

  
CD-1074 DIGITAL

# Nikos Skalkottas

**String Quartets No. 3 & No. 4**

New Hellenic Quartet



**SKALKOTTAS, Nikos** (1904-1949)**String Quartet No. 3** (1935) (*Skalkottas Society*)**19'38**

- |   |                                    |      |
|---|------------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i>         | 5'12 |
| 2 | II. <i>Andante</i>                 | 8'31 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> (Rondo) | 5'45 |
- 

**String Quartet No. 4** (1940) (*Universal*)**37'01**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 4 | I. <i>Allegro molto vivace</i>  | 8'21 |
| 5 | II. <b>INDEX 1</b> <i>Andante molto espressivo</i> – Thema con Variazioni | 1'34 |
|   | <b>INDEX 2</b> Variation I: <i>Ein wenig bewegt</i>                       | 1'36 |
|   | <b>INDEX 3</b> Variation II: <i>Moderato</i>                              | 1'20 |
|   | <b>INDEX 4</b> Variation III: <i>Adagio</i>                               | 3'48 |
|   | <b>INDEX 5</b> Variation IV: <i>Allegro ordinario</i>                     | 1'34 |
|   | <b>INDEX 6</b> Variation V: <i>Andante lyrico</i>                         | 2'49 |
|   | <b>INDEX 7</b> Variation VI: <i>Allegro vivo</i>                          | 0'51 |
|   | <b>INDEX 8</b> [Coda]   | 1'55 |
| 6 | III. Scherzo. <i>Presto</i> – <i>Ein wenig langsamer</i>                  | 7'30 |
| 7 | IV. <i>Allegro giusto</i> ( <i>e ben ritmato</i> )                        | 5'27 |
- 

**New Hellenic Quartet****Georgios Demertzis**, violin I; **Dimitris Chandrakis**, violin II;**Paris Anastasiades**, viola; **Apostolos Chandrakis**, cello

## **Nikos Skalkottas, a Greek Composer: Brief Biography**

A descendant of a poor family of folk and band musicians and marble carvers, Nikos Skalkottas was born in Chalkis in 1904, and died in Athens in 1949. He began to study the violin from an early age, with his father and uncle at first, and later with Tony Schulze at the Athens Conservatory, graduating in 1920. The years 1921 to 1933 were spent in Berlin, where Skalkottas continued his violin studies with Willy Hess, although around 1923 he abandoned these in order to pursue a career as a composer, studying with teachers such as Robert Kahn, Paul Juon, Kurt Weill, Philipp Jarnach and Arnold Schoenberg, with whom he studied from 1927 to 1932. During his stay in Germany, Skalkottas took various odd jobs as a musician, playing in cafés and cinemas, working as an orchestrator and so on, whilst also composing a number of works, of which those written after 1925 are nowadays considered mature. Some of these works were performed in Germany and in Greece – successfully enough for Skalkottas to be held in high esteem by his teacher, Schoenberg, his fellow-students, and circle of friends, though not to secure Skalkottas wider recognition and reputation as a composer. Disheartened, he ceased to compose in 1931, and in 1933, as Hitler was rising to power, Skalkottas returned to Greece, leaving all his compositions behind.

He settled in Athens, working as a violinist in various orchestras and, in a compositorial capacity, producing arrangements, orchestrations and so on. Independently of this work, however, Skalkottas occupied himself with his own compositions; he started to write again – now at great speed, and almost without a break between 1935 and 1949 – producing a large number of symphonic and chamber works, concertos, works for the piano and a small number of songs, the most significant of which are his *Sixteen Songs* for mezzo-soprano and piano. Certain of Skalkottas's works, particularly the symphonic works that were in a tonal idiom, were performed by the Athenian orchestras. Sadly, the composer died unexpectedly in 1949, leaving a large number of symphonic works either without, or with incomplete orchestration. In addition to his compositions, Skalkottas left a large theoretical oeuvre, comprising articles on music, his *Treatise on Orchestration*, musical analyses and other writings, which are often exceedingly difficult for the reader, but clearly display the involved philosophical argument of an idealist, whose musical creation is surely founded on a profound understanding of philosophical, as well as technical principles.

## **The Music of Nikos Skalkottas: General Characteristics and Assessment**

As a composer, Skalkottas soon developed the personal traits of his musical language, so that the influence of each of his teachers was creatively assimilated into a completely individual and

uniquely characteristic compositional method. Thus, Skalkottas's technique evolved in the course of his compositorial career, although it retained a core of certain constants, a basis from which Skalkottas responded to the historical, technical and musical challenges of his time. Having already established his autonomy as a composer, and relying on his own creative resources, an honest musician to the end, when Skalkottas came in contact with Schoenberg's twelve-tone method, he was able to form different twelve-tone systems of his own, or even to write in a tonal idiom, but always in a characteristic, unmistakably identifiable style, composing truly original works of very high quality. Skalkottas's extant works would rank him with the most significant composers of the twentieth century, and certainly the greatest among Greek composers of the period, the one who could 'put Greece onto the musical map'.

Unknown and unperformed for the most part, Skalkottas's music began to be better known only after his death, thanks to the effort of a circle of friends and the leading figure of John G. Papaioannou in particular. Performances of Skalkottas's works abroad around 1954-55 served to establish his place among the most important twelve-tone composers of the inter-war avant-garde. The figure of Skalkottas has since enjoyed a greater, or lesser prominence in the musical scene, depending on the initiatives of Greeks primarily – although in Greece itself, for a long time, Skalkottas's best-known work was his *Greek Dances*.

### **Skalkottas's Music for String Quartet**

Photographs of the composer show him playing in chamber ensembles, both in Berlin and in Athens, before the war. It should be remembered that Schoenberg held the belief that he owed a great part of his practical musical experience – from which his orchestral writing later benefited – to his own participation in various chamber ensembles. The advantage of chamber music was that it was easy to perform, as only four performers – perhaps fellow-students or friends – were needed to play a string quartet. This particular genre (as well as music for other chamber ensembles of three or four performers, and for the combination of four strings and four woodwinds, for which he wrote his famous *Octet* in 1931) occupies a special place in Skalkottas's oeuvre, precisely because of the perfect balance of its instrumental resources: the string quartet, the ultimate exponent of 'absolute music', is exactly at the mid-point between the most private music for one or two musicians only (music for solo violin or piano, violin and piano or cello and piano duos, or works for violin and viola or violin and cello) and orchestral works, often of symphonic dimensions, which constitute the majority of Skalkottas's output.

The string quartets that were composed before the war were performed in Berlin and Athens;

in 1949, shortly after the composer's death, Minos Dounias remarked about a performance of Skalkottas's *Second String Quartet*: 'Skalkottas's *Second String Quartet*, performed in a celebratory concert of the Academy along with works of young composers, was the highlight of the event, the final item in the programme. The profound impression this music made on us all is still vivid in my memory. The maturity of thought, the cohesion of ideas, the unrivalled rhythm, every aspect convinced us that this was, undeniably, a true creation.'

The quartet Dounias refers to, composed around 1929-30, is now lost, as is the case with the *Easy String Quartet* composed around the same time, and the *String Quartet* and *String Trio* of 1926. As regards the string quartets that were composed in Athens, the likelihood is that, during Skalkottas's lifetime, only his transcriptions of Greek dances and Greek folk-songs were performed (there is a critical review, by Minos Dounias, of a performance of *Greek Dances* given by the Athens Quartet in 1939), but not of his quartets, nor of his *String Trio*. The dimensions and the complexity of the *Fourth String Quartet*, in particular, would suggest that it was composed without any obvious concern for a prospective performance.

Skalkottas's extant works for string quartet comprise the *First*, *Third* and *Fourth String Quartets*, *Ten Sketches for Strings* and various transcriptions, notably those of the *Greek Dances*.

### String Quartet No. 3

This quartet was composed in Athens, in 1935. There is an evident difference in style between works of the two periods (Berlin and Athens), judging from those works that have survived: in 1935, Skalkottas was only just emerging from a period of depression and the simultaneous cessation of his compositorial activity. The works from his Athens period display a greater severity of the dodecaphonic idiom, greater profundity of musical thought, and are written without a definite view to their public performance; Skalkottas was here not concerned about the appeal and popularity of his compositions. The use of both jazz and folk elements is drastically restricted (the folk element is reserved for the *Greek Dances*, most of which were completed around the same time), or assimilated in the predominant, strict, classical forms that are typical of all the works of this period.

The first movement of the *Third String Quartet* (*Allegro moderato*) is based on the distinction between the musical material *per se* and its thematic exploitation: the tone-rows appear first as an 'image', a geometrical arrangement of tones; subsequently, the same material appears as a distinctly characteristic, thematic construction. Of the two, structural and thematic, manifesta-

tions of this material, the first provides the ‘key’ (‘Schlüssel’) to understanding the material, whilst the second constitutes its ‘realization’ or ‘enlivenment’ (‘Realisierung’), its promotion to the sphere of living musical forms – these terms are encountered in Skalkottas’s analyses that accompany his reworking of his *First Symphonic Suite* in 1935. This way, the opening movement, in sonata form, begins with an ‘image-like’ presentation of the tone-rows (a succession of three groups of four descending tones, followed by a series of chordal arrangements) and continues with their thematic presentation, as the first theme unfolds in the violin part. The ‘Realisierung’ of the material is fully accomplished with the appearance of the second theme, which is similar in contour, comprising four descending tones.

The second movement, an *Andante*, is in tripartite ABA form, its principal feature being the contrapuntal interplay of the four parts, which move in pairs or independently. The middle section comprises an elaboration of the second theme (four descending tones) which employs various *ostinato* figures. The tension is heightened with the return of the first theme, and the increasingly intense chordal progression which is central to the whole construction.

The third movement, *Allegro vivace* (Rondo), based on three themes, is formally even more complex. Skalkottas’s debt to Mahler is more evident here, with regard both to the breadth of the construction and to the nature of the dance rhythms, distinctly reminiscent of similarly inspired instances (Ländler, Waltz) in Mahler’s symphonies.

#### **String Quartet No. 4**

This quartet was composed in Athens in the spring of 1940. Of the four movements, two are dated: the second (19th April 1940) and the fourth (30th April 1940); it may, therefore, be deduced that this work was written over a period of about four weeks. This is the longest of Skalkottas’s string quartets, its form resembling a crossroads, in the sense of an intersection of formal traits particular to both smaller-scale and larger-scale constructions. What is here understood by ‘smaller-scale’ constructions is miniature-forms, such as the *Ten Sketches for Strings*; indeed, the elaborate differentiation of articulation and phrasing (*arco*, *pizzicato*, *col legno*, *flautando*, *glissando*, time values, melodic intervals, etc.) both in linear terms and vertically, the frequent juxtaposition of contrapuntal and homophonic textures, and the freedom of thematic development found in the *Fourth String Quartet* anticipate the language of the *Ten Sketches for Strings*. Conversely, the characterization ‘large-scale’, would apply to large symphonic forms, such as the overture *The Return of Ulysses* and the two *Symphonic Suites*. More specifically, the sonata form of the first movement is a trial run for the expansive form of the *Ulysses* overture, a

'symphony in one movement': the successive subsidiary themes of the first main theme, the introductory quavers of the accompaniment of the second theme, certain melodic interjections in the cello part, episodic elaborations, interpolated *fugato* sections, and the *flautando* with which the intermediary sections conclude, are all elements whose perfected form may be found in *The Return of Ulysses*. It is a known fact that Skalkottas considered each of his works a study for those to come. This quartet gives one the impression that it was composed in the place of, or as a study for a symphonic work. It is possible that the *Fourth String Quartet* was Skalkottas's attempt to write a 'Symphony for String Orchestra', according to the plans laid out in his *Treatise* (p. 79 of the autograph). The artistic value of this composition might be likened to that of a sketch by one of the Renaissance master painters, which anticipates the forthcoming great work of art, but is also an autonomous, authentic manifestation of those ideas that fuel the artist's creative impulse, brimming with the vital impetus that directs the artist to his future creations, but without the static quality that is characteristic of the finalized version of the theme once the work of art has been completed.

Most striking is the analogy of the first movement (*Allegro molto vivace*), a symphonic sonata form, with the fast section of *The Return of Ulysses*. There are two main themes, (A and B) and several subsidiary, derived themes. The freedom of this construction allows multiple interpretation. A brief development of the theme into a *fugato* leads to the recurrence of the two themes in reverse order (first B, then A) and, finally, a coda.

The second movement is a theme and variations. The theme (*Andante molto espressivo*) is followed by six variations which differ in tempo and character: the first two are faster and more agitated, the fourth is an intense, beautiful *Adagio*, whereas the remaining three variations are, in turn, fast, slow, fast.

The third movement (*Presto*) is a scherzo and trio. The scherzo, a bi-thematic form with great cohesion of development, is modelled on Bruckner's and Dvořák's symphonic scherzi, whereas the trio ('A little slower'), is reminiscent of cabaret or dance music, as is often the case in Skalkottas, and should be performed with the innermost sensuousness.

The fourth movement, marked *Allegro giusto (e ben ritmato)*, is a rondo, in which a classically structured refrain is interchanged with two other themes in an ABACABc (c = coda) construction. Theme A is of a severe, classical character, whereas, in accordance with Mahler's model, themes B and C are dance-like.

© *Kostis Demertzis 2000*

### **New Hellenic Quartet**

The New Hellenic Quartet is considered today to be Greece's foremost chamber ensemble. Emphasizing the presence of the Greek compositions in their repertory, they have performed a substantial number of works by such composers as Skalkottas, Riades, Mitropoulos, Sicilianos, Dragatakis, Koumentakis and Zervos. The New Hellenic Quartet has taken part in important festivals such as the Maggio Musicale Fiorentino, the Ralph Vaughan Williams Festival in London, the 1996 chamber music meeting in Thessaloniki, the 'Bemus' Festival in Belgrade and the 'Sarajevo Winter'. During 1999, to mark the 50th anniversary of the composer's death, the New Hellenic Quartet, sponsored by the Foundation of Greek Culture, presented the complete works for string quartet by Nikos Skalkottas in major European musical centres including London, Paris, Berlin, Vienna and Munich; these performances have won great acclaim both from the public and from the critics.

---



## **Ο Έλληνας συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας: σύντομο βιογραφικό**

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

Τα πρώτα έργα του Σκαλκώτα, επίσης και τα περισσότερα έργα απ' αυτά που έγραψε στο Βερολίνο, καθώς και ορισμένα απ' αυτά που έγραψε στην Αθήνα, είναι σήμερα χαμένα. Οι πρώτες συνθέσεις του Σκαλκώτα που σώζονται χρονολογούνται από το 1922 - 24, και είναι ορισμένες συνθέσεις για πιάνο, και η ενορχήστρωση της "Κρητικής Γιορτής", του Δημήτρη Μητρόπουλου. Από τα επόμενα έργα που έγραψε ο Σκαλκώτας στο Βερολίνο έχουμε σήμερα την σονάτα για σόλο βιολί, και ορισμένα έργα για πιάνο, μουσικής δωματίου, και συμφωνικά.

Από το 31 ως το 34 ο συνθέτης σταματάει να συνθέτει. Ξαναρχίζει να συνθέτει στην Αθήνα, με γρήγορους ρυθμούς και χωρίς σχεδόν διακοπή από το 1935 ως το 1949, έργα συμφωνικά (ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται οι "Ελληνικοί Χοροί", η Ουβερτούρα "Η Επιστροφή του Οδυσσέα στην Πατρίδα του", η μουσική υπόκρουση στο Παραμυθόδραμα "Με του Μαγίου τα Μάγια", η 2η συμφωνική σουίτα, το μπαλέτο "Η Λυγερή και ο Χάρος", μια "Κλασική Συμφωνία" για ορχήστρα πνευστών, μια Συμφωνiέα, και ένας αριθμός μπαλέτα, απ' τα οποία το πιο σπουδαίο είναι "Η Θάλασσα"), έναν αριθμό κοντσέρτα (για πιάνο, για βιολί, για βιολοντσέλο - χαμένο - για κοντραμπάσο κ.τ.λ.), έργα μουσικής δωματίου (κουαρτέτα, τρίο, ντουέτα κ.τ.λ.), έργα για πιάνο (από τα οποία πιο γνωστά είναι τα "32 κομμάτια για πιάνο"), καθώς και τραγούδια, απ' τα οποία τα σπουδαιότερα είναι τα "16 τραγούδια" για μεσόφωνο και πιάνο. Με τον ξαφνικό του θάνατο, το 1949, ο συνθέτης αφήνει έναν αριθμό συμφωνικά έργα χωρίς ενορχήστρωση ή με ημιτελή την ενορχήστρωσή τους.

Παράλληλα με τα παραπάνω μουσικά έργα, ο Σκαλκώτας γράφει το θεωρητικό του έργο, υπό μορφήν μουσικών άρθρων, μιας Πραγματείας της ενορχήστρωσης,

μουσικῶν αναλύσεων κ.τ.λ., κείμενα συχνά δυσκολώτατα στην ανάγνωσή τους, που ὁμως μαρτυροῦν ἕναν σημαντικώτατο στοχαστή, ο οποίος αναπτύσσει στα κείμενά του ἕναν βαθύτατο φιλοσοφικό ιδεαλισμό, και ο οποίος σαφῶς κατέχει τις τεχνικές και φιλοσοφικές αρχές στις οποίες στηρίζει τη μουσική του.

### **Ἡ μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: γενικά χαρακτηριστικά, μια αποτίμηση**

Ὡς συνθέτης, ο Σκαλκώτας διαμορφώνει γρήγορα τα προσωπικά χαρακτηριστικά της μουσικής του γραφής, ἔτσι ὥστε κάθε επίδραση καθενός διδασκάλου αφομοιώνεται δημιουργικά σε ἕναν τρόπο σύνθεσης απολύτως προσωπικό και αναγνωρίσιμο. Ἐτσι, ο Σκαλκώτας, ἀπὸ τα πρώτα του ἔργα που διαθέτουμε ὡς τα τελευταία, εξελίσσεται μὲν, ἀλλὰ γύρω ἀπὸ ορισμένες σταθερές, ἀπὸ την θέση των οποίων ἀπαντᾷ στις ιστορικές, τεχνικές και μουσικές προκλήσεις των χρόνων της ζωῆς του.

Ἐχοντας ἐξ ἀρχῆς θεμελιώσει την συνθετική του αυτοτέλεια και τον συνθετικό του στοχασμό στις δικές του δυνάμεις, και παραμένοντας ἐξ ἀρχῆς μέχρι τέλους ἕνας μουσικός τίμιος, ο Σκαλκώτας μπορεί να ἔρχεται σε επαφή με τον Σαιμπέργκειο δωδεκάφθογγισμό, να διαμορφώνει το ἕνα δικό του δωδεκάφθογγο ἰδίωμα μετὰ το ἄλλο ἢ να γράφει τονικά ἔργα, χρησιμοποιώντας, κι ἐδῶ, το ἕνα ἢ το ἄλλο τονικό εἰδικότερο ἰδίωμα, παραμένοντας μέχρι τέλους ἀναγνωρίσιμος και γράφοντας ἔργα πάντα βαθειά πρωτότυπα και που στέκονται σ' ἕνα σημαντικό συνθετικό ὕψος.

Ἡ μουσική του Σκαλκώτα που διαθέτουμε σήμερα, τον κατατάσσει ἀνάμεσα στους μεγαλύτερους συνθέτες του Εἰκοστού αἰῶνα, και σίγουρα ὡς τον μεγαλύτερο Ἕλληνα συνθέτη της ἐποχῆς του, αὐτὸν που μπορεί “να βάλει την Ελλάδα στο μουσικό χάρτη”. Κατὰ το μεγαλύτερο της μέρος ἀγνωστὴ και ἀπαιχτὴ ὅσο ζούσε ο συνθέτης της, τούτη ἡ μουσικὴ ἄρχισε να γίνεται γνωστὴ μετὰ τον θάνατό του, χάρις στις φροντίδες ἐνὸς κύκλου φίλων του, γύρω ἀπὸ την δεσποζούσα φυσιογνωμία του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου. Ἡ πρώτη ἐξέδοδος της μουσικῆς του Σκαλκώτα στο εξωτερικό, γύρω στο 53 - 55, τον καθιέρωσε ἀνάμεσα στους σημαντικότερους συνθέτες της μεσοπολεμικῆς δωδεκάφθογγης πρωτοπορίας. Ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα, το ὄνομα του Σκαλκώτα προβάλλεται με μεγαλύτερη ἢ μικρότερη ἔνταση, ἀκούγεται περισσότερο ἢ λιγότερο, ἀνάλογα με τις πρωτοβουλίες που λαμβάνει ο Ἕλληνικός, ἰδίως, χώρος. Στην ἴδια την Ελλάδα και για μεγάλο διάστημα, το ἔργο του Σκαλκώτα που ἦταν πιο γνωστό ἦταν οἱ “Ἑλληνικοί Χοροί”.

## **Η μουσική του Σκαλκώτα για κουαρτέτο εγχόρδων**

Υπάρχουν δύο συγκεκριμένες περιόδους κατά τις οποίες ο Σκαλκώτας γράφει μουσική για την κατ'εξοχήν φόρμα απόλυτης μουσικής, το κουαρτέτο εγχόρδων - η οποία συμπληρώνεται συχνά με μουσική για τρίο εγχόρδων: η περίοδος του Βερολίνου, και η περίοδος της Αθήνας, μέχρι τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Στην περίοδο του Βερολίνου, αν μείνουμε στα γνωστά μας έργα, βλέπουμε πρώτα τον συνθέτη να γράφει κατά το 1926 (την περίοδο των σπουδών του με τον Γιάρναχ) ένα κουαρτέτο και ένα τρίο εγχόρδων. Έργα χαμένα, σήμερα, και τα δύο, παίχτηκαν, ωστόσο, στο Βερολίνο και σε άλλες πόλεις της Γερμανίας πιθανώς το 1926 - 27. Τον βλέπουμε να γράφει, στη συνέχεια, το 1928 και το 1929 (πρώτα χρόνια των σπουδών του με τον Σαίμπεργκ) δύο κουαρτέτα εγχόρδων (τα οποία αριθμεί πρώτο και δεύτερο, και από τα οποία διαθέσιμο, αυτή τη στιγμή, υπάρχει το πρώτο) και ένα ακόμα κουαρτέτο, υπό τον τίτλο "Εύκολη μουσική για κουαρτέτο εγχόρδων". Τα έργα αυτά παίχτηκαν επίσης, στο Βερολίνο και στην Αθήνα. Γυρνώντας στην Αθήνα, ο Σκαλκώτας γράφει ένα κουαρτέτο (το τρίτο) και ένα τρίο εγχόρδων το 1935. Τέλος, το 40, γράφει ένα κουαρτέτο ακόμα (το τέταρτο) και τα γνωστά 10 σκίτσα για έγχορδα, το 1940. Κατά τεκμήριο, κατά το μεσοπόλεμο γράφονται και οι μεταγραφές για κουαρτέτο εγχόρδων ορισμένων Ελληνικών χορών του συνθέτη, όπως και η μεταγραφή για κουαρτέτο του δημοτικοφανούς τραγουδιού "Ο Γέρο Δήμος". Σε έναν ιδιόγραφο πρόχειρο κατάλογο έργων του Σκαλκώτα, πιθανώς του 1940, βλέπουμε να αναφέρεται και ένα πέμπτο κουαρτέτο, αλλά δεν έχουμε κανένα άλλο στοιχείο γι' αυτό το έργο, και δεν ξέρουμε αν γράφτηκε. Αντίθετα ο Σκαλκώτας, ως συνθέτης, κατά την διάρκεια της κατοχής και μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, στρέφεται αποφασιστικά στη μουσική για ορχήστρα. Ήδη κατά την περίοδο της Κατοχής (συγκεκριμένα κατά το 1942) μεταγράφει τα "10 σκίτσα" από κουαρτέτο για ορχήστρα εγχόρδων, και γράφει ακόμα μια "Μικρή σουίτα για έγχορδα όργανα".

Διαθέτουμε φωτογραφίες του συνθέτη να συμμετέχει σε κουαρτέτο εγχόρδων, καθώς και σε άλλους σχηματισμούς μουσικής δωματίου, τόσο στο Βερολίνο, όσο και στην Αθήνα του Μεσοπολέμου. Θα υπενθυμίσουμε εδώ ότι και ο Σαίμπεργκ θεωρούσε ότι μεγάλο μέρος της μουσικής πρακτικής πείρας του, το οποίο εκ των υστέρων διοχέτευσε στην ορχήστρα του, το χρωστούσε στη συμμετοχή του σε σχηματισμούς ορχήστρας δωματίου, κουαρτέτα κ.τ.λ. Η μουσική αυτή είχε το πλεονέκτημα να παίζεται εύκολα, εφόσον χρειαζόταν μόνον τέσσερις μουσικούς για την εκτέλεσή της (που μπορούσαν να είναι και τέσσερις συσπουδαστές της μουσικής, ή τέσσερις φίλοι

μουσικοί). Στην μουσική εργογραφία του Σκαλκώτα η ιδιαίτερη θέση του κουαρτέτου εγχόρδων (αλλά και της μουσικής για συνδυασμούς τριών και τεσσάρων μουσικών, όπως και της μουσικής για τέσσερα έγχορδα και τέσσερα ξύλινα, το γνωστό “Οκτέτο”, του 1931), καθορίζεται από ακριβώς τούτην την ισορροπία: ότι βρίσκεται στα μισά του δρόμου ανάμεσα στις ακόμα πιο ιδιωτικές μουσικές για ένα και δύο άτομα (μουσική για σόλο βιολί, μουσική για πιάνο, μουσική για βιολί και πιάνο, για βιολοντσέλο και πιάνο, ντουέτα για βιολί και βιόλα, για βιολί και βιολοντσέλο), και την ορχηστρική προοπτική της “Δύναμης των συμφωνικών συναυλιών”, η οποία αποτελεί και την ουσιαστικότερη κατεύθυνση της Σκαλκωτικής σύνθεσης, καθώς στον χώρο της ορχήστρας ο συνθέτης έχει καταθέσει τον μεγαλύτερο όγκο της δουλειάς του.

Σε σχέση με την προπολεμική μουσική για κουαρτέτο εγχόρδων, γνωρίζουμε ότι τούτη εκτελέστηκε, στο Βερολίνο και στην Αθήνα. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά την περικοπή από το άρθρο που έγραψε ο Μίνως Δούνιας το 1949 για τον Σκαλκώτα, αμέσως μετά τον θάνατο του συνθέτη, και που αναφέρεται σε εκτέλεση του 2ου κουαρτέτου:

“Το Δεύτερο Κουαρτέτο για έγχορδα του Σκαλκώτα, που εκτελείται σε μια πανηγυρική συναυλία της Ακαδημίας, παράλληλα με έργα νεαρών συνθετών, κατέχει τιμητική θέση στο τέλος του προγράμματος. Μου είναι ακόμα ολοζώντανη η βαθιά εντύπωση που προξένησε σ’ όλους μας εκείνη η μουσική. Η μεσωμένη σκέψη, η συνοχή των νοημάτων, ο απaráμυλλος, συναρπαστικός ρυθμός της, όλα έπειθαν, κατά κοινήν ομολογίαν, ότι επρόκειτο για μια πραγματική δημιουργία”.

Όσον αφορά την μουσική για κουαρτέτο εγχόρδων που έγραψε ο Σκαλκώτας στην Αθήνα, από τούτην το πιθανότερο εκτελέστηκαν όσο ζούσε μόνον οι μεταγραφές Ελληνικών χορών και Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (διαθέτουμε κριτική του Μίνου Δούνια για εκτέλεση Ελληνικών χορών από το Κουαρτέτο Αθηνών, το 1939), όχι, όμως, τα κουαρτέτα και το τρίο εγχόρδων. Οι διαστάσεις και η δυσκολία του τέταρτου κουαρτέτου εγχόρδων, ειδικότερα, υποδεικνύει ότι γράφτηκε χωρίς ο συνθέτης να έχει υπόψη του άμεσα μια προοπτική εκτέλεσής του.

Η σωζόμενη μουσική για κουαρτέτο εγχόρδων του Σκαλκώτα αντιπροσωπεύεται από τα 1ο, 3ο και 4ο Κουαρτέτα εγχόρδων, τα 10 σκίτσα, τις μεταγραφές Ελληνικών Χορών και τον Γερο-Δήμο, επεξεργασία για κουαρτέτο εγχόρδων του γνωστού δημοτικότερου τραγουδιού του Παύλου Καρρέρ (1829-1896).

### **3ο κουαρτέτο εγχόρδων οργάνων**

Το κουαρτέτο αυτό γράφεται στην Αθήνα, το 1935. Την εποχή αυτή ο Σκαλκώτας βρίσκεται συνθέτης χωρίς έργο, καθώς όλα τα έργα του της εποχής του Βερολίνου έχουν μείνει πίσω, στη Γερμανία. Έτσι, αν και στους διαφόρους καταλόγους έργων του, ο συνθέτης καταγράφει με συνέπεια τα έργα της εποχής του Βερολίνου, κανένα απ'αυτά δεν είναι διαθέσιμο. Παρ'όλ'αυτά, σύμφωνα με μαρτυρία του Γιάννη Παπαϊωάννου, ο Σκαλκώτας είχε την επίγνωση ότι μπορούσε να ξαναγράψει, από μνήμης, οποιοδήποτε απ'τα παλιά του έργα χρειαζόταν. Τούτο το 'κανε στην περίπτωση της 1ης συμφωνικής σουίτας, ενός έργου του 1929, το οποίο είχε χαθεί και ξαναγράφτηκε από τον συνθέτη του στην Αθήνα το 1935. Σε σχέση με τα άλλα χαμένα έργα της εποχής του Βερολίνου, όμως, ο συνθέτης το 35 κάνει κάτι διαφορετικό: γράφει άλλα, στην θέση αυτών που χάθηκαν, αριθμώντας τα σαν τα προηγούμενα να ήταν παρόντα. Η διαφορά στο ύφος ανάμεσα στα έργα των δύο περιόδων, όπου υπάρχουν σήμερα και τα έργα της περιόδου του Βερολίνου διαθέσιμα για σύγκριση, είναι εμφανής: ο Σκαλκώτας το 35 έχει μόλις εξέλθει από μια περίοδο κατάθλιψης, η οποία αντιστοιχεί σε περίοδο συνθετικής του σιωπής. Τα έργα της περιόδου των Αθηνών είναι πιο αυστηρά στο δωδεκαφθογγικό τους ιδίωμα, πιο βαθειά στη μουσική τους σκέψη, και γράφονται χωρίς κάποιαν άμεση προοπτική εκτέλεσής τους, γι'αυτό και ο Σκαλκώτας δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να αρέσει το έργο του σε κάποιον. Τα στοιχεία τζαζ και τα δημοτικά έχουν δραστικά περιοριστεί (απ'αυτά, το δημοτικό στοιχείο διοχετεύεται στους Ελληνικούς Χορούς, που γράφονται, οι περισσότεροι την ίδια χρονιά και την επόμενη), ή έχουν αφομοιωθεί στην δεσπόζουσα αυστηρή κλασική φόρμα, η οποία διατρέχει τα έργα ολόκληρα.

Το πρώτο μέρος του 3ου κουαρτέτου εγχόρδων (Αλλέγκρο μοντεράτο) βασίζεται στην διάκριση του δομικού υλικού από την θεματική του αξιοποίηση: το υλικό των σειρών δίδεται πρώτα σαν "εικόνα", δηλαδή σαν γεωμετρικός σχηματισμός φθόγγων. Στη συνέχεια, το ίδιο υλικό δίδεται σαν θεματικός σχηματισμός, δηλαδή σαν χαρακτήρας. Η σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές παρουσιάσεις του θέματος, την δομική και την θεματική, είναι ότι η δομική μας δίνει το "κλειδί" (Schlüssel) για την κατανόηση του θέματος, ενώ η θεματική αποτελεί την "Realisierung", δηλαδή την ζωοποίηση του δομικού υλικού, την προαγωγή του στον κόσμο των ζωντανών μουσικών μορφών. Τούτοι οι όροι της μορφολογικής σκέψης του συνθέτη μας είναι γνωστοί από τις αναλύσεις με τις οποίες συνοδεύει την επανασύνθεση της πρώτης σουίτας, το 35.

Κατά τον τρόπο αυτόν, το αλλέγκρο σονάτας του 3ου κουαρτέτου εγχόρδων ξεκινάει με την εν είδει εικόνας παρουσίαση των σειρών (τρεις τετράδες αλληπαλλήλων κατιόντων φθόγγων, οι οποίες ακολουθούνται από μια σειρά συγχορδιακών σχηματισμών), και συνεχίζει με την θεματική τους εκδοχή, η οποία εισέρχεται, ως πρώτο θέμα, στο πρώτο βιολί. Η ουσιαστική Realisierung της εισαγωγικής εικόνας είναι το δεύτερο θέμα, το οποίο έχει την ίδια με εκείνην φθογγική δομή (τέσσερις κατιόντες φθόγγοι). Το δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους χωρίζεται από το πρώτο με αναπτύξεις και εικονικές παρεμβολές, έχει χαρακτηριστικά οστινάτο και ρυθμό οιονεί χορευτικό, ώστε να αντιτίθεται σ'εκείνο. Στις αναπτύξεις, δεσπόζει το αντιστικτικό στοιχείο, ενώ η επαναφορά των θεμάτων γίνεται κατ'αντίστροφη φορά: πρώτα το δεύτερο, μετά το πρώτο. Η κόντα αποτελείται από μια σύντομη επαναφορά στοιχείων της ανάπτυξης του δευτέρου θέματος.

Το δεύτερο θέμα του εναρκτήριου Αλλέγκρο μοντεράτο χρησιμεύει, στη συνέχεια, για την συγκρότηση της κυκλικής ενότητας του κουαρτέτου, καθ'όσον εμφανίζεται στη μεσαία θέση επίσης του δευτέρου μέρους και, παραλλαγμένο, σαν δεύτερο θέμα επίσης του τρίτου μέρους. Έτσι, το δεύτερο μέρος (Αντάντε) συγκροτείται σαν μια τριμερής μορφή ΑΒΑ, με κύριο της στοιχείο την αντιστικτική αντιπαράθεση των εγχόρδων, είτε σε ομάδες των δύο, είτε και των τεσσάρων μαζί. Η μεσαία ενότητα αποτελείται από μίαν επεξεργασία του δευτέρου θέματος, των τεσσάρων κατιόντων φθόγγων, με συνοδεία φιγούρες οστινάτο. Η επαναφορά του πρώτου θέματος κορυφώνεται σε συγχορδιακούς σχηματισμούς εξαιρετικά μεγάλης έντασης, οι οποίοι αποτελούν το γεωμετρικό κέντρο του όλου έργου.

Το τρίτο μέρος (Αλλέγκρο βιβάτσε (Ρόντο)), αποτελεί μια πιο σύνθετη μορφολογική συγκρότηση του Σκαλκώτα. Εδώ οι Μαλερικές καταβολές της Σκαλκωτικής τέχνης είναι πιο εμφανείς, τόσο στην πλατεία συγκρότηση του μέρους, όσο και στην υφή των χορευτικών του ρυθμών, που θυμίζουν έντονα ανύστιχα χορευτικά μέρη (Λαϊντλερ και Βάλς) από συμφωνίες του Μάλερ. Ξεκινάει με την ένωση των τεσσάρων εγχόρδων στην ταυτοφωνία - ένα τέχνασμα που ο συνθέτης χρησιμοποιεί και σ'άλλα σημεία του έργου του, λ.χ. στο τρίτο μέρος του 2ου κοντσέρτου για πιάνο, ή στο φινάλε της Μικρής σουίτας για έγχορδα. Το θέμα της ταυτοφωνίας ακούγεται τέσσερις φορές, και με την παρεμβολή ενός πλαγίου θέματος (Nebenthema), πριν εισέλθει το δεύτερο θέμα, με πιο έντονο τον χορευτικό χαρακτήρα, το οποίο ακούγεται, επίσης, τέσσερις φορές, πριν δώσει την θέση του στην επάνοδο του πρώτου θέματος και του πλαγίου

του. Πλάγιο του πρώτου (Nebenthema) και δεύτερο θέμα προέρχονται επίσης από το δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους (= τους τέσσερις κατιόντες φθόγγους). Στη συνέχεια ακούγεται ένα τρίτο θέμα, το οποίο δέχεται ευρεία ανάπτυξη, με την παρεμβολή στοιχείων και από τα άλλα θέματα του μέρους. Η επαναφορά περιλαμβάνει και τα τρία θέματα, ενώ σαν κόντα ακούγεται το πρώτο θέμα, πάλι στην ταυτοφωνία.

#### **4ο Κουαρτέτο Εγχόρδων**

Το Κουαρτέτο αυτό γράφεται στην Αθήνα την 'νοιξη του 1940. Χρονολογημένα είναι δύο μέρη του, το δεύτερο στις 19 Απριλίου 1940, και το τέταρτο στις 30 Απριλίου 1940. Μπορούμε να υποθέσουμε, επί τη βάσει αυτών των ημερομηνιών, ότι το κουαρτέτο αυτό γράφτηκε σε τέσσερις περίπου εβδομάδες. Ακριβώς μετά το έργο αυτό γράφονται τα 10 σκίτσα για έγχορδα, και λίγο μετά τα 32 κομμάτια για πιάνο. Λίγο πριν έχει γραφτεί πιθανώς το μαμουθείο 3ο κοντσέρτο για πιάνο και 10 πνευστά, ενώ ένα-δύο χρόνια μετά θα γραφεί η Ουβερτούρα του Οδυσσέα.

Πρόκειται για το μεγαλύτερο σε έκταση κουαρτέτο του Σκαλκώτα, και μια φόρμα - σταυροδρόμι, όπου τα στοιχεία του πιο μικρού συναντώνται με εκείνα του πιο μεγάλου. “Πιο μικρό”, εδώ, εννοείται η φόρμα-μνιατούρα, όπως είναι εκείνη των 10 μικρών σκίτσων για έγχορδα. Πράγματι, η πυκνή διαφοροποίηση του τρόπου των εγχόρδων (άρκο, πιτσικάτα, col legno, φλαουτάτα, γκλισσάντα, χρονικές αξίες, διαστήματα της κίνησης κ.τ.λ.) οριζοντίως και καθέτως, η πυκνή εναλλαγή αντιστικτικού και αρμονικού τρόπου και η ελευθερία στην ανάπτυξη του θεματικού υλικού, προαναγγέλλει την γραφή των “10 σκίτσων” για έγχορδα - τα οποία γράφονται, κατά πάσα πιθανότητα, αμέσως μετά το κουαρτέτο αυτό, και ως “προέκταση” του ίδιου τρόπου γραφής. Η καθαυτό προέκταση της μορφολογίας που εφαρμόζεται στο 4ο κουαρτέτο σε κλίμακα θεματικής συγκρότησης μας οδηγεί στα “32 κομμάτια για πιάνο”, όπου ένα θεματικό πλέγμα επανέρχεται ελεύθερα σε διαρκώς παραλλασσόμενες μορφές μέχρι την ολοκλήρωση μιας φόρμας, η οποία εδώ αντιστοιχεί σε μια θεματική περιοχή: την είσοδο ενός θέματος και την ανάπτυξή του. “Πιο μεγάλο”, εδώ, εννοείται η μεγάλη συμφωνική φόρμα, όπως είναι η Ουβερτούρα του Οδυσσέα και οι δυο Συμφωνικές Σουίτες. Συγκεκριμένα, η φόρμα σονάτας του πρώτου μέρους αποτελεί μια γενική δοκιμή της μεγάλης φόρμας της Ουβερτούρας του Οδυσσέα: τα αλληπάλληλα πλάγια θέματα του πρώτου κυρίου θέματος, τα εισαγωγικά όγδα της συνοδείας του Β' θέματος, ορισμένες μελωδικές παρεμβάσεις του

βιολοντσέλου, οι επεισοδιακές αναπτύξεις, τα παρέμβλητα φουγκάτα και οι καταλήξεις των ενδιαμέσων ενοτήτων σε φλαουτάτα, όλα αποτελούν στοιχεία των οποίων την τελική μορφή θα δούμε στην Ουβερτούρα του Οδυσσέα. Στη μεγάλη φόρμα του Οδυσσέα και του 3ου Κοντσέρτου για πιάνο κατατάσσει το κουαρτέτο αυτό και το αυστηρότερο δωδεκαφθογγικό ιδίωμα της γραφής. Ορισμένα στοιχεία της μορφολογίας του κουαρτέτου, όπως η αντεστραμμένη επαναφορά των θεμάτων στο πρώτο μέρος, αλλά και ορισμένα δομικά στοιχεία στο δεύτερο μέρος, το θέμα με παραλλαγές, προσεγγίζουν το έργο αυτό προς αντίστοιχες πρακτικές στο πλαίσιο των δύο συμφωνικών σουϊτών του συνθέτη.

Είναι γνωστό ότι ο Σκαλκώτας θεωρούσε το κάθε έργο του ως σπουδή για τα επόμενα. Η εντύπωση που μένει είναι ότι ο Σκαλκώτας έγραψε το κουαρτέτο αυτό αντί για κάποιο αντίστοιχο συμφωνικό έργο, ή ως σπουδή εκείνου. Είναι πιθανό ότι, με το 4ο Κουαρτέτο εγχόρδων ο συνθέτης θέλησε να γράψει, όπως προδιαγράφει στην Πραγματεία (σελ. 79 του χειρογράφου), μια “Συμφωνία για ορχήστρα εγχόρδων οργάνων”. Εξ άλλου ο Σκαλκώτας, την εποχή που γράφει το κουαρτέτο αυτό, συρμετέχει σε κουαρτέτο εγχόρδων, και ο οργανικός αυτός συνδυασμός τον ενθαρρύνει να γράψει με “ελευθερία απεριόριστη”, αφιέμενος στην “δημιουργική του φαντασία”, όπως γράφει επίσης ο ίδιος στην Πραγματεία της ενορχήστρωσης (σελ. 78 του χειρογράφου). Ελευθερία και ρευστότητα της φόρμας αποτελούν, πράγματι, τα δυο κύρια χαρακτηριστικά μιας παραδοσιακής τυπολογίας συμφωνικού έργου. Η αξία του έργου μπορεί να εκτιμηθεί ως η αυτοτελής αξία ενός σχεδίου μεγάλου αναγεννησιακού ζωγράφου, το οποίο προαναγγέλλει έναν μεγάλο επιγενόμενο πίνακα, μαρτυρεί, όμως, με αυθεντικότητα, τις ιδέες που κινούν τον ζωγράφο στην κατεύθυνση του πίνακα εκείνου, και ξεχειλίζει από την ζωντάνια και την ορμή η οποία οδηγεί τον δημιουργό στα επόμενα μεγάλα έργα, χωρίς την στατικότητα της οριστικής μορφής η οποία διέπει την εκδοχή του θέματος στα έργα εκείνα.

Το πρώτο μέρος (Αλλέγκρο Μόλτο βιβάτσε), ένα συμφωνικό αλλέγκρο σονάτας, παρουσιάζει τις μεγαλύτερες αναλογίες με το γρήγορο τμήμα της Ουβερτούρας του Οδυσσέα. Πρόκειται για μια διθεματική μορφή σονάτας, με κύρια θέματα έστω τα Α και Β, και με έναν αριθμό πλαγίων και δευτερευόντων θεμάτων. Η φόρμα, στην ελευθερία της, δίνει λαβή για πολλές ερμηνείες. Μια σύντομη ανάπτυξη του πρώτου θέματος σε φουγκάτο, οδηγεί στην αντεστραμμένη επαναφορά των δύο θεμάτων (πρώτα επαναφέρεται το Β, μετά το Α), και στην κόντα.



Το δεύτερο μέρος είναι θέμα με παραλλαγές. Ένα θέμα (Αντάντε μάλτο εσπρεσσίβο) ακολουθούν έξη παραλλαγές, σε εναλλασσόμενες ενδείξεις τέμπο, όπου οι πρώτες δύο παραλλαγές πυκνώνουν την ταχύτητα και την ένταση, η τέταρτη παραλλαγή κορυφώνει την ένταση σε ένα πολύ όμορφο αντάτζιο, ενώ οι τρεις τελευταίες παραλλαγές ακολουθούν την σειρά γρήγορο - αργό - γρήγορο.

Το τρίτο μέρος (Πρέστο) είναι ένα σκέρτσο με τρίο. Πρότυπο του Σκέρτσο (διθεματική φόρμα με μεγάλη ενότητα ανάπτυξης) είναι τα συμφωνικά σκέρτσο του Μπρούκνερ και του Ντβόρζακ. Ενώ το τρίο (Κάπως πιο αργά), όπως συνήθως στον Σκαλκώτα, θυμίζει μουσική καμπαρέ και χορού, και πρέπει να παίζεται με τον αντίστοιχο ενδιάθετο αισθησιασμό.

Το τέταρτο μέρος ((Αλλέγκρο τζιούστο (ε μπεν ριτμάτο)) είναι ένα ρόντο, στο οποίο ένα κλασσικής δομής ρεφραϊν εναλλάσσεται με δύο ακόμα θέματα, στη μορφή ΑΒΑΓΑΒΓς. Το θέμα Α διαπνέεται από μια κλασσική αυστηρή διάθεση, ενώ, στο Μαλερικό πρότυπο, χορευτικός χαρακτήρας διατρέχει τα θέματα Β και Γ.

### **Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο**

Το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο, θεωρείται σήμερα το κορυφαίο σύνολο μουσικής δωματίου του είδους του στην Ελλάδα. Δίνοντας έμφαση στην παρουσία της Ελληνικής μουσικής δημιουργίας στο πρόγραμμα του, έχει ήδη παρουσιάσει και ηχογραφήσει πλήθος έργων, συνθετών όπως ο Σκαλκώτας, ο Σισιλιάνος, ο Δραγατάκης, ο Κουμεντάκης, η, ο Ζερβός, μεταξύ άλλων. Το ΝΕΚ έχει πάρει μέρος σε διεθνή Φεστιβάλ, όπως το “Maggio Musicale Fiorentino”, το Φεστιβάλ R.V. Williams στο Λονδίνο, το “Bemus” στο Βελιγράδι, τη συνάντηση μουσικής δωματίου το 1996 στην Θεσσαλονίκη, η τον “Χειμώνα στο Σεράγεβο”. Το 1999 σε συνεργασία με το Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, παρουσίασε το σύνολο του έργου του Νίκου Σκαλκώτα ως συμμετοχή στην 50η επέτειο του θανάτου του κορυφαίου Έλληνα συνθέτη, σε μεγάλα μουσικά κέντρα όπως το Λονδίνο, το Παρίσι, το Βερολίνο, τη Βιέννη η το Μόναχο, αποσπώντας ενθουσιώδη σχόλια από κοινό και κριτική.

---

## **Der griechische Komponist Nikos Skalkottas: Leben und Werk**

Nikos Skalkottas wurde 1904 in eine Familie hineingeboren, die in ärmlichen Verhältnissen in Chalkis auf der griechischen Insel Euböa lebte. Unter seinen Verwandten gab es viele, die Steinmetze oder Volksmusikanten waren oder in einer Blaskapelle spielten. Schon sehr früh begann er, Geige zu lernen; zunächst bei seinem Vater und seinem Onkel, später dann bei Tony Schulze an der Musikschule Athen, an welcher er 1920 seine Violinistenprüfung ablegte. Von 1921 bis 1933 lebt er in Berlin, wo er zunächst bei Willy Hess sein Geigenstudium fortsetzt. Nach etwa zwei Jahren jedoch beschließt er, die Aussicht auf eine Karriere als Violinist aufzugeben und Komposition zu studieren. Seine Lehrer sind u.a. Robert Kahn, Paul Juon, Kurt Weill, Philipp Jarnach und schließlich Arnold Schönberg, bei dem er von 1927 bis 1933 studiert. In Deutschland verdient sich Skalkottas seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsarbeiten als Musiker. Er spielt in Cafés, in Kinos, erstellt Instrumentierungen u.ä. Zahlreiche Kompositionen entstehen in dieser Zeit, von denen heute jene nach 1925 geschaffenen als reife Werke gelten. Ein Teil dieser Kompositionen wird in Deutschland aufgeführt, einige sogar in Griechenland. Doch während Kommilitonen und Bekannte, insbesondere aber Schönberg seine Werke sehr hoch einschätzen, bleibt Skalkottas die gewünschte Anerkennung als Komponist versagt. Enttäuscht beschließt er 1931, nichts mehr zu komponieren.

Mit der Machtübernahme Hitlers im Jahre 1933 kehrt Skalkottas nach Athen zurück. Seine Kompositionen läßt er in Deutschland. Er arbeitet als Violinist in verschiedenen Orchestern, übernimmt kleinere Arbeiten als Komponist (Instrumentierungen, Arrangements etc.). Sein großes kompositorisches Werk entsteht unabhängig von den Beschäftigungen, welchen er zum Broterwerb nachgeht. 1935 setzt eine neue Schaffensperiode ein, die fast ohne Unterbrechung bis zum seinem Tod 1949 andauert. Skalkottas arbeitet unablässig und mit erstaunlicher Schnelligkeit. Es entstehen symphonische Werke, Konzerte, Kammermusik- und Klavierstücke sowie einige Lieder, von denen die *16 Lieder* für Mezzosopran und Klavier die bedeutendsten sind. Einige dieser Kompositionen, hauptsächlich Orchesterwerke in Skalkottas' persönlichem tonalem Idiom, werden von Athener Orchestern aufgeführt. Skalkottas' plötzlicher Tod im Jahr 1949 unterbricht abrupt sein schöpferisches Werk, und der Komponist hinterläßt eine Reihe von symphonischen Werken, die nicht oder nur zum Teil instrumentiert sind.

Neben seinem kompositorischen hat Nikos Skalkottas auch ein theoretisches Werk hinterlassen, bestehend aus den „Musikartikeln“, einer Abhandlung zur Instrumentierung, Musikanalysen u.a. Diese Texte sind dem Leser nur schwer zugänglich, doch zeigen sie einen bedeutenden Denker, der in seinen Texten einen tiefgründigen philosophischen Idealismus entwickelt,

und offenbaren Skalkottas' profunde Kenntnis der technischen und philosophischen Grundlagen seiner Musik.

### **Die Musik von Nikos Skalkottas: Eine allgemeine Einschätzung**

Als Komponist formt Skalkottas schon sehr früh die charakteristischen Merkmale seiner persönlichen Musiksprache aus. Jeglicher Einfluß seiner Lehrer wird sofort schöpferisch in eine ihm eigene, markante Art des Komponierens umgesetzt. Betrachtet man sein Werk, von den frühesten uns bekannten Kompositionen bis zu den spätesten, so läßt sich zwar eine Entwicklung feststellen, jedoch ist diese von Konstanten geprägt, die Skalkottas' Antworten auf die historischen, technischen und musikalischen Herausforderung seiner Zeit darstellen.

Indem Skalkottas von Anbeginn an seine kompositorische Eigenständigkeit und sein ton-dichterisches Denken aus eigenen Kräften aufbaut und entwickelt und bis zum Ende ein „ehrlicher Musiker“ bleibt, eignet er sich die Schönbergsche Zwölftontechnik an, formt jedoch danach seine eigenen Zwölftontechniken aus und schreibt tonale Werke, indem er auch hier seine persönlichen tonalen Idiome einsetzt. Bis zuletzt bewahrt er immer seinen eigenen Stil und schafft Werke, die durch genuine Originalität sowie ein hohes kompositorisches Niveau gekennzeichnet sind.

Bereits die uns heute bekannten Werke sichern Skalkottas einen Platz unter den größten Komponisten des 20. Jahrhunderts und unzweifelhaft den Titel des größten griechischen Komponisten, durch dessen Musik Griechenland kein „weißer Fleck“ mehr auf der modernen Weltkarte der Musik ist. Skalkottas' Musik, deren größter Teil bis zu seinem Tode unbekannt und unaufgeführt blieb, wurde nach 1949 allmählich „entdeckt“, dank der Anstrengungen eines Kreises von Freunden des Komponisten, dessen Seele Giannis G. Papaioannou ist. Bereits die ersten Aufführungen seiner Werke im Ausland etablierten Skalkottas als einen der bedeutendsten Avantgardisten der Zwölftontechnik der Weimarer Zeit. Seither ist der Name Skalkottas mal mehr und mal weniger im Gespräch, auf Zeiten größerer Publizität folgen solche, in denen es still wird um den Namen des großen Komponisten, wobei dies vor allem davon abhängt, ob und welche Initiativen von griechischer Seite unternommen werden. In Griechenland selbst waren über einen langen Zeitraum hinweg die *Griechischen Tänze* Skalkottas' bekanntestes Werk.

### **Skalkottas' Streichquartette**

Aus der Zeit nach dem 1. Weltkrieg sind Fotografien aus Berlin und Athen erhalten, die den Komponisten zeigen, wie er bei Streichquartetten mitwirkt. Bereits Schönberg war der Ansicht, daß er selber einen großen Teil seiner praktischen Musikerfahrung, welche er später dann in sein

Orchester einbringen konnte, seiner Teilnahme an Kammermusikensembles, Streichquartetten u.ä. verdankte. Die Musik für Streichquartett besitzt den Vorteil, daß sie ohne größere Probleme gespielt werden kann, da für ihre Ausführung nur vier Musiker erforderlich sind, die sich aus dem Kreis der Musikstudenten oder der befreundeten Musiker leicht zusammenfinden. Den besonderen Platz, den die Streichquartette, aber auch Musikstücke für drei oder vier Musiker oder die Musik für vier Streicher und vier Holzbläser, das bekannte *Oktett* von 1931, unter den musikalischen Werken Skalkottas' einnehmen, ist gerade durch ihre Mittelstellung bestimmt. Eine Mittelstellung in dem Sinne, daß diese als „absolute Musik“ *par excellence* betrachtete Form in der „Mitte“ liegt zwischen noch privateren Musikformen für einen oder zwei Ausführende (Musik für Sologeige, für Geige und Klavier, für Violoncello und Klavier, Duos für Geige und Viola, für Geige und Violoncello) und der orchestralen Ausrichtung, wie er sie etwa in seinem Artikel „Die Kraft der Symphoniekonzerte“ darlegt, welche denn auch die wichtigste Richtung der Kompositionen Skalkottas' darstellt – hat er doch dem Orchester den größten Teil seiner Arbeit gewidmet.

Hinsichtlich der vor dem 2. Weltkrieg entstandenen Musik für Streichquartett wissen wir, daß diese in Berlin und Athen aufgeführt wurde. Bezeichnend ist der folgende Ausschnitt aus einem Zeitungsartikel, den Minos Dounias 1949 unmittelbar nach dem Tod des Komponisten schrieb: „Dem *Zweiten Streichquartett* von Skalkottas, das zusammen mit Werken junger Komponisten in einem Galakonzert der Akademie zur Aufführung gelangte, gebührte die Ehre, den Abschluß des Konzertes zu bilden. Der tiefe Eindruck, den diese Musik auf uns alle ausübte, ist mir noch gegenwärtig. Die reife Fülle des Gedankengangs, die Vollkommenheit des Sinnzusammenhangs, der unvergleichliche, faszinierende Rhythmus: all dies rief allgemein die Überzeugung hervor, daß es sich um wahrhaft schöpferische Musik handle.“ Das Quartett, auf das sich Dounias hier bezieht, sowie die *Leichte Musik für Streichquartett*, beides Werke aus den Jahren 1929-1930, sind heute verloren, ebenso ein Quartett und ein Trio für Streicher, die im Jahr 1926 entstanden.

Was die Musik für Streichquartett betrifft, die Skalkottas in Athen geschrieben hat, so sind zu Lebzeiten des Komponisten sehr wahrscheinlich nur die Arrangements griechischer Tänze und Volkslieder zur Aufführung gelangt (wir besitzen von Minos Dounias eine Kritik der Aufführung „Griechischer Tänze“ durch das Athener Quartett im Jahr 1939), nicht jedoch die Streichquartette selbst. Länge und Schwierigkeitsgrad gerade des 4. *Quartetts* legen nahe, daß es nicht unmittelbar im Hinblick auf baldige Aufführung geschrieben wurde. Die uns bis heute bekannte Musik für Streichquartett von Skalkottas umfaßt das 1., 3. und 4. *Quartett* für Streicher, die 10 *Skizzen* sowie die Arrangements, die in der Hauptsache griechische Tänze betreffen.

### Das 3. Streichquartett

Skalkottas schreibt dieses Quartett 1935 in Athen. Der Unterschied zu den uns heute zum Vergleich vorliegenden Werken der Berliner Zeit ist offensichtlich: Das Jahr 1935 steht am Ende einer mehrjährigen resignativ-depressiven Phase, in welcher Skalkottas' kompositorische Stimme geschwiegen hatte. Die Werke der Athener Zeit zeichnen sich durch größere Strenge der Zwölftontechnik und durch ihre tiefgründige musikalische Gedankenkonzeption aus; auch werden sie ohne die unmittelbare Aussicht auf Aufführung geschrieben, weshalb sich Skalkottas nicht sonderlich dafür interessiert, ob seine Kompositionen gefallen. Die Elemente des Jazz und der griechischen Volkslieder sind drastisch vermindert (wobei jedoch letztere ihren Weg in die *Griechischen Tänze* finden, von denen viele im selben Jahr entstehen) oder aufgegangen in der dominierenden streng-klassischen Form, welche insbesondere diese Werke prägt.

Der erste Satz des 3. *Streichquartetts* (*Allegro moderato*) basiert auf der Scheidung von Strukturmaterial einerseits und seiner thematischen Umsetzung andererseits: das Reihenmaterial wird zuerst als „Bild“ präsentiert, als geometrische Tonformation. In der Folge wird dasselbe Material als thematische Formation, d.i. als Charakter dargeboten. Die Beziehung zwischen diesen beiden Präsentationsformen des Themas, der strukturellen und der thematischen, ist derart, daß uns die strukturelle den „Schlüssel“ für das Verständnis des Themas bietet, während die thematische Präsentation die „Realisierung“, die Umsetzung des Strukturmaterials, seine Überführung in die Welt der lebendigen musikalischen Formen bildet. Diese Konzepte des morphologischen Denkens des Komponisten sind uns aus den Analysen bekannt, die er der Neukomposition seiner *ersten Suite* im Jahr 1935 beifügt.

Demgemäß beginnt der erste Satz (in Sonatenhauptsatzform) des 3. *Streichquartetts* mit einer „bildhaften“ Präsentation der Reihen (drei Vierergruppen abfallender Töne, gefolgt von einer Reihe akkordaler Formationen), die als erstes Thema von der ersten Geige aufgenommen wird. Die eigentliche „Realisierung“ des einleitenden „Bildes“ bildet das zweite Thema, welche dieselbe Tonstruktur (vier abfallende Töne) aufweist.

Eine ähnlich wichtige Funktion übernimmt das einleitende „Bild“ auch im zweiten Satz (*Andante*), das sich als dreiteilige Form A-B-A konstituiert, deren Hauptelement die kontrapunktale Gegenüberstellung der Streicher bildet, und zwar entweder in Zweiergruppen oder auch alle vier Instrumente zusammen. Der Mittelteil ist eine Bearbeitung des zweiten Themas, der vier abfallenden Töne, begleitet von Ostinato-Figuren. Die Wiederaufnahme des ersten Themas gipfelt in akkordalen Formationen von außergewöhnlicher Intensität, welche den geometrischen Mittelpunkt des gesamten Werkes bilden.

Der dritte Satz (*Allegro vivace*, Rondo) stellt eine in formaler Hinsicht komplexere Komposition dar, die auf drei Themen aufbaut. Der Einfluß Mahlers auf die Kunst Skalkottas' zeigt sich hier deutlicher, und zwar sowohl in der breiten Anlage des Satzes als auch im Stil der Tanzrhythmen, die deutlich an die Tänze (Ländler und Walzer) der Symphonien Mahlers erinnern.

#### Das 4. Streichquartett

Dieses Quartett entsteht im Frühjahr 1940 in Athen. Zwei Sätze sind mit Datum versehen: auf dem zweiten ist der 19. April 1940 und auf dem vierten der 30. April 1940 vermerkt. Demnach kann man davon ausgehen, daß dieses Quartett in einem Zeitraum von etwa vier Wochen geschrieben wurde. Es ist das längste Quartett Skalkottas' und seiner Form nach bildet es einen Kreuzweg, auf dem sich die Elemente des „Kleinsten“ mit denen des „Größten“ treffen. Mit dem „Kleinsten“ ist hier die Miniatur-Form gemeint, wie wir sie später in den *10 Skizzen* für Streicher sehen werden. Die horizontal wie vertikal verlaufenden, dichten Differenzierungen der Kompositionsweise für Streicher (*arco*, *pizzicato*, *col legno*, *flautando*, *glissando*, Zeitwerte, Intervallbewegungen etc.), der dichte Wechsel kontrapunktaler und harmonischer Satzweise, die Freiheit in der Erweiterung des thematischen Materials: all dies kündigt den Kompositionsstil der *10 Skizzen* an. Das „Größte“ referiert auf die große symphonische Form, etwa die Ouvertüre des *Odysseus* oder die beiden *Symphonischen Suiten*. Die Sonatenform des ersten Satzes stellt eine „Generalprobe“ für die große Form der *Odysseus*-Ouvertüre dar. Die aufeinanderfolgenden Nebenthemen des ersten Hauptthemas, die einleitenden Achtel der Begleitung des 2. Themas, bestimmte melodische Interventionen des Violoncello, die episodischen Erweiterungen, die eingeschobenen *fugata* und der Abschluß der Zwischenteile als *flautata*: all dies sind Elemente, deren endgültige Form wir in der Ouvertüre des *Odysseus* antreffen werden. Bekanntlich sah Skalkottas jedes seiner Werke als eine Studie für die darauffolgenden an. Und auch beim 4. *Streichquartett* hat man den Eindruck, daß Skalkottas es anstelle eines entsprechenden symphonischen Werkes geschrieben hat oder als eine Vorstudie zu einem solchen. Möglich ist, daß der Komponist mit dem 4. *Quartett* eine „Symphonie für Streichorchester“ schreiben wollte, wie er sie in seiner „Abhandlung“ anführt (S. 79 des Manuskripts). Dem Quartett ist jedoch ein eigenständiger künstlerischer Wert beizumessen, so wie ihn auch die Zeichnung eines großen Renaissancemalers besitzt, welche das nächste große Gemälde ankündigt. In diesen Zeichnungen offenbaren sich die Ideen, welche den Künstler zu seiner nächsten großen Schöpfung treiben, und zwar in einer ursprünglichen, lebendigen Art, welche den großen Gemälden in ihrer statischen Endgültigkeit abgeht.

Der erste Satz (*Allegro molto vivace*), eine symphonisches Sonatenhauptsatzform, weist die

stärksten Analogien zum schnellen Teil der *Odysseus*-Ouvertüre auf. Es handelt sich um eine Sonatenform mit zwei Hauptthemen A und B sowie einer Reihe von Nebenthemen. In ihrer Freiheit bietet diese Form eine große Bandbreite von Interpretationsmöglichkeiten. Eine kurze Erweiterung des ersten Themas in *fugato* leitet über zur umgekehrten Wiederaufnahme der beiden Themen (zunächst B und dann A), an welche sich die Coda anschließt.

Der zweite Satz besteht aus einem Thema mit Variationen. Auf das Thema (*Andante molto espressivo*) folgen sechs Variationen mit wechselnden Tempi, wobei sich in den beiden ersten Variationen Geschwindigkeit und Spannung verdichten und die dritte Variation die Spannung in einem sehr schönen *Adagio* ihrem Höhepunkt zuführt, während die letzten drei Variationen dem Wechsel von schnell – langsam – schnell folgen.

Der dritte Satz (*Presto*) ist ein Scherzo mit Trio. Vorbild für das Scherzo (zwei Themen, breiter Entfaltungsteil) sind die symphonischen Scherzi von Bruckner und Dvořák. Demgegenüber erinnert das etwas langsamere Trio, wie meist bei Skalkottas, an Kabarett- und Tanzmusik und ist mit entsprechender innerlicher Sinnlichkeit auszuführen.

Der vierte Satz (*Allegro giusto [e ben ritmato]*) ist ein Rondo, in dem sich ein klassisch aufgebauter Refrain mit zwei weiteren Themen in der Form A-B-A-C-A-B-C-D (D = coda) abwechselt. Thema A ist durch eine streng klassische Stimmung geprägt, während die Themen B und C in Anlehnung an Mahler den Charakter von Tänzen aufweisen.

© **Kostis Demertzis 2000**

### **Das Neue Hellenische Quartett**

Das Neue Hellenische Quartett gilt heute als das führende Kammerensemble Griechenlands. Da sein Repertoire griechischen Kompositionen einen besonderen Stellenwert einräumt, brachte das Ensemble bereits zahlreiche Werke von Komponisten wie Skalkottas, Riades, Mitropoulos, Sicilianos, Dragatakis, Koumentakis und Zervos zur Aufführung. Das Neue Hellenische Quartett nahm an verschiedenen namhaften Festivals teil, wie dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Ralph Vaughan Williams Festival in London, dem Kammermusiktreffen in Thessaloniki 1996, dem Bemus Festival in Belgrad sowie dem Sarajevo-Winter. 1999, zum 50. Todestag des Komponisten, präsentierte das Neue Hellenische Quartett, unterstützt von der griechischen Kulturstiftung, die gesamten Werke für Streichquartett von Nikos Skalkottas in den führenden musikalischen Zentren Europas, darunter London, Paris, Berlin, Wien und München, wo sie sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern begeistert aufgenommen wurden.

## Nikos Skalkottas, un compositeur grec: une brève biographie

Un descendant d'une famille pauvre de musiciens populaires et d'ensembles et de sculpteurs de marbre, Nikos Skalkottas est né à Chalkis en 1904 et mort à Athènes en 1949. Il commença tôt à étudier le violon, d'abord avec son père et son oncle, puis avec Tony Schulze au conservatoire d'Athènes, obtenant son diplôme en 1920. Il passa les années 1921 à 1933 à Berlin où il poursuivit ses études de violon avec Willy Hess quoiqu'il les abandonnât vers 1923 pour poursuivre une carrière de compositeur, travaillant avec Robert Kahn, Paul Juon, Kurt Weill, Philipp Jarnach et Arnold Schoenberg avec lesquels il étudia de 1927 à 1932. Au cours de ses années en Allemagne, Skalkottas gagna sa vie ici et là comme musicien, jouant dans des cafés et des cinémas, travaillant comme orchestrateur et ainsi de suite, tout en composant des œuvres dont celles écrites après 1925 sont maintenant considérées comme mûres. Certaines de ces œuvres furent jouées en Allemagne et en Grèce avec assez de succès pour que Skalkottas soit tenu en haute estime par son professeur, Schoenberg, ses camarades d'études et un cercle d'amis mais pas assez pour lui assurer une plus grande réputation comme compositeur. Découragé, il cessa de composer en 1931 et, en 1933, à la montée au pouvoir d'Hitler, Skalkottas retourna en Grèce laissant derrière lui toutes ses compositions.

Il s'installa à Athènes, travaillant comme violoniste dans différents orchestres et, en sa capacité de compositeur, faisant des arrangements, orchestrations et ainsi de suite. Indépendamment de ce travail cependant, Skalkottas s'occupa de ses propres compositions; il recommença à écrire – maintenant à toute vitesse et presque sans interruption entre 1935 et 1949 – produisant un grand nombre d'œuvres symphoniques et de chambre, concertos, œuvres pour le piano et un petit nombre de chansons, dont les plus importantes sont ses *Seize chansons* pour mezzo-soprano et piano. Certaines des œuvres de Skalkottas, surtout les symphoniques dans un idiome tonal, furent jouées par les orchestres athéniens. Malheureusement, le compositeur mourut subitement en 1949, laissant un grand nombre d'œuvres symphoniques soit sans orchestration ou avec orchestration incomplète. En plus de ses compositions, Skalkottas a laissé un important œuvre théorique comprenant des articles sur la musique, son *Traité d'orchestration*, des analyses musicales et autres écrits qui étaient souvent excessivement difficiles pour le lecteur mais qui montrent clairement l'argument philosophique engagé d'un idéaliste dont la création musicale repose sûrement sur un profond entendement des principes philosophiques ainsi que techniques.



## **La musique de Nikos Skalkottas: évaluation et caractéristiques générales**

Comme compositeur, Skalkottas développa rapidement les traits personnels de son langage musical de façon à ce que l'influence de chacun de ses professeurs soit assimilée créativement en une méthode compositionnelle complètement individuelle et aux caractéristiques uniques. Ainsi, la technique de Skalkottas évolua au cours de sa carrière de compositeur quoiqu'elle restât un noyau de constantes, une base de laquelle Skalkottas répondit aux défis historiques, techniques et musicaux de son temps. Ayant déjà établi son autonomie comme compositeur et confiant en ses propres ressources créatives, un musicien honnête jusqu'à la fin, quand Skalkottas vint en contact avec la méthode dodécaphonique de Schoenberg, il était capable de former différents systèmes dodécaphoniques de son propre chef ou même d'écrire dans un idiome tonal mais toujours dans un style caractéristique, immanquablement identifiable, composant des œuvres authentiquement originales de très haute qualité. Les œuvres existantes de Skalkottas le placeraient parmi les compositeurs les plus importants du 20<sup>e</sup> siècle et certainement comme le plus grand des compositeurs grecs de cette période, celui qui pouvait "mettre la Grèce sur la carte musicale".

Inconnue et non jouée en majeure partie, la musique de Skalkottas ne commença à être mieux connue qu'après la mort du compositeur grâce aux efforts d'un cercle d'amis et surtout à John G. Papaioannou. Des exécutions des œuvres de Skalkottas à l'étranger vers 1954-55 servirent à lui faire une place parmi les plus importants compositeurs dodécaphoniques de l'avant-garde de l'entre guerres. La figure de Skalkottas a depuis joui d'une place plus ou moins évidente sur la scène musicale dépendant des initiatives des Grecs surtout quoique en Grèce, pendant longtemps, l'œuvre la mieux connue de Skalkottas fût ses *Danses grecques*.

## **La musique de Skalkottas pour quatuor à cordes**

Des photographies du compositeur le montrent jouant dans des ensembles de chambre, à Berlin comme à Athènes, avant la guerre. On doit se rappeler que Schoenberg croyait qu'il devait une grande partie de son expérience musicale pratique – de laquelle son écriture pour orchestre bénéficia plus tard – à sa propre participation à différents ensembles de chambre. L'avantage de la musique de chambre était qu'elle était facile à exécuter puisque seuls quatre musiciens – peut-être des camarades d'études ou des amis – étaient nécessités pour jouer un quatuor à cordes. Ce genre particulier (ainsi que la musique pour d'autres ensembles de chambre de trois ou quatre exécutants et pour la combinaison de quatre cordes et quatre vents pour laquelle il écrivit son célèbre *Octuor* en 1931) occupe une place spéciale dans l'œuvre de Skalkottas, justement à cause de l'équilibre parfait de ses ressources instrumentales: le quatuor à cordes, l'ultime repré-

sentant de la “musique absolue”, est exactement à mi-chemin entre la musique la plus privée pour un ou deux musiciens seulement (musique pour violon ou piano solo, duos pour violon et piano ou violoncelle et piano, ou œuvres pour violon et alto ou violon et violoncelle) et les œuvres orchestrales, souvent de dimensions symphoniques, qui constituent la majorité de la production de Skalkottas.

Les quatuors à cordes composés avant la guerre furent joués à Berlin et à Athènes; en 1949, peu après la mort du compositeur, Minos Dounias fit remarquer au sujet d’une exécution du *second quatuor à cordes* de Skalkottas: “Le *second quatuor à cordes* de Skalkottas, joué à un concert de gala de l’Académie avec des œuvres de jeunes compositeurs, fut le clou de la soirée, le dernier numéro du programme. La profonde impression que cette musique nous a faite à tous est encore vivante dans ma mémoire. La maturité de pensée, la cohésion des idées, le rythme inégalé, chaque aspect nous convainquit que cela était, indéniablement, une création authentique.”

Le quatuor auquel Dounias fait allusion, composé vers 1929-30, est maintenant perdu; il en est de même du *Quatuor à cordes facile* composé vers le même temps et du *Quatuor à cordes* et *Trio pour cordes* de 1926. Quant aux quatuors à cordes composés à Athènes, il est probable que du vivant de Skalkottas, seules ses transcriptions de danses grecques et de chansons populaires grecques fussent jouées (il existe une critique de Minos Dounias d’une exécution des *Danses grecques* donnée par le Quatuor Athènes en 1939) mais pas de ses quatuors ni de son *Trio pour cordes*. Les dimensions et la complexité du *quatrième quatuor à cordes* en particulier suggéreraient qu’il fût composé sans souci d’une éventuelle exécution.

Les œuvres existantes de Skalkottas pour quatuor à cordes renferment les *premier, troisième* et *quatrième quatuors à cordes*, *Dix Esquisses pour cordes* et différentes transcriptions, notamment celles des *Danses grecques*.

### **Quatuor à cordes no 3**

Ce quatuor fut composé à Athènes en 1935. Il existe une différence évidente de style entre les œuvres des deux périodes (Berlin et Athènes), à en juger d’après les œuvres qui ont survécu: en 1935, Skalkottas ne faisait qu’émerger d’une période de dépression et de silence en composition. Les œuvres de sa période d’Athènes montrent une sévérité accrue de l’idiome dodécaphonique, une plus grande profondeur de la pensée musicale et elles sont écrites sans projet défini d’une exécution publique; Skalkottas ne se préoccupait pas de l’attrait et de la popularité de ses compositions. L’emploi du jazz et des éléments populaires est drastiquement restreint (l’élément

populaire est réservé aux *Dances grecques* dont la plupart furent terminées à peu près en même temps) ou assimilé dans les formes classiques strictes prédominantes qui sont typiques de toutes les œuvres de cette période.

Le premier mouvement du *troisième quatuor à cordes* (*Allegro moderato*) repose sur la distinction entre le matériel musical *per se* et son exploitation thématique; les séries apparaissent d'abord comme une "image", un arrangement géométrique de tons; subséquemment, le même matériel apparaît comme une construction thématique distinctement caractéristique. Des deux manifestations – structurale et thématique – de ce matériel, la première fournit la "clé" (Schlüssel) de la compréhension du matériel tandis que la seconde constitue sa "réalisation" ou "animation" (Realisierung), sa promotion à la sphère de formes musicales vivantes – ces termes se rencontrent dans les analyses de Skalkottas qui accompagnent sa révision de sa *Première Suite Symphonique* en 1935. Ainsi, le premier mouvement, de forme sonate, commence avec une présentation "imagée" des séries (une succession de trois groupes de quatre notes descendantes, suivie d'une série d'arrangements d'accords) et continue avec leur présentation thématique quand le premier thème se déroule dans la partie de violon. La "Realisierung" du matériel est entièrement accomplie avec l'apparition du second thème, au contour semblable, comprenant quatre notes descendantes.

Le second mouvement, un *Andante*, est de forme ABA tripartite; son trait principal est le jeu contrapuntique des quatre parties qui se meuvent par paires ou indépendamment. La section centrale comprend une élaboration du second thème (quatre notes descendantes) employant divers *ostinati*. La tension augmente avec le retour du premier thème et la progression d'accords de plus en plus intenses qui est centrale à toute la construction.

Basé sur trois thèmes, le troisième mouvement, *Allegro vivace* (Rondo) est de forme encore plus complexe. La dette de Skalkottas envers Mahler est plus évidente ici, vu la largeur de la construction et la nature des rythmes de danse, rappelant nettement des endroits d'une même inspiration (*Ländler*, valse) dans les symphonies de Mahler.

#### **Quatuor à cordes no 4**

Ce quatuor fut composé à Athènes au printemps de 1940. Des quatre mouvements, deux sont datés: le second (19 avril 1940) et le quatrième (30 avril 1940); on peut ainsi déduire que cette œuvre fut écrite en un mois environ. C'est le plus long des quatuors à cordes de Skalkottas; sa forme ressemble à un carrefour dans le sens d'une intersection de traits formels particuliers à des constructions de petit et de grand format. Ce qui est sous-entendu ici par constructions de "petit format" est la forme de miniatures comme les *Dix Esquisses pour cordes*; bien sûr, la différenciation détaillée d'articulation et de phrasé (*arco*, *pizzicato*, *col legno*, *flautando*,

*glissando*, valeurs de temps, intervalles mélodiques, etc.) en termes linéaires et verticaux, la juxtaposition fréquente de textures contrapuntiques et homophoniques et la liberté de développement thématique qu'on trouve dans le *quatrième quatuor à cordes* annoncent le langage des *Dix Esquisses pour cordes*. Inversement, la caractéristique "grand format" s'appliquerait aux larges formes symphoniques comme l'ouverture *Le Retour d'Ulysse* et les deux *Suites symphoniques*. Plus spécifiquement, la forme de sonate du premier mouvement est un essai pour la forme expansive de l'ouverture d'*Ulysse*, une "symphonie en un mouvement": les thèmes secondaires successifs du premier thème principal, les croches introductives de l'accompagnement du second thème, certaines interjections mélodiques dans la partie de violoncelle, des élaborations épisodiques, sections *fugato* intercalées et le *flautando* avec lequel les sections intermédiaires se terminent, sont tous des éléments dont la forme parfaite peut être trouvée dans *Le Retour d'Ulysse*. Il est su que Skalkottas considérait chacune de ses œuvres comme une étude pour celles à venir. Ce quatuor donne l'impression qu'il fut composé à la place d'une œuvre symphonique ou comme étude pour une telle. Il est possible que le *quatrième quatuor à cordes* fût l'essai de Skalkottas d'écrire une "symphonie pour orchestre à cordes" selon les plans expliqués dans son *Traité* (p. 79 de l'autographe). La valeur artistique de cette composition pourrait être comparée à celle d'une esquisse de l'un des maîtres peintres de la Renaissance, qui annonce la grande œuvre d'art à paraître mais est aussi une manifestation authentique autonome de ces idées qui alimentent l'impulsion créatrice de l'artiste, débordant d'élan vital qui dirige l'artiste à ses créations futures mais sans la qualité statique qui est caractéristique de la version finalisée du thème une fois l'œuvre d'art complétée.

On est frappé par l'analogie du premier mouvement (*Allegro molto vivace*), une forme de sonate symphonique, avec la section rapide du *Retour d'Ulysse*. Il s'y trouve deux thèmes principaux (A et B) et plusieurs thèmes secondaires, dérivés. La liberté de cette construction permet de multiples interprétations. Un bref développement du thème en un *fugato* mène au retour des deux thèmes en ordre inverse (d'abord B, puis A) et, finalement, à une coda.

Le second mouvement est un thème et variations. Le thème (*Andante molto espressivo*) est suivi de six variations qui diffèrent de tempo et de caractère: les deux premières sont plus rapides et plus agitées, la quatrième est un bel *Adagio* intense tandis que les trois autres variations sont à tour de rôle rapide, lente, rapide.

Le troisième mouvement (*Presto*) est un scherzo et trio. Le scherzo, une forme bithématique à la grande cohésion de développement, est modelé sur les scherzi symphoniques de Bruckner et de Dvořák tandis que le trio ("Un peu plus lentement") rappelle la musique de cabaret ou de

danse comme c'est souvent le cas chez Skalkottas et devrait être joué avec la plus grande sensibilité.

Marqué *Allegro giusto (e ben ritmato)*, le quatrième mouvement est un rondo où un refrain de structure classique alterne avec deux autres thèmes dans une construction ABACABc (c = coda). Le thème A est de caractère classique sévère tandis que les thèmes B et C sont dansants, selon le modèle de Mahler.

© *Kostis Demertzis 2000*

### **New Hellenic Quartet**

Le New Hellenic Quartet est considéré aujourd'hui comme le meilleur ensemble de chambre de la Grèce. Soulignant la présence de compositions grecques dans son répertoire, il a joué un grand nombre d'œuvres de Skalkottas, Riades, Mitropoulos, Sicilianos, Dragatakis, Koumentakis et Zervos entre autres. Le New Hellenic Quartet a participé à d'importants festivals dont le Maggio Musicale Fiorentino, le Ralph Vaughan Williams Festival à Londres, la rencontre de musique de chambre 1996 à Thessaloniki, le Festival "Bemus" à Belgrade et "L'Hiver à Sarajevo". Au cours de 1999, pour marquer le 50<sup>e</sup> anniversaire de la mort du compositeur, le New Hellenic Quartet, patronné par la Fondation de Culture Grecque, présenta les œuvres complètes pour quatuor à cordes de Nikos Skalkottas dans des centres musicaux européens importants dont Londres, Paris, Berlin, Vienne et Munich; ces exécutions ont été chaudement saluées autant par le public que par les critiques.

---

## **INSTRUMENTARIUM**

<b>Georgios Demertzis</b> , violin I	Violin: Johannes Cuypers 1801 Bow: Gustave Bernandel
<b>Dimitris Chandrakis</b> , violin II	Violin: Lorenzo Archangioli Bow: Vigneron
<b>Paris Anastasiades</b> , viola	Viola: Alfons Pisters 1995 Bow: Neudorfer
<b>Apostolos Chandrakis</b> , cello	Cello assembled by Max Otto Bremmen 1930 Bow: Morizot



**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. We should especially like to thank the staff of Megaron for their help: Mr. Christos Lambrakis (President), Mr. Nikos Manolopoulos, Mr. Nikos Tsouchlos, Mrs. Eleni Spanopoulou, Mr. Nikos Espialidis, Mr. Babis Blazoudakis, Mr. Andreas Mandopoulos, Mr. Peter De Pian, Mr. Yiorgos Mathioudakis and Mr. Nikos Tsoukas.

Recording data: September 1999 at the Megaron Concert Hall, Athens, Greece

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

**Producer: Hans Kipfer**

Bruel & Kjør and Neumann microphones; Neve Capricorn digital mixer; Sony PCM9000 MOD recorder,  
Stax headphones

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Kostis Demertzis 2000

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: Photograph of Nikos Skalkottas with the members of his quartet

Back cover photograph of the New Hellenic Quartet: Sokratis Nicoglou

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

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© 1999 & © 2000, BIS Records AB

The New Hellenic Quartet wishes to thank the Foundation of Greek Culture  
for its support in the realization of this project.

## **New Hellenic Quartet**

**Georgios Demertzis, violin I; Dimitris Chandrakis, violin II;  
Paris Anastasiades, viola; Apostolos Chandrakis, cello**

