

 **BIS**

CD-1124 DIGITAL

Nikos
Skalkottas

Chamber Music

New Hellenic Quartet



Ν
ί
κ
ο
ς

Σ
κ
α
λ
κ
ώ
τ
α
ς

SKALKOTTAS, Nikos (1904-1949)**String Quartet No. 1** (1928) *(M/s)* **14'43**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro giusto</i> | 4'30 |
| 2 | II. <i>Andante con variazioni</i> | 6'21 |
| 3 | III. <i>Allegro (ben ritmato) vivace</i> | 3'44 |
-

Zehn Stücke für Streichquartett (Skizzen) (c. 1940) *(Universal Edition)* **19'34**

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | I. Sinfonia. <i>Allegro giusto – Agitato</i> | 2'13 |
| 5 | II. Concerto. <i>Vivace</i> | 1'42 |
| 6 | III. Passacaglia. <i>Moderato molto</i> | 2'52 |
| 7 | IV. Suita. <i>Allegro moderato</i> | 1'03 |
| 8 | V. Concertino. <i>Allegretto con grazia</i> | 1'25 |
| 9 | VI. Serenata. <i>Andantino</i> | 2'42 |
| 10 | VII. Ragtime. <i>Tempo di Ragtime</i> | 1'07 |
| 11 | VIII. Notturmo. <i>Molto espressivo</i> | 3'56 |
| 12 | IX. Capriccio. <i>Vivacissimo (ritmato)</i> | 0'55 |
| 13 | X. Rondo. <i>Presto</i> | 0'57 |
-

Octet (1931)* *(Universal Edition)* **12'03**

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | I. <i>Allegro moderato – Rascher wie vorher – Moderato</i> | 3'30 |
| 15 | II. <i>Andante cantabile</i> | 4'54 |
| 16 | III. <i>Presto – Etwas langsamer (ruhiger) – Tempo I – Breit – Tempo I – Etwas ruhiger – Breit – Prestissimo</i> | 3'31 |

String Trio (No. 2) (1935) (*Margun Music*)

13'02

17 I. *Moderato*

5'10

18 II. *Andante*

3'54

19 III. *Presto*

3'50

20 **Gero Dimos** for string quartet (1949) (*M/s*)

4'08

Andante – Allegretto – Tempo I – Allegretto brioso – Allegro

New Hellenic Quartet

Georgios Demertzis, violin I; **Dimitrios Chandrakis**, violin II;

Paris Anastasiadis, viola; **Apostolos Chandrakis**, cello

*Octet winds: members of the **Vadaux Quintet**

Jan Bengtson, flute; **Per Andersson**, oboe;

Per Billman, clarinet; **Christian Davidsson**, bassoon

INSTRUMENTARIUM

Georgios Demertzis, violin I Violin: Johannes Cuypers 1801. Bow: Gustave Bernandel

Dimitrios Chandrakis, violin II Violin: Lorenzo Archangioli. Bow: Vigneron

Paris Anastasiadis, viola Viola: Alfons Pisters 1995. Bow: T.M. Gerbeth

Apostolos Chandrakis, cello Cello assembled by Max Otto Bremmen 1930. Bow: Morizot

Jan Bengtson, flute Muramatsu 18k

Per Andersson, oboe R. Dupin, Zürich

Per Billman, clarinet Buffet & Crampon R13, Hite modified. Mouthpiece: Jewel, Concert

Christian Davidsson, bassoon W. Schreiber & Söhne, Prestige S91. Crook: W. Schreiber & Söhne, KE-1

String Quartet No. 1

Skalkottas's *First String Quartet* dates from 1928. At that time Skalkottas wrote three quartets, the third of which bears the title 'Easy Music for String Quartet'. Of these three works, only the *First* has so far been available for performance; although it was initially believed to have been lost, it was found by Jorgos Chatzidakis in a second-hand bookshop. As far as we know, the work was performed in Berlin and Athens in 1930.

Skalkottas studied under Schoenberg during the academic year 1927-28. The *First String Quartet* was thus among the first works that he presented in the composition class of the Prussian Academy of Art. Nevertheless, no significant change in style can be observed by comparison with his earlier works that have survived, for instance the *Piano Sonatina*, composed in 1927 before Skalkottas joined Schoenberg's composition class. Skalkottas uses serial technique as an extension of tonal writing, and arranges his series more in accordance with homophonic than polyphonic principles.

The present quartet is formally economical and strict. Following the model of other works by Skalkottas from his Berlin period, the three movements are allocated three musical functions: the first (*Allegro giusto*) is a classical sonata allegro with the typical exposition repeat. The second movement is an *Andante con variazioni* in which Skalkottas explores the characteristic rhythms of jazz. It consists of a theme, three variations and coda; the time signature changes for each variation. The third movement (*Allegro [ben ritmato] vivace*), a rondo of exhilarating and distinctly entertaining character, shows affinities with Greek folk-songs: a minor scale, followed by a rising five-note motif in which the fifth note is flattened, contains the typically Greek colour to which Skalkottas would return in 1931 in *Peloponisiako*, the first of the *Greek Dances* to be composed.

Ten Sketches for Strings

The full name of Skalkottas's well-known *Ten Sketches for Strings* is *Ten Pieces for String Quartet (Sketches)*. The term 'sketches' is ambiguous: it refers both to the musical structure of the work and also to the fact that the composer took care to use no more than one page of manuscript paper for each piece, so that they could be seen at a glance, like a pictorial sketch. The *Ten Sketches* thus occupy ten pages of score. In a separate essay (*Theory and Practice of Musical Rules*), Skalkottas later explained that music differs from other arts such as painting owing to the 'strict rules' with which each art form complies. Music is therefore music because it is created within the framework of a particular category of rules – 'strict' or 'musical rules'. The transformation of an 'idea' from one form to another, and consequently from one artistic genre to another (for example from literature, photography or film into music) was, however, a concept that never ceased to intrigue Skalkottas.

This work was probably composed immediately after the *Fourth String Quartet* and represents a decisive step by the composer into the genre of the short character piece.

The *Ten Sketches* have been performed on numerous occasions, recorded, held in high esteem and even loved by musicians, critics and Skalkottas's audiences. The composer himself also prepared a version for string orchestra, to which he added a 'Little Suite for String Instruments' – again with two performance options, for large or small string ensemble.

In the version of the *Ten Sketches* for string quartet, the rapid alternation of movement types, notation and string playing techniques, horizontal and vertical, assumes great importance. Despite this variety, the essential characteristics of Skalkottas's compositional method are clearly recognizable: the themes and their accompaniments (counterpoint, figurations, harmonies

etc.) and also the 'forms' or 'images' in which the playing techniques (*pizzicato*, *glissando* etc.) are to the fore. These two aspects, the 'thematic' and the 'illustrative', are consequently arranged hierarchically, in that the illustrative is dependent upon the thematic and, as such, is employed as an introduction to (less so in this work), development of, coda to or episodes within the thematic sections. This clear hierarchy contributes to the obvious visualization of the idea of each of the pieces – a method, so to speak, that one might compare to the use of perspective in painting. As he is working with a unified string sonority, Skalkottas does not regard it as necessary to double one instrument with another, and thus the 'orchestrated' dimension of the string style develops, by adapting itself to the composer's ability to differentiate the string sound vertically. In this way, therefore, as an expression of economy, the technique of simple or differentiated doublings is excluded from Skalkottas's skilful orchestral style.

Summary of the *Ten Sketches*

- 1) 'Sinfonia' (*Allegro giusto*). A direct application of an idea from the *Treatise on Orchestration* for a 'symphony for string orchestra' (cf. above, with reference to the *Fourth Quarter*). The theme that begins this sketch is such that, in full form, it could serve as the first part of a sonata form movement with two themes, on a symphonic scale.
- 2) The 'Concerto' (*Vivace*) is based on the concept of virtuosic writing, here represented by the instruments' semiquaver motion. Various indications of phrasing reveal the composer's intention to allude to the 'old style' of the classical and pre-classical concerto.
- 3) The 'Passacaglia' (*Moderato molto*) is based on an ostinato bass line from the cello, incorporating moments of *glissando* and *pizzicato*. In the upper parts of this suggestive sketch, the contrapuntal motion of the

instrumental lines sets the tone, an effect intensified by the successive (rather than simultaneous) entries of the three instruments in ascending order (viola, second violin, first violin). Frequent changes of metre are another striking element in this movement.

- 4) The 'Suita' (*Allegro moderato*) alludes consciously to the 'pre-classical suite'. This reference is reinforced by two aspects: by the strictly contrapuntal writing that is developed in a harmonic manner, and by means of technical 'images' (only in the coda); and on the other hand by motifs that are characteristic of pre-classical composers, for example Bach.
- 5) The 'Concertino' (*Allegretto con grazia*) represents a continuation of the special manner of thinking about preclassical models found in the *Suita* that precedes it and, to a large extent, is based on motifs from that movement. Here, however, these motifs are interpreted and developed in a wholly different manner. The basic idea of a diminutive (and, in general, of Skalkottas's diminutives: sonatina, concertino, sinfonietta, little suite) implies a simplification which, however, often provides an opportunity for more original, more profound or more complex forms than those found in the corresponding 'larger' forms (sonata, concerto, symphony, suite).
- 6) The 'Serenata' (*Andantino*) is the second slow piece in the cycle. Very sonful and simple in its melodic line, more homophonic in conception than the other pieces, it is performed *con sordini* throughout.
- 7) The 'Ragtime' (*Tempo di Ragtime*) is the first clear allusion to modern dance forms in the *Ten Sketches*; hitherto, the pieces have been related principally to classical or pre-classical forms. The central idea of the dances Skalkottas wrote is to build up the rhythmic element of the dance within an absolute form.
- 8) The 'Notturmo' (*Molto espressivo*) is the third and

last slow piece in the *Ten Sketches*, and is also played *con sordini*. Homophonic in conception, lyrical and tuneful, it is based on broad melodies in which larger intervals alternate with smaller ones. The melodies begin in a single string part and continue, in parallel motion, in two string parts (normally first and second violins).

9) The 'Capriccio' (*Vivacissimo [ritmato]*) is based on an ostinato rhythmic figure, as is the similar *Capriccio* that is the thirtieth of the *32 Piano Pieces*. The piece contrasts the insistent repetition of a short motif (two semiquavers and a quaver) with its resolution in perpetual semiquaver motion.

10) The 'Rondo' (*Presto*) is essentially a Greek dance (*Kalamatianos*) in 7/8-time. Especially the second violin melody that appears near the end of the piece displays an obvious kinship with, and plays a similar formal rôle to that of the *Kalamatianos* from Skalkottas's *Greek Dances* (No. 8 of the first set). During the course of this sketch, Skalkottas plays not only with the notes but also with the rests, scattering bar-long pauses among the various instruments of the quartet so that the music proceeds from just two or three instruments; all four appear together only at special formal moments: at the beginning, at climaxes and at the end of sections.

Octet

1931 was a critical year for Skalkottas. The composer seemed to be exhausted by the effort of winning recognition for his music both in Greece and in Germany. As far as Greece was concerned, during the latter part of the year 1930 Skalkottas supervised the performance of a total of six of his works, divided between two concerts: the *Concerto for Wind Orchestra*, played at a 'popular' concert by the only orchestra then in existence in the Greek capital, and three string quartets and

two sonatas for violin and piano, played at a chamber concert. The reviews were negative, and Skalkottas realized once and for all that his modern works would never be accepted 'in our capital city'. He thus limited his hopes to the possibilities of furtherance in Germany.

Even in Germany, however, the situation was hardly any better. Performances of Skalkottas's works were restricted to concerts by students of Schoenberg's composition class, with support from their lecturer. Skalkottas's *Second Quartet* was performed in 1929 and was generally well received. On the other hand the *Concerto for Wind Orchestra*, which was heard on 20th May 1930, met with only guarded approval: its writing was too 'vertical' and contained too much jazz. As for the *Octet*, Peter Gradenwitz observed in his book about Schoenberg's composition class (*Arnold Schoenberg und seine Meisterschüler*, Zsolnay Edition, 1998):

'On 2nd January 1931, in the context of the concerts by composition students at the academy, Erich Schmid conducted the *Octet for Four Strings and Four Wind Instruments* by Skalkottas, one of his most important and characteristic compositions. The composer played second violin in the performance, about which we only have a short, vicious comment by Dr. Fritz Brust in the *Allgemeine Musikerzeitung*. Apart from that, the programme included works by Erich Schmid, Natalie Pravosudovich, Norbert von Hannenheim and Peter Schacht.'

After this time we have no evidence of further performances of Skalkottas's music: apparently, having been robbed of the artistic prospects that breathed life into his music, the composer – who was an idealist, albeit without illusions – completely renounced the joy of compositional creation until he returned to Greece in 1933.

As for the style of this work, we find here a serial technique from which, for example, we can see Skal-

kottas's tendency to use serial combinations as thematic units rather than just as combinations of notes. In the second and, especially, the third movements we can observe a departure from serial composition that can be strictly analyzed, in particular through the formation of eleven-note rows (twelve notes are heard, but only eleven notes of the scale: one is heard twice, whilst one is missing). This is a technique that the composer would later use in a characteristic manner in his *Odysseus* overture (c. 1942-44): the repeated note disturbs the equilibrium of the row to some extent, and aurally this is perceived as a sort of 'coloration'. When, however, a completely balanced musical structure is desired, complete twelve-note rows are used.

Apart from the rows (which convey to the listener the impression of constant variety and innovation rather than being perceived as a factor in the unity of the composition), the interval of a third is especially important in the *Octet*, and is treated like a motif.

Concerning the aesthetic orientation of the work, it is apparent that the *Octet* has an entertaining nature, which becomes evident from the divertimento-like style which characterizes the work from beginning to end. This style is all the more remarkable when we bear in mind that the compositional basis of the work's polyphony is that of the double chorus, one of the most advanced and most difficult imaginable forms in music. The manner in which Skalkottas transforms the choral and simultaneously spiritual style of traditional double chorus themes into the style of a divertimento can be regarded as a fundamental characteristic of his compositional thought. In this work the composer also demonstrates his great imagination in matters of transformation; he would later develop this to the full in his *Greek Dances*.

A contrapuntal way of writing, in the style of a double chorus, based on an expanded system of tonal ordering (developed from dodecaphonic techniques),

combined with an entertaining character that makes the work more approachable for the listener, seems to be the compositional ideal that Skalkottas wished to realize in 1931 with his *Octet*.

String Trio

1935 was an extremely productive year for Nikos Skalkottas. He composed a number of dodecaphonic works and, alongside them, the first cycle of *Greek Dances* – dances Nos. 4-8. Among the dodecaphonic works were two *Sonatinas* for violin and piano (Nos. 3 and 4), the *Trio*, the *Third String Quartet*, the *Concertino for Two Pianos* and the surviving version of the *First Suite for Large Orchestra* that exists both in short score and in the orchestrated version. In fact 1935 was the year in which Skalkottas began to compose again; between 1931 and 1934 he had only produced a few isolated works, among them three *Greek Dances* in 1933.

In the *String Trio*, the basic idea for the compositional structure can be discerned from the choice of instruments: the three string instruments are all used as monophonic instruments. Moreover, in general Skalkottas keeps to their respective registers – in other words the violin plays in the higher register, the cello in the lower register and the viola in between.

While he was a pupil in Schoenberg's composition class, Skalkottas permitted himself to take liberties with the twelve-tone system, but, by contrast, all the works from 1935 are strictly dodecaphonic and it is fully possible to analyze their twelve-note rows.

Both on an 'instrumental' basis and from a serial point of view, the three instruments each play a series, i.e. a total of three twelve-note rows. From a compositional standpoint, these three rows – in essentially contrapuntal opposition – form the basis of a contrapuntal exercise. To the extent that each instrument can take up the row from one of the other instruments, so that the transfer of the rows also coincides with a

change of register, this means that the work can be understood from the point of view of double counterpoint.

In the essentially contrapuntal texture, Skalkottas introduces various variants which tend towards a homophonic style. Initially a contrapuntal style with a hint of homophony dominates: where the instruments play together, Skalkottas differentiates them by pitch so that one principal line emerges, with the others serving as accompaniment. This differentiation is made obvious on the one hand by the dynamics (the instrument playing the principal line is normally marked *forte*), and on the other hand by a variety of playing techniques: *pizzicati*, chords, tied notes, figurations, rhythmic *ostinati* and so on often (though not always) denote the accompanying passages, rather than the principal line. In some passages, however, Skalkottas co-ordinates the three instruments' musical lines in such a manner that the thematic unity takes the form of a series of triads. To the extent that the 'logic' of these triads differs from the 'logic' of tonal triads and, moreover, to the extent that the common compositional structure of a series of triads gives rise to a comparison between these two 'logics', this demonstrates Skalkottas's compositional system's ability to achieve musical originality, and to create music that comes from 'another sphere'.

Towards the end of the third movement this dialecticism between contrapuntal and homophonic thought culminates in a unison from the three instruments, which play the work's three main rows. In this movement the rows reveal all their hidden energy in the horizontal plane. This is an example of a device that Skalkottas liked to use in his dodecaphonic works: within a single piece there is a network of rows arranged on a specific level, within which they alternate by means of a sequence of complicated forms. At the end this network is presented in a 'simplified' form, so to speak as a

'solution' to that which the rows have hitherto proposed. In some works, especially orchestral works, this 'solution' takes the form of successive twelve-note chords; in the case of the *String Trio*, it takes the form of a unison.

During the course of the work the formal sections, as serial 'groups of three', correspond to the more special forms of their presentation, which in turn correspond to a contrasting musical content. In this respect the three movements differ from each other by means of the compositional methods they employ.

The first movement consists exclusively of a network of three rows. To a large extent its form can be regarded as sonata form with two themes, the first of which is more melodic and more contrapuntal, whilst the second is more dance-like and rhythmical. The 'development' of the two themes, however, can be categorized as a 'theme with variations', as it is based on variational, mutually alternating contrasts in the network of rows.

Unlike the first, the second movement is based on the alternation of a precise number of networks of rows, which are different from those used in the first movement. The form that underlies this is a rondo, as a particular network of rows continually recurs, like a refrain.

The third movement, a toccata, employs a technique that falls between those of the first two movements: initially the third movement is based almost exclusively on the three rows from the first movement. In addition, however, a further network of three rows is introduced, representing an autonomous variation of the first two.

In this way the serial interplay of the entire work is ultimately determined on the basis of the identity of the fundamental rows in relationship to the changes they undergo. This is a good example of how compositional immersion in the musical material on Skalkottas's part

is based on the secure framework of his spiritual superiority.

Gero Dimos

Nikos Skalkottas's *Gero Dimos* (*Old Dimos*) dates from around 1949. That was the year in which Skalkottas and three colleagues founded the Athens Quartet, the repertoire of which also included their own compositions, especially Greek dances. Seen from this angle, the composition of *Gero Dimos* for string quartet seems to have been occasioned by practical considerations. One could also imagine an orchestral version of the piece, so to speak as a continuation of the *36 Greek Dances* that the composer had completed in 1936. More specifically, this means that in *Gero Dimos* Skalkottas used the same compositional method as in the *Greek Dances*, a method he had otherwise abandoned in 1936.

Gero Dimos is based on a well-known melody by the composer Paul Karrer (Zante, 1829-1896). The poem on which this song is based, written in the folk style by Aristotelis Valaoritis, tells of the death of the old fighter (Klephtis), a famous fighter in the struggle for national liberation – a death occasioned in this instance by his advanced age. Karrer composed this song in 1859 and subsequently used it in his opera *Markos Botzaris*. Despite its tonal stance, most Greeks regard it a genuine folk-song on account of its heroic content.

Overall, Skalkottas's *Gero Dimos* presents a process of transformation, with the same creative and imaginative power that also characterizes his *Greek Dances*. Skalkottas treats the song as a thematic entity which he subjects to an 'arrangement'. This 'arrangement' consists of the special manner of reproduction of the theme by the string quartet – in the specific case of *Gero Dimos*, this is eminently theatrical. This manner of presentation by string quartet is discreetly supported by counterpoint and harmony.

© Kostis Demertzis 2001

The **New Hellenic Quartet** is currently considered to be one of the leading quartets in Greece. The main core of its repertoire encompasses both classical string quartet music and also works of Greek composers for this medium. The ensemble's concert activity has taken it to various European cities and festivals, including the 1996 Thessaloniki String Quartet Festival, the Nauplion Festival, the Italian Music Cycle in the Athens Megaron, the Bemus Festival in Belgrade, the Vaughan Williams Festival in London, the In memoriam D. Mitropoulos concert in Milan, Maggio Fiorentino in 1999 and the international Symposium 'Schoenberg in Berlin' in September 2000 in Vienna.

In 1996, the New Hellenic Quartet performed sixteen new works for string quartet by modern Greek composers, in association with Hellenic League of Composers. The New Hellenic Quartet has previously recorded Nikos Skalkottas's *Third and Fourth Quartets* (BIS-CD-1074). In 1999, the fiftieth anniversary of Skalkottas's death, the New Hellenic Quartet, with the support of the Foundation for Hellenic Culture, performed a series of concerts in various European cities, including London, Paris, Vienna, Verona and Belgrade, to present the works for string quartet by this major Greek composer.

The wind players on this recording are all principals in Stockholm orchestras. **Jan Bengtson** (flute) and **Per Andersson** (oboe) are from the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra whilst **Per Billman** (clarinet) and **Christian Davidsson** (bassoon) are from the orchestra of the Royal Stockholm Opera. Besides their orchestral duties they regularly perform chamber music together as members of the Vadaux Quintet.

1ο Κουαρτέτο Εγχόρδων

Το *Πρώτο Κουαρτέτο* του Σκαλκώτας τοποθετείται, χρονολογικά, στο 1928. Ο Σκαλκώτας στο είδος του κουαρτέτου έγραψε τρία έργα εκείνη την εποχή, το 1ο, το 2ο, κι ένα τρίτο, με τον τίτλο *Εύκολη μουσική για κουαρτέτο εγχόρδων*. Από τα τρία αυτά έργα διαθέσιμο για εκτέλεση αυτή τη στιγμή είναι μονάχα το πρώτο, το οποίο είχε χαθεί και είχε βρεθεί από τον Γιώργο Χατζηνίκο σε ένα παλαιοπωλείο. Το έργο αυτό είχε παιχτεί, απ'ό,τι ξέρουμε, στο Βερολίνο και στην Αθήνα, το 1930.

Ο Σκαλκώτας σπουδάζει με τον Σαίνμπεργκ από το ακαδημαϊκό έτος 1927-28. Το *Πρώτο Κουαρτέτο* του Σκαλκώτα ανήκει, επομένως, στα πρώτα έργα που ο συνθέτης παρουσίασε στην τάξη του δασκάλου του στην Πρωσική Ακαδημία των Τεχνών. Παρ'όλ'αυτά, δεν παρατηρούμε κάποια δραματική αλλαγή του μουσικού ιδιώματος του έργου σε σχέση με προηγούμενα έργα του Σκαλκώτα που έφτασαν ως εμάς, όπως είναι ιδίως η *Σονατίνα για πιάνο*, η οποία είχε γραφτεί την άνοιξη του 1927, πριν ο Σκαλκώτας πάει στην τάξη του Σαίνμπεργκ. Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί τον σειραϊσμό ως επέκταση του τονικού συστήματος, και μοιράζει τις σειρές του σε σχηματισμούς ομοφωνικής συχνότερα σύλληψης παρά πολυφωνικής.

Το κουαρτέτο τούτο είναι, σαν φόρμα, φτιαγμένο με οικονομία και αυστηρότητα. Στο πρότυπο και άλλων συνθέσεων του Σκαλκώτα της εποχής του Βερολίνου, μοιράζει τα τρία μέρη του σε τρεις μουσικές περιοχές: το πρώτο μέρος (Αλέγκρο τζόστο) είναι ένα τυπικό κλασικό αλέγκρο σονάτα, με την τυπική επανάληψη της έκθεσης στο πρώτο μέρος. Το δεύτερο μέρος είναι ένα Αντάντε κον βαριατσόνι, στο οποίο ο Σκαλκώτας θέτει και επεξεργάζεται το ρυθμικό

στοιχείο της τζαζ. Ο Σκαλκώτας γράφει ένα θέμα με τρεις παραλλαγές και κόντα, αλλάζοντας, από παραλλαγή σε παραλλαγή, την ρυθμική αγωγή. Το τρίτο μέρος (Αλέγκρο [μπεν ριμάτο] βιβάτο), *ενε* ρόντο ανάλαφρο και με φανερή διασκεδαστική διάθεση, έχει αναφορά στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι: ένα ανιόν πεντάχορδο, στα χνάρια μιας ελάσματος κλίμακας με ελαττωμένη την πέμπτη της βαθμίδα, ενέχει το χαρακτηριστικό ελληνικό στοιχείο στο οποίο ο Σκαλκώτας θα βασίσει, στις αρχές του 1931, τον πρώτο (κατά τη σειρά της σύνθεσής τους) από τους *Ελληνικούς του χορούς*, τον *Πελοποννησιακό*.

Δέκα Σκίτσα για Έγχορδα

Τα γνωστά *Δέκα Σκίτσα για Έγχορδα* του Σκαλκώτα, έχουν τον πλήρη τίτλο *Δέκα Κομμάτια για Κουαρτέτο Εγχόρδων (Σκίτσα)*. Ο όρος «σκίτσα» είναι, εδώ, αμφισήμαντος: σημαίνει τόσο τη μουσική υφή του κάθε κομματιού, όσο και το γεγονός ότι, στο βαθμό που ο συνθέτης φρόντιζε να το γράψει σε μια και μόνο σελίδα παρτιτούρας, μπορούσε να κοιταχτεί με μια μόνο ματιά, σαν σκίτσο ζωγραφικής. Έτσι, δέκα σκίτσα είναι επίσης δέκα σελίδες παρτιτούρας. Σε ειδικό του άρθρο («Θεωρία και πράξη των μουσικών κανόνων»), ο Σκαλκώτας θα εξηγήσει ότι η περιοχή της μουσικής διαφέρει από εκείνες των άλλων τεχνών, λ.χ. της ζωγραφικής, επί τη βάση των «αυστηρόν κανόνων» που ακολουθεί η κάθε μια τέχνη. Η μουσική, επομένως, είναι μουσική επειδή δομείται στο πλαίσιο ειδικής κατηγορίας κανόνων, των «αυστηρόν» ή «μουσικών κανόνων». Όμως, η μετατροπή μιας «ιδέας» από τη μια μορφή στην άλλη, και συνακόλουθα από τη μια τέχνη στην άλλη (λ.χ. από την λογοτεχνία, από τη φωτογραφία ή από τον κινηματογράφο στη μουσική), είναι μια

αντίληψη που θα γοητεύει τον Σκαλκώτα ως το τέλος της ζωής του.

Το έργο αυτό γράφτηκε πιθανώς αμέσως μετά το 4ο *Κουαρτέτο Έγχορδων*, και αποτελεί το κρίσιμο βήμα του συνθέτη προς την περιοχή του σύντομου, χαρακτηριστικού κομματιού.

Τα *Δέκα Σκίτσα* είναι έργο που παίχτηκε κατ'επανάληψιν, δισκογραφήθηκε, εκτιμήθηκε και αγαπήθηκε, από τους μουσικούς, τους κριτικούς και από το κοινό της σκαλκωτικής μουσικής. Ο ίδιος ο συνθέτης τους επεξεργάστηκε μιαν εκδοχή τους για ορχήστρα εγχόρδων, την οποία συνόδευσε με μια *Μικρή Σούτα για Έγχορδα όργανα*, για την οποία προβλέπονται δυο μορφές εκτέλεσης, από μεγάλο και από μικρό έγχορδο σύνολο.

Τα *Δέκα Σκίτσα*, ως τρόπος γραφής για έγχορδα, βασίζονται στην πυκνή εναλλαγή τρόπων σύνθεσης, γραφής και παιξίματος για έγχορδα οριζοντίως και καθέτως. Μέσα από την εναλλαγή αυτή διακρίνονται με σαφήνεια τα θεματικά στοιχεία της σκαλκωτικής σύνθεσης, τα θεματικά και τα συνοδευτικά τους (αντιτιξείες, φιγούρες, συγχորδίες κτλ.), και οι «μορφές» ή «εικόνες» όπου ο τρόπος παιξίματος (πιτσικάτα, γκλισιάντα κτλ.) έρχεται σε πρώτο πλάνο. Τα δύο αυτά στοιχεία, τα «θεματικά» και τα «εικονικά», διατάσσονται, εν συνεχεία, ιεραρχικά, ώστε τα εικονικά εξαρτώνται από τα θεματικά ως εισαγωγές (σπανιότερα, σ'αυτό το έργο), ως αναπτύξεις, κόντες, επεισόδια κτλ. των θεματικών. Η σαφής ιεραρχία αυτή συμβάλλει στην σαφή αναπαράσταση της ιδέας του κάθε κομματιού, ως μέθοδος που θα μπορούσε να αποστοιχηθεί με την προοπτική της ζωγραφικής. Ο Σκαλκώτας, καθώς έχει έναν έγχορδο ήχο ομοιογενή, δεν θεωρεί σκόπιμο να διπλασιάσει το ένα έγχορδο όργανο με το άλλο, κι έτσι η «ενορχηστρωτική» διάσταση της

γραφής για έγχορδα αναπτύσσεται σύμμορφα με την δυνατότητα του συνθέτη να διαφοροποιήσει τον έγχορδο ήχο κατακόρυφως. Από την ενορχηστρωτική διάσταση της σκαλκωτικής τέχνης, ως εκ τούτου, παραλείπεται εδώ, ως έκφραση οικονομίας, η τεχνική των απλών ή επεξεργασμένων διπλασιασμών.

Συνοπτικά, τα *Δέκα σκίτσα για Έγχορδα* είναι:

α) Η «Συμφωνία» (*Αλέγκρο τζούστο*). Άμεση εφαρμογή της ίδιας της «Πραγματείας της Ενορχηστρωσης» για μια «Συμφωνία για ορχήστρα εγχόρδων οργάνων» (για την οποία βλ. παραπάνω, στην εξέταση του 4ου *Κουαρτέτου για Έγχορδα*). Το θέμα με το οποίο εισάγεται το Σκίτσο είναι τέτοιο ώστε, σε μια πλήρη του ανάπτυξη, θα μπορούσε να δώσει το πρώτο μέρος μιας διθεματικής φόρμας σονάτας συμφωνικών διαστάσεων.

β) Το «Κοντσέρτο» (*Βιβιάτσε*) βασίζεται στη μουσική ιδέα της βιρτουοζτικής γραφής, η οποία αντιπροσωπεύεται εδώ από την κίνηση των οργάνων σε δέκατα έκτα. Ορισμένες ενδείξεις φραζαρίσματος έχουν σκοπό να παραπέμψουν στο «παλιό ύφος», του κλασικού και προκλασικού κοντσέρτου.

γ) Η «Πασακάλια» (*Μοντεράτο μόλτο*) στηρίζεται σε ένα μπάσο οστινάτο του βιολοντσέλου, στο οποίο έχουν ενσωματωθεί τα τεχνικά στοιχεία του γκλισιάντο και του πιτσικάτο. Στην κίνηση των ανατομικών φωνών του υποβλητικού αυτού Σκίτσου, τον τόνο δίνει η αντισπικτική κίνηση των γραμμών, η οποία τονίζεται με την διαδοχική και όχι ταυτόχρονη είσοδο των τριών οργάνων στην

αινούσα κατεύθυνση (βιόλα, β' βιολί, α' βιολί). Αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της γραφής, εδώ, είναι οι συχνές αλλαγές μέτρων.

δ) Η «Σουίτα» (*Αλέγκρο μοντεράτο*) αποτελεί ηθελημένη αναφορά στην προκλασική σουίτα. Η αναφορά αυτή επιτελείται μέσα από δύο κυρίως στοιχεία, τον έντονα αντισπικτικό τρόπο της γραφής, ο οποίος εξελίσσεται στον αρμονικό τρόπο και στις τεχνικές εικόνες μόνο στην κόντα, και από μοτίβα οικεία στους προκλασικούς, λ.χ. στον Μπαχ.

ε) Το «Κοντσερτίνο» (*Αλεγκρέτο κον γκράτσια*) αποτελεί μια συνέχεια του ειδικότερου τρόπου σκέψης πάνω σε προκλασικά πρότυπα της «Σουίτας» που προηγήθηκε, και βασίζεται εν πολλοίς σε μοτίβα εκείνης, των οποίων δίνει μια εντελώς διαφορετική εκδοχή και ανάπτυξη. Η κεντρική ιδέα του υποκοριστικού (και γενικότερα των υποκοριστικών στον Σκαλκώτα: «σονατίνα», «κοντσερτίνο», «συμφωνιέτα», «μικρή σουίτα») είναι η απλοποίηση, η οποία όμως δίνει αφορμή σε φόρμες συχνά πιο πρωτότυπες, βαθιές και πολύπλοκες από των αντιστοίχων «μεγάλων» μορφών (σονάτα, κοντσέρτο, συμφωνία, σουίτα).

στ) Η «Σερενάτα» (*Ανταντίνο*) αποτελεί το δεύτερο αργό κομμάτι της σειράς. Εξαιρετικά μελωδική, και απλή στη μελωδία της, πιο ομοφωνική στη σύλληψή της σε σχέση με τα άλλα κομμάτια, παίζεται ολόκληρη με σουρντίνες.

ζ) Το «Ράγκταϊμ» (*Τέμπο ντι Ράγκταϊμ*) αποτελεί την πρώτη σαφή αναφορά σε μοντέρνες χορευτικές φόρμες στο πλαίσιο των *Δέκα Σκίτσων*, των οποίων η αναφορά είναι, μέχρι στιγμής, κυρίως κλασική

και προκλασική. Η κεντρική ιδέα των χορών που γράφει ο Σκαλκώτας είναι το χτίσιμο του ρυθμικού στοιχείου του χορού μέσα στην απόλυτη φόρμα.

η) Το «Νυχτερινό» (*Μόλτο εσπρεσίβο*) είναι το τρίτο και τελευταίο αργό κομμάτι ανάμεσα στα *Δέκα Σκίτσα* και παίζεται επίσης με σουρντίνα. Ομοφωνικό στην σύλληψή του, λυρικό και μελωδικό, στηρίζεται σε πλατιές μελωδίες, στις οποίες τα μεγάλα διαστήματα εναλλάσσονται με τα μικρά, και οι οποίες ξεκινούν σε μιαν έγχορδη ομάδα και συνεχίζονται σε παράλληλη κίνηση δύο έγχορδων ομάδων (συνήθως του πρώτου με το δεύτερο βιολί).

θ) Το «Καπρίσιο» (*Βιβατσίσιμο [ριτάτο]*), στηρίζεται στο στοιχείο του εμμόνου ρυθμικού σχήματος, όπως και το αντίστοιχο *Καπρίσιο*, αρ. 30 από τα *32 Κομμάτια*. Η μουσική αντιθέτει την έμμονη επανάληψη ενός συντόμου μοτίβου (δύο δέκατα έκτα και ένα όγδοο), στην ρευστοποίησή του σε μια κίνηση περπέτου, σε δέκατα έκτα.

ι) Το «Ρόντο» (*Πρέστο*) είναι, στην ουσία, ένας ελληνικός χορός (Καλαματιανός), σε 7/8. Η μελωδία, μάλιστα, του δεύτερου βιολιού η οποία εμφανίζεται προς το τέλος του κομματιού έχει προφανή συγγένεια και παρόμοιο μορφολογικό ρόλο με την μελωδία του *Καλαματιανού*, από τους *Ελληνικούς Χορούς* (τον όγδοο της πρώτης σειράς). Στην έκταση του Σκίτσου αυτού ο Σκαλκώτας δεν παίζει μόνον με τις νότες, αλλά και με τις παύσεις, καθώς διασπείρει παύσεις ολοκληρών μετράων στα διάφορα όργανα του κουαρτέτου, και κινείται με δύο ή με τρία απ' αυτά, ενώνοντάς τα σε τέσσερα σε εξαιρετικά σημεία της φόρμας: στις αρχές, στα κορυφώματα και στις καταλήξεις των ενοτήτων.

Οκτέτο για 4 Έγχορδα και 4 Ξύλινα Πνευστά (1931)

Το 1931 είναι κρίσιμη χρονιά για τον Σκαλκώτα. Ο συνθέτης φαίνεται να εξαντλείται στην προσπάθειά του να πτύχει μίαν αποδοχή της μουσικής του, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στην Γερμανία. Κι όσο μεν για την Ελλάδα, στο τέλος του 1930, ο Σκαλκώτας θα επιμεληθεί της εκτελέσεως έξι συνολικά έργων του, μοιρασμένων σε δύο συναυλίες: του *Κοντσέρτου για ορχήστρα πνευστών*, που παίχτηκε σε «λαϊκή» συναυλία της μοναδικής τότε ορχήστρας της πρωτεύουσας, και τριών κουαρτέτων εγγόρδων και δυο σονατιών για βιολί και πιάνο, που θα παιχτούν σε μια συναυλία μουσικής δοματίου. Οι κριτικές θα είναι κακές, και ο Σκαλκώτας θα αποδεχθεί, μια κι έξω, ότι το μοντέρνο του έργο δεν πρόκειται να γίνει δεκτό «στην πρωτεύουσά μας». Οι ελπίδες του συνθέτη, θα πρέπει να περιοριστούνε στις γερμανικές τους προοπτικές.

Αλλά και στην Γερμανία, τα πράγματα δεν είναι πολύ καλύτερα. Οι εκτελέσεις έργων Σκαλκώτα περιορίζονται στις συναυλίες που οργανώνονται από τους μαθητές της τάξης σύνθεσης του Σάινμπεργκ, και με την υποστήριξη του δασκάλου. Το *2ο Κουαρτέτο*, που παίζεται το 1929, θα αποσπάσει μίαν ευμενή γενική εντύπωση. Το *Κοντσέρτο για ορχήστρα πνευστών*, που θα παιχτεί στις 20/5/1930, θα γίνει δεκτό με επιφύλαξη: είναι υπερβολικά «κάθετο» στην μουσική του γραφή, και χρησιμοποιεί πολύ τζαζ. Όσο για το *Οκτέτο*:

«Στις 2 Ιουνίου 1931, ο Έριχ Σμιττ (*Erich Schmid*) διευθύνει στα κοντσέρτα των μαθητών σύνθεσης της Ακαδημίας, το *Οκτέτο για 4 Ξύλινα και 4 Έγχορδα του Σκαλκώτα*, μίαν από τις πιο

σημαντικές και χαρακτηριστικές του συνθέσεις. Ο συνθέτης έπαιζε το δεύτερο βιολί στην εκτέλεση, για την οποία έχουμε μόνον ένα σκωπτικό σύντομο σχόλιο του Δρ. Φριτς Μπρουστ (*Fritz Brust*) στην «Γενική Εφημερίδα των Μουσικών» (*Allgemeine Musikerzeitung*). Στο ίδιο πρόγραμμα υπήρχαν έργα του Έριχ Σμιττ, της Ναταλίας Πραβόσουντοβιτς (*Natalie Prawossudowitsch*), του Χάννερχάιμ (*Norbert von Hanneheim*) και του Πέτερ Σαχτ (*Peter Schacht*)» θα σημειώσει ο Πέτερ Γκράντενβιτς (*Peter Gradenwitz*) στο βιβλίο του για την τάξη σύνθεσης του Σάινμπεργκ (*Arnold Schoenberg und seine Meisterschüler*, εκδ. Zsolnay 1998).

Από την εποχή αυτή και μετά, δεν έχουμε πια καμιά μαρτυρημένη σύνθεση του Σκαλκώτα: φαίνεται ότι ο συνθέτης, άνθρωπος ιδεαλιστής, αλλά χωρίς αυταπάτες, έχοντας χάσει τις προοπτικές του, οι οποίες εμπύχωναν την συνθετική του προσπάθεια, παραιτήθηκε και από την χαρά της συνθετικής δημιουργίας, μέχρι το 1933, που γύρισε στην Ελλάδα.

Όσον αφορά το σύστημα γραφής του, το σειραϊκό σύστημα του *Οκτέτου* αποτελεί ένα δείγμα της τάσης του Σκαλκώτα να μεταχειρίζεται τα σειραϊκά συμπλέγματα ως θεματικές μονάδες, και όχι ως συμπλέγματα απλώς μουσικών φθόγγων. Στο δεύτερο και στο τρίτο, ιδίως, μέρος, η απόκλιση από την αυστηρά αναλύσιμη σε σειρές σύνθεση είναι εμφανής, ιδίως στην κατασκευή από τον συνθέτη σειρών 11 φθόγγων (ακούγονται 12 νότες, αλλά μόνον 11 φθόγγοι της κλίμακας, γιατί ο ένας ακούγεται δυο φορές, ενώ ένας άλλος λείπει). Πρόκειται για μια τεχνική, την οποία ο συνθέτης θα χρησιμοποιήσει χαρακτηριστικά στην Ουβερτούρα του *Οδυσσέα* (περίπου 1924 - 44): ο φθόγγος που επαναλαμβάνεται, δίνει στην σειρά

μιαν ελαφρά ανισορροπία, που προσλαμβάνεται κατά την ακρόαση σαν «χρώμα». Αντιθέτως, όταν επιζητείται μια απολύτως ισορροπημένη μουσική δομή, τότε χρησιμοποιούνται πλήρεις σειρές, των 12 φθόγγων.

Πέρα από τις σειρές, που δίνουν στον ακροατή την εντύπωση μάλλον μιας διαρκούς εναλλαγής και ανανέωσης, παρά του παράγοντα της συνθετικής ενότητας, χαρακτηριστικό του *Οκτέτο* είναι ιδίως το διάστημα τρίτης, το οποίο χρησιμοποιείται σαν μοτίβο.

Όσον αφορά την αισθητική του κατεύθυνση, εξ' άλλου, είναι φανερό ότι το *Οκτέτο* διαπνέεται από διασκεδαστικό σκοπό, ο οποίος φανερώνεται στο ύφος του ντιβερτιμέντου, το οποίο σφραγίζει το *Οκτέτο* απαρχής μέχρι τέλους. Το ύφος αυτό είναι τόσο πιο αξιοσημείωτο, όσο πιο φανερό είναι ότι η συνθετική αφετηρία της πολυφωνίας του έργου αυτού είναι η διπλή χορωδία, η *double chœur*, από τις πιο προχωρημένες και δύσκολες μουσικές μορφές πολυφωνίας στις σχολικές μουσικές σπουδές. Το ότι ο Σκαλκώτας μετασηματίζει το χορωδιακό και εκκλησιαστικοφανές ύφος των παραδοσιακών θεμάτων διπλής χορωδίας σε ύφος ντιβερτιμέντου ανάγεται στα πυρηνικά χαρακτηριστικά της συνθετικής του σύλληψης: ο συνθέτης επιδεικνύει, και στο έργο αυτό, την ισχυρή μετασηματιστική του φαντασία που θα εκδιπλώσει σε όλη της την μεγαλοπρέπεια στους *Ελληνικούς Χορούς*.

Μια αντιστικτική γραφή στο είδος της διπλής χορωδίας, γραμμένη σε διευρυμένο σύστημα οργάνωσης των τόνων, όπως αυτό διαμορφώνεται με βάση τον δωδεκάφθογγισμό, και σε διασκεδαστικό ιδίωμα, ώστε να καθίσταται προσιτή στον ακροατή, αυτό φαίνεται να είναι το

συνθετικό ιδανικό που ο Σκαλκώτας θέλησε να πραγματοποιήσει με το *Οκτέτο* του 1931.

Τρίο Εγγόρδων (1935)

Το 1935 του Νίκου Σκαλκώτα είναι μια εξαιρετικά γόνιμη χρονιά. Ο συνθέτης γράφει έναν αριθμό δωδεκάφθογγων έργων, και παράλληλα ολοκληρώνει την πρώτη σειρά των *Ελληνικών Χορών*, φέρνοντας τους Χορούς αρ. 4 ως 8 της Α' σειράς. Στα δωδεκάφθογγα έργα του συνθέτη εκείνης της χρονιάς συμπεριλαμβάνονται οι δυο *Σονατίνες για βιολί και πιάνο* (3η και 4η), το *Τρίο* και το *3ο Κουαρτέτο Εγγόρδων*, το *Κοντσέρτινο για 2 πιάνο* και η σωζόμενη γραφή της *1ης Σονίτας για μεγάλη ορχήστρα*, που μας έχει σωθεί τόσο σαν παρτιτούρα, όσο και σαν ενορχήστρωση. Στην πραγματικότητα, το 1935 είναι η χρονιά που ο συνθέτης ξαναρχίζει να συνθέτει, μετά το 1931 (με την εξαίρεση ελάχιστων κομματιών γραμμένων στο διάστημα 1931-34, ανάμεσα στα οποία και οι τρεις *Ελληνικοί Χοροί* του 1933).

Στο *Τρίο Εγγόρδων*, η βάση της όλης συνθετικής δομής ανάγεται στην ίδια την επιλογή του οργανικού συνδυασμού: τα τρία έγχορδα χρησιμοποιούνται ως μονόφωνα όργανα. Επιπλέον, και ως επί το πλείστον, ο Σκαλκώτας σέβεται την καθ' ύψος διάταξή τους, δηλαδή γράφει πιο ψηλά το βιολί, πιο χαμηλά το βιολοντσέλο και στη μέση την βόλα.

Σε αντίθεση με τις ελευθερίες απέναντι στο δωδεκάφθογγο σύστημα που ο Σκαλκώτας εφαρμόζει στη μουσική του όσο φοιτά στην τάξη του Σαϊνμπεργκ, τα δωδεκάφθογγα έργα του 1935 είναι αυστηρά δωδεκάφθογγα, και πλήρως αναλύσιμα με βάση δωδεκάφθογγες σειρές.

Σ' αυτήν την «οργανική» βάση, και από σειραϊκή άποψη, τρία όργανα, από μία σειρά το

καθένα, κάνουν τρεις σειρές. Από την άποψη της βασικής συνθετικής σύλληψης, τρεις σειρές, σε αντιστικτική κατ'αρχήν αντιπαράθεση μεταξύ τους, αποτελούν την βάση για ένα θέμα αντιστικτικό. Στον βαθμό που το καθένα όργανο μπορεί να βρεθεί να παίζει την σειρά που είχε παίζει ένα άλλο, ώστε η κατ'όργανο αντιμετάθεση των σειρών αντιστοιχεί, εν προκειμένω, και στην καθ'ύψους αντιμετάθεσή τους, η όλη σύνθεση γίνεται αντιληπτή υπό την αντιστικτική κατηγορία του διπλού κοντραπούντου.

Στην αντιστικτική αυτή αρχική σύλληψη της σύνθεσης, ο Σκαλκώτας εφαρμόζει μια σειρά εναλλακτικές μορφές, προς την κατεύθυνση της ομοφωνίας. Κατ'αρχήν, η ίδια η αντιστικτική γραφή ιεραρχείται, προς την ομοφωνική κατεύθυνση: ο Σκαλκώτας διαφοροποιεί καθ'ύψους τα συνηθισμένα μέρη των οργάνων, ώστε να διακρίνεται κάθε φορά μια κύρια γραμμή από τις συνοδευτικές της γραμμές. Η διαφοροποίηση αυτή τελείται τόσο δυναμικά (ο συνθέτης σημειώνει, συνήθως με *f*, ποιο όργανο έχει την κύρια γραμμή), όσο και από την άποψη της γραφής: πισικάτα, συγχορίες, κρατημένες νότες, φιγούρες, ρυθμικά οστινάτα κτλ. συχνά (όχι πάντα) σημαίνουν συνοδευτικά μέρη μιας κύριας γραμμής. Σε ορισμένες ενότητες, πάλι, ο Σκαλκώτας συντονίζει τις μουσικές γραμμές των τριών οργάνων, ούτως ώστε η θεματική ενότητα να αποκτά την δομή σειράς τριφώνων συγχοριδιών. Στον βαθμό που η λογική των συγχοριδιών αυτών είναι διαφορετική από την λογική της τονικής αρμονίας, και ακόμα περισσότερο στον βαθμό που η σύγκριση μεταξύ των δυο λογικών ενθαρρύνεται από την κοινόχρηστη συνθετική δομή της σειράς των τριφώνων, στον βαθμό αυτό προβάλλεται η δυνατότητα του συστήματος να παράγει μουσική

πρωτοτυπία, μια μουσική που έρχεται από *άλλη σφαιρα*.

Η διαλεκτική αυτή αντιστικτικής και ομοφωνικής σύλληψης απολήγει, στο τέλος του τρίτου μέρους, στην ταυτοφωνία (unisono) των τριών εγχόρδων οργάνων, που παίζουν τις τρεις δεσποδύουσες σειρές του έργου. Στο μέρος αυτό, οι σειρές αποκαλύπτουν όλη την ενδιάθετή τους δυναμική, στην οριζόντια φορά. Πρόκειται, ούτως ή άλλως, για ένα αγαπημένο παιχνίδι του Σκαλκώτα στα δωδεκάφθογγα έργα του: το ίδιο το έργο παρουσιάζει ένα σύμπλεγμα σειρών οργανωμένων σε ένα επίπεδο, στο οποίο αυτές εναλλάσσουν μια σειρά συνθετικές μορφές. Στο τέλος, παρουσιάζεται το σύμπλεγμα αυτό σε μια «απλοποιημένη» μορφή, σαν «λύση» στο ζήτημα που παρουσιάζαν οι σειρές αυτές σε ό,τι προηγήθηκε. Η «λύση» αυτή, σε ορισμένα, ορχηστρικά ιδίως, έργα, παίρνει την μορφή διαδοχής δωδεκάφωνων συγχοριδιών. Στην περίπτωση του Τρίο Εγχόρδων, έχει την μορφή του unisono.

Οι ενότητες της φόρμας, στην συνέχεια, αντιστοιχούν στις σειραϊκές αυτές τριάδες, στις ειδικότερες μορφές παρουσιάσής τους, οι οποίες αντιστοιχούν και σ'ένα διαφορετικό μουσικό τους περιεχόμενο. Από την άποψη αυτή, τα τρία μέρη διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την συνθετική τεχνική που εφαρμόζεται. Το πρώτο μέρος βασίζεται ολόκληρο σε ένα σύμπλεγμα τριών σειρών. Η μορφή του είναι, μακροδομικά, μια φόρμα σονάτας, διθεματική, όπου το πρώτο θέμα είναι πιο αντιστικτικό και μελωδικό στη σύλληψή του, το δεύτερο πιο χορευτικό και ρυθμικό. Όμως, η «ανάπτυξη» του κάθε θέματος, καθώς τελείται μέσα από διαφοροποιημένες αλληλοδιάδοξης

παράθεσις του συμπλέγματος των σειρών, υιοθετεί γραφή «θέματος με παραλλαγές».

Το δεύτερο μέρος, αντίθετα με το πρώτο, βασίζεται στην εναλλαγή ενός αριθμού σειραϊκών συμπλεγμάτων, διαφορετικών από το σειραϊκό σύμπλεγμα του πρώτου μέρους. Η φόρμα εδώ, είναι του ρόντο, καθώς υπάρχει ένα σειραϊκό σύμπλεγμα που επανέρχεται διαρκώς, εν είδει ρεφρέν.

Το τρίτο μέρος, μια τοκάτα, εφαρμόζει μian ενδιάμεση τεχνική ανάμεσα στα δύο πρώτα μέρη: κατ'αρχήν στηρίζεται σχεδόν ολόκληρο στις τρεις σειρές του πρώτου μέρους. Αλλά χρησιμοποιεί, εκτός απ'αυτές, και ένα δεύτερο σύμπλεγμα τριών σειρών, οι οποίες αποτελούν μian αυτονομημένη παραλλαγή των δύο πρώτων.

Μ'αυτών τον τρόπο, το σειραϊκό παιχνίδι ολοκλήρου του έργου καθορίζεται, πλέον, στη βάση της ταυτότητας των βασικών σειρών, σε σχέση με την διαφοροποίησή τους. Πρόκειται για ένα καλό παράδειγμα του πώς η συνθετική εμβάθυνση στο μουσικό υλικό από μέρους του Σκαλκώτα εδράζεται σε ένα στέρεο πλαίσιο νοητικής κυριαρχίας του.

Ο γερο - Δήμος

Ο *γερο - Δήμος*, του Νίκου Σκαλκώτα, χρονολογικά θα πρέπει να τοποθετηθεί γύρω στα 1949. Την χρονιά αυτή ο Σκαλκώτας, με τρεις συναδέλφους του, συγκροτεί το «Κουαρτέτο Αθηνών», στο πρόγραμμα του οποίου περιλαμβάνονται επίσης κομμάτια δικά του, κυρίως *Ελληνικοί Χοροί*. Από μian άποψη, η σύνθεση του *γερο - Δήμου* για κουαρτέτο εγχόρδων φαίνεται να υπαγορεύτηκε από πρακτικούς λόγους: θα μπορούσε κανείς να φανταστεί το έργο ενορχηστρωμένο, κάτι σαν συνέχεια των *36 Ελληνικών Χορών*, τους οποίους ο

συνθέτης είχε ολοκληρώσει ήδη από το 1936. Αυτό, υπό την έννοια ότι στον *γερο - Δήμο* ο Σκαλκώτας εφαρμόζει την μέθοδο σύνθεσης των *Ελληνικών Χορών*, την οποία κατά τα άλλα, μετά το 1936 είχε εγκαταλείψει.

Ο *γερο - Δήμος* βασίζεται σε μια πολύ γνωστή μελωδία του Επτανήσιου συνθέτη Παύλου Καρρέρ (Ζάκυνθος, 1829-1896). Η ποίηση του τραγουδιού αυτού, γραμμένη από τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη σε δημοτικοφανή γλώσσα και τρόπους, μιλάει για τον θάνατο του γέροντος Κλέφτη, του παλιού αγωνιστή του εθνοκαπελευθερωτικού αγώνα, ο οποίος εδώ επέρχεται λόγω γήρατος. Το τραγούδι αυτό, γραμμένο από τον Καρρέρ το 1859, ενσωματώθηκε από τον συνθέτη του στην όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* (1857 - 58). Παρ'όλο το τονικό του ιδίωμα, πολλοί στην Ελλάδα παρασύρονταν από την ηρωική του θεματογραφία, και το θεωρούσαν γνήσιο δημοτικό.

Στο σύνολό του, ο *γερο - Δήμος* του Σκαλκώτα αποτελεί μια μουσική μετασχηματική πράξη με την ίδια δημιουργική δύναμη φαντασίας που διέπει και τους *Ελληνικούς Χορούς*. Ο Σκαλκώτας αντιμετώπιζει το τραγούδι αυτό σαν ένα ενιαίο θέμα, το οποίο υποβάλλει σε επεξεργασία. Η επεξεργασία αυτή συνίσταται στον ειδικό τρόπο της εκφοράς του θέματος από το κουαρτέτο, ο οποίος είναι, στην περίπτωση του *γερο - Δήμου*, εξόχως θεατρικός. Τούτη η εκφορά, από τις δυνάμεις ενός κουαρτέτου, υπηρετείται διακριτικά από την αντίστιξη και την αρμονία.

© *Κωστής Δεμερτζής 2001*

Το **Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο** θεωρείται σήμερα το κορυφαίο συγκρότημα Μουσικής Δωματίου στην Ελλάδα. Τόσο τα έργα του κλασικού ρεπερτορίου όσο και η πλούσια ελληνική μουσική

δημιουργία κατέχουν εξέχουσα θέση στο ρεπερτόριο του Κουαρτέτου που έχει παρουσιάσει πλήθος έργων σε διάφορα φεστιβάλ και διεθνείς καλλιτεχνικές συναντήσεις, όπως η Διεθνής Συνάντηση Κουαρτέτων (Θεσσαλονίκη, 1996), οι Μέρες Ιταλικής Μουσικής (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1996), το Φεστιβάλ Ναυπλίου (τακτικές εμφανίσεις από το 1995), το Clerkenwell Festival (Λονδίνο, 1997), το Maggio Musicale Fiorentino (Φλωρεντία, 1999), το Χειμερινό Φεστιβάλ στο Σαράγεβο (1999 και 2001), το Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής στο Odensee της Δανίας, το διεθνές Συμπόσιο «Schoenberg in Berlin», στη Βιέννη, τον Σεπτέμβριο 2000.

Το 1996, σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, το **Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο** παρουσίασε και ηχογράφησε, ανάμεσα σε παλαιότερα έργα, και δεκαπέντε σύγχρονα έργα νέων ως επί το πλείστον, Ελλήνων συνθετών. Πολλά από αυτά είναι αφιερωμένα στο **Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο**. Το 1999, με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 50 χρόνων από τον θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα, και με την πολύτιμη αρωγή του Ελληνικού Ιδρύματος Πολιτισμού, το **Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο** παρουσίασε το έργο του

συνθέτη σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις (Βερολίνο, Μόναχο, Βαϊμάρη, Βιέννη, Βελιγράδι, Λονδίνο, Παρίσι, Στοκχόλμη) αλλά και σε πολλές πόλεις της Ελλάδας. Στο πλαίσιο σειράς ηχογραφήσεων για την σουηδική εταιρεία BIS, οι οποίες θα περιλάβουν το σύνολο του έργου του Σκαλκώτα για κουαρτέτο εγχόρδων, το **Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο** ηχογράφησε το *Τρίτο* και το *Τέταρτο Κουαρτέτο Εγχόρδων* και απέσπασε διθυραμβικές κριτικές από τον εγχώριο και τον διεθνή τύπο.

Οι σολίστες πνευστών που συμμετέχουν στην εκτέλεση του *Οκτέτου* του Νίκου Σκαλκώτα, κατέχουν όλοι τους θέσεις κορυφαίων στις σημαντικότερες ορχήστρες της Στοκχόλμης. Ο **Jan Bengtson** (φλάουτο) και ο **Per Andersson** (όμποε) στη Βασιλική Φιλαρμονική της Στοκχόλμης. Ο **Per Billman** (κλαρινέτο) και ο **Christian Davidsson** (φαγκότο) στην Ορχήστρα της Βασιλικής Όπερας της Στοκχόλμης. Παράλληλα, εμφανίζονται τακτικά σε συναυλίες μουσικής δωματίου ως μέλη του Κουιντέτου Vadaux.

1. Streichquartett

Skalkottas' *Erstes Streichquartett* ist zeitlich 1928 anzusetzen. Zu jener Zeit hat Skalkottas drei Quartette komponiert, das *Erste*, das *Zweite* sowie ein *Drittes* mit dem Titel „Leichte Musik für Streichquartett“. Von diesen drei Werken ist bisher nur das *Erste* für eine Aufführung greifbar, nachdem es zunächst verloren galt, danach aber von Jorgos Chatsinikos in einem Antiquariat gefunden worden war. Das Werk ist, soweit uns bekannt ist, 1930 in Berlin und in Athen zur Aufführung gebracht worden.

Skalkottas studierte bei Schönberg während des akademischen Jahres 1927-28. Demnach gehört sein *erstes Streichquartett* zu den ersten Werken, die der Komponist in der Kompositionsklasse der Preußischen Akademie der Kunst vorstellte. Dennoch läßt sich kein wesentlicher Unterschied im musikalischen Stil des Werkes im Vergleich zu früheren überlieferten Werken feststellen, wie zum Beispiel insbesondere der *Sonatine für Klavier*, welche im Frühjahr 1927 entstanden ist, noch bevor Skalkottas in Schönbergs Kompositionsklasse eintrat. Skalkottas verwendet die serielle Technik als eine Erweiterung des tonalen Satzes und teilt seine Reihen in eher homophon als polyphon gedachter Konzeption auf.

Das vorliegende Quartett ist formal ökonomisch und streng gestaltet. Entsprechend dem Vorbild anderer Kompositionen Skalkottas' aus der Berliner Zeit verteilt er die drei Sätze auf jeweils drei musikalische Bereiche: der erste Satz (*Allegro giusto*) ist ein klassischer Allegro-Sonatenatz mit der typischen Wiederholung der Exposition. Der zweite Satz ist ein *Andante con variazioni*, in welchem Skalkottas die charakteristische Rhythmik der Jazzmusik verarbeitet. Skalkottas komponiert ein Thema mit drei Variationen und Coda, wobei er bei jeder Variation das Taktmetrum verändert. Der dritte Satz (*Allegro (ben ritmato) vivace*), ein Rondo mit beschwingtem und deutlich unterhaltsamem

Ausdruck, zeigt Anklänge an das griechische Volkslied: eine auf den Spuren einer Moll-Leiter aufsteigende fünftönige Tonfolge, bei der die fünfte Stufe erniedrigt ist, enthält das typisch griechische Kolorit, auf welches Skalkottas Anfang 1931 im ersten (nach der Reihenfolge der Entstehung) seiner *griechischen Tänze*, dem *Peloponisiako*, zurückgreifen wird.

10 Skizzen für Streicher

Die bekannten *10 Skizzen für Streicher* von Skalkottas heißen mit vollem Titel *Zehn Stücke für Streichquartett (Skizzen)*. Die Bezeichnung „Skizzen“ ist hier doppeldeutig: sie bezieht sich sowohl auf die musikalische Struktur des Werkes, als auch auf die Tatsache, daß der Komponist dafür gesorgt hat, sie jeweils auf nur eine Partiturseite zu schreiben, so daß sie auf einen Blick zu betrachten sind, wie eine Zeichenskizze. So bedeuten zehn Skizzen gleichzeitig auch zehn Partiturseiten. In einem gesonderten Aufsatz (*Theorie und Praxis der musikalischen Regeln*) wird Skalkottas später erklären, daß das Gebiet der Musik sich von jenen der anderen Künste wie zum Beispiel der Malerei unterscheidet aufgrund der „strengen Regeln“, die jede Kunst befolgt. Musik ist demnach Musik, weil sie im Rahmen einer besonderen Kategorie von Regeln gestaltet wird, der Kategorie der „strengen“ beziehungsweise „musikalischen Regeln“. Jedoch ist die Umwandlung einer „Idee“ von einer Form in eine andere, und daraus folgend von einer Kunst in eine andere, wie zum Beispiel von der Literatur, der Fotografie oder dem Film in Musik, ein Aspekt, der Skalkottas bis zu seinem Lebende reizen wird.

Dieses Werk ist wahrscheinlich direkt nach dem *Vierten Streichquartett* entstanden und bezeichnet den bedeutenden Schritt des Komponisten in den Bereich des kurzen Charakterstücks.

Die *Zehn Skizzen* sind wiederholt aufgeführt worden, sie wurden auf Platte eingespielt, hochgeschätzt,

ja sogar geliebt von Musikern, Kritikern und dem Publikum von Skalkottas' Musik. Der Komponist selbst hat eine Fassung davon auch für Streichorchester gesetzt, der er eine „Kleine Suite für Streichinstrumente“ beifügte, wobei wiederum zwei Ausführungsmöglichkeiten vorgesehen sind, für großes beziehungsweise kleines Streicherensemble.

Die *Zehn Skizzen* als Fassung für Streichquartett beruhen auf der dichten Abwechslung von Satzarten, Notations- und Spielarten für Streicher, horizontal und vertikal. Innerhalb dieses Wechsels sind die grundlegenden Charakteristika von Skalkottas' Kompositionsweise deutlich erkennbar, die Thematik und ihre Begleitung (Kontrapunkte, Figuren, Zusammenklänge usw.) wie auch die „Formen“ oder „Bilder“, bei denen die Spielart (Pizzicati, Glissandi) in den Vordergrund rückt. Diese beiden Aspekte, das „Thematische“ und das „Bildhafte“ werden im folgenden hierarchisch geordnet, indem das Bildhafte vom Thematischen abhängig ist und als solches eingesetzt wird als Einleitung (in diesem Werk weniger), als Weiterentwicklung, als Coda oder Episoden des Thematischen. Diese eindeutige Hierarchie trägt zur deutlichen Vergegenwärtigung der Idee eines jeden Stückes bei als Methode sozusagen, die man mit dem Mittel der Perspektive in der Malerei vergleichen könnte. Da er einen einheitlichen Streicherklang vor sich hat, hält es Skalkottas nicht für zweckmäßig, das eine Streichinstrument durch ein anderes zu verdoppeln, und so entwickelt sich die „orchestrierte“ Dimension der Schreibweise für Streicher, indem sie sich an die Fähigkeit des Komponisten, den Streicherklang in der Senkrechten zu differenzieren, anpaßt. Somit also wird hier aus Skalkottas' kunstvoller Orchestrationsdimension die Technik der einfachen oder differenzierteren Verdoppelungen ausgeschlossen als Ausdruck von Ökonomie.

Zusammenfassende Beschreibung der *Zehn Skizzen*:

- 1) „Symphonie“ (*Allegro giusto*). Direkte Anwendung der Idee, die auf der Abhandlung zur Orchestrierung für eine „Symphonie für Streichorchester“ beruht (vgl. dazu oben, das bezüglich des *Vierten Streichquartetts* Besprochene). Das Thema, welches diese Skizze eröffnet, ist dergestalt, daß es in voller Entfaltung den ersten Abschnitt einer zweithemigen Sonatensatzform in symphonischem Ausmaß ergeben könnte.
- 2) Das „Konzert“ (*Vivace*) beruht auf der Idee der virtuososen Schreibweise, welche hier durch die Sechzehntelbewegung der Instrumente vertreten ist. Manche Phrasierungsangaben bezwecken, auf den „alten Stil“ des klassischen und vorklassischen Konzertes zu verweisen.
- 3) Die „Passacaglia“ (*Moderato molto*) beruht auf einem ostinaten Baß des Violoncellos, dem technische Momente von Glissando und Pizzicato einverleibt sind. In der Bewegung der Oberstimmen dieser suggestiven Skizze ist die kontrapunktische Bewegung der Linien tonangebend, welche durch die sukzessiven und nicht gleichzeitigen Einsätze der drei Instrumente in aufsteigender Richtung (Viola, 2. Violine, 1. Violine) noch betont wird. Ein weiteres bemerkenswertes Element des Satzes ist der häufige Wechsel des Taktemtrums.
- 4) Die „Suite“ (*Allegro moderato*) stellt eine bewußte Beziehung zur „vorklassischen Suite“ her. Diese Beziehung wird vor allem durch zwei Momente vollzogen, durch die stark kontrapunktisch gehaltene Satzweise einerseits, welche auf harmonische Weise sowie in Form spieltechnischer „Bilder“ (nur in der Coda) weiterentwickelt wird, und andererseits durch Motive, welche den Vorklassikern wie zum Beispiel Bach eigen sind.
- 5) Das „Concertino“ (*Allegretto con grazia*) stellt eine Fortsetzung der besonderen Denkweise über vorklas-

sische Vorbilder der vorausgegangenen „Suite“ dar und beruht zumeist auf Motiven aus dieser, welchen jedoch eine gänzlich andersartige Deutung und Entwicklung gegeben wird. Der Zentralgedanke des Diminutivs (und allgemein der Diminutive bei Skalkottas: „Sonatine“, „Concertino“, „Sinfonietta“, „Kleine Suite“) bedeutet eine Vereinfachung, die jedoch wiederum Gelegenheit zu oft originelleren, tieferen und verwickelteren Formen gibt, als es bei ihren entsprechenden „großen“ Formen (Sonate, Konzert, Symphonie, Suite) der Fall ist.

6) Die „Serenade“ (*Andantino*) ist das zweite langsame Stück des Zyklus“. Ausgesprochen melodisch und einfach in der Gesangslinie, homophoner in der Konzeption im Verhältnis zu den anderen Stücken, wird sie insgesamt mit Sordino ausgeführt.

7) „Ragtime“ (*Tempo di Ragtime*) stellt innerhalb der *Zehn Skizzen* die erste eindeutige Beziehung zu modernen Tanzformen her, während die übrigen Stücke bisher sich hauptsächlich auf klassische und vorklassische Formen bezogen. Zentralidee der Tänze, die Skalkottas komponiert, ist, das rhythmische Element des Tanzes innerhalb der absoluten Form aufzubauen.

8) Das „Nocturne“ (*Molto espressivo*) ist das dritte und letzte langsame Stück innerhalb der *Zehn Skizzen* und wird ebenfalls mit Sordino ausgeführt. Homophon in der Konzeption, lyrisch und melodisch, stützt es sich auf breite Melodien, in denen sich große Intervalle mit kleinen abwechseln. Die Melodien beginnen in einer einzigen Streichergruppe und setzen sich in paralleler Bewegung von zwei Streichergruppen fort (normalerweise der ersten mit der zweiten Violine).

9) Das „Capriccio“ (*Vivacissimo (ritmato)*) beruht auf dem Element einer ostinaten rhythmischen Figur, wie schon das analoge „Capriccio“ Nr. 30 aus den *32 Stücken für Klavier*. Die Musik setzt der beharrlichen

Wiederholung eines kurzen Motivs (zwei Sechzehntel und ein Achtel) dessen Auflösung in perpetuelle Bewegung von Sechzehnteln entgegen.

10) Das „Rondo“ (*Presto*) ist im Grunde ein Griechischer Tanz (*Kalamatianos*) im 7/8-Takt. Die Melodie vor allem der zweiten Violine, die gegen Ende des Stückes erscheint, weist offensichtliche Verwandtschaft und eine ähnliche formale Rolle auf zu jener des „Kalamatianos“ aus den *Griechischen Tänzen* (Nr. 8 des ersten Zyklus). Im Verlauf dieser Skizze spielt Skalkottas nicht nur mit den Noten, sondern auch mit Pausen, indem er ganztaktige Pausen über die verschiedenen Instrumente des Quartetts verstreut, sodaß er sich mit zwei oder drei Instrumenten weiterbewegt und alle vier nur an besonderen Punkten der Form zusammen verbindet: zu Beginn, auf den Höhepunkten und am Schluß der Abschnitte.

Oktett für 4 Streicher und 4 Holzbläser

1931 ist ein kritisches Jahr für Skalkottas. Der Komponist scheint erschöpft zu sein durch die Anstrengung, eine Anerkennung seiner Musik sowohl in Griechenland als auch in Deutschland zu erringen. Was Griechenland betrifft, so überwacht Skalkottas Ende 1930 die Aufführung von insgesamt sechs seiner Werke, verteilt auf zwei Abende: des *Konzerts für Blasorchester*, welches bei einem „Volks“-Konzert des damals einzigen Orchesters der Hauptstadt gespielt wurde sowie die Aufführung von drei Streichquartetten und zwei Sonatinen für Violine und Klavier, die bei einem Kammermusikabend zum Vortrag kamen. Die Kritiken sind negativ, und Skalkottas wird ein für allemal erkennen, daß seine modernen Werke niemals „in unserer Hauptstadt“ angenommen werden würden. So beschränken sich die Hoffnungen des Komponisten auf die Möglichkeiten in Deutschland.

Doch auch in Deutschland stehen die Dinge nicht

viel besser. Die Aufführungen von Werken Skalkottas' beschränken sich auf Konzerte, die von den Studenten aus Schönbergs Kompositionsklasse und mit Unterstützung des Dozenten organisiert werden. Mit seinem *Zweiten Streichquartett*, das 1929 vorgetragen wird, findet Skalkottas einen allgemein günstigen Anklang. *Das Konzert für Blasorchester*, welches am 20.5.1930 aufgeführt wird, wird allerdings nur unter Vorbehalt angenommen: es sei zu „senkrecht“ in seiner Schreibweise und verwende zu viel Jazz. Was das *Oktett* betrifft, notiert Peter Gradenwitz in seinem Buch über die Kompositionsklasse Schönbergs (*Arnold Schoenberg und seine Meisterschüler*, Ausgabe Zsolnay 1998):

„Am 2. Januar 1931 dirigiert Erich Schmid im Rahmen der Konzerte von Studenten der Komposition an der Akademie das *Oktett* für vier Holzbläser und vier Streicher von Skalkottas, eine seiner bedeutendsten und charakteristischsten Kompositionen. Der Komponist spielte die zweite Violine bei der Aufführung, über die wir lediglich eine kurze bissige Bemerkung von Dr. Fritz Brust in der „Allgemeinen Musikerzeitung“ haben. Auf dem Programm standen außerdem Werke von Erich Schmid, Natalie Standowsudowitsch, Norbert von Hannenheim und Peter Schacht.“

Nach diesem Zeitpunkt haben wir keine bezugte Komposition Skalkottas' mehr: es scheint, daß der Komponist, ein idealistischer Mensch jedoch ohne Illusionen, nachdem er seiner künstlerischen Aussichten, die seine kompositorischen Bemühungen beseelten, beraubt war, ganz der Freude des kompositorischen Schöpfens entsagte, bis 1933, als er nach Griechenland zurückkehrte.

Was die Satzweise dieses Werkes betrifft, so handelt es sich hier um eine serielle Technik, aus der beispielhaft Skalkottas' Neigung hervorgeht, serielle Kombinationen als thematische Einheiten zu verwenden und nicht einfach als einfache Kombination von

Tönen. Im zweiten und insbesondere im dritten Satz wird eine Abweichung von der streng analysierbaren Reihenzusammensetzung deutlich, besonders durch die Bildung von 11-Ton-Reihen (man hört zwölf Noten, jedoch nur 11 Töne der Tonleiter, da ein Ton zweimal erklingt, während ein anderer fehlt). Es handelt sich um eine Technik, die der Komponist charakteristischerweise in der Ouvertüre des *Odysseus* (circa 1942-44) anwenden wird: der wiederholte Ton bringt die Reihe etwas aus dem Gleichgewicht, was wiederum beim Hören als „Färbung“ wahrgenommen wird. Wenn hingegen eine vollkommen ausgewogene musikalische Struktur erwünscht ist, werden volle Reihen mit 12 Tönen verwendet.

Abgesehen von den Reihen, die dem Hörer eher den Eindruck einer fortwährenden Abwechslung und Erneuerung vermitteln als den eines Faktors der kompositorischen Einheit, ist im *Oktett* besonders das Terzintervall von Bedeutung, welches wie ein Motiv behandelt wird.

Was die ästhetische Ausrichtung des Werkes betrifft, so ist offensichtlich, daß das *Oktett* von einem unterhaltsamen Zug durchzogen ist, welcher im Stil eines Divertimentos offenkundig wird, der das *Oktett* vom Anfang bis zum Schluß prägt. Dieser Stil ist umso bemerkenswerter, als offensichtlich ist, daß die kompositorische Grundlage der Polyphonie dieses Werkes in der Doppelchörigkeit zu sehen ist, einer der fortgeschrittensten und vorstellbar schwierigsten Formen der Polyphonie innerhalb der Musikausbildung. Daß Skalkottas den chorischen und gleichsam geistlichen Stil traditioneller Themen der Doppelchörigkeit in den Stil eines Divertimentos umwandelt, ist als ein Kerncharakteristikum seines kompositorischen Denkens anzusehen: der Komponist beweist auch in diesem Werk seine starke transformatorische Phantasie, welche er in all ihrer Größe in den *Griechischen Tänzen* ausbreiten wird.

Eine kontrapunktische Satzweise im Stil der Doppelchörigkeit, beruhend auf einem erweiterten System der Tonordnung wie dies durch die Zwölftontechnik herausgebildet ist, verbunden mit einer unterhaltsamen Haltung, welche dem Hörer den Zugang erleichtert: dies scheint das kompositorische Ideal zu sein, welches Skalkottas 1931 mit dem *Oktett* verwirklichen wollte.

Streichtrio

Das Jahr 1935 bedeutet für Nikos Skalkottas ein äußerst fruchtbares Jahr. Er komponiert eine Reihe von Zwölftonwerken und vollendet parallel dazu den ersten Zyklus der *Griechischen Tänze*, indem er die Tänze Nr. 4 bis 8 schreibt. Zu den Zwölftonwerken dieses Jahres zählen die beiden *Sonatinen* für Violine und Klavier (die dritte und vierte), das *Trio* sowie das *Dritte Streichquartett*, das *Concertino für zwei Klaviere* und die erhaltene Fassung der *ersten Suite für großes Orchester*, die uns sowohl im Particell als auch in der orchestrierten Fassung überliefert ist. In der Tat ist 1935 das Jahr, in dem der Komponist wieder zu komponieren beginnt, nach 1931 (mit Ausnahme ganz einzelner Stücke, die zwischen 1931 und 1934 geschrieben wurden, worunter sich auch die drei *Griechischen Tänze* von 1933 befinden).

Im *Streichtrio* liegt die Grundidee für den Kompositionsaufbau bereits in der Wahl der Zusammensetzung der Instrumente: die drei Streichinstrumente werden jeweils einstimmig eingesetzt. Außerdem hält sich Skalkottas im großen und ganzen an ihre jeweilige Lage, das heißt er setzt die Violine höher, das Violoncello tiefer und die Viola in die Mitte von beiden.

Im Gegensatz zu den Freiheiten, die sich Skalkottas dem Zwölftonsystem gegenüber erlaubte, solange er in Schönbergs Klasse studierte, sind die Werke von 1935 alle streng zwölftönig gearbeitet und bezüglich der Zwölftonreihen vollkommen analysierbar.

Aufgrund der „instrumentellen“ Basis sowie aus serieller Sicht bedeuten die drei Instrumente jeweils eine Reihe, also insgesamt drei Zwölftonreihen. Aus der Sicht der Komposition bilden drei Reihen in grundsätzlich kontrapunktischer Gegenüberstellung die Grundlage für eine kontrapunktische Aufgabe. In dem Maß wie jedes Instrument die Reihe eines der anderen Instrumente übernehmen kann, sodaß die Verlagerung der Reihen ebenso mit einer Verlagerung ihrer Tonlage einhergeht, bedeutet dies für die Komposition, daß sie unter dem Gesichtspunkt des doppelten Kontrapunkts zu verstehen ist.

In den grundsätzlich kontrapunktisch gedachten Satz bringt Skalkottas mehrere Varianten in Richtung auf eine homophone Satzweise ein. Zunächst herrscht die kontrapunktische Schreibweise vor mit einer Neigung zur homophonen Schreibweise: Skalkottas unterscheidet durch die Tonlage die zusammenklingenden Abschnitte der Instrumente, sodaß jeweils eine Hauptlinie gegenüber den begleitenden Linien hervortritt. Die Unterscheidung wird einerseits durch die Dynamik (der Komponist bezeichnet normalerweise mit *f*, welches Instrument die Hauptlinie ausführt) und andererseits durch andersartige Schreibweisen kenntlich gemacht: Pizzicati, Akkorde, gebundene Noten, Figuren, rhythmische Ostinati u.s.w. bezeichnen oft (nicht immer) die begleitenden Abschnitte gegenüber der Hauptlinie. In manchen Abschnitten wiederum koordiniert Skalkottas die musikalischen Linien der drei Instrumente dergestalt, daß die thematische Einheit die Form einer Reihe von Dreiklängen annimmt. In dem Maß wie sich die „Logik“ dieser Dreiklänge von der „Logik“ tonaler Dreiklänge unterscheidet und darüber hinaus in dem Grad, wie ein Vergleich zwischen diesen beiden „Logiken“ assoziiert wird durch die gemeinschaftliche Kompositionsstruktur einer Reihe von Dreiklängen, in diesem Maß zeigt sich die Möglichkeit des Systems, musikalische Originalität zu er-

zielen, eine Musik zu erschaffen, die aus einer „anderen Sphäre“ kommt.

Diese Dialektik zwischen kontrapunktischem und homophonem Denken mündet gegen Ende des dritten Satzes in ein Unisono der drei Streichinstrumente, welche die drei herausragenden Reihen des Werkes vortragen. In diesem Satz enthüllen die Reihen alle in ihnen verborgenen Kräfte, auf horizontaler Ebene. Es handelt sich hierbei um ein beliebtes Spiel, das Skalkottas in seinen Zwölftonwerken anwendet: ein und dasselbe Stück weist ein Geflecht von Reihen auf, die auf einer bestimmten Ebene geordnet sind, innerhalb der sie sich durch eine Folge von komplizierten Formen abwechseln. Am Schluß wird dieses Geflecht in einer „vereinfachten“ Form vorgetragen, sozusagen als „Lösung“ dessen, was diese Reihen im Vorhergegangenen aufgestellt haben. Diese „Lösung“ hat in einigen Werken, vor allem für Orchester, die Form von aufeinanderfolgenden zwölftönigen Akkorden. Im Falle des *Streichtrios* hat sie die Form eines Unisono.

Die Formabschnitte entsprechen als serielle Dreierverbände im Verlauf der Komposition den spezielleren Arten ihres Vortrags, welche ebenfalls mit einem unterschiedlichen musikalischen Inhalt korrespondieren. Unter diesem Aspekt unterscheiden sich die drei Sätze voneinander durch die kompositionstechnische Behandlung, der sie unterliegen.

Der erste Satz beruht ausschließlich auf einem Geflecht aus den drei Reihen. Seine Form läßt sich weitläufig betrachtet als Sonatenhauptsatzform mit zwei Themen bezeichnen, wobei das erste Thema kontrapunktischer und melodischer angelegt ist, während das zweite tänzerischer und rhythmischer gehalten ist. Jedoch ist die „Weiterentwicklung“ der beiden Themen in die Kategorie „Thema mit Variationen“ einzuordnen, da sie jeweils auf variativen, sich gegenseitig abwechselnden Gegenüberstellungen des Reihengeflechts beruht.

Der zweite Satz stützt sich im Gegensatz zum ersten auf das Abwechseln einer bestimmten Zahl von Reihengeflechten, die sich von jenen des ersten Satzes unterscheiden. Die hier zugrundeliegende Form ist ein Rondo, da ein bestimmtes Reihengeflecht fortwährend wie ein Refrain wiederkehrt.

Der dritte Satz, eine Toccata, verwendet eine Technik, die zwischen jenen der beiden vorausgehenden Sätze anzulegen ist: zunächst stützt sich der Satz fast ausschließlich auf die drei Reihen des ersten Satzes. Jedoch wird darüber hinaus ein zweites Geflecht von drei Reihen eingeführt, welche eine eigengesetzliche Variation der beiden ersten darstellen.

Auf diese Weise bestimmt sich das serielle Spiel des ganzen Werkes letztendlich auf der Basis der Identität der grundlegenden Reihen in Bezug zu ihrer Veränderung. Es handelt sich hier um ein gutes Beispiel dafür, wie das kompositorische Eintauchen in das musikalische Material von Seiten Skalkottas' auf einem festen Rahmen seiner geistigen Souveränität ruht.

Der alte Dimos

Nikos Skalkottas' *Der alte Dimos* ist zeitlich um 1949 anzusetzen. In diesem Jahr gründet Skalkottas mit drei Kollegen das „Athener Quartett“, dessen Repertoire auch eigene Werke umfaßt, hauptsächlich Griechische Tänze. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen scheint die Komposition des *Alten Dimos* für Streichquartett aus praktischen Gründen erfolgt zu sein: man könnte sich das Stück jedoch auch orchestriert vorstellen, sozusagen als Fortsetzung der *36 Griechischen Tänze*, die der Komponist bereits 1936 vollendet hatte. Dies bedeutet im engeren Sinn, daß Skalkottas beim *Alten Dimos* die Kompositionsweise der *Griechischen Tänze* anwendet, welche er ansonsten nach 1936 aufgegeben hatte.

Der alte Dimos beruht auf einer ganz bekannten Melodie des eptanisiotischen Komponisten Pavlos

Karrer (Zakynth, 1829-1896). Das Gedicht dieses Liedes, von Aristotelis Valaoritis im Volkston verfaßt, erzählt vom Tod des alten Kämpfers (Kleptis), eines berühmten Kämpfers im nationalen Befreiungskampf, der in diesem Fall aufgrund seines Alters eintritt. Dieses Lied hat Karrer 1859 komponiert und sodann in seine Oper *Markos Botsaris* aufgenommen. Trotz seiner tonalen Haltung wird es wegen des heroischen Inhalts von den meisten Griechen als echtes Volkslied angesehen.

Der *alte Dimos* von Skalkottas stellt insgesamt ein transformierendes Verfahren mit derselben schöpferischen Phantasiegewalt dar, die auch die *Griechischen Tänze* kennzeichnet. Skalkottas behandelt dieses Lied als ein thematisches Ganzes, welches er einer „Bearbeitung“ unterzieht. Diese „Bearbeitung“ besteht aus der besonderen Art der Wiedergabe des Themas durch das Quartett, was im speziellen Fall des *Alten Dimos* eminent theatralisch ist. Diese von den Kräften eines Quartetts getragene Wiedergabe wird durch Kontrapunkt und Harmonie diskret unterstützt.

© *Kostis Demertzis 2001*

Das **New Hellenic Quartet** wird gegenwärtig als das führende Streichquartett Griechenlands angesehen. Der Kern des Repertoires umfaßt sowohl klassische Werke für Streichquartett als auch Werke griechischer Komponisten. Konzerte haben das Quartett in viele europäische Städte und zu vielen europäischen Festivals geführt, wie z.B. 1996 zum Thessaloniki String Quartet Festival, dem Nauplion Festival, dem Italian Music Cycle im Athener Megaron, dem Bemus Festival in Belgrad, dem Vaughan Williams Festival in London, dem In memoriam D. Mitropoulos concert in Mailand, dem Maggio Fiorentino 1999 und dem internationalen Symposium „Schönberg in Berlin“ in September 2000 in Wien.

1996 führte das New Hellenic Quartet in Zusammenarbeit mit der griechischen Komponisten-Vereinigung

16 neue Werke für Streichquartett auf, geschrieben von modernen griechischen Komponisten. Das New Hellenic Quartet hat bereits Nikos Skalkottas' *drittes* und *viertes Streichquartett* eingespielt (BIS-CD-1074). Anlässlich des 50. Jahrestages von Skalkottas' Tod 1999 gab das New Hellenic Quartet in Zusammenarbeit mit der Foundation for Hellenic Culture eine Reihe von Konzerten in verschiedenen europäischen Städten, darunter London, Paris, Wien, Verona und Belgrad, um die Streichquartettmusik dieses wichtigen griechischen Komponisten zu präsentieren.

Die Bläser dieser Aufnahme sind allesamt führende Mitglieder von Stockholmer Orchestern. **Jan Bengtsson** (Flöte) und **Per Andersson** (Oboe) kommen vom Königlich Philharmonischen Orchester, während **Per Billman** (Klarinette) und **Christian Davidsson** (Fagott) an der Königlich Stockholmer Oper tätig sind. Neben ihren Orchesterdiensten widmen sie sich als Mitglieder des Vadaux-Quintetts regelmäßig der Kammermusik.

Premier Quatuor à cordes

Le *Premier Quatuor à cordes* de Skalkottas peut être daté de 1928. À ce moment Skalkottas composa trois quatuors, le *Premier*, le *Deuxième* et le *Troisième*, qui porte le titre de *Musique facile pour Quatuor à cordes*. De ces trois œuvres uniquement la première est accessible aujourd'hui et peut être jouée en concert. Après avoir été considérée comme perdue, la partition fut découverte par Jorgos Chatsinikos chez un antiquaire. D'après nos informations, l'œuvre a été exécutée en concert en 1930 à Berlin et à Athènes.

Skalkottas fit ses études auprès de Schoenberg au cours de l'année académique 1927-28. Le *Premier Quatuor à cordes* est donc une des premières œuvres qu'il présenta à la Preussische Akademie der Künste. On ne peut quand même pas discerner de différence fondamentale entre le style de cette œuvre et celui de ses œuvres antérieures, comme par exemple la *Sonatine pour piano*, qu'il composa au cours du printemps 1927, avant d'entrer dans la classe de composition de Schoenberg. Skalkottas se sert de la technique sérielle comme moyen d'élargir les possibilités de l'écriture tonale et il établit ses séries plutôt dans un sens homophone que polyphone.

Le *Premier Quatuor* reste simple et concis au niveau de la forme. Comme il le fit pour d'autres compositions de sa période berlinoise, Skalkottas fait correspondre aux trois mouvements trois styles musicaux différents: le premier mouvement (*Allegro giusto*) est un mouvement classique de forme sonate avec la reprise typique de l'exposition. Le deuxième mouvement est un *Andante con variazioni*, dans lequel Skalkottas introduit la rythmique de la musique jazz. Il compose un sujet à trois variations plus coda tout en changeant de mesure lors de chaque variation. Le troisième mouvement (*Allegro (ben ritmato) vivace*), écrit sous forme rondo, à caractère enjoué et visiblement divertissant, présente des éléments rappelant la mu-

sique folklorique grecque: une suite ascendante de cinq notes sur base de tonalité mineure possédant une dominante abaissée d'un demi-ton présente ainsi la couleur locale grecque, une technique sur laquelle Skalkottas ne reviendra qu'au début de l'année 1931 avec la première (selon la chronologie de leur composition) de ses *Danses Grecques*, le *Peloponisiako*.

Dix Esquisses pour cordes

Les *Dix Esquisses pour cordes* de Skalkottas qui sont bien connues par le grand public portent le titre complet de *Dix Pièces pour Quatuor à cordes (Esquisses)*. Le terme d'"esquisses" peut être interprété de deux façons: il s'applique d'une part à la structure musicale de l'œuvre et d'autre part au fait que le compositeur s'arrangea pour noter chaque esquisse sur une seule feuille de la partition. Ainsi elles peuvent être visualisées d'un seul regard comme une esquisse d'un peintre. *Dix esquisses* signifie donc dix pages de partition. Dans un article publié à part (*Théorie et pratique des règles de la musique*) Skalkottas expliqua plus tard que la musique se distingue des autres arts comme par exemple de la peinture par les "règles strictes" inhérentes à chaque art. Ainsi la musique se définit par le fait qu'elle ne peut se réaliser qu'au sein d'une catégorie spécifique de règles, la catégorie des "règles strictes" respectivement des "règles musicales". Cependant la transposition d'une "idée" d'une forme dans une autre et par conséquent d'un art vers un autre comme par exemple de la littérature, de la photographie ou bien du film vers la musique, est un défi qui intéressa Skalkottas jusqu'à la fin de sa vie.

Les *Dix Esquisses* ont été composées probablement tout de suite après le *Quatrième Quatuor à cordes* et elles marquent le passage du compositeur vers le monde des petites pièces de caractère.

Les *Dix Esquisses* ont été jouées de nombreuses fois en public, elles ont été enregistrées sur disque et

ont été populaires parmi les interprètes, les critiques et le public aimant la musique de Skalkottas. Le compositeur lui-même en fit un arrangement pour orchestre à cordes. Il rajouta à cette version une *Petite Suite pour cordes* qui elle-même peut être jouée par deux formations différentes, grand ou petit orchestre à cordes. Les *Dix Esquisses* dans leur version pour quatuor à cordes reposent sur l'alternance rapide des styles d'écriture, de notation et de technique de jeu pour cordes, de mouvements polyphoniques et homophones. Même au sein de ces changements rapides, on peut distinguer des caractéristiques fondamentales du style de Skalkottas, d'un côté l'aspect thématique qui place les sujets et leur accompagnement au premier plan (contrepoints, figures musicales et harmonies) et de l'autre l'aspect stylistique décrivant plutôt des "formes" ou "tableaux" et focalisant l'attention sur la technique instrumentale (*pizzicatos*, *glissandi*). Ces deux aspects, le "thématique" et le "descriptif" sont classés par la suite selon un ordre hiérarchique qui veut que le "descriptif" dépende du "thématique" et trouve son utilisation plutôt dans l'introduction (même si ceci ne s'applique que peu à la présente œuvre), lors du développement, dans la coda ou pour des épisodes du sujet. Cette hiérarchie claire et nette nous sert à visualiser l'idée fondamentale de chaque pièce et peut être comparée à la technique de la perspective dans les beaux-arts. Etant donné que Skalkottas écrivit pour un ensemble homogène de cordes, il pensa qu'il serait inutile de doubler un instrument par un autre. Ainsi, il développa la dimension "orchestrale" de l'écriture pour cordes en se servant de la possibilité de différencier sur le plan vertical la sonorité des cordes. La technique des doublures simples ou raffinées peut par conséquent, sous l'aspect de l'économie, être exclue de la pratique virtuose de l'art d'orchestration de Skalkottas.

Description sommaire des *Dix Esquisses*

- 1) "Sinfonia" (*Allegro giusto*). Skalkottas met en pratique dès le départ son idée qui se base sur le traité d'orchestration établi pour une symphonie pour orchestre à cordes (voir ci haut les remarques faites au sujet du *Quatrième Quatuor à cordes*). Le sujet avec lequel débute cette esquisse est si complexe qu'il pourrait suffire au développement entier de la première partie d'un mouvement de forme sonate à deux sujets de grandeur symphonique.
- 2) Le "Concerto" (*Vivace*) repose sur l'idée d'une écriture virtuose représentée ici par le mouvement en doubles croches des instruments. Certaines indications de phrasés visent à rappeler le "vieux style" du concerto classique et préclassique.
- 3) La "Passacaglia" (*Moderato molto*) se base sur une basse obstinée du violoncelle à laquelle sont incorporés des fragments de *glissandi* et de *pizzicato*. En ce qui concerne l'évolution des voix supérieures, c'est l'écriture en contrepoint qui domine. Ceci est encore souligné par l'entrée successive des trois instruments en direction ascendante (alto, deuxième violon, premier violon). Un autre aspect primordial du mouvement est le fréquent changement de mesure.
- 4) La "Suita" (*Allegro moderato*) propose une réminiscence claire et évidente des "suites préclassiques". Cette réminiscence est réalisée par deux éléments : l'écriture en contrepoint servant à la fois à gérer l'évolution harmonique du mouvement et à la construction de "tableaux" (uniquement pour la coda) et d'autre part par l'utilisation de thèmes semblables à ceux que l'on trouve chez les compositeurs de la période préclassique comme par exemple chez Bach.
- 5) Le "Concertino" (*Allegretto con grazia*) poursuit cette façon un peu spéciale de voir les modèles préclassiques dans la *Suita* précédente et reprend des mo-

tifs de celle-ci tout en leur attribuant une interprétation et un développement tout à fait différents. L'idée centrale concernant l'emploi du diminutif (et de l'emploi des diminutifs en général, "Sonatine", "Concertino", "Sinfonietta", "Petite Suite") signifie pour Skalkottas une simplification qui favorise la mise en place de formes plus originales, plus profondes et plus compliquées que cela saurait être le cas pour les "grandes" formes ("Sonate", "Concerto", "Symphonie", "Suite").

6) La "Serenata" (*Andantino*) est le deuxième mouvement lent du cycle. Elle est très mélodieuse et assez simple dans ses lignes mélodiques, plus homophone que sa conception par rapport aux autres pièces et elle est jouée entièrement *con sordino*.

7) Le "Ragtime" (*Tempo di Ragtime*) est parmi les *Dix Esquisses* la première allusion à des formes de danse modernes tandis que les mouvements précédents se référaient principalement à des formes classiques et préclassiques. L'idée centrale mise en œuvre pour les danses composées par Skalkottas est de développer l'élément rythmique au sein d'une forme absolue.

8) Le "Notturmo" (*Molto espressivo*) est le troisième et dernier mouvement lent des *Dix Esquisses* et il est également joué *con sordino*. Le *Notturmo* est de conception homophone, il est lyrique et mélodique et repose sur des mélodies larges formées par une alternance entre grands et petits intervalles. Les mélodies naissent au sein d'un groupe de cordes et sont par la suite exécutées en lignes parallèles par deux groupes de cordes (en général par le premier et le deuxième violon).

9) Le "Capriccio" (*Vivacissimo (ritmato)*) repose sur l'emploi obstiné d'une figure rythmique comme cela est également le cas pour le *Capriccio*, le no 30 des *32 Pièces pour piano*. La musique oppose à la répétition perpétuelle d'un motif très court (deux doubles croches

plus une croche) sa résolution dans un mouvement continu de doubles croches.

10) Le "Rondo" (*Presto*) est en fait une danse grecque (*Kalamatianos*) écrite en 7/8. La mélodie, surtout celle qui est jouée par le deuxième violon et qui apparaît vers la fin du mouvement, s'apparente visiblement et présente la même importance en ce qui concerne l'organisation formelle que celle que Skalkottas note pour le *Kalamatianos* des *Danses Grecques* (no 8 du premier cycle). Tout au long de cette esquisse, Skalkottas ne joue non seulement avec les notes mais aussi avec les silences. Il répartit des silences d'une mesure entière sur les différents instruments du quatuor de façon à ne plus avoir que deux ou trois instruments à sa disposition pour la continuation de la musique et à ne faire entendre tous les quatre instruments que lors des moments cruciaux pour la forme: les débuts, les points forts et les fins des différentes sections.

Octour

L'année 1931 fut une année critique pour Skalkottas. Le compositeur sembla être essoufflé par les efforts réalisés pour faire reconnaître sa musique à la fois en Grèce et en Allemagne. En Grèce, il supervisa vers la fin de l'année 1930 l'exécution publique de six de ses œuvres qui furent au programme de deux concerts: le *Concerto Grosso pour orchestre à vent* joué au cours d'un concert "populaire" par le seul orchestre existant à ce moment dans la capitale, de même que l'interprétation de trois quatuors à cordes et de deux sonatines pour violon et piano qui furent jouées lors d'un concert de musique de chambre. Les critiques furent désastreuses et Skalkottas dut admettre que ses œuvres modernes ne seraient jamais acceptées "dans notre capitale". Il fut donc obligé à se résoudre de tenter de se faire un nom en Allemagne.

Cependant la situation en Allemagne fut presque pareille. L'exécution des œuvres de Skalkottas fut limi-

tée aux concerts organisés par les étudiants de Schoenberg et grâce au soutien de celui-ci. Skalkottas sut trouver quelque reconnaissance avec son *Deuxième Quatuor* joué en 1929. Le *Concerto pour orchestre à vent* joué le 20 mai 1930 s'attira la critique d'être trop vertical dans sa conception et d'être trop proche du jazz. En ce qui concerne l'*Octuor*, on peut relever ce qu'en nota Peter Gradenwitz dans son livre sur la classe de composition de Schoenberg (*Arnold Schoenberg und seine Meisterschüler*, édition Zsolnay 1998):

"Erich Schmid dirigea le 2 janvier 1931 dans le cadre des concerts d'étudiants de l'Académie l'*Octuor* pour quatre bois et quatre cordes de Skalkottas, une de ses compositions les plus importantes et les plus typiques. Le compositeur se trouva lui-même au pupitre du deuxième violon lors de l'exécution sur laquelle nous n'avons su trouver qu'une remarque méchante du Dr. Fritz Brust dans l'*Allgemeine Musikzeitung*. Sur le programme se trouvèrent également des œuvres de Erich Schmid, Natalie Prawossudowitsch, Norbert von Hanneheim et Peter Schacht."

A partir de cette date on ne peut plus trouver d'évidence d'exécution des pièces de Skalkottas. Il paraît que le compositeur, un homme idéaliste mais sans illusions, ayant perdu ses visions artistiques qui animèrent tous ses efforts musicaux, refusa de s'adonner aux joies de la composition jusqu'en 1933, année qui marqua son retour en Grèce.

En ce qui concerne la conception de cette œuvre écrite en technique sérielle, on peut remarquer qu'elle illustre l'idée de Skalkottas de se servir des combinaisons sérielles comme d'entités thématiques et non simplement comme accumulations de notes. Dans le deuxième et plus particulièrement dans le troisième mouvement, il s'écarte de la technique sérielle stricte se laissant démontrer par le moyen de l'analyse. Skalkottas utilise ici des séries de onze notes (bien qu'on entende douze notes on n'y trouve que onze sons diffé-

rents, car une note est écartée tandis qu'une autre est utilisée deux fois). Il faut remarquer qu'il s'agit d'une technique réutilisée pour l'ouverture pour *Le Retour d'Odyssee* (vers 1942-43): la note répétée cause un certain déséquilibre à la série, ce que l'auditeur peut entendre comme une "couleur". Quand Skalkottas en a envie, il utilise des séries complètes de douze notes.

Mises à part les séries qui fournissent à l'auditeur l'impression d'un changement et d'un nouveau continuuel et qui créent ainsi l'idée d'une unité stylistique, c'est l'intervalle de tierce qui est d'une certaine importance pour l'*Octuor* vu que son traitement se rapproche de celui d'un motif.

En ce qui concerne l'orientation esthétique de l'œuvre, il est évident que l'*Octuor* présente un caractère enjoué marqué par l'utilisation du style d'un *divertimento* qui se laisse retracer d'un bout à l'autre de l'œuvre. Cet effet de style est particulièrement surprenant si l'on sait que la base pour la composition de l'écriture est le concept de la polyphonie telle qu'on la retrouve dans les œuvres à double chœur et qui est une des techniques d'écriture polyphoniques des plus développées et des plus difficiles rencontrées lors des études de composition. Cette transposition des techniques fondamentales et de l'esprit des sujets traditionnels pour l'écriture à double chœur dans le domaine du *divertimento*, est une des caractéristiques les plus essentielles de l'art d'écrire de Skalkottas: le compositeur met en relief dans cette œuvre son imagination fortement transformatrice à laquelle il laissa libre cours lors de la composition des *Danses Grecques*.

Une écriture contrapuntique proche du style de l'écriture pour double chœur, reposant sur une organisation des notes développée à partir de la technique sérielle, le tout mélangé à un caractère divertissant qui rend l'accès à l'œuvre plus facile pour l'auditeur, tel semble être l'idéal recherché par Skalkottas et qu'il tenta de réaliser en 1931 avec son *Octuor*.

Trio à cordes

L'année 1935 s'avéra être une année particulièrement fructueuse pour Skalkottas. Il composa quelques œuvres sérielles et termina parallèlement son premier cycle des *Dances Grecques* pour lequel il écrivit les danses nos 4-8. Parmi les œuvres sérielles de cette année l'on peut compter les deux *Sonatine pour violon et piano* (la troisième et la quatrième), le *Trio* de même que le *Troisième Quatuor à cordes*, le *Concertino pour deux pianos* et la version conservée pour grand orchestre de la *Première Suite* qui nous a été transmise sous ses deux formes de partition et de partition détaillée. En effet l'année 1935 est celle où le compositeur se remit au travail après s'être arrêté en 1931 (à l'exception de quelques œuvres très rares écrites entre 1931 et 1934 parmi lesquelles se trouvent entre autres les trois *Dances Grecques* de 1933).

L'idée fondamentale pour la composition du *Trio à cordes* fait partie intégrante de son instrumentation: les trois instruments jouent chacun pour soi une voix. De plus, Skalkottas se borne à les faire entendre suivant leur propre tessiture, le violon joue la voix supérieure, le violoncelle est l'instrument sonnante le plus bas et l'alto est placé entre les deux.

Contrairement aux abrogations aux règles de la technique sérielle, que Skalkottas se permit aussi longtemps qu'il fut étudiant dans la classe de Schoenberg, les œuvres de 1935 respectent le sérialisme strict et elles se laissent entièrement analyser en ce qui concerne les séries utilisées.

Du point de vue de l'instrumentation et du sérialisme, chaque instrument constitue pour lui seul une série, donc on trouve trois séries de douze notes. Pour ce qui est de la technique d'écriture, les trois séries, qui se distinguent au niveau contrapuntique, représentent le matériau de base pour un exercice de contrepoint. Dans la mesure où chaque instrument peut être amené à jouer la série d'un autre et que de cette

façon le déplacement de la série signifie également la transposition de son registre, la composition peut être comprise comme un exercice de contrepoint double.

Dans ce mouvement essentiellement homophonique, Skalkottas introduit plusieurs variantes à tendance homophone. Au départ l'écriture en contrepoint à tendance homophone est celle qui domine: Skalkottas distingue par leur tessiture les moments homophones, une ligne mélodique contraste avec les deux lignes l'accompagnant. Cette distinction se fait par la dynamique utilisée (le compositeur marque d'un *f* l'instrument qui joue la ligne principale) et par les techniques d'écriture: *pizzicati*, accords, notes liées, formules mélodiques, *ostinati* rythmiques etc. sont souvent (mais pas toujours) les caractéristiques des voix secondaires. À d'autres moments Skalkottas fait entendre les trois voix des trois instruments de telle façon que l'unité thématique prend la forme d'une série d'accords. Dans la mesure où la "logique" de ces accords se distingue de la "logique" des accords du système tonal et dans la mesure où une comparaison des deux "logiques" est faite par la mise en parallèle intuitive de la structure stylistique commune des séries d'accords, dans cette mesure se montre le potentiel du système d'accéder à l'originalité, de créer une musique qui vient d'une "sphère différente".

Cette dialectique entre l'élément contrapuntique et homophone aboutit vers la fin du troisième mouvement dans l'unisson des trois instruments, qui exécutent les trois séries primordiales de l'œuvre. Dans ce mouvement les séries dévoilent toutes leurs forces inhérentes sur le plan horizontal. Il s'agit d'un jeu que Skalkottas adore appliquer à ses œuvres sérielles: une seule œuvre présente un entrelacement de séries qui sont positionnées chacune à un niveau précis à l'intérieur duquel elles se relayent par l'application d'une suite de formes très compliquées. Vers la fin, cet entrelacement est présenté sous une forme "simplifiée", on pourrait

parler de la “résolution” de ce que ces séries ont établi au cours du mouvement. Cette “résolution” se présente sous la forme d’une suite d’accords à douze notes dans certaines œuvres de Skalkottas, principalement dans ses œuvres pour orchestre. Pour le présent *Trio* il s’agit d’un unisson.

Aux différentes parties de la forme, qu’on pourrait qualifier de regroupements de trois unités sérielles, correspondent au cours de l’œuvre les différentes techniques de jeu qui correspondent à nouveau avec les différents contenus musicaux. Sous ce point de vue, les trois mouvements se distinguent par le procédé d’écriture qui leur est appliqué.

Le premier mouvement repose exclusivement sur un ensemble de trois séries. Sa forme se rapproche de la forme sonate à deux sujets, dont le premier est plutôt contrapuntique et mélodieux, tandis que le deuxième est plus dansant et plus rythmé. Le “développement” des deux sujets est cependant plutôt d’ordre “sujet et variations” étant donné qu’il se base sur une alternance des séries qui ont subi un traitement qui les varie et les fait contraster.

La technique utilisée pour le deuxième mouvement consiste, contrairement à celle du premier, en une alternance d’un certain nombre d’entrelacements de séries qui se distinguent de ceux du premier mouvement. La forme utilisée est la forme rondo vu qu’un ensemble de séries revient plusieurs fois comme un refrain.

Le troisième mouvement, une toccata, utilise une technique qui se situe entre celles du premier et du deuxième mouvement. Au départ on entend uniquement les trois séries du premier mouvement. À celles-ci est superposé un ensemble de séries qui est en fait une variation à règles propres des deux premières séries.

De cette façon, le jeu avec les séries au cours de l’œuvre entière repose sur l’identité des séries de base par rapport à leurs transformations. Il s’agit d’un bon

exemple qui montre à quel point Skalkottas sait trouver une indépendance et une souveraineté intellectuelle lui permettant de traiter le matériau musical sans aucune hésitation.

Gero Dimos

Gero Dimos de Nikos Skalkottas est à dater de 1949. C’est au cours de cette année que Skalkottas fonda avec trois amis le “Quatuor d’Athènes”, dont le répertoire comprit également des œuvres propres, entre autres les *Danses Grecques*. On peut supposer que *Gero Dimos* fut composé pour des raisons pratiques, car on pourrait s’imaginer l’œuvre tout aussi bien dans une version pour orchestre et qui se trouverait ainsi dans la lignée des *36 Danses Grecques*, que le compositeur avait déjà achevées en 1936. Ceci signifie que Skalkottas utilisa les mêmes procédés de composition qu’il avait déjà mis en œuvre pour les *Danses Grecques*, procédés qu’il laissa tomber après 1936.

Gero Dimos repose sur une mélodie très connue du compositeur de l’île ionienne de Zante, Pavlos Karrer (Zakynthos, 1829-1896). Le texte de la chanson, rédigé par Aristotelis Valaoritis dans la langue du peuple raconte la mort du vieux combattant (Kleptis), un combattant qui s’était engagé dans la lutte pour l’indépendance nationale et dont la mort est causée par son grand âge. Karrer composa cette chanson en 1859 et elle a trouvé par la suite sa place dans l’opéra *Markos Botsaris*. Même si cette chanson est tonale, son message héroïque fait que la majorité des Grecs la considère comme une vraie chanson populaire.

Gero Dimos de Skalkottas présente un processus transformateur dont la force créatrice est la même que celle qui marqua les *Danses Grecques*. Cette chanson représente une seule unité thématique pour Skalkottas à laquelle il fait subir un “remaniement”. Ce “remaniement” consiste en une reproduction quelque peu spéciale du sujet, qui est éminemment théâtrale dans le cas

du vieux Dimos. Cette reproduction réalisée par les forces d'un quatuor est soutenue discrètement par le contrepoint et l'harmonie.

© **Kostis Demertzis 2001**

Le **New Hellenic Quartet** est considéré comme le plus important quatuor à cordes de Grèce. Son répertoire se compose des œuvres classiques pour quatuor à cordes et d'œuvres de compositeurs grecs. Le quatuor a fait des tournées de concert dans un grand nombre de villes européennes et il a participé à de nombreux festivals européens comme par exemple en 1996 au Thessaloniki String Quartet Festival, au Nauplion Festival, au Italian Music Cycle qui eut lieu au Megaron d'Athènes, au Bemus Festival de Belgrade, au Vaughan Williams Festival à Londres, au In memoriam D. Mitropoulos Concert à Milan, au Maggio Fiorentino 1999 et au colloque international "Schoenberg à Berlin" en Septembre 2000 à Vienne.

En collaboration avec l'association grecque des compositeurs, le New Hellenic Quartet a donné en concert en 1996 seize nouvelles œuvres écrites pour quatuor à cordes par des compositeurs grecs modernes. L'ensemble a déjà enregistré le *Troisième* et le *Quatrième Quatuor à cordes* de Skalkottas (BIS-CD-1074). À l'occasion du 50^e anniversaire de la mort du compositeur le New Hellenic Quartet a joué, en collaboration avec la Foundation for Hellenic Culture, une série de concerts dans différentes villes européennes, entre autres à Londres, Paris, Vienne, Vérone et Belgrade afin de présenter la musique de cet important compositeur grec.

Les musiciens jouant les instruments à vent font tous partie d'orchestres de Stockholm. **Jan Bengtson** (flûte) et **Per Andersson** (hautbois) sont membres de l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm, **Per Billman** (clarinette) et **Christian Davidsson** (basson)

joint à l'Opéra Royal de Stockholm. À côté de leurs engagements au sein de ces orchestres, ils s'adonnent régulièrement à la musique de chambre comme membres du Quintette Vadaux.

Recording data: April 2000 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer
Neumann microphones; Studer Mic AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones; Sendor SA 300 loudspeakers

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Kostis Demertzis 2001

English translation: Andrew Barnett

German translation: Evelin Voigtmann

French translation: Denise Feider

Front cover: photograph of Nikos Skalkottas

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsvägen 20,

S-184 50 Åkersberga, Sweden

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

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

e-mail: info@bis.se

Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, **BIS Records AB, Åkersberga.**

The New Hellenic Quartet has been supported in this recording project by the Institute for Greek Culture.

New Hellenic Quartet

Georgios Demertzis, violin I

Dimitrios Chandrakis, violin II

Paris Anastasiadis, viola

Apostolos Chandrakis, cello

