



NIKOS SKALKOTTAS

CONCERTO FOR 2 VIOLINS
CONCERTINO FOR 2 PIANOS
NOCTURNAL AMUSEMENT

GEORGIOS DEMERIZIS
SIMOS PAPANAS

MARIA ASTERJADOU
NIKOLAOS SAMALTANOS

DIMITRIS DESYLLAS

THESSALONIKI STATE
SYMPHONY ORCHESTRA
VASSILIS CHRISTOPOULOS



SKALKOTTAS, NIKOS (1904–49)

CONCERTO FOR TWO VIOLINS AND ORCHESTRA 37'51

(1944–45) (*Skalkottas Archive*)

Orchestrated version by Kostis Demertzis. Score and parts prepared by the Athens Festival (2004).

- 1 I. *Allegro giocoso – Très vite* 13'33
2 II. (Variations) *Andante* 13'40
3 III. Finale. Rondo. *Allegro molto vivace* (–Cadenza. *Très vite*) 10'20
GEORGIOS DEMERTZIS *violin 1* · SIMOS PAPANAS *violin 2*

CONCERTINO FOR TWO PIANOS AND ORCHESTRA 12'31

(1935) (*Universal Edition*)

- 4 I. *Allegro* 4'40
5 II. *Andante* 5'18
6 III. *Allegro giusto – Allegro vivace* 2'26
MARIA ASTERIOU *piano 1* · NIKOLAOS SAMALTANOS *piano 2*

- 7 CHARACTERISTIC PIECE 'NOCTURNAL AMUSEMENT' 3'33
for xylophone and orchestra (1949) (*Schirmer; score and parts edited by Yannis Samprovalakis*)
Molto allegro (–*Scherzando e grazioso*)
DIMITRIS DESYLLAS *xylophone*

TT: 55'02

THESSALONIKI STATE SYMPHONY ORCHESTRA
VASSILIS CHRISTOPOULOS *conductor*

Concerto for Two Violins (1944, orchestration: Kostis Demertzis 1999)

The unique historical feature of Skalkottas's *Concerto for Two Violins* is that it represents the first use of a *rebetiko* song in a work of modern Greek classical music. In the second movement we hear the melody 'Θα πάω κει στην Αραβιά' ('I want to go to Arabia') by Vassilis Tsitsanis. At that time, *rebetiko* music (a genre that, like jazz in the USA, initially evolved among marginal groups in society) was regarded as an inferior and to some extent 'undesirable' genre. Skalkottas's use of a theme by Tsitsanis was primarily the result of his open-minded and revolutionary way of thinking: although he composed 'classical' music, he too had been forced out into the margins of his social sphere. It also arose from Skalkottas's easy-going approach to light music: both in Germany and (presumably) in Greece, he had earned a living as an entertainer. The choice of Tsitsanis's theme was of course also motivated by its extraordinary musical qualities, and furthermore sprang from Skalkottas personal interpretation of the word 'αραβιά' – which he based on the coincidence of two words ('αραβιά' = 'Arabia' or 'αράπης' = 'negro').

Within this context it was with a work of particular quality that Skalkottas introduced *rebetiko* music into Greek symphonic music. The moment at which he did so is anything but coincidental. The following year Yannis A. Papaioannou, another Greek composer with progressive inclinations, was to use a *zeibekiko* (Greek dance) in a symphonic work of his own, *Vassilis Arvanitis* (1945); this theme had been sung and danced to him by the Greek poet Myrivilis (1890–1969). Four years later, in a famous lecture about *rebetiko*, Manos Hadzidakis would define this musical genre ideologically. From the 1950s onwards, *rebetiko* would form the basic material for the musical revolution of Mikis Theodorakis and Manos Hadzidakis; a revolution which dealt the final blow to earlier attempts to establish a 'national school', by displacing such aims with a more authentic force.

Skalkottas's choice of a *rebetiko* theme arises organically from his ideological development during the 1940s as regards the composition of music 'in the folk style' – music that addressed 'the great musical populace'. In 1936 Skalkottas had used folk-songs – from the countryside – as the basis for his *Greek Dances*. By contrast in 1944, by using a *rebetiko* melody, he based the second movement of his new work on a song from

the city. Thus the folk element of Skalkottas's music at this period renounces any countrified quality and becomes a matter for those who live in the city – the place where the common people gather and work.

In this respect the two fast outer movements of the *Concerto for Two Violins* are also 'in the folk style', as they are written in a light, sparkling, classicistic and entertaining style. They are also notable for their characteristic, easily recognized themes, for their extended virtuosic passages and for the cadenzas for both soloists.

The concerto seems to have been written in conjunction with the six-movement *Second Symphonic Suite*, the large-scale symphonic work from which the well-known *Largo Sinfonico* derives and upon which Skalkottas had started work in 1942. In terms of compositional technique, this was to be the last of his great dodecaphonic concertos, a work that reveals that it was obviously modelled on the strict dodecaphony of the *Second Symphonic Suite* but uses the technique with greater freedom. It is, moreover, subjected to a characteristic 'distortion' as Tsitsanis's tonal melody is incorporated in the second movement.

As regards the solo writing, a more distant model can be found in the music of Bach. In Skalkottas's work this is by no means a new departure. He had tried it out for the first time in 1939 in a *Duo for Violin and Viola*, in which the two instruments maintain a relationship based on complete mutual interdependence, almost like a comedy double act in a silent film. In fact this brief *Duo* served as a study for the *Concerto for Violin, Viola and Wind Band* that was composed the following year. Skalkottas used this fixed scheme of interaction between two solo instruments for a third and final time in the *Concerto for Two Violins*.

In formal terms the first movement is a sonata-allegro with two themes. The first of these is based on an emphatically rhythmical, almost march-like motif, the beginning of which is continuously displaced within the bar. The second theme is developed in a highly melodic manner, in complete contrast to the first theme.

In the second movement Skalkottas used Tsitsanis's melody, providing it with additional notes (the original melody is much simpler and considerably less chromatic than the theme we hear in the concerto). Using this melody as his starting point, Skalkottas

goes on to construct a series of ruminative, otherworldly variations. This movement constitutes the emotional core of the concerto and is among the most beautiful pieces that Skalkottas ever wrote.

The third movement is a rondo with three themes. It has burlesque elements – that is to say, it is caught up in the expression of merry celebration that often characterizes the concluding movements of Skalkottas's suites and symphonic works.

The concerto was composed in this form in 1944 (there were some interruption to the composer's work on it), and remained in short score. The marking *tutti* in the opening passage is the only indication that Skalkottas intended to orchestrate it.

1949 was for Skalkottas a year of orchestral arrangements and of re-arrangements and revisions to earlier works. In the last days of his life he had been occupied with the orchestration of the *Second Symphonic Suite*. When he died suddenly on 20th September of that year, he was working on the last page of the fifth movement. We can therefore assume that he intended to orchestrate the *Concerto for Two Violins* after finishing the *Second Symphonic Suite*. In the end, however, the concerto was never orchestrated by the composer and it also remained unperformed during his lifetime. (The first performance, in which the short score accompaniment was performed on two pianos, took place in 1999. A recording of that version can be found on BIS-CD-1244.)

The orchestral version heard on this recording was made by the present author. It is based on a decade of research into and work on the music of Skalkottas, especially the characteristics and development of his original orchestral writing. This research has also borne fruit in the form of a book on Skalkottas's orchestration (published by Papadimas in 1998), and in orchestral versions of the three works that the composer did not orchestrate himself: the *Concerto for Two Violins*, the last two movements of the *Second Symphonic Suite* and the *Procession to Acheron*.

Concertino for Two Pianos and Orchestra (1935)

In 1935, after an almost complete four-year break from composition, Skalkottas began to compose anew, having two years previously returned to Greece. An unusual aspect of this fresh start is that the composer up to a certain point 'recomposed' the works that he

had written as a pupil of Schoenberg in Berlin and had left behind at his departure from Germany. The *Concertino for Two Pianos* is a pendant to the *First Symphonic Suite*, written in the same harmonic (dodecaphonic) technique and in the same orchestral style.

In this piece (as on many other occasions) Skalkottas emphasizes the entertaining aspects of his music. Indeed, in the composer's own hand-written analysis of the *Concertino for Two Pianos*, he indicates that he regarded the work as entertaining in that it encourages the listener to have fun while following the unfolding of the music and the interplay between the pianos and the orchestra..

Harmonically the *Concertino* is strictly dodecaphonic, and the first movement is one of the few pieces by Skalkottas that are based on a single row, in accordance with the teachings of the 'orthodox' serial school. The treatment of the orchestra in this concertino is likewise strictly intellectual. The composer eschews doublings and the creation of complex orchestral tone colours, working instead with the alternation of orchestral groups; in this manner he manages to present the serial material clearly. The orchestral writing is kept intentionally 'transparent', as the orchestral groups – which are contrasting yet of equal importance – are seldom combined into larger entities; in this way the soloists assume a primary role.

The first movement (*Allegro*) combines the musical exploration of the intervals that are characteristic of the tone row (of which the interval B–B flat is most important) with a concise sonata form featuring two themes. In the 'recapitulation' the themes are introduced in reverse order, a formal device that Skalkottas also uses in the *First Symphonic Suite*.

The second movement (*Andante*) is based on the intertwining of three rows, which are initially presented in the correct 'direction' but then appear in reverse (retrograde) sequence. The result is a serial theme, the reappearances of which function so to speak like 'variations' that lead to the climax and on to the *morendo* of the coda, which is accompanied by a trombone *glissando* over two octaves.

The third movement (*Allegro giusto*) is based at first on the intertwining of three rows (presented twice by the first piano), on the basis of which Skalkottas constructs a two-theme sonata form with an entertaining character. In the coda the three rows, under-

going a certain dissolution ('liquidation') are heard in unison from the two pianos together with bassoons and strings, all in a register that extends to the lowermost reaches of the instruments (where the bassoon is replaced by the tuba). Above the pedal point thus created, the final chord is placed in the high register.

Characteristic Piece 'Nocturnal Amusement' for xylophone and orchestra (1949)

The musicologist Yannis G. Papaioannou describes this piece as a 'tiny firework'. He dates it to the last year of the composer's life, 1949, and sees it in the stylistic context of the *Concertino for Piano*, which is also in C major and comes from the same period.

Harmonically one can speak of an expanded tonality that starts in and is focused upon C major. It must be emphasized that here, too, Skalkottas remains faithful to his ideas about light music – ideas that permeate his output from (what we assume to be) its beginning to its end.

In this particular case, the 'amusement' is found in the distinct musical idiom, employed by the xylophone. Despite the brevity of the piece, Skalkottas has two goals: to appeal to the soloist who will play the piece, and to entertain the listener.

The xylophone part is written for an instrument with a range of two and a half octaves (from G to c''). Skalkottas uses the xylophone's basic playing techniques as a formal element – above all to distinguish between the two principal themes and to separate the thematic sections (by means of *glissando*).

The piece exhibits a concise sonata form: the first theme, in which the xylophone plays quavers, is heard in the tonic and dominant and, after an orchestral episode, yields to a second theme in which the xylophone plays *tremolo*. A brief orchestral interlude leads to a short recapitulation of the thematic material followed by a coda.

© *Kostis Demertzis 2008*

The **Thessaloniki State Symphony Orchestra** is the most important symphony orchestra in northern Greece. It was founded in 1959 and has collaborated with such artists as Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Mstislav Rostropovich, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Natalia Gutman and Vladimir Ashkenazy. Today the orchestra numbers 115 musicians and the conductor Myron Michailidis is its artistic director. The orchestra gives not only symphony concerts but also opera and ballet performances; it has also accompanied silent films. As its repertory ranges from baroque to contemporary music, the orchestra regularly premieres works by Greek and foreign composers and has often presented Greek music in concert abroad. During the last few years the orchestra has recorded a wide-ranging repertory for international record labels.

For more information please visit www.tssso.gr

One of the leading Greek conductors of his generation, **Vassilis Christopoulos** was born in Munich. A winner of the Dimitris Mitropoulos competition and numerous awards, he has conducted all of the important orchestral ensembles in Greece as well as prominent orchestras all over Europe. Since 2005 he has been the principal conductor of the Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.

Georgios Demertzis was born in Chalkida, Greece, and studied the violin with Stelios Kafantaris and Max Rostal. He performs extensively as a soloist and has made many CDs with an emphasis on Greek music. His BIS recordings of violin works by Nikos Skalkottas have been received with enthusiasm by the critics. He is a founder member of the New Hellenic Quartet.

The violinist and composer **Simos Papanas** was born in Thessaloniki, Greece. He has performed all over the world (Japan, China, Brazil, USA, France, Italy Greece, Egypt) on both modern and baroque violins and has regularly been invited as a soloist by all of the major Greek orchestras. His works have been published and performed by important artists in Greece and abroad. He is the leader of the Thessaloniki State Symphony Orchestra.

Maria Asteriadou was born in Thessaloniki, Greece, and her teachers have included Eleni Papazoglou, Domna Evnouchidou, Tibor Hazay, Jacob Lateiner and Constance Keene. She lives in New York and teaches at the Manhattan School of Music and Kutztown University. She is very active as a soloist, performing regularly in America and Europe. Her critically acclaimed recordings include chamber works by Skalkottas and Nielsen for BIS.

Nikolaos Samaltanos was born in Athens and studied the piano under Ivi Deligianni, Aliko Vatikioti, Evgeni Malinin and György Sebök. His name is associated with the presentation of the music of Nikos Skalkottas in concert; his recordings on BIS include critically acclaimed accounts Skalkottas's solo piano works and a disc of Skalkottas songs that won the Gerald Moore Prize of the Académie française du disque lyrique.

Born in Corfu, the percussionist **Dimitris Desyllas** has a vast repertory ranging from Bach to Xenakis. Among his teachers are prominent percussionists such as Rainer See-ger, Raymond des Roches, Roland Kohlof and Sylvio Gualda. His performances and recordings include many premières, and he is founder member of the Seistron and Typa-na ensembles.

Κοντσέρτο για 2 βιολιά (σύνθεση: 1944. Ενορχήστρωση: Κωστής Δεμερτζής, 1999)

Η ιστορική μοναδικότητα του Κοντσέρτου για 2 βιολιά του Σκαλκώτα, οφείλεται στο ότι είναι το πρώτο έργο Νεοελληνικής κλασικής μουσικής, που χρησιμοποιεί το ρεμπέτικο τραγούδι, αφού, στο 2^ο μέρος του, ακούγεται το «Θα πάω κει στην Αραπιά», του Βασίλη Τσιτσάνη. Την εποχή εκείνη, η ρεμπέτικη μουσική (μουσικό είδος που καλλιεργήθηκε πρώτα στο περιθώριο της κοινωνίας, ανάλογα με την Αμερικάνικη τζαζ) θεωρείτο κατώτερο και, τρόπον τινά, «βλάσφημο» είδος. Η χρησιμοποίησή του θέματος του Τσιτσάνη από τον Σκαλκώτα οφείλεται, πρώτα – πρώτα, στο ευρύ και ρηζικέλευθο πνεύμα του συνθέτη, ο οποίος, στο κάτω – κάτω, αν και έγραφε «κλασική» μουσική, είχε μείνει εξίσου περιθωριοποιημένος από τον κοινωνικό του περίγυρο. Οφείλεται, ακόμα, στην οικειότητα του Σκαλκώτα με την διασκεδαστική μουσική, αφού ο ίδιος έβγαζε το ψωμί του, στην Γερμανία αλλά και – υποψιαζόμαστε – και στην Ελλάδα, σαν διασκεδαστής, entertainer. Οφείλεται, βέβαια, στο ότι το θέμα του Τσιτσάνη είναι εξαιρετικό από μουσική άποψη. Οφείλεται, επίσης, στην ιδιότυπη Σκαλκωτική νοσηματοδοσία της λέξης «αραπιά» από τον Σκαλκώτα – δηλαδή, σε μια σύμπτωση (όπως θα δούμε παρακάτω). Οφείλεται, τέλος, στην «αναγκαιότητα» που δημιούργησε η εξέλιξη των ιδεών του Σκαλκώτα για την «λαϊκή» μουσική, στην οποία στήριξε την μουσική δημιουργία του, ιδίως από το 1944 και μέχρι το τέλος της ζωής του.

Στο παραπάνω πλαίσιο, ο Σκαλκώτας εισάγει την ρεμπέτικη μουσική στην Ελληνική συμφωνική δημιουργία με ένα έργο πρώτης κλάσεως. Η ιστορική στιγμή που συμβαίνει αυτό κάθε άλλο παρά είναι τυχαία: τον επόμενο χρόνο, ένας άλλος Έλληνας συνθέτης με καινοτόμες τάσεις, ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, θα χρησιμοποιήσει σε δικό του συμφωνικό έργο, τον Βασίλη τον Αρβανίτη, ένα ζειμπέκικο, που θα τον έχει τραγουδήσει και χορέψει ο ίδιος ο Μυριβήλης. Τέσσερα χρόνια μετά, ο Μάνος Χατζιδάκης, με μια (πολύ γνωστή) διάλεξη για το ρεμπέτικο, θα καλύψει ιδεολογικά το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Από την δεκαετία του 50 και μετά, το ρεμπέτικο θα αποτελέσει την πρώτη ύλη της μουσικής επανάστασης των Μίκη Θεοδωράκη και Μάνου Χατζιδάκη, η οποία θα δώσει το αποφασιστικό χτύπημα στις προηγούμενες απόπειρες δημιουργίας «Εθνικής Σχολής», αφού θα έχει υποκατασταθεί, με ένα πρωτόγνωρο σφρίγος, στους σκοπούς εκείνης.

Επιστρέφοντας στον Σκαλκώτα, επισημαίνουμε ότι η «Αραπιά» έχει γι' αυτόν ένα σαφές αλληγορικό νόημα, που στηρίζεται σ' ένα λογοπαίγνιο, καθώς η λέξη, στην Ελληνική, μπορεί να παραπέμψει σημασιολογικά είτε στην «Αραβία», είτε στον (συγγενή ετυμολογικά) «αράπη» (= μαύρο).

Με την δεύτερη σημασία, βρίσκουμε τον συνθέτη να γράφει στο περιοδικό «Μουσική Ζωή», τον Μάρτιο του 1931: «Για ένα όμως είμαι βέβαιος: Αυτά που συμβαίνουν στην πρωτεύουσά μας δεν συμβαίνουν ούτε εις μίαν φυλήν μαύρων».

Στην πρώτη σημασία, ο Σκαλκώτας αναφέρεται επιλέγοντας, το 1936, ως θέμα του κατακλειδίου Ελληνικού Χορού, του 36^{ου} στη σειρά, του «Μαζωχτού», ένα τραγούδι, δημοσιευμένο στη συλλογή της Μέλπως Μερλιέ «Τραγούδια της Ρούμελης», λίγα χρόνια πριν, που έχει τους στίχους:

Χελιδονάκι θα γενώ
Στην Αραπιά θα πάω
Και κει θα πάω να παντρευτώ
Να πάρω έναν αράπη

Τον εύγλωττο αυτό μουσικό συμβολισμό ο συνθέτης θα ολοκληρώσει το 1944, πιθανότατα τις μέρες των Δεκεμβριανών, που σηματοδοτούν την έναρξη του Εμφυλίου στην Ελλάδα, επιλέγοντας ως θέμα του δεύτερου μέρους του Κοντσέρτου για 2 βιολιά, το τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη, που είχε τότε γραφτεί πρόσφατα:

Θα πάω κει στην Αραπιά
που μου' χουνε μιλήσει
για μια μεγάλη μάγισσα
τα μάγια να μου λύσει.

Προφανώς, εδώ προκρίνεται η διάσταση ενός ιδιότυπου Ελληνικού οριενταλισμού, αφού ο Έλληνας, κυρίως ως ναυτικός, έχει μια ιστορική εμπειρία από την «αραπιά» (ιδίως την Αίγυπτο και τις αραβικές χώρες της Βόρειας Αφρικής), η οποία εμποτίζει τις ανατολικές εικόνες με μιαν οικειότητα και νοσταλγία, που δεν απαντάται στην Κεντρική και Βόρεια Ευρώπη.

Η παραπάνω Σκαλκωτική επιλογή απορρέει οργανικά από τις εξελίξεις των ιδεών του Σκαλκώτα κατά την δεκαετία του 40, όσον αφορά την σύνθεση «λαϊκής» μουσικής, μιας μουσικής που θα απευθυνθεί στις «μεγάλες μουσικές μάζες του λαού». Το 1936, ο Σκαλκώτας στήριξε τους Ελληνικούς Χορούς στο δημοτικό τραγούδι, το τραγούδι της Ελληνικής υπαίθρου. Το 1944, χρησιμοποιώντας μια ρεμπέτικη μελωδία, στηρίζει το νέο του έργο στο τραγούδι της πόλης. Στην ουσία, το «λαϊκό» στον Σκαλκώτα, την εποχή αυτή, αποβάλλει τον αγροτικό του χαρακτήρα, και γίνεται υπόθεση του άστεως, εκεί όπου έχουν συγκεντρωθεί και δρουν οι «μάζες του λαού».

Υπ' αυτήν την έννοια, «λαϊκά» είναι και τα δύο ακραία, γρήγορα, μέρη του Κοντσέρτου, καθώς είναι γραμμένα σε ανάλαφρο, σπινθηροβόλο, κλασικίζον, διασκεδαστικό ύφος, και διακρίνονται για τα χαρακτηριστικά, εύληπτα θέματά τους, καθώς και τα μακρά, δεξιοτεχνικά περάσματα και τις καντέντες που ο συνθέτης δίνει στα δύο sólo έγχορδα.

Το Κοντσέρτο για 2 βιολιά φαίνεται ότι γράφτηκε σε συνάφεια με την η 2^η συμφωνική σουίτα σε 6 μέρη, ένα εκτενές συμφωνικό έργο (από το οποίο προέρχεται το γνωστό «λάργκο συμφόνικο»), που ο Σκαλκώτας είχε αρχίσει να συνθέτει ήδη από το 1942. Και από την άποψη της μουσικής γραφής, όμως, ο Σκαλκώτας γράφει το τελευταίο από τα μεγάλα δωδεκάφθογγα κοντσέρτα του, σε ένα ιδίωμα που προέρχεται σαφώς από τον αυστηρό δωδεκαφθογγισμό της 2^{ης} συμφωνικής σουίτας, μόνο που είναι πιο ελεύθερο, και υφίσταται μια χαρακτηριστική «παραμόρφωση πεδίου» στο 2^ο μέρος του, όπου ενσωματώνει την τονική μελωδία του Τσιτσάνη.

Όσον αφορά την γραφή των σολιστικών μερών στο Κοντσέρτο αυτό, η απώτερη καταγωγή της εντοπίζεται στον Μπαχ. Στην Σκαλκωτική δημιουργία δεν είναι κάτι απολύτως καινούργιο. Ο συνθέτης την πρωτοδοκμάζει το 1939, σε ένα Ντούο για βιολί και βιόλα, όπου τα δύο όργανα διατηρούν μεταξύ τους μια σχέση χαρακτηριστικής και απόλυτης αλληλεξάρτησης, σαν ένα κινηματογραφικό κωμικό δίδυμο. Το σύντομο αυτό Ντούο αποτελεί, κατ' ουσίαν, σπουδή του Κοντσέρτου για βιολί, βιόλα και Ορχήστρα πνευστών, που θα γραφτεί τα αμέσως επόμενα χρόνια. Το έτοιμο αυτό σχήμα συνύπαρξης των δύο σολιστικών οργάνων ο Σκαλκώτας θα χρησιμοποιήσει, τρίτη και τελευταία φορά, στο Κοντσέρτο για δυο βιολιά.

Μορφολογικά, το πρώτο μέρος είναι ένα διθεματικό αλλέγκρο σονάτας, με το πρώτο θέμα να στηρίζεται σε ένα έντονο ρυθμικό, ίσως εμβατηριακό, μοτίβο, το οποίο ολισθαίνει διαρκώς στο μέτρο, ενώ το δεύτερο θέμα αναπτύσσεται με εξαιρετική μελωδικότητα, σε απόλυτη αντίθεση προς το πρώτο.

Στο δεύτερο μέρος, ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί τη μελωδία του Τσιτσάνη ως «λαϊκό τραγούδι», το οποίο εκθέτει, συμπληρωμένο από μορφολογική άποψη (η αυθεντική μελωδία του Τσιτσάνη είναι πολύ πιο απλή και λιγότερο χρωματική από το θέμα που ακούγεται στο έργο), και στη συνέχεια στήνει πάνω του μια σειρά ονειρικές και εξώκοσμες παραλλαγές. Το μέρος αυτό συγκεντρώνει το συναισθηματικό κέντρο βάρους του κοντσέρτου, και είναι μια από τις πιο όμορφες μουσικές που έχει γράψει ο συνθέτης.

Το τρίτο μέρος είναι μία τριθεματική μορφή ρόντο, στο γνωστό ύφος του γλεντιού με στοιχεία μπουρλέσκας, που ο Σκαλκώτας υιοθετεί συχνά στα φινάλε των σουιτών ή των συμφωνιών του.

Με αυτή τη μορφή, το έργο συντέθηκε το 1944 (ενδεχομένως με κάποιες διακοπές), και παρέμεινε σε μορφή παρτισέλ, με μοναδική ένδειξη της πρόθεσης του Σκαλκώτα να το ενορχηστρώσει την σημείωση ενός *tutti*, στην εισαγωγική ενότητα.

Το 1949 είναι, για τον Σκαλκώτα, έτος ενορχηστρώσεων, μεταγραφών και αναθεωρήσεων προηγούμενων έργων. Τις τελευταίες μέρες της ζωής του, ο Σκαλκώτας ξανάπιασε την ενορχήστρωση της 2^{ης} συμφωνικής σουίτας. Ο αιφνίδιος θάνατός του, στις 20 Σεπτεμβρίου εκείνης της χρονιάς, τον βρήκε να ενορχηστρώνει την τελευταία σελίδα του 5^{ου} μέρους. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο συνθέτης σκόπευε, μετά το τέλος της ενορχήστρωσης της 2^{ης} συμφωνικής σουίτας, να ενορχηστρώσει το Κοντσέρτο του για 2 βιολιά. Σε κάθε περίπτωση, το έργο έμεινε ανενορχηστρωτό από τον συνθέτη και, φυσικά δεν εκτελέστηκε ποτέ όσο ζούσε. (το έργο παίχτηκε για πρώτη φορά το 1999 με την συνοδεία δύο πιάνων που εκτελούσαν το πρωτότυπο παρτισέλ, μορφή την οποία μπορεί κανείς να ακούσει ηχογραφημένη στην έκδοση BIS-CD-1244).

Η ενορχήστρωση στην οποία παίζεται το έργο φτιάχτηκε από τον υπογράφοινα το παρόν σημείωμα. Στηρίχτηκε σε μια δεκαετή έρευνα του μουσικού έργου του Σκαλκώτα, και ιδίως των χαρακτηριστικών και της εξέλιξης των ορχηστρικών του ιδιωμάτων, καρπός της οποίας ήταν ένα βιβλίο – «η Σκαλκωτική ενορχήστρωση», εκδ.

Παπαδήμας 1998 – και ενορχηστρώσεις και των τριών έργων που ο συνθέτης άφησε ανενορχηστρωτά: του «Κοντσέρτου για 2 βιολιά», των δύο τελευταίων μερών της «2^{ης} συμφωνικής σουίτας», καθώς και της «Πομπής προς τον Αχέροντα».

Κοντσερτίνο για 2 πιάνα και ορχήστρα (1935)

Το 1935 ο Σκαλκώτας, έχοντας επιστρέψει στην Ελλάδα ήδη δυο χρόνια, και αφού έχει εγκαταλείψει (σχεδόν) την σύνθεση επί τέσσερα χρόνια, αρχίζει να συνθέτει εκ νέου.

Το ξαναρχίνισμα αυτό έχει μια ιδιαιτερότητα, αφού, μέχρις ενός σημείου, ο συνθέτης «ξαναγράφει» τα έργα που είχε συνθέσει στο Βερολίνο, ως μαθητής του Σένμπεργκ, και τα οποία είχε εγκαταλείψει πίσω του, φεύγοντας από την Γερμανία.

Έτσι, λ.χ., στις δύο σονατινές για βιολί και πιάνο, που ο Σκαλκώτας έγραψε στην Γερμανία το 1928 – 29, αντιστοιχούν σαφώς οι δυο σονατινές για βιολί και πιάνο που ο Σκαλκώτας έγραψε το 1935. Στα δύο κουαρτέτα που ο Σκαλκώτας έγραψε στην Γερμανία το 1928 – 29, αντιστοιχούν το 3^ο κουαρτέτο (1935) και το τρίο εγχόρδων (1935).

Οι αναλογίες ανάμεσα στις δυο συνθετικές περιόδους κορυφώνονται όταν ο Σκαλκώτας, θέλοντας να γράψει ένα ορχηστρικό έργο, αντί να συνθέσει μια τελείως καινούργια παρτιτούρα, «ξαναγράφει» - εν έτει 1935 – ολόκληρη την 1^η συμφωνική σουίτα, την οποία, σύμφωνα με την δική του δήλωση, είχε πρωτογράψει το 1929, στην Γερμανία, όπου και είχε εγκαταλείψει την παρτιτούρα.

Ένα άλλο έργο της περιόδου του Βερολίνου, ο Πελοποννησιακός χορός (1931), έχει άλλη τύχη: συμπληρώνεται, το 1933 με άλλους τρεις χορούς, το 1935 με άλλους οκτώ, και το 1936 με άλλους 24 χορούς, και με τον τρόπο αυτό συντίθεται ο μεγαλεπήβολος κύκλος των 36 Ελληνικών χορών, η δημιουργία μιας ορχηστρικής ελληνικότητας πρώτου ευρωπαϊκού μεγέθους, αποτελεί το best seller του συνθέτη, το my Skalkottas' favorite pieces για την πλειοψηφία των Ελλήνων (και των ξένων) ακροατών.

Με τον τρόπο αυτό, η συνθετική περίοδος που ξεκινά το 1935, αναπτύσσεται, με συνεχείς επεκτάσεις και εμβυθύνσεις, και χωρίς διακοπή, μέχρι τον θάνατο του συνθέτη.

Το Κοντσερτίνο για 2 πιάνα αποτελεί έργο συνοδευτικό της 1^{ης} συμφωνικής σουίτας, γραμμένο στο ίδιο αρμονικό (δωδεκάφθογγο) ιδίωμα, και στο ίδιο ενορχηστρωτικό στυλ με εκείνη.

Η τάση του Σκαλκώτα να συνοδεύει ένα ορχηστρικό έργο με ένα Κοντσέρτο (εμφανής, επίσης, στην σχέση της 2^{ης} Συμφωνικής Σουίτας με το Κοντσέρτο για 2 βιολιά) αποτελεί έκφραση της τάσης του Σκαλκώτα να σχεδιάζει συναυλίες με έργα ομοιογενούς ύφους και, στην συγκεκριμένη περίπτωση, έργα δικά του.

Τέτοια είναι, λ.χ., η συναυλία για πνευστά και πιάνο, που συντέθηκε το 1939 (και ολοκληρώθηκε τα επόμενα χρόνια).

Στις συναυλίες αυτές ο Σκαλκώτας (όπως και σε πολλές άλλες περιπτώσεις) τονίζει το διασκευαστικό στοιχείο της μουσικής και, πράγματι, στη χειρόγραφη ανάλυση του Κοντσερτινού για 2 πιάνο που μας έχει αφήσει ο συνθέτης, δείχνει ότι αντιλαμβάνεται το έργο αυτό σαν ένα κομμάτι διασκευαστικό, ενθαρρύνοντας τον ακροατή να διασκευάσει παρακολουθώντας τη μουσική εξέλιξη και τις εναλλαγές πιάνων και ορχήστρας.

Η αρμονική γραφή του Κοντσερτινού είναι αυστηρά δωδεκαφθογγική, και μάλιστα το πρώτο μέρος είναι ένα από τα ελάχιστα κομμάτια που στηρίζονται σε μία μόνο σειρά, σύμφωνα με την πιο «ορθόδοξη» σειραϊκή άποψη.

Η ορχηστρική γραφή του Κοντσέρτου είναι, επίσης, αυστηρά νοησιοκρατική, αφού ο συνθέτης αποφεύγει τους διπλασιασμούς και την δημιουργία σύνθετων ορχηστρικών ηχοχρωμάτων, και εργάζεται, κυρίως, με τις εναλλαγές των ορχηστρικών ομάδων, με τις οποίες καθιστά ανάγλυφη την ανάπτυξη του σειραϊκού υλικού.

Η ορχήστρα είναι από σκοπού «διάφανη», αφού οι ορχηστρικές ομάδες, διαφορετικές, κι ωστόσο απόλυτα ισότιμες μεταξύ τους, σπάνια συσσωρεύονται σε ευρύτερους σχηματισμούς, αφήνοντας, κατά τα λοιπά, τον πρωταγωνιστικό ρόλο στα δύο σόλα.

Το πρώτο μέρος (αλέγκρο) συνδυάζει την μουσική εκμετάλλευση των χαρακτηριστικών διαστημάτων της σειράς, με πιο χαρακτηριστικό το διάστημα σι – σι ύφεση, και την διθεματική σύντομη φόρμα σονάτας. Τα θέματα, στην «επανέκθεση», παρατίθενται με αντεστραμμένη σειρά (πρώτα το δεύτερο, μετά το πρώτο), ένα μορφολογικό τέχνασμα που ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί, επίσης, στην 1^η συμφωνική σουίτα.

Το δεύτερο μέρος (αντάντε) στηρίζεται σ' ένα σύμπλεγμα τριών σειρών, οι οποίες εκτίθενται πρώτα με την «ορθή» φορά, και μετά με αντίστροφη κίνηση (retrograde).

Σχηματίζεται, έτσι, ένα σειραϊκό θέμα, του οποίου οι επαναφορές, σε γραμμική διάταξη, λειτουργούν ως «παραλλαγές», οι οποίες οδεύουν προς την κορύφωση και, στη συνέχεια, στο σβήσιμο της κόντας, που συνοδεύεται από ένα γκλισάντο του τρομπονιού, το οποίο ο Σκαλκώτας θέλει εκτάσεως δυο οκτάβων.

Το τρίτο μέρος (αλέγκρο τζιούστο) στηρίζεται σ' ένα σύμπλεγμα τριών αρχικών σειρών (εκτίθενται στο πρώτο πιάνο, δυο φορές), πάνω στις οποίες στηρίζεται μια διθεματική φόρμα σονάτας, σε διασκεδαστικό ύφος. Στην κόντα, οι τρεις σειρές, ακούγονται, σε κατάσταση «ρευστοποίησης» (liquidation), σε ταυτοφωνία των πιάνων με τα φαγκότα και τα έγχορδα, διατεταγμένες σε μια κλίμακα που φτάνει στις χαμηλότερες περιοχές των οργάνων (όπου το φαγκότο αντικαθίσταται από την τούμπα), στον ισοκράτη των οποίων τοποθετείται η τελική συγχορδία στις υψηλές περιοχές.

Χαρακτηριστικό κομμάτι για ξυλόφωνα και ορχήστρα (Νυκτερινή διασκέδασις) (1949)

Ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου χαρακτηρίζει το κομμάτι αυτό «μικροσκοπικό πυροτέχνημα», το τοποθετεί στην τελευταία χρονιά της ζωής του συνθέτη, στα 1949 και το συνδέει, υφολογικά, με το Κοντσερτίνο για πιάνο, επίσης σε ντο μείζονα, της ίδιας περιόδου.

Η αρμονική του είναι μια διευρυμένη τονικότητα, με αφετηρία και κέντρο βάρους στην ντο μείζονα.

Είναι ουσιάδες να επισημανθεί ότι, και στην περίπτωση αυτή, ο Σκαλκώτας παραμένει πιστός στις ιδέες της διασκεδαστικής μουσικής, οι οποίες διατρέχουν την τέχνη του από την (χρονικά νοούμενη) αρχή της, ως το τέλος της.

Η «διασκέδαση» προσεγγίζεται, στην συγκεκριμένη περίπτωση, μέσα από το «χαρκτηριστικό» ύφος, το οποίο αποδίδεται από το ξυλόφωνο.

Στην σύντομη αυτή παρτιτούρα, ο Σκαλκώτας κάνει διπλή προσπάθεια να προσεγγίσει, αφενός τον σολίστα, που θα παίζει το κομμάτι, αφετέρου τον ακροατή, που θα το ακούσει διασκεδάζοντας.

Το μέρος του ξυλοφώνου είναι γραμμένο για όργανο που διαθέτει δύομισι οκτάβες (από το σολ κάτω από το μεσαίο ντο, μέχρι δύο οκτάβες πάνω από το μεσαίο ντο).

Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί τις βασικές τεχνικές παιξίματος του ξυλοφώνου για μορφολαστικούς σκοπούς, και κυρίως για να διακρίνει μεταξύ τους τα θέματα (πρώτο

από δεύτερο) και τις θεματικές ενότητες (με την τεχνική του γκλισάντο).

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε σύντομη φόρμα σονάτας: το πρώτο θέμα, με το ξυλόφωνο να παίζει σε όγδοα, αφού ακουστεί στην τονική και στην δεσπόζουσα, μέσα από ένα ορχηστρικό επεισόδιο, δίνει την θέση του σ' ένα δεύτερο θέμα, με το ξυλόφωνο να παίζει σε τρεμολάντο. Ένα σύντομο ορχηστρικό ιντερλούδιο οδηγεί σε μια σύντομη ανακεφαλαίωση του θεματικού υλικού και στην κόντα.

© Κωστής Δεμερτζής 2008

Η **Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης** είναι το σημαντικότερο ορχηστρικό σύνολο της βόρειας Ελλάδας. Ιδρύθηκε το 1959 και έχει συνεργαστεί από τότε με καλλιτέχνες όπως οι Domingo, Pavarotti, Rostropovich, Khatchaturian, Berman, Ciccolini, Gutman, Kavakos, Ashkenazy κ.ά. Σήμερα έχει εκατό δεκαπέντε μουσικούς, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον αρχιμουσικό Μύρωνα Μιχαηλίδη. Πέραν των συμφωνικών συναυλιών, πραγματοποιεί παραστάσεις όπερας, μπαλέτου, συνοδείας βωβού κινηματογράφου κλπ. Καθώς το ρεπερτόριο της απλώνεται από την μαπαρόκ μέχρι τη σύγχρονη εποχή, πραγματοποιεί τακτικά πρώτες εκτελέσεις έργων ελλήνων και ξένων συνθετών. Έχει παρουσιάσει συχνά την ελληνική μουσική εργογραφία με συναυλίες στο εξωτερικό, ενώ κατά τα τελευταία χρόνια συνεργάζεται με διεθνείς δισκογραφικές εταιρείες, ηχογραφώντας και έργα ρεπερτορίου.

Γεννημένος το 1975 στο Μόναχο, ο **Βασίλης Χριστόπουλος** είναι ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες μαέστρους της γενιάς του. Διακρίθηκε, μεταξύ άλλων, στο διαγωνισμό «Δημήτρης Μητρόπουλος» και διευθύνει τακτικά όλα τα σημαντικά ορχηστρικά σύνολα της Ελλάδος, καθώς και σπουδαίες ορχήστρες στην Ευρώπη. Από το 2005 είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.

Ο **Σίμος Παπάνας** είναι βιολιστής και συνθέτης. Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1979. Έχει δώσει συναυλίες σε πολλές χώρες του κόσμου (Ιαπωνία, Κίνα, Βραζιλία, Η.Π.Α., Γαλλία, Ιταλία, Ελλάδα, Αίγυπτο κλπ.) και προσκαλείται τακτικά σαν σολίστ από όλες τις σημαντικές ελληνικές ορχήστρες. Οι συνθέσεις του έχουν εκδοθεί και έχουν

παρουσιαστεί από γνωστούς Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες. Ο Σίμος Παπάνας είναι εξάρχων βιολιστής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.

Ο **Γιώργος Δεμερτζής** γεννήθηκε στην Χαλκίδα. Στους δασκάλους του στο βιολί περιλαμβάνονται ο Στέλιος Καφαντάρης και ο Max Rostal. Έχει ευρεία δράση ως σολίστ και έχει πραγματοποιήσει πολλές ηχογραφήσεις δίνοντας έμφαση στην Ελληνική Μουσική Δημιουργία. Η σειρά των έργων για βιολί του Ν. Σκαλκώτα στην BIS έτυχε λαμπρής υποδοχής από την διεθνή κριτική. Είναι ιδρυτής του Νέου Ελληνικού Κουαρτέτου.

Η **Μαρία Αστεριάδου** γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη. Στους δασκάλους της περιλαμβάνονται οι Ελένη Παπάζογλου, Δόμνα Ευνουχίδου, Tibor Hazay, Jacob Lateiner και Contance Keene. Ζει στην Νέα Υόρκη και διδάσκει στο Manhattan School of Music και το Kutztown University. Έχει πλούσια δράση ως σολίστ και έχει πραγματοποιήσει πολλές ηχογραφήσεις, ανάμεσά τους έργα του Σκαλκώτα και του Nielsen στην BIS που διακρίθηκαν από την διεθνή κριτική.

Ο **Νικόλαος Σαμαλτάνος** γεννήθηκε στην Αθήνα. Στους δασκάλους του συμπεριλαμβάνονται οι Ήβη Δεληγιάννη, Αλίκη Βατικιώτη, Evgueni Malinin και Gyorgy Sebok. Έχει άρρηκτα συνδεθεί με την παρουσίαση του έργου του Νίκου Σκαλκώτα σε συναυλίες και ηχογραφήσεις που περιλαμβάνουν ανάμεσα σε άλλα το επαινεμένο από την κριτική, έργο για σόλο πιάνο για την BIS, ενώ η συλλογή των τραγουδιών του Σκαλκώτα του απέφερε το βραβείο Gerald Moore της Académie Française du disque lyrique.

Γεννημένος στην Κέρκυρα, ο **Δημήτρης Δεσύλλας** είναι σολίστ των κρουστών με ευρύ φάσμα ρεπερτορίου, από τον Μπάχ μέχρι τον Ξενάκη. Στους δασκάλους του περιλαμβάνονται οι R. Seegers, R. des Roches, R. Kohlof και ο S. Gualda. Έχει στο ενεργητικό του πολυάριθμες εμφανίσεις, πρώτες παρουσιάσεις έργων και ηχογραφήσεις, δραστηριότητα που του απέφερε πολλές διακρίσεις. Είναι ιδρυτικό μέλος των συνόλων «Σείστρον» και «Τύπανα».

Konzert für zwei Violinen (1944, Orchesterfassung: Kostis Demertzis 1999)

Die historische Einzigartigkeit von Skalkottas' *Konzert für zwei Violinen* begründet sich darin, daß ein Werk der neugriechischen klassischen Musik zum ersten Mal ein rebetisches Lied verwendet, denn im zweiten Satz erklingt die Melodie „Θα πάω και στη Αραβιά“ („Ich werde nach Arabien ziehen“) von Vassilis Tsitsanis. Zu jener Zeit galt die rebetische Musik (musikalische Gattung, die zuerst von Randgruppen der Gesellschaft gepflegt wurde, etwa wie der Jazz in Amerika) als tiefer stehende und, gewissermaßen, als „verwerfliche“ Gattung. Die Verwendung eines Themas von Tsitsanis durch Skalkottas entspringt in erster Linie dem offenen und revolutionären Denken Skalokottas', der, obwohl er „klassische“ Musik komponierte, ebenfalls an den Rand seines sozialen Umfeldes gedrängt worden war. Sie beruht aber auch auf dem selbstverständlichen Umgang Skalkottas' mit der Unterhaltungsmusik, da er selbst, sowohl in Deutschland, aber auch – wie wir vermuten – in Griechenland, sein Brot als Unterhalter, *entertainer* verdiente. Freilich begründet sie sich auch darin, daß das Thema von Tsitsanis in musikalischer Hinsicht ausgezeichnet ist. Sie ergibt sich darüberhinaus aus Skalkottas' persönlicher Sinndeutung des Wortes „αραβιά“ – die auf einem Zusammentreffen von zwei Bedeutungen („αραβιά“= „Arabien“ oder „αράπις“= „Neger“) beruht. Schließlich geht sie auch aus dem „Anspruch“ hervor, der sich aus Skalkottas' Gedanken in bezug auf die „volkstümliche“ Musik entwickelt hatte, auf die er sein kompositorisches Schaffen, vor allem von 1944 an bis zu seinem Tod gestützt hat.

In diesem Rahmen führt Skalkottas die rebetische Musik in das griechische symphonische Schaffen mit einem Werk von besonderer Güte ein. Der historische Zeitpunkt, an dem dies geschieht, ist alles andere als zufällig: im darauffolgenden Jahr wird Jannis A. Papaioannou, ein anderer griechischer Komponist mit fortschrittlichen Tendenzen, in einem eigenen symphonischen Werk, *Vassilis, der Arvanite* (1945), einen *Seibekiko* [=griech. Tanz], verwenden, der ihm von Myrivilis [griech. Dichter, 1890-1969] vorgelesen und getanzt worden war. Vier Jahre später wird Manos Hadzidakis in einem (sehr bekannten) Vortrag über das Rebetiko diese musikalische Gattung ideologisch abstecken. Von den 50er Jahren an wird das Rebetiko das Grundmaterial für die musikalische Revolution von Mikis Theodorakis und Manos Hadzidakis darstellen, die den vor-

hergegangenen Versuchen der Begründung einer „nationalen Schule“ den entscheidenden Schlag versetzen wird, nachdem sie deren Ziele durch eine ursprünglichere Kraft ersetzt hatte.

Die Wahl des rebetischen Themas durch Skalkottas geht organisch aus seiner Gedankenentwicklung während der 40er Jahre hervor, was das Komponieren von „volkstümlicher“ Musik betrifft, einer Musik, die sich an die „großen Musikmassen des Volkes“ richtet. 1936 hat Skalkottas den *Griechischen Tänzen* Volkslieder zugrundegelegt, das heißt Lieder der ländlichen Gebiete. 1944 stützt er sein neues Werk, eine rebetische Melodie verwendend, auf das Lied der Stadt. So legt im Grunde das „Volkstümliche“ bei Skalkottas in jener Zeit jeglichen ländlichen Charakter ab und wird zu einer Angelegenheit des Städters, dort wo sich die „Volksmassen“ versammelt haben und wirken.

In diesem Sinn sind aber auch die beiden schnellen Ecksätze des Konzerts „volkstümlich“, da sie in leichtem, Funken sprühendem, klassizistischem und unterhaltsamem Stil geschrieben sind; ebenso zeichnen sie sich durch ihre charakteristischen leicht erkennbaren Themen aus sowie durch die ausgedehnten virtuosen Passagen und die Kadenzes, die der Komponist beiden Soloinstrumenten zuteilt.

Das *Konzert für zwei Violinen* scheint im Zusammenhang mit der *zweiten Symphonischen Suite* in 6 Sätzen entstanden zu sein, einem ausgedehnten symphonischen Werk (woraus das bekannte *Largo Sinfonico* stammt), an dem Skalkottas bereits seit 1942 zu arbeiten begann. Unter dem Blickwinkel der Satztechnik schreibt Skalkottas das letzte seiner großen zwölfstimmigen Konzerte, in einer Weise, die offensichtlich die strenge Zwölfstimmigkeit der *zweiten Symphonischen Suite* zum Vorbild hat, diese jedoch freier anwendet. Darüberhinaus wird sie im zweiten Satz einer charakteristischen „Verunstaltung der Mittel“ unterworfen, da die tonale Melodie von Tsitsanis eingearbeitet wird.

Was die Satztechnik der solistischen Teile dieses Konzertes betrifft, so ist der entferntere Ursprung bei Bach zu finden. Dies ist in Skalkottas' Schaffen nichts Neues. Der Komponist probiert sie 1939 zum ersten Mal in einem *Duo für Violine und Viola*, bei dem beide Instrumente untereinander eine charakteristische Beziehung vollkommener gegenseitiger Abhängigkeit beibehalten, fast wie ein komisches Zwillingsspaar des Kinofilms. Dieses kurze Duo bedeutet im Grunde eine Studie für das *Konzert für Violine*,

Viola und Blasorchester, welches in den darauffolgenden Jahren komponiert wird. Dieses vorgegebene Schema des Zusammenwirkens von zwei solistischen Instrumenten wird Skalkottas ein drittes – und letztes – Mal im *Konzert für zwei Violinen* verwenden.

Formal handelt es sich beim 1. Satz um ein zweithemiges Sonaten-Allegro, bei dem das erste Thema auf einem betont rhythmischen, vielleicht marschartigen, Motiv beruht, welches fortwährend im Takt verrückt wird, während das zweite Thema äußerst melodisch entwickelt wird, in vollkommenem Gegensatz zum ersten Thema.

Im 2. Satz verwendet Skalkottas die Melodie von Tsitsanis wie ein „Volkslied“, welches er aus formaler Sicht gesehen mit Zusätzen versieht (die authentische Melodie von Tsitsanis ist viel einfacher und weniger chromatisch als das Thema, das im Werk zu hören ist). Auf diese Melodie baut er im folgenden eine Reihe von verträumten und weltfernen Variationen auf. Dieser Satz konzentriert in sich den emotionalen Schwerpunkt des Konzertes und zählt zu den schönsten Seiten, die der Komponist geschrieben hat.

Der 3. Satz weist eine dreithemige Rondoform auf mit burlesken Merkmalen, das heißt er ist im Ausdruck einer fröhlichen Feier verhaftet, den Skalkottas häufig in den Finalsätzen seiner Suiten oder Symphonien übernimmt.

In dieser Form wurde das Konzert 1944 (unter Umständen mit einigen Unterbrechungen) komponiert und ist in Particellgestalt verblieben, mit der Anmerkung eines *tutti* im Einleitungsabschnitt als einzigem Hinweis auf die Absicht Skalkottas', es zu orchestrieren.

1949 ist im Schaffen Skalkottas' ein Jahr der Orchesterbearbeitungen, der Umarbeitungen sowie Revisionen früherer Werke. In den letzten Tagen vor seinem Tod hatte sich Skalkottas mit der Einrichtung der *zweiten Symphonischen Suite* für Orchester befaßt. Sein plötzlicher Tod, am 20. September jenes Jahres, fand ihn bei der Orchestrierung der letzten Seite des fünften Satzes. Man kann daher annehmen, daß der Komponist vorhatte, nach Fertigstellung der Orchesterbearbeitung der *zweiten Symphonischen Suite* auch das *Konzert für zwei Violinen* zu orchestrieren. Doch letztendlich blieb dieses letzte Werk ohne Orchesterbearbeitung durch den Komponisten und wurde auch nicht aufgeführt, wenn man von einer jüngsten Aufführung absieht, bei der die Noten des Particells von zwei Klavieren gespielt wurden.

Die Orchesterfassung dieser Einspielung wurde vom Verfasser dieses Textes ausge-

führt. Sie beruht auf einer zehnjährigen Untersuchung und Beschäftigung mit dem musikalischen Werk Skalkottas', insbesondere mit den Charakteristika und der Entwicklung der orchestralen Eigenheiten, als deren Frucht ein Buch – *Die Orchestration bei Skalkottas*, herausgegeben bei Papadimas 1998 – hervorgegangen ist sowie die Orchesterbearbeitungen jener drei Werke, die nicht vom Komponisten ausgeführt worden waren: des *Konzerts für zwei Violinen*, der zwei letzten Sätze der *zweiten Symphonischen Suite* sowie des *Zugs zum Acheron*.

Concertino für zwei Klaviere und Orchester (1935)

1935 beginnt Skalkottas von Neuem zu komponieren, nachdem er bereits zwei Jahre zuvor nach Griechenland zurückgekehrt war und nachdem er die Komposition vier Jahre lang (fast) völlig eingestellt hatte. Dieser Neubeginn hat eine Besonderheit für sich, da der Komponist die Werke, die er in Berlin als Schüler Schönbergs komponiert und zurückgelassen hatte, als er Deutschland verließ, bis zu einem gewissen Punkt „neukomponiert“. Das *Concertino für zwei Klaviere* bedeutet ein Pendantstück der *ersten Symphonischen Suite*, geschrieben in der gleichen harmonischen (12tönigen) Technik sowie auch im gleichen orchestralen Stil wie jene.

In diesem Konzert betont Skalkottas (wie auch bei vielen anderen Gelegenheiten) die unterhaltsame Seite der Musik, und in der Tat zeigt der Komponist in der handschriftlichen Analyse des *Concertino für zwei Klaviere*, die er hinterlassen hat, daß er dieses Werk als ein unterhaltendes Stück betrachtet, indem er den Hörer ermutigt, sich zu amüsieren, während er den Verlauf der Musik und das Wechselspiel der Klaviere mit dem Orchester verfolgt.

Harmonisch betrachtet ist das *Concertino* streng zwölftönig, und der 1. Satz ist sogar eines der wenigen Stücke, die nur auf einer einzigen Reihe beruhen, entsprechend der „orthodoxeren“ seriellen Schule. Die Handhabung des Orchesters bei diesem Konzert ist ebenfalls streng intellektuell. Der Komponist verzichtet auf Verdopplungen und auf die Erzeugung komplexer Orchesterklangfarben, während er hauptsächlich mit dem Abwechseln der Orchestergruppen arbeitet, wodurch es ihm gelingt, das serielle Material klar herauszuarbeiten. Das Orchester ist bewußt „durchsichtig“ gehalten, da die zwar

unterschiedlichen, doch untereinander völlig gleichwertigen Orchestergruppen selten zu größeren Verbindungen zusammengeschlossen werden, wobei sie im Übrigen den beiden Solisten die Hauptrolle überlassen.

Der 1. Satz (*Allegro*) verbindet die musikalische Ausschöpfung der für die Reihe charakteristischen Intervalle, wobei das Intervall $h - b$ das bezeichnendste ist, mit einer kurz gehaltenen zweithemigen Sonatenform. In der „Reprise“ werden die Themen in umgekehrter Reihenfolge (erst das zweite, danach das erste Thema) eingeführt, ein formaler Kunstgriff, den Skalkottas ebenfalls in der *ersten Symphonischen Suite* anwendet.

Der 2. Satz (*Andante*) beruht auf der Verflechtung von drei Reihen, die zuerst in der richtigen „Richtung“ eingeführt werden, danach jedoch in rückwärtslaufender (retrograder) Bewegung. Es ergibt sich auf diese Weise ein serielles Thema, dessen Wiedererscheinen sozusagen wie „Variationen“ fungiert, die zum Höhepunkt hinführen und, im weiteren, zum Verklingen der Coda, welche von einem Glissando der Posaune, das Skalkottas im Umfang von zwei Oktaven fordert, begleitet wird.

Der 3. Satz (*Allegro giusto*) basiert zu Beginn auf der Verflechtung dreier Reihen (zweimal vorgestellt vom ersten Klavier), auf denen eine zweithemige Sonatenform in unterhaltsamer Haltung aufgebaut wird. In der Coda sind die drei Reihen in einer gewissen „Auflösung“ zu hören, als Unisono der beiden Klaviere zusammen mit den Fagotten und den Streichern, und auf eine Tonart bezogen, die bis in die tiefsten Bereiche der Instrumente reicht (wo das Fagott durch die Tuba ersetzt wird). Auf deren Orgelpunkt wird in hoher Lage der abschließende Akkord gesetzt.

Charakterstück für Xylophon und Orchester (Nächtliches Vergnügen) (1949)

Der Musikwissenschaftler Jannis G. Papaioannou bezeichnet dieses Stück als „winziges Feuerwerk“. Er datiert es auf das letzte Lebensjahr des Komponisten, 1949, und sieht es stilistisch in Zusammenhang stehend mit dem *Concertino für Klavier*, das ebenfalls in C-Dur steht und der gleichen Periode angehört.

Harmonisch kann man von erweiterter Tonart sprechen, deren Ausgangspunkt und Schwerpunkt bei C-Dur liegt. Es muß auf jeden Fall betont werden, daß Skalkottas auch in diesem Fall seinen Ideen von einer unterhaltsamen Musik treu bleibt, Ideen, die seine

Kunst von deren (zeitlich angenommenen) Anfängen bis zu ihrem Ende hindurchziehen.

Das „Vergnügen“ findet sich im speziellen Fall im „ausgeprägten“ Stil, der durch das Xylophon wiedergegeben wird. In dieser Partitur von kurzer Dauer macht Skalkottas den doppelten Versuch, sowohl den Solisten, der das Stück spielen wird, als auch den Zuhörer anzusprechen und zu amüsieren..

Der Xylophonpart ist für ein Instrument mit zweieinhalb Oktaven geschrieben (von G bis c''). Skalkottas verwendet die grundlegenden Spieltechniken des Xylophons als formbildende Mittel, und vor allem, um die beiden Hauptthemen (das erste vom zweiten) sowie die thematischen Abschnitte voneinander zu trennen (durch die Technik des Glissando).

Das Stück ist als knappe Sonatenform angelegt: das erste Thema, bei dem das Xylophon in Achteln spielt, ist auf der Tonika und der Dominante zu hören, und übergibt seinen Platz nach einer Episode des Orchesters an ein zweites Thema, bei dem das Xylophon tremulierend spielt. Ein kurzes Zwischenspiel des Orchesters führt zu einer knappen Reprise des thematischen Materials und zur Coda.

© *Kostis Demertzis 2008*

Das **Thessaloniki State Symphony Orchestra** ist das wichtigste Symphonieorchester Nordgriechenlands. Es wurde 1959 gegründet und hat mit Künstlern wie Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Mstislav Rostropovich, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Natalia Gutman und Vladimir Ashkenazy zusammengearbeitet. Heute besteht das Orchester aus 115 Musikern. Der Dirigent Myron Michailidis ist sein Künstlerischer Leiter. Das Orchester gibt nicht nur Symphoniekonzerte, sondern auch Opern- und Ballettaufführungen; es hat auch Stummfilme begleitet. Da sein Repertoire vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik reicht, uraufführt das Orchester regelmäßig Werke von griechischen und ausländischen Komponisten. Oft präsentiert das Ensemble griechische Musik im Ausland. In den letzten Jahren hat das Orchester ein breitgefächertes Repertoire für internationale Labels aufgenommen.

Weitere Informationen finden Sie unter www.tssg.gr

Der in München geborene **Vassilis Christopoulos** ist einer der führenden griechischen Dirigenten seiner Generation. Er ist ein Gewinner des Dimitris Mitropoulos Wettbewerbes und vieler Preise und hat alle wichtigen orchestralen Ensembles in Griechenland sowie bedeutende Orchester in ganz Europa dirigiert. Seit 2005 ist er Chefdirigent der Südwestdeutschen Philharmonie Konstanz.

Georgios Demertzis wurde in Chalkida, Griechenland, geboren und studierte Violine bei Stelios Kafantaris und Max Rostal. Er tritt häufig als Solist auf und hat viele CDs mit vor allem griechischer Musik aufgenommen. Seine BIS-Einspielungen mit Violinwerken von Nikos Skalkottas sind von der Kritik begeistert aufgenommen worden. Er ist ein Gründungsmitglied des New Hellenic Quartet.

Der Geiger und Komponist **Simos Papanas** wurde in Thessaloniki, Griechenland, geboren. Er gibt in der ganzen Welt (Japan, China, Brasilien, USA, Frankreich, Italien, Griechenland, Ägypten) Konzerte auf sowohl Barock- als auch modernen Instrumenten und wird von den größeren griechischen Orchestern regelmäßig als Solist eingeladen. Seine Werke sind von bedeutenden Künstlern in Griechenland und im Ausland aufgeführt worden. Er ist Konzertmeister des Thessaloniki State Symphony Orchestra.

Maria Asteriadou wurde in Thessaloniki, Griechenland, geboren und studierte u.a. bei Eleni Papazoglou, Domna Evnouchidou, Tibor Hazay, Jacob Lateiner und Constance Keene. Sie lebt in New York und unterrichtet an der Manhattan School of Music und an der Kutztown University. Sie tritt regelmäßig als Solistin in Amerika und Europa auf. Unter ihren von der Kritik gefeierten Aufnahmen finden sich Kammermusikwerke von Skalkottas und Nielsen für BIS.

Nikolaos Samaltanos wurde in Athen geboren und studierte Klavier bei Ivi Deligianni, Aliko Vatikioti, Evgeni Malinin und György Sebök. Er ist vor allem für die Aufführung von Nikos Skalkottas' Musik im Konzertsaal bekannt. Unter seinen Aufnahmen für BIS finden sich eine hochgelobte Einspielung von Skalkottas' Werken für Klavier solo und

eine CD mit Skalkottas-Liedern, die den Gerald Moore Preis der Académie française du disque lyrique erhalten hat.

Der in Korfu geborene Schlagzeuger **Dimitris Desyllas** kann auf ein breites Repertoire zurückgreifen, das von Bach bis Xenakis reicht. Zu seinen Lehrern zählen bedeutende Schlagzeuger wie Rainer Seegers, Raymond des Roches, Roland Kohlof und Sylvio Gualda. Seine Auftritte und Einspielungen schließen viele Uraufführungen mit ein. Er ist Gründungsmitglied des Seistron- und des Typana-Ensembles.

Concerto pour deux violons (1944, orchestration : Kostis Demertzis 1999)

Le fait marquant historique unique du *Concerto pour deux violons* de Skalkottas est qu'il constitue le premier exemple d'un recours à une chanson *rebetiko* dans une œuvre de musique classique grecque moderne. Ainsi, dans le second mouvement, on peut entendre la mélodie «Θα πάω κει στην Αραβιά» [Je veux aller en Arabie] de Vassilis Tsitsanis. À cette époque, le *rebetiko* (un genre musical qui, comme le jazz aux États-Unis, a initialement été développé parmi les groupes de marginaux) était considéré comme inférieur et même, pour ainsi dire, indésirable. L'emploi par Skalkottas d'un thème composé par Tsitsanis est avant tout la conséquence de son ouverture d'esprit et de sa pensée révolutionnaire : bien qu'il composât de la musique «classique», lui aussi avait été repoussé à la périphérie de sa sphère sociale. Cela provient également de l'attitude accommodante de Skalkottas face à la musique légère : tant en Allemagne qu'en Grèce (du moins, on l'assume), il dut gagner sa vie en tant qu'interprète de musique légère. Évidemment, le choix d'un thème de Tsitsanis a également été motivé par ses extraordinaires qualités musicales. Enfin, il provient de l'interprétation personnelle de Skalkottas du mot *αραβιά*, qu'il fondait sur une coïncidence entre deux mots, *αραβιά* : Arabie ou *αράπη* : noir.

On peut ainsi constater que c'est avec une œuvre dotée d'une qualité particulière que Skalkottas introduit le *rebetiko* dans la musique symphonique grecque. Le moment qu'il choisit pour le faire est tout sauf le fruit du hasard. L'année suivante, Iannis A. Papaioannou, un autre compositeur grec avec des penchants progressistes, allait utiliser un *zeimbekiko* (une danse populaire grecque) dans l'une de ses œuvres symphoniques, *Vassilis Arvanitis* (1945). Ce thème avait été chanté et dansé pour lui par le poète grec Myrivilis (1890-1969). Quatre ans plus tard, dans une conférence consacrée au *rebetiko* restée célèbre, Manos Hadzidakis allait définir ce genre musical de manière idéologique. À partir des années 1950, le *rebetiko* allait devenir le matériau de base de la révolution musicale provoquée par Mikis Theodorakis et Manos Hadzidakis qui allait donner le coup de grâce aux tentatives antérieures d'établir une «école nationale» en les dotant d'une force davantage authentique.

Le choix d'un thème *rebetiko* par Skalkottas est la conséquence organique de son développement idéologique effectué au cours des années 1940 en ce qui concerne la mu-

sique composée « dans le style populaire », une musique qui s'adressait « à la grande population musicale ». Dès 1936, Skalkottas avait eu recours à des chansons populaires, de la campagne, comme base pour ses *Danses grecques*. Inversement, en 1944, en utilisant une mélodie issue du *rebetiko*, il base le second mouvement de sa nouvelle œuvre sur une chanson urbaine. Ainsi, l'élément folklorique de la musique de Skalkottas à cette période renonce à toute caractéristique rustique et devient le reflet de ceux qui vivent en ville, l'endroit où le « peuple » se rassemble et travaille.

Ainsi, les deux mouvements rapides extrêmes du *Concerto pour deux violons* sont également « dans le style populaire » puisqu'ils sont écrits dans un style léger, brillant, classique et divertissant. On doit également noter leurs thèmes caractéristiques et facilement reconnaissables, leurs passages virtuoses et les cadences de chacun des solistes.

Le concerto semble avoir été écrit en conjonction avec la *Seconde Suite symphonique* en six mouvements, une œuvre symphonique de grande dimension d'où provient le célèbre *Largo Sinfonico* sur lequel Skalkottas avait commencé à travailler en 1942. En ce qui concerne la technique de composition, il s'agit ici du dernier de ses grands concertos dodécaphoniques, et démontre que le sérialisme strict de la *Seconde Suite symphonique* a été pris comme modèle bien que cette technique d'écriture soit utilisée avec davantage de liberté. L'œuvre est de plus sujette à une « distorsion » typique alors que la mélodie tonale de Tsitsanis est insérée dans le second mouvement.

En ce qui concerne l'écriture pour l'instrument soliste, le modèle le plus éloigné pourrait être la musique de Bach. Il ne s'agit nullement de quelque chose de nouveau dans la musique de Skalkottas. Il avait déjà essayé pour la première fois en 1939 dans un *Duo pour violon et alto* dans lequel les deux instruments poursuivent une relation basée sur une interdépendance mutuelle complète, un peu comme un duo comique dans un film muet. En fait, ce bref *Duo* a servi d'étude pour le *Concerto pour violon, alto et ensemble à vents* composé l'année suivante. Skalkottas a repris l'idée de l'interaction entre les deux instruments solistes pour une troisième et dernière fois dans le *Concerto pour deux violons*.

Au niveau formel, le premier mouvement est un *allegro* de sonate avec ses deux thèmes. Le premier repose sur un motif à la rythmique affirmée, qui rappelle une marche

dont le début serait continuellement déplacé à l'intérieur de la mesure. Le second thème est développé d'une manière hautement mélodique et établit un contraste complet avec le premier thème.

Dans le second mouvement, Skalkottas utilise la mélodie de Tsitsanis à laquelle il ajoute des notes (la mélodie originale est beaucoup plus simple et considérablement moins chromatique que ce que l'on entend dans le concerto). À partir de cette mélodie utilisée comme point de départ, Skalkottas construit une série de variations méditatives, comme d'un autre monde. Ce mouvement constitue le cœur émotionnel de ce concerto et compte parmi les plus belles pièces jamais composées par Skalkottas.

Le troisième mouvement est un rondo à trois thèmes. Il contient des éléments burlesques, c'est-à-dire qu'il baigne dans l'atmosphère de célébration qui caractérise souvent les mouvements conclusifs des suites et des autres œuvres symphoniques de Skalkottas.

Le concerto a été composé sous cette forme en 1944 (quelques interruptions sont survenues durant le travail du compositeur) et est resté sous forme de partition réduite. L'indication «tutti» dans le passage au début de l'œuvre est la seule indication prouvant que Skalkottas avait prévu de l'orchestrer.

Skalkottas consacra l'année 1949 à des orchestrations, des réarrangements ainsi qu'à des révisions de ses œuvres plus anciennes. Durant les derniers jours de sa vie, il était occupé avec l'orchestration de la *Seconde Suite symphonique*. Il travaillait sur la dernière page du cinquième mouvement lorsqu'il mourut subitement le 20 septembre. On peut ainsi conclure qu'il prévoyait passer à l'orchestration du *Concerto pour deux violons* une fois qu'il aurait terminé la *seconde Suite*. Finalement, le *Concerto* ne fut pas orchestré par le compositeur et ne fut jamais joué de son vivant. La création, durant laquelle l'accompagnement sur la partition réduite fut joué par deux pianos, eut finalement lieu en 1999. Un enregistrement de cette version a été réalisé et a été publié chez BIS (BIS-CD-1244).

La version orchestrale que l'on entend sur cet enregistrement a été réalisée par l'auteur de ces lignes. Elle est le résultat d'une dizaine d'années de recherche et de travail sur la musique de Skalkottas, en particulier au niveau des caractéristiques et des développements de l'originalité de sa musique pour orchestre. Ce travail a également mené à un livre consacré à l'orchestre chez Skalkottas (publié chez Papadimas en 1998) et à des

versions pour orchestre des trois œuvres que le compositeur ne put instrumenter : le *Concerto pour deux violons*, les deux derniers mouvements de la *Seconde Suite symphonique* et la *Procession vers Acheron*.

Concertino pour deux pianos et orchestre (1935)

En 1935, après une pause de presque quatre ans dans son travail de compositeur et deux ans après son retour en Grèce, Skalkottas reprit le travail. Un aspect inhabituel de ce nouveau départ est qu'il «recomposa» jusqu'à un certain point les œuvres qu'il avait écrites à Berlin alors qu'il étudiait avec Schoenberg et qu'il avait laissées derrière lui après son départ d'Allemagne. Le *Concertino pour deux pianos* est un pendant à la *Pre-mière Suite symphonique*, et est composé avec la même technique harmonique (dodécaphonisme) et le même style instrumental.

Dans cette œuvre (comme en plusieurs autres occasions), Skalkottas souligne les aspects divertissants de la musique. Dans l'analyse du compositeur du *Concertino pour deux pianos*, celui-ci indique qu'il considère cette œuvre comme divertissante en ce sens qu'elle encourage l'auditeur à s'amuser tout en suivant le déploiement de la musique et l'interaction entre les pianos et l'orchestre.

Du point de vue harmonique, le *Concertino* utilise le dodécaphonisme strict. Le premier mouvement est l'un des rares dans l'œuvre de Skalkottas qui repose sur une seule série, conformément aux préceptes de l'école sérielle «orthodoxe». Le traitement de l'orchestre est également strictement intellectuel. Le compositeur évite les redoublements et la création de couleurs sonores orchestrales complexes et travaille davantage sur l'alternance de groupes instrumentaux. Il parvient ainsi à présenter le matériau sériel de manière claire. L'écriture pour orchestre est volontairement maintenue «transparente» alors que les groupes instrumentaux, qui établissent un contraste entre eux tout en étant d'importance égale, se combinent rarement pour donner des groupes plus grands. Ainsi, les solistes tiennent un rôle primordial.

Le premier mouvement (*Allegro*) combine une exploration musicale des intervalles caractéristiques de la série initiale (parmi lesquels, l'intervalle entre si et si bémol est le plus important) à une forme sonate concise qui présente deux thèmes. Dans la «réexpo-

sition», les thèmes sont présentés dans un ordre inversé, une technique formelle que Skalkottas utilise également dans la *Première Suite symphonique*.

Le second mouvement (*Andante*) repose sur l'interaction entre trois séries présentées initialement dans la bonne « direction » qui réapparaissent ensuite sous la forme rétrograde. Le résultat est un thème sériel dont la réapparition agit pour ainsi dire comme des variations qui mène au point culminant puis au *morendo* de la coda, accompagné par un *glissando* sur deux octaves du trombone.

Le troisième mouvement (*Allegro giusto*) repose d'abord sur l'interaction de trois séries (présentées à deux reprises par le piano) sur laquelle Skalkottas construit une forme sonate à deux thèmes au caractère divertissant. Dans la coda, les trois séries, qui subissent une certaine dissolution (« liquidation »), sont jouées à l'unisson par les deux pianos avec les bassons et les cordes jusqu'au registre le plus grave des instruments (où le basson est remplacé par le tuba). Sur le point d'orgue ainsi obtenu, l'accord final est joué dans le registre aigu.

Pièce caractéristique pour xylophone et orchestre, « Amusement nocturne » (1949)

Le musicologue Iannis G. Papaioannou a qualifié cette pièce de « minuscule feu d'artifice ». Il la date de la dernière année de la vie du compositeur, 1949, et la considère dans le contexte stylistique du *Concertino pour piano*, également en do majeur et de la même période.

Harmoniquement, on peut parler de tonalité étendue qui commence et se concentre sur do majeur. On doit également souligner ici que Skalkottas est demeuré fidèle à sa philosophie au sujet de la musique légère qui marque sa production, du début jusqu'à la fin.

Dans le cas présent, l'« amusement » se trouve dans l'idiome musical distinct utilisé par le xylophone. Malgré la brièveté de la pièce, Skalkottas poursuit deux buts : plaire au soliste qui jouera l'œuvre et divertir l'auditeur.

La partie de xylophone est conçue pour un instrument à l'étendue de deux octaves et demie (de sol à do²). Skalkottas a recours à la technique de jeu fondamentale du xylophone en tant qu'élément formel, surtout pour faire la distinction entre les deux thèmes principaux et pour séparer les sections thématiques (au moyen d'un *glissando*).

La pièce présente une forme sonate concise : le premier thème, dans lequel le xylophone joue des croches, repose sur la tonique et la dominante et, après un épisode orchestral, cède la place à un second thème dans lequel le xylophone joue *tremolo*. Un bref interlude orchestral mène à une courte réexposition du matériau thématique suivie d'une coda.

© **Kostis Demertzis 2008**

L'**Orchestre symphonique de l'état de Thessalonique** est l'orchestre le plus important du Nord de la Grèce. Fondé en 1959, l'ensemble a travaillé en compagnie de musiciens tels Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Mstislav Rostropovich, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Natalia Gutman et Vladimir Ashkenazy. En 2008, l'orchestre comptait cent quinze musiciens alors que le chef Myron Michailidis était le directeur artistique. En plus de concerts symphoniques, l'orchestre joue pour des opéras et des ballets et accompagne également des films muets. Couvrant l'ensemble du répertoire, du baroque jusqu'à la musique contemporaine, l'orchestre assure régulièrement la création d'œuvres de compositeurs de Grèce et d'ailleurs en plus de présenter la musique grecque à l'extérieur du pays. Au cours des dernières années, l'orchestre a enregistré de nombreux disques pour des labels internationaux.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.tssso.gr

L'un des meilleurs chefs grecs de sa génération, **Vassilis Christopoulos** est né à Munich. Il remporte le Concours Dimitris Mitropoulos ainsi que de nombreux prix et dirige tous les ensembles musicaux importants de Grèce en plus de nombreux orchestres importants un peu partout en Europe. Depuis 2005, il est le chef principal de la Südwestdeutsche Philharmonie de Constance.

Georgios Demertzis est né en Chalcidique en Grèce et a étudié le violon avec Stelios Kafantaris et Max Rostal. Il se produit régulièrement en tant que soliste et réalise de nombreux enregistrements consacrés en majorité à la musique grecque. Ses enregistrements chez BIS des œuvres pour violon de Nikos Skalkottas ont été salués par la critique. Il est membre-fondateur du Nouveau Quatuor Hellénique.

Le violoniste et compositeur **Simos Papanas** est né à Thessalonique en Grèce. Il se produit un peu partout à travers le monde (notamment au Japon, en Chine, aux Etats-Unis, en France, en Italie et en Grèce) tant au violon moderne qu'au violon baroque et joue régulièrement en tant que soliste avec les orchestres grecs importants. Ses compositions ont été publiées et interprétées par d'importants artistes tant en Grèce qu'à l'extérieur du pays. En 2008, il était le directeur de l'Orchestre symphonique d'état de Thessalonique.

Maria Asteriadou est née à Thessalonique en Grèce et compte parmi ses professeurs Eleni Papazoglou, Domna Evnouchidou, Tibor Hazay, Jacob Lateiner et Constance Keene. En 2008, elle vivait à New York et enseignait à la Manhattan School of Music ainsi qu'à la Kutzdown University. Elle se produit régulièrement en tant que soliste aussi bien en Amérique qu'en Europe. Parmi ses enregistrements salués par la critique, mentionnons ceux consacrés à la musique de Skalkottas et de Nielsen publiés chez BIS.

Nikolaos Samaltanos est né à Athènes et a étudié le piano avec Ivi Deligianni, Aliki Vatikioti, Evgeni Malinin et György Sebök. Son nom est associé à la musique de Nikos Skalkottas dont il interprète régulièrement les œuvres en concert. Parmi ses enregistrements chez BIS, mentionnons ceux consacrés à la musique pour piano solo de Skalkottas salués par la critique ainsi que celui consacré aux mélodies du compositeur grec récompensé par le Prix Gerald Moore de l'Académie française du disque lyrique.

Né à Corfou, le percussionniste **Dimitris Desyllas** possède un vaste répertoire qui s'étend de Bach jusqu'à Iannis Xenakis. On retrouve parmi ses professeurs des percussionnistes aussi importants que Rainer Seegers, Raymond des Roches, Roland Kohlof et Sylvio Gualda. Il assure la création de nombreuses pièces et est l'un des membres-fondateurs des ensembles Seistron et Typana.

‘Skalkottas may have an individual voice, but he speaks a universal language, and his discovery is a cause of rejoicing.’ *Fanfare*

In February 1998 BIS released the first of a series of discs dedicated to the music of Nikos Skalkottas – music that to a large extent had remained unperformed during the half-century that had passed since the composer’s death. These recordings have thus served as an introduction of this highly original man to a greater audience: some 15 releases of orchestral works, chamber music, songs and music for piano solo. And the response has been enthusiastic, as shown by the following quote from the German website *Klassik Heute*: ‘It is impossible to overpraise BIS’s pioneering endeavour in spreading the music of Nikos Skalkottas... It is a rewarding discovery!’

Among the highly acclaimed recordings are:

32 Pieces for Piano (BIS-CD-1133/34)

Nikolaos Samaltanos, piano

‘A timely release, urgently recommended.’ *Gramophone*

Duos with Violin (BIS-CD-1204)

Georgios Demertzis (violin), Maria Asteriadou (piano),

Chara Sira (viola) and Maria Kitsopoulos (cello)

‘Demertzis and his colleagues are superb advocates for this wonderful music.’

BBC Music Magazine

36 Greek Dances (BIS-CD-1333/34)

BBC Symphony Orchestra / Nikos Christodoulou

‘Make no mistake; this is one of the great recordings, and an investment that will reward all of the attention you care to give it.’ *Classics Today.com*

INSTRUMENTARIUM

Georgios Demertzis
Simos Papanas
Maria Asteriadou
Nikolaos Samaltanos
Dimitris Desyllas

Violin: Johannes Cuyper 1801; bow: Gustave Bernadel
Violin: George Louis Dupuy 1929; bow: Nürnberger
Piano: Steinway D
Piano: Steinway D
Xylophone: Musser M-50

DDD

RECORDING DATA

Recorded in June–July 2005 at the Moni Lazariston Hall, Thessaloniki, Greece

Piano technician: Christos Tsikanteris

Recording producer: Hans Kípfer

Sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Nora Brandenburg

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;
Yamaha DM 1000 digital mixer; Sequoia Workstation; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Kostis Demertzis 2008

Translations: Andrew Barnett (English); Evelin Voigtmann (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

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

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1554 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1554