de Haris Vrontos à l'Opéra National Grec.

Il a travaillé avec l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonique Arménien, l'Orchestre Symphonique d'Aalborg, l'Orchestre Symphonique d'Islande, l'Orchestre Symphonique de Malmö, l'Orchestre du Centre Bach de Moscou, l'Orchestre Symphonique d'Odense, l'Orchestre de Chambre Sérénade, l'Orchestre Symphonique d'Erevan et l'Opéra du Bolshoï. Sa série d'enregistrements en première mondiale de musique symphonique de Skalkottas sur étiquette BIS a été accueillie avec enthousiasme par la critique internationale.

Instrumentarium

Grand Piano: Steinway D

DDD

Recording Data

Recording: December 1998 at the Háskólabíó, Reykjavík, Iceland
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Vigfús Ingvarsson (RUV)
Equipment: Recording equipment from the Icelandic National Broadcasting Service (RUV)
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jason Dimitriades 1997 and © Nikos Christodoulou 1999
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph: Sounion, Temple of Poseidon (© Nikos A. Kapsokefalos 1998)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-1014 © 1998 & © 1999, BIS Records AB, Sweden.



Geoffrey Douglas Madge

Photo: © Arnold Fellendans



Nikos Christodoulou

Photo: © Nikos A. Kapsokefalos