



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - Α.Π.Θ.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΤΗΣ
ΕΙΡΗΝΗΣ ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΟΥ ΠΑΝΑΓΟΥΛΗ
Α.Ε.Μ.: 793



ΘΕΜΑ:

**Οι «36 Ελληνικοί Χοροί» του Νίκου Σκαλκώτα -
Αναλυτική προσέγγιση των Χορών
Ηπειρωτικός Ι, Ηπειρωτικός ΙΙ, Κλέφτικος Ι**

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

2012

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΤΗΣ
ΕΙΡΗΝΗΣ ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΟΥ ΠΑΝΑΓΟΥΛΗ
Α.Ε.Μ.: 793

ΘΕΜΑ:

Οι «36 Ελληνικοί Χοροί» του Νίκου Σκαλκώτα -
Αναλυτική προσέγγιση των Χορών
Ηπειρωτικός Ι, Ηπειρωτικός ΙΙ, Κλέφτικος Ι

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ



Τ.Μ.Σ. ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ - Α.Π.Θ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - 2012

στους γονείς μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
1. ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
Ο ΝΙΚΟΣ ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ ΚΑΙ ΟΙ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ	13
1.1. Συνοπτική παρουσίαση των 36 ελληνικών χορών.....	15
1.1.1. Πίνακες των τριών σειρών.....	15
1.1.2. Οι τίτλοι και η αρίθμηση των σειρών.....	16
1.2. Ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας του έργου.....	17
1.2.1. Ιστορία του έργου.....	17
1.2.2. Μεταγραφές των 36 ελληνικών χορών.....	20
1.2.3. Τα χειρόγραφα των 36 ελληνικών χορών, οι εκδόσεις, οι εκτελέσεις, οι ηχογραφήσεις και οι αναθεωρήσεις του έργου.....	20
1.3. Υφολογικά χαρακτηριστικά.....	25
1.3.1. Η μορφή του έργου.....	25
1.3.2. Το ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο στο έργο.....	26
1.3.3. Τονικότητα – τροπικότητα – ρυθμός.....	29
1.3.4. Ενορχήστρωση.....	30
1.4. Για τους 36 ελληνικούς χορούς.....	32
1.4.1. Κριτικές και σχόλια σπουδαίων ερευνητών και μελετητών του έργου.....	33
1.4.2. Κατάλογος δημοσιευμένων αναλύσεων χορών.....	37
1.4.3. Ερευνητικοί στόχοι και μεθοδολογία της παρούσας εργασίας.....	38
2. ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	
ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ Ανάλυση 3 ελληνικών χορών από τους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα.....	41
2.1. «Ηπειρωτικός» I, Σειρά I 3 (“Eperotikos” I, Ser. I 3).....	43
2.2. «Ηπειρωτικός» II, Σειρά III 2 (“Eperotikos” II, Ser. III 2).....	56
2.3. «Κλέφτικος» I, Σειρά III 3 (“Kleftikos” I, Ser. III 3).....	71
3. ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	85
3.1. Στυλιστικά γνωρίσματα των 3 ελληνικών χορών από τους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα.....	87
3.1.1. Μορφολογική δομή.....	87
3.1.2. Ρυθμός και μέτρο.....	88
3.1.3. Αρμονικά – τροπικά χαρακτηριστικά.....	89
3.1.4. Ενορχηστρωτικά χαρακτηριστικά.....	90
3.2. Σύνοψη αποτελεσμάτων - συμπερασμάτων της έρευνας.....	92
4. ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ	
ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ Μεταγραφές για πιάνο 3 ελληνικών χορών από τους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα.....	93
4.1. «Ηπειρωτικός» I, Σειρά I 3 (“Eperotikos” I, Ser. I 3).....	95
4.2. «Ηπειρωτικός» II, Σειρά III 2 (“Eperotikos” II, Ser. III 2).....	99
4.3. «Κλέφτικος» I, Σειρά III 3 (“Kleftikos” I, Ser. III 3).....	103
Βιβλιογραφία.....	109
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
Οι παρτιτούρες των 3 ελληνικών χορών από τους 36 ελληνικούς χορούς του Νίκου Σκαλκώτα – επεξεργασία για ορχήστρα.....	113

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί τη διπλωματική μου εργασία με θέμα: «Οι 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα, του Νίκου Σκαλκώτα – Αναλυτική προσέγγιση των χορών Ηπειρωτικός Ι, Ηπειρωτικός ΙΙ, Κλέφτικος Ι». Η εργασία εκπονήθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. με επιβλέποντα τον κ. Κώστα Τσούγκρα, επίκουρο καθηγητή του τμήματος.

Η διαδικασία της συγγραφής της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποδείχθηκε χρονοβόρα, η έρευνα για τη συλλογή υλικού εκτεταμένη και οι απαιτήσεις του θέματος ιδιαίτερα αυξημένες και η εκπόνησή της δε θα ήταν εφικτή χωρίς τη βοήθεια και συμπαράσταση συνεργατών, συγγενών και φίλων, στους οποίους οφείλω και θα ήθελα να απευθύνω ιδιαίτερες ευχαριστίες.

Συγκεκριμένα θα ήθελα να ευχαριστήσω:

- Τον επιβλέποντα της έρευνας - εργασίας κ. Κώστα Τσούγκρα, επίκουρο καθηγητή του τμήματος, τόσο για τη δημιουργική συνεργασία μας και τις καίριες παρατηρήσεις και συμβουλές του πάνω στο περιεχόμενο, τη διάρθρωση και τη σύνταξη της εργασίας και το ζήτημα του γραπτού επιστημονικού λόγου, όσο και για την παροχή σημαντικού βιβλιογραφικού υλικού και αρθρογραφίας.
- Τον απόφοιτο του τμήματος Χρήστο Φωτόπουλο, η μελέτη της διπλωματικής εργασίας του οποίου, με θέμα: Το ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα – μια αναλυτική και συνθετική προσέγγιση, υπήρξε σημαντικό βοήθημα, καθώς και για την παροχή άρθρων.
- Την απόφοιτο του τμήματος Αθανασία Παπαντωνίου για την παροχή βιβλιογραφικού υλικού και τις συμβουλές της.
- Τη φίλη μου Νατάσα Αντάρρα, απόφοιτο του τμήματος, για τις παρτιτούρες που παρέλαβε εκ μέρους μου από τη μουσική βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» στην Αθήνα.
- Τη φίλη μου Κική Εμμανουηλίδου τόσο για τις επιστημονικές συμβουλές, όσο και για την αμέριστη συμπαράσταση, την πολύπλευρη στήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας και την εμπιστοσύνη που έδειξε στα αποτελέσματα της εργασίας.
- Τον άνδρα μου Δημήτρη για την υπομονή του όλο το χρονικό διάστημα που εργαζόμουν πάνω στην εργασία καθώς και για τα συχνά διαστήματα απουσίας μου στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη κυρίως κατά το πρωταρχικό στάδιο της εργασίας με σκοπό τη συγκέντρωση βιβλιογραφικού υλικού.

Ειρήνη Χρυσοβαλάντου Παναγούλη
Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2012

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία κινείται στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης. Με τον όρο μουσική ανάλυση¹ εννοείται η διερεύνηση της δομής ενός μουσικού έργου, ο διαχωρισμός της σε συνιστώσες και ο καθορισμός των λειτουργιών που επιτελούν αυτές οι συνιστώσες μέσα στη μουσική δομή. Ως μουσική δομή μπορεί να θεωρηθεί κάποιο μέρος ενός έργου, ένα έργο στο σύνολό του, μια ομάδα ή κατηγορία έργων². Με άλλα λόγια, αντικείμενο της μουσικής ανάλυσης είναι η φύση του μουσικού έργου, η επισήμανση των συστατικών του στοιχείων και οι νόμοι που διέπουν την κατασκευή της μουσικής και που προσδιορίζουν τα υφολογικά χαρακτηριστικά του συνθέτη, το μουσικό του ιδίωμα, αλλά και τις αισθητικές κατευθύνσεις του έργου του. Κατά συνέπεια, η αναλυτική προσέγγιση ενός μουσικού κομματιού παρέχει τη δυνατότητα της διερεύνησης του τρόπου σκέψης του συνθέτη και την άμεση σύνδεση μαζί του και μπορεί να θεωρηθεί νέα δημιουργία που προσδίδει στον ερευνητή – αναλυτή την ίδια ακριβώς ικανοποίηση που νιώθει και ο συνθέτης, όταν δημιουργεί³. Οι εφαρμογές μουσικής ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία εθνικής ταυτότητας αποσκοπεί στην ανίχνευση των διάφορων τρόπων χρήσης του παραδοσιακού μέλους μέσα στη συνθετική διαδικασία, στην είσδυση μέσα στη φύση, το περιεχόμενο και τις επιμέρους παραμέτρους που διαμορφώνουν το μουσικό υλικό και στη διατύπωση φαινομένων εθνικής ταυτότητας ως στοιχεία συνθετικής κατεύθυνσης αλλά και λειτουργίας της μουσικής⁴.

Στην παρούσα εργασία αφετηρία είναι το υπό ανάλυση έργο και στόχος η διατύπωση παρατηρήσεων και συμπερασμάτων για τα ιδιαίτερα στυλιστικά χαρακτηριστικά του έργου και του Νίκου Σκαλκώτα ως συνθέτη, μέσα από την πλήρη μορφολογική και αρμονική ανάλυση επιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου. Τα αποσπάσματα που εξετάζει η παρούσα εργασία είναι: Σειρά I 3: Ηπειρωτικός I (Ser. I 3: Eperot Dance I), Σειρά III 2: Ηπειρωτικός II (Ser. III 2: Eperot Dance II), Σειρά III 3: Κλέφτικος I (Ser. III 3: Kleftic Dance I)⁵. Οι 3 ελληνικοί χοροί αναλύονται κατά κύριο λόγο με χρήση εμπειρικής μεθοδολογίας, δηλαδή η αναλυτική διαδικασία που ακολουθήθηκε δεν περιλαμβάνει τη χρήση κάποιας συστηματικής αναλυτικής μεθοδολογίας, παρά μόνο στηρίζεται στην παρατήρηση και ενδοσκόπηση του μουσικού υλικού.

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα μέρη:

Το πρώτο μέρος περιέχει μια συνολική παρουσίαση και των 36 ελληνικών χορών για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα, την τοποθέτηση του έργου μέσα σε ένα γενικό ιστορικό πλαίσιο, η οποία αποσκοπεί στην καλύτερη κατανόηση των συνθηκών κάτω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε η συνθετική διαδικασία και στον προσδιορισμό της σημασίας του έργου και της θέσης του μέσα στο συνολικό έργο του συνθέτη, μια γενική αναλυτική προσέγγιση των 36 χορών και μια προσπάθεια

¹ Ελεύθερη απόδοση του ορισμού του Ian Bent (1987: 1).

² Η επεξήγηση του όρου μουσική δομή αναφέρεται από τον Κώστα Τσούγκρα στο κεφάλαιο 1.1.1. (σελ. 25) της δημοσιευμένης έκδοσης της διδακτορικής του διατριβής με θέμα: *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γ. Κωνσταντινίδη – ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*.

³ Ελεύθερη μετάφραση Cook 1987: 1.

⁴ Σακαλιέρος 2006α.

⁵ Η καταγραφή των τίτλων των χορών έγινε σύμφωνα με το εξώφυλλο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

εντοπισμού και ερμηνείας των υφολογικών χαρακτηριστικών τους, καθώς και κρίσεις, σχόλια και αναλυτικές προσεγγίσεις τους από σημαντικούς αναλυτές και ερευνητές του έργου του Ν. Σκαλκώτα. Στο τελευταίο κεφάλαιο του μέρους, διατυπώνεται ο προβληματισμός και προσδιορίζεται με σαφήνεια ο ερευνητικός στόχος, καθώς επίσης, επικυρώνεται η πρωτοτυπία της παρούσας μελέτης.

Στο δεύτερο μέρος διεξάγεται η ανάλυση των προεπιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα. Το μέρος αποτελείται από τρία κεφάλαια που αντιστοιχούν στους προς ανάλυση χορούς και το κάθε κεφάλαιο αναφέρεται στη μορφολογία, στην αρμονική δομή, στη ρυθμική και φθογγική οργάνωση και την ενορχήστρωση. Επίσης, περιλαμβάνονται σε κάθε κεφάλαιο σχόλια και παρατηρήσεις που αφορούν τα πέντε μέρη της αναλυτικής μεθοδολογίας. Οι χοροί που αναλύονται είναι, όπως προαναφέρθηκε: Ser. I 3: Eperot Dance I (Σειρά I 3: Ηπειρωτικός 1), Ser. III 2: Eperot Dance II (Σειρά III 2: Ηπειρωτικός 2), Ser. III 3: Kleftic Dance I (Σειρά III 3: Κλέφτικος 1). Κοινό χαρακτηριστικό των τριών αυτών χορών, που αποτέλεσε έναυσμα για την ανάλυσή τους είναι ότι δε στηρίζονται στη χρήση αυθεντικών παραδοσιακών μελωδιών, αλλά σε δημοτικοφανή μοτιβικά θέματα που απορρέουν από την έμπνευση του συνθέτη⁶.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται τα αποτελέσματα – συμπεράσματα της ανάλυσης, τα οποία αφορούν τα γενικά στυλιστικά χαρακτηριστικά του έργου, δηλαδή τις τεχνικές επεξεργασίας του μουσικού υλικού.

Στο τέταρτο μέρος περιλαμβάνονται μεταγραφές για πιάνο των προς ανάλυση χορών από τη συντάκτρια της εργασίας. Οι μεταγραφές για πιάνο – αν και αποτελούν το τελευταίο μέρος αυτής της εργασίας – προηγούνται χρονολογικά των αναλύσεων. Η συγγραφή τους αποδείχθηκε εξαιρετικά χρήσιμη, καθώς συνέβαλαν σημαντικά στη μελέτη, στην βαθύτερη κατανόηση και στην ανάλυση των 3 Ελληνικών Χορών.

⁶ Χριστοδούλου 2008: 155.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Ο ΝΙΚΟΣ ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ

ΚΑΙ

ΟΙ *36* ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

1.1

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ

Οι 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα είναι ίσως το πιο δημοφιλές έργο του και το μόνο που είχε γίνει γνωστό στην Ελλάδα όσο ζούσε⁷. Πρόκειται για έναν ολοκληρωμένο κύκλο χορών βασισμένων στην δημοτική μουσική παράδοση ή άμεσα εμπνευσμένων από αυτή, αποτελούμενο από τρεις σειρές που περιλαμβάνουν δώδεκα χορούς η καθεμιά⁸. Η Σειρά I περιλαμβάνει τους πιο συμπυκνωμένους χορούς, η Σειρά II έχει πιο εκτεταμένους, αναπτυγμένους χορούς, η Σειρά III αποτελείται από σύντομους χορούς και μορφολογικά απλούστερους. Με αυτό τον τρόπο θα μπορούσε να πει κανείς πως οι τρεις Σειρές υποβάλλουν το έργο σε ένα ευρύτερο σχήμα: (I) «Θέση» - (II) «Επεξεργασία» - (III) «Λύση/Ανακεφαλαίωση» (όπως «έκθεση» - «ανάπτυξη» - «επανάληψη»)⁹.

1.1.1 ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΣΕΙΡΩΝ

ΣΕΙΡΑ I

1. «Ένας Αητός» («Τσάμικος» I)
2. «Κρητικός» I
3. «Ηπειρωτικός» I
4. «Πελοποννησιακός» I
5. «Κρητικός» II («Άλλο χορό δεν ξέραμε...»)
6. «Κλέφτικος» II
7. «Σιφνέικος» I
8. «Καλαματιανός»
9. «Ο χορός του Ζαλόγγου»
10. «Μακεδονικός» I
11. «Παιδιά και ποιος το πέταξε» («Κρητικός» V)
12. «Θεσσαλικός»

ΣΕΙΡΑ II

1. «Συρτός»
2. «Σιφνέικος» II («Στην Αγία Μαρκέλλα»)
3. «Κρητικός» III («Αυγής – αυγής θα σηκωθώ»)
4. «Νησιώτικος» («Μια μυλοποταμίτισσα»)
5. «Βλάχικος»

⁷ Η πληροφορία αυτή βρίσκεται στο λήμμα *Σκαλκώτας Νίκος* του *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Συμεωνίδου 1995: 379 – 380).

⁸ Ο πίνακας που ακολουθεί αποτελεί πιστή αντιγραφή του πίνακα κατάταξης των χορών στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁹ Χριστοδούλου 2008: 161.

6. «Μαύρο Γεμενί»
7. «Καθιστός»
8. «Χιώτικος» I («Ένα καράβι από τη Χίο»)
9. «Τσάμικος» II («Κάτου στον κάμπο στον πλατύ»)
10. «Επιτραπέζιος» («Κρητικός» IV)
11. «Μακεδονικός» II («Η Λαφίνα»)
12. «Πελοποννησιακός» II («Ο Λύγκος ο λεβέντης»)

ΣΕΙΡΑ III

1. «Χωστιανός»
2. «Ηπειρωτικός» II
3. «Κλέφτικος» I
4. «Μαριορή μου – Μαριορή μου»
5. «Κάτου στου βάλτου τα χωριά»
6. «Μακεδονικός» II
7. «Χιώτικος» II («Κάτω στο γιαλό κοντή»)
8. «Κλέφτικος» III
9. «Το νεραντζοφίλημα»
10. «Αρκαδικός»
11. «Μεσολογγίτικος»
12. «Μαζωχτός» («Χελιδονάκι θα γενώ»)

1.1.2 ΟΙ ΤΙΤΛΟΙ ΚΑΙ Η ΑΡΙΘΜΗΣΗ ΤΩΝ ΧΟΡΩΝ

Παρατηρώντας τους τίτλους των Χορών διαπιστώνουμε ότι αναφέρονται σε περιοχές της Ελλάδας (Κρητικός, Ηπειρωτικός, Πελοποννησιακός, Σιφνέικος, Μακεδονικός, Θεσσαλικός, Νησιώτικος, Χιώτικος, Χωστιανός, Αρκαδικός, Μεσολογγίτικος), σε τύπο παραδοσιακού χορού (Τσάμικος, Καλαματιανός, Συρτός), σε τύπο δημοτικού τραγουδιού (Κλέφτικος, από το κλέφτικο τραγούδι, βλάχικος) και σε τίτλο ή πρώτο στίχο τραγουδιού («Παιδιά και ποιος το πέταξε», «Ο χορός του Ζαλόγγου», «Μαύρο Γεμενί», «Μαριορή μου – Μαριορή μου», «Κάτου στου βάλτου τα χωριά», «Το νεραντζοφίλημα»). Διαφαίνεται λοιπόν, ότι ο συνθέτης έδωσε τους τίτλους στα χειρόγραφα του με τέτοιο τρόπο, ώστε να θυμίζουν στον Έλληνα ακροατή την «τρέχουσα» ονομασία του πρωτότυπου δημοτικού υλικού ή τα πρώτα λόγια του κειμένου, για να είναι αναγνωρίσιμη η προέλευση του χορού. Βέβαια, «μερικοί τίτλοι είναι λίγο παραπλανητικοί, π.χ. ο Χορός II 8 ονομάζεται «Χιώτικος» από τον τίτλο του τραγουδιού «Ένα καράβι από τη Χίο», αλλά ο χορός είναι απλώς Νησιώτικος»¹⁰, πρόκειται, δηλαδή, για μια Νησιώτικη μελωδία, αλλά όχι για παραδοσιακή Χιώτικη μελωδία. Επίσης, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί, πως στους

¹⁰ Το σχόλιο αποτελεί παρατήρηση του Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

36 χορούς συμπεριλαμβάνονται, για λόγους ποικιλίας στο ύφος της σειράς και μερικά δημοτικά τραγούδια που δεν είναι χοροί, π.χ. ο Καθιστός II 7, ο Επιτραπέζιος II 10 και ο Μαζωχτός III 12, οι οποίοι είναι περισσότερο τραγούδια, παρά χοροί¹¹.

Η αρίθμηση των 36 χορών σημειώνεται από τον ίδιο τον συνθέτη με την ένδειξη I, II, III (στα λατινικά) για τις τρεις Σειρές και με τους αριθμούς 1 – 12 μέσα στην κάθε σειρά για τους χορούς. Η αρίθμηση αυτή δεν συμπίπτει με τη χρονολογική σειρά σύνθεσης των χορών.

1.2

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Η αρχή της σύνθεσης των 36 ελληνικών χορών τοποθετείται χρονολογικά στην περίοδο του Βερολίνου (1921 – 1933)¹², ενώ η συνέχεια και ολοκλήρωση της σύνθεσής τους πραγματοποιείται αργότερα στην Αθήνα. Σύμφωνα με τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου, ο Νίκος Σκαλκώτας «γράφει τους πρώτους ελληνικούς χορούς, πρώτον τον Πελοποννησιακό, ήδη μέσα στο 1931, σε λίγο κι άλλους (μα όχι πολλούς: η ολοκλήρωση και των 36 θα γίνει αργότερα στην Αθήνα, κυρίως 1934 – 1936)»¹³. Ο Νίκος Σκαλκώτας καθ' όλη τη διάρκεια των πέντε χρόνων σύνθεσης των χορών (και κυρίως από το 1934 ως το 1936), εκφράζεται δια μέσου τελείως διαφορετικών μεταξύ τους ιδιωμάτων, καθώς γράφει σχεδόν ταυτόχρονα και άλλα έργα, όχι μόνο τονικά, αλλά και ατονικά και δωδεκαφθογγικά, γεγονός που χαρακτηρίζει και ολόκληρη την ενεργό συνθετική του δραστηριότητα¹⁴. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Χ. Βρόντος ο Σκαλκώτας «από τότε θα ζήσει μια διπλή ζωή. Θα γράφει στο τονικό ιδίωμα για τους πολλούς (είχε άλλωστε όλες τις γνώσεις και την ευκολία για να το κάνει) και στην προσωπική, τη δική του γλώσσα (μίξη του δωδεκάφθογγου σειραϊσμού με πολύπλοκες και δύσκολα ανιχνεύσιμες επινοήσεις), συνεχίζοντας έτσι ως το τέλος»¹⁵.

1.2.1. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Τον Ιανουάριο του 1931, στο Βερολίνο, ο Ν. Σκαλκώτας συνθέτει τον Πελοποννησιακό χορό, ο οποίος στην τελική αρίθμηση φέρει τον αριθμό 4 της Σειράς

¹¹ Το σχόλιο αποτελεί παρατήρηση του Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

¹² Ο Ν. Σκαλκώτας το Σεπτέμβριο του 1921 πηγαίνει στο Βερολίνο, σε ηλικία μόλις 17 ετών και μένει εκεί ως το Μάιο του 1933. Κατά τη λεγόμενη αυτή περίοδο του Βερολίνου σπουδάζει βιολί, ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση κοντά σε σπουδαίους μουσικούς και συνθέτες και αρχίζει και ο ίδιος να συνθέτει τα πρώτα του έργα. Το 1931, όταν γράφει τον πρώτο ελληνικό χορό, συμπληρώνει ήδη τον τέταρτο χρόνο της μαθητείας του δίπλα στον Schoenberg.

¹³ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 93.

¹⁴ Ζερβός 2008: 57.

¹⁵ Βρόντος 2008: 37.

Ι του έργου. Κατά τον Απόστολο Κώστιο¹⁶, ο Νίκος Σκαλκώτας οδηγήθηκε στη σύλληψη του πρώτου αυτού χορού, του Πελοποννησιακού, εμπνευσμένος από την Κρητική γιορτή, έργο για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου, το οποίο ο συνθέτης έγραψε το 1919 και χάρισε ένα αντίτυπο της έκδοσής του στο φίλο του Νίκο. Ο Σκαλκώτας ανταπέδωσε τη χειρονομία εννοώντας το έργο κάπου ανάμεσα στο 1923 και στο 1924. Η εννοήστρωση της Κρητικής γιορτής αποτέλεσε το κίνητρο για τη δημιουργία όχι μόνο του Πελοποννησιακού, αλλά κατ' επέκταση και των υπόλοιπων 35 χορών. Την ίδια χρόνια (1931) συνθέτει το τραγούδι «Η Λαφίνα», για σοπράνο και πιάνο, βασιζόμενος στο ομώνυμο δημοτικό τραγούδι¹⁷, η ορχηστρική επεξεργασία του οποίου, το 1935, θα αποτελέσει το Μακεδονικό χορό, αριθμό 11 της Σειράς ΙΙ.

Τον Ιούνιο του 1931 ο Σκαλκώτας, μετά την αποπεράτωση του κύκλου σπουδών του κοντά στον Schoenberg και την απόκτηση του διπλώματος του από την Singakademie, «απομονώνεται τελείως από τον έξω κόσμο, παύει εντελώς να βλέπει τους φίλους του και σταματά να γράφει μουσική»¹⁸. Πράγματι, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ο Σκαλκώτας σταματά να γράφει, κυρίως, πρωτοποριακή μουσική, δηλαδή, ατονικά και δωδεκαφθογγικά έργα. Γράφει ελάχιστα μόνο τονικά, ανάμεσα στα οποία είναι και οι 36 ελληνικοί χοροί. Οι πραγματικοί λόγοι που οδήγησαν το συνθέτη σ' αυτή την κατάσταση της απομόνωσης παραμένουν άγνωστοι, ωστόσο οι εικασίες ποικίλουν. Ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου γράφει «Μια τέτοια μεταστροφή δεν είναι εύκολο να εξηγηθεί. Διάφορες υποθέσεις διατυπώθηκαν [...] Μερικοί είπαν κάποια άσχημη προσωπική προστριβή [...], άλλοι επικαλέστηκαν οικονομικούς λόγους, καθώς η υποτροφία Μπενάκη είχε λήξει [...]. Για 'μένα, η πιθανότερη εκδοχή σχετίζεται ακριβώς με τη στιγμή που συνέβη η αλλαγή: το τέλος των σπουδών με τον Schoenberg. Και τώρα;»¹⁹. Ο Νίκος Σκαλκώτας, λοιπόν, βρίσκεται αντιμέτωπος με μία σειρά προβληματισμών, προερχόμενων είτε από τη συσσώρευση των πρακτικών προβλημάτων της καθημερινής ζωής, είτε από εσωτερικές αναζητήσεις και διλλήματα και κυριεύεται από έντονη μελαγχολία και απογοήτευση. Περιέρχεται, έτσι, σε μια κατάσταση συνθετικής αδράνειας που διαρκεί σχεδόν τέσσερα χρόνια, δηλαδή, ακόμη και μετά την επιστροφή του στην Αθήνα το Μάιο του 1933, όπου η προσδοκία κάποιας αναγνώρισης στον τόπο του διαψεύδεται. Ωστόσο, ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου χαρακτηρίζει τα χρόνια αυτά της παύσης της συνθετικής δημιουργίας του Νίκου Σκαλκώτα ως ένα τετράχρονο δημιουργικό κενό, το οποίο συνέβη ενσυνείδητα και συστηματικά και θεωρείται προπαρασκευαστικό της τρίτης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη²⁰. «Τα κενά αυτά, στην περίπτωση μεγάλων συνθετών, κάθε άλλο παρά άδεια είναι. Αποτελούν ευκαιρίες έντονης σκέψης, ενδοσκόπησης, πολύπλευρης σύγκρισης και αποτίμησης,

¹⁶ Κώστιος 2008: 221.

¹⁷ Ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου αναφέρει πως αν και το τραγούδι η Λαφίνα θεωρείται δημοτικό, στην πραγματικότητα είναι σύνθεση του Λαμπελέτ (Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 34).

¹⁸ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 87 - 88.

¹⁹ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 88.

²⁰ Ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου διαχωρίζει τη σταδιοδρομία του συνθέτη σε περιόδους θετικές, με έντονη δημιουργικότητα στον πρωτοποριακό τομέα και περιόδους αρνητικές με καθόλου ή ελάχιστη παραγωγή πρωτοποριακών έργων. Οι περίοδοι αυτοί είναι οι εξής: α. Προπαρασκευαστική περίοδος Κ (πιθανόν 1916 - 1923), β. Πρώτη δημιουργική περίοδος - Βερολίνο Α: κατάκτηση ωριμότητας (τέλος 1923 - μέσα 1927), γ. Δεύτερη δημιουργική περίοδος - Βερολίνο Β: κορύφωση (Σεπτέμβριος 1927 - θέρους 1931), δ. Πρώτο τετράχρονο κενό Λ (Βερολίνο 1931 - 1933, Αθήνα 1933 - 1935), ε. Τρίτη δημιουργική περίοδος - Αθήνα Γ (1935 - 1945), στ. Δεύτερο τετράχρονο κενό Μ (1945 - 1949), ζ. Τέταρτη δημιουργική περίοδος - Αθήνα Δ (θέρους 1949) (Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 180 - 203).

αλλά και, ιδίως, δημιουργικής διεργασίας προπαρασκευαστικής φύσεως για εκείνο που μέλλει να ακολουθήσει»²¹. Πράγματι, όπως αποδεικνύεται από τα έργα της επόμενης περιόδου, η πλήρης απομόνωση των χρόνων που προηγήθηκαν βοήθησε το συνθέτη να επαναπροσδιορίσει το προσωπικό του μουσικό ύφος και στυλ, να διατηρήσει την ανεξαρτησία και την αυτοτέλειά του, μακριά από κάθε είδους ξένες επιρροές²² και να χαράξει το δικό του πρωτότυπο δρόμο στη σύνθεση.

Κατά τη διάρκεια αυτού του δημιουργικού κενού ο Νίκος Σκαλκώτας αρχίζει να ασχολείται περισσότερο με τη δημοτική μουσική και με τους Ελληνικούς Χορούς. Ο John Thornley γράφει: «Κατά την τρίχρονη περίοδο από τους τελευταίους μήνες του 1931 ως το τέλος του 1934 ο Σκαλκώτας, που αντιμετώπιζε συνθήκες μεγάλης φτώχειας και έπειτα έπεσε σε σοβαρή κατάθλιψη, δεν μπορούσε σχεδόν καθόλου να συνθέσει [...]. Το 1932, τελευταία του χρονιά στο Βερολίνο έγραψε ελάχιστα, εκτός από προσχέδια μερικών από τους ελληνικούς χορούς»²³. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου πως, δηλαδή, το 1932, όντας ακόμη στο Βερολίνο, ο Σκαλκώτας «αρχίζει να σκισάρει και συνεχίζει να γράφει μερικούς ακόμα χορούς (δύο ή τρεις – δεν ξέρουμε ακριβώς)»²⁴. Το 1933, τη χρονιά που επιστρέφει στην Αθήνα, έπειτα από προτροπή και παράκληση του πατέρα του, που αποσκοπούν στην εμψύχωση του συνθέτη και την αναπτέρωση του ηθικού του, ο Σκαλκώτας συνθέτει άλλους τρεις χορούς, τους αριθμούς 1, 2, 3 της Σειράς I. Οι τέσσερις πρώτοι ελληνικοί χοροί («Ένας αητός», «Τσάμικος» I, Σειρά I 1, «Κρητικός» I, Σειρά I 2, «Ηπειρωτικός» I, Σειρά I 3 και «Πελοποννησιακός» I, Σειρά I 4), έτυχαν άμεσα καλής αποδοχής από κοινό και κριτικούς και υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς ως το τέλος της ζωής του συνθέτη: «Οι ελληνικοί χοροί γνώρισαν πλατιά αποδοχή από τους κριτικούς από την πρώτη κιόλας παρουσίασή τους στις 21.1.1934»²⁵.

Το 1934, το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών οργανώνει υπό τη διεύθυνση της μουσικολόγου Μέλπω Μερλιέ και του συζύγου της Octave Merlier, ένα Αρχείο Μικρασιατικών Μελετών και ένα Κέντρο Εθνομουσικολογίας, στόχος των οποίων ήταν η ενασχόληση με την επί τόπου συλλογή γνήσιας δημοτικής μουσικής σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Καταγράφονται, τότε, περισσότερα από 600 τραγούδια σε υπερμεγέθεις δίσκους Pathe. Στη συνέχεια, η Μέλπω Μερλιέ επιθυμώντας να μεταγράψει το ηχογραφημένο υλικό αναθέτει τη μεταγραφή του σε διάφορους γνωστούς Έλληνες συνθέτες ανάμεσα στους οποίους είναι και ο Νίκος Σκαλκώτας. Ο Σκαλκώτας ασχολείται με μεταγραφές τραγουδιών από Κρήτη και από Σίφνο. Μελετάει σε βάθος τα τραγούδια αυτά, αλλά και έχει την ευκαιρία να μελετήσει και να αναλύσει και άλλα δημοτικά τραγούδια από διάφορες περιοχές της Ελλάδος. «Η ενασχόληση του συνθέτη με την εργασία αυτή υπήρξε μια όαση μέσα στην έρημο της ψυχολογικής τραγωδίας του και της απομόνωσής του»²⁶. Με την εργασία αυτή αναζωπυρώθηκε το ενδιαφέρον του για τη δημοτική μουσική και του δόθηκε το κίνητρο που τον βοήθησε να ολοκληρώσει τους 36 ελληνικούς χορούς. Το 1934, λοιπόν, χρησιμοποιεί οκτώ από τις σαράντα τέσσερις καταγραφές ελληνικών τραγουδιών, που έκανε από ηχογραφήσεις 78 στροφών για το Λαογραφικό Μουσείο της Αθήνας, σε χορούς στις Σειρές I και II.

²¹ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 110.

²² Όπως γράφει ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου «ο Νίκος Σκαλκώτας δεν είδε παρτιτούρα ή δεν άκουσε ποτέ σύγχρονο έργο άλλου γραμμένο μετά το 1931. Μόνη εξαίρεση: λίγο πριν από το μοιραίο είδε, σπίτι μου, την παρτιτούρα του 4^{ου} Κουαρτέτου του Schoenberg και την πήρε να τη μελετήσει» (Παπαϊωάννου 1997, τόμος Β': 136).

²³ Thornley 2008a: 337 - 339.

²⁴ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 184.

²⁵ Thornley 2008a: 367.

²⁶ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 109.

Το 1935, που σηματοδοτεί και το τέλος της «κενής» συνθετικής περιόδου και την αρχή της νέας δημιουργικής περιόδου, ο Νίκος Σκαλκώτας αποφασίζει να ολοκληρώσει μια σειρά δώδεκα χορών και συνθέτει άλλους οκτώ χορούς, οι οποίοι συμπλήρωσαν τη Σειρά I του έργου. Τέλος, το 1936 συνθέτει άλλες δύο σειρές από δώδεκα χορούς η καθεμιά. Το ολοκληρωμένο έργο τιτλοφορήθηκε «36 ελληνικοί χοροί»²⁷, επεξεργασία για ορχήστρα.

1.2.2 ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΤΩΝ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ

Τα επόμενα χρόνια, ως και μετά το 1940, ο Ν. Σκαλκώτας μεταγράφει πολλούς από τους 36 χορούς²⁸:

9 ελληνικοί χοροί, για μεγάλη ορχήστρα πνευστών (1936): 1. «Ένας Αητός», «Τσάμικος» I, 2. «Κρητικός» I, 3. «Ηπειρώτικος» I, 4. «Πελοποννησιακός» I, 5. «Σιφνέικος» I, 6. «Καλαματιανός», 7. «Παιδιά και ποιός το πέταξε», «Κρητικός» V, 8. «Η Λαφίνα», «Μακεδονικός», 9. «Μαριορή μου – Μαριορή μου»

9 ελληνικοί χοροί για κουαρτέτο εγχόρδων (1938): 1. «Ένας Αητός», «Τσάμικος» I, 2. «Κρητικός» I, 3. «Ηπειρώτικος» I, 4. «Θεσσαλικός», 5. «Μια Μυλοποταμίτισσα», «Νησιώτικος», 6. «Κλέφτικος» I, 7. «Μαριορή μου - Μαριορή μου», 8. «Αρκαδικός», 9. «Χελιδονάκι θα γενώ», «Μαζωχτός»

6 ελληνικοί χοροί για βιολί και πιάνο (1940 – 1947): 1. «Κρητικός» I, 2. «Ηπειρώτικος» I, 3. «Μια Μυλοποταμίτισσα», «Νησιώτικος», 4. «Κλέφτικος» I, 5. «Αρκαδικός», 6. «Χελιδονάκι θα γενώ», «Μαζωχτός»

6 ελληνικοί χοροί για πιάνο (1947): 1. «Κρητικός» I, 2. «Ηπειρώτικος» I, υπάρχει σε τρεις μεταγραφές για πιάνο, 3. «Σιφνέικος», 4. «Καλαματιανός», 5. «Θεσσαλικός», 6. «Κλέφτικος» I.

Επίσης, το 1938, ενσωματώνει τον πρώτο χορό (Σειρά I 1, «Τσάμικος», «Ένας Αητός»), σε συνοπτικότερη μορφή, στο μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος».

Οι 36 ελληνικοί χοροί είναι το μόνο έργο του συνθέτη που σώζεται σε τόσες πολλές μεταγραφές. Οι μεταγραφές αυτές βρίσκονται στο Αρχείο Σκαλκώτα. «Πολύ περισσότερες μεταγραφές υπολογίζεται πως υπάρχουν εκτός Αρχείου Σκαλκώτα, στα χέρια προσώπων που δε σκέφτηκαν ή δε θέλησαν να τις παραδώσουν»²⁹.

1.2.3 ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΤΩΝ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ, ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ, ΟΙ ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ, ΟΙ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο Νίκος Σκαλκώτας εκτός από το πρώτο χειρόγραφο του, έγραψε ακόμη δύο πλήρη χειρόγραφα των 36 ελληνικών χορών για να τα δωρίσει στους φίλους του

²⁷ Για τη συγγραφή αυτής της ενότητας χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο το άρθρο “Νίκος Σκαλκώτας – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του” (σελ. 128 – 175), στο *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος* (Χριστοδούλου 2008). Όσα στοιχεία δεν έχουν ιδιαίτερη παραπομπή, προέρχονται από αυτή την πηγή.

²⁸ Πληροφορίες από το λήμμα *Σκαλκώτας Νίκος* του *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Συμεωνίδου 1995: 381 – 383).

²⁹ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 32.

Μανώλη Μπενάκη και Δημήτρη Μητρόπουλο³⁰. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της ζωής του και ακόμα και μετά το θάνατό του, το έργο στην πλειοψηφία του, με εξαίρεση τους χορούς 1, 2, 3, 4, της Σειράς I, οι οποίοι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στην Ελλάδα, παρέμενε άγνωστο και ανεκτέλεστο. Οι Ελληνικοί Χοροί 1, 2, 3, 4, της Σειράς I παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην Αθήνα στις 21 Ιανουαρίου του 1934 υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου και γνώρισαν πλατιά αποδοχή από τους κριτικούς. Ο Γιάννης Ψαρούδας έγραψε, τότε, στο Ελεύθερον Βήμα (εφ. Το Ελεύθερον Βήμα, 22/1/1934): «... Είμαι πολύ ευτυχής να διαπιστώσω σήμερα πως, όταν ο μουσικός αυτός θέλει, γράφει κατά τρόπον ευχάριστον, πράγμα που δεν αποκλείει το σύγχρονο του γραψίματός του και την πρωτοτυπίαν των ορχηστρικών και αρμονικών του ευρημάτων [...] η λαμπρά εκτέλεσις του κ. Μητρόπουλου και της ορχήστρας, χειροκροτήθησαν θερμότατα»³¹. «Υπάρχει μία ακόμη μαρτυρία ότι τέσσερις χοροί του Σκαλκώτα παρουσιάστηκαν σε τρίπτυχο με την πρώτη πράξη της οπερέτας του Σ. Σαμαρά Κρητικοπούλα και αποσπάσματα ενοποιημένα από τον Μάρκο Μπότσαρη του Π. Καρρέρ, το Νοέμβριο του 1944 στην Εθνική Λυρική Σκηνή με φωνητικούς σολίστ και το μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για τους Χορούς. Δεν αναφέρεται χορογράφος, αλλά ο διευθυντής της ορχήστρας, Μ. Βούρτσης»³².

Οι τέσσερις πρώτοι ελληνικοί χοροί της Σειράς I εκδόθηκαν το 1948 και ήταν ένα από τα τρία, μόλις, έργα του συνθέτη που εκδόθηκαν όσο ζούσε. Τα άλλα δύο ήταν το μεσαίο αργό μέρος της 1^{ης} Σονατίνας για βιολί και πιάνο που εκδόθηκε το 1928 και το τραγούδι «Η Λαφίνα» που εκδόθηκε το 1948. Οι τέσσερις ελληνικοί χοροί εκδόθηκαν από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, έπειτα από πρωτοβουλία του διευθυντή του, Οκτάβιου Μερλιέ, πιθανότατα «με τη σκέψη πως σε μελλοντικές σειρές εκδόσεων (που, όμως, δεν πραγματοποιήθηκαν τελικά) θα συνεχιζόταν και η έκδοση και άλλων χορών, με τη σειρά»³³. Ο Νίκος Σκαλκώτας ετοίμασε ένα ιδιαίτερα προσεγμένο νέο αντίγραφο παρτιτούρας για την έκδοση αυτή που κυκλοφόρησε τότε. Την έκδοση του Γαλλικού Ινστιτούτου συνόδευε και ένα σύντομο βιογραφικό του συνθέτη, καθώς και ένας κατάλογος των έργων του, τα οποία παρέθεσε ο ίδιος ο Σκαλκώτας έπειτα από παράκληση του Οκτάβιου Μερλιέ³⁴. Ο κατάλογος των έργων

³⁰Υπάρχουν σήμερα στο αρχείο Σκαλκώτα και χειρόγραφα μερικών ελληνικών χορών από ανώνυμους αντιγραφείς: «5 από τους 36 ελληνικούς χορούς, Ένας αητός, Κρητικός I, Αρκαδικός και Ηπειρωτικός I, σε διασκευή για κουαρτέτο εγχόρδων και Κλέφτικος για βιολί και πιάνο. [...] Το 1998, ο Αριστείδης Βούλγαρης βρήκε τυχαία σε βιβλιοπωλείο της Θεσσαλονίκης ένα χειρόγραφο με 4 μεταγραφές για πιάνο από τους 36 ελληνικούς χορούς: Σιφνέικος, Καλαματιανός, Αρκαδικός και Ηπειρωτικός I. [...] Το 2001, το ίδρυμα Χουρμούζιου – Παπαϊωάννου αγόρασε σε ένα πλειστηριασμό στο Βερολίνο ένα χειρόγραφο με 4 από τους 36 ελληνικούς χορούς: Κρητικός I, Ένας αητός, Ηπειρωτικός I και Σιφνέικος. [...] Ο Μιλτιάδης Καρύδης έστειλε το 1987 στο αρχείο φωτοαντίγραφο ενός χειρόγραφου 4 από τους 36 ελληνικούς χορούς: Κρητικός I, Ηπειρωτικός I, Σιφνέικος I και Αρκαδικός. [...] Τα αδέρφια Κουτσιμάνη: πάρτες για το Νησιώτικο και τον Αρκαδικό σε μεταγραφή για κουαρτέτο εγχόρδων. [...] Λίτσα Παππά το 1963 έδωσε στο αρχείο φωτοαντίγραφο του Κρητικού, του Ηπειρωτικού και του Αρκαδικού σε μεταγραφή για βιολί και πιάνο. [...] Αθανάσιος Φιδετζής: Κλέφτικος I, Θεσσαλικός και Επιτραπέζιος». (Bichsel 2008: 487 – 499.)

³¹Thornley 2008a: 367.

³²Ρικάκης 2008: 405.

³³Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 198.

³⁴Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 139.

του, όπου αναγράφονται οι τίτλοι και οι χρονολογίες σύνθεσης των έργων του, είναι αρκετά πλήρης, τουλάχιστον ως προς τους τίτλους των έργων, παρουσιάζει, όμως, κάποιες ανακρίβειες και ενδεχομένως λάθη ως προς τη χρονολόγησή τους. Σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου, σε κάποια από αυτά τα έργα η χρονολογική απόκλιση είναι απίστευτα και αδικαιολόγητα μεγάλη και χαρακτηρίζει το γεγονός αυτό ως «lapsus memoriae», δηλαδή, «ολίσθημα μνήμης δυσεξήγητο».

Το 1949, τον τελευταίο χρόνο της ζωής του, ο Ν. Σκαλκώτας αποφάσισε να αναθεωρήσει πολλούς από τους χορούς του. Αναθεωρημένοι χοροί σώζονται μόνο στις Σειρές II και III, καθώς ο Σκαλκώτας σημείωνε τις αναθεωρήσεις του πάνω στο πρώτο προσωπικό του χειρόγραφο, του οποίου ο πρώτος τόμος με τη σειρά I έχει χαθεί³⁵. Αναθεωρήσεις υπάρχουν σε δέκα χορούς της Σειράς II και δέκα χορούς της Σειράς III. Το εύρος και το είδος των αναθεωρήσεων ποικίλλουν σημαντικά, άλλοτε πρόκειται για μικρές αναθεωρήσεις και άλλοτε για ολοκληρωτικές. Οι αναθεωρήσεις είναι πρόχειρα γραμμένες με μολύβι πάνω στο με μελάνι πρωτότυπο χειρόγραφο, γεγονός που καθιστά την ανάγνωση τους δύσκολη ως αδύνατη κάποιες φορές. Οι αναθεωρήσεις αφορούν «αυστηρά και μόνο την ενορχήστρωση των Χορών, ο Νίκος Σκαλκώτας δεν πειράζει απολύτως τίποτα από την ουσία της σύνθεσης (νότες, αρμονίες, ρυθμοί, άρθρωση κ.λ.π.)»³⁶. Κατά τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου η αναθεωρημένη ενορχήστρωση δεν αποτελεί διόρθωση σφαλμάτων της παλιάς ενορχήστρωσης, αλλά τη διατύπωση ενός νέου ενορχηστρωτικού ιδεώδους, μίας νέας αντίληψης του τι σημαίνει ενορχήστρωση, την οποία ο συνθέτης διαμόρφωσε κυρίως κατά την τρίτη δημιουργική περίοδο της ζωής του, τη δεκαετία από το 1935 ως το 1945. Σύμφωνα με τη νέα αυτή αντίληψη, η ενορχήστρωση διαφοροποιείται, γίνεται πιο εύπλαστη αλλά και πιο συμπυκνωμένη, χωρίς, όμως, να χάνει τη διαύγειά της³⁷. Οι 36 ελληνικοί χοροί είναι το μόνο έργο του συνθέτη που έχει αναθεωρηθεί και επίσης το μόνο που, παρά το πλήθος των χειρογράφων, δε σώζεται στην τελική του γραφή σε καθαρογραμμένη παρτιτούρα, καθώς ο πρόωρος θάνατος του συνθέτη δεν του έδωσε την ευκαιρία να γράψει την τελική παρτιτούρα. Θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί πως το γεγονός, ότι οι 36 ελληνικοί χοροί απασχόλησαν το Ν. Σκαλκώτα κατά περιόδους σε όλο σχεδόν το διάστημα της δημιουργικής του ζωής, αποδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία του έργου για τον ίδιο το συνθέτη.

Το 1950, ένα χρόνο μετά το θάνατο του συνθέτη ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου μαζί με άλλους φίλους και υποστηρικτές του έργου του Νίκου Σκαλκώτα ιδρύουν την «Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα», στόχος της οποίας ήταν η συγκέντρωση των χειρογράφων, η έκδοση και η εκτέλεση του έργου του συνθέτη. Το 1951 – 1952 ο διάσημος διευθυντής ορχήστρας W. Goehr διευθύνει σημαντικές εκτελέσεις συμφωνικών έργων του Νίκου Σκαλκώτα σημειώνοντας θεαματική επιτυχία και παροτρύνει τον Γενικό Διευθυντή της Universal Edition, Dr Alfred A. Kalmus, να

³⁵ Για τη συγγραφή αυτού του κεφαλαίου χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο το άρθρο “Νίκος Σκαλκώτας – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του” (σελ.129 - 175), στο *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος* (Χριστοδούλου 2008). Όσα στοιχεία δεν έχουν ιδιαίτερη παραπομπή, προέρχονται από αυτή την πηγή.

³⁶ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α΄: 198.

³⁷ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α΄: 344 – 350.

προχωρήσει στην έκδοση των έργων του Νίκου Σκαλκώτα. Εκδίδονται, με αυτόν τον τρόπο, 25 έργα του συνθέτη, ως το 1969³⁸. Ανάμεσα στα έργα που εκδίδονται τη δεκαετία του '50 είναι και 11 ελληνικοί χοροί, σε δύο τεύχη των 5 και 6 χορών αντίστοιχα³⁹. Οι χοροί που περιλαμβάνονται στο πρώτο τεύχος της Universal Edition είναι: ο «Πελοποννησιακός» I, Σειρά I 4, ο «Ηπειρωτικός» I, Σειρά I 3, ο «Ηπειρωτικός» II, Σειρά III 2, ο «Χωστιανός», Σειρά III 1 και ο «Κλέφτικος» I, Σειρά III 3⁴⁰. Στο δεύτερο τεύχος της Universal περιλαμβάνονται: ο «Πελοποννησιακός» II, Σειρά II 12, ο «Αρκαδικός», Σειρά III 10, ο «Θεσσαλικός», Σειρά I 12, το «Μαύρο Γεμένι», Σειρά II 6, ο «Χορός του Ζαλόγγου», Σειρά I 9 και ο «Βλάχικος», Σειρά II 5⁴¹. Την έκδοση των υπόλοιπων Χορών αναλαμβάνει πολύ αργότερα (μετά το 1980) ο εκδοτικός οίκος Margun Music Inc., στο Newton Centre κοντά στη Βοστώνη με πρωτοβουλία του προέδρου της εκδοτικής εταιρίας και παράλληλα συνθέτη, μαέστρου και διευθυντή του New England Conservatory της Βοστώνης, Gunther Schuller⁴².

Το 1955, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, παρουσιάζονται στο κινηματοθέατρο Ορφεύς από τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης και υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου τέσσερις ελληνικοί χοροί: ο «Χωστιανός», ο «Κλέφτικος» I, ο «Πελοποννησιακός» I και ο «Ηπειρωτικός» I. Ο «Κλέφτικος», μάλιστα επαναλαμβάνεται σε μπις. Η εκτέλεση αυτή ηχογραφείται και οι τέσσερις χοροί κυκλοφορούν σε CD από την εταιρία Sony το 1996⁴³. Κατά την περίοδο της χούντας «ο περίφημος Χωστιανός θα ακούγεται για 7 περίπου χρόνια στο σήμα των ελληνικών κινηματογραφικών επικαίρων»⁴⁴, ενώ «ο Κλέφτικος είναι το ηχητικό σήμα του τηλεοπτικού καναλιού της βουλής και υπήρξε πρόσφατα σήμα πολιτικού κόμματος»⁴⁵. Οι 36 ελληνικοί χοροί ηχογραφούνται το 1990 από την Κρατική Φιλαρμονική Ορχήστρα των Ουραλίων υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή και κυκλοφορούν σε διπλό CD από την εταιρία Lyra. Το 2002 πραγματοποιείται μια δεύτερη ηχογράφιση του έργου από τη Συμφωνική Ορχήστρα του BBC υπό τη διεύθυνση του Νίκου Χριστοδούλου και κυκλοφορεί σε διπλό CD της εταιρίας BIS. Από την ίδια εταιρία κυκλοφορούν 7 Ελληνικοί Χοροί για έγχορδα από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Μάλμε το 1997 – 1998 και 3 Ελληνικοί Χοροί για έγχορδα σε πρώτη παγκόσμια ηχογράφιση από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας το 1998 – 1999⁴⁶. Επίσης, ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου αναφέρει τις εξής ηχογραφήσεις⁴⁷: 5 Ελληνικοί Χοροί (από τους 36) για ορχήστρα, εκτέλεση (μεταξύ άλλων έργων που συμπεριλαμβάνονται στο ίδιο CD) της Φιλαρμονικής Νέων της Ευρώπης υπό τη

³⁸ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 35.

³⁹ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης (1996). "Ιστορικό της δημιουργίας των χορών", στο ένθετο του CD *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁴⁰ Skalkottas, Nikos. *5 greek dances*, score.

⁴¹ Skalkottas, Nikos. *Greek Dances II, 6 – 11*, score.

⁴² Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 36 – 37.

⁴³ Ρικάκης 2008: 411.

⁴⁴ Ρικάκης 2008: 411.

⁴⁵ Χριστοδούλου 2008: 131.

⁴⁶ Ρικάκης 2008: 411.

⁴⁷ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Β': 175 – 182.

διεύθυνση του Νίκου Χριστοδούλου το 1992, 12 Ελληνικοί Χοροί (σε μεταγραφή τρίτων για πνευστά), εκτέλεση του Συγκροτήματος Πνευστών Νικόλαος Μάντζαρος, 5 Ελληνικοί Χοροί (μεταξύ άλλων έργων) από την Καμεράτα, το 1993, 5 Ελληνικοί Χοροί (μεταξύ άλλων έργων) σε επανέκδοση παλαιότερου LP, το 1994, 5 Ελληνικοί Χοροί (μεταξύ άλλων έργων) από την T. MINOS – EMI σε διάθεση μέσω της εφημερίδας Έθνος, 4 Ελληνικοί Χοροί για ορχήστρα πνευστών, εκτέλεση (μεταξύ άλλων έργων) από την Cincinnati Wind Symphony, το 1996, 5 Ελληνικοί Χοροί για ορχήστρα εγχόρδων από την Ορχήστρα Δωματίου της Σόφιας υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή και 12 Ελληνικοί Χοροί (από τους 36) για ορχήστρα σε LP, εκτέλεση Little Symphony Orchestra of San Francisco, υπό τη διεύθυνση του Gregory Millar.

Η πρώτη παγκόσμια παρουσίαση των 36 ελληνικών χορών έγινε από την Κ.Ο.Α. στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (Φεβρουάριος 1997) υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή⁴⁸. Ακολούθησε μια δεύτερη παρουσίασή τους στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης την ίδια χρονιά. Το 1999, στο πλαίσιο της Πεντηκονταετηρίδας του Νίκου Σκαλκώτα, ανάμεσα, δηλαδή, στις εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν με αφορμή τη συμπλήρωση πενήντα χρόνων από το θάνατο του συνθέτη (1949), υπήρξαν και εκδηλώσεις στο πρόγραμμα των οποίων συμπεριλήφθηκαν και εκτελέσεις κάποιων χορών⁴⁹: 1. Στην τέταρτη συναυλία από τον «Κύκλο δέκα συναυλιών Νίκου Σκαλκώτα», που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι στην εκκλησία St. Marcel στις 6/4/1999, εκτελέστηκαν 5 Ελληνικοί Χοροί σε μεταγραφή (από ορχήστρα) από τον Νίκο Σκαλκώτα, ο «Νησιωτικός», ο «Μαριορή μου – Μαριορή μου» (και οι δύο σε πρώτη γαλλική εκτέλεση), ο «Ηπειρωτικός» I, ο «Αρκαδικός» και ο «Κλέφτικος». Η εκτέλεση ήταν του Νέου Ελληνικού Κουαρτέτου Εγχόρδων σε συνεργασία με το Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού. 2. Στις «Εκδηλώσεις Βερολίνου», που πραγματοποιήθηκαν στις 12/12/1999 με πρωτοβουλία και κύρια χρηματοδότηση από το Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού σε συνεργασία με την Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα και συνεπικουρία του Αρχείου Σκαλκώτα, του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας και του Ιδρύματος Αιμ. Χουρμουζίου – Μαρ. Παπαϊωάννου, παρουσιάστηκαν 5 Ελληνικοί Χοροί (από τους 36) σε μεταγραφή από τον ίδιο τον Σκαλκώτα, ο «Νησιωτικός», ο «Μαριορή μου – Μαριορή μου», ο «Ηπειρωτικός» I, ο «Αρκαδικός» και ο «Κλέφτικος». 3. Στο δεύτερο τμήμα του 1^{ου} μέρους της συναυλίας της Γερμανικής Ορχήστρας Νέων St. Georgen – Furtwangen, που δόθηκε στην αίθουσα Παλλάς στις 26 /5/1999, εκτελέστηκαν μεταξύ άλλων και 3 Ελληνικοί Χοροί, ο «Ηπειρωτικός» I, ο «Ηπειρωτικός» II και ο «Χωστιανός» υπό τη διεύθυνση του Γιώργου Χατζηνίκου. 4. Στο πλαίσιο κύκλου συναυλιών του Οργανισμού Μεγάλου Μουσικής παρουσιάστηκαν οι 36 Ελληνικοί Χοροί από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή.

⁴⁸ Βρόντος 1999: 19.

⁴⁹ Οι εκδηλώσεις που αναφέρονται παρακάτω αποτελούν αποσπάσματα του καταλόγου των εκδηλώσεων της πεντηκονταετηρίδας Νίκου Σκαλκώτα όπως αναφέρεται στο *Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια εισόδου στο μαγικό κόσμο της δημιουργίας του* (Παπαϊωάννου 1997, τόμος Β': 163 – 174).

1.3

ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Στην έρευνα του εύρους του φάσματος των χρησιμοποιούμενων μουσικών ιδιωμάτων και αισθητικών κατευθύνσεων στο έργο του Ν. Σκαλκώτα, μπορεί να διαπιστώσει κανείς πως οι 36 ελληνικοί χοροί συνιστούν μια κατηγορία από μόνι επισης⁵⁰.

1.3.1 Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Το έργο διαρθρώνεται, όπως προαναφέρθηκε, σε τρεις Σειρές από δώδεκα χορούς η καθεμιά. Η σύλληψή του μορφοποιήθηκε σταδιακά και αποτελεί μια συστηματική και καθόλου τυχαία προσπάθεια δημιουργίας. Το έργο έχει ενότητα και αντλεί μέρος του νοήματός του από αυτή την ενότητα αλλά και κάθε χορός μπορεί να εκτελεστεί μόνος του, ανεξάρτητος από το ενιαίο σύνολο.

Πρωταρχικό διακριτικό γνώρισμα των 36 χορών είναι η μορφολογική τους σύλληψη. Οι χοροί του Σκαλκώτα δεν είναι μορφολογικά τυποποιημένοι, αλλά ο κάθε χορός υπακούει στο δικό του μορφολογικό πρότυπο, εξαρτώμενο από το εκάστοτε θεματικό υλικό. Αυτή η ιδιαίτερη και αυτόνομη μορφή του κάθε χορού συνιστά ένα «έργο - σπουδή τριάντα έξι διαφορετικών μορφών»⁵¹. Ο Νίκος Χριστοδούλου υποστηρίζει πως «η ιδιαίτερη μορφή κάθε χορού δεν επαναλαμβάνεται ποτέ κατά την πορεία των 36»⁵², ενώ σύμφωνα με τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου «η μορφή τους εξαιρετικά ποικίλη και διαφορετική από χορό σε χορό, παραμένει εν τούτοις εντελώς πρωτότυπη, εμπειριστατωμένη, [...], αποτελεσματική και εύληπτη για τον οποιονδήποτε ακροατή. [...] Το αίσθημα εξέλιξης της γραμμής στη μορφή και η μαεστρία στην εξισορρόπηση των αναλογιών, καθώς και η λεπτολογημένη διαμόρφωση των μεταβάσεων από το ένα τμήμα στο άλλο και επιπλέον η μοτιβική επεξεργασία συμβάλλουν στην αποτίμηση της μορφής από τον ακροατή, σαν ένα από τα βασικά δομικά στοιχεία της μουσικής»⁵³.

Οι 36 ελληνικοί χοροί είναι σύντομοι σε διάρκεια – συνήθως διαρκούν 2 με 3 λεπτά ο καθένας – και είναι μονοθεματικοί. Κάθε χορός, δηλαδή, στηρίζεται σε ένα μόνο θέμα, ώστε να ανταποκρίνεται στο πρωτότυπο δημοτικό τραγούδι. Ο Νίκος Σκαλκώτας διερευνά πλήρως το πρωτότυπο δημοτικό θεματικό υλικό του, εξαντλεί τις δομικές δυνατότητες που παράγονται από αυτό και χάρη στην εξαιρετική συνθετική του ικανότητα και στην ανεξάντλητη φαντασία του στηρίζεται στους μικρούς τροπικούς μουσικούς πυρήνες του δημοτικού τραγουδιού για να αναπτύξει και να αναπλάσει τα θέματά του. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα των 36 ελληνικών χορών είναι ότι η μελωδική, η ρυθμική και η μορφολογική εξέλιξη

⁵⁰ Ζερβός 2008: 63 – 64.

⁵¹ Χριστοδούλου 2008: 153.

⁵² Χριστοδούλου 2008: 153.

⁵³ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

παράγονται από διαδικασία αναπτυσσόμενης παραλλαγής⁵⁴ (developing variation) του βασικού θέματος και των μοτίβων του. Με άλλα λόγια, η μορφή στους χορούς παράγεται μέσα από το μοντέλο της έκθεσης του θεματικού υλικού και της αντίθεσης - ανάπτυξης του μέσω μοτιβικής παραλλαγής και η επανέκθεση παρουσιάζει πάντα μια τελική ιδέα παραλλαγμένη σε σχέση με το πρώτο τμήμα της έκθεσης, άλλοτε συνυφασμένη με το τμήμα της ανάπτυξης, άλλοτε με πρόσθετη επεξεργασία και άλλοτε ελλειπτική, αλλά ποτέ όμοια με την αρχική ιδέα. Με άλλα λόγια, «ο Σκαλκώτας ανανεώνει συνεχώς το υλικό του, όταν αυτό επανεμφανίζεται στην πορεία της μορφής»⁵⁵.

«Το γράψιμο του Σκαλκώτα είναι κατ' εξοχήν έξυπνο κι εξυπηρετεί ιδεωδώς τους σκοπούς του. Είναι ευέλικτο, κομψό και άκρως πρωτότυπο... είναι στο έπακρον ευφάνταστο και διαφέρει ριζικά από χορό σε χορό, μερικές μάλιστα φορές κι από τμήμα σε τμήμα του ίδιου χορού. Ακριβώς αυτό το γράψιμο προσδιορίζει τη χαρακτηριστική φυσιογνωμία και το ύφος που ο ακροατής αναγνωρίζει σαν τα κύρια γνωρίσματα που ταυτίζουν το συνθέτη με το έργο του. Το γράψιμο του Σκαλκώτα είναι μεν ιδιαίτερα προσωπικό, αλλά και ομοιογενές και σφραγίζει ξεχωριστά τους 36 ελληνικούς χορούς»⁵⁶.

1.3.2 ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΟ ΕΡΓΟ

Το έργο είναι βασισμένο αποκλειστικά στη δημοτική παράδοση ή άμεσα εμπνευσμένο από αυτή. Γι' αυτό το λόγο, «η ενασχόληση του Σκαλκώτα με τους 36 ελληνικούς χορούς, εντάσσεται στο πνεύμα της Ελληνικής Εθνικής Σχολής της εποχής του, παρόλο που ο ίδιος δεν κατατάσσεται στους Εθνικούς Συνθέτες»⁵⁷. Βέβαια, θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως η ενασχόληση του συνθέτη με τους 36 ελληνικούς χορούς δεν αποτελεί και την απαρχή της ενασχόλησής του με τη δημοτική μουσική. Καθώς ο ίδιος προερχόταν από μια οικογένεια με μακρά παράδοση στη δημοτική μουσική, η απαρχή της επαφής του και της ενασχόλησής του με το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι τοποθετείται χρονολογικά στα παιδικά του χρόνια. Οι μουσικές εμπειρίες και τα βιώματά του από την παιδική του ηλικία συντέλεσαν στην ανάπτυξη της αγάπης του για το δημοτικό τραγούδι και στην δημιουργία μέσα του βαθειάς συγκίνησης για την καλλιτεχνική και εθνική αξία των δημοτικών τραγουδιών. Κάτω από το πρίσμα αυτών των μουσικών επιρροών και σε συνδυασμό, βέβαια, με τις ακαδημαϊκές σπουδές του ανέπτυξε μια εξαιρετική ικανότητα στη σύνθεση της εθνικής μουσικής και κατόρθωσε, με τους 36 ελληνικούς χορούς, να

⁵⁴ Ο όρος και η θεωρία της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variation) εισήχθη από τον Schoenberg. Η θεωρία αυτή εξετάζει την εξελικτική γενετική παραγωγή μουσικού υλικού, φράσεων, θεμάτων, περιόδων και ευρύτερων μουσικών δομών από αρχικά βασικά μουσικά κύτταρα (MacDonald 2008: 138).

⁵⁵ Για τη συγγραφή αυτού του κεφαλαίου χρησιμοποιήθηκε κατά κύριο λόγο το άρθρο “Νίκος Σκαλκώτας – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του” (σελ. 128 – 175), στο *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος* (Χριστοδούλου 2008). Όσα στοιχεία δεν έχουν ιδιαίτερη παραπομπή, προέρχονται από αυτή την πηγή.

⁵⁶ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁵⁷ Λεβίδου 2002: 49 – 79.

εξυψώσει την εθνική μουσική σε ένα ανώτερο καλλιτεχνικό επίπεδο. Άλλωστε, γνωρίζοντας ο ίδιος το μεγαλείο της δημοτικής μουσικής και έχοντας απόλυτη επίγνωση όχι μόνο της ομορφιάς, αλλά και της δύναμης της, είχε διαμορφώσει την αντίληψη πως η ανανέωση του παραδοσιακού μπορεί να θεωρηθεί πιο πρωτότυπη και ριζοσπαστική και ενδιαφέρουσα από το στήσιμο νέων στοιχείων άσχετων με την παράδοση⁵⁸. Έτσι, «οι 36 ελληνικοί χοροί αποτελούν ένα τέλειο δείγμα - μοναδικό στην νεοελληνική μουσική - συνένωσης δύο διαφορετικών μουσικών πολιτισμών (δυτικής ομοφωνίας - πολυφωνίας και ελληνικής μονοφωνικής μουσικής παράδοσης), η οποία επιτυγχάνεται με έναν τρόπο που όχι μόνο δε θίγει τις δύο παραδόσεις, αλλά αντιθέτως τις ανεβάζει σε ένα ανώτερο επίπεδο»⁵⁹. Αυτός είναι, ίσως, ο λόγος που το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα στους 36 ελληνικούς χορούς είναι τόσο υψηλού επιπέδου, το γεγονός, δηλαδή, ότι ο Σκαλκώτας επιτυγχάνει να ενοποιήσει τις δύο, αυτές, αντίθετες μουσικές παραδόσεις δείχνοντας σοβαρότητα, υπευθυνότητα και απόλυτο σεβασμό και αγάπη και στις δύο. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης αναφέρει: «Με το Νίκο Σκαλκώτα ανοίγεται ένα καινούριο κεφάλαιο στη μουσική μας ιστορία. Το έργο του, που στο μεγαλύτερο μέρος του ακολουθεί, με αυστηρή συνέπεια, τα νεώτερα μουσικά συστήματα, μπολιάζει τη νεοελληνική μουσική με τις σύγχρονες μουσικές τάσεις. Για πρώτη φορά Έλληνας συνθέτης χρησιμοποιεί, συστηματικά, τόσο ριζοσπαστικά εκφραστικά μέσα και δημιουργεί έργο διαμετρικά αντίθετο στα εκφραστικά του μέσα από την άλλη ελληνική μουσική δημιουργία»⁶⁰.

Ο Νίκος Σκαλκώτας χρησιμοποιεί ελληνικούς χορούς, με ελληνικά μοτίβα, τα οποία όμως δεν αποτελούν το θέμα, αλλά το κίνητρο, την αφορμή της δημιουργίας⁶¹. Ο Νίκος Σκαλκώτας δεν επιδιώκει να κάνει ελληνική μουσική, αλλά να δώσει την εντύπωση της ελληνικής μουσικής⁶². Ο ίδιος ο Σκαλκώτας γράφει σε κάποιο γράμμα: «Δεν προάγεις την Ελλάδα αν πας με φουστανέλα στο Παρίσι. Μπορεί χρησιμοποιώντας ελληνικά θέματα να γράψει κανείς μουσική διόλου ελληνική, επίσης, μπορεί να γράψει και μουσική ελληνική χωρίς κανένα ελληνικό θέμα». Ο Νίκος Σκαλκώτας, λοιπόν, χρησιμοποιεί το δημοτικό υλικό σαν μια αφορμή για να συνθέσει ελεύθερα δική του μουσική, προσπαθώντας να διαφυλάξει το γενικό δημοτικό χαρακτήρα του πρωτότυπου. Βέβαια, το πρωτότυπο δημοτικό υλικό μετασχηματίζεται, κάποιες φορές, τόσο δραστικά, ώστε καθίσταται σχεδόν μη αναγνωρίσιμο. Ωστόσο, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, «δίνει στον ακροατή τη σαφή εντύπωση της γνήσιας ελληνικότητας, σαν γενικό χαρακτήρα. Έτσι, μερικοί

⁵⁸ Ο Γ. Σακαλιέρος (2005: 8) αναφέρει σχετικά με το δημοτικό τραγούδι ότι «η εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού ήρθε ως αποτέλεσμα εξευρωπαϊκών τάσεων. Ως τις αρχές του 20^{ου} αι. η παρουσίαση της δημοτικής μουσικής στην πρωτογενή της μορφή [...] ήταν αδιανόητη. Η ευρωπαϊκή αντίληψη για την ελληνική παραδοσιακή μουσική [...] και η διάδοση της άποψης ότι το δημοτικό τραγούδι αποτελεί μια πρώτη ύλη για τη δημιουργία έντεχνης μουσικής, άρχισε να δημιουργεί ζητήματα ορισμού και περιεχομένου νεοελληνικής δημιουργίας στους Έλληνες συνθέτες. Η αντίληψη αυτή [...] θα διατηρηθεί για πολλά χρόνια και οι εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών θα συνεχίσουν να υπάρχουν πέρα από προσαρμογές του μέλους στις συλλογές και ως αυτόνομες συνθετικές προσπάθειες μέχρι και σε πολύ μεταγενέστερες χρονικές περιόδους».

⁵⁹ Ζερβός 2008: 63 - 65.

⁶⁰ Ανωγειανάκης 1985: (Προσθήκη στο *Ιστορία της Μουσικής* του Karl Nef).

⁶¹ Χατζηνίκος 2006: 90.

⁶² Δούνιας 1939.

από τους 36 ελληνικούς χορούς έχουν γίνει κατά κάποιο τρόπο ένα είδος νέας δημοτικής μουσικής στην Ελλάδα»⁶³. Πρωταρχικό, λοιπόν, χαρακτηριστικό γνώρισμα του σκαλκωτικού τρόπου γραφής στους 36 ελληνικούς χορούς είναι η επιδίωξη της διατήρησης του ελληνικού δημοτικού πνεύματος, είτε η συσχέτισή τους με τη δημοτική τους αφετηρία είναι άμεσα αντιληπτή, είτε όχι.

Ο Ν. Σκαλκώτας χειρίζεται, λοιπόν, το δημοτικό στοιχείο με χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα και πρωτοτυπία. Ο Κ. Δεμερτζής γράφει: «Επεξεργασία, στην περίπτωση των χορών, σημαίνει ότι ο Σκαλκώτας δεν πρόσθεσε τίποτα που να μην προέρχεται από το υλικό του τραγουδιού. Ολόκληρος ο χορός, οσοδήποτε σπουδαίος και πρωτότυπος, συνιστά αναγωγή του πρωταρχικού δημοτικού υλικού, ιδεατό του μετασχηματισμό. Η ίδια η πρωτοτυπία του χορού, άρα η αξία του, προέρχεται από μεταλλαγή της ιδέας που ήδη ενυπάρχει στο δημοτικό υλικό»⁶⁴. Με απλά λόγια, αυτό που ο Κ. Δεμερτζής θέλει να τονίσει είναι ότι ο συνθέτης, έχοντας μελετήσει και αναλύσει βαθύτατα την ελληνική δημοτική μουσική, εμπνέεται αποκλειστικά από τα δημοτικά τραγούδια για να αντλήσει το υλικό του, αλλά και για να ανακαλύψει στο βαθύτερο νόημα τους τον ιδεατό τρόπο μετάπλασής τους, είτε πρόκειται για μερική, είτε για ολοκληρωτική μεταλλαγή, δηλαδή, για πρωτότυπη δημιουργία. Πράγματι, ο Σκαλκώτας σε είκοσιπέντε από τους 36 χορούς χρησιμοποιεί είκοσι έξι παραδοσιακά τραγούδια. Σε κάποιους από αυτούς τους χορούς παρουσιάζει την πρωτότυπη μελωδία, ενώ σε άλλους χρησιμοποιεί μόνο τα δομικά της στοιχεία ως θεματικούς και μοτιβικούς πυρήνες. Εφαρμόζει, επίσης, ρυθμικές τροποποιήσεις, σμικρύνσεις ή επεκτάσεις. Στους υπόλοιπους έντεκα χορούς ο Ν. Σκαλκώτας χρησιμοποιεί δικά του θέματα⁶⁵, τα οποία, βέβαια, είναι δημοτικοφανή, δηλαδή, στηρίζονται σε μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία της δημοτικής μουσικής, αποτελούν, όμως, πρωτότυπες συνθέσεις, οι οποίες απορρέουν από την έμπνευση και τη φαντασία του.

Ο ίδιος ο Σκαλκώτας ισχυρίζεται πως έχει αντλήσει το υλικό του από λαϊκά στοιχεία επειδή «έξω από το λαό δεν υπάρχει τίποτα»⁶⁶. Ωστόσο, «ο Ν. Σκαλκώτας πιστεύει ότι η χρήση του δημοτικού μέλους πρέπει να γίνεται με προσοχή. Θεωρεί το δημοτικό τραγούδι στοιχείο υψίστης σπουδαιότητας και δείγμα υψηλής τέχνης, που είναι, όμως, δυστυχώς, εύκολο να ευτελιστεί, ενώ παράλληλα πιστεύει ότι η βαθύτερή του επεξεργασία αποτελεί καθήκον του δημιουργού»⁶⁷. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, ο ίδιος ο Ν. Σκαλκώτας στο άρθρο του «Το δημοτικό τραγούδι» γράφει: «Προ παντός και κατά κανόνα αφαιρούμε την επιπολαιότητα μιας σύντομης επιδιορθώσεως η οποία καταστρέφει πάντοτε την καθαρή και εξευγενισμένην τάσιν του δημοτικού τραγουδιού». Με τη φράση αυτή ο Σκαλκώτας εννοεί ότι ο δημιουργός οφείλει να σεβαστεί και να διαφυλάξει την «πραγματικήν τάσιν», το «ωραίο περιεχόμενο» και το «δυνατό ύφος» των δημοτικών τραγουδιών. Με άλλα λόγια, ο Σκαλκώτας γράφει τους 36 ελληνικούς χορούς, παρακινημένος από την απόλυτη αγάπη του και το

⁶³ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁶⁴ Δεμερτζής 1998: 353.

⁶⁵ Χριστοδούλου 2008: 128 – 175.

⁶⁶ Thornley 2008b: 379.

⁶⁷ Τσούγκρας 2007.

βαθύτατο σεβασμό του για το δημοτικό τραγούδι. Εμπνέεται από τους δημοτικούς σκοπούς και τους αναπλάθει ριζικά, μετουσιώνοντας το δημοτικό υλικό σε νέες ελεύθερες δημιουργίες με τέτοιο τρόπο ώστε να ανταποκρίνονται στη σύγχρονη εποχή («εις τον τόνο της εποχής μας»), αλλά και να έχουν ένα χαρακτήρα διαχρονικό («εις τον τόνο του μέλλοντος»), που θα διασφαλίσει αφενός τη μελλοντική τους αξία και αφετέρου τη θέση τους ανάμεσα στα μεγάλα δημιουργήματα του δυτικού πολιτισμού⁶⁸. Ονομάζει, μάλιστα τη διαδικασία αυτή «ανωτέρα εκπολιτιστική εργασία».

1.3.3 ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑ – ΡΥΘΜΟΣ

Το έργο συγκαταλέγεται ανάμεσα στα τονικά - τροπικά έργα του συνθέτη. Οι ελάσσονες τονικότητες υπερισχύουν στους Χορούς, προσδίδοντάς στο ιδίωμα όλου του έργου μια ιδιαίτερη εκφραστική ποιότητα. Ο κύκλος των 36 ελληνικών χορών αρχίζει και τελειώνει στη Λα ελάσσονα τονικότητα και αν και δεν υπάρχει συγκεκριμένο τονικό πλάνο στον κύκλο, η Λα ελάσσων έχει σημαντικό συμβολικό ρόλο⁶⁹. Το αρμονικό ιδίωμα του Σκαλκώτα στους 36 ελληνικούς χορούς δεν εντάσσεται στο πλαίσιο της κλασικής αρμονίας, είναι διευρυμένο, παρουσιάζεται κάποιες φορές εμπλουτισμένο με διαφωνίες και έχει τροπικές προεκτάσεις, ωστόσο διατηρεί διατονικό χαρακτήρα με τρίφωνες συγχορδίες. Η διεύρυνση της αρμονίας επιτυγχάνεται με φυγή από την τονικότητα (ή τροπικότητα), αλλοίωση, διάψευση ή παραμόρφωση της τονικότητας⁷⁰. Οι εναρμονίσεις είναι εξαιρετικά πρωτότυπες, κάθε άλλο παρά συμβατικές και γι' αυτό η ανάλυσή τους, σύμφωνα με τα πρότυπα της δυτικής αρμονίας είναι απλώς ανέφικτη⁷¹. Κατά τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου, «η παλιά τονικότητα ξεπερνιέται και πλαταίνει τόσο, κατά εντελώς καινούριο τρόπο, ώστε να μοιάζει σαφώς ατονική, ενώ παραμένει, στην ουσία της, τονική μεν, αλλά με σαφέστατη υπέρβαση της κλασικής τονικότητας προς ασύλληπτα νέους ορίζοντες»⁷². Ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου χαρακτηρίζει τη νέα, διευρυμένη τονικότητα ως νεοτονικότητα ή υπερτονικότητα και αναφέρει, επίσης, πως «δεν είναι μόνο η πρωτοτυπία των νέων αρμονιών, δεν είναι η απίθανη επανερμηνεία των δημοτικών ποικιλιμάτων σε τρόπο εκτελέσιμο από την ορχήστρα, δεν είναι μόνο η απείρως ελαστική και υπέρκομψη χρήση των ελληνικών ρυθμών, αλλά είναι τελικά και η νέα θεμελίωση της αίσθησης του απίθανου αρμονικού πλούτου που συνεπάγεται η ευφάνταστη χρήση και μεθόδευση της ελληνικής τροπικότητας, μεταφερμένης και μετουσιωμένης στο

⁶⁸ Όπως αναφέρει απόσπασμα αναδημοσίευσης του άρθρου «Η εθνική μουσική» του Γ. Λαμπελέτ στο *Εθνική σχολή μουσικής – Προβλήματα ιδεολογίας* (Φράγκου – Ψυχοπαίδη 1990: 239): «Το εθνικότερο, δημιουργικότερο, αληθινότερο έργο το οποίο θα κάμουν οι Έλληνες μουσουργοί είναι: η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογή της πολυφωνίας και η τεχνική ανάπτυξή της επί τη βάση της αντιστίξεως και της fuga. Και αυτή θα είναι η αληθινή εθνική μουσική του μέλλοντος».

⁶⁹ Χριστοδούλου 2008: 128 – 175.

⁷⁰ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 281.

⁷¹ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁷² Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 283.

θαυμάσιο νέο ιδίωμα που επινόησε ο Νίκος Σκαλκώτας για τους 36 ελληνικούς χορούς»⁷³.

Στους χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί μελωδίες, κυρίως, σε διατονικούς τρόπους. Κατά τον Ν. Χριστοδούλου ο Σκαλκώτας αποφεύγει τη χρήση χρωματικών τρόπων, παρόλο που αυτοί είναι ιδιαίτερα συχνοί και χαρακτηριστικοί στην ελληνική δημοτική μουσική και υπογραμμίζει πως μόνο ο «Συρτός», Σειρά II 1 έχει χρωματική μελωδία⁷⁴. Ο Χάρης Βρόντος γράφει: «Δε θα συναντήσει κανείς, ποτέ, στον Σκαλκώτα την πλήρη μελωδική υποταγή στα παραδοσιακά πρότυπα... στους ελληνικούς Χορούς η μελωδική γραφή υφίσταται μια επεξεργασία που συμβαδίζει με τη ρυθμική ιδιοτυπία και την αρμονική πρωτοτυπία της συνοδείας»⁷⁵.

Στους χορούς εμφανίζονται ρυθμοί της δημοτικής μουσικής, με απλά και σύνθετα μέτρα (π.χ. Καλαματιανός), όπως, επίσης και η τεχνική της μετρικής εναλλαγής. Η ρυθμική αγωγή είναι μέτρια ως αργή. Στους πολύ γρήγορους χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί, συνήθως, δικά του θέματα.

1.3.4 ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ

Οι 36 ελληνικοί χοροί αρχικά γράφηκαν σε «παρτισέλ», σαν σκίτσο για κατοπινή ενορχήστρωση. Το παρτισέλ αυτό είναι γενικά πολύ συνοπτικό μια και ο Νίκος Σκαλκώτας, διαθέτοντας μια ασυνήθιστα καλή μνήμη, δεν είχε ανάγκη παρά από ελάχιστες υπομνήσεις πριν την τελική ενορχήστρωση⁷⁶. Ο Κ. Δεμερτζής αναφέρει πως «ο Νίκος Σκαλκώτας στις περισσότερες περιπτώσεις γράφει το έργο του ως σύνθεση, σε μίαν αφηρημένη μορφή, στο παρτισέλ, με σημειώσεις ενορχήστρωσης. Η γραφή στο παρτισέλ φτάνει, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, στην ακραία αφαίρεση, όπως στο Μακεδονικό, Ελληνικό χορό αρ. Γ/6, του οποίου το παρτισέλ σημειώνει μόνον το οστινάτο μέρος της άρπας»⁷⁷. Επίσης, στα παρτισέλ ορισμένων χορών ο συνθέτης σημειώνει αριθμό μέτρων, χωρίς να συμπληρώνει φθόγγους στο εσωτερικό τους, όπως για παράδειγμα στον Επιτραπέζιο (Σειρά II 10), όπου η παράθεση έξι κενών μέτρων σημαίνει εισαγωγή έξι μέτρων⁷⁸.

Οι 36 ελληνικοί χοροί εντάσσονται στη δεύτερη ενορχηστρωτική περίοδο του Ν. Σκαλκώτα (Δεμερτζής, 1998), χαρακτηριστικό της οποίας είναι η συνδυαστική κατά ισότιμες ορχηστρικές οικογένειες ενορχήστρωση⁷⁹. Σύμφωνα με τον Κωστή Δεμερτζή, «η συνδυαστική κατά οικογένειες ενορχήστρωση είναι σε μεγάλο βαθμό νοησιοκρατική, βασίζεται δε στην αρχή της ισοτιμίας των ορχηστρικών οικογενειών, ιδίως των ξύλινων, των χάλκινων, των εγχόρδων, οι οποίες υπεισέρχονται στο

⁷³ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 287 – 288.

⁷⁴ Χριστοδούλου 2008: 128 – 175.

⁷⁵ Βρόντος 1999.

⁷⁶ Την πληροφορία αυτή δίνει ο Γ.Γ. Παπαϊωάννου στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁷⁷ Δεμερτζής 1998: 3.

⁷⁸ Δεμερτζής 1998: 29.

⁷⁹ Κατά τον Κωστή Δεμερτζή (1998: 104), οι βασικές ενορχηστρωτικές επιλογές του Νίκου Σκαλκώτα στους 36 ελληνικούς χορούς συνίστανται στους συνδυασμούς των τριών κυρίων ορχηστρικών οικογενειών, των ξύλινων, των χάλκινων και των εγχόρδων, καθ' όλους τους δυνατούς τρόπους.

παιχνίδι περίπου σαν μικρές ορχήστρες μέσα στην ορχήστρα: οι ομάδες μιας ορχηστρικής οικογένειας θα παίζουνε κατά κανόνα ή όλες μαζί ή καμία. Προκύπτουν, έτσι, ομοιογενείς σύνθετες ομάδες, οι οποίες ιδρύουν ένα παιχνίδι μεταξύ τους με λιγότερες μεταβλητές από ό, τι η συνδυαστική κατά ομάδες ενορχήστρωση. Κατά τούτο αυτός ο τύπος της ενορχήστρωσης παρίσταται απλοποιημένος σε σχέση με τον προηγούμενό του. Το μοντέλο αυτό της ορχήστρας εγκαταλείπεται αμέσως μετά την τρίτη σειρά των Χορών»⁸⁰. Η ορχήστρα των 36 ελληνικών χορών περιλαμβάνει: την οικογένεια των εγχόρδων⁸¹, την οικογένεια των ξύλινων πνευστών, δύο φλάουτα, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα σε σι b, σε λα και σε ντο, δύο φαγκότα, επιπρόσθετα ένα κόντρα φαγκότο⁸² (διάταξη των ξύλινων κατά ζεύγη με μπάσο, 2/2/2/1), την οικογένεια των χάλκινων πνευστών, τέσσερα κόρνα, τρεις τρομπέτες σε ντο, σε σι b και σε λα⁸³, τρία τρομπόνια⁸⁴, μία τούμπα (διάταξη των χάλκινων κατά τετράδα και τριάδες με μπάσο, 4/3/3/1⁸⁵), την οικογένεια των κρουστών⁸⁶, batterie⁸⁷ και τύμπανα⁸⁸.

Η ενορχήστρωση έχει μεγάλο πλούτο χρωμάτων, πρωτοτυπία και αδρές ηχητικές εικόνες. Σε αρκετά σημεία υπάρχουν ιδιαίτερες απαιτήσεις και εφέ, όπως για παράδειγμα ασυνήθιστα σόλο σε ψηλές περιοχές για δύο πίκολα, κόρνο και κόντρα φαγκότο, που δημιουργούν ιδιαίτερο ήχο και ατμόσφαιρα⁸⁹. Σύμφωνα με τον Γ. Γ. Παπαιωάννου, «η ενορχήστρωση του Σκαλκώτα είναι κατ' εξοχήν ανορθόδοξη, το ενορχηστρωτικό του ιδεώδες είναι φαινομενικά πυκνό, αλλά μόνο οπτικά, στην παρτιτούρα, ενώ ο πραγματικός ήχος παραμένει στο έπακρο διάφανος παρά την

⁸⁰ Δεμερτζής 1998: 104.

⁸¹ Παραλείπεται η καταγραφή του ακριβή αριθμού των εγχόρδων, εννοείται η διαθέσιμη ορχήστρα, η συνήθης ορχήστρα (Δεμερτζής 1998: 80).

⁸² Οι ενορχηστρώσεις των τριών ελληνικών χορών του 1935 (Σειρά I 1, 2, 3) δεν περιλαμβάνουν κόντρα φαγκότο, άρα εμπίπτουν στον τύπο διάταξης των ξύλινων 2/2/2/2 (Δεμερτζής 1998: 82).

⁸³ Με δύο τρομπέτες έχουν ενορχηστρωθεί οι τρεις ελληνικοί χοροί του 1935 (Σειρά I 1, 2, 3) (Δεμερτζής 1998: 82).

⁸⁴ Τα δύο τρομπόνια στις προπολεμικές παρτιτούρες περιορίζονται στους τρεις ελληνικούς χορούς του 1935 (Σειρά I 1, 2, 3) (Δεμερτζής 1998: 83).

⁸⁵ Ο τύπος 4/2/2/1 της διάταξης των χάλκινων πνευστών κατατάσσει τους τρεις ελληνικούς χορούς του 1935 (Σειρά I 1, 2, 3) (Δεμερτζής 1998: 83).

⁸⁶ «Η κατανόηση μιας διάταξης των κρουστών οργάνων σε μια παρτιτούρα ουδέποτε διασφαλίζεται από την απλή καταγραφή τους. Τα κρουστά όργανα είναι ιεραρχημένα. Και η πιο σαφής ιεράρχησή τους είναι το ιεραρχικό προβάδισμα των τυμπάνων. Γι' αυτό, παρόλο που τα τύμπανα είναι κρουστά, πολλές φορές διακρίνονται μέσα σ' αυτά [...] Στις παρτιτούρες του ο Σκαλκώτας γράφει τα τύμπανα κατά κανόνα κάτω από τα υπόλοιπα κρουστά. Τούτη η τοποθέτηση των τυμπάνων κάτω από τα λοιπά κρουστά σημαίνει ότι τούτα είναι όχι δευτερεύοντα, αλλά τα πιο βασικά στην κρουστή ζώνη της παρτιτούρας». (Δεμερτζής 1998: 88).

⁸⁷ Ως Batterie ή Batteria ή Schlagzeug αναφέρονται στις σκαλκωτικές παρτιτούρες τα κρουστά όργανα, εκτός των τυμπάνων. Όλες οι σκαλκωτικές παρτιτούρες χρησιμοποιούν και τα τρία βασικά κρουστά, τη μεγάλη και τη μικρή κάσα, τα πιάτα, με εξαίρεση ορισμένων ελληνικών χορών που δε χρησιμοποιούν ένα ή δύο από τα τρία. Κανένα από τα τρία δε χρησιμοποιεί μόνο ο Επιτραπέζιος (Σειρά II 10) (Δεμερτζής 1998: 88).

⁸⁸ Τα τύμπανα χρησιμοποιούνται σε κάθε παρτιτούρα του Σκαλκώτα, λιγιστές εξαιρέσεις οι έξι ελληνικοί χοροί: Ηπειρωτικός I (Σειρά I 3), Μαριορή μου – Μαριορή μου (Σειρά III 3), Κάτω στου βάλτου τα χωριά (Σειρά III 5), Χιώτικος (Σειρά III 7), το Νεραντζοφιλήμα (Σειρά III 9), Μεσολογγίτικος (Σειρά III 11) (Δεμερτζής 1998: 88).

⁸⁹ Χριστοδούλου 2008: 159.

πολυπλοκότητά του»⁹⁰. «Το ότι ο Νίκος Σκαλκώτας χειρίζεται με τόση εξαιρετική επιτυχία την ενορχήστρωση οφείλεται σε δύο βασικούς παράγοντες: Πρώτα, στην εκπληκτική [...] εσωτερική ακοή του, που λειτουργεί και νοερά (δηλαδή και όταν δεν ακούγεται κανένας πραγματικός ήχος) και πρακτικά (δηλαδή, προσληπτικά με πλήρη αναγνώριση των παραμικρών ηχητικών λεπτομερειών μέσα σε ένα σύμφυρμα διαφορετικών ακουόμενων ήχων) [...] και δεύτερον στην έμπρακτη εξοικείωσή του με τον τρόπο παιξίματος του κάθε οργάνου και με το αποτέλεσμα που μπορεί να επιτευχθεί»⁹¹.

Ίσως, το μέγιστο της πρωτοτυπίας και του ενδιαφέροντος στην επεξεργασία υλικού ελληνικής δημοτικής μουσικής στους 36 ελληνικούς χορούς να βρίσκεται στην ενορχήστρωσή τους. Ο ίδιος ο Νίκος Σκαλκώτας γράφει στο μουσικό του άρθρο που τιτλοφορείται «Η ενορχήστρωση»: «Κατά πολύ διαφέρει η ενορχήστρωση απ' την απλή - έστω κ' ενδιαφέρουσα - διαμοίραση των φωνών στα όργανα της ορχήστρας. Θέλω να πω ότι η ενορχήστρωση είναι μια δημιουργία και όχι μόνον μια μηχανική εργασία και ότι η καλή παρτιτούρα ενορχηστρώνεται στην ολόκληρη μορφή της. [...] Η ενορχήστρωση είναι μεγάλη Τέχνη και όχι μικρή, είναι πραγματικά μεγάλη επιστήμη και τέχνη».

1.4

ΓΙΑ ΤΟΥΣ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ

Οι 36 Ελληνικοί Χοροί είναι, όπως προαναφέρθηκε, το πιο δημοφιλές έργο του Νίκου Σκαλκώτα, το μόνο ευρέως γνωστό και δημοφιλές κατά τη διάρκεια της ζωής του. Είναι, επίσης, κοινώς αποδεκτό πως το έργο αυτό κατέχει ιδιαίτερα ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα υπόλοιπα έργα του συνθέτη, όχι μόνο για το κοινό, τους κριτικούς, τους ερευνητές - αναλυτές και τους μελετητές του έργου του, αλλά και - κυρίως - για τον ίδιο το συνθέτη. Η ιδιαίτερη σημασία που κατείχαν οι 36 ελληνικοί χοροί για τον Νίκο Σκαλκώτα διαφαίνεται από την πολύχρονη ενασχόλησή του τόσο με τη σύνθεση τους, όσο και με τις πολυάριθμες αναθεωρήσεις τους και τις μεταγραφές τους για άλλα ορχηστρικά σύνολα ή όργανα. Οι 36 ελληνικοί χοροί είναι το μόνο έργο το οποίο ο Σκαλκώτας μετέγραψε και το μόνο που αναθεώρησε καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής - συνθετικά - ζωής του.

Το έργο, αν και δεν ανήκει στα λεγόμενα πρωτοποριακά (δηλαδή, στα ατονικά ή δωδεκαφθογγικά) έργα του συνθέτη, αλλά στα τονικά - τροπικά, τοποθετείται στην κορυφή της κλίμακας του ενδιαφέροντος των μελετητών και αναλυτών του συνολικού συνθετικού έργου του Νίκου Σκαλκώτα.

Το κεφάλαιο αυτό διαχωρίζεται σε 3 υποκεφάλαια στα οποία αναφέρονται: κριτικές και σχολιασμοί για τους 36 ελληνικούς χορούς του Σκαλκώτα, όπως διατυπώθηκαν από σπουδαίους κριτικούς και μελετητές του συγκεκριμένου έργου,

⁹⁰ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

⁹¹ Παπαϊωάννου 1997, τόμος Α': 332 - 333.

αλλά και του συνολικού έργου του συνθέτη στον τύπο της εποχής και στη μετέπειτα βιβλιογραφία και αρθρογραφία, κατάλογος των δημοσιευμένων αναλύσεων Χορών από τη σχετική αρθρογραφία και βιβλιογραφία και ανάπτυξη του προβληματισμού και των στόχων της παρούσας εργασίας, καθώς και ο τρόπος προσέγγισής τους.

1.4.1. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΣΠΟΥΔΑΙΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΗΤΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

«Ακούσαμε [...] μία σειρά ελληνικών χορών του Σκαλκώτα, ένα έργο που προδίδει την πίστη του συνθέτη στην πνευματική ανωτερότητα της πολυφωνικής επεξεργασίας, γραμμένο με εξαιρετικό ταλέντο, με βαθιά γνώση του χαρακτήρος των λαϊκών ρυθμών και κλιμάκων, μα προπαντός με γνήσιο και πηγαίο μουσικό αίσθημα» (Δούνιας Μίνως, “Τρίτη Συμφωνική Συναυλία”, στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, 12/12/1936.)⁹².

«Θερμότερα χειροκροτήθηκαν οι ελληνικοί χοροί του κ. Ν. Σκαλκώτα [...] ο οποίος, εκτός των άλλων, τόση σοβαράν και ενδιαφέρουσαν εργασία έχει να επιδείξει με τη σειρά αυτήν [...] των ελληνικών χορών, που έχει γράψει» (Χαμουδόπουλος, Δημήτρης. “Η Γ’ Συναυλία Συνδρομητών”, στην εφημερίδα *Πρωία*, 9/12/1936.)⁹³.

«Η επεξεργασία των λαϊκών μοτίβων είναι τεχνικότερη, η ενορχήστρωσης ενδιαφέρουσα με ποικιλίαν χρωματισμών και ρυθμών. Δεν νομίζω να απατόμαι αν ειπώ πως οι ελληνικοί χοροί του κ. Σκαλκώτα είναι ένα από τα επιτυχέστερα ελληνικά έργα των τελευταίων ετών» (Ψαρούδας, Ιωάννης. “Η Τρίτη συμφωνική συναυλία του ωδείου Αθηνών”, στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, 9/12/1936.)⁹⁴.

«Η ιδιοφυΐα του Σκαλκώτα τον βοηθεί ωστόσο να βγει ανέπαφος από αυτή τη σύγκρουση. Κ’ εδώ έχουμε ελληνικούς χορούς με ελληνικά μοτίβα, αλλά αυτά δεν είναι θέμα, κέντρον, παρά μόνο κίνητρο, αφορμή δημιουργίας. Αναλύονται σε ρυθμική ζωή, σε χρώμα, χωρίς να ηχήσουν καν στην πρωτότυπη λαϊκή μορφή τους, που θα δέσμευε τη μετέπειτα εξέλιξη, Κ’ έτσι ο Σκαλκώτας δεν επιδιώκει να κάνει ελληνική μουσική, αλλά να δώσει την εντύπωση της ελληνικής μουσικής και επιτυχαίνει» (Δούνιας, Μίνως. “Τρεις συναυλίες μουσικής δωματίου”, στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, 18/3/1939. Αναδημοσίευση Δούνιας, Μίνως, στο *Μουσικοκριτικά*, επιμέλεια Γ. Ν. Πολίτη, Αθήνα: Εστία, 1963, σελ. 34 – 35.)⁹⁵.

«Οι ελληνικοί χοροί του Σκαλκώτα είναι ένα αληθινό αριστουργηματάκι. Χωρίς αμφιβολία, ο νέος αυτός έχει σπάνιες δυνατότητες. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τους διάφορους χορευτικούς ρυθμούς είναι ολωσδιόλου προσωπικός και πρωτότυπος. Η ηχητική του πλούσια, ποικίλη, νεωτεριστική, χωρίς εξεζητημένες προσπάθειες να

⁹² Μπελώνης 2008: 457.

⁹³ Μπελώνης 2008: 457.

⁹⁴ Μπελώνης 2008: 457.

⁹⁵ Μπελώνης 2008: 457.

ξαφνιάσει» (Θεοδωροπούλου, Αύρα. “Η μουσική”, στο περιοδικό *Νέα Εστία*, έτος ΙΓ΄, τεύχος 25, 1/4/1939, σελ. 502 – 503.)⁹⁶.

«Οι ελληνικοί χοροί του κ. Σκαλκώτα δεν ηχούν τόσο καλά, ούτε και κάμνουν την ανάλογον εντύπωσιν εκτελούμενοι από κουαρτέτο. Πρόκειται περί λαμπρών συνθέσεων, αι οποίαι όμως ζητούν το χρώμα της ορχήστρας, ζητούν κάποιον πλούτον και ποικιλίαν ηχητικότητας, δια να μεταδώσουν ό, τι περικλύουν» (Χαμουδόπουλος, Δημήτρης. “Η συναυλία του ιταλικού ινστιτούτου”, στην εφημερίδα *Πρωία*, 17/3/1939.)⁹⁷.

«Χάρμα αληθινό οι Ελληνικοί Χοροί του Σκαλκώτα. [...] Είναι γνήσια μουσικά διαμάντια» (Θεοδωροπούλου, Αύρα. “Συναυλίες ραδιοφωνικές – Η πρώτη συναυλία της συμφωνικής ορχήστρας”, στο περιοδικό *Νέα Εστία*, έτος ΙΕ΄, τεύχος 29, 1/2/1941, σελ. 117 – 118.)⁹⁸.

«Οι Ελληνικοί Χοροί του κ. Σκαλκώτα αποτελούσαν το πιο ενδιαφέρον σημείον της όλης συναυλίας. Δύο εξ αυτών, ιδίως ο Αρκαδικός και ο Ηπειρωτικός, είναι πρώτης τάξεως μουσικές σελίδες που κατατάσσω ανεπιφύλακτα μεταξύ των πολύ καλλιτέρων της όλης ελληνικής μουσικής παραγωγής» (Ψαρούδας, Ιωάννης. “Συναυλίες της συμφωνικής ορχήστρας”, στην εφημερίδα *Πρωία*, 2/2/1941.)⁹⁹.

«Με τους τρεις Ελληνικούς Χορούς, του Σκαλκώτα [...] πραγματοποιείται το άλμα πάνω από το χάσμα που χωρίζει την παλαιότερη από τη νεότερη γενιά (Ελλήνων συνθετών). Ο εξαιρετικός αυτός μαθητής του Schoenberg γράφει αληθινά σύγχρονη μουσική, αδιάφορο αν μερικά από τα έργα του με την προβληματική εγκεφαλικότητά τους προξενούν περισσότερο θαυμασμό παρά συγκίνηση» (Δούνιας, Μίνως. “Η συμφωνική με τον Άλεκ Σέρμαν”, στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 11/1/1949. Αναδημοσίευση Δούνιας, Μίνως, στο *Μουσικοκριτικά*, επιμέλεια Γ. Ν. Πολίτη, Αθήνα: Εστία, 1963, σελ. 42 - 44.)¹⁰⁰.

«Ο διακεκριμένος συνθέτης και αγαπητός μας συνάδελφος Νικόλαος Σκαλκώτας, του οποίου οι ελληνικοί χοροί, εκτελεσθέντες υπό της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών απέδειξαν, ακόμη δια μίαν φοράν τους ανεξάντλητους θησαυρούς που φωλιάζουν μέσα εις την εξαιρετικήν αυτήν μουσικήν φυσιογνωμίαν» (“Μουσικός Κόσμος”, Επαγγελματικόν και καλλιτεχνικόν όργανον του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου, Αθήνα, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1937.)¹⁰¹.

«Ο Σκαλκώτας [...] είναι και ένας γεννημένος Έλλην μουσικός και την ελληνικότητά του αυτή μας την έδωσε μουσικά σε αρκετές του συνθέσεις και ιδιαίτερος στις αριστουργηματικές του αναπλαστικές ενορχηστρώσεις και

⁹⁶ Μπελώνης 2008: 459.

⁹⁷ Μπελώνης 2008: 459.

⁹⁸ Μπελώνης 2008: 459.

⁹⁹ Μπελώνης 2008: 459.

¹⁰⁰ Μπελώνης 2008: 459.

¹⁰¹ Δεμερτζής 1998: 377.

εναρμονίσεις ελληνικών χορών» (Καλομοίρης, Μανώλης. Εφημερίδα *Έθνος*, 22 Ιανουαρίου 1955.)¹⁰²

«Ο Σκαλκώτας γράφει τους 36 ελληνικούς χορούς, έργο ορόσημο όχι μόνο για την Ελλάδα, αλλά και για τη διεθνή μουσική κοινότητα, αφού οι χοροί αυτοί αφενός αποτελούν πρότυπο θαυμαστής συνένωσης δύο ετερογενών μουσικών πολιτισμών (της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής με την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση), αφετέρου μας δίνουν τη δυνατότητα να ακούμε τα δημοτικά μας τραγούδια *εις τον τόνο της εποχής μας, εις τον τόνο του μέλλοντος*, όπως έγραφε σε ένα ανέκδοτο κείμενο ο ίδιος ο συνθέτης»¹⁰³.

«Οι 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα του Σκαλκώτα θα μπορούσαν εύκολα να γίνουν τόσο αγαπητοί και δημοφιλείς όσο και οι Πολοβτσιανοί Χοροί του Μποροντιν ή οι Σλαβόνικοι Χοροί του Ντβόρζακ, είχε πει κάποτε ο Βάλτερ Γκερ. Πραγματικά, δεν είναι μόνο το πιο συχνά παιζόμενο και πιο δημοφιλές έργο του Σκαλκώτα, αλλά και αποτελούν ένα μοναδικό επίτευγμα καθ' εαυτούς με την εκπληκτική πρωτοτυπία της επεξεργασίας και παρουσίασης υλικού ελληνικής δημοτικής μουσικής, παρά τη φαινομενική απλότητά τους και την εύκολη τονικότητα τους»¹⁰⁴.

«... Δεν πήρα ποτέ τις τυπωμένες πάρτες των χορών που μου υποσχέθηκε. Μου έμειναν, όμως, ευτυχώς, οι χειρόγραφες παρτιτούρες τις οποίες διατήρησα έκτοτε σαν πολύτιμο απόκτημα και τις παρέδωσα στο γιό μου ως ιερή ανάμνηση μιας εξέχουσας καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας»¹⁰⁵.

«Στο πρόσωπο του Σκαλκώτα βρέθηκε ο συνθέτης ο οποίος, έχοντας βιώματα τόσο από την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση, όσο και από τη δυτική έντεχνη, κατόρθωσε να τις συνταιριάξει με σοβαρότητα, επιδεικνύοντας σεβασμό και στις δύο. Αυτός είναι, πιθανόν, ο λόγος που το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι τόσο υψηλού επιπέδου»¹⁰⁶.

«Αν και ο κάθε χορός αντιπροσωπεύει και διαφορετικό κόσμο, εκφράζοντας ένα ευρύ φάσμα διαθέσεων και συναισθημάτων, το γενικότερο στοιχείο που επικρατεί και που διέπει όλο το έργο είναι το στοιχείο του ρομαντισμού σε όλες του τις εκφάνσεις: λυρικότητα, επικότητα, μελαγχολία, έρωτας, υπερηφάνεια, ζωή, θάνατος, συνιστούν πιθανές επιμέρους ερμηνευτικές κατηγορίες, οι οποίες κάτω από τη συνθετική, δημιουργική ικανότητα του συνθέτη μετατρέπονται σε μεγάλων αισθητικές κατηγορίες του τύπου του υψηλού ή του μεγαλειώδους, αφού υπερβαίνουν την πρώτη τους ύλη, απευθύνονται σε ένα μεγάλο, ανώτερο κοινό.

¹⁰² Μπελώνης 2005: 46 – 47.

¹⁰³ Ζερβός 2007: 2.

¹⁰⁴ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra, The Ural State Philharmonic Orchestra*, conductor: Byron Fidetzis.

¹⁰⁵ Τα λόγια αυτά προέρχονται από τις ανέκδοτες αναμνήσεις του πατέρα του Βύρωνα Φιδετζή, όπως ο ίδιος ο Β. Φιδετζής αναφέρει στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra, The Ural State Philharmonic Orchestra*, conductor: Byron Fidetzis.

¹⁰⁶ Λεβίδου 2002: 50.

Ακούγοντας κανείς προσεχτικά τους χορούς, θα διαπιστώσει ότι, τόσο η δομή, όσο και η αισθητική τους, υπερβαίνουν κατά πολύ το φαινομενικό σκοπό για τον οποίο υποτίθεται ότι γράφτηκαν, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα ολοκληρωμένο έργο μεγάλης ρομαντικής πνοής, όχι μόνο στο πλαίσιο του συνολικού έργου του συνθέτη, αλλά και στην ευρύτερη ευρωπαϊκή μουσική σκηνή»¹⁰⁷.

«Δε χωρεί αμφιβολία ότι η ιστορική θέση του Σκαλκώτα, η ιστορική προσφορά του στη μουσική, προσδιορίζεται κυρίως από την πρωτοποριακή του ατονική δημιουργία, [...] όμως, έργα σαν τους 36 ελληνικούς χορούς, μια ασυνήθιστη σε εύρος και πρωτοτυπία σύλληψη, [...] ανήκουν στα κορυφαία του έργα»¹⁰⁸.

«[...] δεν υπάρχουν καλοί και κακοί χοροί και [...] οι 36 χοροί στέκουν στο ίδιο υψηλό ποιοτικό επίπεδο. Κάθε χορός, καθώς τον παρουσιάζει ο Σκαλκώτας σαν μια αυτοτελή, ανεξάρτητη σύνθεση, αντιπροσωπεύει ένα μοναδικό επίτευγμα, μια πραγματική έμπνευση και δημιουργία, γεμάτη από τα δικά της ανεπανάληπτα ευρήματα – συνήθως διαφορετικά από Χορό σε Χορό – που προσδίδουν μια χαρακτηριστική ιδιοτυπία στον κάθε χορό. Παρόλο που οι διάφοροι ακροατές μπορούν να έχουν τις δικές τους προτιμήσεις ο καθένας για τούτον ή εκείνον το Χορό και παρόλο που τέτοιες προτιμήσεις μπορούν πολλές φορές να εξαρτώνται και από την εκτέλεση, αποτελεί μία σαφή διαπίστωση, ότι η αθροιστική συσσώρευση των πολλών ευρημάτων του κάθε Χορού, τους ανυψώνει όλους σε ένα περίπου όμοιο, υψηλό ποιοτικό επίπεδο»¹⁰⁹.

«Η τονική διάλεκτος των 36 ελληνικών χορών, που συνυπήρξε στα χρόνια του '30 με τις πλέον παράτολμες, πολύπλοκες και αιχμηρές δωδεκάφθογγες εξορμήσεις του, του άνοιξε το δρόμο προς το κοινό και προς την αναγνώριση, κυρίως, όμως, του φανέρωσε τις δυνατότητες που εξακολουθούσε να εμπεριέχει αυτή η τονική διάλεκτος όχι μόνο για τη σύνθεση ενός, έστω υπέροχου, μουσικού ψηφιδωτού όπως οι Χοροί, αλλά πολύ περισσότερο για την κατάκτηση της κορυφαίας των ενόργανων μορφών, της συμφωνίας»¹¹⁰.

«Ο Σκαλκώτας είναι εθνικός, όχι μόνο ως συνθέτης των Χορών ή μόνο χάρη στα έργα εκείνα στα οποία ανιχνεύονται στοιχεία της δημοτικής ή λαϊκής μας μουσικής, αλλά διότι αγωνίστηκε σε όλη του τη ζωή ως Σίσυφος να ανεβάσει το βράχο της συνθετικής του δημιουργίας στο ύψος μίας ιδεατής σύλληψης, της ιδανικής για 'κείνον συγχώνευσης της ελληνικής με την ευρωπαϊκή παράδοση, ύψος απ' όπου ο βράχος, μαζί και ο ίδιος, κατακύλησε δύο φορές, όσες και οι φορές που περιέπεσε στις κρίσεις σιωπής και λυτρώθηκε καταφεύγοντας στους Χορούς»¹¹¹.

¹⁰⁷ Ζερβός 2008: 72.

¹⁰⁸ Χριστοδούλου 2008: 137.

¹⁰⁹ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης στο ένθετο του CD: *Greek Classical Composers, Nikos Skalkottas, 36 Greek Dances for Orchestra*, The Ural State Philharmonic Orchestra, conductor: Byron Fidetzis.

¹¹⁰ Φιδετζής 2008: 185.

¹¹¹ Κώστιος 2008: 219 – 221.

«Οι Χοροί του Σκαλκώτα ξεφεύγουν από τα δημοτικά και παραδοσιακά πρότυπα της Εθνικής Μουσικής μας Σχολής, όσο ακριβώς και τα ανακαλούν. Και [...] θα ήταν [...] ανώφελο να προσπαθήσει κανείς να χορογραφήσει με εθνικά και παραδοσιακά χρώματα [...] κάποιους από αυτούς τους υπέροχους, κατά τα άλλα, ελληνικούς χορούς του Σκαλκώτα»¹¹².

«Η πρώτη φορά που ο απλός Έλληνας αισθάνθηκε ενστικτωδώς μια γηγενή, μιαν άμεση επαφή με τις ρίζες του, ήταν ακούγοντας τους Ελληνικούς χορούς του Σκαλκώτα, καθώς αυτοί αντανακλούσαν από μέσα τους εκείνο το κάτι, εκείνο το αδιαμφισβήτητο γνήσιο χαρακτηριστικό μιας αμιγούς ελληνικότητας»¹¹³.

1.4.2. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΩΝ ΑΝΑΛΥΣΕΩΝ ΧΟΡΩΝ

Η συγγραφή του συγκεκριμένου υποκεφαλαίου, στο οποίο αναφέρονται οι μέχρι τώρα δημοσιευμένες μελέτες πάνω σε ζητήματα που άπτονται του θέματος της παρούσας εργασίας, κρίνεται σκόπιμη, έτσι ώστε να συζητηθεί το στοιχείο της πρωτοτυπίας και της συνεισφοράς νέας επιστημονικής γνώσης. Το υποκεφάλαιο βασίζεται σε τρία δημοσιευμένα άρθρα μελετητών του έργου του Νίκου Σκαλκώτα, αλλά και σε αποσπάσματα βιβλίων που αναφέρονται στους 36 ελληνικούς χορούς του Νίκου Σκαλκώτα και περιλαμβάνουν στοιχεία ανάλυσής τους, καθώς δημοσιευμένες αναλύσεις και των 36 ελληνικών χορών δεν έχουν προηγηθεί.

Το πρώτο άρθρο είναι του Νίκου Χριστοδούλου και τιτλοφορείται “Νίκος Σκαλκώτας – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του”. Το άρθρο αποτελεί κεφάλαιο στο συλλογικό τόμο *Νίκος Σκαλκώτας – Ένας Έλληνας Ευρωπαίος* το οποίο εκδόθηκε το 2008 από τις εκδόσεις του Μουσείου Μπενάκη. Το άρθρο του Χριστοδούλου, όπως διαφαίνεται, άλλωστε και από τον τίτλο του, δεν αναφέρεται αποκλειστικά στους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα, ούτε έχει ως στόχο την αναλυτική προσέγγισή τους, παρέχει, ωστόσο, ιδιαίτερα σημαντικές πληροφορίες για το συγκεκριμένο έργο, ενώ παράλληλα αναφέρει - χωρίς, βέβαια, να εισέρχεται σε λεπτομέρειες - κάποια στοιχεία υποτυπώδους ανάλυσης για 6 από τους 36 ελληνικούς χορούς. Οι χοροί που παρουσιάζονται είναι οι εξής: «Κρητικός» II («Άλλο χορό δεν ξέραμε...»), Σειρά I 5, «Κλέφτικός» II, Σειρά I 6, «Κρητικός» III («Αυγής – αυγής θα σηκωθώ»), Σειρά II 3, «Βλάχικος», Σειρά II 5, «Μαριορή μου – Μαριορή μου», Σειρά III 4, «Κάτου στου βάλτου τα χωριά», Σειρά III 5.

Το δεύτερο άρθρο, το οποίο είναι της Αικατερίνης Λεβίδου και φέρει τον τίτλο “Δύο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα”, δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Πολυφωνία* το Φθινόπωρο του 2002. Οι δύο ελληνικοί χοροί που παρουσιάζονται σε αυτό είναι ο «Συρτός», Σειρά II 1 και ο «Σιφνέικος», Σειρά II 2. Το άρθρο αυτό πλησιάζει περισσότερο το θέμα της παρούσας εργασίας, καθώς πρωταρχικός ερευνητικός στόχος του είναι η πλήρης ανάλυση των δύο

¹¹² Ρικάκης 2008: 405.

¹¹³ Χατζηνίκος 2006: 90.

προαναφερθέντων χορών. Η μελέτη των αναλύσεων της Λεβίδου συνέβαλε, ομολογουμένως, σημαντικά στην καλύτερη κατανόηση των 36 ελληνικών χορών, ως συλλογικό έργο και υπήρξε βοήθημα στην εκπλήρωση του ερευνητικού στόχου της παρούσας εργασίας.

Το τρίτο άρθρο με τον τίτλο “Ο ελληνικός χορός ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας και μέσον έκφρασης «εθνικής» ταυτότητας, μέσα από συμφωνικά δείγματα γραφής των Π. Πετρίδη, Μ. Καλομοίρη, Ν. Σκαλκώτα και Γ. Κωνσταντινίδη” είναι του Γιώργου Σακαλιέρου¹¹⁴. Στο άρθρο γίνεται μία γενική αναφορά στους 36 ελληνικούς χορούς του Σκαλκώτα και περιγραφή των βασικών χαρακτηριστικών τους, ενώ αναφέρονται παραδείγματα από 3 ελληνικούς χορούς, τον «Καλαματιανό», Σειρά Ι 8, τον «Τσάμικο», Σειρά Ι 1 και τον «Κρητικό» Ι, Σειρά Ι 2. Ερευνητικός στόχος του άρθρου, όπως διαφαίνεται και από τον τίτλο του είναι όχι η αναλυτική προσέγγιση, αλλά η θεώρηση των χορών ως μέσο έκφρασης της εθνικής ταυτότητας των νεοελλήνων μουσικών δημιουργών.

Θα πρέπει, επίσης, να αναφερθεί η ανάλυση του «Μαζωχτού» («Χελιδονάκι θα γενώ»), Σειρά ΙΙΙ 12 από τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο “Τονικότητα – Ατονικότητα”, τρίτο κεφάλαιο του τέταρτου μέρους του Α΄ τόμου του δίτομου βιβλίου του Νίκος Σκαλκώτας – *Μια προσπάθεια είσδυσης στο μαγικό κόσμο της δημιουργίας του* (σελ. 208 – 209). Η ανάλυση του χορού αναφέρεται ως παράδειγμα στην προσπάθεια του Παπαϊωάννου να εξηγήσει και να αιτιολογήσει την γενικότερη αρμονική συμπεριφορά του Νίκου Σκαλκώτα.

Αναφορές σε κάποιους χορούς, οι οποίες υποδηλώνουν αναλυτικά στοιχεία παρουσιάζονται ως σχόλια του Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο ένθετο του CD “Νίκος Σκαλκώτας 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα”, υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή. Συγκεκριμένα στα κεφάλαια “Επεξεργασία του υλικού”, “Μελωδία”, “Αντίστιξη” υπάρχουν στοιχεία ανάλυσης για τον «Ηπειρωτικό» Ι, Σειρά Ι 3, το «Μαζωχτό», Σειρά ΙΙΙ 12 και τον «Ηπειρωτικό» ΙΙ, Σειρά ΙΙΙ 2 αντίστοιχα. Όπως φαίνεται, οι δύο από τους τρεις χορούς για τους οποίους γίνεται λόγος εδώ συμπίπτουν με τους δύο από τους αναλυθέντες χορούς της παρούσας εργασίας, ωστόσο, αν και οι πληροφορίες που δίνονται γι’ αυτούς τους χορούς είναι σημαντικές, δεν αποτελούν αναλυτικές προσεγγίσεις, αλλά σύντομες και απλές αναφορές κάποιων στοιχείων ανάλυσής τους.

Η πρωτοτυπία της παρούσας έρευνας, λοιπόν, έγκειται στο ότι για πρώτη φορά γίνεται ανάλυση ή τουλάχιστον για πρώτη φορά δημοσιεύεται ανάλυση των 3 συγκεκριμένων ελληνικών χορών από τους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα.

1.4.3. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Από την παραπάνω παρουσίαση γίνεται δυνατή και η διευκρίνιση του βασικού λόγου για τον οποίο επιλέχθηκε το συγκεκριμένο έργο ως θέμα της παρούσας

¹¹⁴Σακαλιέρου 2006.

εργασίας. Με άλλα λόγια δηλαδή, ένα τόσο μεγάλης σημασίας και βαρύτητας για τον ίδιο το Σκαλκώτα – αλλά και για άλλους μελετητές του έργου του – έργο δε θα μπορούσε παρά μόνο να αποτελέσει κίνητρο και αφορμή μελέτης και ανάλυσης. Όπως, λοιπόν, αναφέρεται συνοπτικά και στην εισαγωγή, αφετηρία στην παρούσα εργασία είναι το υπό ανάλυση έργο, δηλαδή, οι 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα, ενώ ο ερευνητικός στόχος της εργασίας εντοπίζεται στη διατύπωση παρατηρήσεων και συμπερασμάτων για τα ιδιαίτερα στυλιστικά χαρακτηριστικά του έργου αυτού και του Νίκου Σκαλκώτα ως συνθέτη. Η επίτευξη αυτού του στόχου προϋποθέτει την πλήρη μορφολογική και αρμονική ανάλυση του συνόλου ή αντιπροσωπευτικών δειγμάτων, επιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου, δηλαδή επιλεγμένων χορών.

Η επιλογή του προς ανάλυση υλικού καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τη διαθεσιμότητα των εκδοθέντων Χορών. Έτσι, το υλικό περιορίστηκε στους 11 ελληνικούς χορούς της Universal Edition: στον «Πελοποννησιακό» I, Σειρά I 4, στον «Ηπειρωτικό» I, Σειρά I 3, στον «Ηπειρωτικό» II, Σειρά III 2, στο «Χωσιτιανό», Σειρά III 1, στον «Κλέφτικο» I, Σειρά III 3, στον «Πελοποννησιακό» II, Σειρά II 12, στον «Αρκαδικό», Σειρά III 10, στο «Θεσσαλικό», Σειρά I 12, στο «Μαύρο Γεμενί», Σειρά II 6, στο «Χορό του Ζαλόγγου», Σειρά I 9 και στο «Βλάχικος», Σειρά II 5. Από αυτούς τους έντεκα χορούς ιδιαίτερα ενδιαφέροντες κρίθηκαν οι πέντε χοροί που δε στηρίζονται στη χρήση αυθεντικών παραδοσιακών μελωδιών, αλλά σε δημοτικοφανή μοτιβικά θέματα που απορρέουν από την έμπνευση του συνθέτη. Το αναλυτικό δείγμα που επιλέχθηκε, τελικά, για τη μελέτη αυτή είναι 3 από τους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα: «Ηπειρωτικός» I, Σειρά I 3, «Ηπειρωτικός» II, Σειρά III 2 και «Κλέφτικος» I, Σειρά III 3. Κοινό χαρακτηριστικό των τριών αυτών χορών, όπως προαναφέρθηκε, που αποτέλεσε ένα επιπλέον ερέθισμα και κίνητρο για την ανάλυσή τους είναι ότι αποτελούν πρωτότυπες δημοτικοφανείς συνθέσεις του Νίκου Σκαλκώτα.

Οι 3 ελληνικοί χοροί αναλύονται στην παρούσα εργασία με χρήση εμπειρικής μεθοδολογίας. Με άλλα λόγια, η αναλυτική διαδικασία που ακολουθήθηκε δεν περιλαμβάνει τη χρήση κάποιας συστηματικής αναλυτικής μεθοδολογίας, παρά μόνο στηρίζεται στην παρατήρηση και ενδοσκοπήση του μουσικού υλικού. Θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί πως, για την πληρέστερη κατανόηση και βαθύτερη μελέτη των 3 χορών, κρίθηκε απαραίτητη αρχικά η αναγωγή της ορχηστρικής παρτιτούρας των χορών σε δύο πεντάγραμμα και έπειτα η μεταγραφή τους για πιάνο. Αυτές οι μεταγραφές για πιάνο όχι μόνο αποτέλεσαν τη μουσική επιφάνεια για την ανάλυση του έργου, αλλά και ένα πολύ σημαντικό και πρωτότυπο κομμάτι της παρούσας εργασίας.

Τέλος, θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως, παρόλο που στην παρούσα μελέτη το έργο αναλύεται επιλεκτικά και όχι στο σύνολό του, οι 3 αναλυθέντες χοροί είναι αντιπροσωπευτικοί και εξασφαλίζουν κατά το δυνατόν την εγκυρότητα της επαγωγικής εξαγωγής συμπερασμάτων.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ

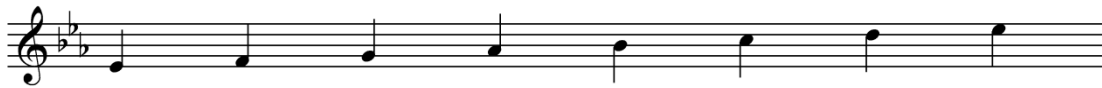
ΑΝΑΛΥΣΗ 3 ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥΣ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ

2.1

«ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟΣ» I, ΣΕΙΡΑ I 3 (“ΕΠΙΡΟΤΙΚΟΣ” I, SER. I 3)

Ο «Ηπειρωτικός» I αριθμείται ως ο τρίτος χορός της πρώτης Σειράς του έργου. Ο χορός εκτελείται από ορχήστρα που περιλαμβάνει 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σι b, 2 φαγκότα, 4 κόρνα σε Φα, 2 τρομπέτες σε Σι b, 3 τρομπόνια, τούμπα, ταμπούρο, γκρανκάσα, κύμβαλα, βιολιά I, βιολιά II, βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα. Είναι γραμμένος στη Μι b Μείζονα κλίμακα (βλ. εικόνα 1), σύμφωνα με τον οπλισμό του, ωστόσο από τη μελωδική ανάπτυξη και από τους κατακόρυφους ηχητικούς συνδυασμούς προκύπτει ο τροπικός χαρακτήρας του κομματιού με τη χρήση άλλοτε του Λύδιου τρόπου με βάση το Μι b (Μι b – φα – σολ – λα – σι b – ντο – ρε, βλ. εικόνα 2), και άλλοτε του Δώριου τρόπου με βάση το Μι b (Μι b – φα – σολ b – λα b – σι b – ντο – ρε b, βλ. εικόνα 3). Έχει κανονική ρυθμική αγωγή Moderato ($\text{♩}=116$) και η μετρική ένδειξη είναι 2/4.

Εικόνα 1: Μι b Μείζονα.



Εικόνα 2: Μι b Λύδιος



Εικόνα 3: Μι b Δώριος.



Από την ανάλυση της δομής του χορού προκύπτει ότι έχει διμερή μορφή AB¹¹⁵, καθώς διακρίνονται μια έκθεση (μ. 1 – 35) και μια πλήρης, αν και τροποποιημένη, επανέκθεση (μ. 35 – 78), χωρίς να υπάρχει μεσαίο μέρος ανάπτυξης. Ο χορός είναι μονοθεματικός, ολόκληρο το κομμάτι στηρίζεται στο ίδιο μελωδικό μοντέλο (θέμα) που είτε παραλλάσσεται, είτε επαναλαμβάνεται.

¹¹⁵ Θέμελης 1994: 37 - 39.

Το θέμα (βλ. εικόνα 4) εισάγεται από την ομάδα των εγχόρδων στο πρώτο μέτρο δυναμικά, αφού ηχεί σε ταυτοφωνία από τα πρώτα βιολιά, τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, εκτεινόμενο σε 7 μέτρα. Χαρακτηρίζεται από αργή ροή και από την επανάληψη, στην ουσία, της ίδιας φράσης μεταλλαγμένης ρυθμικά και μελωδικά με την προσθήκη φθόγγων και σε μεταφορά κατά διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης ψηλότερα. Η μορφή του θέματος είναι διμερής: α μέτρα 1 – 4 (αρχή) και α' μέτρα 4 (άρση) – 7. Το θέμα αρχίζει με ένα ποίκιλμα του Σι b, πέμπτου φθόγγου της τονικής. Χαρακτηριστικά της δομής του είναι, επίσης, η διαβατική κίνηση με δέκατα έκτα και οι μεγάλης διάρκειας κρατημένοι φθόγγοι (βλ. εικόνα 5). Η μελωδική κίνηση του θέματος αναπτύσσεται στο πλαίσιο του Λύδιου τρόπου με αφετηρία το Μι b (βλ. εικόνα 2) στο α (μ. 1 – 4) και του Δωρίου τρόπου με αφετηρία το Μι b (βλ. εικόνα 3) στο α' (μ. 5 – 7). Οι συνοδευτικές συγχορδίες ωστόσο παραπέμπουν στο μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο με βάση το Μι b και με αυτό τον τρόπο οι λειτουργίες που επιτελούν, προσομοιάζουν με παραδοσιακές αρμονικές σχέσεις, παράγοντας ένα εύηχο ηχητικό άκουσμα.

Εικόνα 4: θέμα



Εικόνα 5 i, ii, iii, iv: Το μοτιβικό υλικό που χαρακτηρίζει το θέμα και ολόκληρο το χορό.



Ο χορός αρχίζει με ένδειξη δυναμικής forte, με ένα ορχηστρικό tutti (εκτός από τα τρομπόνια και το ταμπούρο) και το θέμα unison στα βιολιά I και II και τις βιόλες (μ. 1 – 7) (βλ. εικόνα 6).

Εικόνα 6: Θέμα από τα βιολιά I, τα βιολιά II και τις βιόλες, μ. 1 – 7.

Στον κατακόρυφο άξονα γραφής παρατηρείται ότι τα υπόλοιπα έγχορδα, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα κρατούν το ρυθμό και την αρμονική βάση παίζοντας εναλλασσόμενα μι b – σολ (ή σολ b) – σι b ή μι b – μι b αντίστοιχα, στο τελευταίο και στο πρώτο όγδοο κάθε μέτρου. Την ίδια λειτουργία επιτελούν και τα φαγκότα και η τούμπα (βλ. εικόνα 7). Οι ομάδες των υπόλοιπων πνευστών, ξύλινων και χάλκινων με σχήματα αντιχρονισμού (βλ. εικόνα 8) μεταξύ τους συμβάλλουν στη συνοδεία και στη δημιουργία ενός ostinato ογδών (βλ. εικόνα 9) βασισμένου σε επαναλήψεις, σε διαφορετικές θέσεις, της Μι b συγχορδίας πότε του μείζονα (μ. 1 – 4) και πότε του ελάσσονα τρόπου (μ. 5 -7), που προσδίδει ζωντάνια και κινητικότητα και έρχεται σε αντιπαραβολή με την αργή ροή και τη στατικότητα του θέματος (βλ. εικόνα 10).

Εικόνα 7: Φαγκότο, Τούμπα, Βιολοντσέλα και Κοντραμπάσα, μ. 1 – 7

Εικόνα 8: Όμποε I, II, Κλαρινέτο I, II, Κόρνο I, II, III, IV, Τρομπέτα I, III, μ. 1 – 7.

Εικόνα 9: Αναγωγή της συνοδείας (ostinato οργάνων), μ. 1 – 7.

Εικόνα 10: Αρμονική ανάλυση θέματος, μ. 1 – 7.

Στα μέτρα 8 – 11 επαναλαμβάνεται το α' μέρος του θέματος αυτούσιο από τα βιολιά I και II και τις βιόλες και ακολουθεί τετραπλή επανάληψη της κατάληξης του θέματος με σμίκρυνση του κρατημένου φθόγγου από τα κόρνα I και II και τα τρομπόνια, εναλλάξ με την ομάδα των εγχόρδων (μ. 11 – 15) (βλ. εικόνα 11). Στα μέτρα αυτά (μ. 8 – 15) τα ξύλινα πνευστά και τα υπόλοιπα χάλκινα εμμένουν στο ostinato της Mi b Μείζονας αρχικά (μ. 8) και έπειτα Ελάσσονας συγχορδίας (μ. 9 – 15). Η μελωδική κίνηση παραμένει στο πλαίσιο του Λύδιου και Δώριου τρόπου με βάση το Mi b. Η δυναμική είναι *sforzando* σε κάθε επανάληψη της θεματικής κατάληξης.

Εικόνα 11: Επανάληψη του α' του θέματος από τα έγχορδα (μ. 8 – 11) και της θεματικής κατάληξης από τα χάλκινα, εναλλάξ με τα έγχορδα.

Στα μ. 16 – 20 επαναλαμβάνεται το α' μέρος του θέματος με δυναμική *ff*, που εξελίσσεται με *crescendo*, από τα βιολιά I και II και τις βιόλες σε μεταφορά μία 4^η Κ πιο ψηλά, αλλά με προέκταση του κρατημένου φθόγγου, ενώ οι δύο καταληκτικοί φθόγγοι του θέματος παραλείπονται (βλ. εικόνα 12). Η ένταση μειώνεται σταδιακά (*diminuendo*) στα μέτρα 18 – 20. Αρμονικά στο μ. 16 επανέρχεται ο Mi b Λύδιος με τη χρήση της Mi b Μείζονας συγχορδίας. Στα επόμενα μέτρα (μ. 17 – 20) το θέμα παραμένει στην ίδια τονικότητα – τρόπο, έχοντας ως φθογγικό κέντρο τη Mi b, όμως, οι ομάδες των οργάνων που συνοδεύουν ακολουθούν την υπόλοιπη ορχήστρα με επαναλαμβανόμενες συγχορδίες La b Μείζονας διατηρώντας τα σχήματα

αντιχρονισμού και την ιδέα του ostinato (βλ. εικόνα 13). Η αρμονική συνοδεία αποτελείται από μία συνήχηση καθαρής πέμπτης που χτίζεται πάνω από το φθόγγο ΛΑ (λα – μι). Την τρίφωνη συγχορδία συμπληρώνει ο φθόγγος της μελωδίας (ντο), ο οποίος αποτελεί την τρίτη της συγχορδίας.

Εικόνα 12: Επανάληψη του α' θέματος με επέκταση του κρατημένου φθόγγου, μ. 16 – 20.



Εικόνα 13: Αρμονική ανάλυση μ. 16 – 20.

The image shows a piano accompaniment in 2/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a series of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The left hand plays a series of chords: G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter), G4 (quarter). The chords are connected by a slur. Below the left hand, the text 'La b+' is written.

Στα μέτρα 21 – 24, που ακολουθούν, εμφανίζεται στα βιολιά I και II και τις βιόλες (unison) ένα νέο ρυθμικό σχήμα με δέκατα έκτα (μ. 21 – 22) και τριακοστά δεύτερα (μ. 23 – 24) ως προέκταση της κατάληξης του θέματος των προηγούμενων μέτρων, του οποίου χαρακτηριστικό είναι οι τονισμένοι διαβατικοί φθόγγοι (βλ. εικόνα 14). Στον κατακόρυφο άξονα γραφής τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, το φαγκότο και η τούμπα εξακολουθούν να τονίζουν το ρυθμό και την αρμονική βάση, ενώ τα υπόλοιπα ξύλινα – εκτός από το φλάουτο που έχει παύση – και τα υπόλοιπα χάλκινα συμβάλλουν με το δικό τους τρόπο στη συνοδεία, κινούμενα στο πλαίσιο των ίδιων ρυθμικών σχημάτων, που έχουν προηγηθεί. Με δυναμική αγωγή *molto crescendo* στα μέτρα 23 – 24 τα ξύλινα και τα χάλκινα – εκτός από το φαγκότο, τα τρομπόνια και την τούμπα, τα οποία εξακολουθούν να κρατούν το ρυθμό – γεμίζουν την αρμονία με κρατημένους φθόγγους. Αρμονικά στα μέτρα αυτά ουσιαστικά ακούγεται μια Λα b ελάσσονα συγχορδία (βλ. εικόνα 15), καθώς αλλοιώνεται ο 6^{ος} φθόγγος του τρόπου από Ντο σε Ντο b.

Εικόνα 14: Βιολιά I, Βιολιά II και Βιόλες, μ. 21 – 24



Εικόνα 15: Αρμονική ανάλυση μ. 21 – 24.

La b -

Ακολουθεί μια *f* (forte) είσοδος του α μέρους του θέματος στα μέτρα 25 – 28 διαμοιρασμένη σε ξύλινα και σε χάλκινα πνευστά. Η αρχή του θέματος εμφανίζεται στα φλάουτα I και II και στα όμποε I και II. Η συνέχεια του θέματος «περνάει» στα κλαρινέτα I και II και στα τρομπόνια I και III (βλ. εικόνα 16).

Εικόνα 16: Το α του θέματος από ξύλινα και χάλκινα πνευστά, μ. 25 – 28.

Τα κόρνα και οι τρομπέτες συνοδεύουν εκτελώντας ρυθμικά σχήματα αντιχρονισμού (βλ. εικόνα 17). Τα βιολοντσέλα, τα κοντραμπάσα, το φαγκότο και η τούμπα ενισχύουν την αρμονική βάση Μι b. Το φθογγικό κέντρο παραμένει η Μι b, καθώς η μελωδία κινείται στο χώρο του Λύδιου με βάση το Μι b (βλ. εικόνα 2) και του Δώριου με την ίδια βάση (βλ. εικόνα 3). Παράλληλα, στα μέτρα 25 - 32 τα πρώτα και δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παρουσιάζουν μια χρωματική άνοδο, η οποία προσομοιάζεται με το α' μέρος του θέματος σε μεγέθυνση (βλ. εικόνα 18), που καταλήγει σε επαναλαμβανόμενο ποίκιλμα του Σι b (μ. 33 – 35) (βλ. εικόνα 19).

Εικόνα 17: Συνοδευτικό σχήμα χάλκινων πνευστών, μ. 25 – 32.

Cor Fa I-II
Cor Fa III-IV
Trb Sib I-III

Εικόνα 18: Αρμονική ανάλυση μ. 25 – 32.

Piano
Mi b Lydian
Mi b Dorian
6

Εικόνα 19: Νέα ρυθμικά στοιχεία βασισμένα σε μοτιβικό υλικό του θέματος, μ. 33 – 35.

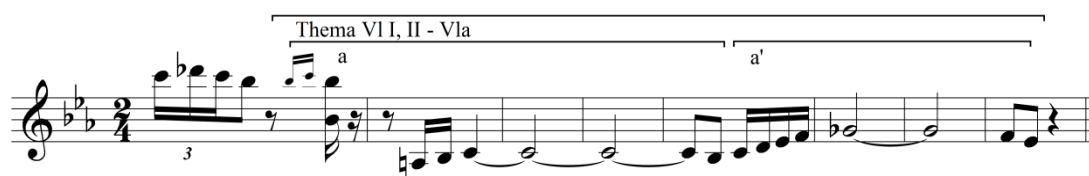
Με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται η έκθεση, το Α μέρος του χορού. Τα μέτρα 25 - 35 έχουν χαρακτήρα μεταβατικό, χαρακτήρα γέφυρας, η οποία χωρίς να απομακρύνει αρμονικά από την Mi b τονικότητα - τρόπο, αντίθετα διατηρώντας το ίδιο πάντα φθογγικό κέντρο της Mi b, προετοιμάζει την επανέκθεση, το δεύτερο μέρος του χορού Α'.

Στην άρση του μέτρου 35 αρχίζει το δεύτερο μέρος του χορού Α', το οποίο εκτείνεται ως το τέλος του κομματιού (μ. 78). Το δεύτερο μέρος του χορού αποτελεί μια πλήρη επανέκθεση του πρώτου μέρους, η οποία, όμως, παρουσιάζεται

παραλλαγμένη και διανθισμένη με νέα στοιχεία. Η ενορχήστρωση πυκνώνει και η αρμονία εμπλουτίζεται.

Το θέμα εμφανίζεται, όπως και στο Α μέρος στα βιολιά I και II και τις βιόλες (μ. 35 – 42) (βλ. εικόνα 20). Σε αντίθεση, όμως, με το Α μέρος όπου τα φλάουτα I και II και τα όμποε I και II παίζουν μόνο την κεφαλή του θέματος κι έπειτα έχουν παύση ή συνοδεύουν αντίστοιχα, εδώ (μ. 36 – 38, μ. 40 – 41 και μ. 45) παρουσιάζουν ένα νέο στοιχείο βασισμένο σε μοτιβικό υλικό του α' μέρους του θέματος (βλ. εικόνα 21). Τα κλαρινέτα σε Σι b I και II στα μέτρα 35 – 36 εμφανίζουν, επίσης, μια νέα μελωδική ιδέα, βασισμένη στο μοτιβικό υλικό του α' τμήματος του θέματος, αλλά και του συνδετικού τμήματος των μέτρων 21 – 24, η οποία συνηχώντας με τα φλάουτα και τα όμποε δημιουργεί μια ιδιαίτερη ηχητική εικόνα στην υψηλή περιοχή (βλ. εικόνα 21).

Εικόνα 20: Θέμα από τα βιολιά I, βιολιά II και τις βιόλες, μ. 35 – 42.



Εικόνα 21: Νέα επεξεργασία του μοτιβικού υλικού από τα ξύλινα πνευστά, μ. 36 – 41.

Το θέμα κινείται όπως και στην έκθεση με φθογγικό κέντρο τη Μι b, στο πλαίσιο το Λύδιου τρόπου από Μι b (βλ. εικόνα 2) και του Δωρίου τρόπου με την ίδια βάση (βλ. εικόνα 3). Ενώ όμως το φθογγικό κέντρο παραμένει ίδιο, το αρμονικό κέντρο διαφοροποιείται. Έτσι, οι συγχορδίες που αποτελούν το αρμονικό υπόβαθρο

είναι η Ντο ελάσσονα στα μέτρα 36 – 39 και η Ντο β Μείζονα στα μέτρα 40 – 46 (βλ. εικόνα 22).

Εικόνα 22: Αρμονική ανάλυση μ. 35 – 42.

Στα μέτρα 42 – 43 η τροποποιημένη θεματική κατάληξη των μέτρων 11 – 15 του Α μέρους εμφανίζεται πρώτα στα κόρνα σε Φα Ι και ΙΙ και στα τρομπόνια και έπειτα στα φλάουτα, στα όμποε και στα κλαρινέτα σε Σι β (βλ. εικόνα 23). Στα μέτρα 44 – 47 επαναλαμβάνεται το α' μέρος του θέματος από τα έγχορδα (βλ. εικόνα 24) και στα μέτρα 48 – 50 υπάρχει δεύτερη επανάληψή του μια 4^η Κ ψηλότερα (βλ. εικόνα 25). Αρμονικά στο μέτρο 48 εναλλάσσονται οι συγχορδίες Μι β Μείζονα και η Σι β Ελάσσονα, ενώ στα μέτρα 49 – 50 ακούγεται η Λα β Μείζονα. Με άλλα λόγια, στα μέτρα αυτά, κατά την επανάληψη του α', διατηρείται ως φθογγικό κέντρο η Μι β, αλλά αλλάζουν οι βαθμίδες (βλ. εικόνα 26).

Εικόνα 23: Επανάληψη της τροποποιημένης θεματικής κατάληξης, μ. 42 – 43.

Εικόνα 24: Επανάληψη του α' από τα έγχορδα, μ. 44 – 47.

Εικόνα 25: Επανάληψη α' μια 4^η Κ πάνω.

Εικόνα 26: Αρμονική ανάλυση μ. 44 – 50.

Στη συνέχεια, στα μέτρα 51 – 52 ακολουθεί ένα συνδετικό τμήμα στο οποίο χρησιμοποιείται το ίδιο μοτιβικό υλικό (συνεχής κίνηση με δέκατα έκτα) που εμφανίζεται και στο συνδετικό τμήμα του Α μέρους (μ. 21 – 22). Η ενορχήστρωση του είναι πιο πυκνή, ενώ την αρμονία γεμίζουν οι κρατημένοι φθόγγοι στα χάλκινα και στα φαγκότα. Η αρμονική συνήχηση της Λα b Ελάσσονας εμπλουτίζεται με την προσθήκη του διάφωνου φθόγγου Ρε στα όμπρε I και II (βλ. εικόνα 27).

Εικόνα 27: Αρμονική ανάλυση μ. 51 – 52.

Τα μέτρα 53 – 71 αποτελούν ένα τμήμα αντίστοιχο με αυτό των μέτρων 25 – 35, έχουν χαρακτήρα γέφυρας που προετοιμάζει το τέλος του χορού και οδηγεί στην coda. Η μελωδική ιδέα στην οποία στηρίζονται είναι ίδια (με αυτή των μέτρων 25 – 35) με τη διαφορά ότι εδώ παρουσιάζεται περισσότερο ανεπτυγμένη και διανθισμένη με νέα στοιχεία. Ως προς τον οριζόντιο άξονα γραφής, η μελωδία κινείται στο πλαίσιο του Δώριου τρόπου με βάση το Μι b, όπως και στην έκθεση. Στην κατακόρυφη γραφή, όμως, η εναρμόνιση παρουσιάζεται διαφορετική. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι και η ενορχηστρωτική πύκνωση, με τη συμμετοχή ολόκληρης της ορχήστρας συμπεριλαμβανόμενων και των κρουστών.

Αναλυτικότερα, στα μέτρα 53 – 54, τα οποία είναι αντίστοιχα των μέτρων 25 – 26, εισάγεται η αρχή (το α μέρος) του θέματος διαμοιρασμένη στα ξύλινα πνευστά. Από τα φλάουτα και τα κλαρινέτα ακούγεται ο πρώτος χρόνος του θέματος (Σι b – Ντο – Σι b) και από τα φλάουτα και τα όμπρε ακούγεται ο δεύτερος και τρίτος χρόνος του θέματος (Λα b – Σι b – Ντο) με σμίκρυνση του κρατημένου φθόγγου (ντο) (βλ. εικόνα 28). Στην κατακόρυφη γραφή εμφανίζεται η τονική Μι b Μείζονα συγχορδία. Τα πρώτα και δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παίζουν συνεχόμενα Μι b με δυναμική αγωγή ff αυξάνοντας με αυτό τον τρόπο τον ηχητικό όγκο της ορχήστρας. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, τα φαγκότα και η τούμπα τονίζουν το αρμονικό υπόβαθρο παίζοντας Μι b – Μι b. Τη συνήχηση συμπληρώνουν τα υπόλοιπα πνευστά ξύλινα και χάλκινα.

Εικόνα 28: Αρχή θέματος από τα ξύλινα πνευστά, μ. 53 – 54.

Musical score for woodwinds (Flute I, II; Oboe I, II; Clarinet in Bb I, II; Bassoon I, II) in 2/4 time, measures 53-54. The score shows the beginning of a melodic theme with various articulations and dynamics.

Στα μέτρα 54 – 57 παρουσιάζεται μια χρωματική άνοδος, αντίστοιχη των μέτρων 29 – 30, αλλά αυτή τη φορά σε μεγέθυνση από τα κόρνα I και II και τα τρομπόνια (βλ. εικόνα 29). Η χρωματική άνοδος οδηγεί σε μια χρωματική αλυσίδα με ποικιλιακό χαρακτήρα και καθοδική πορεία από τα έγχορδα στα μέτρα 57 – 63 αρχή (βλ. εικόνα 30). Στα μέτρα 63 – 71 συναντάται μια νέα αλυσίδα η οποία στηρίζεται σε ρυθμικά στοιχεία των μέτρων 21 – 22 και 51 – 52 εμπλουτισμένη, όμως, μελωδικά και ρυθμικά παραλλαγμένη που καταλήγει με πτώση στη Mi b (εικόνα 31).

Εικόνα 29: Χρωματική άνοδος από τα Κόρνα I, II και το Τρομπόνι I, μ. 54 – 57.

Musical score for Horns (Cor Fa I, II) and Trumpet I (Trbn I) in 2/4 time, measures 54-57. The score shows a chromatic ascent in the Horns and a corresponding line in the Trumpet I.

Εικόνα 30: Χρωματική αλυσίδα από τα έγχορδα μ. 57 – 63.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola in 2/4 time, measures 57-63. The score shows a chromatic descent in the strings, characterized by triplets and slurs.

Εικόνα 31: Νέα επεξεργασία του μοτιβικού υλικού από τα έγχορδα, μ. 63 – 71.

Στα ίδια μέτρα ενδιαφέρουσα κρίνεται και η μελωδική γραμμή του φλάουτου (βλ. εικόνα 32), η οποία, αν και στηρίζεται σε μοτιβικό υλικό του θέματος παρουσιάζεται πρωτότυπη αρχικά (μ. 63 – 67) και όμοια με τη γραμμή των εγχόρδων στα επόμενα μέτρα (μ. 68 – 71).

Εικόνα 32: Μελωδική γραμμή φλάουτου, μ. 63 – 71.

Η μελωδική γραμμή της τρομπέτας I και τρομπέτας II στα μέτρα αυτά (63 – 71) στηρίζεται στο ίδιο υλικό με τη γραμμή του φλάουτου, αλλά διαφοροποιείται από το μέτρο 67 και έπειτα (βλ. εικόνα 33).

Εικόνα 33: Τρομπέτες I και II, μ. 63 – 71.

Τα μέτρα 63 – 71 κινούνται στο χώρο του Δώριου Μι b τρόπου (βλ. εικόνα 34).

Εικόνα 34: Αρμονική ανάλυση μ. 63 – 71.

The image shows a musical score for measures 63 to 71. It is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the mode is labeled as Mi b Dorian. The music features a complex texture with many chords and melodic lines. Measure 63 starts with a treble clef and a bass clef. The bass line is relatively simple, while the treble line is more active. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Τα μέτρα 72 – 78 αποτελούν την coda του κομματιού, και μελωδικά ανήκουν στο Mi b Δώριο. Ακολουθεί τροπική πτώση ν – I, δηλαδή τύπου τέλειας πτώσης με σύνδεση συγχορδιών που απέχουν μια 5^η Καθαρή, στη Mi b.

Εικόνα 35: Αρμονική ανάλυση μ. 72 – 78

The image shows a musical score for measures 72 to 78. It is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the mode is labeled as Mi b Dorian. The music features a complex texture with many chords and melodic lines. Measure 72 starts with a treble clef and a bass clef. The bass line is relatively simple, while the treble line is more active. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, ο Ηπειρωτικός I στηρίζεται σε μία δημοτικοφανή μελωδία, δηλαδή, σε μία μελωδία, η οποία αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση του Νίκου Σκαλκώτα σε ύφος δημοτικού τραγουδιού, σε μέτρο 2/4. Το μορφολογικό σχήμα που χρησιμοποιείται στο κομμάτι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως διμερής φόρμα τύπου AA' και όχι ως μονομερής φόρμα τύπου A με επανάληψη, καθώς στην επανάληψή του το A παρουσιάζεται τροποποιημένο τόσο μελωδικά και αρμονικά, όσο και ενορχηστρωτικά. Ο χορός έχει χαρακτήρα τονικό – τροπικό και έχει φθογγικό κέντρο το Mi b. Τόσο η μελωδία, όσο και η αρμονική συνοδεία αναπτύσσονται πάνω σε δύο τρόπους του Mi b, το Λύδιο (Mi b – Φα – Σολ – Λα – Σι b – Ντο – Ρε) και το Δώριο (Mi b – Φα – Σολ b – Λα b – Σι b – Ντο – Ρε b). Μορφοποιείται με αυτόν τον τρόπο ένα φαινόμενο τροπικής ανταλλαγής (modal interchange), καθώς το κομμάτι κινείται σε περιοχές με κεντρικό φθόγγο το Mi b, αλλά με διαφορετικό οπλισμό. Η αρμονική συνοδεία αποτελείται από συνηγήσεις τρίφωνες του μείζονος και ελάσσονος τρόπου.

2.2

«ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟΣ» II, ΣΕΙΡΑ III 2 (“ΕΠΙΡΟΤΙΚΟΣ” II, SER. III 2)

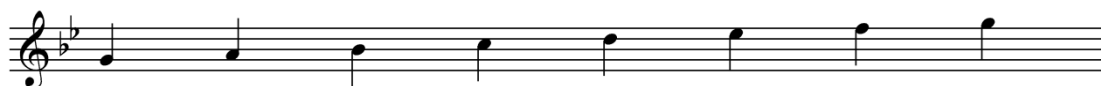
Ο «Ηπειρωτικός» II αριθμείται ως ο δεύτερος χορός της τρίτης Σειράς του έργου. Η ορχήστρα περιλαμβάνει 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σι b, 2 φαγκότα, 1 κόντρα φαγκότο, 3 τρομπέτες σε Σι b, 3 τρομπόνια, 4 κόρνα σε Φα, 1 τούμπα και τύμπανα. Είναι γραμμένος σε Σολ Ελάσσονα κλίμακα, σε μέτρο 2/4 που εναλλάσσεται με μέτρο 3/4 (μ. 17 και μ. 21) και έχει ρυθμική αγωγή Moderato (♩= ca 48). Ο «Ηπειρωτικός» II δε θυμίζει χορό, αλλά πιο πολύ αργόσυρτο τραγούδι. Παρόλο, όμως, που δεν είναι ιδιαίτερα κινητικός και ζωηρός, διατηρεί ένα δυναμισμό και μια μεγαλοπρέπεια. Ο χορός έχει ιδιαίτερη, αυτόνομη μορφή και είναι μονοθεματικός. Ολόκληρη η μελωδική, ρυθμική και μορφολογική εξέλιξη επιτυγχάνεται με παραλλαγές και αναπτύξεις του θέματος και των στοιχείων του. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου χορού είναι η χρήση της αναστροφής (καθρέφτης) του θέματος ή μέρους αυτού ως στοιχείο αναπτυσσόμενης παραλλαγής. Το θέμα του χορού είναι 7μετρο (μ. 1 – αρχή 7) και χωρίζεται σε δύο μέρη: το α, το οποίο εκτείνεται από το μέτρο 1 ως το μέτρο 3 και το β, το οποίο εκτείνεται από το μέτρο 4 ως την αρχή του μέτρου 7 (βλ. εικόνα 36).

Εικόνα 36: Θέμα μ. 1 – 7



Ο χορός αρχίζει με ορχήστρα εγχόρδων και το θέμα στο φλάουτο (fl I μ. 1-αρχή 7) solo. Η ενορχήστρωση είναι αραιή, καθώς τα υπόλοιπα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, αλλά και τα τύμπανα έχουν παύση. Η δυναμική αγωγή είναι p (piano). Η μελωδική κίνηση του θέματος αναπτύσσεται στο πλαίσιο επίσης Σολ Ελάσσονος μελωδικής κλίμακας (βλ. εικόνα 37).

Εικόνα 37: Σολ Ελάσσων



Οι κατακόρυφοι ηχητικοί συνδυασμοί, επίσης, παραπέμπουν περισσότερο στον τρόπο του Λα (Αιολικός) με βάση το Σολ (βλ. εικόνα 38).

Εικόνα 38: Σολ Αιολικός



Η εναρμόνιση του α μέρους του θέματος είναι λιτή, ουσιαστικά ακούγεται μια Σολ συγχορδία του ελάσσονος τρόπου (βλ. εικόνα βλ. εικόνα 39).

Εικόνα 39: α μέρος θέματος μ. 1 – 3

Το β μέρος του θέματος αρμονικά κινείται με σχέση συγγένειας 3^{ov} στη σχετική, Σι b μείζονα κλίμακα¹¹⁶. Η εναρμόνιση στο τμήμα αυτό γίνεται πιο πολύπλοκη, καθώς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί και διάφωνες συνηχήσεις. Ιδιαίτερο ηχητικό ενδιαφέρον προκαλεί στο τέλος του β μέρους του θέματος και συγκεκριμένα στην άρση του 6^{ov} μέτρου η ταυτόχρονη χρήση του φθόγγου Φα με το χρωματικό φθόγγο Φα # (βλ. εικόνα 40). Ο φθόγγος Φα # υπονοεί κίνηση πτωτικού χαρακτήρα, επειδή είναι ο προσαγωγέας της Σολ ελάσσονος κλίμακας, όμως, η συγχορδιακή σχέση στην οποία εμφανίζεται δεν παραπέμπει στο τονικό λειτουργικό σύστημα. Η συνηχήση δύο φθόγγων που απέχουν διάστημα 2ας μικρό, σε αυτή την περίπτωση η συνηχήση του φθόγγου Φα και του φθόγγου Φα #, παραπέμπει στη λεγόμενη διηρημένη συγχορδία¹¹⁷ (split chord) ή αλλιώς συγχορδία με ένα ή περισσότερα διηρημένα μέλη της νεοτονικής¹¹⁸ αρμονίας. Χαρακτηριστικό αυτού του είδους της συγχορδίας είναι ότι δομείται εκτός από τα συνήθη διαστήματα και από μία προστιθέμενη νότα που απέχει διάστημα 2ας μικρό από κάποιο από τα συγχορδιακά μέλη. Συνήθως εμφανίζονται τρίφωνες συγχορδίες ή συγχορδίες μεθ' εβδόμης με διηρημένη 3^η. Σπανιότερα χρησιμοποιούνται συγχορδίες με διηρημένη βάση (τονική), 5^η ή 7^η.

¹¹⁶ Σύμφωνα με τον Maler Wilhelm (1983: 61), δύο συγχορδίες έχουν συγγένεια τρίτης όταν οι θεμέλιοί τους απέχουν κατά μία μικρή ή μεγάλη τρίτη. Η συγγένεια αυτή είναι πρώτου βαθμού (διατονική) αν υπάρχουν μεταξύ τους δύο κοινοί φθόγγοι και δευτέρου βαθμού (χρωματική) αν υπάρχει ένας ή κανένας κοινός φθόγγος.

¹¹⁷ Η επεξήγηση του όρου που ακολουθεί αποτελεί ελεύθερη μετάφραση του ορισμού της διηρημένης συγχορδίας (split chord) του Stefan Kostka (2006: 52).

¹¹⁸ «Ο όρος νεοτονικότητα περιγράφει συνθέσεις, οι οποίες κινούνται ανάμεσα στα όρια της τονικότητας και της ατονικότητας. Η νεοτονικότητα είναι τονικότητα, αλλά με ένα νέο τρόπο. Συνεπάγεται μια ελεύθερη χρήση και των δώδεκα βαθμίδων της χρωματικής κλίμακας. Στις νεοτονικές συνθέσεις χρησιμοποιούνται κυρίως διατονικοί τρόποι και συγχορδίες που ξεφεύγουν από τα όρια της λειτουργικής αρμονίας, όπως συγχορδίες αυξημένης τέταρτης και συγχορδίες που χτίζονται από άλλα διαστήματα. Η νεοτονική αρμονία δεν αποκλείει τη χρήση τονικών συγχορδιών, ωστόσο αποφεύγει την τοποθέτησή τους σε συμβατικές συγχορδιακές αλληλουχίες». Ελεύθερη απόδοση του ορισμού της νεοτονικότητας όπως παρουσιάζεται από τον J. Kent Williams (1997: 1 – 28).

Εικόνα 40: β μέρος θέματος, μ. 4 -7

Από την άρση του μέτρου 7 ως τη θέση του μέτρου 11 αρχίζουν να ξεκαθαρίζουν οι αρμονικές σχέσεις και να διαφαίνεται εντονότερα ο τονικός χαρακτήρας του χορού. Το solo του φλάουτου συνεχίζεται ως το μέτρο 10. Τα έγχορδα εξακολουθούν να το συνοδεύουν. Παράλληλα, στα μέτρα 9 – 10 ακούγονται για πρώτη φορά τα κόρνα I και II να παίζουν την αρχή του θέματος σε μεγέθυνση (βλ. εικόνα 41) μορφοποιώντας ένα crescendo που θα οδηγήσει σε μια forte είσοδο του θέματος από τα βιολιά I στα επόμενα μέτρα.

Εικόνα 41: η αρχή του θέματος σε μεγέθυνση, κόρνα μ. 9 – 10

Στον κατακόρυφο άξονα γραφής οι συνηγήσεις που εναλλάσσονται είναι Ντο – Λα – Μι b – Σολ b (εναρμόνια Φα #), Ρε – Ρε – Λα – Ντο, Ρε – Ρε – Σολ# - Σι, Ρε – Ρε – Σολ – Σι b, Ρε – Ρε – Φα # - Λα – Ντο #, Σολ – Ρε – Σι b – Ρε. Με αυτόν τον τρόπο, από το μέτρο 7 όπου, στην ουσία, ακούγεται η υποδεσπόζουσα (Σι b – Μι b – Σολ – Σι b) ως την αρχή του μέτρου 11 η συγχορδιακή διαδοχή που ακολουθείται είναι: IV – VII Ελαττωμένη μεθ' εβδόμης – V – I – V – I (βλ. εικόνα 42). Με την πτώση στη Σολ Ελάσσονα τελειώνει το συνδεδετικό αυτό τμήμα, το οποίο προετοιμάζει τη νέα εμφάνιση του θέματος που ακολουθεί.

Εικόνα 42: εναρμόνιση μ. 7 – 11

Στα μέτρα 11 – 16, λοιπόν, εισάγεται από τα πρώτα βιολιά (VI I) το θέμα, αλλά αυτή τη φορά παρουσιάζεται με τη μορφή της αναστροφής (καθρέφτης) (βλ. εικόνα 43).

Εικόνα 43: αναστροφή του θέματος από τα VI I, μ. 11 – 16



Η αναστροφή του θέματος στα μέτρα αυτά ακολουθείται πιστά στο α, με εξαίρεση τους δύο φθόγγους της αποτζιατούρας στην αρχή του θέματος, οι οποίοι δεν αναστρέφονται. Παρατηρείται, επίσης, χρονική μετατόπιση της αρχής του θέματος από τη θέση στην άρση του μέτρου, η οποία προκύπτει από τη σμίκρυνση του αρχικού κρατημένου φθόγγου. Στο σημείο της μετάβασης, όμως, από το α στο β η αναστροφή μεταλλάσσεται διαστηματικά. Έτσι, το ανιόν πήδημα 3^{ης} μικρής, αντί να μετατραπεί σε κατιόν πήδημα 3^{ης} μικρής, μετατρέπεται σε κατιόν διάστημα δύο 8^{ων} και μιας 2ας Μεγάλης. Ακολουθούν οι δύο φθόγγοι της αποτζιατούρας σε κανονική και όχι αναστροφή μορφή και άλλη μια σμίκρυνση του κρατημένου φθόγγου. Στη συνέχεια του το β αναστρέφεται πιστά με εξαίρεση το τελευταίο διάστημα, το οποίο αντί για κατιόν 6^{ης} μικρής, είναι ανιόν 2ας Μεγάλης. Τέλος, παρατηρείται μια μικρή προέκταση της κατάληξης του θέματος με την προσθήκη ενός φθόγγου (βλ. εικόνα 44).

Εικόνα 44: Υπογράμμιση των σημείων μεταλλαγής του θέματος κατά την αναστροφή μορφή του, όπως παρουσιάζεται από τα VI I στα μ. 11 – 16, συγκριτικά με την αρχική εμφάνιση του θέματος από το FI I στα μ. 1 – 7.

Στο σημείο αυτό η ενορχήστρωση είναι πιο πυκνή. Όλα τα ξύλινα (εκτός από το κόντρα φαγκότο), τα τρομπόνια και τα υπόλοιπα έγχορδα συνοδεύουν ομοφωνικά. Η δυναμική αγωγή στα μέτρα αυτά είναι αρχικά *f* (*forte*), αλλά μειώνεται βαθμιαία (*diminuendo*) και καταλήγει στο *p* (*piano*). Μελωδικά το α μέρος του θέματος βρίσκεται στη Σολ ελάσσονα τονικότητα, ενώ το β περνάει στην IV βαθμίδα της κλίμακας, την υποδεσπόζουσα Ντο ελάσσονα. Αρμονικά ακολουθεί πτώση στη Ντο Ελάσσονα. Οι βαθμίδες που χρησιμοποιούνται στο β (μ. 13 άρση – 16 θέση) είναι οι εξής: IV – II – V – VI – V – I (βλ. εικόνα 45).

Εικόνα 45: Εναρμόνιση των μ. 11 – 16

$\text{♩} = 48$
 I Sol - IV DO - II V VI V I/IV SOL -

Τα μέτρα 17 – 22 που ακολουθούν κινούνται αρχικά στο πλαίσιο του Αιολικού τρόπου από Σολ. Στη συνέχεια πραγματοποιείται ένα πέρασμα από τη Φα μείζονα, επαναφορά της Σολ ελάσσονος και κατάληξη με σχέση συγγένειας 3ών σε μια Σι b ελάσσονα συγχορδία στο μέτρο 22 (βλ. εικόνα 46). Στα μέτρα αυτά η ένταση μειώνεται. Η ενορχήστρωση απλοποιείται, καθώς ο Σκαλκώτας διανέμει τους φθόγγους μόνο στην ομάδα των εγχόρδων, που παίζουν *divisi*. Από αυτά, η πρώτη ομάδα των πρώτων βιολιών παρουσιάζει την όποια μελωδική κίνηση. Τα υπόλοιπα πρώτα βιολιά, καθώς επίσης, τα δεύτερα βιολιά, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα συνοδεύουν. Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται το Α μέρος του χορού. Ήδη, το αρμονικό υπόβαθρο των μέτρων 17 – 22, τα οποία έχουν χαρακτήρα μεταβατικό, έχει προετοιμάσει την έναρξη του Β μέρους του χορού και την εκ νέου εμφάνιση του θέματος στη νέα τονικότητα.

Εικόνα 46: Αρμονική ανάλυση των μ. 17 – 22

$\text{♩} = 48$
 13
 I Sol -
 18
 V VI I/II Fa+ I V I /V Sol - I Si b -

Στο μέτρο 23, λοιπόν, αρχίζει το Β μέρος του χορού, το οποίο εμφανίζει χαρακτήρα ανάπτυξης. Στα μέτρα 23 – 26 το όμποε I (Ob I) παίζει solo το β τμήμα του θέματος, το οποίο, όμως, από το δεύτερο χρόνο του μέτρου 24 αναστρέφεται. Στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 26 στη μελωδική γραμμή του όμποε συναντάται,

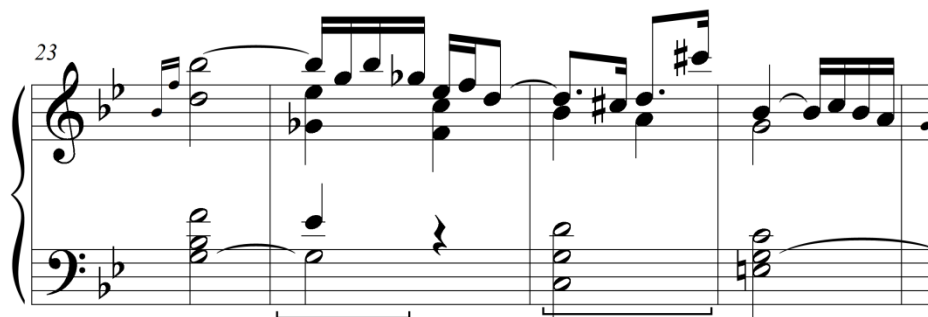
επίσης σε αναστροφή, η σύντομη γέφυρα του μέτρου 7 ως προέκταση της θεματικής κατάληξης (βλ. εικόνα 47).

Εικόνα 47: Υπογράμμιση των σημείων που αναστρέφονται στο β του θέματος του Ob I στα μ. 23 – 27.



Η ενορχήστρωση στα μέτρα αυτά (μ. 23 – 27) παρουσιάζεται λιτότερη από κάθε άλλη στιγμή, καθώς απευθύνεται μόνο στα πρώτα και δεύτερα βιολιά, τις βιόλες και τα βιολοντσέλα. Ακόμη και τα κοντραμπάσα έχουν παύση. Η δυναμική είναι για το σολιστικό όργανο *mf*, ενώ για τα έγχορδα που συνοδεύουν *p*. Το θέμα αρχίζει από το τονικό ύψος της Σι b και η μελωδική του ανάπτυξη παραπέμπει στον Αιολικό τρόπο από Σι b. Ωστόσο η εξέταση της κατακόρυφης γραφής επιβεβαιώνει την παραμονή στην αρχική τονικότητα – τρόπο του Λα από Σολ και το πέρασμα από τον Δώριο τρόπο με την ίδια βάση (μ. 26). Αυτό που προσδίδει ένα ιδιαίτερο ηχητικό άκουσμα στα μέτρα αυτά είναι η χρήση διηρημένων συγχορδιών (*split chord*), όπως και στο μέτρο 6, που προηγήθηκε. Αναλυτικότερα στο μέτρο 24 η συνήχηση Μι b – Σολ – Σολ b – Σι b παραπέμπει στην VI βαθμίδα της κλίμακας με διηρημένη τρίτη, ενώ στο μέτρο 25 η συνήχηση του Ντο με το Ντο #, το οποίο εμφανίζεται στη μελωδική γραμμή και έχει ποικιλιακό χαρακτήρα, παραπέμπει σε άλλη μια διηρημένη συγχορδία (βλ. εικόνα 48).

Εικόνα 48: Σημείωση των διηρημένων συγχορδιών των μ. 23 – 27.



Ακολουθεί στο μέτρο 27 ως το μέτρο 30 μια νέα είσοδος του α μέρους του θέματος σε παραλλαγή από τα κλαρινέτα I και II (C1 I, C1 II). Η αρχή του θέματος παρουσιάζεται αυτούσια, στη συνέχεια, όμως, παραλλάσσεται και ρυθμικά και μελωδικά και επεκτείνεται από το κλαρινέτο I (βλ. εικόνα 49). Το κλαρινέτο II μετά την αρχή του θέματος ακολουθεί μια πιο ελεύθερη μελωδική γραμμή η οποία, αν και εμφανίζει θεματικά στοιχεία, έχει πιο πολύ συνοδευτικό χαρακτήρα (βλ. εικόνα 50).

Εικόνα 49: Παραλλαγή του α μέρους του θέματος από το C1 I στα μ. 27 – 30.



Εικόνα 50: C1 II μ. 27 – 30



Ως προς την οριζόντια, αλλά και ως προς την κάθετη γραφή το θέμα κινείται στο πλαίσιο του Σολ αιολικού τρόπου. Η ενορχήστρωση διαφοροποιείται για μια ακόμη φορά. Τη μελωδική γραμμή των κλαρινέτων συνοδεύουν με ελάχιστους φθόγγους τα πρώτα και δεύτερα βιολιά, οι βιόλες και τα κοντραμπάσα με *pizzicato*. Τα ακολουθούν τα φαγκότα I και II. Την αρμονία γεμίζουν τα κόρνα I, II, III και IV και τα βιολοντσέλα με κρατημένους φθόγγους μεγάλης διάρκειας (Σολ – Σι b – Ρε – Σολ), οι οποίοι δημιουργούν ένα *pedal* τονικής, που αποτελεί το αρμονικό υπόβαθρο (βλ. εικόνα 51). Η δυναμική αγωγή είναι *p* (*piano*).

Εικόνα 51: εναρμόνιση των μ. 27 – 30

Στα επόμενα δέκα μέτρα (31 – 40) παρουσιάζεται ένα συνδεδεμένο τμήμα με χαρακτήρα γέφυρας, το οποίο καταλήγει αρμονικά στη Φα ελάσσονα. Ενδιαφέρουσα κρίνεται η μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου στα μέτρα 33 – 40 (βλ. εικόνα 52), η οποία εμφανίζει πολλά νέα στοιχεία όσον αφορά τη φθογγική και τη ρυθμική οργάνωση αλλά και όσα στοιχεία του θέματος υπάρχουν εδώ, υφίστανται ακόμη μεγαλύτερη επεξεργασία και διανθίζονται με νέα. Τα υπόλοιπα όργανα απλώς συνοδεύουν. Θα πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι η ενορχήστρωση πυκνώνει με τη συμμετοχή όλων των ξύλινων πνευστών, ακόμα και του κόντρα φαγκότου, των κόρνων και των υπόλοιπων εγχόρδων.

Εικόνα 52: Η μελωδική κίνηση του βιολοντσέλου στα μ. 33 – 40

Στο μέτρο 31 άξια λόγου είναι η κίνηση των ξύλινων πνευστών. Τα φλάουτα I και II παίζουν 8ηχα τριακοστών δεύτερων και συνηχούν με τα 9ηχα τριακοστών δεύτερων που παίζουν τα κλαρινέτα I και II, αλλά και με το 7ηχο τριακοστών δεύτερων του όμποε I και το 4ηχο τριακοστών δεύτερων του όμποε II (βλ. εικόνα 53).

Εικόνα 53: Τα ξύλινα πνευστά, μ. 31 – 32.

Η εντυπωσιακή αυτή συνήχηση καταλήγει στην άρση του ίδιου μέτρου σε μια συγχορδία Ντο# - Μιb - Σολ - Σιb, δηλαδή, σε μία IV γερμανική συγχορδία, από όλα τα ξύλινα πνευστά, τα έγχορδα και τα κόρνα με δυναμική αγωγή *sforzando*.

Στο επόμενο μέτρο (μ. 32) τα έγχορδα παίζουν *divisi*, τα πρώτα βιολιά και τα βιολοντσέλα σε παράλληλες 4^{es} και τα δεύτερα βιολιά σε παράλληλες 8^{es} μια χρωματική κάθοδο, που οδηγεί σε μια συγχορδία Λα - Ντο - Μι b - Σολ. Καταλήγουν στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 33 - 34) σε μια συγχορδία Φα# - Λα - Ντο - Μιb, VII 7 *dim.*, για να ακουστεί στο μέτρο 35 η τονική Σολ ελάσσονα (βλ. εικόνα 54). Στο μέτρο 36 με την τρίλια του Σι (αναίρεση) από τα φλάουτα ακούγεται μια Σι - Ρε - Φα - Λα b - Ντο που λύνεται στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ. 37) στη Ντο - Μι b - Σολ - Ντο, ελάσσονα δεσπόζουσα της Φα ελάσσονος. Ακολουθεί πτώση στη Φα Ελάσσονα (μ. 38 - 40) με συγχορδιακή διαδοχή II - V - I (βλ. εικόνα 55). Θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί στα μέτρα 33 - 40 η ιδιαίτερη μελωδική κίνηση που

παρουσιάζουν τα βιολοντσέλα, η οποία αποτελεί άλλη μία επεξεργασία των στοιχείων του θέματος (βλ. εικόνα 56).

Εικόνα 54: Αρμονική ανάλυση των μ. 32 – 35

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

II Sol - VII dim. Sol - I Sol -

Εικόνα 55: Αρμονία μ. 36 – 40

36

VII dim. Do- I Do- V5b/ II Fa- V

Εικόνα 56: Η μελωδική κίνηση των βιολοντσέλων στα μ. 33 – 40.

Violoncello

6

Στα μέτρα 41 – 43 εμφανίζεται το α τμήμα του θέματος ταυτόχρονα και σε ταυτοφωνία στα φλάουτα I και II (Fl I, Fl II), στα όμπες I και II (Ob I, Ob II) και στα

βιολιά I και II (VI I, VI II) με δυναμική ff (fortissimo). Συνοδεύει για πρώτη φορά ολόκληρη η ορχήστρα σε ένα δυναμικό και εντυπωσιακό tutti. Η μελωδική γραμμή του θέματος κινείται στο πλαίσιο της Φα Ελάσσονος τονικότητας και της Λα b Μείζονος μέσω σχέσης συγγένειας 3ών (βλ. εικόνα 57).

Εικόνα 57: Αρμονία μ. 41 – 43

Στο μέτρο 44 ακολουθεί μια χρωματική κάθοδος τριακοστών δευτέρων από τα φαγκότα – συνοδεύουν και τα κλαρινέτα – η οποία οδηγεί αρμονικά στο μέτρο 45 στη Σολ ελάσσονα τονικότητα (βλ. εικόνα 58).

Εικόνα 58: μ. 44 – 45

Στα μέτρα 45 – 49 τα δύο κλαρινέτα και τα δύο φαγκότα unison παρουσιάζουν μια μελωδική γραμμή, η οποία στηρίζεται σε ρυθμικά στοιχεία του θέματος. Η ρυθμική αυτή επεξεργασία των θεματικών στοιχείων παρουσιάστηκε αρχικά από το κλαρινέτο I στο μέτρο 30 και αποτελεί σμίκρυνση του μελωδικού μοντέλου που παρουσιάστηκε από τη βιόλα στα μέτρα 34 – 35 (βλ. εικόνα 59). Απαντούν τα δύο φλάουτα unison στη θέση του μέτρου 46 και στην άρση του μέτρου 49 (βλ. εικόνα 60).

Εικόνα 59: C1 I, C1 II, Fg I και Fg II, μ. 45 – 49

Musical score for Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Bassoon 1, and Bassoon 2, measures 45-49. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the woodwinds.

Εικόνα 60: Φλάουτο I και φλάουτο II, μ. 45 – 49

Musical score for Flute 1 and Flute 2, measures 45-49. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the flutes.

Από την υπόλοιπη ορχήστρα συνοδεύουν τα τρομπόνια και η τούμπα ομοφωνικά με κρατημένες νότες μεγάλης διάρκειας που τονίζουν το αρμονικό υπόβαθρο και τα βιολιά παίζοντας Ρε – Ρε (μ. 45, μ. 49). Αρμονικά το τμήμα αυτό του χορού κινείται στο χώρο της Σολ Ελάσσονος. Στα μέτρα 45 – 46 ακούγεται η τονική, Σολ ελάσσονα συγχορδία. Στη θέση του μέτρου 47 η συνήχηση Σολ – Σι \flat – Ντο – Ντο \sharp , η οποία εξελίσσεται σε Λα – Ντο – Ντο \sharp - Σολ – Σι \flat στην άρση του μέτρου, αποτελεί άλλη μια διηρημένη συγχορδία. Με άλλα λόγια, η συγχορδιακή διαδοχή που ακολουθείται στο μέτρο 47 είναι: IV με διηρημένη βάση, οπότε στην ουσία ακούγεται ταυτόχρονα η απλή IV με τη γερμανική IV και II με διηρημένη 3^η. Στο μέτρο 48 επαναλαμβάνεται η IV με διηρημένη βάση και στο μέτρο 49 καταλήγει στη δεσπόζουσα, δηλαδή, σε μια συγχορδία Ρε – Φα \sharp – Λα – Ρε (βλ. εικόνα 61).

Εικόνα 61: Αρμονική ανάλυση μ. 45 – 49

Musical score for piano accompaniment, measures 45-49. The score is in 2/4 time and features a harmonic analysis of the chords. The tempo is marked as $\text{♩} = 48$. The harmonic analysis labels are: I Sol-, IV Germ II, IV Germ., and V.

Από το μέτρο 49 αρχίζει ένα solo από τα κόρνα I και III (Cor I, Cor III) που καταλήγει σε πτώση στην τονική Σολ ελάσσονα (μ. 57). Η μελωδική γραμμή των κόρνων στο σημείο αυτό αποτελεί μία ακόμη παραλλαγή, ρυθμική και μελωδική, των στοιχείων του θέματος (βλ. εικόνα 62).

Εικόνα 62: Η μελωδική γραμμή των κόρνων I και III, μ. 49 – 57.

Horn in F

Στον κατακόρυφο άξονα γραφής οι συνηγήσεις που εναλλάσσονται, αποτελώντας το αρμονικό υπόβαθρο, είναι οι εξής: Στα μέτρα 49 – 50 ακούγεται η δεσπόζουσα Ρε-Φα#-Λα-Ρε. Στο μέτρο 51 ακούγεται αρχικά η υποδεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και ακολουθεί η II μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή, Ντο-Μιb-Σολ-Σιb (-Λα-Ρε). Στη θέση του μέτρου 52 ακούγεται η υποδεσπόζουσα με διηρημένη την 3^η και την 7^η, Ντο-Μιb-Σολ-Σιb (-Σολ#-Σι-Ρε) και στην άρση του μέτρου η II μεθ' εβδόμης σε πρώτη αναστροφή Ντο-Μιb-Σολ-Σιb (-Λα-Ντο-Ρε). Στο μέτρο 53 η συνηγήση είναι Σιb-Σολ-Ντο#-Ρε. Πρόκειται για την IV βαθμίδα με οξυμμένη βάση (Ντο#), αλλά χωρίς την 3^η (Μιb). Στο μέτρο 54 ακούγεται η ίδια συνηγήση με την προσθήκη ενός Μι αναίρεση που, αν και έχει ποικιλματικό χαρακτήρα, μετατρέπει τη συγχορδία σε VII dim. της Ρε μείζονος. Στα μέτρα 55 – 56 ακούγεται η I στη Ρε+, η οποία είναι και δεσπόζουσα στη Σολ-, με διηρημένη την 7^η της συγχορδίας, Λα-Φα#-Ντο#-Ντο-Ρε. Στο μέτρο 57 ακολουθεί η τονική Σολ-Σιb-Ρε-Σολ. Αρμονικά, λοιπόν κινείται στο χώρο της Σολ ελάσσονας και της δεσπόζουσας της Σολ (Ρε μείζονος) και καταλήγει με πτώση στην τονική (Σολ Ελάσσονα). Συνοδεύει ολόκληρη η ορχήστρα.

Εικόνα 63: Αρμονική ανάλυση μ. 49 – 57.

Piano

♩ = 48

V Sol-/ I Re+ IV7 II6 IV5! II6 IV Germ.
5 7! 5

/ VII dim. Re+ I 7! Re+ / V Sol- I Sol-

Στα μέτρα 57 – 70 συναντάται ένα pedal τονικής (Σολ Ελάσσονος) με solo από τις βιόλες (βλ. εικόνα 64). Συνοδεύουν τα υπόλοιπα έγχορδα και τα κόρνα. Η δυναμική αγωγή είναι *mf* (*mezzo forte*) για τα έγχορδα και *p* (*piano*) για τα χάλκινα και εξελίσσεται βαθμιαία (*crescendo*) σε ένα *f* (*forte*) με τη συμμετοχή ολόκληρης της ορχήστρας και των κρουστών, τα οποία εμφανίζονται για πρώτη φορά σε όλη τη διάρκεια του χορού.

Εικόνα 64: Σόλο από τις βιόλες στα μ. 57 – 69.

Viola

7

f

Η συγχορδιακή διαδοχή στα μέτρα του pedal τονικής (μ. 57 – 70) είναι ουσιαστικά I-VI-V-I (βλ. εικόνα 65).

Εικόνα 65: Αρμονική ανάλυση μ. 57 – 70.

Piano

pedal I VI 3!

6 V5b V 3# I

14 I Sol-

Στο μέτρο 70 αρχίζει το τρίτο και τελευταίο μέρος του χορού, το οποίο έχει χαρακτήρα επανάληψης – επανέκθεσης. Στην άρση του μέτρου 70 (μ. 70 – 72) εμφανίζεται στις τρομπέτες (Trb) η αρχή του θέματος (α), ελάχιστα διαφοροποιημένη, καθώς οι μόνες μεταλλαγές που εντοπίζονται είναι η σμίκρυνση

του αρχικού κρατημένου φθόγγου και η απουσία των δύο αποτζιατούρων (βλ. εικόνα 66). Και στα επόμενα μέτρα 72 – 79 το θέμα επεκτείνεται. Για μία ακόμη φορά η επέκταση του α μέρους του θέματος στηρίζεται σε ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία που απορρέουν από το ίδιο το θέμα (βλ. εικόνα 67). Την τελευταία αυτή εμφάνιση του θέματος συνοδεύουν τα ξύλινα πνευστά, η τρομπέτα II και τα τρομπόνια με δυναμική αγωγή *p* (*piano*).

Εικόνα 66: Το α μέρος του θέματος από τις τρομπέτες, μ. 70 – 72.

Trumpet in B \flat

Εικόνα 67: Η μελωδική κίνηση της τρομπέτας, μ. 70 – 79

Trumpet in B \flat

Ως προς τον κατακόρυφο άξονα γραφής οι συγχορδίες που εναλλάσσονται στα μέτρα 70 – 80 είναι οι εξής: I στη Σολ ελάσσονα (μ. 70 – 72), I στη Σιβ ελάσσονα (με σχέση συγγένειας 3ών, μ. 73 – 76), I στη Λα ελάσσονα (μ. 77 – 78), ακολουθεί η ίδια συγχορδία με διηρημένη 5^η (μ. 79 – 80), η οποία είναι και II με διηρημένη 5^η στη Σολ ελάσσονα (βλ. εικόνα 68).

Εικόνα 68: Αρμονική ανάλυση των μ. 70 – 80

Piano

I Sol- I 6 Sib-

I 6 La-
4

II 6
5

I 5!

Στην άρση του μέτρου 79 εμφανίζεται το α μέρος του θέματος από τα βιολοντσέλα. Η τελευταία αυτή εμφάνιση του θέματος αποτελεί μία ακόμη

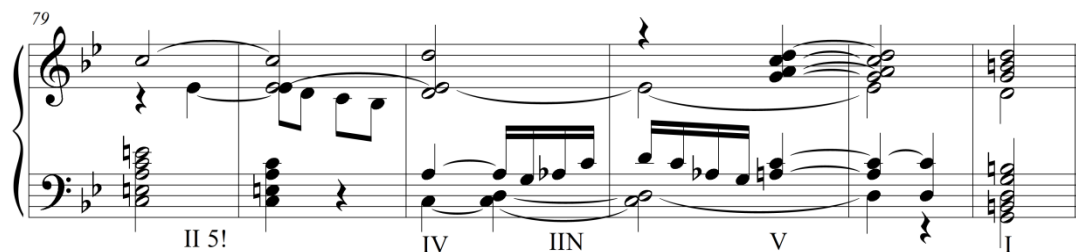
παραλλαγή του. Οι μεταλλαγές στην επεξεργασία του θέματος εντοπίζονται στην έλλειψη των δύο χαρακτηριστικών αποτζιατούρων, στη ρυθμική μετατόπιση της αρχής του θέματος από τη θέση στην άρση του μέτρου, στην σμίκρυνση του κρατημένου φθόγγου και στη μεγέθυνση των επόμενων φθόγγων. Από το μέτρο 81 και έπειτα το θέμα προεκτείνεται, στηριζόμενο σε μοτιβικά στοιχεία του αρχικού θέματος (βλ. εικόνα 69). Η ρυθμομελωδική αυτή παραλλαγή εμφανίζει στοιχεία που απαντήθηκαν και στο σόλο των βιολών στα μέτρα 57 – 59.

Εικόνα 69: Οι μεταλλαγές και η προέκταση του θέματος από τα βιολοντσέλα στα μ. 79 – 84.



Ο χορός τελειώνει με pedal της υποδεσπόζουσας και πτώση στην Σολ μείζονα (μ. 79 – 84). Η συγχορδιακή διαδοχή (βλ. εικόνα 70) στα μέτρα αυτά είναι II στη Σολ ελάσσονα με διηρημένη την 5^η της συγχορδίας (μ. 79 – 80), IV (μ. 81 θέση), II N (μ. 81 άρση- μ. 82 θέση), V (μ. 82 άρση – μ. 83), I (μ. 84).

Εικόνα 70: μ. 79 - 84



Ανακεφαλαιώνοντας, ο Ηπειρωτικός II συνιστά μια πρωτότυπη δημοτικοφανή σύνθεση του Νίκου Σκαλκώτα. Ο μελωδικός και ο ρυθμικός του χαρακτήρας δεν είναι χορευτικός και παραπέμπει περισσότερο σε καθιστικό δημοτικό τραγούδι, της τάβλας. Η τροπική του μελωδία είναι διατονική και αναπτύσσεται πάνω στους φθόγγους του Σολ αιολικού τρόπου. Αρμονικά ο χορός κινείται στη Σολ ελάσσονα τονικότητα, με περάσματα από τη Σι b μείζονα, τη Ντο ελάσσονα και τη Φα μείζονα. Έχει τριμερή μορφή ABA¹¹⁹, καθώς διαφαίνονται μία έκθεση, ένα μεσαίο μέρος ανάπτυξης και επεξεργασίας του θεματικού υλικού και μία επανέκθεση. Ο χορός είναι μονοθεματικός. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που ο Σκαλκώτας διαχειρίζεται το θεματικό υλικό, χρησιμοποιεί την αναστροφή (καθρέφτης) του θέματος ή μέρους αυτού με σκοπό την επίτευξη της μελωδικής, ρυθμικής και μορφολογικής εξέλιξης.

¹¹⁹ Walton 1990: 77, Θέμελης 1994: 39.

2.3

«ΚΛΕΦΤΙΚΟΣ» I, ΣΕΙΡΑ III 3 (“KLEFTIKOS” I, SER. III 3)

Ο «Κλέφτικος» I αριθμείται ως ο τρίτος χορός της τρίτης Σειράς του έργου. Ο χορός ενορχηστρώνεται για πίκολο (picc.), φλάουτο (Fl I), δύο όμποε (Ob. I, II), δύο κλαρινέτα σε Σι b (Cl Si b I, II), δύο φαγκότα (Fg I, II), κόντρα φαγκότο (Cfg.), τέσσερα κόρνα σε Φα (Cor Fa I, II, III, IV), τρεις τρομπέτες σε Σι b (Trb. Si b I, II, III), τρία τρομπόνια (Trbn I, II, III), τούμπα (Tb), κρουστά (Batteria: Tamp. Milit., Tamburino, Frusta, Gr. C., Piatti) και έγχορδα (Vl I, II, Vla, Vlc, Cb). Είναι γραμμένος στη Λα b ελάσσονα τονικότητα και έχει ρυθμική αγωγή Allegro Vivo ($\text{♩} = 160$). Η μετρική ένδειξη είναι 2/4, ωστόσο παρατηρείται έντονο το φαινόμενο της μετρικής εναλλαγής σε όλη τη διάρκεια του χορού (2/4 μ. 1 – 16, 3/4 μ. 17, 2/4 μ. 18 – 38, 3/4 μ. 39, 2/4 μ. 40 – 42, 3/4 μ. 43, 2/4 μ. 44, 4/4 μ. 45, 2/4 μ. 46 – 47, 3/4 μ. 48, 2/4 μ. 49 – 88, 3/4 μ. 89, 2/4 μ. 90 – 101).

Πρόκειται για ένα γρήγορο και ιδιαίτερα κινητικό και ζωνρό κομμάτι, που χαρακτηρίζεται από έντονες διαφοροποιήσεις δυναμικής, αλλά και διαδοχικές πυκνώσεις και αραιώσεις του ορχηστρικού δυναμικού. Ο χορός έχει τριμερή μορφή ABA', καθώς διακρίνονται μία σαφής έκθεση, ένα μεσαίο μέρος ανάπτυξης και μία ξεκάθαρη – αν και τροποποιημένη – επανέκθεση. Το κομμάτι βασίζεται σε ένα μελωδικό μοντέλο, που είτε παραλλάσσεται, είτε επαναλαμβάνεται. Ο Σκαλκώτας, εφαρμόζοντας την αρχή της αναπτυσσόμενης παραλλαγής, στηρίζει για μια ακόμη φορά ολόκληρη τη μελωδική, ρυθμική και μορφολογική εξέλιξη του χορού σε παραλλαγές και αναπτύξεις του θέματος και των στοιχείων του. Το θέμα (βλ. εικόνα 71) κινείται με φθογγικό κέντρο τη Λα b Ελάσσονα, εμφανίζει ωστόσο τροπικές προεκτάσεις. Εκτείνεται σε 16 μέτρα και χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: α (μ. 1 – 4), α' (μ. 5 – 9), β (μ. 9 – 13) και β' (μ. 13 – 16). Τα μέτρα 17 – 19 έχουν χαρακτήρα συνδετικό, χαρακτήρα γέφυρας, αλλά θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν και ως προέκταση της θεματικής κατάληξης (βλ. εικόνα 72).

Εικόνα 71: Θέμα από τα βιολιά I, μ. 1 – 16

Violin I

οργάνωση, την εναρμόνιση και την ενορχήστρωση, αποτελούν, όμως, μεταξύ τους ανιούσα αλυσίδα κατά διάστημα 2ας Μεγάλο (βλ. εικόνα 76).

Εικόνα 75: Α μέρος θέματος, σύγκριση τμημάτων α και α', μ. 1 – 9

Violin I

Εικόνα 76: Β μέρος θέματος, σύγκριση τμημάτων β και β', μ. 9 – 17

Violin I

Τα μοτίβα του θέματος πάνω στα οποία στηρίζεται ολόκληρη η ανάπτυξη του χορού είναι τα εξής (βλ. εικόνα 77):

Εικόνα 77i, ii, iii: Τα τρία μοτίβα που χαρακτηρίζουν το θέμα και ολόκληρο το κομμάτι.

Η μελωδική γραμμή του θέματος κινείται στο χώρο της Λα b ελάσσονος (βλ. εικόνα 78) και καταλήγει στη δεσπόζουσα της, Μι b του Μείζονος τρόπου (Σολ αναίρεση).

Εικόνα 78: Λα b ελάσσονα κλίμακα

Εξετάζοντας τον κατακόρυφο άξονα γραφής ιδιαίτερη ηχητική εντύπωση προκαλεί η επανάληψη του διάφωνου φθόγγου Ρε αναίρεση, ως τονισμένου διαβατικού, ταυτόχρονα με το Ρε b της μελωδίας. Στο β της μελωδίας εμφανίζεται και το Σολ αναίρεση, ως προσαγωγέας της κλίμακας. Στην άρση του μέτρου 19 με την επαναφορά του Ρε b, αλλά τη διατήρηση του Σολ αναίρεση ακούγεται η δεσπόζουσα Μι b. Με άλλα λόγια, στον κατακόρυφο άξονα γραφής οι συνηχήσεις που εναλλάσσονται είναι οι Λα b – Ντο – Μι b – Λα b και Ρε b – Φα b – Λα b – Ρε b. Το

συγχορδιακό υπόβαθρο δομείται από εναλλαγές της τονικής με την υποδεσπόζουσα (μ. 1 – 3 I τονική, μ. 4 IV υποδεσπόζουσα, μ. 5 – 7 I τονική, μ. 8 IV υποδεσπόζουσα, μ. 9 – 11 I τονική, μ. 12 IV υποδεσπόζουσα, μ. 13 – 15 I τονική, μ. 16 IV υποδεσπόζουσα). Τα μέτρα 17 – 19 αποτελούν την προέκταση της κατάληξης του θέματος και έχουν χαρακτήρα μεταβατικό, καθώς εισάγουν και την επανάληψη του A, αλλά και συνδέουν το B μέρος του χορού. Οι συγχορδίες που ακούγονται στα μέτρα αυτά είναι η τονική (I), η παρένθετη δεσπόζουσα της δεσπόζουσας [(V)V] και η δεσπόζουσα (V) (βλ. εικόνα 79).

Εικόνα 79: Αρμονική ανάλυση του θέματος (A μέρους του χορού).

Στο μέτρο 20 αρχίζει το B μέρος του χορού το οποίο εκτείνεται ως το μέτρο 72. Το δεύτερο μέρος αποτελεί το μέρος ανάπτυξης κι επεξεργασίας του θεματικού υλικού. Χωρίζεται σε τρία τμήματα Bi (μ. 20 – 42), Bii (μ. 43 – 52) και Biii (μ. 53 – 72). Το Bi αρχίζει με solo από το φαγκότο I (μ. 20 – 27) (βλ. εικόνα 80). Συνοδεύουν το φαγκότο II, το κόντρα φαγκότο και τα κοντραμπάσα με όγδοα staccato τονίζοντας

την αρμονική βάση, ενώ το πίκολο και το φλάουτο με κρατημένους φθόγγους μεγάλης διάρκειας γεμίζουν την αρμονία και τον όγκο της ορχήστρας. Η ανάπτυξη του μελωδικού μοντέλου που εμφανίζεται στο φαγκότο στηρίζεται σε ρυθμικά και φθογγικά στοιχεία του θέματος και κυρίως του α και α' μέρους του. Αρμονικά τα μέτρα 20 – 27 κινούνται στο χώρο της σχετικής, Ντο β μείζονος (βλ. εικόνα 81) και οι βαθμίδες που εναλλάσσονται είναι I (μ. 20 – 21), V (μ. 22 – 25), I (μ. 26 – 27) (βλ. εικόνα 82).

Εικόνα 80: Το σόλο του φαγκότου στα μ. 20 – 27.

Bassoon

Εικόνα 81: Ντο β μείζονα

Εικόνα 82: Αρμονική ανάλυση των μ. 20 – 27, σόλο φαγκότο

Piano

Στην άρση του μέτρου 27 αρχίζει το solo του όμποε I, το οποίο εκτείνεται ως το μέτρο 39. Η μελωδική κίνηση του όμποε στηρίζεται, επίσης, σε στοιχεία του θέματος, τα οποία, όμως, παρουσιάζονται ακόμα πιο παραλλαγμένα και ανεπτυγμένα (βλ. εικόνα 83). Αναλυτικότερα, το μοτίβο i (βλ. εικόνα 77i) μεγεθύνεται ρυθμικά, παραλλάσσεται μελωδικά και συνενώνεται με το μοτίβο iii, καθώς ο τελευταίος φθόγγος του μοτίβου i αποτελεί τον πρώτο φθόγγο του μοτίβου iii (μ. 27 – αρχή 29,

βλ. εικόνα 84). Στη συνέχεια το μοτίβο iii συνενώνεται με το μοτίβο ii το οποίο, όμως, παρουσιάζεται με καρκινική μορφή, δηλαδή, αντεστραμμένο (βλ. εικόνα 85). Στο μέτρο 30 το μοτίβο iii παρουσιάζεται ρυθμικά αντεστραμμένο και μελωδικά παραλλαγμένο (βλ. εικόνα 86). Στη θέση του μέτρου 31 το μοτίβο ii αντιστρέφεται, αλλά αντί για όγδοο και τρίηχο δεκάτων έκτων μεταλλάσσεται ρυθμικά σε τέσσερα δέκατα έκτα (βλ. εικόνα 87). Στη συνέχεια, στα μέτρα 31 – 32, τα θεματικά στοιχεία επεκτείνονται (βλ. εικόνα 87). Τα μέτρα 33 και 34 και 35, με εξαίρεση των προσθήκη των δύο διαβατικών φθόγγων στο μέτρο 34 (βλ. εικόνα 88), είναι όμοια με τα μέτρα 11, 12 και 13 (βλ. εικόνα 71). Τα μέτρα 35 – 39 θυμίζουν το β' μέρος του θέματος, όπως παρουσιάστηκε στα μέτρα 13 – 17, με τη διαφορά ότι εδώ χρησιμοποιείται το πυκνογραμμένο μοτίβο ii του α τμήματος του θέματος, του οποίου η κατάληξη στην άρση του 37 αποτελεί σμίκρυνση του μέτρου 15 (βλ. εικόνα 89). Το θέμα τελειώνει με ρυθμική και διαστηματική μεταλλαγή της κατάληξης, αντί για Ντο b – Φα b, διάστημα 4^{ης} Καθαρό ανιόν, σε Ντο b – Λα b – Λα b, διάστημα 3^{ης} μικρό κατιόν και διάστημα 8ας ανιόν (βλ. εικόνα 89).

Εικόνα 83: Σόλο όμποε, μ. 27 – 39.

Εικόνα 84: Όμποε μ. 27 – 29

Εικόνα 85: Όμποε μ. 28 – 29

Εικόνα 86: Όμποε μ. 30 – 31

Εικόνα 87: Όμποε μ. 31 – 32

Εικόνα 88: Όμποε μ. 33 – 35

Εικόνα 89: Όμποε μ. 35 – 39

Η μελωδική γραμμή του όμποε τοποθετείται στο πλαίσιο της Μι b μείζονος. Στον κατακόρυφο άξονα γραφής διαφαίνεται η επιστροφή στην αρχική τονικότητα Λα b μελωδική ελάσσονα (βλ. εικόνα 90). Με την προσθήκη των δύο κλαρινέτων στην ορχήστρα συνοδεύουν πλέον όλα τα ξύλινα πνευστά (εκτός από το κόντρα

φαγκότο) και επίσης η βιόλα συμμετέχει με μικρά μελωδικά περάσματα unison με τα δύο φαγκότα.

Εικόνα 90: Αρμονική ανάλυση μ. 27 – 39

The musical score for Piano, measures 27-39, is presented in three systems. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4. The score features a complex harmonic structure with triplets and chromatic lines in both hands. The first system (measures 27-30) shows a melodic line in the right hand with triplets and a bass line with chords. The second system (measures 31-34) continues the melodic development with more triplets. The third system (measures 35-39) concludes the passage with a final triplet and a change in the bass line.

Στα μέτρα 39 – 42 εκτείνεται μια μικρή γέφυρα, ανάλογη των μέτρων 17 – 19 (βλ. εικόνες 72 και 79), η οποία μελωδικά περνάει στο χώρο της Λα b ελάσσονος (βλ. εικόνα 91). Στο τέλος του μέτρου 42 υπάρχει σημείο επανάληψης, το οποίο οδηγεί στην επανάληψη του Βι κι έπειτα στο Βii.

Εικόνα 91: Αρμονική ανάλυση μ. 39 – 42

The musical score for Piano, measures 39-42, is presented in two systems. The key signature changes to A-flat major/C minor (three flats) and the time signature remains 2/4. The score shows a harmonic bridge with a key change. The first system (measures 39-40) features a melodic line in the right hand and a bass line with chords. The second system (measures 41-42) continues the melodic development with a key change to A-flat major/C minor. Roman numerals are provided below the score: LA b, II N, V, and I.

Τα μέτρα 43 – 52 αποτελούν το Βii μέρος του χορού. Πρωταγωνιστικό ρόλο στο μέρος αυτό έχουν τα χάλκινα πνευστά. Τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας έχουν παύση. Τα χάλκινα με δυναμική αγωγή *ff* (*fortissimo*) και απόλυτη ρυθμική ακρίβεια παρουσιάζουν μια ακόμη αναπτυσσόμενη παραλλαγή του θεματικού υλικού. Τα στοιχεία του θέματος στα μέτρα αυτά διανθίζονται μελωδικά και μεγεθύνονται. Η τροποποιημένη αυτή μελωδική κίνηση παρουσιάζεται από την τρομπέτα I και από το

τρομπόνι I unison (βλ. εικόνα 92). Τα υπόλοιπα χάλκινα συνοδεύουν ομοφωνικά, διατηρώντας τη ρυθμική ομοιομορφία και υπογραμμίζοντας το αρμονικό υπόβαθρο (βλ. εικόνα 93). Στο τμήμα αυτό του χορού η χρήση της μετρικής εναλλαγής από το Σκαλκώτα φτάνει στο αποκορύφωμά της, καθώς υφίσταται ανά ένα ή δύο μέτρα.

Εικόνα 92: Τρομπέτα I – Τρομπονι μ. 43 – 52

The image shows the musical score for the Trumpet in Bb and Trombone parts, measures 43 to 52. The score is written in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The Trumpet part is in the upper staff, and the Trombone part is in the lower staff. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplet markings. The tempo is marked as 3/4.

Εικόνα 93: Αρμονική ανάλυση μ. 43 – 52

The image shows the musical score for the Piano part, measures 43 to 52. The score is written in a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplet markings. The tempo is marked as 3/4. The score includes harmonic analysis labels: V Do b+, I, V, I, V, I, V, I, V La b-.

Στο μέτρο 53 αρχίζει το Biii μέρος του χορού, το οποίο εκτείνεται ως το μέτρο 72. Το B iii στηρίζεται σε άλλη μία παραλλαγή του βασικού μελωδικού μοντέλου. Στο σημείο αυτό η ενορχήστρωση διαφοροποιείται. Το τμήμα εισάγουν τα κρουστά (riatti μ. 53). Η κύρια μελωδική κίνηση, η οποία στηρίζεται σε επαναλήψεις του βασικού μοτίβου του α και α' μέρους του θέματος, παρουσιάζεται από τα δύο όμπσε στα μέτρα 53 – 60 (βλ. εικόνα 94) και στη συνέχεια από τα δύο κλαρινέτα στα μέτρα 61 – 68 (βλ. εικόνα 95). Τη συνοδεία αναλαμβάνουν τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα. Τα ξύλινα πνευστά άλλοτε παίζουν όγδοα στη θέση κάθε μέτρου και άλλοτε κρατημένους φθόγγους μεγάλης διάρκειας, τα πρώτα και δεύτερα βιολιά

παίζουν *divisi* σχήματα αντιχρονισμού και τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα τονίζουν το ρυθμό και την αρμονική βάση επαναλαμβάνοντας Λα b – Ρε b.

Εικόνα 94: Όμποε I, II και Κύμβαλα, μ. 53 – 60

The image shows a musical score for Oboe 1, Oboe 2, and Cymbals. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Oboe parts are in G major (one sharp) and the Cymbal part is in 3/4 time.

Εικόνα 95: Κλαρινέτα I και II, μ. 61 – 68

The image shows a musical score for Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, and Bb Clarinet 1 and 2. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The Clarinet parts are in Bb major (two flats) and the Bb Clarinet parts are in Bb major (two flats).

Στα μέτρα 69 – 72 τα ξύλινα παύουν και η μελωδική κίνηση περνάει στα πρώτα και δεύτερα βιολιά (βλ. εικόνα 96). Τα υπόλοιπα έγχορδα συνεχίζουν να συνοδεύουν. Εξετάζοντας αναλυτικότερα τον κατακόρυφο άξονα γραφής στα μέτρα 53 – 72 παρατηρείται ότι οι συγχορδίες που αποτελούν το αρμονικό υπόβαθρο είναι ουσιαστικά η I και η IV αρχικά του ελάσσονος και έπειτα του μείζονος τρόπου. Στο τέλος καταλήγει με τέλεια πτώση (VI- IV – II- V- I) στη Λα b ελάσσονα (βλ. εικόνα 97). Συγκεκριμένα στα μέτρα 72 – αρχή 73 έγχορδα και ξύλινα πνευστά συνηθούν ομοφωνικά δομώντας μια Λα b ελάσσονα συγχορδία με δυναμική αγωγή *crescendo*

και σηματοδοτούν το τέλος του δεύτερου μέρους του χορού και συνδέουν με το τρίτο μέρος την επανέκθεση Α'.

Εικόνα 96: Βιολιά I και II, μ. 69 – 73

Εικόνα 97: Αρμονική ανάλυση μ.. 53 – 72

Στο μέτρο 73 αρχίζει το Α' μέρος του χορού το οποίο εκτείνεται ως το μέτρο 90 και αποτελεί την επανέκθεση. Η επανέκθεση είναι τετραμερής και αποτελεί σχεδόν πιστή επανάληψη του Α, καθώς διαφοροποιείται ελάχιστα στο τέλος του β και

του β' μέρους του θέματος. Με αυτόν τον τρόπο στο Α' μέρος του χορού διακρίνονται τα εξής μέρη: το α (μ. 73 – 76), το α' (μ. 77 – 80 και μ. 81 προέκταση), το β (μ. 82 – 84), β' (μ. 85 – 88). Ο Σκαλκώτας διατηρεί την ίδια (όπως και στο Α) ρυθμική και φθογγική οργάνωση, αλλά και την ίδια εναρμόνιση και ενορχήστρωση (βλ. εικόνα 98).

Εικόνα 98: Αρμονική ανάλυση μ. 73 – 90

4 KLEFTIKOS Ser.₃ III 3

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and Roman numerals (I, IV) indicating chord functions. The first system (measures 73-77) shows a sequence of chords with triplets in the right hand. The second system (measures 78-82) continues this sequence. The third system (measures 83-87) shows a change in the bass line and the introduction of a 3/4 time signature. The fourth system (measures 88-90) concludes the passage with a final chord and a double bar line.

Οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται στο β και β' μέρος της επανέκθεσης αφορούν τροποποιήσεις της βασικής μελωδικής γραμμής (θέμα) – την οποία παρουσιάζουν τα πρώτα βιολιά – που μορφοποιούνται με προσθήκες φθόγγων και συντμήσεις (βλ. εικόνα 99). Οι διαφοροποιήσεις αυτές εντοπίζονται στα παρακάτω μέτρα. Στα μέτρα 81 – 82 παρατηρείται ρυθμική τροποποίηση του μέτρου 9. Στα μέτρα 84 – 85 η μελωδική γραμμή μεταλλάσσεται με την προσθήκη διαβατικών φθόγγων και προήγηση του Μι b. Το μέτρο 86 τροποποιείται ρυθμικά και μελωδικά

εμφανίζοντας το βασικό σχήμα του α και του α', το οποίο στηρίζεται σε τρίγχο δεκάτων έκτων και όγδοο. Στα μέτρα 88 – 89, όπως και στα μέτρα 84 – 85, η μελωδική κίνηση εμπλουτίζεται με την προσθήκη διαβατικών φθόγγων και προήγηση του Φα b. Τέλος, στα μέτρα 89 – 90 παρατηρείται ρυθμική μετατόπιση του μοτίβου από το πρώτο στο δεύτερο όγδοο του μέτρου και μελωδική τροποποίηση της κατάληξης. Επίσης, ο Σκαλκώτας παραλείπει την επανάληψη του μέρους.

Εικόνα 99: Η μελωδική γραμμή του βιολιού I, μ. 73 – 90, όπου σημειώνονται οι θεματικές μεταλλαγές

Violin I

Τα μέτρα 91 – 98 αποτελούν την coda του χορού, η οποία επαναλαμβάνεται μετά το σημείο επανάληψης (βλ. εικόνα 100). Ακολουθεί πτώση στη Λα b στα μέτρα 99 – 101 (βλ. εικόνα 101).

Εικόνα 100: Coda μ. 91 – 98

Εικόνα 101: Πτώση στη Λα β ελάσσονα, μ. 99 – 101

The image shows a musical score for piano, measures 99-101. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is written for two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). Measure 99 starts with a treble clef staff containing a series of notes and rests, and a bass clef staff with a whole rest. Measure 100 features a complex texture with multiple notes in the treble staff and a bass line in the bass staff. A fermata is placed over a chord in the treble staff. Measure 101 concludes with a bass line in the bass staff and a final chord in the treble staff. Roman numerals 'V' and 'I' are written below the bass staff in measure 101, indicating the harmonic structure.

Ο Κλέφτικος αποτελεί άλλη μία δημοτικοφανή σύνθεση του Νίκου Σκαλκώτα. Είναι ένας χορός ιδιαίτερα ζωντανός και κινητικός σε γρήγορη ρυθμική αγωγή. Το μέτρο είναι 2/4, αλλά εναλλάσσεται με μέτρο 3/4 και 4/4. Το φαινόμενο της μετρικής εναλλαγής παρουσιάζεται σε κάποια σημεία του χορού ιδιαίτερα πυκνό. Ο χορός διαρθρώνεται σε τρία μέρη, το μορφολογικό του σχήμα είναι η τριμερής φόρμα τύπου ΑΒΑ΄ και είναι μονοθεματικός. Το θέμα και η αρμονική συνοδεία κινούνται στο πλαίσιο της Λα β ελάσσονας τονικότητας με περάσματα από τη σχετική Ντο β μείζονα.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο τρίτο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται τα αποτελέσματα - συμπεράσματα που εξάγονται από την ανάλυση των 3 ελληνικών χορών από τους 36 ελληνικούς χορούς για ορχήστρα του Νίκου Σκαλκώτα. Το μέρος των συμπερασμάτων χωρίζεται σε δύο κεφάλαια: το πρώτο περιλαμβάνει παρατηρήσεις και σχόλια που αφορούν τα γενικά στυλιστικά χαρακτηριστικά του έργου, δηλαδή τις τεχνικές επεξεργασίας του μουσικού υλικού που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στους αναλυθέντες χορούς, ενώ το δεύτερο περιλαμβάνει συνοπτικά τα συμπεράσματα που απορρέουν από την έρευνα.

3.1

ΣΤΥΛΙΣΤΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΤΩΝ 3 ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥΣ 36 ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ

Η διατύπωση των στυλιστικών γνωρισμάτων των 3 αναλυθέντων ελληνικών χορών, καθώς και η προσπάθεια διατύπωσης των γενικότερων χαρακτηριστικών του έργου *36 ελληνικοί χοροί*, αλλά και του Νίκου Σκαλκώτα ως συνθέτη αποτελεί την εκπλήρωση του ερευνητικού στόχου της παρούσας εργασίας. Τα στυλιστικά χαρακτηριστικά προκύπτουν από τη μορφολογική και αρμονική ανάλυση των τριών επιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου, αλλά η διατύπωσή τους πραγματοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε αυτά να συνδέονται με την εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων για τους 36 ελληνικούς χορούς και για το στυλ του Νίκου Σκαλκώτα.

3.1.1 ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ

Όπως προαναφέρθηκε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας (βλ. 1.3.1.) οι 36 ελληνικοί χοροί διακρίνονται για την ποικιλία της μορφής τους. Καθένας από τους 36 ελληνικούς χορούς έχει ιδιαίτερη, αυτόνομη μορφή, η οποία υπαγορεύεται πάντα από το θεματικό υλικό. Ο Νίκος Σκαλκώτας, δηλαδή, χρησιμοποιεί ως αφετηρία τη μορφή της παραδοσιακής ή της πρωτότυπης δημοτικοφανούς μελωδίας για να χτίσει τις μορφολογικές δομές των Χορών του. Η μορφολογική εξέλιξη είναι αποτέλεσμα της αναπτυσσόμενης παραλλαγής του θέματος και των στοιχείων του. Με άλλα λόγια, αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που συνιστά την πρωτοτυπία της μορφής, ακόμα και όταν πρόκειται για απλές, συμμετρικές μορφολογικές δομές, είναι η εξελικτική γενετική παραγωγή όλου του μουσικού υλικού του χορού, από τα αρχικά βασικά μουσικά κύτταρα της παραδοσιακής ή δημοτικοφανούς μελωδίας.

Τα μορφολογικά σχήματα που χρησιμοποιούνται στους τρεις αναλυθέντες χορούς είναι η τριμερής φόρμα τύπου ABA με τις παραλλαγές της ή τις επεκτάσεις της και η διμερής φόρμα τύπου AB. Η επιλογή του μορφολογικού σχήματος υπαγορεύεται από την αρχική μελωδία, η οποία αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση του συνθέτη σε ύφος δημοτικού τραγουδιού. Ο Νίκος Σκαλκώτας εκμεταλλεύεται και αξιοποιεί στο μέγιστο βαθμό τις δυνατότητες των θεμάτων του. Επεξεργάζεται τις μελωδίες του, αναπτύσσοντας και παραλλάσσοντας τα θεματικά στοιχεία με τρόπο ευρηματικό και ακραίο κάποιες φορές, με σκοπό να δημιουργήσει ευρύτερες

μουσικές δομές. Οι επεμβάσεις του συνθέτη στην πρωταρχική μορφή της μελωδίας (θέμα) μορφοποιούνται με κατακερματισμό της μελωδίας και χρήση μικρότερων υποφραστικών ομάδων φθόγγων που αποτελούν τους μοτιβικούς πυρήνες, ρυθμικές και μελωδικές τροποποιήσεις, παραλλαγές, σμικρύνσεις ή μεγεθύνσεις, επεκτάσεις, προσθήκες ή παραλήψεις φθόγγων, αναστροφές και επαναλήψεις. Με αυτούς τους τρόπους ο Σκαλκώτας μεταμορφώνει το μελωδικό υλικό σε νέο στο οποίο στηρίζει τις αντιθέσεις και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των μερών του κάθε χορού. Οι τρεις αναλυθέντες χοροί είναι μονοθεματικοί, δηλαδή, ολόκληρη η μορφολογική εξέλιξη στηρίζεται στο θέμα τους. Στους χορούς, επίσης, παρατηρούνται επαναλήψεις μερών και προσθήκη πρόσθετων καταληκτικών τμημάτων (coda) που περιέχουν το θέμα ή μέρος του θέματος, έτσι ώστε να δημιουργούνται στοιχεία επανέκθεσης του αρχικού θεματικού υλικού, ακόμα και αν ο χορός δεν περιέχει τρίτο μέρος επανάληψης - επανέκθεσης.

Στην περιγραφή της δομής των τριών χορών (βλ. δεύτερο μέρος: Αναλύσεις) χρησιμοποιούνται τα κεφαλαία γράμματα για τα μέρη των χορών και για τις θεματικές φράσεις και μικρά γράμματα για τα τμήματα (υποφράσεις) του θέματος. Μικρότερα φθογγικά σύνολα και μοτίβα σημειώνονται με οριζόντιες παρενθέσεις πάνω ή κάτω από την παρτιτούρα.

Ο Ηπειρωτικός I έχει διμερή μορφή τύπου AB. Αποτελείται, δηλαδή, από δύο μέρη το A το οποίο εκτείνεται από το 1^ο ως το 35^ο μέτρο του κομματιού και το B το οποίο εκτείνεται από το 35^ο ως το 71^ο μέτρο. Τα τελευταία μέτρα του χορού (μ. 72 – 78) αποτελούν πρόσθετο καταληκτικό μέρος, δηλαδή, την coda του χορού. Ο Ηπειρωτικός I εμπίπτει στην περίπτωση διμερούς σύνθεσης, της οποίας το B μέρος αποτελεί ουσιαστικά μια παραλλαγμένη άποψη του A, θα μπορούσε, λοιπόν να χαρακτηριστεί ως A'.

Το μορφολογικό σχήμα που χρησιμοποιείται στον Ηπειρωτικός II είναι η τριμερής φόρμα τύπου ABA'. Το κομμάτι αποτελείται από την έκθεση (A, μ. 1- 22), ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο μεσαίο μέρος ανάπτυξης (B, μ. 23 - 70) και την επανέκθεση (A', μ. 70 - 84), η οποία παρουσιάζεται διαφοροποιημένη, σύντομη και ελλιπής.

Ο Κλέφτικος έχει μορφή τριμερή τύπου ABA' με πρόσθετο καταληκτικό μέρος. Το A αποτελούν τα μέτρα 1 – 19, το B τα μέτρα 20 – 72 και το A' τα μέτρα 73 – 90. Τα μέτρα 91 – 101 αποτελούν την coda του χορού.

3.1.2. ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ

Στο πρώτο μέρος της εργασίας (βλ. 1.3.3.) αναφέρεται πως στους 36 ελληνικούς χορούς εμφανίζονται ρυθμοί της δημοτικής μουσικής, με απλά και σύνθετα μέτρα. Οι τρεις αναλυθέντες χοροί είναι γραμμένοι σε απλό, περιοδικό μέτρο 2/4 και δεν εμφανίζουν μέρη ελεύθερου ρυθμού ή εναλλαγές ανάμεσα σε ελεύθερα και ρυθμικά μέρη. Έχουν δυαδική εναλλαγή ισχυρού και ασθενούς και εμφανίζουν κανονικότητα και περιοδικότητα σε όλη τη διάρκειά τους. Εξαίρεση αποτελεί ο «Ηπειρωτικός» II, στον οποίο εμφανίζονται και πιο ελεύθερα ρυθμικά μέρη (βλ. 2.2., μ. 31 – 32, 43). Ιδιαίτερη περίπτωση θα πρέπει, επίσης, να θεωρηθεί ο «Κλέφτικος» στον οποίο ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί την τεχνική της μετρικής εναλλαγή σε όλη τη

διάρκειά του. Στο χορό αυτό το μέτρο των 2/4 εναλλάσσεται με μέτρο 3/4 και 4/4, αλλάζοντας με αυτόν τον τρόπο συνεχώς τη δομή του μέτρου. Οι μετρικές εναλλαγές εντοπίζονται στα παρακάτω μέτρα: 2/4 στα μέτρα 1 – 16, 3/4 στο μέτρο 17, 2/4 στα μέτρα 18 – 38, 3/4 στο μέτρο 39, 2/4 στα μέτρα 40 – 42, 3/4 στο μέτρο 43, 2/4 στο μέτρο 44, 4/4 στο μέτρο 45, 2/4 στα μέτρα 46 – 47, 3/4 στο μέτρο 48, 2/4 στα μέτρα 49 – 88, 3/4 στο μέτρο 89, 2/4 στα μέτρα 90 – 101 (βλ. 2.3.).

Η ρυθμική αγωγή των 36 ελληνικών χορών γενικά είναι μέτρια ως αργή. Στους πολύ γρήγορους χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί, συνήθως, δικά του θέματα. Ωστόσο, στους 3 χορούς που πραγματεύεται η παρούσα εργασία, οι οποίοι είναι βασισμένοι εξ ολοκλήρου σε σκαλκωτικά θέματα, το tempo ποικίλλει από πολύ αργό ως πολύ γρήγορο: ο «Ηπειρωτικός» I έχει κανονική ρυθμική αγωγή με ένδειξη *Moderato*, όπου το $\text{♩}=116$, ο «Ηπειρωτικός» II έχει, επίσης, ένδειξη ρυθμικής αγωγής *Moderato*, αλλά εδώ το $\text{♩}=48$, οπότε, στην ουσία, το tempo του είναι πολύ περισσότερο αργό, παρά κανονικό και ο «Κλέφτικος» είναι ιδιαίτερα γρήγορος και ζωηρός χορός και έχει ρυθμική αγωγή *Allegro Vivo*, όπου το $\text{♩}=160$.

3.1.3. ΑΡΜΟΝΙΚΑ – ΤΡΟΠΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Τα χαρακτηριστικά της εναρμόνισης του Νίκου Σκαλκώτα αποτελούν και το σημαντικότερο ιδιαίτερο γνώρισμα της προσωπικής του γραφής. Το έργο δεν ανήκει στα πρωτοποριακά έργα του συνθέτη, καθώς δεν εντάσσεται στα ατονικά ή δωδεκαφθογγικά έργα του, αλλά στα τονικά – τροπικά. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Σκαλκώτας διαχειρίζεται το αρμονικό υλικό του κάθε άλλο παρά κοινότυπος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Το αρμονικό του ιδίωμα στους 36 ελληνικούς χορούς είναι πρωτότυπο, ιδιαίτερα τολμηρό και σε καμία περίπτωση δεν εντάσσεται στο πλαίσιο της κλασικής αρμονίας. Το διευρυμένο αυτό αρμονικό του ιδίωμα χαρακτηρίζεται ως τονικό με τροπικές προεκτάσεις.

Το συγχορδιακό υλικό που χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας αποτελείται, κυρίως, από τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες, δηλαδή, μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες με ή χωρίς προσθήκη μικρής ή μεγάλης έβδομης. Πεντάφωνες ή εξάφωνες συγχορδίες, μεθ' 9^{ης}, 11^{ης} ή 13^{ης}, δε χρησιμοποιούνται, ενώ σπάνια χρησιμοποιούνται αυξημένες και ελαττωμένες συγχορδίες. Συχνή είναι, επίσης, η χρήση συγχορδιών σε πρώτη ή δεύτερη αναστροφή. Θα πρέπει ακόμη να υπογραμμιστεί πως ο Σκαλκώτας κάποιες φορές χρησιμοποιεί πολυσυγχορδίες και διηρημένες συγχορδίες (π.χ. τα μ. 6, 24, 25, 47, 79 – 80 του «Ηπειρωτικού» II, βλ. 2.2. και 4.2.) διευρύνοντας με αυτόν τον τρόπο ακόμη περισσότερο το αρμονικό του ιδίωμα. Η αρμονία εμπλουτίζεται, επίσης, με τη χρήση διαφωνιών που προκύπτουν σε συνδυασμό με τους ξένους φθόγγους της μελωδίας, δηλαδή τους μη δομικούς της φθόγγους, όπως, λόγου χάρη, τους διαβατικούς, τις αποτζιατούρες και τα ποικίλματα.

Ένα ιδιαίτερο αρμονικό φαινόμενο είναι η παρουσία ισοκρατών (*pedal*). Ισοκράτες εμφανίζονται άλλοτε στη χαμηλότερη φωνή (π.χ. τα μ. 57 – 69 του «Ηπειρωτικού» II βλ. 2.2. και 4.2.), άλλοτε στην υψηλότερη φωνή (π.χ. τα μ. 16 – 20,

25 – 28, 49 – 50, 53 – 56 του «Ηπειρωτικού» I, βλ. 2.1. και 4.1.), άλλοτε σε ενδιάμεσες φωνές (π.χ. τα μ. 27 – 30 του «Ηπειρωτικού» II, βλ. 2.2. και 4.2.) ή σε συνδυασμό δύο φθόγγων σε διπλό ισοκράτη (π.χ. τα μ. 79 – 83 του «Ηπειρωτικού» II, βλ. 2.2. και 4.2.). Η διάρκειά τους ποικίλλει εξαιρετικά, από λίγα ως πολλά μέτρα και οι φθόγγοι που τους αποτελούν, καθώς εξελίσσονται, αποκτούν κάποιες φορές ελάχιστη ή καθόλου αρμονική σχέση με το υπερκείμενο συγχορδιακό υλικό. Η χρήση ισοκρατών είναι ιδιαίτερα συχνή στην παραδοσιακή ελληνική δημοτική μουσική, κυρίως σε αυτοσχεδιαστικά ή ελεύθερου ρυθμού μέρη. Η χρήση τους, όμως, από το Σκαλκώτα δεν αποσκοπεί μόνο στη δημιουργία συνδέσεων με το δημοτικό στοιχείο, αλλά και στην ενίσχυση των τροπικών ή τονικών κέντρων.

Οι τρεις ελληνικοί χοροί κινούνται ανάμεσα στα όρια της τονικότητας και της τροπικότητας. Οι μελωδίες τους είναι, έτσι, περισσότερο τροπικές, παρά τονικές. Οι τρόποι που χρησιμοποιεί ο Σκαλκώτας για να χτίσει τις μελωδικές του γραμμές είναι διατονικοί, χρησιμοποιούν, δηλαδή, διατονικά φθογγικά σύνολα, που είτε περιλαμβάνουν όλους τους φθόγγους του τρόπου, είτε όχι. Χαρακτηριστική είναι συνήθως η ύπαρξη ενός φθογγικού κέντρου, ακόμη και όταν το αρμονικό κέντρο διαφοροποιείται (π.χ. τα μ. 17 – 20, 36 – 39, 40 – 46 του «Ηπειρωτικού» I, βλ. 2.1. και 4.1.), όταν, δηλαδή, η μελωδία παραμένει στο ίδιο τονικό ύψος και η τροπική μετατροπία αφορά μόνο την εναρμόνιση. Στους τρεις χορούς παρατηρείται, επίσης, το φαινόμενο της τροπικής ανταλλαγής, πολλές φορές, δηλαδή, εναλλάσσεται ο τρόπος με άλλον διαφορετικού οπλισμού, του ίδιου, όμως, κεντρικού φθόγγου (π.χ. το θέμα του «Ηπειρωτικού» I όπου εναλλάσσεται ο Mi b Λύδιος με τον Mi b Δώριο, βλ. 2.1. και 4.1.). Άλλες φορές οι μετατροπίες μορφοποιούνται μέσω της χρήσης συγγενικών τριτών (π.χ. τα μ. 4 – 7, 41 – 43, 73 – 76 του «Ηπειρωτικού» II, βλ. 2.2. και 4.2.), δηλαδή, συγχορδιών που έχουν συγγένεια τρίτης επειδή οι θεμέλιοί τους απέχουν κατά μία μικρή ή μεγάλη τρίτη. Η συγγένεια τριτών μπορεί να είναι πρώτου βαθμού, διατονική, όταν υπάρχουν μεταξύ των συγχορδιών δύο κοινοί φθόγγοι και δευτέρου βαθμού, χρωματική, όταν μεταξύ τους υπάρχει ένας ή κανένας κοινός φθόγγος.

Οι τροπικές - αρμονικές περιοχές στις οποίες κινούνται οι τρεις αναλυθέντες χοροί είναι οι εξής: Ο Ηπειρωτικός I έχει χαρακτήρα τονικό – τροπικό και έχει φθογγικό κέντρο το Mi b. Η μελωδία και η αρμονική του συνοδεία αναπτύσσονται πάνω σε δύο τρόπους του Mi b, το Λύδιο και το Δώριο. Ο Ηπειρωτικός II έχει τροπική μελωδία που αναπτύσσεται πάνω στους φθόγγους του Σολ αιολικού τρόπου. Αρμονικά ο χορός κινείται στη Σολ ελάσσονα τονικότητα, με περάσματα από τη Σι b μείζονα, τη Ντο ελάσσονα και τη Φα μείζονα. Το θέμα και η αρμονική συνοδεία του Κλέφτικου I κινούνται στο πλαίσιο της Λα b ελάσσονας τονικότητας με περάσματα από τη σχετική Ντο b μείζονα.

3.1.4. ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Όπως αναφέρεται και στο πρώτο μέρος της εργασίας (βλ. υποκεφάλαιο 1.3.4.) και σύμφωνα με τον Κωστή Δεμερτζή, ο οποίος αναπαριστά την εξέλιξη της

σκαλκωτικής ορχήστρας κατά περιόδους, οι 36 ελληνικοί Χοροί εντάσσονται στη δεύτερη ενορχηστρωτική περίοδο του Νίκου Σκαλκώτα, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η συνδυαστική κατά ισότιμες ορχηστρικές οικογένειες ενορχήστρωση. Οι τρεις αναλυθέντες χοροί της παρούσας εργασίας μπορούν να θεωρηθούν χαρακτηριστικοί αυτού του τρόπου ενορχήστρωσης, καθώς η ενορχήστρωσή τους στηρίζεται σε συνδυασμούς των τριών βασικών ορχηστρικών οικογενειών καθ' όλους τους δυνατούς τρόπους (χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ο «Κλέφτικος» I, βλ. 2.3. και 4.3).

Η σύσταση της ορχήστρας για τον καθένα από τους τρεις χορούς είναι η ακόλουθη: Ο «Ηπειρωτικός» I εκτελείται από ορχήστρα που περιλαμβάνει 2 φλάουτα (Fl I, II), 2 όμποε (Ob. I, II), 2 κλαρινέτα σε Σι b (Cl Si b I, II), 2 φαγκότα (Fg I, II), 2 τρομπέτες σε Σι b (Trb. Si b I, II), 3 τρομπόνια (Trbn I, II, III), 4 κόρνα σε Φα (Cor Fa I, II, III, IV), τούμπα (Tb), ταμπούρο, γκρανκάσα (Gr. C.), κύμβαλα (Piatti), βιολιά I (VI I), βιολιά II (VI II), βιόλες (Vla), βιολοντσέλα (Vlc) και κοντραμπάσα (Cb). Η ορχήστρα του «Ηπειρωτικού» II περιλαμβάνει 2 φλάουτα (Fl I, II), 2 όμποε (Ob. I, II), 2 κλαρινέτα σε Σι b (Cl Si b I, II), 2 φαγκότα (Fg I, II), 1 κόντρα φαγκότο (Cfg.), 3 τρομπέτες σε Σι b (Trb. Si b I, II, III), 3 τρομπόνια (Trbn I, II, III), 4 κόρνα σε Φα (Cor Fa I, II, III, IV), 1 τούμπα (Tb), τύμπανα (Timp) και την οικογένεια των εγχόρδων (VI I, II, Vla, Vlc, Cb). Ο «Κλέφτικος» I ενορχηστρώνεται για πίκολο (picc.), φλάουτο (Fl I), δύο όμποε (Ob. I, II), δύο κλαρινέτα σε Σι b (Cl Si b I, II), δύο φαγκότα (Fg I, II), κόντρα φαγκότο (Cfg.), τέσσερα κόρνα σε Φα (Cor Fa I, II, III, IV), τρεις τρομπέτες σε Σι b (Trb. Si b I, II, III), τρία τρομπόνια (Trbn I, II, III), τούμπα (Tb), κρουστά (Batteria: Tamp. Milit., Tamburino, Frusta, Gr. C., Piatti) και έγχορδα (VI I, II, Vla, Vlc, Cb).

Η ενορχήστρωση του Νίκου Σκαλκώτα 3 ελληνικούς χορούς στους οποίους αναφέρεται η παρούσα εργασία είναι ιδιαίτερα πρωτότυπη και επιβεβαιώνει την άποψη του συνθέτη πως δεν πρόκειται για απλή διαμοίραση των φωνών στα όργανα της ορχήστρας, αλλά αποτελεί «μεγάλη επιστήμη και τέχνη». Ο Νίκος Σκαλκώτας χάριν στην εξαιρετική εσωτερική ακοή του και στην άριστη γνώση οργανογνωσίας αλλά και ενορχηστρωτικών τεχνικών επιτυγχάνει να δημιουργήσει ιδιαίτερες ηχητικές εικόνες και επαλληλία ηχητικών όγκων. Επίσης, εφαρμόζοντας την αρχή της συνδυαστικής ισότιμων ορχηστρικών οικογενειών (βλ. υποκεφάλαιο 1.3.4.), δημιουργεί διαδοχικές πυκνώσεις και αραιώσεις του ορχηστρικού δυναμικού και έντονες διαφοροποιήσεις των ηχητικών όγκων. Το ενορχηστρωτικό ιδεώδες του Νίκου Σκαλκώτα μορφοποιείται και εξελίσσεται σταδιακά, αλλά σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του και γίνεται προοδευτικά πυκνότερο, τουλάχιστον φαινομενικά, στην παρτιτούρα, ενώ ο πραγματικός ήχος παραμένει «διάφανος». Με άλλα λόγια, η πυκνότητα της γραφής και η οπτική πολυπλοκότητα, δεν επηρεάζει την ορχηστρική ηχητικότητα. Η ενορχήστρωση του Σκαλκώτα στους τρεις ελληνικούς χορούς ανταποκρίνεται στην παραπάνω αρχή, καθώς παρουσιάζεται αρχικά αραιότερη και ιδιαίτερα πυκνή κατά την πορεία των χορών, δημιουργώντας ήχους πλουσιότερους από τη μία πλευρά, απλούς και «διανυγείς» από την άλλη.

3.2

ΣΥΝΟΨΗ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ

ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η σύνοψη των συμπερασμάτων της παρούσας εργασίας περιλαμβάνει την περίληψη των στυλιστικών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των 3 αναλυθέντων ελληνικών χορών, του «Ηπειρωτικού» Ι, του «Ηπειρωτικού» ΙΙ και του «Κλέφτικου» Ι. Τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του ύφους του Νίκου Σκαλκώτα, όπως διαφαίνεται από τις αναλύσεις των προαναφερθέντων χορών είναι τα εξής:

- Οι πρωτότυπες μελωδίες σε ύφος δημοτικού τραγουδιού.
- Η εξελικτική γενετική παραγωγή όλου του μουσικού υλικού των χορών (είτε αφορά τη φθογγική και διαστηματική οργάνωση, είτε τη μορφολογική δομή), από τα αρχικά βασικά μουσικά κύτταρα της δημοτικοφανούς μελωδίας.
- Η εφαρμογή της τεχνικής της αναπτυσσόμενης παραλλαγής.
- Οι απλές μορφολογικές δομές τύπου ABA και AB.
- Το απλό μέτρο των 2/4.
- Η χρήση τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών.
- Η χρήση ισοκρατών που τονίζουν τα τροπικά – τονικά κέντρα.
- Η χρήση πολυσυγχορδιών και διηρημένων συγχορδιών.
- Το φαινόμενο της τροπικής ανταλλαγής.
- Η σύνδεση συγχορδιών που έχουν συγγένεια τρίτης επειδή οι θεμέλιοί τους απέχουν κατά μία μικρή ή μεγάλη τρίτη.
- Η συνδυαστική κατά ισότιμες ορχηστρικές οικογένειες ενορχήστρωση.
- Η πολυπλοκότητα της ορχηστρικής γραφής.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ

ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ 5 ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥΣ
36 ΕΛΛΗΝΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ

4.1

«ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟΣ» Ι, ΣΕΙΡΑ Ι 3 (“ΕΠΙΡΟΤΙΚΟΣ” Ι, SER. Ι 3)

ΕΠΙΡΟΤΙΚΟΣ Ι, Ser. Ι 3

Piano Score

N. Skalkottas

♩ = 116

Piano

6

12

19

2

Epirotikos I

Measures 23-25 of the piece. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 26-32. The right hand continues with a melodic line, incorporating some longer note values and ties. The left hand accompaniment remains consistent with quarter notes.

Measures 33-36. Measures 33 and 34 feature a triplet of eighth notes in the right hand. The melodic line continues with eighth-note patterns, and the left hand accompaniment is steady.

Measures 37-41. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs. The left hand accompaniment consists of quarter notes and some chords.

Measures 42-45. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues with quarter notes and chords.

Epirotikos I

3

Musical score for Epirotikos I, page 3, measures 47-65. The score is written for piano and features a complex rhythmic and harmonic structure. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into five systems, each with a measure number (47, 52, 57, 61, 65) at the beginning of the first staff. The notation includes treble and bass staves, with various note values, rests, and articulation marks. The piece is characterized by frequent triplets and dense chordal textures. The first system (measures 47-51) shows a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with block chords. The second system (measures 52-56) continues the melodic development with more complex rhythmic figures. The third system (measures 57-60) features prominent triplets in both hands. The fourth system (measures 61-64) maintains the triplet patterns and dense harmonic accompaniment. The fifth system (measures 65-68) concludes the section with a final melodic flourish and a sustained bass line.

4 Epirotikos I

69

73

78

The image shows a musical score for a piece titled "Epirotikos I". The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts at measure 69 and ends at measure 72. The second system starts at measure 73 and ends at measure 77. The third system starts at measure 78 and ends at measure 78. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with beamed pairs, and block chords and eighth notes in the left hand. There are repeat signs at the end of measures 72 and 77.

4.2

«ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟΣ» II, ΣΕΙΡΑ III 2 (“ΕΠΙΡΟΤΙΚΟΣ” II, SER. III 2)

Epirotikos II, Ser. III 2

Piano Score

N. Skalkottas

♩ = 48

Piano

7

13

18

3

2

Epirotikos II, Ser. III 2

Musical score for Epirotikos II, Ser. III 2, measures 23-41. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff.

Measure 23: The treble staff begins with a melodic line, and the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Measure 30: The treble staff features a melodic line, and the bass staff has a triplet of eighth notes.

Measure 32: The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a triplet of eighth notes.

Measure 36: The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a triplet of eighth notes.

Measure 41: The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a triplet of eighth notes.

Epirotikos II, Ser. III 2

3

44

46

52

58

64

4

Epirotikos II, Ser. III 2

Musical score for measures 72-78. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Musical score for measures 79-84. The right hand continues the melodic development with some rests and longer note values. The left hand maintains the accompaniment, ending with a final chord. The piece concludes with a double bar line.

4.3

«ΚΛΕΦΤΙΚΟΣ» I, ΣΕΙΡΑ III 3 (“KLEFTIKOS” I, SER. III 3)

KLEFTIKOS Ser. III 3

Piano Score

N. Skalkottas

♩ = 160

Piano

5

10

17

2

KLEFTIKOS Ser. III 3

Musical score for measures 22-27. The piece is in a key with six flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 28-31. The right hand continues with a melodic line, incorporating a triplet of eighth notes. The left hand features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

Musical score for measures 32-35. The right hand has a melodic line with a slur over measures 32 and 33. The left hand continues with eighth-note chords.

Musical score for measures 36-39. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 39.

Musical score for measures 40-43. The right hand has a melodic line with a slur over measures 40 and 41. The left hand features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 43.

4 KLEPTIKOS Ser.₃ III 3

73

78

83

89

94

The image displays a piano score for the piece 'KLEPTIKOS Ser. 3 III 3'. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. It begins at measure 73 and ends at measure 94. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various chordal textures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

KLEFTIKOS Ser. III 3

5

99

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειανάκης, Φοίβος (1985). “Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα”. Προσθήκη στο *Ιστορία της μουσικής του Karl Nef* (μετάφρ. Φ. Ανωγειανάκη) (2^η έκδοση), Εκδόσεις Ν. Βότσης, Αθήνα.
- Βρόντος, Χάρης (1999). *Για τον Νίκο Σκαλκώτα*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.
- Βρόντος, Χάρης (2008). “Ο Σκαλκώτας και οι άλλοι”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 15 - 47.
- Δεμερτζής, Κωστής (1998). *Η σκαλκωτική ενορχήστρωση, μια εισαγωγή στο ιδεολογικό και συνθετικό σύστημα του Νίκου Σκαλκώτα, βασισμένη στα θεωρητικά κείμενα και στα μουσικά έργα του συνθέτη και μια εφαρμογή στην αποπεράτωση της παρτιτούρας της 2^{ης} συμφωνικής σουίτας*. Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.
- Ζερβός, Γιώργος (2007). “Παράδοση και παγκοσμιοποίηση: μερικές σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική με αφορμή το έργο του Νίκου Σκαλκώτα και Γιάννη Ξενάκη”. Πρακτικά συνεδρίου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών με θέμα «Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση», Αθήνα.
- Ζερβός, Γιώργος (2008). “Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 51 - 85.
- Θέμελης, Δημήτριος (1994). *Μορφολογία και ανάλυση της μουσικής*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Κώστιος, Απόστολος (2008). “Παράλληλες διαδρομές προς αντίθετη κατεύθυνση... Μια συγκριτική μελέτη”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 195 - 225.
- Λεβίδου, Αικατερίνη (2002). “Δύο ελληνικοί χοροί του Νίκου Σκαλκώτα”. *Πολυφωνία*, τεύχος 1, σελ. 49 - 79.
- Μπελώνης, Γιάννης (2005). “Ο Σκαλκώτας υπό το βλέμμα του Μανώλη Καλομοίρη”. *Πολυφωνία*, τεύχος 1, σελ. 29 - 48.
- Μπελώνης, Γιάννης (2008). “Η αντιμετώπιση του Σκαλκώτα από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο της περιόδου 1920 – 1960”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 445 - 479.
- Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης (1996). “Νίκος Σκαλκώτας: 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα”. Συνοδευτικό έντυπο του ομώνυμου τίτλου CD, LYRA, Μουσικές Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.
- Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, μια προσπάθεια εισόδου στο μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*. Μουσικός εκδοτικός οίκος Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα.
- Ρικάκης, Ανδρέας (2008). “Νίκος Σκαλκώτας, αυτός ο πολυγραφότατος και «άγνωστος» συνθέτης χορών, χοροδραμάτων και μπαλέτων”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 401 - 415.

- Σακαλιέρος, Γιώργος (2005). “Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούρισμα «Αιντε κοιμήσου κόρη μου...», από τον Bourgault - Ducoudray στον Σκαλκώτα”. *Πολυφωνία*, τεύχος 7, σελ. 7 - 30.
- Σακαλιέρος, Γιώργος (2006α). “Εφαρμογές ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία «εθνικής» ταυτότητας: Κριτήρια, αισθητικές κατευθύνσεις, θεωρία και μεθοδολογία”.
- Σακαλιέρος, Γιώργος (2006β). “Ο ελληνικός χορός ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας και μέσον έκφρασης «εθνικής» ταυτότητας, μέσα από συμφωνικά δείγματα γραφής των Π. Πετρίδη, Μ. Καλομοίρη, Ν. Σκαλκώτα και Γ. Κωνσταντινίδη”. Ανακτήθηκε από την ιστοσελίδα http://www.musgradthes.gr/Arthra-Sakalieros-Ellinikos_Xoros.pdf
- Συμεωνίδου, Αλέκα (1995). *Λεξικό Ελλήνων συνθετών*. Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα.
- Τσούγκρας, Κώστας (2003). *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη – Ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*. Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Τσούγκρας, Κώστας (2007). “Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας εθνικός ή παγκόσμιος συνθέτης;”. Πρακτικά συνεδρίου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών με θέμα «Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση», Αθήνα. Τα πρακτικά αυτά βρίσκονται στην ιστοσελίδα <http://www.gcu.org.gr>.
- Φιδετζής, Βύρων (1996). “Νίκος Σκαλκώτας: 36 ελληνικοί χοροί για ορχήστρα”. Συνοδευτικό έντυπο του ομώνυμου τίτλου CD, LYRA, Μουσικές Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.
- Φιδετζής, Βύρων (2008). “Ο Νίκος Σκαλκώτας και οι ελληνικές παραδόσεις”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 179 - 189.
- Φράγκου - Ψυχοπαίδη, Ολυμπία (1990). *Η εθνική σχολή μουσικής – Προβλήματα ιδεολογίας*. Ίδρυμα μεσογειακών μελετών, Αθήνα.
- Φωτόπουλος, Χρήστος (2010). *Το ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα, μια αναλυτική και συνθετική προσέγγιση*. Διπλωματική εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ.
- Χατζηνίκος, Γιώργος (2006). *Νίκος Σκαλκώτας, μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.
- Χριστοδούλου, Νίκος (2008). “Νίκος Σκαλκώτας – Εκατό χρόνια από τη γέννησή του”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 129 - 175.
- Baud – Bovy, Samuel (1994). *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο.
- Bent, Ian & Drabkin, William (1987). *Analysis*. Macmillan Press, London.
- Bichsel, Michel (2008). “Τα χειρόγραφα του αρχείου Νίκου Σκαλκώτα”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 483 - 507.

- Cook, Nicholas (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford University Press, New York.
- Kostka, Stefan (2006). *Materials and techniques of twentieth century music* (3rd edition). Pearson Prentice Hall, New Jersey.
- MacDonald, Malcolm (2008). *The master musicians - Schoenberg*. Oxford University Press, New York.
- Skalkottas, Nikos (1954). *5 greek dances*, score. Universal Edition, London.
- Skalkottas, Nikos (1965). *Greek dances II 6 – 11*, score. Universal Edition, London.
- Thornley, John (2008). “Μια συνάντηση με την «ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα» - Η επιστροφή του Νίκου Σκαλκώτα στην Αθήνα το 1933”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 335 - 367.
- Thornley, John (2008). “Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι”. Στο *Νίκος Σκαλκώτας - ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, σελ. 371 - 395.
- Williams, J. Kent (1997). *Theories and analyses of twentieth century music*. Harcourt Brace & Company, Fortworth.
- Walton, Charles (1990). *Βασικές μουσικές φόρμες* (μετάφρ. Ν. Τσαφταρίδης). Edition Orpheus, Σ. & Μ. Νικολαΐδης, Αθήνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στο παράρτημα περιλαμβάνονται ως εικόνες οι ορχηστρικές παρτιτούρες των τριών αναλυθέντων χορών, οι οποίες αποτελούν πιστό αντίγραφο της έκδοσης της Universal Edition.

15

II. ΕΠΙΡΟΤΙΚΟΣ 1
(Ser. I/4)
Moderato (♩ = 116) Ser. I/3

The score is for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Flauto I-II**: Flute I and II
- Oboe I-II**: Oboe I and II
- Clarinetto F-II in Sib**: Clarinet in F and II in B-flat
- Fagotto II**: Bassoon II
- Corno I-II in Fa**: Horn I and II in F
- Tromba I-II in Sib**: Trumpet I and II in B-flat
- Trombone I/II/III**: Trombone I, II, and III
- Taba**: Tambourine
- Batteria Gr. C. Piatto**: Percussion, including Congas and Cymbals
- Violino I/II**: Violin I and II
- Viola**: Viola
- Violoncello**: Violoncello
- Contrabasso**: Contrabasso

The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. It includes performance instructions like *alleg* and *div*. The copyright notice at the bottom reads: Copyright 1954 by Alfred A. Kalmus, London. U. E. 12199

16

10

Fl.
I
Ob.
I
Cl. Si^b
II
Fg.

I-II
Cor. Fa
III-IV
Tr^b Si^b
I-II
Trbn.
I-III
Tb.
Bass.

10

I
Vl.
II
Vla.
Vcl.
Cb.

20

Fl.

Oboe

Cl. S^b

B[♭]

I-I

Cor. Aⁿ

II-II

Tr. S^b

Tr. Aⁿ

T^b

Cymb.

20

I

II

Vla.

Vcl.

Cb.

U. E. 12179

18

Fl.
 I
 Ob.
 I
 Cl. Si^b
 II
 Fg.
 I-II
 Cor. Fa
 III-IV
 Trb. Si^b
 I-II
 Trbr.
 I-III
 Tb.
 Batt.
 I
 Vl.
 I
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

Musical score for page 18, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si^b (Cl. Si^b), and Bassoon (Fg.). The second system includes Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpets (Trb. Si^b), Trombones (Trbr.), and Tuba (Tb.). The third system includes Violins (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics include *p*, *cresc.*, *mp*, and *molto cresc.*.

Fl. I-II: *pp*, *ff*, *ff*, *ff*
 Ob. I: *ff*, *f*
 Ob. II: *ff*, *f*
 Cl. S^b I: *ff*, *f*
 Cl. S^b II: *ff*, *f*
 Fg.: *ff*, *f*
 Cor. F^a I-II: *ff*, *f*
 Cor. F^a III-IV: *pp*, *ff*, *mf*
 Trb. S^b I-II: *ff*, *mf*
 Trb. F^a: *ff*, *mf*
 Tbn.: *pp*, *ff*, *mf*
 Batt.: *pp*, *ff*, *mf*
 Vl. I: *pp*, *ff*, *ff*
 Vl. II: *pp*, *ff*, *ff*
 Vla.: *pp*, *ff*, *ff*
 Vlc.: *ff*, *f*
 Cb.: *ff*, *f*

Repeat ad lib. suggestion of the editor
 Wiederholung ad lib. Vorschlag des Herausgebers

40

Woodwind section: Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon. String section: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso. Measures 37-40 show a transition from a woodwind melody to a more rhythmic accompaniment.

Brass section: Horns I-II, Trumpets in Bb, Trombones I-III, Tuba. String section: Violoncello, Contrabasso. Measures 37-40 show a rhythmic accompaniment with some melodic lines in the strings.

40

String section: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso. Measures 37-40 show a rhythmic accompaniment with some melodic lines in the strings.

50

Musical score for woodwinds and strings, measures 49-50. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I-II, Clarinet in B-flat I-II, Bassoon I-II, Cor Anglais, Trumpet in B-flat I-II, Trombone I-II, and Tuba. The woodwinds play a melodic line starting in measure 49 with a forte (*f*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment. A rehearsal mark '50' is present at the beginning of measure 50. The dynamic *mf* is indicated in measure 50.

50

Musical score for strings, measures 49-50. The score includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The strings play a rhythmic accompaniment. A rehearsal mark '50' is present at the beginning of measure 50.

This page of a musical score, numbered 121, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, and Bassoon I and II. The brass section consists of Trumpets I and II, Trombones I, II, and III, and Tuba. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion part is marked 'Pia.lli' (Pia.lli). The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte), with a *cresc.* (crescendo) marking in the brass parts. Performance instructions such as *a2* and *8* are present above the woodwind staves. The page number '23' is printed in the top right corner of the score area, and the publisher's code 'U E 12170' is at the bottom center.

24

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Sib. I-II
Fg. I-II
Cor. Fa.
I-II
Trb. Sib. I-II
I-II
I-III
Tbn. I-III
Tb.
Tam-tam
Batt. Gr. C. f
Trietti
I-II
Vi. I-II
Vla.
Vlc.
Cb.

60

60

U. E. 12179

Fl.

Ob. I-II

Cl. S: b I-II

Fg. I-II

I-II
Cor. Fa.

III-IV

I
Trb. S.

II

I
Trbn.

III

Tb.

Tamb.

Gr. C.

Pia.

I
VL.

II

Vla.

Vlc.

Cb.

V. E. 12170

Musical score for orchestra, measures 70-74. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si^b), Bassoon (Fg.), Horns (I-II, III-IV), Trumpets (Trb. Si^b), Trombones (I, III), and Tuba (Tb.). The second system includes Percussion (Tamb., Gr. C., Piatti), Violins (I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). A rehearsal mark '70' is present at the beginning of each system. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The first system features a complex melodic line for the Flute and Oboe, with supporting parts for the other woodwinds and brass. The second system features a rhythmic pattern for the Violins and Viola, with supporting parts for the other strings and percussion.

Scherzando 27

The musical score is arranged in systems. The first system includes:

- Fl. I-II: Flute I and II parts, starting with a *p* dynamic and moving to *f*.
- Ob. I-II: Oboe I and II parts, starting with a *p* dynamic and moving to *f*.
- Cl. in B \flat I-II: Clarinet in B-flat I and II parts, starting with a *p* dynamic and moving to *f*.
- Fg. I-II: Bassoon I and II parts, starting with a *p* dynamic and moving to *f*.

The second system includes:

- I-II Cor. Fa: Cor Anglais I and II parts, starting with a *f* dynamic.
- Tr. in B \flat I-II: Trumpet I and II parts, starting with a *pp* dynamic and moving to *f*.
- I-III Trbn.: Trombone I, II, and III parts, starting with a *pp* dynamic and moving to *f*.
- Tb.: Tuba part, starting with a *pp* dynamic and moving to *f*.
- Tamb.: Tambourine part, starting with a *f* dynamic.
- Bat. Gr. C.: Grand Cymbal part, starting with a *f* dynamic.
- Bat. Piani: Piano part, starting with a *f* dynamic.

The third system includes:

- I-II Vl.: Violin I and II parts, starting with a *f* dynamic.
- Vla.: Viola part, starting with a *f* dynamic.
- Vlc.: Violoncello part, starting with a *f* dynamic.
- Cb.: Contrabasso part, starting with a *f* dynamic.

U. E. 12179

III. EPIROTIKOS 2

(Ser. III/2)

Moderato (♩ = ca 48)

Flauto I

Solo

Musical notation for Flauto I, starting with a *mf* dynamic and ending with *espress.*

Violino I-II

Moderato (♩ = ca 48)

Viola

Violoncello

Contrabasso

Musical notation for woodwinds and strings. Includes parts for Fl. I, Fl. II, Ob. I/II, Cl. I/II (5b), Fg. I/II, Cor. Fa I-III, Vl. I, Vl. II, Vla., Vlc., and Cb. Dynamics range from *p* to *f*, with markings for *cresc.*, *pizz.*, *arco*, and *espress.*. A box with the number 10 is present above the Fl. I and Vl. I staves.

This page of a musical score, numbered 30, features woodwind and string parts. The woodwind section includes Flutes (I and II), Oboes (I and II), Clarinets in B-flat (I and II), and Bassoons (I and II). The string section includes Cor Anglais (I-II), Horns (III-IV), Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The woodwinds play melodic lines with dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The strings provide accompaniment, with the Violins and Viola marked *pizz.* (pizzicato) and the Contrabass marked *p*. A *3^o* (triple) marking is present in the Horn part. The page number '30' is enclosed in a box at the top right and bottom right of the score.

This musical score page, numbered 31, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** I and II staves, marked *sp* and *f*.
- Oboes (Ob.):** I and II staves, marked *sp* and *f*.
- Clarinets (Cl. Si^b):** I and II staves, marked *sp* and *f*.
- Bassoons (Fg.):** I and II staves, marked *sp*, *mf*, and *f*.
- Contrabassoon (Cbg.):** I staff, marked *f*.
- Cornets (Cor. F#):** I-II and II-II staves, marked *sp* and *mf*.
- Violins (Vl.):** I and II staves, marked *f*, *mf*, and *mf*. Includes markings for *div.*, *arco*, and *unis.*.
- Viola (Vla.):** I staff, marked *f*, *mf*, and *mf*. Includes markings for *div.*, *arco*, and *pizz.*.
- Violoncello (Vlc.):** I staff, marked *f*, *mf*, and *f*. Includes markings for *arco* and *fespr.*.
- Double Bass (Cb.):** I staff, marked *sp*, *mf*, and *f*. Includes marking for *arco*.

32

40

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Sib. I-II

I

Fg.

II

Cfg.

I-II

Cor. Pa.

III-IV

I-III

Trp. Sib. I

I-III

Trbn. I

II

Tb.

I

VI.

II

Vla.

Vlc.

Cb.

U. E. 12179

The musical score on page 33 is divided into three systems. The first system includes:

- Fl. I-II: Flute parts with a dynamic marking of *mf* and a *tr* (trill) marking.
- Ob. I-II: Oboe parts with a dynamic marking of *mf* and a *tr* marking.
- Cl. Bb I-II: Clarinet parts with a dynamic marking of *f*.
- Fg. I-II: Bassoon parts with a dynamic marking of *f*.
- Cfg.: Contrabassoon part with a dynamic marking of *f*.

The second system includes:

- Cor. Fa I-II: Horn parts.
- Cor. Fa III-IV: Horn parts.
- Trb. Bb I-III: Trombone parts with a dynamic marking of *p*.
- Trb. Bb II: Trombone part with a dynamic marking of *p*.
- Trbn. I-III: Trombone parts with a dynamic marking of *p*.
- Trbn. II: Trombone part with a dynamic marking of *p*.

The third system includes:

- VI. I-II: Viola parts.
- Vla.: Violin part.
- Vlc.: Violin part.
- Cb.: Cello part.

The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Dynamics range from *mf* to *f* and *p*. Trills are indicated in the woodwind parts.

Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Sib I-II
Fg. I-II
Cor. Fa I-III
Trb. Sib I-II
Tbn. I-III
Vl. I-II
Vla.
Vlc.
Cb.

50

50

U. E. 12179

This page of a musical score features woodwind and string parts. The woodwind section includes:

- Flutes (Fl.): First and second staves with melodic lines and trills.
- Oboes (Ob.): First and second staves with melodic lines and trills.
- Cor Anglais (Cor. Ra.): First and second staves, mostly resting.
- Trumpets (Trb.): First, second, and third staves with harmonic accompaniment.
- Trumpets (Trbr.): First and second staves with harmonic accompaniment.

The string section at the bottom includes:

- Violins (Vl.): First and second staves with melodic lines.
- Viola (Vla.): Staff with harmonic accompaniment.
- Violoncello (Vlc.): Staff with harmonic accompaniment.
- Double Bass (Cb.): Staff with harmonic accompaniment.

Dynamic markings include *pp* and *p*. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

60

I-III
Cor. Fa
II-II

I
VI
II

Vla.
Vcl.
Cb.

p

II. p

Solo

mf espr.

60

70

div.

div.

tutti

molto

70

37

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Si^b I-II

I

Eg. I

Cfg.

I-IV

Cor. In. 2^o

II-III

I-III

Trb. Si^b II

I-III

Trbn. II

Tb.

Timp.

Batt. Piatti

I

VI. I

II

Vla.

Vlc.

Cb.

f *p* *a2* *mf* *espr.* *f* *tr.* *zutti*

This musical score page, numbered 38, contains the following parts and staves:

- Fl. I-II**: Flute I and II staves, marked *a 2*.
- Ob.**: Oboe staff, marked *a 2*.
- Cl. Si^b I-II**: Clarinet in B-flat I and II staves, marked *a 2*.
- Fg.**: Bassoon staff.
- I**: First Bassoon staff.
- Cfg.**: Contrabassoon staff.
- I-III**: First Trumpet staff.
- Cor. Fa**: French Horn staff.
- II-IV**: Second Trumpet staff.
- I-III**: First Trombone staff.
- Trb. Si^b II**: Trombone in B-flat II staff.
- I-III**: First Baritone staff.
- Trbn. II**: Second Baritone staff.
- I**: First Violin staff.
- II**: Second Violin staff.
- Vla.**: Viola staff.
- Vlc.**: Violoncello staff.
- Cb.**: Contrabasso staff.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon) feature melodic lines with slurs and accents, often marked *a 2*. The brass parts (Trumpets, Horns, Trombones, and Baritone) provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is mostly silent on this page, indicated by rests.

80

Fl. I-II a 2
Ob. I-II a 2
Cl. Sib I-II a 2
I-II
Cor. Fa
III-IV
I-III
Trb. Sib I-II
I-III
Trbn. I-II
Tb.
Temp.

80

unis.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
mp
cresc.
mp cresc.
f

U. E. 12179

Detailed description: This page of a musical score, numbered 39, features a rehearsal mark of 80. The score is arranged in three systems. The first system includes Flutes I-II (a 2), Oboes I-II (a 2), Clarinets in B-flat I-II (a 2), Horns I-II, Horns in F III-IV, Trumpets I-III, Trombones in B-flat I-II, Horns I-III, Trombones I-II, and Tuba. The second system includes Horns I-II, Horns in F III-IV, Trumpets I-III, Trombones I-II, and Tuba. The third system includes Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score contains various musical notations such as dynamics (p, mp, f, cresc.), articulation (accents), and performance instructions (unis.).

V. KLEPTIKOS
(Ser. III/3)

Allegro vivo (♩ = 160)

Piccolo
Flauto I

Oboe I-II

Clarinetto I-II
in Si^b

Fagotto I-II
Contrafagotto

I-III
Corno in Fa

II-IV

I-III
Tromba in Si^b

II

I-III
Trombone

II

Tuba

Batteria

Tamburo militare

Tamburino

Frusta (Peitsche)
Whip

Gran Cassa

Piaŝti

Allegro vivo (♩ = 160)

I
Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Copyright 1954 by Alfred A. Knopus, London

This musical score page, numbered 57, contains two systems of staves. The top system includes parts for Piccolo Flute I, Oboe I-II, Clarinet in B-flat I-II, and Bassoon I-II. The middle system includes parts for Cor Anglais I-III, Horn I-IV, Trumpet in B-flat I-III, Trombone I, and Tuba. The bottom system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A rehearsal mark '10' is present at the beginning of the top system and in the middle of the bottom system. The bottom system includes dynamic markings: *p marc.* at the start, *sf* in the fourth measure, and *p marc.* at the end.

The musical score for page 58 is arranged in three systems. The first system includes Piccolo (Fl. I), Oboe (I-II), Clarinet in Si^b (I-II), and Bassoon (I-II). The second system includes Cor Anglais (I-III), Trombones (I-IV), Trumpets (I-III), and Tuba (Tb.). The third system includes Violins (I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score features a key signature of two flats and a 3/4 time signature. A 2/4 time signature change occurs at the end of the piece. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The word *arco* is written above the string parts in the final measures.

20

Picc.

Fl. I

I

Fg.

II

Cfg.

pp

p grazioso

mf Solo

mp

p stacc.

I-III

Cor. Fa

II-IV

I-III

Trb. S^b

II

I-III

Trbn.

II

Tb.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

20

I

VI.

II

Vla.

Vlc.

Cb.

pp

Musical score for measures 1-5. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe I-II (Ob. I-II), Clarinet in B-flat (Cl. Sib. I-II), Trumpets I and II (I, II), Trombone (Tfg.), Cymbal (Cfy.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The score features various dynamics such as *mf*, *pp*, and *f*. A first solo (*1^o Solo*) is marked for the Oboe I-II part starting in measure 4. There are also triplets in the Clarinet and Trumpet parts.

Musical score for measures 6-10. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe I-II (Ob. I-II), Clarinet in B-flat (Cl. Sib. I-II), Trumpets I and II (I, II), Trombone (Tfg.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The score features various dynamics such as *mf*, *pp*, and *f*. A second ending (*a 2*) is marked for the Trumpets I and II part starting in measure 6.

40

Picc.
Fl. I
Ob. I-II
Cl. D^{\flat} I-II
Fg. I-II
Cf. g.
Cb.

Picc.
Fl. I
Ob. I-II
Clar. D^{\flat} I-II
Fg. I-II
Cf. g.

I-III
Cor. Fa
II-II
I-III
Tr. b. D^{\flat}
II
I-III
Tr. br.
I
Tb.
Cb.

50

Picc.
Fl. I
Ob. I-II
Cl. Si^b I-II
Fg. I-II
Ctg.

I-III
Cor. Fa
II-IV
I-III
Trb. S^b
II
I-III
Trbn.
II
Tb.
Bati. *Piatti*

50

I
Vi.
II
Vla.
Vlc.
Cb.

Musical score for woodwinds and strings, measures 57-60. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb), Bassoon I (Fg. I), Bassoon II (Fg. II), and Contrabass (Cb.). The strings section is labeled *Piatti* (Pizzicato). A rehearsal mark **60** is present at the beginning of measure 60. The woodwinds play a melodic line with various articulations, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for strings, measures 57-60. The score includes parts for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The strings play a rhythmic accompaniment with a *p* (piano) dynamic. The Violin I part includes the instruction *div.* (divisi) and *p*. A rehearsal mark **60** is present at the beginning of measure 60.

64

Musical score for measures 64-69. The score is for five instruments: Clarinet in B-flat (Cl. 5^b), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Cb.). Each instrument has two staves (I and II). The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The dynamic marking is *p* (piano) throughout. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Musical score for measures 70-74. The score is for five instruments: Clarinet in B-flat (Cl. 5^b), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Cb.). Each instrument has two staves (I and II). The dynamic marking is *p* (piano) throughout. A box containing the number 70 is placed above the first staff of the first system. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Musical score for measures 75-79. The score is for five instruments: Clarinet in B-flat (Cl. 5^b), Bassoon (Fg.), Violin (Vla.), Viola (Vlc.), and Contrabass (Cb.). Each instrument has two staves (I and II). The dynamic marking is *pp* (pianissimo) throughout. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The word *unis.* (unison) is written above the first staff of the first system. The word *pizz.* (pizzicato) is written below the first staff of the first system.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes:

- Fl. I: *p*
- Ob. I-II: *p*
- Cl. Sib. I-II: *p*
- Fg. I-II: *p*
- Cfg: *p*

The second system includes:

- I-III Cor. Fa: *mf*
- II-IV: *mf*
- I-III Trb. Sib: *f*
- II: *f*
- I-III Trbn: *mf*
- II: *mf*
- Tb: *f*
- Tamb. mill.: *f*
- Tamdurino: *f*
- Frusta: *f*
- Gr. C.: *f*
- Piatte: *f*

The third system includes:

- I: *f pizz.*
- II: *f pizz.*
- Vla.: *f*
- Vlc.: *sempre pizz. arco*
- Cb.: *sf p marc.*

80

Picc. Fl. I

Ob. I-II

Cl. Si^b I-II

Fg. I-II

Cf.

I-III

Cor. Fa

I-IV

I-III

Trb. Si^b I

I-III

Trbn. I

II

Tb.

I

Vi. I

II

Vla.

Vcl.

Cb.

p marc.

sf

p marc.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Piccolo (Fl. I), Oboe (I-II), Clarinet in B-flat (I-II), Bassoon (I-II), and Contrabass. The second system includes Cor Anglais (I-III), Trumpet (I-III), Trombone (I-III), and Tuba. The third system includes Violin (I), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *sf*, *p*, and *sfz*, and the instruction *arco* for the strings. Time signatures of 3/4 and 2/4 are indicated at the end of the piece.

68

90

Fl. I

I

Ob.

II

I

Cl. Si^b

II

I

Fg.

II

Cg.

I-II

Cor. Kb

III-IV

I-III

Trb. Sp^b

II

I-III

Trbn

II

Tb.

90

I

Vl.

II

Vla.

Vlc.

Cb.

This musical score page contains the first four measures of a piece. The instrumentation includes Piccolo, Flute I, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Contrabassoon, Cor Anglais I and II, Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, Tuba, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The first measure features a Piccolo entry with a trill and a Flute I entry with a trill. The second measure continues with various woodwind and brass entries. The third and fourth measures show a full orchestral texture with dynamic markings such as *ff* and *div.* (divisi). The string section enters in the third measure with a *div.* marking and *unis* (unison) instruction.

