



CD-1364 DIGITAL

Nikos
Skalkottas

Piano Concerto No. 3
The Gnomes

Geoffrey Douglas Madge
Caput Ensemble
Nikos Christodoulou



SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)**Concerto No. 3 for Piano and Ten Wind Instruments** (1939) **65'50**World Première Recording (*Skalkottas Academy Critical Text*)

- | | | |
|----------|------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Moderato</i> | 21'14 |
| 2 | II. <i>Andante sostenuto</i> | 25'47 |
| 3 | III. <i>Allegro giocoso</i> | 18'26 |

The Gnomes (Τα Παγανά), ballet music (1939) **14'13**World Première Recording (*Skalkottas Academy Critical Text*)

- | | | |
|-----------|--|------|
| 4 | 1. Introduction. <i>Molto allegro e vivace</i> | 0'45 |
| 5 | 2. <i>Espressivo molto</i> | 1'21 |
| 6 | 3. The Gnomes in the Underworld. <i>Allegro scherzando</i> | 0'53 |
| 7 | 4. Carol | 0'30 |
| 8 | 5. Hearth | 2'41 |
| 9 | 6. Carol | 0'24 |
| 10 | 7. The Gnomes (I). <i>Allegretto</i> | 0'29 |
| 11 | 8. The Gnomes (II). <i>Allegro ironico</i> | 1'03 |
| 12 | 9. The Monster. <i>Poco vivace</i> | 0'45 |
| 13 | 10. Chase. <i>Molto allegro</i> | 0'57 |
| 14 | 11. Dismissal. <i>Allegretto</i> | 0'51 |
| 15 | 12. Chorale | 0'32 |
| 16 | 13. The Song of Joy. <i>Allegro vivace</i> | 1'42 |
| 17 | 14. Finale. <i>Andante</i> | 0'55 |

Geoffrey Douglas Madge, piano (**1**-**3**)**Caput Ensemble** conducted by **Nikos Christodoulou**

Concerto No.3 for Piano and Ten Wind Instruments

The *Concerto No.3 for Piano and Ten Wind Instruments* was written in 1939. Very different from the first two, which have a normal-size orchestra (as well as the fourth, the late *Concertino in C major*), the *Piano Concerto No.3* is one of Skalkottas's most individual and architecturally impressive works. It is said that Skalkottas was particularly fond of this work; however, as with most of his works, he never heard it performed. The concerto was premièred in London in 1969 (English Bach Festival) but, because of the extraordinary demands of the solo part, three different pianists shared its movements. Geoffrey Douglas Madge was the first to play the entire concerto in 1985.

Skalkottas's eleven concertos, nine of which survive (for piano, two pianos, violin, two violins, violin and viola, and for double bass) are the largest part of his orchestral output. His predilection for the concerto form can be considered as relevant to the question of dichotomy and unity in his life and œuvre. He was, for instance, philosophical and introverted, estranged in his creative modernity from his musical environment, and yet he was an active member of that environment, spending his everyday professional life as an orchestral violinist, quartet player, and even occasionally as an arranger of other composers' music. A stylistic dichotomy – in his alternative use of atonal and tonal idioms – and an overall unity of conception mark his work.

Antithesis and unity are the essentials of the concerto form; in a concerto the solo instrument and the orchestra have separate, definite structural rôles which, in the course of a sonata movement, for example, move towards a common structural goal. Skalkottas's affinity to the concerto is characteristic of his

nature. That he himself 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. Arguably, in a piano concerto, the essential antithesis of the form is most markedly manifested, since the polyphonic piano is an 'orchestra' in itself and opposes the orchestra in a full linear and harmonic substance. Maybe this is the reason why Skalkottas composed more concertos for piano (five, including that for two pianos) than for any other instrument, including his own, the violin (the *Piano Concerto No.1*, written in 1931, is the earliest twelve-tone piano concerto).

In the *Piano Concerto No.3*, the coexistence of opposing qualities is discernible in further aspects, causing ambiguities that characterize the work. These can be found between form and sound, in phrase structure and polyphony, and in emotional character. The work has an extraordinary size and formal expansion, and also an often dense polyphonic texture, yet it is written for a most economical ensemble of ten winds and percussion, instead of a symphony orchestra. Piano and winds seem clearly to define the shape and articulation of the musical phrases (the timbre of the instruments contributes to the clarity); however, throughout the concerto we find an almost continuous, multi-layered overlapping of phrases, between the soloist and the orchestral ensemble as well as within the orchestral texture. This overlapping obscures the clear-cut delineation of phrases and phrase-structure; not openly apparent, it creates an underlying ambiguity in the phrases' definition and interrelationships. The work has a polyphony of layers and phrase units, a metaphorical 'counter-phrasing' that goes beyond counterpoint (polyphonic imitation is absent). Generally, with very few exceptions,

the phrase structure does not follow established patterns (such as period, sentence, etc.), but develops through continuous interconnections of small motivic groups. This cohesive motivic development, as well as the overlapping, makes for a sense of constant evolution, continuity and movement.

Overlapping contributes also to a further ambiguity, concerning the emotional character. This is apparent mainly in the first movement, where dramatic quality is combined with a dance element derived from the syncopated rhythms of mid-war, contemporary jazz and music hall. The dance element relates naturally to the sound of the wind instruments. The winds' timbre, with its 'open-air' quality, seems to contradict the work's intimacy. Yet, especially in the pensive *Andante sostenuto* central movement, Skalkottas achieves an elusive combination of inner expression and sound, creating a sound world totally his own.

His use of the wind instruments is masterly and often unconventional, resulting in a broad expressive range. Occasionally the instruments are stretched to their limits. The contrapuntal and harmonic complexity of the work is rendered in vivid, sometimes also dark-hued aural images. Skalkottas's style is expressive, even passionate, yet unsentimental and concentrated; it also combines dark undertones and a somewhat bitter wit. These are ideally conveyed here by the wind ensemble. Skalkottas loved wind instruments and he wrote frequently for them, e.g. in the *Concerto for Violin, Viola and Wind Orchestra*, the *Classical Symphony in A*, the transcription of nine *Greek Dances*, etc. But these works are written for a large wind orchestra, whereas the *Piano Concerto No. 3* uses a small ensemble.

The wind ensemble consists of flute, oboe, cor anglais, clarinet, bassoon, contrabassoon, horn, trum-

pet, trombone and tuba. The percussion, including timpani, side drum, bass drum, cymbals, tambourine, whip and xylophone, is used in an unexpected, most sparing way: on just a few occasions it punctuates structural events such as moments of culmination or the articulation of formal sections. Significantly, and uncommonly, there is no percussion at the end of any movement, not even at the dynamic conclusion of the last movement; this accords well with Skalkottas's unrheterical style.

The concerto is composed with a very free dodecaphonic, atonal method, not exactly serial. There are two principal twelve-tone series. There are also some secondary series, as well as (very often) other free twelve-tone note groups, not functioning as series; these are twelve-tone textures embodying melodic segments and chords. As usual in Skalkottas, the series are conceived and used thematically; they are thematic and motivic germs. All the basic themes in the work's three movements are connected with the two principal series; through the thematic cross-relations, the work has a cyclical character. The two principal series also appear to be related to two fundamental expressive characters: the first, opening the work (heard in the first movement's first theme, the second movement's main theme and the third movement's second theme), is linked to a dramatic, expressive quality and inner emotion, while the second series (in the first movement's second theme and the third movement's first theme) is associated with a lighter, dancing, more extrovert vein. The first three notes of the first series constitute a motto-motif heard in all movements.

The breadth of the *Third Concerto* is related to its formal expansion and emotional adventure as well as to a wealth of ideas, many of which grow through a

developmental transformation of the primary material. The first movement, *Moderato*, is in sonata form. As always in Skalkottas's concertos, it starts with a classical orchestral *ritornello* in which the two main thematic groups are presented. The dramatic first theme is exposed through phrases and motifs shared and interwoven between various instruments and instrumental groups. It begins with nine consecutive appearances of the first principal series; the series appears in various melodic and harmonic, combined segments which, after several note permutations, dissolve into non-serial twelve-tone groups. The second theme starts with an oboe melody, accompanied by syncopated, dance-inflected rhythms. The piano opens its own, solo, second exposition introducing a new idea with dramatic bravura, which gradually leads to the first theme. In all the movements, the solo exposition is greatly expanded with inner developments, here ingeniously worked into both thematic groups. The exposition is rounded off by a brief orchestral *ritornello*. Following such an extensive exposition, the development – starting by a new entry from the soloist – is accordingly shorter. Instead of thematic fragmentation and motivic isolation, the development has here an episodic, divertimento character and is organized in two parts. The first part ends with a short culmination, underlined by flutter-tongued wind chords and two bass drum strokes; the second part follows immediately and the trumpet plays merrily a new idea, 'neoclassical' in style and with distant thematic relations, which then is taken up – as a reply, in a varied form – by the soloist. In all the movements, the recapitulation has a rather unique feature in that it mirrors the entire pattern of the double exposition and combines both an orchestral and then a solo recapitulation (this does not happen in a classical concerto). This is a logical structural

response, but also underlines the importance of the orchestra's rôle against the instrumental and structural richness of the solo part. The percussion accentuates the arrival of the coda. The last phrase of the coda exhilaratingly recalls the conclusion of the exposition and recapitulation, but suddenly the appearance of the motto in the two last bars calls a halt, and a concluding chord fades – a final, melancholic shade, which sums up the movement's expressive ambivalence.

That ambivalence has a long-term resolution in the work's continuation; the inner expressive character is inherent in the second movement, while the finale exhibits an uninhibited, dancing gaiety. The second movement, *Andante sostenuto*, has indeed a sustained expressive quality and a restrained pathos. Its form does not fully fit into any specific category: it might be seen as a sonata-like formal design, with the three sonata sections – exposition, development, recapitulation – but without a definite sonata thematic organization. This suggests a ternary scheme (A–B [development]–A'); yet the exposition equals the length of development and recapitulation together, so, as both the exposition and recapitulation have parallel climactic endings, there is a binary symmetry in the form as well. The form also incorporates variation. The movement has a single main thematic group. Instead of a second thematic group, in the solo exposition we find a group of new motifs (not defined as a theme), which act rather as an extension of the main thematic group in a new direction and then lead to a melodically retrograde, varied appearance of the main theme. There is an almost improvisatory freedom throughout, both in the solo part and in the orchestral instruments; this is combined with a firm formal balance.

The broad main theme, in ternary structure, is

initially exposed by the orchestra. Its opening melody in the clarinet, starting with the first principal series, establishes the movement's mood of reflective melancholy. The rest of the theme grows through a free complex of several tone-rows, with exquisite polyphony and an overlapping phrase texture. In the considerably longer solo exposition, the piano enters meditatively, presenting the main thematic material in a greatly varied form, enriched with motivic and polyphonic development. At a certain point the soloist, while developing thematic motifs, unobtrusively introduces a new harmonic and motivic element. Subsidiary melodic phrases, usually interwoven as counter-melodies in the wind instruments, are born through permutations of the serial and the free twelve-tone material. With unbroken continuity, the main theme's material then reappears transformed, the winds playing the thematic melodies in retrograde (backward) shape and rhythmic variation. A very brief, subsidiary closing idea is successively heard from the oboe, bassoon and piano, leading to a dramatic culmination which marks the end of the whole expository section (only with this passage is the long-delayed move to a new area completely affirmed, after the exposition's journey). The much shorter central development section has two complementary parts. In a transformative discourse, a thematic variant is heard in the flute, contrapuntally supported by woodwinds and horn, while the piano accompanies with an autonomous part developing thematic motifs. A terse climax leads to the second part: the piano, in dreamy sonorities, continues the flute melody, with contrapuntal comments from the winds. An orchestral passage closes the central section, while also acting as an unobtrusive transition to the recapitulation. The orchestral recapitulation is (as in all the movements) followed by the soloist's recapitulation,

now greatly condensed, eschewing the internal development of the exposition. The brief closing idea comes in the piano alone, and initiates a cadenza-like soliloquy from the soloist, which sums up the intensity of the movement. The closing motif, repeated in the orchestra, leads to a final culmination. The epilogue follows immediately, the clarinet almost plaintively recalling the work's motto-idea, echoed by the piano. Short, melancholy phrases from the *cor anglais* are heard under distant, high register piano chords; then some weird *pianissimo*, *staccato* wind chords, separated by unexpected pauses, seem to dissolve the music. The piano resumes its spare chords, *arpeggiato*, and the last chord is doubled by the winds in a stoic, *mezzopiano* ending – a poignant conclusion of this movement, the work's emotional centre.

The third movement, *Allegro giocoso*, is in sonata form. The orchestral exposition opens with the main theme in the clarinet, a springing tune with joyous wide leaps. The second theme is introduced by the oboe and has a more melodic, lyrical character. The orchestral exposition ends uproariously and the piano, as in the first movement, enters with a new idea, energetic and very virtuosic. The soloist's ensuing exposition of the two thematic groups is again significantly varied and expanded. The development section starts, briefly, as a false recapitulation: the piano wittily restates the first theme's opening (not yet heard in its original form in the piano) and immediately continues alone with its own subsidiary virtuosic idea. Then, rather unexpectedly, the soloist and orchestra go their separate ways almost completely in the course of the development section, which continues (or, in real terms, starts) with an orchestral *ritornello*, developing and combining motifs from the first theme and the piano's idea. The orchestra fades out; the piano enters gently, musing

on the second theme's motifs, and soon continues alone. The orchestra enters again, with fragmentary phrases punctuating the soloist's passages. The recapitulation proper has a reversed and mixed thematic order, and starts again with the orchestra. Under a rhythmic ostinato the contrabassoon, half amusingly and half expressively, plays the second theme. The piccolo in its highest register is added, mockingly juxtaposed with the contrabassoon. The clarinet plays the first theme and then the piano – briefly supported by the percussion – humorously undertakes the continuation of the first thematic group. After a while the piano remains alone and states its own share of the second thematic group. The work's motto in the orchestra (directly recalling the opening of the first movement) initiates a short coda, where the soloist dominates with a final, virtuosic passage. In the last five bars, eight of the winds (no flute or oboe), in their middle and low register, forcefully intone a concluding phrase uniting the initial motifs of the two serial themes, the piano rhythmically punctuating the proceedings with strong, low chords; the laconic, dramatic epilogue cyclically rounds off the work.

The Gnomes

The ballet *The Gnomes* was written in 1939, the same year as the *Piano Concerto No. 3*. It is a suite for instrumental ensemble, much of which consists of instrumentalizations by Skalkottas of small piano pieces by Bartók and Stravinsky; there are also three short pieces by Skalkottas himself. It is a delightful score, showing Skalkottas's craftsmanship and originality.

Throughout his life, Skalkottas composed both in atonal and tonal idioms. His ballets, all tonal, form an important part of his work. Dance and dance elements generally have a vital presence in Skalkottas's

music – as in the famous *36 Greek Dances*, for instance, or in various atonal works referring to the dances of his era (tango, fox-trot, etc.). In 1938 Skalkottas composed his first ballet, *The Maiden and Death*, one of his major works. He then continued to compose regularly for ballet productions until the premature end of his life.

Skalkottas collaborated with all of the few but pioneering ballet companies in Athens at that time. Koula Pratsika, director of the Pratsika Dance School and a leading figure in Greek ballet, asked Skalkottas to collaborate in the production of *The Gnomes*, given in a double-bill Christmas performance on 22nd December 1939.

Around her dance school Pratsika had assembled a circle of eminent Greek artists, musicians and writers. For the production of *The Gnomes*, she also commissioned Stratis Myrivilis, one of the leading twentieth-century Greek writers, to write a free poetic narration on the ballet's subject and symbolism.

Regarding the music, Pratsika originally formed a suite of her own, selecting pieces from Béla Bartók's piano collection *For Children*, and then asked Skalkottas to orchestrate the music. The Bartók pieces, like all of the *For Children* collection, are based on authentic Hungarian and Slovakian folk-songs, so they are suited to the folk-inspired ballet's subject. In the original printed programme, Bartók alone is named as the composer, and Skalkottas is listed only as the arranger (in the manuscript score no composer's name is mentioned, not even that of Skalkottas). In fact, though, some of the pieces in the final suite, are by other composers than Bartók. The main body of the suite – seven pieces – are by Bartók. It seems likely that, as *The Gnomes* was taking final shape, more music than Pratsika had originally selected was needed. Myrivilis's poetic narration, divid-

ed into two parts, was used as a frame for the ballet's main action. It is therefore possible that a new introduction, preceding the narration, was needed, as well as some music to accompany part of the narration.

As the introduction (No. 1), a Stravinsky piano piece was effectively used, likewise taken from a collection for children, *The Five Fingers*. As Skalkottas particularly liked Stravinsky, it seems possible that he suggested this piece. Skalkottas himself composed three short pieces: No. 2, with a beautiful cello melody of modal character, as well as Nos. 11 and 12. No. 5 is an unidentified piece of early music, probably selected by Pratsika, who frequently used baroque music in her productions. Appearing at first stylistically incompatible with the Bartók/Stravinsky/Skalkottas pieces, it was evidently chosen to provide a marked contrast, as it is the first and principal dance of the chaste Vestals around the Hearth, against the pagan-country Gnomes. And, because of Skalkottas's witty use of the material, the styles succeed convincingly, creating an enjoyable mood. Before and after the Hearth dance, in another stylistic diversion, a traditional Greek Christmas Carol is heard (No. 4, repeated in No. 6); it is played unharmonized by the oboe, an allusion to the sound of the Greek folk wind instrument *zournas*, accompanied by the traditional triangle, bells and percussion. In summary, the provenance of the ballet pieces is:

1. Introduction Stravinsky, *The Five Fingers*, No. 2
2. *Espressivo molto* . . . Skalkottas
3. The Gnomes in the Underworld . . . Bartók, *For Children*, Vol. I, No. 29
4. Carol Greek folk-song
5. Hearth Early music piece
6. Carol Greek folk-song

7. The Gnomes (I) Bartók, *For Children*, Vol. II, No. 3
8. The Gnomes (II). . . . Bartók, *For Children*, Vol. I, No. 30
9. The Monster Bartók, *For Children*, Vol. II, No. 29
10. Chase Bartók, *For Children*, Vol. II, No. 22
11. Dismissal Skalkottas
12. Chorale Skalkottas
13. The Song of Joy Bartók, *For Children*, Vol. I, No. 40
14. Finale Bartók, *For Children*, Vol. II, No. 2

The plot of the ballet refers to the widespread Greek folk Christmas tales about the Gnomes. The Gnomes – ugly, vicious, grotesquely monstrous creatures living in the underworld – go forth annually into the world on Christmas Eve; in the twelve-day period from Christmas to Epiphany, they attack and torture human beings, who should take precautions; the holy water ceremony in Epiphany puts an end to the Gnomes' time on earth, sending them back to the underworld. Drawing from the myth's essential symbolism, Pratsika created a choreographic plot based at the confrontation between two groups of five Gnomes, attired in black, and five Vestals, dressed in white, young girls around the house's Hearth, thus suggesting the eternal fight between darkness and light, evil and good. The ballet had three sections: *Prologue*, *Twelve Days* and *Epilogue*. In the *Prologue*, after the *Introduction* (No. 1), a narrator recites the first part of Myrivilis's poetic text (No. 2). The Gnomes, still in the underworld, dance wearing masks (No. 3). The curtain falls with the Christmas carol (No. 4). The Vestals, the Hearth-maidens, watch over

the fire, dancing around the fireplace (No. 5). The light gradually fades, and the carol is heard again (No. 6, opening the *Twelve Days* section); one of the Gnomes emerges through the fireplace and dances (No. 7); at the end of the dance, the remaining Gnomes appear. The Gnomes dance, playing with their masks (No. 8); the music is repeated (four times), the Gnomes find musical instruments and play them on stage; by the time of the music's final repetition, they are chasing one of the alarmed Vestals. The Gnomes hold each other, as if they were a single being, and form a sort of monster with many hands, which attacks the scared but defiant Vestals (No. 9). The Gnomes and Vestals chase each other, and the Vestals repel the Gnomes (No. 10). The Gnomes, forced out, exit one by one (No. 11); the Vestals, representing the Virgin Mary, perform a small *Chorale* (No. 12). In the *Epilogue* the Vestals, as though awakening, dance in a gradually rising *Song of Joy* (No. 13); during this, the other five dancers, now in dressed in white, join the dance. The narrator comes on and recites the poetic epilogue about the Christmas message, the victory of Christ and the joyous light; then the innocent melody of the *Finale* (No. 14) is sung wordlessly, as an invocation, by all the dancers in a cyclical disposition.

The instrumental ensemble consists of flute (doubling piccolo), oboe (doubling cor anglais), trumpet, percussion and string quintet. Skalkottas's instrumentation of the Bartók and Stravinsky pieces is masterful and full of imagination. His treatment captures the rusticity and verve of the Bartók pieces, in a mood matching the folk character of the plot. These pieces, meant to be played by children, are very simply written, usually with a limited melodic range; so Skalkottas, writing for an ensemble of winds, strings and percussion, sometimes enlarges the tex-

ture with doublings (in a higher or lower register) or develops a texture with new inner lines and subsidiary motifs derived from the original's motivic and harmonic substance. This is clearly seen in No. 13 (*The Song of Joy*), for instance: deliciously added doublings (the original melody is here in the upper octave), pedals and *ostinati* (connected with the original's motifs and continuous pedalling), punctuation by the percussion; new inner lines (often developed from the original *ostinato* syncopated bass); a cheerful counter-melody in the trumpet, heard in the middle of the piece; a new secondary motif in the timpani, accompanying a nervous bass motif and derived from it as a rhythmic augmentation, then transferred to *col legno* violins, and so on. In this compositional process, Skalkottas's imaginative ability to develop and explore musical material is evident. In the other Bartók pieces, such procedures are more discreet. Some of the pieces are transposed from a more mellow to a brighter tonality (e.g. from F to D major), more appropriate for this ballet's sonority and also for tonal continuity in the suite. In general, Skalkottas is faithful to the originals and never alters anything of the original composition while developing new textures from it.

Interestingly, Stravinsky much later (1962) orchestrated the piece used in *The Gnomes* in his *Eight Instrumental Miniatures*, an arrangement of all of *The Five Fingers*. In his own instrumentation, however, Stravinsky recomposed the original piece by means of 'rhythmic rewriting, phrase regrouping, canonic [and polyphonic] elaboration, new modulation' (as he himself said), modifying also its expressive character to a certain extent. Skalkottas's arrangement is inspired, but faithful to the original (he only asks for an intensified *Molto allegro* instead of the original *Allegro*); his instrumentation includes an ingenious

new texture in the middle passage and has a wholly appropriate vitality. In the piece of early music (No. 5) there is a joyous imitation of the sound of viols and lute in the central section (the melody in the cello's high register, partly doubled by violin *pizzicati*).

Skalkottas's own small miniatures are beautifully integrated in the ballet. The expressive cello melody in No. 2, in the Phrygian mode and under a static modal chord in a piercing instrumentation, is evocatively combined with the narration. No. 11 is a strictly two-voice, repeated phrase, with an almost Bartókian bitonality, creating a bittersweet feeling while the defeated Gnomes exit one by one. It is accompanied by bells intoning a pedal G. The bells continue in the ensuing, minimal G major *Chorale*; the obstinate G in the distant bells clashes with the cadential dominant D major chord, suggesting the ambivalence of dawn, before the gradual rise of the *Song of Joy* that follows.

© Nikos Christodoulou 2004

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* (premiered 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. For BIS he has previously recorded Skalkottas's *Piano Concerto No. 1* (BIS-CD-1014); other CD releases for BIS include Sorabji's *Opus Clavicembalisticum* (BIS-CD-1062/1064), and the three piano concertos by Medtner (BIS-CD-1258).

Geoffrey Douglas Madge's recital programmes are a wide-ranging mixture of baroque, classical, romantic and contemporary works, preferably in combination with 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*, Ludwig van Beethoven's *Diabelli Variations* and 'Hammerklavier' *Sonata*, Reger's *Bach Variations* and the Debussy *Études* have always been major highlights in his concert programmes.

The **Caput Ensemble** was formed in 1987 by a group of enthusiastic young Icelandic musicians with the aim of performing and commissioning new music. Caput consists of some 25 players, most of them resident in Iceland. Since its foundation, Caput has established itself as a strong force in Icelandic cultural life and as one of the leading new-music ensembles in Europe, with concerts in North America and fifteen European countries. The ensemble is widely acclaimed for its powerful interpretations and

technical proficiency, and regularly appears at major festivals such as the annual International Rostrum of Composers in Paris, Warsaw Autumn, Gulbenkian Festival, Holland Festival and Reykjavík Art Festival. Caput receives regular support from the Icelandic government and from the city of Reykjavík, but is a fully independent ensemble.

Nikos Christodoulou (b.1959) 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 advisor 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 Christodoulou

Κοντσέρτο αρ. 3 για Πιάνο και δέκα πνευστά όργανα

Το *Κοντσέρτο αρ.3 για Πιάνο και δέκα πνευστά όργανα* γράφτηκε το 1939. Έργο πολύ διαφορετικό από τα πρώτα δύο Κοντσέρτα για πιάνο, τα οποία έχουν ορχήστρα κανονικού μεγέθους (όπως επίσης και το τέταρτο, το ύστερο *Κοντσερτίνο για πιάνο* σε ντο μείζονα), το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.3* είναι μιá από τις πιό προσωπικές και εντυπωσιακές αρχιτεκτονικά συνθέσεις του Σκαλκώτα. Λέγεται ότι ο Σκαλκώτας αγαπούσε ξεχωριστά αυτό το έργο. Ωστόσο, όπως και τα περισσότερα έργα του, δεν το άκουσε ποτέ να εκτελείται. Η πρώτη εκτέλεση δόθηκε το 1969 στο Λονδίνο (στο Αγγλικό Φεστιβάλ Μπάχ), αλλά επειδή οι τεχνικές απαιτήσεις του μέρους του πιάνου είναι ασυνήθιστα μεγάλες, τρείς διαφορετικοί πιανίστες χρειάστηκαν να μοιραστούν τα τρία μέρη του έργου. Ο Τζέφρι Μάτζ ήταν ο πρώτος που έπαιξε ολόκληρο το έργο το 1985.

Τα έντεκα κοντσέρτα του Σκαλκώτα, από τα οποία σώζονται εννιά (για πιάνο, δύο πιάνο, βιολί, δύο βιολιά, βιολί και βιόλα, κοντραμπάσο) αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος του ορχηστρικού του έργου. Η προτίμησή του για τη μορφή του κοντσέρτου μπορεί να θεωρηθεί ως σχετική με μιá ορισμένη πλευρά της προσωπικότητάς του, το ερώτημα του διχασμού και της ενότητας στην προσωπικότητα και το έργο του. Υπήρξε λ.χ. φιλοσοφικός και εσωστρεφής, ένας μοντέρνος αποξενωμένος από το μουσικό του περιβάλλον, και ωστόσο ήταν ενεργό μέλος αυτού του περιβάλλοντος, περνώντας την καθημερινή, επαγγελματική ζωή του ως βιολιστής στην ορχήστρα, μέλος κοραρέτου, ακόμη κάποτε ενορχηστρωτής έργων άλλων συνθετών. Ο στυλιστικός διχασμός, με την εναλλασσόμενη

χρήση ατονικών και τονικών ιδιοματών, καθώς και η συνολική ενότητα συνθετικής σύλληψης χαρακτηρίζουν το έργο του.

Αντίθεση και ενότητα είναι τα ουσιαστικά συστατικά της μορφής του κοντσέρτου: σε ένα πραγματικό κοντσέρτο το σόλο όργανο και η ορχήστρα έχουν χωριστούς, καθορισμένους δομικούς ρόλους, οι οποίοι, κατά την πορεία π.χ. μιáς μορφής σονάτας, κινούνται προς ένα κοινό δομικό στόχο. Η συνεχής σχέση του Σκαλκώτα με το κοντσέρτο αποκαλύπτει γενικότερα τη φύση του. Το ότι ήταν έξοχος βιολιστής έχει σχέση με την εξαίρετη και απαιτητική γραφή του για το σόλο όργανο στο κοντσέρτο. Αλλά η μορφή του κοντσέρτου, καθώς χρησιμοποιεί δύο αντιτιθέμενους δομικούς φορείς, απαιτεί μιá συνθετική δεξιοτεχνία για την οποία ο Σκαλκώτας ένιωθε προσωπικό δημιουργικό κίνητρο. Σε ένα κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα η ουσιαστική αντίθεση της μορφής κοντσέρτου παρουσιάζεται, θα έλεγε κανείς, στην εντονότερη εκδήλωσή της: το πιάνο είναι όργανο πολυφωνικό, το ίδιο μιá «ορχήστρα», και αντιτίθεται προς την ορχήστρα με την πλήρη, μελωδική και αρμονική, μουσική υπόστασή του. Ίσως γι' αυτό το λόγο ο Σκαλκώτας συνέθεσε περισσότερα κοντσέρτα για πιάνο (πέντε, μαζί με αυτό για δύο πιάνο), απ' ό,τι για άλλα όργανα, ανάμεσα στα οποία και το δικό του όργανο, το βιολί (το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.1*, γραμμένο το 1931, είναι το πρώτο ιστορικό κοντσέρτο για πιάνο με δωδεκάφθογη σύνθεση).

Στο *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.3* η σύζευξη «αντίθεση-ενότητα», η συνύπαρξη αντιθετικών ιδιοτήτων, διακρίνεται και σε άλλες πλευρές. Αυτό δημιουργεί μιá ιδιαίτερη αμφισημία, η οποία χαρακτηρίζει το έργο. Αμφισημίες υπάρχουν μεταξύ μορφής και ήχου, στη φραστική δομή και

την πολυφωνία, στον εκφραστικό χαρακτήρα. Το έργο έχει ασυνήθιστο μέγεθος και μορφολογικό εύρος, επίσης συχνά πυκνή πολυφωνική υφή, ωστόσο είναι γραμμένο για οριακά φειδωλό αριθμητικά σύνολο οργάνων με δέκα πνευστά, καθώς και κρουστά, αντί για συμφωνική ορχήστρα. Το πιάνο και τα πνευστά φαίνεται να διαγράφουν καθαρά το σχήμα και τη διάθροση των μουσικών φράσεων (η ηχοχρωματική φύση πιάνου και πνευστών συντελεί στην καθαρότητα της διαγραφής). Εν τούτοις σε όλο το κοντσέρτο, σχεδόν συνεχώς, υπάρχει πολυεπίπεδη «αλληλοκάλυψη» (overlapping) των μουσικών φράσεων, τόσο ανάμεσα στον σολίστα και το σύνολο των πνευστών, όσο και μέσα στις γραμμές των οργάνων του συνόλου. Η «αλληλοκάλυψη» αντιτίθεται στην ξεκάθαρη διαγραφή φράσεων και φραστικών δομών. Είναι ως επί το πλείστον λανθάνουσα, όχι άμεσα φανερή, και δημιουργεί βαθύτερη αμφισβημία στον προσδιορισμό και την αμοιβαία σχέση των φράσεων. Το έργο έχει πολυφωνία επιπέδων και υπερχεμένον φραστικών ενοτήτων: μεταφορικά θα λέγαμε «αντί-φραση», πέρα από την «αντί-στιξη». Γενικά, εκτός από πολύ λίγες εξαιρέσεις, η φραστική δομή δεν ακολουθεί καθιερωμένα σχήματα (όπως περιόδους, προτάσεις κ.ά.), αλλά αναπτύσσεται με συνεχείς διασυνδέσεις μοτίβων. Η φραστική αλληλοκάλυψη, καθώς επίσης η συνεκτική μοτιβική ανάπτυξη, δημιουργούν αίσθηση σταθερής εξέλιξης, συνέχειας και αλληλίας.

Η αλληλοκάλυψη συμβάλλει εν μέρει και σε μία ακόμη αμφισβημία, που υπάρχει στον εκφραστικό χαρακτήρα. Αυτό είναι φανερό κυρίως στο πρώτο μέρος, όπου η δραματική ποιότητα συνδυάζεται διφορούμενα με χορευτικό στοιχείο, το οποίο προέρχεται από τους ρυθμούς και τις συγκοπές της

τότε σύγχρονης τζάζ και του μιούζικ-χόλ του μεσοπολέμου. Το στοιχείο του χορού σχετίζεται από τη φύση του με τον ήχο των πνευστών. Το ηχοχρώμα των πνευστών, με την «υπαίθρια» ποιότητά του, φαίνεται να αντιφάσκει προς την εσωτερικότητα του έργου. Όμως, ιδιαίτερα στο στοχαστικό μεσαίο μέρος *Andante sostenuto*, ο Σκαλκώτας πετυχαίνει ένα σχεδόν ανιγνατικό συνδυασμό της εσωτερικής έκφρασης και του ηχητικού φορέα, δημιουργώντας ένα ολόκληρο δικό του ηχητικό κόσμο.

Η χρήση των πνευστών είναι αριστοτεχνική, συχνά μη συμβατική, και συντελεί σε μεγάλο εκφραστικό εύρος. Κάποιες φορές υπάρχουν οριακές απαιτήσεις από τα όργανα. Η αντιστικτική και αρμονική πολυπλοκότητα του έργου αποδίδεται με ζωηρές, κάποιες φορές επίσης σκοτεινότερες, ηχητικές εικόνες. Το ύφος του Σκαλκώτα είναι εκφραστικό, κάποτε με πάθος, όμως χωρίς αισθηματισμούς, αδρό και συγκλονισμένο. Συνδυάζει επίσης σκοτεινούς τόνους και κάπως πικρά πνευματώδη διάθεση. Αυτά αποδίδονται με ιδεώδη τρόπο εδώ από τα πνευστά. Ο Σκαλκώτας αγαπούσε τα πνευστά και έγραφε συχνά γι' αυτά, λ.χ. στα έργα *Κοντσέρτο για Βιολί, Βιόλα και ορχήστρα πνευστών, Κλασική Συμφωνία σε λά, μεταγραφη ενιά Ελληνικών Χορών κ.ά.* Όμως τα έργα αυτά είναι γραμμένα για μεγάλη ορχήστρα πνευστών, αντίθετα με το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.3*.

Το σύνολο πνευστών αποτελείται από φλάουτο, όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτο, φαγκότο, κοντραφαγκότο, κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι και τούμπα. Τα κρουστά – τύμπανα, ταμπούρο, γκράν κάσα, πιάτα, ντέφι, μαστίγιο, ξυλόφωνο – χρησιμοποιούνται με απροσδόκητο, εξαιρετικά λιτό τρόπο: απλώς λίγες φορές

υπογραμμίζουν, σάν στίξη, ορισμένα δομικά γεγονότα, όπως στιγμές κορυφώσεων, ή διάθρωση τμημάτων της μορφής. Είναι σημαντικό, όσο και ασυνήθιστο, ότι δεν υπάρχουν κρουστά στο τέλος κάθε μέρους, ούτε καν στην δυναμική κατάληξη του τελευταίου μέρους, γεγονός που ανταποκρίνεται στο μη ρητορικό ύφος του Σκαλκώτα.

Το κοντσέρτο έχει γραφτεί με πολύ ελεύθερη, ατονική συνθετική μέθοδο, που δεν είναι ακριβώς σειραϊκή. Υπάρχουν δύο πρωτεύουσες δωδεκάφθογγες σειρές. Υπάρχουν επίσης ορισμένες δευτέρευουσες σειρές, ενώ πολύ συχνά εμφανίζονται άλλες ελεύθερες ομάδες δώδεκα φθόγγων, οι οποίες δεν λειτουργούν ως σειρές. Όπως γενικά στον Σκαλκώτα, οι σειρές συλλαμβάνονται και χρησιμοποιούνται θεματικά, αποτελούν θεματικούς και μοτιβικούς πυρήνες. Όλα τα κύρια θέματα στα τρία μέρη του έργου συνδέονται με τις δύο κύριες σειρές. Με τις διασταυρούμενες θεματικές σχέσεις το έργο έχει κυκλικό χαρακτήρα (η διάταξη με την οποία εμφανίζονται οι δύο αυτές σειρές στα κύρια θέματα, κατά την πορεία του έργου, είναι συμμετρική: 1ο μέρος, σειρά / θέμα Α – σειρά / θέμα Β | 2ο μέρος, Α | 3ο μέρος, Β – Α). Οι δύο κύριες σειρές έχουν επίσης σχέση με δύο βασικούς εκφραστικούς χαρακτήρες: η πρώτη, που ανοίγει το έργο (ακούγεται στο πρώτο θέμα του 1ου μέρους, στο κύριο θέμα του 2ου μέρους, στο δεύτερο θέμα του 3ου μέρους), συνδέεται με δραματική, εκφραστική ποιότητα και εσωτερικό αίσθημα, ενώ η δεύτερη σειρά (στο δεύτερο θέμα του 1ου μέρους και το πρώτο θέμα του 3ου) συνδέεται με ελαφρύτερη, χορευτική, εξωστρεφή διάθεση. Οι πρώτες τρείς νότες της πρώτης σειράς αποτελούν ένα μότο-μοτίβ, που ακούγεται σε όλα τα μέρη.

Το μέγεθος του τρίτου *Κοντσέρτου* σχετίζεται με το μορφολογικό εύρος, την ψυχοεκφραστική περιπτεία, όπως και με πλούτο ιδεών, πολλές από τις οποίες γεννιούνται μέσα από τον αναπνευστικό μετασχηματισμό του πρωτογενούς υλικού. Το πρώτο μέρος, *Moderato*, έχει μορφή σονάτας. Όπως γενικά συμβαίνει στα κοντσέρτα του Σκαλκώτα, το μέρος αρχίζει με ένα αυτόνομο, κλασικό ορχηστρικό ριτορνέλο, όπου παρονοιάζονται οι δύο κύριες θεματικές ομάδες. Το ιδιόμορφο δραματικό πρώτο θέμα εκτίθεται με φράσεις και μοτίβα, που διαμοιράζονται και συνυφαίνονται ανάμεσα σε διάφορα όργανα και ομάδες οργάνων. Το θέμα ξεκινά με εννιά διαδοχικές εμφανίσεις της πρώτης κύριας σειράς. Η σειρά εμφανίζεται μέσα από συνδυασμούς διαφόρων μελωδικών και αρμονικών τμημάτων της, τα οποία, ύστερα από εσωτερικές αντιμεταθέσεις φθόγγων, μεταπίπτουν σε μη σειραϊκές δωδεκάφθογγες ομάδες. Το δεύτερο θέμα ξεκινά με μία μελωδία στο όμποε, που συνοδεύεται από ρυθμούς με χορευτική διάθεση και συγκοπές. Το πιάνο ανοίγει τη δικιά του, δεύτερη έκθεση φέρνοντας μία νέα ιδέα, που έχει δραματική ορμή και οδηγεί σταδιακά στο πρώτο θέμα. Σε όλα τα μέρη η δεύτερη αυτή έκθεση του σολίστα είναι πολύ διευρυνόμενη με εσωτερικές αναπτύξεις, οι οποίες εδώ εισδύουν εφευρετικά και στις δύο θεματικές ομάδες. Η έκθεση ολοκληρώνεται με ένα σύντομο ορχηστρικό ριτορνέλο. Ύστερα από μία τόσο εκτεταμένη έκθεση, η ανάπτυξη, που ξεκινά με νέα είσοδο του πιάνου, είναι κατ' αναλογία συντομότερη. Αντί γιά θεματική κατάτμηση και απομόνωση μοτίβων, η ανάπτυξη έχει εδώ χαρακτήρα διαδοχικών επεισοδίων, σαν ντρεμπιμέντο (γεγονός διαφορούμενο δομικά και συγκινησιακά), και είναι οργανωμένη σε δύο

τμήματα. Το πρώτο τμήμα της τελειώνει με μία σύντομη κορύφωση, υπογραμμισμένη από τρέμολο συγχορδίες στα πνευστά και δύο χτυπήματα της γκαρν κάσας. Το δεύτερο τμήμα ακολουθεί άμεσα και η τρομπέτα παίζει εϋθυμα μία νέα ιδέα, «νεοκλασική» στο στιλ και με μακρινές θεματικές αναφορές. Την ιδέα αυτή συνεχίζει, σαν απάντηση, σε παραλλαγή, το πιάνο. Σε όλα τα μέρη η επανέκθεση έχει το μάλλον μοναδικό γνώρισμα ότι αντικαθρεπτίζει ολόκληρο το σχήμα της διπλής έκθεσης και συνδυάζει τόσο ορχηστρική, όσο και επακόλουθη σολιστική επανέκθεση (κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στο κλασικό κοντσέρτο). Αυτή αποτελεί λογική δομική αναπόκριση, αλλά επίσης υπογραμμίζει τη σημασία του ρόλου της ορχήστρας απέναντι στο δεξιοτεχνικό και δομικό πλούτο του σολιστικού μέρους. Τα κρουστά τονίζουν την άφιξη του «επιλογικού» τμήματος (coda). Η καταληκτική φράση της coda ανακαλεί με κέφι την κατάληξη της έκθεσης και της επανέκθεσης, αλλά μία ξαφνική εμφάνιση του μότο στα δύο τελευταία μέτρα σταματά τη ροή και η τελευταία συγχορδία σβήνει. Μιά τελική, μελαγχολική σκιά, που συνοψίζει την εκφραστική αμφισημία του μέρους.

Αυτή η αμφισημία λύνεται μακροσκοπικά κατά την εξέλιξη του έργου: ο εσώτερος εκφραστικός χαρακτήρας είναι εγγενής στο δεύτερο μέρος, ενώ στο φινάλε η χορευτική ευθυμία προβάλλει ανεμπόδια. Το δεύτερο μέρος, *Andante sostenuto* (sostenuto: κρατημένο, συκρατημένο) έχει προγράψει μία «κρατημένη» (σε διακρισία), μακριά εκφραστική διάσταση και συκρατημένο (συγκεντρωμένο) πάθος. Η μορφή του δεν επιτρέπει απόλυτα σε ορισμένη κατηγορία: μπορεί να θεωρηθεί σαν μορφολογικό σχήμα παρόμοιο με σονάτα, με τα τρία τμήματα της σονάτας – έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση –, ωστόσο χωρίς σαφή

θεματική οργάνωση σονάτας. Αυτό το γεγονός υποβάλλει ένα τριμερές σχήμα (A – B [ανάπτυξη] – A'). Όμως η έκθεση έχει έκταση όσο η ανάπτυξη και η επανέκθεση μαζί. Ετσι, καθώς επίσης τόσο η έκθεση, όσο και η επανέκθεση έχουν παράλληλα καταληκτικά κορυφώματα, υφίσταται και διμερής συμμετρία στη μορφή. Η μορφή ενσωματώνει επιπλέον παραλλαγή. Το μέρος έχει μία μόνο κύρια θεματική ομάδα. Αντί για δεύτερη θεματική ομάδα εμφανίζεται στην έκθεση μία ομάδα νέων μοτίβων (τα οποία δεν συγκροτούν θέμα), που λειτουργούν περισσότερο ως προέκταση της κύριας θεματικής ομάδας προς μία νέα κατεύθυνση και στη συνέχεια οδηγούν σε μία παλινδρομη (retrograde), παραλλαγμένη εμφάνιση του κύριου θέματος. Υπάρχει σε όλο το μέρος μία σχεδόν αυτοσχεδιαστική ελευθερία, τόσο στο μέρος του πιάνου, όσο και στα όργανα του συνόλου, που συνδυάζεται με σταθερή μορφολογική ισορροπία.

Το μεγάλο κύριο θέμα, σε τριμερή δομή, παρουσιάζεται αρχικά από την ορχήστρα. Η εναρκτήρια μελωδία του στο κλαρινέτο, η οποία ξεκινά με την πρώτη κύρια σειρά, ορίζει τη στοχαστική μελαγχολία του μέρους. Το υπόλοιπο θέμα αναπτύσσεται μέσα από ένα ελεύθερο σύμπλεγμα αρκετών σειρών, με έξοχη πολυφωνία και αλληλοκάλυψη στη φραστική υφή. Το πιάνο, σε κλίμα στοχασμού, ανοίγει την σημαντικά μεγαλύτερη σολιστική έκθεση. Παρουσιάζει το κύριο θεματικό υλικό σε πολύ παραλλαγμένη μορφή και εμπλουτισμένο με μοτιβικά και πολυφωνικά ανάπτυξη. Σε κάποιο σημείο ο σολίστ, ενώ αναπτύσσει θεματικά μοτίβα, εισάγει ανεπαίσθητα καινούργιο αρμονικό – μοτιβικό στοιχείο. Δευτερεύουσες, αντιστοιχικές μελωδικές φράσεις στα πνευστά γεννιούνται από μετασχηματισμούς του σειραϊκού και ελεύθερου

δωδεκαφθογγικού υλικού. Με αδιάσπαστη συνέχεια, σαν πνευματική μουσική «φαντασία», το κύριο θέμα τότε επανεμφανίζεται μεταμορφωμένο, με τα πνευστά να παίζουν τις θεματικές μελωδίες σε παλινδρομη μορφή και ρυθμική παραλλαγή. Μιά πολύ σύντομη, δευτερεύουσα καταληκτική ιδέα ακούγεται διαδοχικά στο όμποε, το φαγκότο, το πιάνο και οδηγεί στη δραματική, τελική κορύφωση όλου του εχθρικού μέρους (μόνον σ' αυτό το σημείο η επί πολύ αναμενόμενη άφιξη σε μία νέα περιοχή, ύστερα από το ταξίδι της έκθεσης, επιβεβαιώνεται πλήρως). Το πολύ μικρότερο, κεντρικό μέρος της ανάπτυξης έχει δύο συμπληρωματικά τμήματα. Μιά θεματική παραλλαγή ακούγεται στο φλάουτο, με αντιτιτική υποστήριξη από τα ξύλινα πνευστά και το κόρνο, ενώ το πιάνο συνοδεύει με ένα αυτόνομο μέρος που αναπτύσσει θεματικά μοτίβα. Ένα σύντομο κορύφωμα οδηγεί στο δεύτερο τμήμα, όπου το πιάνο, με ονειρική ηχητική ατμόσφαιρα, απαντά συνεχίζοντας τη μελωδία του φλάουτου, με παράλληλα αντιτιτική σχολία των πνευστών. Ένα ορχηστρικό πέραςμα κλείνει αυτό το κεντρικό μέρος, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί και σαν ανεπαίσθητη μετάβαση προς την επανέκθεση. Την ορχηστρική επανέκθεση ακολουθεί (όπως σε όλα τα μέρη) η σολιستική επανέκθεση, η οποία τώρα είναι πολύ συμπυκνωμένη και χωρίς καθόλου την εσωτερική ανάπτυξη της έκθεσης. Η σύντομη καταληκτική ιδέα έρχεται στο πιάνο μόνο του και εισάγει ένα μονόλογο, σαν κενότυπο, του σολίστ, που συνοψίζει τη δραματική ένταση του όλου δεύτερου μέρους. Το καταληκτικό μοτίβο επαναλαμβάνεται στην ορχήστρα και φέρνει σε μία τελική κορύφωση. Αμέσως ακολουθεί ο επίλογος, με το κλαρινέτο να ανακαλεί, σχεδόν θλιμμένα, το μότο του έργου και το πιάνο σαν μελωδική ηχώ.

Μελαγχολικές, μικρές φράσεις στο αγγλικό κόρνο ακούγονται κάτω από απόμακρες συγχορδίες στην ψηλή περιοχή του πιάνου. Τότε κάποιες παράδοξες, σιγανές, στακάτο συγχορδίες των πνευστών, χωρισμένες από απροσδόκητες παύσεις, μοιάζουν να διαλύουν τη μουσική, βηματίζοντας αργά προς ένα κενό. Το πιάνο επαναλαμβάνει (με αρισμούς) τις λιτές του συγχορδίες και η τελική συγχορδία διπλασιάζεται από τα πνευστά, σε ένα στοικό, μέτσο-πιάνο, τέλος. Ο επίλογος, με την ιδιαίτερη αίσθηση θλίψης, ολοκληρώνει με εκφραστική δύναμη το μέρος αυτό, συγκινησιακό κέντρο του κοντσέρτου.

Το τρίτο μέρος, *Allegro giocoso*, έχει μορφή σονάτας. Το κλαρινέτο ανοίγει την ορχηστρική έκθεση με το κύριο θέμα, ένα «εταχτό» σκοπό που ανεβοκατεβαίνει χαρούμενα με πολύ μεγάλα μελωδικά διαστήματα. Το δεύτερο θέμα εισάγεται από το όμποε και έχει περισσότερο μελωδικό και λυρικό χαρακτήρα. Η ορχηστρική έκθεση τελειώνει με θορυβώδη έξαρση και το πιάνο, όπως και στο πρώτο μέρος, ξεκινά με μία νέα ιδέα, δεξιoteχνική και γεμάτη ενέργεια. Η επακόλουθη σολιستική έκθεση των δύο θεματικών ομάδων είναι και πάλι σημαντικά παραλλαγμένη και διευρυμένη. Η ανάπτυξη ξεκινά, για λίγο, σαν ψευδο-επανεκθεση: το πιάνο επαναφέρει έξυπνα την αρχή του πρώτου θέματος και αμέσως συνεχίζει με τη δική του δευτερεύουσα δεξιoteχνική ιδέα. Τότε, μάλλον απροσδόκητα, σολίστ και ορχήστρα χωρίζουν σχεδόν ολόενα για πολύ μεγάλο διάστημα και η ανάπτυξη συνεχίζεται (ή ξεκινά πραγματικά) με ένα ορχηστρικό ριτορνέλο, όπου αναπτύσσονται και συνδυάζονται μοτίβα των πρώτων θεμάτων και της ιδέας των πιάνου. Η ορχήστρα χαμηλώνει σταδιακά. Το πιάνο μπαίνει διακριτικά, αναπολώντας στοχαστικά τα μοτίβα του δεύτερου

θέματος, και σύντομα συνεχίζει μόνο. Η ορχήστρα ξαναμπάνει με αποσπασματικές φράσεις που αντιπαρατίθενται στο μέρος του πιάνου. Η πραγματική επανέκθεση έχει αντίστροφη και ανάμικτη θεματική διάταξη, ενώ πάλι ξεκινά με την ορχήστρα μόνη. Κάτω από ένα ρυθμικό οοτινάτο το κοντραφαγκότο παίζει το δεύτερο θέμα, λίγο διασκεδαστικά και κάπως εκφραστικά. Το πίκολο στην πιό ψηλή του περιοχή προστίθεται σε μιά περιπαικτική αντιπαραθέση προς τα βάθη του κοντραφαγκότου. Το κλαρινέτο παίζει το πρώτο θέμα και τότε το πιάνο, με την υποστήριξη για λίγο των κρουστών, αναλαμβάνει με χιούμορ τη συνέχιση της πρώτης θεματικής ομάδας. Ύστερα από λίγο το πιάνο μένει μόνο και, λογικά, επαναφέρει το δικό του μερίδιο από τη δεύτερη θεματική ομάδα. Το μότο του έργου στην ορχήστρα (ανακαλώντας άμεσα την αρχή του πρώτου μέρους) εισάγει μιά μικρή κόντα, όπου ο σολίστ κυριαρχεί με ένα τελικό δεξιотехνικό μέρος. Στα τελευταία πέντε μέτρα οκτώ πνευστά (χωρίς φλάουτο και όμποε), στη μεσαία και χαμηλή τους περιοχή, τονίζουν με δύναμη μιά καταληκτική φράση που ενώνει τα αρχικά μοτίβα των δύο σειραϊκών θεμάτων, ενώ το πιάνο αντιπαραθέτει ρυθμική στίξη με βαθειές, δυνατές συγχορδίες. Ο λακωνικός, δραματικός επίλογος επισφραγίζει κυκλικά το έργο.

Τα Παγανά

Το μπαλέτο *Τα Παγανά* γράφτηκε το 1939, την ίδια χρονιά με το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ.3*. Είναι μιά σουίτα, για σύνολο οργάνων, που περιλαμβάνει κυρίως ενορχηστρώσεις μικρών κομματιών για πιάνο του Μπάρτοκ και του Στράβινσκι καθώς και τρία μικρά κομμάτια του ίδιου του Σκαλκώτα. Είναι ένα γοητευτικό έργο, που φανερώνει τη

δεξιотехνία γραφής και την πρωτοτυπία του Σκαλκώτα.

Σε όλη τη δημιουργική του ζωή ο Σκαλκώτας συνθέτε τόσο σε ατονικά, όσο και τονικά ιδιώματα. Τα μπαλέτα του, όλα σε τονικό ιδίωμα, αποτελούν σημαντικό τμήμα της δημιουργίας του. Ο χορός, καθώς και το χορευτικό στοιχείο, έχει γενικά ζωτική παρουσία στον Σκαλκώτα, όπως, για παράδειγμα, στους φημισμένους *36 Ελληνικούς Χορούς*, ή σε διάφορα ατονικά έργα με αναφορές σε χορούς της εποχής του (ταγκό, φοξ-τροτ κτλ.). Το 1938 ο Σκαλκώτας συνέθεσε το πρώτο του μπαλέτο, *Η Λυγερή και ο Χάρος*, ένα από τα σπουδαιότερα έργα του. Έκτοτε συνέχισε να συνθέτει τακτικά για το μπαλέτο ως το τέλος της ζωής του.

Ο Σκαλκώτας είχε έντονη, ζωτική σχέση με το χώρο του χορού και όλους τους λίγους τότε πρωτοπόρους του χορού στην Αθήνα (Πράτσικα, Ματέν, Σακελλαρίου, Νίκολς κ.ά.). Η Κούλα Πράτσικα, διευθύντρια της Σχολής Πράτσικα, σημαντική θεμελιώτρια του χορού στην Ελλάδα, ζήτησε τη συνεργασία του Σκαλκώτα για τη μουσική του μπαλέτου *Τα Παγανά*, που παρουσιάστηκε μαζί με ένα ακόμη μπαλέτο στις 22 Δεκεμβρίου 1939. Οι χορογράφοι Μαρία Χόρς και Ζουζού Νικολοπούδη, που συμμετείχαν ως χορεύτριες στην ομάδα της Πράτσικα, μεταφέρουν την εικόνα του τότε τριανταπεντάχρονου Σκαλκώτα: πρόσωπο ιδιαίτερα σεβαστό, αλλά κλεισμένο στον εαυτό του, σενό και σωπικό.

Γύρω από τη Σχολή της η Πράτσικα είχε συγκεντρώσει ένα κύκλο σημαντικών ελλήνων καλλιτεχνών και συγγραφέων, όπως οι Σκαλκώτας, Θορ.Γεωργιάδης, Μ.Δούνιας, Μ.Παλιάντιος, Στρ.Μυριβήλης, Η.Βενέζης κ.ά. Για τα *Παγανά* ζήτησε επίσης από τον Στράτη Μυριβήλη να γράψει

μιά ελεύθερη ποιητική αφήγηση πάνω στο θέμα και το συμβολισμό του μπαλέτου.

Όσον αφορά στη μουσική, η Πράτσεια αρχικά σχημάτισε μία δική της σουίτα διαλέγοντας κομμάτια από τη συλλογή *Για τα Παιδιά*, για πιάνο, του Μπάρτοκ και ζήτησε από τον Σκαλκώτα να ενορχηστρώσει τη μουσική του μπαλέτου. Τα κομμάτια του Μπάρτοκ, όπως όλη η συλλογή *Για τα Παιδιά*, βασίζονται σε γνήσια δημοτικά τραγούδια της Ουγγαρίας και της Σλοβακίας, συνεπώς ταιριάζουν για το θέμα του μπαλέτου, που είναι εμπνευσμένο από τη δημοτική παράδοση. Στο πρωτότυπο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρεται αποκλειστικά ο Μπάρτοκ ως συνθέτης της μουσικής και ο Σκαλκώτας μόνον ως ενορχηστρωτής (πολύ πιθανόν διηύθυνε επίσης την μικρή ορχήστρα). Είναι μάλλον περιεργο ότι στη χειρόγραφη πλήρη παρτίτούρα του έργου, αλλά και στη χειρόγραφη αναγωγή για πιάνο, δεν αναγράφεται όνομα συνθέτη, ούτε του Σκαλκώτα. Πάντως στην πραγματικότητα ορισμένα από τα κομμάτια της τελικής σουίτας είναι άλλων συνθετών. Εφτά κομμάτια, το κύριο σώμα της σουίτας, είναι του Μπάρτοκ. Είναι εύλογη η υπόθεση ότι, καθώς *τα Παγανά* έπαιρναν το οριστικό τους σχήμα, χρειάστηκε περισσότερη μουσική απ' όση είχε διαλέξει η Πράτσεια. Η ποιητική αφήγηση, με τίτλο *Λυρικός λόγος*, του Μυριβήλη, χωρισμένη σε δύο μέρη, τοποθετήθηκε ως πλαίσιο στην κύρια δράση του μπαλέτου. Είναι συνεπώς πιθανόν ότι χρειάστηκε μια νέα εισαγωγή, πριν από την αφήγηση, καθώς και μουσική για να συνοδεύσει τμήμα της αφήγησης.

Ως εισαγωγή (αφ.1) χρησιμοποιήθηκε εύστοχα ένα κομμάτι για πιάνο του Στραβίνσκι, και πάλι από παιδική συλλογή, τη συλλογή *Τα Πέντε Δάχτυλα*. Ο Σκαλκώτας αγαπούσε ιδιαίτερα τον

Στραβίνσκι και φαίνεται πιθανό ότι εκείνος πρότεινε αυτό το κομμάτι. Τελικά ο ίδιος ο Σκαλκώτας συνέθεσε τρία μικρά κομμάτια: το αφ.1, για την αφήγηση, με μία ωραία μελωδία για βιολοντσέλο, καθώς και τα αφ.11 και 12. Το αφ.5 είναι ένα μη κατονομαζόμενο κομμάτι παλιάς μουσικής, κατά τα φαινόμενα διαλεγμένο από την Πράτσεια, που χρησιμοποιούσε συχνά μουσική μαρκόκ στις παραγωγές της. Δίνοντας κατ' αρχήν την εντύπωση ότι είναι στυλιστικά ασύμβατο με τα κομμάτια των Μπάρτοκ, Στραβίνσκι, Σκαλκώτα, είναι φανερό ότι διαλέχτηκε για να δημιουργήσει έντονη αντίθεση, καθώς είναι ο πρώτος και κύριος χορός των αγνών Εστιάδων, απέναντι στην παγανιστική, υπαίθρια φύση των Παγανών. Αλλά με το ευφρές πνεύμα της επεξεργασίας του Σκαλκώτα τα στυλ διαδέχονται το ένα το άλλο πειστικά και με απολαυστική διάθεση. Πριν και μετά το χορό των Εστιάδων, σε μιάν άλλη στυλιστική εκτροπή, ακούγονται τα παραδοσιακά κάλαντα (Καλήν ημέρα άρχοντες). Τη μελωδία παίζει μονόφωνα, χωρίς αρμονία, το όμοιο, παραπέμποντας μάλλον στον ήχο του δημοτικού ζουρνά, με συνοδεία από τρίγωνο, καμπάνες, κρουστά. Συνοπτικά η προέλευση των κομματιών του μπαλέτου είναι:

1. Εισαγωγή Στραβίνσκι,
Τα Πέντε Δάχτυλα, αφ. 2
2. *Espressivo molto* . . . Σκαλκώτας
3. Τα Παγανά στα . . . Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
καταχθόνια βιβλίο I / αφ. 29
4. Κάλαντα
5. Εστία κομμάτι παλιάς μουσικής
6. Κάλαντα
7. Τα Παγανά (I) Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
βιβλίο II / αφ. 3

8. Τα Παγανά (II) Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
I/30
9. Το Τέρας. Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
II/29
10. Κυνηγητό Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
II/22
11. Διώξιμο Σκαλκώτας
12. Choral (Χορικό). . . . Σκαλκώτας
13. Το τραγούδι Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
της χαράς I/40
14. Finale Μπάρτοκ, *Για τα Παιδιά*,
II/2

Η υπόθεση του μπαλέτου αναφέρεται στους πολύ διαδεδομένους παραδοσιακούς Χριστουγεννιάτικους θρύλους για τους καλλικιαντζάρους, που σε πολλές περιοχές της Ελλάδας ονομάζονται επίσης Παγανά. Οι καλλικιαντζάροι, δαιμονικά όντα με άσχημη, γκροτέσκα μορφή που ζούν κάτω από τη γή, ανεβαίνουν κάθε χρόνο στη γή την Παραμονή των Χριστουγέννων. Στο Δωδεκαήμερο, ως τα Φώτα, επιτίθενται στους ανθρώπους και εξαφανίζονται πάλι κάτω από τη γή με τον αγιασμό των νερών. Αντλώντας από τον ουσιαστικό συμβολισμό του θρύλου η Πράτσια δημιούργησε μιά χορογραφική υπόθεση που βασίζεται στην αντιπαράθεση δύο ομάδων, πέντε μαύρα Παγανά απέναντι σε πέντε λευκοντυμένες Εστιάδες, υποβάλλοντας την αιώνια μάχη ανάμεσα στο σκότος και το φώς, το κακό και το καλό.

Το μπαλέτο χωρίζεται σε τρία τμήματα: *Πρόλογος*, *Δωδεκαήμερο*, *Επίλογος*. Στον *Πρόλογο*, ύστερα από την *Εισαγωγή* (αρ.1), ο αφηγητής απαγγέλλει το πρώτο μέρος του *Λυρικού Λόγου* του Μυρβήλη (αρ.2). Τα Παγανά, στον κάτω κόσμο ακόμη, χορεύουν φορτώντας μασκες (αρ.3). η

αυλαία πέφτει με τα *Κάλαντα* (αρ.4) που επαναλαμβάνονται καθώς αρχίζει το *Δωδεκαήμερο*. Οι Εστιάδες φυλούν την εστία με τη φωτιά και χορεύουν γύρω της (αρ.5). Το φώς οβήνει σταδιακά, τα *Κάλαντα* ξανακούγονται (αρ.6). Ένα Παγανό βγαίνει από την εστία της φωτιάς και χορεύει (αρ.7). Στο τέλος του χορού εμφανίζονται τα υπόλοιπα Παγανά. Τα Παγανά χορεύουν παίζοντας με τις μασκες τους (αρ.8). Η μουσική επαναλαμβάνεται (τέσσερις φορές στο μπαλέτο), τα Παγανά βρίσκουν μουσικά όργανα και τα παίζουν στη σκηνή. Με την τελευταία επανάληψη κυνηγούν μία από τις ανήσυχες Εστιάδες. Τα Παγανά κρατούν το ένα το άλλο, σαν ένα σώμα, και σχηματίζουν κάτι σαν τέρας με πολλά χέρια, που επιτίθεται στις τρομαγμένες Εστιάδες. Αυτές όμως αντιστέκονται (αρ.9). Παγανά και Εστιάδες κυνηγιούνται, οι Εστιάδες αποक्रоύουν τα Παγανά (αρ.10). Τα Παγανά, διωγμένα, βγαίνουν ένα-ένα (αρ.11). Οι Εστιάδες, παρσαίνοντας την Παναγία, κινούνται με ένα μικρό *Χορικό* (αρ.12). Στον *Επίλογο* οι Εστιάδες, σαν να ξυπνούν, χορεύουν με το *Τραγούδι της χαράς*, που σταδιακά ανεβαίνει (αρ.13). Κατά τη διάρκειά του οι υπόλοιποι πέντε χορευτές, τώρα με άσπρα κοστούμια, ενώνονται στο χορό. Ο αφηγητής έρχεται να απαγγέλλει τον επίλογο του *Λυρικού Λόγου* για το μήνημα των Χριστουγέννων, το θρίαμβο του Ιησού και το φώς της αγαλλίασης. Τότε η αθώα μελωδία του *Φινάλε* (αρ.14) τραγουδιέται χωρίς λόγια, σαν επίκληση, από όλους τους χορευτές σε κυκλική διάταξη.

Το μουσικό σύνολο αποτελείται από φλάουτο (και πίκολο), όμποε (και αγγλικό κόρνο), τρομπέτα, κρουστά και κουνιέτο εγχόρδων (δυο βιολιά, βιόλα, βιολοντέλο, κοντραμπάσο). Η ενορχήστρωση του Σκαλκώτα των κομματιών του

Μπάρτοκ και του Στραβίνσκι είναι δεξιοτεχνική και γεμάτη φαντασία. Η επεξεργασία του συλλαμβάνει τη χωριάτικη ατμόσφαιρα και τον οίστρο των κομματιών του Μπάρτοκ, με κλίμα ταιριαστό στο λαϊκό χαρακτήρα της υπόθεσης. Υπάρχει σε όλο το έργο επίσης συνθετική επεξεργασία, όμως με πλήρη σεβασμό στα πρωτότυπα κομμάτια. Τα κομμάτια αυτά, προορισμένα για τα παιδιά, είναι πολύ απλά γραμμένα και συνήθως σε περιορισμένο μελωδικό εύρος. Γι' αυτό ο Σκαλκώτας, γράφοντας για σύνολο πνευστών, κρουστών και εγχόρδων, ορισμένες φορές διευρύνει την υφή με διπλασιασμούς (σε ψηλότερη ή χαμηλότερη οκτάβα) και επίσης μπορεί να αναπτύξει μιά νη με νέες, εσωτερικές γραμμές και δευτερεύοντα μοτίβα, που παράγονται από τη μοτιβική και αρμονική υπόσταση του πρωτοτύπου. Αυτό, για παράδειγμα, φαίνεται καθαρά στο αρ. 13 (*Το τραγούδι της χαράς*): διπλασιασμοί που έχουν προστεθεί με γλυκύτητα (η πρωτότυπη μελωδία βρίσκεται στην πάνω οκτάβα) - ισοκατάστημα και ορισνάτα (που σχετίζονται με τα μοτίβα, αλλά και το συνεχώς κρατημένο πεντάλ του πιανιστικού πρωτοτύπου) - στίξεις από τα κρουστά - νέες εσωτερικές γραμμές (συχνά παραγόμενες από το πρωτότυπο ουσινάτο με ρυθμικές παραγωγές στο μπάσο) - μιά χαρούμενη αντιστιχτική μελωδία στην τρομπέτα, που ακούγεται στο κέντρο - ένα νέο δευτερεύον μοτίβο στα τύμπανα, που συνοδεύει ένα πρωτόδε μοτίβο στο μπάσο και παράγεται από αυτό ως ρυθμική αύξηση (*augmentation*), για να μεταφερθεί στη συνέχεια στα βιολιά σε *col legno*, κοκ. Στην ενορχηστρωτική επεξεργασία άλλων κομματιών του Μπάρτοκ τέτοιες διαδικασίες είναι πιά διακριτικές. Ορισμένα κομμάτια έχουν μεταφερθεί από μιά μαλακότερη σε μιά οξύτερη

τονικότητα (π.χ. από τη φα στη ρε μείζονα), που ταιριάζει καλύτερα στο ηχητικό κλίμα αυτού του μπαλέτου και στην τονική συνέχεια της σουίτας. Γενικά ο Σκαλκώτας είναι πιστός στο πρωτότυπο και δεν αλλάζει τίποτα από την αρχική σύνθεση καθώς αναπτύσσει από αυτή νέα υφή.

Είναι ενδιαφέρον ότι ο Στραβίνσκι, πολύ αργότερα, το 1962, ενορχήστρωσε το κομμάτι που βρίσκεται στα *Παγανά* στις *Οκτώ Οργανικές Μινιατούρες* του, διασείει όλες της συλλογής *Τα Πέντε Δάχτυλα*. Ωστόσο στην ενορχήστρωσή του ο Στραβίνσκι έχει «επανασυνθέσει» το πρωτότυπο κομμάτι με «νέα γραφή ρυθμού, αναδιάταξη φράσεων, επεξεργασία με μίμησης κανόνων [και πολυφωνία], νέες μετατροπές» (όπως έχει πεί), τροποποιώντας επίσης σε ορισμένο βαθμό τον εκφραστικό χαρακτήρα του. Η οργανική γραφή του Σκαλκώτα είναι εμπνευσμένη, αλλά πιστή στο πρωτότυπο (ζητά μόνον ένα εντονότερο *molto allegro* αντί για το πρωτότυπο *allegro*). Η ενορχήστρωσή του περιλαμβάνει μιά έξοχα εφευρετική νέα υφή στο κέντρο του κομματιού, ενώ επίσης έχει έντονη, απόλυτα ταιριαστή, ζοτικότητα. Στο κομμάτι παλιάς μουσικής (αρ.5) υπάρχει στο μεσαίο τμήμα μιά κεφάτη μίμηση ήχου από παλιές βιόλες (ντα γκάμπα) και λαούτο (η μελωδία στην ψηλή περιοχή του βιολοντσέλου, εν μέρει με ταυτόφωνη συνοδεία πιτσικάτο του βιολιού).

Τα μικρά κομμάτια του Σκαλκώτα είναι ενσωματωμένα με όμορφο τρόπο στο μπαλέτο. Η εκφραστική μελωδία του βιολοντσέλου στο αρ.2, σε φρύγιο τρόπο και κάτω από μιά στατική, διαπεραστική τροπική συγχορδία, συνδυάζεται υποβλητικά με την αφήγηση. Το αρ.11 είναι μιά δίφωνη, επαναλαμβανόμενη φράση, με διτονικότητα σχεδόν Μπαρτοκική, που δημιουργεί

αμφίθυμη αίσθηση καθώς τα νικημένα Παγανά ένα-ένα αποχωρούν. Συνοδεύουν καμπάνες με επαναλαμβανόμενο, κρατημένο σόλ. Οι καμπάνες συνεχίζουν στο επακόλουθο, μικροσκοπικό **Χορικό**: Το επίμονο σόλ στις μακρινές καμπάνες συγκρούεται με την πτωτική δεσπόζουσα συγχορδία (ρε μείζονα) και σκοτεινιάζει με τρυφερότητα την αρμονία, υποβάλλοντας το ακαθόριστο της ανηγής, πριν την σταδιακή άνοδο του επόμενου Τραγουδιού της χαρδής.

© **Νίκος Χριστοδούλου 2004**

Ο **Τζέφρι Ντάγκλας Ματζ (Geoffrey Douglas Madge)** γεννήθηκε στην Αδελαΐδα της Αυστραλίας. Σπούδασε στο Ωδείο Έλντερ με τον Κλέμενς Λέσκε. Αφού κέρδισε το πρώτο βραβείο του διαγωνισμού πιάνου του ABC στο Σίδνεϊ το 1963, ήλθε στην Ευρώπη να μελετήσει με τον Γκέα Αντα στη Λουζέρνη και τον Εντουάρντο ντελ Πουέγιο στις Βρυξέλλες. Εγκαταστάθηκε στην Ολλανδία, όπου ενώ αιτηρήθηκε πιάνου στο Βασιλικό Ωδείο της Χάγης. Απέκτησε την παγκόσμια φήμη του μέσα από πολλές συναυλίες, τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, ρεσιτάλ και εμφανίσεις στα μεγάλα φεστιβάλ. Έχει επίσης ασχοληθεί με τη σύνθεση και έργαφε κλασικά εγχόρδων, τραγούδια και έργα για πιάνο, το μπαλέτο *Μαϊμούδες σε κλουβί* (πρώτη παρουσίαση στην Όπερα του Σίδνεϊ το 1977) και ένα Κοντσέρτο για πιάνο (πρώτη εκτέλεση στο Αμστερνταμ το 1985).

Μέσω της επαφής με τον Ιάνη Ξενάκη ο Τζέφρι Ντάγκλας Ματζ γνώρισε την ελληνική μουσική σκηνή και την Εταιρεία Σκαλκώτα στην Αθήνα. Με πρόταση του προέδρου της Εταιρείας Σκαλκώτα έδωσε την πρώτη εκτέλεση των *32 Κομματιών για Πιάνο* του Σκαλκώτα στην Αθήνα το 1979, στα

πλαίσια του Φεστιβάλ της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής. Στην Αθήνα, τον Ιούνιο του 1985, έδωσε την πρώτη και πλήρη εκτέλεση από ένα πιανίστα του μνημειώδους Κοντσέρτου για Πιάνο αρ.3 του Σκαλκώτα. Οι εκτελέσεις αυτές του κύκλου των 32 Κομματιών για τον τρίτου Κοντσέρτου ήταν οι πρώτες από πολλές που ακολούθησαν μέσα στη μακρόχρονη σχέση του με τη μουσική του Σκαλκώτα. Για την εταιρεία BIS έχει διοργανώσει το *Κοντσέρτο για Πιάνο αρ.1* του Σκαλκώτα (BIS-CD-1014) ενώ άλλες εκδόσεις της BIS περιλαμβάνουν το *Opus Clavicembalisticum* του Σοράμπιτς (BIS-CD-1062/1064) και τα τρία Κοντσέρτα για πιάνο του Μέντνερ (BIS-CD-1258).

Ο Τζέφρι Ντάγκλας Ματζ στο ρεπερτόριο των ρεσιτάλ παρουσιάζει ευρύ συνδυασμό μαπαρόκ, κλασικών, ρομαντικών και σύγχρονων έργων, προτιμώντας το συνδυασμό των μεγάλων δημοφιλών έργων με άγνωστες συνθέσεις – για παράδειγμα παρουσίαση της *Φανταστικής Συμφωνίας* των Μπερλιόζ / Λιστ με το *Κοντσέρτο χωρίς Ορχήστρα* του Σούμαν, ή όλο το *Καλά Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο* του Μπαχ. Κύρια έργα στα συναυλιακά του προγράμματα είναι πάντοτε οι *Παραλλαγές Γκόλντμπεργκ* του Μπαχ, οι *Παραλλαγές Ντιαμπέλι* και η *Σονάτα Hammerklavier* του Μπετόβεν, οι *Παραλλαγές Μπαχ* του Ρέγκερ και οι *Σπουδές* του Ντεμισί.

Το **Σύνολο Κάπουτ (Caput Ensemble)** δημιουργήθηκε το 1987 από ομάδα ενθουσιωδών νέων Ισλανδών μουσικών, με στόχο την εκτέλεση και την παραγγελία νέας μουσικής. Το Κάπουτ αποτελείται από 25 εκτελεστές, οι περισσότεροι από τους οποίους ζουν στην Ισλανδία. Μετά την ίδρυσή του το Κάπουτ καθιερώθηκε ως ισχυρή δύναμη της Ισλανδικής πολιτιστικής ζωής και

ανάμεσα στα ηγετικά σύνολα νέας μουσικής της Ευρώπης, με συναυλίες στη Βόρειο Αμερική και δεκαπέντε χώρες στην Ευρώπη. Το σύνολο έχει ευρέως διακριθεί για τις δυναμικές ερμηνείες και την τεχνική αριότητά του. Εμφανίζεται τακτικά στα μεγάλα διεθνή φεστιβάλ, όπως το ετήσιο Διεθνές Βήμα Συνθετών του Παρισιού, το Φθινόπωρο Βαρσοβίας, το Φεστιβάλ Γκουλμπεκιάν, το Ολλανδικό Φεστιβάλ και το Φεστιβάλ Τέχνης Ρέκιαβικ. Το Κάπουτ έχει κρατική υποστήριξη στην Ισλανδία, καθώς και δημοτική από το Ρέκιαβικ, αλλά είναι ένα πλήρως ανεξάρτητο σύνολο. Σημαντικό μέρος της διακογραφίας του Κάπουτ έχει γίνει για την εταιρεία BIS.

Ο Νίκος Χριστοδούλου (1959) είναι διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας και των Μουσικών Συνόλων του Δήμου της Αθήνας. Σπούδασε σύνθεση με τον Γ.Α. Παπαϊωάννου, πήρε δίπλωμα πλάνου στην Αθήνα και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη σύνθεση στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής του Μονάχου και στη διεύθυνση ορχήστρα στο Βασιλικό Κολλέγιο Μουσικής του Λονδίνου. Σπούδασε ελληνική φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Από το 1977 συνεργάστηκε ως συνθέτης και σύμβουλος στο Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (όπου έγραψε μουσική για την σειρά *Εδώ Λιλιπούπολη*). Έχει συνθέσει έργα για ορχήστρα, χορωδία, μουσική δωματίου, τραγούδια και σκηνική μουσική, με παραγγελίες από διάφορους φορείς, μουσικούς οργανισμούς και φεστιβάλ. Δίδαξε σύνθεση στο Ελληνικό Ωδείο.

Μουσικός διευθυντής της Νέας Συμφωνικής Ορχήστρας Αθηνών και της πρώτης πανευρωπαϊκής ορχήστρας Euro Youth Philharmonic. Συνεργάζεται με όλες τις ελληνικές

ορχήστρες και την Εθνική Λυρική Σκηνή. Είχε την επιμέλεια πολλών θεματικών σειρών, όπως το Αφιέρωμα στον Δημήτρη Μητρόπουλο, το πρώτο Φεστιβάλ Ήλιος: αφιέρωμα στον Carl Nielsen στην Αθήνα, και την καλλιτεχνική διεύθυνση του Φεστιβάλ Nikos Skalkottas Tage στο Konzerthaus του Βερολίνου (2000). Έχει δώσει την παγκόσμια πρώτη εκτέλεση πολλών νέων έργων, όπως της *Συμφωνίας αρ.1* του Lars Graugaard στο Φεστιβάλ του Όντενζε και της όπερας *Οι Δαμνιοιμένοι* του Χάρη Βρόντου στην Λυρική Σκηνή.

Έχει συνεργαστεί με ορχήστρες όπως οι Ακαδημία του Αγίου Μαρτίνου των Αγρών, Συμφωνική Ορχήστρα του BBC, Συμφωνική Ορχήστρα του Βερολίνου, Συμφωνική Ορχήστρα του Μάλμε, Συμφωνική Ορχήστρα του Όντενζε, Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας, Σύνολο Κάπουτ, Φιλαρμονική της Αρμενίας, Ορχήστρα Δωματίου Serenade, Συμφωνική Ορχήστρα του Ερεβάν, Ορχήστρα και Χορωδία του Κέντρου Μπαχ της Μόσχας και την Όπερα του Μπλολού.

Δισκογραφεί για την σουηδική εταιρεία BIS τα συμφωνικά έργα του Νίκου Σκαλκώτα (πρώτες παγκόσμιες δισκογραφήσεις). Η δισκογραφική σειρά έχει διεθνείς διακρίσεις.

Konzert Nr. 3 für Klavier und zehn Blasinstrumente

Das *Konzert Nr. 3 für Klavier und zehn Blasinstrumente* entstand 1939. Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Konzerten, die ein Orchester normaler Größe vorsehen (wie es auch das vierte, das späte *Concertino C-Dur*), ist das *Klavierkonzert Nr. 3* eines der individuellsten und architektonisch beeindruckendsten Werke Skalkottas'. Es heißt, Skalkottas habe diese Komposition besonders geschätzt; gleichwohl hat er es – wie die meisten seiner Werke – nie gehört. Die Uraufführung des Konzerts fand 1969 in London statt; wegen der außerordentlichen Schwierigkeit des Soloparts wurden die drei Sätze auf verschiedene Pianisten aufgeteilt. Geoffrey Douglas Madge war 1985 der erste, der das gesamte Konzert spielte. Skalkottas' elf Konzerte, von denen neun erhalten sind (für Klavier, 2 Klaviere, Violine, 2 Violinen, Violine und Viola und für Kontrabaß) stellen den größten Teil seines symphonischen Schaffens dar.

Seine Vorliebe für die Konzertform spiegelt gleichsam seine eigene Persönlichkeit wider: Er war introvertiert und philosophisch veranlagt, seine kreative Modernität entfremdete ihn von seiner musikalischen Umgebung, deren aktiver Teilnehmer er gleichwohl war – als Orchestergeiger, Quartettmitglied, bisweilen gar als Arrangeur fremder Musik. Skalkottas komponierte mehr Konzerte für Klavier (fünf, wenn man das für zwei Klaviere hinzuzählt) als für jedes andere Instrument, sein eigenes – die Violine – eingeschlossen (Das *Klavierkonzert Nr. 1*, 1931 komponiert, ist das früheste Zwölfton-Klavierkonzert.)

Im *Klavierkonzert Nr. 3* gibt es Mehrdeutigkeiten im Verhältnis von Form und Klang, von Motivstruktur und Polyphonie sowie hinsichtlich des emotionalen Charakters. Umfang und formale Ausdehnung sind ungewöhnlich, der Tonsatz ist vielfach kontra-

punktisch verdichtet, aber dennoch ist es für ein Ensemble von zehn Bläsern und Schlagzeug ökonomisch komponiert. Das ganze Konzert ist geprägt von einer fast unablässigen, vielschichtigen Phrasenüberlappung – sowohl zwischen Solist und Ensemble als auch innerhalb des Orchestersatzes selber. Skalkottas' Stil ist expressiv, ja leidenschaftlich, dabei aber unsentimental und konzentriert; zugleich verbindet es dunkle Untertöne mit einem etwas bitteren Humor. All dies wird von dem Bläserensemble aus Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Kontrafagott, Horn, Trompete, Posaune und Tuba ideal vermittelt. Das Schlagzeug – Pauke, große und kleine Trommel, Becken, Tambourin, Peitsche und Xylophon – wird in unerwarteter, sparsamer Weise verwandt. Bezeichnender- und ungewöhnlicherweise fehlt das Schlagzeug an den Satzenden gänzlich, selbst am dynamischen Schluß des letzten Satzes; dies paßt gut zu Skalkottas' unrhetoischem Stil.

Das Konzert ist anhand eines sehr freien zwölftönigen oder atonalen Verfahrens komponiert, das nicht eigentlich seriell ist. Es gibt zwei zentrale Zwölftonreihen, daneben einige sekundäre Reihen sowie (sehr oft) andere freie Zwölftongruppen, die nicht als Reihen fungieren; es sind Zwölftontexturen, die Melodierteile und Akkorde umfassen. Wie so oft bei Skalkottas, werden die Reihen thematisch konzipiert und verwendet. Sämtliche Hauptthemen in den drei Sätzen des Werks weisen Verbindungen zu den beiden Hauptreihen auf; durch die thematischen Querbezüge hat das Werk zyklischen Charakter. Auch die zwei Hauptreihen scheinen den beiden zentralen Ausdruckscharakteren zugeordnet zu sein: die erste, die das Werk eröffnet, ist mit dramatisch-expressiven Momenten und intimen Gefühlsregungen verwoben, während die zweite Reihe einer tänzerisch-leichtfüßigen, extrovertierteren Stimmung

korrespondiert. Die ersten drei Noten der ersten Reihe bilden ein motivisches Motto, das in allen drei Sätzen erklingt. Das *Konzert Nr. 3* weist eine Vielzahl von thematischen Gedanken auf, von denen viele durchführungsartig aus dem Ausgangsmaterial gewonnen werden. Der erste Satz, *Moderato*, ist ein Sonatensatz, der mit einem klassischen Orchesterriportnell beginnt, in dem die beiden thematischen Hauptgruppen vorgestellt werden. Das Klavier beginnt solistisch mit der zweiten Exposition und führt mit dramatischer Bravour einen neuen Gedanken ein, der allmählich zum ersten Thema überleitet. Die Exposition wird von einem kurzen Orchesterriportnell abgeschlossen. Nach einer derart ausgedehnten Exposition ist die Durchführung, die im Klavier beginnt, entsprechend kürzer. In allen Sätzen gibt die Reprise das gesamte Modell der Doppelexposition wieder und verbindet die Orchester- mit einer nachfolgenden Solo-Reprise (was im klassischen Konzert nicht geschieht).

Der zweite Satz, *Andante sostenuto*, ist in der Tat von schwelender Expressivität und verhaltenem Pathos. Seine Form widersetzt sich der Kategorisierung; am ehesten noch könnte man ihn als eine Art Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und Reprise bezeichnen – die thematischen Strukturen aber sind kaum sonatenartig zu fassen.

Der dritte Satz, *Allegro giocoso*, folgt der Sonatenform. Die Orchesterexposition beginnt mit dem Hauptthema in der Klarinette, einer lebhaften Melodie mit fröhlichen, großen Sprüngen. Das zweite Thema wird von der Oboe vorgestellt und hat einen melodischeren, lyrischeren Charakter. Der Durchführungsabschnitt hebt als Scheinreprise an: Das Klavier greift den Anfang des ersten Themas auf (das man in der Originalgestalt bislang noch nicht vom Klavier gehört hat) und fährt darauf mit einem eigenen, vir-

tuosen Nebenthema fort. Recht überraschend gehen Solist und Orchester dann nahezu gänzlich ihre eigene Wege. Die Reprise bringt die Themen in umgekehrter und gemischter Reihenfolge. Das vom Orchester gespielte Motto des Werks (das auf den Anfang des ersten Satzes verweist) eröffnet eine kurze Coda; ein lakonischer, dramatischer Epilog schließt das Werk ab.

Die Gnome

Das Ballett *Die Gnome* wurde 1939, im selben Jahr wie das *Klavierkonzert Nr. 3* komponiert. Es ist eine Suite für Instrumentalensemble, die zu großen Teilen aus Skalkottas' Instrumentationen von kleinen Klavierstücken Bartóks und Strawinskys besteht; daneben gibt es drei kurze Stücke von Skalkottas selber. Es ist eine herrliche Musik, die Skalkottas' Kunstfertigkeit und Originalität zeigt.

Zeit lebens komponierte Skalkottas sowohl atonale als auch tonale Werke. Seine durchweg tonalen Ballette bilden einen wichtigen Teil seines Schaffens. Überhaupt spielt der Tanz eine wesentliche Rolle in Skalkottas' Musik – wie etwas in den berühmten *36 Griechischen Tänzen* oder in verschiedenen atonalen Werken, die auf Tänze seiner Zeit verweisen (Tango, Foxtrott etc.). 1938 schrieb Skalkottas sein erstes Ballett, *Das Mädchen und der Tod*, eines seiner bedeutendsten Werke. Fortan komponierte er bis zu seinem Tod regelmäßig für Ballettproduktionen. Er arbeitete dabei mit den sämtlichen der zwar nicht zahlreichen, aber wegweisenden Ballettkompagnien im damaligen Athen zusammen. Koula Pratsika, die Direktorin der Pratsika Tanzschule und eine zentrale Persönlichkeit des griechischen Balletts, bat Skalkottas, bei der Produktion der *Gnome* mitzuwirken, die bei einer weihnachtlichen Doppelveranstaltung am 22. Dezember 1939 Premiere hatten. Außerdem verpflichtete sie Stratis Myrivilis, einen der führen-

den griechischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, der eine freie, dichterische Erzählung über das Sujet und seine Symbolik schreiben sollte. Ursprünglich hatte Pratsika selber eine Suite aus Bartóks Sammlung *Für Kinder* zusammengestellt, die sie Skalkottas zu instrumentieren bat. Wie die übrigen Stücke aus *Für Kinder* basieren diese Stücke auf authentischen ungarischen und slowakischen Volksliedern, so daß sie gut zu einem folkloristisch inspirierten Ballett passen. Im gedruckten Programmheft wird ausschließlich Bartók als Komponist genannt, während Skalkottas nur als Bearbeiter erwähnt wird. Tatsächlich aber stammen einige der Stücke der endgültigen Suite von anderen Komponisten als Bartók, wenngleich ihm ein Großteil der Suite – acht Stücke – entlehnt wurde. Wahrscheinlich ergab sich im Zuge der Fertigstellung der *Gnome*, daß mehr Musik benötigt wurde als Pratsika ausgewählt hatte. Myrivilis dichterische Erzählung in zwei Teilen bildete den Rahmen der Haupthandlung. Daher ist es möglich, daß eine neue, der Erzählung vorangehende Einleitung ebenso benötigt wurde wie Musik, die einen Teil der Erzählung begleitete.

Als Einleitung wurde ein Klavierstück von Strawinsky verwendet, das ebenfalls aus einer Sammlung für Kinder – *Die fünf Finger* – stammte. Skalkottas komponierte drei kurze Stücke: Nr. 2 (für die Erzählung), mit einer wunderschönen, modalen Cello-Melodie, sowie Nr. 11 und 12. Bei Nr. 5 handelt es sich um ein unidentifiziertes Stück Barockmusik, das wahrscheinlich von Pratsika, die in anderen Balletten häufig Alte Musik verwendete, ausgewählt worden war. Auch ein traditionelles griechisches Weihnachtslied (Nr. 4, in Nr. 6 wiederholt) sorgt für stilistische Vielfalt; es wird von der Oboe gespielt – eine Anspielung auf den Klang des Zournas, eines Blasinstruments aus der griechischen Volksmusik, das hier von

Triangel, Glocken und Schlagwerk begleitet wird. Die Handlung des Balletts bezieht sich auf die weit verbreiteten griechischen Weihnachtsmärchen über die Gnome. Die Gnome – häßliche, gemeine und groteske Wesen der Unterwelt – begeben sich in jedem Jahr an Heiligabend auf die Erde; in den zwölf Tagen zwischen Weihnachten und Epiphania attackieren und quälen sie die Menschen, die dagegen Vorkehrungen treffen sollten. Die Wasserweihe an Epiphania bereitet der Erdenzeit der Gnome ein Ende und treibt sie zurück in die Unterwelt. Anhand der essentiellen Symbolik der mythischen Erzählung hat Pratsika eine Choreographie geschaffen, die die Konfrontation von fünf weiß gekleideten Vestalinnen (junge Mädchen, die den häuslichen Herd umgeben) und fünf schwarz gekleideten Gnomen ins Zentrum stellt, was den ewigen Kampf zwischen Hell und Dunkel, zwischen Gut und Böse thematisiert. Das Ballett hat drei Teile: *Prolog*, *Zwölf Tage* und *Epilog*. Das Instrumentalensemble besteht aus Flöte (Pikkoloflöte), Oboe (Englischhorn), Trompete, Schlagzeug und Streichquintett. Skalkottas' Instrumentation der Stücke von Bartók und Strawinsky ist meisterlich und voller Phantasie. Seine Bearbeitung trägt der ländlichen Schlichtheit und der Verve der Bartók-Stücke in einer Weise Rechnung, die dem folkloristischen Charakter der Handlung entspricht. Auch Skalkottas' eigene Miniaturen sind aufs Schönste in das Ballett verwoben.

© Nikos Christodoulou 2004 (gekürzte Fassung)

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. Für BIS hat er Skalkottas' *Klavierkonzert Nr. 1* (BIS-CD-1014) aufgenommen; zu weiteren BIS-Einspielungen zählen das *Opus Clavicembalisticum* von Sorabji (BIS-CD-1062/1064) sowie die drei Klavierkonzerte von Medtner eingespielt (BIS-CD-1258).

Geoffrey Douglas Madges Recital-Programme sind eine weitgespannte Mischung aus barocker, klassischer, romantischer und zeitgenössischer Musik, die gerne bekannte mit unbekannten 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*, Ludwig van Beethovens „*Hammerklaviersonate*“, Regers *Bach-Variationen* und Debussys *Études* gehören seit eh und je zu den Highlights seiner Konzertprogramme.

Das **Caput Ensemble** wurde 1987 von einer Gruppe enthusiastischer junger Musiker aus Island mit dem Ziel gegründet, zeitgenössische Musik aufzuführen und in Auftrag zu geben. Caput besteht aus rund 25 Spielern, von denen die meisten in Island wohnen. Seit seiner Gründung bildet Caput einen wichtigen Bestandteil des isländischen Kulturlebens und eines der führenden Ensembles für Neue Musik in Europa, das Konzerte in Nordamerika und fünfzehn europäischen Ländern gegeben hat. Das Ensemble wird allgemein für seine packenden Interpretationen und seine technische Meisterschaft gelobt; regelmäßig spielt es bei bedeutenden Festivals wie dem jährlichen Rostrom of Composers in Paris, dem Holland Festival und dem Reykjavík Art Festival. Caput wird unterstützt von der isländischen Regierung und von der Stadt Reykjavík, ist aber gleichwohl ein vollkommen unabhängiges Ensemble.

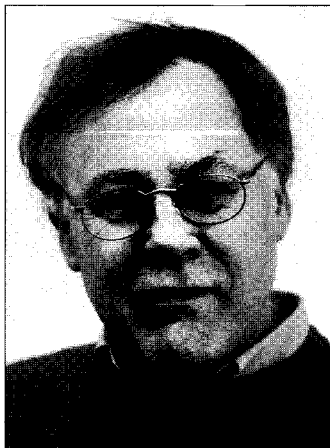
Nikos Christodoulou (geb. 1959) studierte Komposition (bei J.A. Papaioannou) und Klavier in Athen. Er setzte seine Kompositionstudien an der Hochschule für Musik in München fort und studierte außerdem Dirigieren am Royal College of Music in London. In den Jahren 1977-81 war er Associate Composer und 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 leitet das Athens New Symphony Orchestra, das gesamteuropäische Euro Youth Philharmonic Orchestra und das Athens Symphony Orchestra. Regelmäßig dirigiert er 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

Sinfonic-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 Ersteinstrumenten der Symphonik von Skalkottas für BIS erhielt den Beifall der internationalen Kritik.



Geoffrey Douglas Madge

Concerto no 3 pour piano et dix instruments à vent

Le *Concerto no 3 pour piano et dix instruments à vent* fut écrit en 1939. Très différent des deux premiers qui demandent un orchestre de grandeur normale (de même que le quatrième, le tardif *Concertino en do majeur*), le *Concerto pour piano no 3* est l'une des œuvres les plus individuelles de Skalkottas et dont l'architecture impressionne le plus. On a dit que Skalkottas aimait particulièrement cette œuvre ; or, comme ce fut le cas de la plupart de ses compositions, il n'en entendit jamais d'exécution. Le concerto fut créé à Londres en 1969 mais, à cause des demandes extraordinaires dans la partie solo, trois pianistes différents jouèrent chacun leur mouvement. Geoffrey Douglas Madge fut le premier à interpréter le concerto en entier en 1985.

Les onze concertos de Skalkottas, dont neuf survivent (pour piano, deux pianos, violon, deux violons, violon et alto, contrebasse), forment la majeure partie de sa production symphonique. Sa prédilection pour la forme de concerto peut être vue comme reflétant sa personnalité : il était philosophe et introverti, dont le modernisme créatif le brouillait avec son environnement musical et pourtant, il était un membre actif de cet environnement, passant sa vie professionnelle quotidienne comme violoniste d'orchestre, membre de quatuor et même à l'occasion comme arrangeur de la musique d'autres compositeurs. Skalkottas composa plus de concertos pour piano (cinq, y compris celui pour deux pianos) que pour tout autre instrument, même le sien, le violon (le *Concerto pour piano no 1*, écrit en 1931, est le premier concerto pour piano en technique dodécaphonique).

Dans le *Concerto pour piano no 3*, des ambigüités se présentent entre la forme et le son, dans la

structure des phrases et la polyphonie ainsi que dans le caractère émotionnel. L'œuvre montre une grandeur et une expansion formelle extraordinaires et aussi un tissu polyphonique souvent dense mais elle est pourtant écrite pour un ensemble très économique de dix instruments à vent et percussion. Tout au long du concerto, les phrases s'enchaînent et se recouvrent presque continuellement en plusieurs couches entre le soliste et l'ensemble orchestral ainsi que dans le tissu orchestral même.

Le style de Skalkottas est expressif, même passionné tout en restant concentré et dépourvu de sentimentnalité ; il allie aussi des murmures sombres et un esprit quelque peu amer. Ces traits sont idéalement transmis ici par l'ensemble à vent formé comme suit : flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone et tuba. La percussion, comprenant timbales, caisse claire, grosse caisse, cymbales, tambourin, fouet et xylophone, est utilisée de manière inattendue et très économique. Chose importante et rare, il n'y a pas de percussion à la fin des mouvements, pas même à la conclusion dynamique du dernier mouvement ; ceci concorde bien avec le style sobre de Skalkottas.

Le concerto est composé avec une méthode atonale très librement dodécaphonique, pas exactement sérielle. On y voit deux séries dodécaphoniques principales. Il s'y trouve aussi quelques séries secondaires ainsi que (très souvent) d'autres groupes de notes dodécaphoniques libres qui ne fonctionnent pas en séries ; ce sont des textures dodécaphoniques renfermant des segments mélodiques et des accords. Comme si souvent chez Skalkottas, les séries sont conçues et utilisées thématiquement. Tous les thèmes fondamentaux des trois mouvements de l'œuvre sont reliés aux deux séries principales ; grâce aux liens thématiques, l'œuvre présente un caractère cyclique.

Les deux séries principales apparaissent aussi être reliées à deux caractères expressifs fondamentaux : le premier, ouvrant l'œuvre, est lié à une qualité expressive dramatique et à une émotion intime, tandis que la seconde série est associée à une veine plus légère, dansante, plus extravertie. Les trois premières notes de la première série constituent un *leitmotif* entendu dans tous les mouvements. Le *Troisième Concerto* est riche d'idées dont plusieurs croissent à partir d'une transformation développementale du matériel primaire. Le premier mouvement, *Moderato*, est de forme sonate et commence avec une ritournelle orchestrale classique où les deux groupes thématiques principaux sont présentés. Le piano ouvre sa propre seconde exposition solo, amenant une nouvelle idée avec bravure dramatique menant graduellement au premier thème. L'exposition se termine par une brève ritournelle orchestrale. Suivant une exposition aussi considérable, le développement – qui commence par une nouvelle entrée du soliste – est en conséquence plus court. Dans tous les mouvements, la réexposition est un miroir du patron en entier de la double exposition et allie une récapitulation orchestrale et solo (ce qui ne se produit pas dans un concerto classique).

Le second mouvement, *Andante sostenuto*, développe vraiment une qualité expressive soutenue et un pathos retenu. Sa forme ne convient pas entièrement à une catégorie spécifique : elle peut être vue comme un genre de forme sonate avec les trois sections de la sonate – exposition, développement, réexposition – mais sans son organisation thématique définie.

Le troisième mouvement, *Allegro giocoso*, épouse la forme sonate. L'exposition orchestrale s'ouvre sur le thème principal à la clarinette, un air courant avec de grands sauts joyeux. Le hautbois introduit le second thème au caractère plus mélodique et lyrique.

Le développement commence, brièvement, comme une fausse réexposition : le piano répète avec esprit le début du premier thème (qu'on n'a pas encore entendu dans sa forme originale au piano) et continue immédiatement seul avec sa propre idée virtuose secondaire. Puis, assez soudainement, le soliste et l'orchestre vont presque complètement chacun de son côté. La réexposition suit un ordre thématique renversé et mêlé. La devise de l'œuvre dans l'orchestre (rappelant directement le début du premier mouvement) introduit une brève coda ; un épilogue laconique et dramatique termine l'œuvre.

Les Gnômes

Le ballet *Les Gnômes* fut écrit en 1939, la même année que le *Concerto pour piano no 3*. C'est une suite pour ensemble instrumental dont une bonne partie du matériel consiste en instrumentations par Skalkottas de petites pièces pour piano de Bartók et de Stravinsky ; il s'y trouve aussi trois brèves pièces de Skalkottas lui-même. La ravissante partition montre l'art et l'originalité de Skalkottas.

Skalkottas a composé dans les idiomes atonal et tonal toute sa vie. Ses ballets, tous tonals, forment une partie importante de son travail. La danse et les éléments de danse ont généralement une présence vitale dans la musique de Skalkottas – comme dans les célèbres *36 Danses grecques* par exemple, ou dans diverses œuvres atonales se rapportant aux danses de son époque (tango, fox-trot, etc.) En 1938, Skalkottas composa son premier ballet, *La Jeune Fille et la Mort*, l'une de ses œuvres les plus importantes. Il continua après à composer régulièrement pour des productions de ballet jusqu'à la fin de sa vie. Skalkottas a collaboré avec toutes les compagnies de ballet d'Athènes du temps – elles n'étaient pas nombreuses mais faisaient du travail de pionniers.

Koula Pratsika, directrice de l'école de danse Pratsika et une figure de proue en ballet grec, demanda à Skalkottas de collaborer à la production des *Gnomes*, donnée à un concert de Noël le 22 décembre 1939. Pour la production des *Gnomes*, elle demanda aussi à Stratis Myrivilis, l'un des plus éminents auteurs grecs du 20^e siècle, d'écrire une narration poétique libre sur le sujet et le symbolisme du ballet. Quant à la musique, Pratsika forma d'abord une suite de son cru, choisissant des pièces de la collection pour piano *Pour Enfants* de Béla Bartók, et demanda ensuite à Skalkottas d'orchestrer la musique. Les pièces de Bartók, comme toutes celles de la collection *Pour Enfants*, reposent sur des chansons folkloriques hongroises et slovaques authentiques et conviennent donc bien au sujet d'inspiration populaire du ballet. Dans le programme imprimé original, Bartók est nommé exclusivement comme compositeur de la musique et Skalkottas ne figure que comme son arrangeur. En fait cependant, quelques pièces dans la suite finale sont de la main d'autres compositeurs que Bartók. La majorité de la suite – huit pièces – est de Bartók. Il semble probable que, à l'étape finale des *Gnomes*, on eut besoin de plus de musique que ce que Pratsika avait d'abord choisi. La narration poétique de Myrivilis, divisée en deux parties, servit de cadre à l'action principale du ballet. Il est ainsi possible qu'une nouvelle introduction, précédant la narration, fut nécessaire, ainsi que de la musique pour accompagner une partie de la narration.

Une pièce pour piano de Stravinsky fut utilisée avec effet comme introduction, tirée, elle aussi, d'une collection pour enfants, *Les Cinq Doigts*. Skalkottas composa trois petites pièces : le no 2, pour la narration, avec une ravissante mélodie à caractère modal pour violoncelle, ainsi que les nos 11 et 12. Le no 5 est une pièce non identifiée de musique ancienne,

probablement choisie par Pratsika qui se servait souvent de musique baroque dans ses productions. On entend aussi une autre diversion stylistique, un Noël grec traditionnel (no 4, répété dans le no 6) ; il est joué sans harmonisation par le hautbois, une allusion au son de la *zourna*, un instrument à vent populaire grec, accompagné par les traditionnels triangle, cloches et percussion.

L'intrigue du ballet rappelle les contes de Noël populaires grecs très répandus sur les gnomes. Créatures laides, vicieuses, grotesquement monstrueuses vivant aux enfers, les gnomes surgissent dans le monde la veille de Noël ; dans la période de douze jours entre Noël et l'Épiphanie, ils attaquent et torturent les humains qui devraient prendre leurs précautions ; la cérémonie de l'eau bénite à l'Épiphanie met fin au temps des gnomes sur la terre et les renvoie aux enfers. En partant du symbolisme essentiel du mythe, Pratsika a créé une intrigue chorégraphique basée sur la confrontation entre deux groupes de cinq gnomes, vêtus de noir, et cinq vestales, vêtues de blanc, des jeunes filles autour de l'âtre de la maison, suggérant ainsi la lutte éternelle entre les ténèbres et la lumière, le mal et le bien. Le ballet renferme trois sections : *Prologue*, *Douze jours* et *Épilogue*. L'ensemble instrumental complet consiste en flûte (doublée du piccolo), hautbois (doublé du cor anglais), trompette, percussion et quintette à cordes. L'instrumentation de Skalkottas des pièces de Bartók et Stravinsky est magistrale et remplie d'imagination. Son traitement capte la rusticité et la verve des pièces de Bartók dans une humeur s'appareillant au caractère populaire de l'intrigue. De plus, les propres miniatures de Skalkottas sont magnifiquement intégrées dans le ballet.

Des textes © Nikos Christodoulou 2004

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. Il avait déjà enregistré le *Concerto pour piano no 1* de Skalkottas sur étiquette BIS (BIS-CD-1014); d'autres sorties BIS renferment l'*Opus Clavicembalisticum* de Sorabji (BIS-CD-1062/1064) et les trois concertos pour piano de Medtner (BIS-CD-1258).

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 Ludwig van Beethoven, les *Variations Bach* de Reger et les *Études* de Debussy ont toujours formé des sommets dans ses programmes de concerts.

L'Ensemble Caput fut mis sur pieds en 1987 par un groupe de jeunes musiciens islandais enthousiastes dans le but de jouer et de commander de la musique nouvelle. Caput consiste en 25 membres environ, la plupart résidant en Islande. Depuis sa fondation, Caput s'est établi comme une force assurée dans la vie culturelle islandaise et l'un des plus importants ensembles de musique nouvelle en Europe, se produisant en Amérique du Nord et dans quinze pays européens. L'ensemble fut applaudi partout pour ses interprétations imposantes et la maîtrise de sa technique; il se produit régulièrement à des festivals majeurs dont le Rostrum International de Compositeurs à Paris, l'Automne à Varsovie, le festival du Gulbenkian, le festival de Hollande et le festival d'art de Reykjavík. Caput reçoit un support régulier du gouvernement islandais et de la ville de Reykjavík mais c'est un ensemble entièrement indépendant.

Nikos Christodoulou (né en 1959) a étudié la composition avec J.A. Papaioannou et le piano à Athènes. Il poursuivit 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'or-

chestre 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 no 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 Bolshoi. Sa série d'enregistrements en première mondiale de musique symphonique de Skalkottas sur étiquette BIS a été accueillie avec enthousiasme par la critique internationale.

Caput Ensemble

Piano Concerto No. 3

Kolbeinn Bjarnason, flute
Eydis Franzdóttir, oboe
Peter Tompkins, cor anglais
Gudni Franzson, clarinet
Darri Mikaelsson, bassoon
Brjann Ingason, contrabassoon
Eiríkur Örn Pálsson, trumpet
Anna Sigurbjörnsdóttir, horn
Sigurður Thorbergsson, trombone
Sigurður Már Valsson, tuba
Steeff van Oosterhout, percussion
Pétur Grétarsson, percussion
Frank Aarnink, percussion

The Gnomes

Kolbeinn Bjarnason, flute
Eydis Franzdóttir, oboe
Eiríkur Örn Pálsson, trumpet
Zbigniew Dubik, violin
Greta Guðnadóttir, violin
Guðmundur Kristmundsson, viola
Bryndis Halla Gylfadóttir, cello
Hávarður Tryggvason, double bass
Steeff van Oosterhout, percussion
Pétur Grétarsson, percussion
Frank Aarnink, percussion

Skalkottas: *Piano Concerto No. 3; The Gnomes* – Skalkottas Academy Critical Text

For the present recording, the Skalkottas Academy has prepared new, critically edited musical texts of the *Piano Concerto No. 3* and *The Gnomes*. The existing edition of the *Piano Concerto No. 3* has several errors; in the second movement, in particular, there are also several editing interferences and even alterations of the original instrumentation. Other occasional errors, doubtful places, missing markings, etc., have arisen because Skalkottas always prepared a fairly clear full score in ink, orchestrating with considerable speed from a draft short score (in one exceptional instance, at the beginning of the first movement, a solo trumpet part is clearly missing; this has been reconstructed from the short score). For the critical revision, two sources were used: the manuscript full score and the surviving draft short score, in ink, of the first and second movements (in doubtful places the draft's readings were always to be pre-

ferred). The revision of some note inconsistencies also required twelve-tone analysis. Some of the errors in the second movement were revised according to observations in Judit Alsmeier's book on Skalkottas, *Komponieren mit Tönen*.

The instrumental score of *The Gnomes*, long considered lost, was found by Nikos Christodoulou in the Koula Pratsika Archive. It is, as usual, clearly written in ink, yet several inconsistencies and a few missing markings reveal that it was written in some haste, probably because of the pressure of the ballet production. For the present edition, Skalkottas's full and piano scores (in manuscript) were used as well as the set of parts used in the original production. The movements based on Bartók and Stravinsky piano pieces have been also compared with the originals. The critical revision of both works was made by Nikos Christodoulou.

Music by Nikos Skalkottas on BIS:

Orchestral Music

- BIS-CD-904 Violin Concerto; Seven Greek Dances for strings; Largo Sinfonico for orchestra
BIS-CD-954 Double Bass Concerto; Three Greek Dances for strings; Mayday Spell, symphonic suite
BIS-CD-1014 Piano Concerto No. 1; The Maiden and Death, ballet suite; Ouverture Concertante
BIS-CD-1333/1334 . . 36 Greek Dances; The Return of Ulysses

Chamber and Instrumental Music

- BIS-CD-1024 Music for violin and piano: Sonatinas Nos. 1-4; Gavotte; Little Chorale and Fugue
March of the Little Soldiers; Menuetto Cantato; Nocturne; Rondo; Scherzo;
Sonata for solo violin
BIS-CD-1074 String Quartet No. 3; String Quartet No. 4
BIS-CD-1124 String Quartet No. 1; Ten Pieces (Sketches) for string quartet; Gero Dimos for string quartet;
Octet for strings & winds; String Trio (No. 2)
BIS-CD-1133/1134 . . Musik für Klavier: 32 Klavierstücke for piano; Four Études for piano; Suite No. 1 for piano
BIS-CD-1204 Duo for violin & cello; Duo for violin & viola; Three Greek Folk-Song Arrangements for
violin & piano; Petite Suites Nos. 1 & 2 for violin & piano; Scherzo for 4 instruments;
Sonata for violin & piano
BIS-CD-1224 Trio for piano, violin and cello; Largo for cello and piano; Bolero for cello and piano;
Serenata for cello and piano; Sonatina for cello and piano; Tender Melody for cello and piano;
Eight Variations (on a Greek Folk Tune) for piano trio
BIS-CD-1244 Concerto for Two Violins (with 'Rembetiko' theme); Quartet for Oboe, Trumpet, Bassoon
and Piano; Concertino for Oboe and Piano; Concertino for Trumpet and Piano; Tango and
Fox-trot for Oboe, Trumpet, Bassoon and Piano; Sonata Concertante for Bassoon and Piano

Piano Concerto No. 3 is published by G. Schirmer. On the present disc, however, both the concerto and *The Gnomes* are recorded according to new critical texts prepared from the composer's manuscripts by the Skalkottas Academy.

INSTRUMENTARIUM

Piano: Steinway and Sons Concert Grand model D

Piano technician: Leifur Magnússon

Recording data: 2002-11-06/12 at Salurinn, Tónlistarhús Kópavogs, Iceland [*Piano Concerto No. 3*]
and at Reykjavík City Theatre, Iceland [*The Gnomes*]

Sound engineer: Martin Nagorni

Neumann microphones; Tascam MA-AD 8 pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Tascam DA 88 recorder;
Sennheiser HD 600 headphones.

Recording producer: Martin Nagorni

Digital editing: Martin Nagorni

Cover text: © Nikos Christodoulou 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Traditional goat's dance during carnival on the island of Skyros, Greece (kindly provided by www.inskyros.gr)

Photograph of Nikos Christodoulou: Nikos A. Kapsokefalos

Photograph of Geoffrey Douglas Madge: Arnold Fellendans

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

The Skalkottas Academy is grateful to Professor Rena Lountzaki, curator of the Pratsika Archive, to the Benaki Museum in Athens for its kind cooperation regarding the Pratsika Archive, and to Michel Bichsel, researcher at the Skalkottas Archive.



Nikos Skalkottas