



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



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

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του

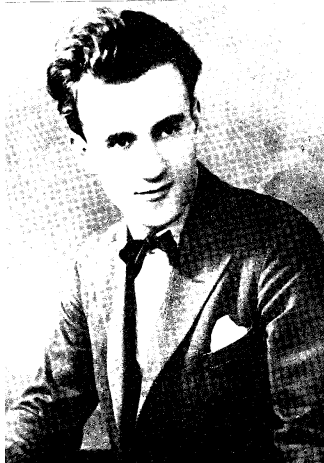
ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Α.Ε.Μ.: 1260, ΕΞ.: 10⁰

email : chfotopo@mus.auth.gr
hrist0s@yahoo.gr

ΘΕΜΑ:

Το Ελληνικό παραδοσιακό
στοιχείο στο έργο
του Νίκου Σκαλκώτα-
Μία αναλυτική και συνθετική
προσέγγιση.



Επιβλέπων:

Κώστας Τσούγκρας,
Επίκουρος καθηγητής.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Φεβρουάριος 2010

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του
ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ
Α.Ε.Μ. : 1260 , ΕΞΑΜΗΝΟ: 10^ο

ΘΕΜΑ:

Το Ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο
στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα-
Μία αναλυτική και συνθετική προσέγγιση.

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ
ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ



«Μία γιορτή για τον Μπετόβεν δεν θα έπρεπε να χρησιμεύει στη δόξα εκείνων που την οργανώνουν, αλλά μονάχα στη δόξα εκείνου ο οποίος τιμάται. Γι αυτόν το λόγο πρέπει να γίνει κάτι τιμητικό κι όχι να εκτελούνται [απλώς]τα έργα του όπως συνήθως, χωρίς να κοπιάζουμε περισσότερο από ότι συνήθως...»

Arnold Schoenberg

Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ-Φεβρουάριος 2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....σελ.	5
1. Εισαγωγή.....σελ.	7
2. Βιογραφικά στοιχεία του Ν.Σ.- επιρροές και ερεθίσματα της Ελληνικής παράδοσης	σελ. 14
3. Εθνικισμός, εθνική μουσική, εθνικές και νεοεθνικές σχολές.....σελ.	20
3.1. Η εθνική μουσική.....σελ.	22
3.2. Εθνικές και νεοεθνικές μουσικές σχολές.....σελ.	23
3.3. Η «εθνική σχολή» στην ελληνική μουσική.....σελ.	24
4. Η σχέση του Νίκου Σκαλκώτα με την ελληνική παραδοσιακή μουσική.....σελ.	27
5. Αναλύσεις έργων του Ν.Σ από την σχετική αρθρογραφία.....σελ.	31
5.1. Οι 36 Ελληνικοί Χοροί για ορχήστρα.....σελ.	31
5.2. Ανάλυση του χορού «Συρτός». (Συνοπτική παρουσίαση).....σελ.	34
5.3. Το Παραμυθόδραμα.....σελ.	40
6. Αναλύσεις του συντάκτη της εργασίας.....σελ.	44
6.1. Σου ‘πα μάνα- Τσακόνικος.....σελ.	44
6.2. Λαφίνα.....σελ.	48
6.3. Μη με δέρνεις μάνα.....σελ.	53
6.4. Ελληνικός λαϊκός χορός (32 κομμάτια για πιάνο αρ.5).....σελ.	59
7. Οι παραδοσιακοί ρυθμοί στο Ν. Σκαλκώτα.....σελ.	68
8. Συμπεράσματα.....σελ.	71
9. Συνθετική προσέγγιση.....σελ.	74
9.1. Νανούρισμα.....σελ.	74
9.1.1. Νανούρισμα (ανάλυση).....σελ.	77
9.2. Ηπειρώτικος χορός.....σελ.	81
9.2.1. Ηπειρώτικος χορός (ανάλυση).....σελ.	85
10. Τελικά συμπεράσματα-επίλογος.....σελ.	89
11.1. Βιβλιογραφία.....σελ.	91

11.2. Αρθρογραφία.....σελ.	92
11.3. Ιστοσελίδες.....σελ.	94
12. Παράρτημα.....σελ.	95
1. Σύντομο βιογραφικό σημείωμα.....σελ.	95
2. Το δημοτικό τραγούδι (άρθρο του ΝΣ).....σελ.	96
3. Η μουσικοκριτική, (άρθρο του ΝΣ).....σελ.	96
4. Σχετικά με τους 36 χορούς.....σελ.	99
5. Σχετικά με τον όρο «ελληνικότητα.....σελ.	99
6. Από την αιχμαλωσία στο Χαϊδάρι.....σελ.	100
7.Χρονολογικός κατάλογος έργων.....σελ.	101
8. Ενδεικτική αρθρογραφία.....σελ.	104
9. Λεξικά με αναφορές στον Ν. Σκαλκώτα.....σελ.	106
10. Μελετητές έργου.....σελ.	107
11. Δισκογραφία.....σελ.	108
12. Παρτιτούρες αναλυθέντων έργων.....σελ.	111
13. Φωτογραφικό αρχείο.....σελ.	127

Πρόλογος

Το προσωπικό μου ενδιαφέρον για τον συνθέτη ξεκίνησε από ένα σχετικό άρθρο του Κορνήλιου Διαμαντόπουλου στο περιοδικό «Αντίφωνον».¹ Εντυπωσιάστηκα ιδιαίτερα όχι μόνο από τις συνθετικές και ενορχηστρωτικές ικανότητες του Ν. Σκαλκώτα αλλά και από τις τραγικές συνθήκες και απομόνωση που του επέβαλε το αθηναϊκό μουσικό κατεστημένο. Αυτό το ενδιαφέρον βρήκε την ταύτισή του με τις προσωπικές μου συνθετικές τάσεις σχετικά με την παράδοση αλλά και τις προοπτικές που ανοίγει η δημιουργική μετεξέλιξη της τελευταίας με την κατάλληλη συνύπαρξη και επεξεργασία των στοιχείων της σύγχρονης μουσικής τα οποία είναι εκ των πραγμάτων πολλαπλασιαζόμενα. Σε εκείνη την χρονική στιγμή σαν σπουδαστής στην τάξη σύνθεσης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης μπορεί το ενδιαφέρον μου να ήταν αποκλειστικά συνθετικό, λίγο καιρό όμως μετά και με την εισαγωγή μου στο Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. τον Δεκέμβρη του 2004 αυτό επεκτάθηκε και σε άλλους μουσικολογικούς τομείς.

Είναι κατά την (όχι μόνο) δική μου άποψη, αξιοθρήνητο ότι ο Ν. Σκαλκώτας είναι πολύ περισσότερο γνωστός στο ευρύ κοινό έξω από τα σύνορα της χώρας μας από ότι εντός. Είναι κοινότυπο βέβαια και ακούγεται καθημερινά ότι η Ελλάδα τρώει τα παιδιά της. Πόσα γνωρίζει άλλωστε ο μέσος πολίτης αυτής της χώρας τα μουσικοθεατρικά ψυχογραφήματα του Γιάννη Χρήστου ή τα μαθηματικά μουσικά οικοδομήματα του Ιάννη Ξενάκη οι οποίοι μαζί με το Νίκο Σκαλκώτα θεωρούνται ότι πιο μεστό και ξεχωριστό έχει να επιδείξει μουσικά η χώρα μας στον 20ο αιώνα;

Θεωρώ ότι πρέπει να πληθύνουν οι μουσικολογικές μελέτες για την ζωή και τα έργα αυτών των τριών συνθετών οι οποίοι θεωρούνται η κατεξοχήν «προσφορά» της χώρας μας στην διεθνή μουσική πρωτοπορία του εικοστού αιώνα. Βέβαια ο όρος ‘προσφορά’-ακόμα και σε εισαγωγικά-θα εγείρει πολλές ενστάσεις και αντιρρήσεις και όχι άδικα, δεδομένου ότι και οι τρεις εκπαιδεύτηκαν, έδρασαν και δημιούργησαν κατά το πλείστον εκτός Ελλάδος. Κυρίως μάλιστα, ο Ν.Σ. βίωσε επώδυνα, μία ιδιότυπη εξορία και περιθωριοποίηση στην ίδια του την πατρίδα μετά μάλιστα από την ευτυχέστερη περίοδο της ζωής του εκτός αυτής.

Ο μουσικολόγος Γ.Γ.Παπαϊωάννου στο ογκώδες και αμφιλεγόμενο βιβλίο του² αναφέρει ότι: «[...]ο Γιάννης Χρήστου το 1969-70, έπαυσε μετά μανίας να βρει νέους τρόπους να χρησιμοποιήσει την ορχήστρα. Κοίταζε ξένες παρτιτούρες, άκουγε ότι του ήταν

¹ Ένωση Ελλήνων Μουσουργών. (2004). Τεύχος 2, Αθήνα.

² Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο, τομ.α'*, Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, σελ.58.

προσιτό από σύγχρονα επιτεύγματα κι ερχόταν και σ' επαφή με πολλούς ξένους, περισσότερο ή λιγότερο γνωστούς, συνθέτες και συζητούσε διεξοδικά μαζί τους. Στο κλίμα τούτο, διάβασε πολλές ξένες κριτικές, στο έπακρο ενθουσιαστικές, για την παγκόσμια πρώτη εκτέλεση (1969) τής «*Συμφωνίας του 'Οδυσσέα'*». Πολύ εγωκεντρικός, δεν είχε ακούσει ποτέ ως τότε ένα οποιοδήποτε «προχωρημένο» έργο του ΝΣ. Όταν άκουγε να γίνεται λόγος γι' αυτόν, νόμιζε πώς ήταν μια δική μου «παραξενιά», όπως είπε (ήξερε φυσικά πώς εγώ ασχολούμαι με το έργο του ΝΣ). Με ρώτησε τότε: «Μήπως έχεις καμιά ηχοληψία του 'Οδυσσέα;» Του απάντησα θετικά και του την πήγα, όπως μου το ζήτησε. Έχοντας ακούσει την ηχοληψία δύο φορές συνέχεια με κοίταξε, εκστατικός, σαν να περίμενε εγώ να του πω κάτι. Διαισθανόμενος πώς είχε εντυπωσιασθεί από τις ήχητικότητες πού άκουσε, παρατήρησα: «Ποιος συνθέτης (εννοούσα διεθνώς) είχε γράψει τότε (1944) τέτοιους ήχους;» υπονοώντας ότι είχε προείπει και τους πολύ μεταγενέστερους 'ήχους' της ηλεκτρονικής μουσικής. «Γιατί;» απάντησε κεραυνοβόλα, «μήπως κανείς έγραψε κάτι τέτοιο μετά απ' αυτό (πού ακούσαμε);» Δεν χρειάζονται άλλα σχόλια.»³

Ο Τζώρτζης (Γεώργιος) Χατζηνίκος⁴ στο βιβλίο του «*Νίκος Σκαλκώτας, μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*»⁵ αναφέρει ότι σε μια συναυλία όπου ο Scherchen θα διηύθυνε σε πρώτη εκτέλεση τα Πιθοπρακτά του Ξενάκη, άκουσε το φίλο του Konzertmeister της ορχήστρας να του λέει: «εσείς οι Έλληνες είσαστε απίθανοι, είσαστε ή του ύψους ή του βάθους! Εκεί που δεν υπάρχουν καν στην πρωτοποριακή μουσική, εμφανιζόσαστε ξαφνικά σαν ένας κομήτης που ξεπερνάει όλα όσα εμείς μέχρι τώρα γνωρίζαμε!».

Γνωρίζω ότι οι απαιτήσεις του θέματος της διπλωματικής εργασίας είναι ιδιαίτερα αυξημένες θα μπορούσε όμως και να αποτελέσει μία αρχή που θα συνεχίσουν και ίσως επεκτείνουν στο μέλλον άλλοι συνάδελφοι του τμήματος για την προβολή που αξίζει σε έναν

³ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π., σελ. 343-344.

⁴ [...]το 1952 ήρθε σε πρώτη επαφή με το έργο του Ν. Σκαλκώτα, αναδεικνυόμενος στη συνέχεια ως ο ανά το παγκόσμιο αξιότερος «σταυροφόρος» του. Ήδη από τον Οκτώβριο του 1953 έπαιξε σε Α' εκτέλεση το 2ο Κοντσέρτο για πιάνο του μεγάλου Έλληνα συνθέτη (στο Αμβούργο, όπου είχε εγκατασταθεί από τον Σεπτέμβριο του 1952), [...]Το 1979 έπαιξε σε Α' εκτέλεση το 1ο Κοντσέρτο για πιάνο του Σκαλκώτα (που είχε προ καιρού ανακαλύψει στο Βερολίνο) και διηύθυνε Σκαλκώτα στην Κοπεγχάγη (σε «*European Broadcast Union Concert*»).

Retrieved 24/1/2010 from: <http://www.musipedia.gr/wiki/>

⁵ [...] Ο Σκαλκώτας γίνεται αφετηρία σκέψεων και παρουσιάζεται ως υπόδειγμα μιας επιτυχημένης και αρμονικής συνύπαρξης της "σοβαρής" ευρωπαϊκής μουσικής με την ελληνική παραδοσιακή, ενώ η τελευταία αντιμετωπίζεται ως φορέας μιας προϋπάρχουσας συλλογικής μουσικής αντίληψης (παράλληλα με το συλλογικό υποσυνείδητο του Jung). Το τραγούδι φέρει μνήμες και μεταδίδει νοήματα και οι "προσθετικοί" και "ανώμαλοι" ρυθμοί μετατρέπονται σε "φυσική κίνηση" χάνοντας αυτομάτως τη δυσκολία τους...

Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Αθήνα:Νεφέλη, σελ.90.

τέτοιο συνθέτη και εκτελεστή που το μουσικό κατεστημένο της εποχής του τον εγκλώβισε στα τελευταία αναλόγια της συμφωνικής ορχήστρας...

Θα ήθελα να ευχαριστήσω:

Τον επιβλέποντα της διπλωματικής εργασίας μου κ.Κώστα Τσούγκρα, Επίκουρο Καθηγητή του τμήματος τόσο για τις παρατηρήσεις του πάνω στο περιεχόμενο και τη διάρθρωση της εργασίας, όσο και για την παροχή σημαντικού βιβλιογραφικού υλικού και προπαντός αρθρογραφίας.

Τον κ.Νίκο Μαλιάρα, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τ.Μ.Σ. Αθήνας που μου απέστειλε μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου τα άρθρα των ομιλητών του συμποσίου για τα «50 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη» που πραγματοποιήθηκε το 1999 στο αντίστοιχο τμήμα.

Τον κ.Λιγνό και την κ. Κριθαρά της «Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών» για την αποστολή του τεύχους αρ.5 του περιοδικού «Μουσικής Αντίφωνον» .

Την σύζυγό μου Αθανασία Μοσχόβου για την πολύπλευρη στήριξη της καθ'όλη την διάρκεια των σπουδών μου στο Τ.Μ.Σ. καθώς και για την πολύτιμη βοήθεια στην δακτυλογράφηση πολλών χειρογράφων σημειώσεών μου.

Την απόφοιτο του Τ.Μ.Σ. και πρώην μαθήτριά μου στην τάξη Αρμονίας Τζένη Πούλου για την επίσης πολύτιμη βοήθεια στην δακτυλογράφηση πολλών χειρογράφων σημειώσεών μου.

Τον μαθητή μου στην τάξη Αντίστιξης, Γιάννη Λάκη για τις παρτιτούρες που παρέλαβε εκ μέρους μου από την μουσική βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» στην Αθήνα.

Η παρούσα εργασία αφιερώνεται στην μνήμη του Κώστα Γριμάλη, καθηγητή θεωρητικών στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

1. Εισαγωγή

Είναι αναμφίβολα ξεχωριστή η ικανότητα της βαθύτερης αίσθησης του ήχου-μουσικού ή μη, ή και ο συνδυασμός και των δύο- και ακόμη μεγαλύτερη αυτή της δημιουργικής επεξεργασίας. Ακόμη και η χιουμοριστική πλευρά της τελευταίας- όπως για παράδειγμα η ηχητική απόδοση μίας ξένης γλώσσας που εξασκεί κάποιος μίμος χωρίς να την μιλά πραγματικά- συνδέεται με βαθύτερες λειτουργίες που ανιχνεύει πλέον η ψυχοακουστική.

Πόσο μάλλον όταν έχουμε να κάνουμε με κορυφαίους τομείς της μουσικής δημιουργίας που έχουν στόχο την απόδοση μιας σύνθετης πολιτιστικής έννοιας η οποία θα προκαλεί μεν υποκειμενικά ερεθίσματα σε κάθε μονάδα ενός μεγάλου ακροατηρίου, με αναμφισβήτητα αντικειμενικές όμως εκτιμήσεις όπως την προέλευση και την επεξεργασία της. Μία τέτοια σύνθετη πολιτιστική έννοια όπως είναι η παράδοση, ότι κι αν μπορεί να περιέχει μέσα της, έχει συγχρόνως μία δυναμική που τείνει όχι μόνον να τη συντηρήσει αλλά και να «εκτινάξει δημιουργικά». Αυτό στην περίπτωση της μουσικής συνθετικής σκέψης αποκτά κατά τη γνώμη μου μία προοπτική ασύγκριτα πιο πολύπλευρη από την αντίστοιχη στις υπόλοιπες τέχνες.

Η μουσική σαν τέχνη που βασίζεται στην παραγωγή ήχου πηγάζει και απευθύνεται, από και προς, βαθύτερες υποσυνείδητες λειτουργίες του ανθρώπινου νου, πράγμα το οποίο απαιτεί προϋποθέσεις για την επιτυχή απόδοση του νοήματος που αντιλαμβάνεται εξ αρχής ο συνθέτης. Οι προϋποθέσεις αυτές είτε είναι τα-λόγω συγκυριών-βιώματα του κάθε ανθρώπου, είτε είναι η- όχι μόνο λόγω συγκυριών αλλά και προσωπικής επιλογής- μουσική παιδεία, είτε είναι τα τεχνικά μέσα που διαθέτει ο συνθέτης, με κατάλληλες και ιδανικές συνθήκες φέρνει στο προσκήνιο τον μεγάλο δημιουργό. Και ενώ η παιδεία σαν μακροχρόνια διαδικασία στις ζωές των ανθρώπων-που έχουν την τύχη να την κατέχουν-αποδίδει-στην σύγχρονη εποχή⁶- ορθολογικοποιημένα την συσσωρευμένη ανά τους αιώνες ανθρώπινη γνώση, η τεχνολογία συγχρόνως αποτελεί εξαιρετικά πρόσφατη χρονικά-σε σχέση με την ανθρώπινη ιστορία-κατάκτηση, αυτό που απευθύνεται απευθείας στο ανθρώπινο αισθητήριο και συναίσθημα είναι η πολυσύνθετη έννοια της παράδοσης-της μουσικής παράδοσης στην προκειμένη περίπτωση. Για μεγάλο χρονικό διάστημα και σε παγκόσμια κλίμακα αυτή η παράδοση μεταδιδόταν από γενιά σε γενιά χωρίς η εξέλιξή της να γίνεται άμεσα αντιληπτή, τουλάχιστον στον απλό λαό που την βίωνε στις κοινωνικές του δραστηριότητες. Οι

⁶ Σε αντίθεση με την πανάρχαια δια της ακρόασεως-του μαθητή από το δάσκαλο-μέθοδο εκμάθησης της μουσικής.

δραματικές αλλαγές που προκάλεσε στην ζωή των ανθρώπων η βιομηχανική επανάσταση εξοβέλισαν την συνεχή τουλάχιστον-και κυρίως στις μεγάλες πόλεις-επαφή των ανθρώπων με την παράδοση. Στην δυτική Ευρώπη-την μόνη γεωγραφική περιοχή με αυτήν την ιδιαιτερότητα-προέκυψε έτσι μία μερίδα μουσικών που αντίκριζαν την μουσική παράδοση από κάποια απόσταση και με διάθεση εξερεύνησης και επεξεργασίας, κυρίως όσων διέθεταν αξιόλογη μουσική παιδεία. Αυτή η τάση ενισχύθηκε μάλιστα από εκείνες τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες που οδήγησαν στην δημιουργία των λεγόμενων εθνικών σχολών, κάτι που στην Ελλάδα συνέβη-σχετικά με την υπόλοιπη Ευρώπη-αργά, μόλις στις αρχές του εικοστού αιώνα. Έτσι βρέθηκαν στο προσκήνιο μουσικοί δημιουργοί που συνέθεσαν υψηλής ποιότητας έργα σαν δημιουργική εκφορά της παράδοσης της χώρας τους. Η φολκλορική μουσική-το δημοτικό τραγούδι για την Ελληνική επικράτεια-προσεγγίστηκε από τους εγχώριους δημιουργούς με ειλικρινή-αν και αμφιλεγόμενη σε πολλές περιπτώσεις-πρόθεση.⁷

Η δημιουργική εκφορά της παράδοσης-της ελληνικής στην προκειμένη περίπτωση-απαιτούσε τέτοια ποιοτική προσέγγιση και απόδοση ούτως ώστε το δημοτικό τραγούδι να μη γίνει «παρατραγούδο».⁸ Τα ελληνικά μοτίβα και οι ρυθμοί δε μπορούσε να είναι απλά και μόνο θέμα αλλά και κίνητρο.

Ο ίδιος ο Σκαλκώτας γράφει σε ένα του γράμμα :

«Δεν προάγεις την Ελλάδα αν πας με φουστανέλα στο Παρίσι. Μπορεί χρησιμοποιώντας ελληνικά θέματα να γράψει κανείς μουσική διόλου ελληνική όπως μπορεί και να γράψει και μουσική ελληνική χωρίς κανένα ελληνικό θέμα.»⁹

Μέσα από ένα τέτοιο πρίσμα φαίνεται να βρίσκει την ολοκληρωμένη του έκφραση και ο όρος «ελληνικότητα» ειπωμένη πάντα από μία επιστημονική ματιά και έρευνα και απαλλαγμένη από κάθε επιρροή «εθνικιστικής» ή σοβινιστικής μεταφυσικής.

Μιλάμε βέβαια για «ελληνικότητα» δομημένη έτσι που χαρακτηρίζεται διεθνώς αναγνωρίσιμη και της οποίας οι δυναμικές παραπέμπουν και φαίνονται εφάμιλλες με αυτές που ανακαλύπτει ο μουσικολόγος, στον ξεχωριστό ερευνητή του φολκλορικού στοιχείου και συνθέτη του 20^{ου} αιώνα Β. Bartok. Ο ίδιος αναφέρει άλλωστε ότι «η εγγύτερη γνωριμία και ενασχόλησή του με αυτό του άλλαξε ριζικά και τον τρόπο ακόμη που συνέθετε, προσθέτοντας, όπως ανέφερα, ότι η προοδευτική διείδυση στις ρίζες του, θα συναντούσε

⁷ Περισσότερη ανάλυση του συγκεκριμένου ζητήματος στο αντίστοιχο κεφάλαιο της εργασίας σχετικά με την Ελληνική Εθνική σχολή και την σχέση του Ν.Σ. με αυτήν.

⁸ Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*. Αθήνα: Νεφέλη, σελ.90.

⁹ Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *ό.π.*, σελ. 90-91, υποσ.3.

τελικά κατ'ανάγκη τον ενιαίο πυρήνα από τον οποίον ανεφύησαν όλα ανεξαιρέτως τα διαφορετικά εθνικά φολκλόρ». ¹⁰

Η «ελληνικότητα» στα έργα του Ν. Σκαλκώτα σίγουρα δεν έχει αποκαλύψει ακόμη όλες τις πλευρές και αποχρώσεις της. Η μουσικολογική έρευνα αναμφισβήτητα εργάζεται φιλότιμα προς αυτή την κατεύθυνση για να καλύψει το κενό και οι προσπάθειες που έχουν ξεκινήσει από τη δεκαετία του '50 συνεχίζονται σταθερά. Αρκετές μελέτες ερευνητών του έργου του Ν. Σκαλκώτα κυκλοφορούν ήδη.

Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση του Χατζηνίκου Τζώρτζη (Γεωργίου), πιανίστα, μαέστρου και καθηγητή ο οποίος όχι μόνο σαν ξεχωριστός εκτελεστής αλλά και σαν εξαιρετός, πολύπλευρος μελετητής του έργου του ΝΣ αποτελεί μια μοναδική πηγή πληροφοριών πολλές από τις οποίες βρίσκονται στο βιβλίο του «*Νίκος Σκαλκώτας, μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*». Τα κεφάλαια του βιβλίου που σχετίζονται με το θέμα της παρούσης εργασίας είναι τα: «Σταθμοί στο δρόμο για τη σύνθεση», και «ο Σκαλκώτας και η παραδοσιακή μουσική».

Η περίπτωση του μουσικολόγου Παπαϊωάννου Γ. Γιάννη αν και αμφιλεγόμενη ως προς την αντικειμενικότητα των αναλύσεών του δεν μπορεί να μην αναφερθεί σαν ξεχωριστή, δεδομένου ότι το έργο του: «*Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*» διακρίνεται αν μη τι άλλο τόσο από ειλικρινείς προθέσεις όσο και για τον όγκο πληροφοριών που περιέχει. Παραθέτει πλήθος πληροφοριών βιογραφικού χαρακτήρα, (περισσότερες ασφαλώς από κάθε άλλη ανάλογη εργασία) με πολλές από αυτές να αναφέρονται στην σχέση του Ν.Σ. με την ελληνική παράδοση από το οικογενειακό του περιβάλλον και πολυάριθμες αναλύσεις της εργογραφίας του με τις αντίστοιχες αναφορές που σχετίζονται με θέμα της παρούσης εργασίας.

Η βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα της εργασίας είναι ούτως ή άλλως περιορισμένη σε σχέση με τις δεδομένες απαιτήσεις του, αλλά μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά τους εξής τίτλους βιβλίων σχετικά με τον Ν.Σ.:

Την μελέτη-ανάλυση του Βρόντου Χάρη : «*Για τον Νίκο Σκαλκώτα*».

Την «*Σκαλκωτική Ενορχήστρωση*» του Κωστή Δεμερτζή ο οποίος μεταξύ άλλων αναλύει με πρωτοτυπία τις ενορχηστρωτικές τεχνικές της συμφωνικής μουσικής του, που στηρίζονται στο παραδοσιακό στοιχείο με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τους *36 Χορούς*. Ο ίδιος συγγραφέας-αναλυτής στο βιβλίο του «*Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μουσικής για πιάνο σόλο*» σχολιάζει τα αντίστοιχα έργα του σύνθετη.

Επίσης στον πανεπιστημιακό (και μη) χώρο είναι αξιοσημείωτα τα εξής άρθρα:

¹⁰ Χατζηνίκος Γιώργος. (2006). ό.π.,σελ.9.

Τσούγκρας Κώστας, *Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: Ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης; Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση*. Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου 2007.

Περίληψη του ίδιου: Η εισήγηση αποτελεί μια απόπειρα προσέγγισης του ζητήματος της ελληνικότητας της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα. Αρχικά επιχειρείται-μέσα από ένα μετα-ρομαντικό επαναπροσδιορισμό των όρων "εθνική μουσική" και "εθνική ταυτότητα" - ο γενικός διαχωρισμός της ουσίας της ελληνικής μουσικής από το χαρακτήρα της. Κατόπιν παρουσιάζονται και σχολιάζονται οι ειδικές αναφορές πάνω στο ζήτημα από την ελληνική και ξένη βιβλιογραφία και αναπτύσσονται - μέσα από επιλεγμένα μουσικά αποσπάσματα - οι πιθανοί τρόποι εμφάνισης και επεξεργασίας στοιχείων ελληνικού χαρακτήρα στη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα. Τέλος, προβάλλεται η παγκοσμιότητα της μουσικής του συνθέτη και συνδέεται με τη βαθύτερη ελληνικότητά της, η οποία δεν αφορά μόνο τη χρήση στοιχείων εθνικού χαρακτήρα.

Τσούγκρας Κώστας, *Στοιχεία ελληνικότητας στο "Παραμυθόδραμα" του Ν.Σ.-συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας*.¹¹

Περίληψη του ίδιου.:«Η παρούσα εργασία επιχειρεί την εξερεύνηση του πλήρους φάσματος μεταξύ διατονικής τροπικότητας και χρωματικότητας (12-φθογγης ή μη) μέσω αναλύσεων επιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου. Επίσης επιχειρεί τη συγκεκριμενοποίηση των συμβολισμών που περιέχονται στους ρυθμούς, τις μελωδίες και την αρμονία του έργου καθώς και την περιγραφή των στοιχείων ελληνικού χαρακτήρα και τη λειτουργία τους μέσα στο έργο».

Σακαλιέρος Γιώργος, *Λόγιες εκφάνσεις Δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: Το νανούρισμα «Άντε κοιμήσου κόρη μου...» από τον Bourgault – Ducoudrag στον Σκαλκώτα*. Γίνονται συγκρίσεις του τρόπου εναρμόνισης του δημοτικού κομματιού από τους δύο συνθέτες κυρίως αλλά και άλλων όπως π.χ. το Μανώλη Καλομοίρη. Παρουσιάζονται συγκριτικές απεικονίσεις του αρμονικού υλικού.

Λεβίδου Αικατερίνη, *Δύο ελληνικοί χοροί του Νίκου Σκαλκώτα*, περιοδικό Πολυφωνία τεύχος 1, σελ.49, 2/2009. Σύντομη ανάλυση της σχέσης του Ν.Σ. με το Δημοτικό τραγούδι και την ελληνική παράδοση και ιδιαίτερα του ιστορικού της σύνθεσης των 36 χορών. Ακολουθεί εκτενής παρουσίαση και ανάλυση των χαρακτηριστικών και της φόρμας

¹¹ Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο. (5-7/5/2006). *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κρατική ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο μουσικής Αθηνών.

των χορών «Συρτός» και «Σιφνέικος» (μελωδικών, αρμονικών, ρυθμικών και ενορχηστρωτικών).

Σακαλιέρος Γιώργος, *Όψεις και στάδια της νεοελληνικής μουσικής πρωτοπορίας πριν και μετά το 1945*.¹² Περιλαμβάνει βιογραφικά στοιχεία και αλληλογραφία του Ν.Σ., γενικά χαρακτηριστικά μουσικού ύφους, αναλυτικότερη θεωρητική προσέγγιση της σχέσης του Ν.Σ. με την ελληνική δημοτική μουσική και σύντομη αναλυτική προσέγγιση μέρους αντιπροσωπευτικών έργων

Ψυχοπαίδη-Φράγκου Ολυμπία, *Ο Ν.Σ. και η παράδοση της σύγχρονης μουσικής*.¹³ Αναπτύσσεται ένας προβληματισμός σχετικά με τις έννοιες της παράδοσης και του εθνικού στοιχείου και της πρωτοτυπίας, την σχέση τους με την έννοια της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και την λειτουργία και ιδιαιτερότητες όλων των παραπάνω στον ελλαδικό χώρο.

Ρωμανού Αικατερίνη, *Μπάρτοκ και Σκαλκώτας*.¹⁴ Στο άρθρο αναφέρεται ενδεικτικά: «Αυτό που επιθυμώ να δείξω είναι ότι ο Μπάρτοκ και ο Σκαλκώτας, δύο συνθέτες με πολλά κοινά στην διαμόρφωσή του και στη θέση τους στο ευρωπαϊκό στερέωμα, επιλέγουν να ακολουθήσουν παρόμοιους δρόμους την ίδια εποχή» όπως επίσης και «... Οι ομοιότητες του Σκαλκώτα και του Μπάρτοκ, στον χαρακτήρα και στις τεχνικές είναι πολλές και έχουν συχνά επισημανθεί από κριτικούς».

Thornley John, «*Εργογραφία του Ν.Σ.*»¹⁵ Δύο άρθρα.

Το Μουσείο Μπενάκη πρόσφατα προέβει στην έκδοση ενός πολυτελούς τόμου με τίτλο: «*Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος*». Την επιμέλεια του συγγράμματος ανέλαβε ο μουσικολόγος Χάρης Βρόντος.

Σχετικά με το θέμα της εργασίας ο τόμος περιέχει τα εξής άρθρα:

Ζερβός Γιώργος, Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα.

Φιδετζής Βύρων, Ο Νίκος Σκαλκώτας και οι ελληνικές παραδόσεις.

Χριστοδούλου Νίκος, Νίκος Σκαλκώτας-Εκατό χρόνια από τη γέννηση του.

Τα υπόλοιπα άρθρα του τόμου αναφέρονται ενδεικτικά στην βιβλιογραφία.

Ανατρέχοντας στον κατάλογο διπλωματικών εργασιών του Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. δεν βρίσκουμε μέχρι στιγμής θέμα που να αναφέρεται στον Νίκο Σκαλκώτα. Θα μπορούσε να

¹² «*Ειδικοί τομείς Νεοελληνικής μουσικής*», Πανεπιστημιακές σημειώσεις, τεύχος α', Τ.Μ.Σ. του ΑΠΘ, χειμερινό εξάμηνο 2008-2009, σελ.28-46

¹³ Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, (12/11/1999), *Συμπόσιο για τα 50 χρόνια από το θάνατο του Ν.Σ.* Τα άρθρα του συμποσίου μου παραχωρήθηκαν ευγενικά από τον κ. Μαλιάρα για αξιοποίηση στην παρούσα εργασία.

¹⁴ Νίκος Σκαλκώτας, Η σημασία του έργου του για την ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική. Συμπόσιο για τα 50 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αθήνας.

¹⁵ Περιοδικό Μουσικής Αντίφωνον, τ.4 5-6 /2004 σελ.23-27, τ.5 7-8/2004, σελ. 18-23.

πει κανείς ότι αυτό από μόνο του προσδίδει έναν βαθμό πρωτοτυπίας στην παρούσα εργασία. Πρωτοτυπία επίσης αποτελεί και η αναλυτική-συνθετική προσέγγιση, επικεντρωμένη στην μορφή με την οποία αποδίδεται η ελληνικότητα στην μουσική δημιουργία του Ν.Σ.

Στην παρούσα εργασία λοιπόν με τίτλο «Το Ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα-Μία αναλυτική και συνθετική προσέγγιση» θα γίνει μία προσπάθεια καταγραφής και ανάλυσης των άρθρων και μελετών που αναφέρονται στη σχέση του Ν. Σκαλκώτα με την ελληνική παράδοση και στους τρόπους με τους οποίους αυτή εκφέρεται, είτε αυτούσια είτε επεξεργασμένη, είτε και σε επίπεδα ανάμειξης της με άλλα μουσικά ρεύματα. Τα παραπάνω θα εκτεθούν σε άμεση συνάρτηση με τα αντίστοιχα βιογραφικά στοιχεία και την εργογραφία του συνθέτη.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές θα εξετάσουν την όποια σχέση του Ν. Σκαλκώτα με την ελληνική σχολή στις όποιες εκφάνσεις της πράγμα το οποίο θα αποτελέσει σημείο τριβής με τις αναλύσεις των έργων του συνθέτη που θα ακολουθήσουν. Επιλέχθηκαν έργα που (παρά τις δυσκολίες για εύρεση και διάθεση εκτυπωμένων παρτιτούρων) εμφανίζουν τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιεί και επεξεργάζεται το ελληνικό παραδοσιακό στοιχείο ο Ν.Σ. Έτσι ένα ακόμη στοιχείο πρωτοτυπίας της παρούσης εργασίας έγκειται στην προσπάθεια ολοκληρωμένης ανάλυσης των έργων: «Σού'πα μάνα-Τσακώνικος», «Λαφίνα», «Μη με δέρνεις μάνα», και «Ελληνικός λαϊκός χορός»

Ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο συνθέτης τους παραδοσιακούς ρυθμούς και την τεχνική της πολυρυθμίας, είναι ένα ακόμη στοιχείο που θεωρήθηκε χρήσιμη η παρουσίασή του σε ένα σύντομο κεφάλαιο με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, κυρίως από τους χορούς του Ν.Σ.

Τα συμπεράσματα που θα προκύψουν από την αναλυτική προσέγγιση θα συνοψιστούν και θα εκφραστούν στην συνθετική προσέγγιση η οποία θα βασίζεται σε παραδοσιακά μοτίβα και ρυθμούς πρωτότυπους είτε παρμένα από γνήσια δημοτικά τραγούδια, χρησιμοποιούμενων με τα στιλιστικά στοιχεία που θα προκύψουν από τις προηγούμενες αναλύσεις.

Θα ακολουθήσει η ήδη χρησιμοποιημένη αλλά και άλλη ενδεικτική βιβλιογραφία και τέλος το παράρτημα με βιογραφικό του συνθέτη, δισκογραφία, φωτογραφικό αρχείο και άλλο χρήσιμο υλικό.

2.Βιογραφικά στοιχεία του Ν.Σ.-επιρροές και ερεθίσματα της ελληνικής παράδοσης.

«Υπάρχουν αρκετές εκδοχές για την προέλευση του ονόματος Σκαλκώτας ή και Σκαλκώτος όπως συναντάται σε παλαιότερες γενιές. Το τελευταίο μάλιστα είναι εξαιρετικά διαδεδομένο σε κάποια χωριά της Τήνου από όπου καταγόταν ο προπάππος του συνθέτη.»¹⁶

«Όσον αφορά τα μέλη της οικογενείας του Σκαλκώτα που είχαν σχέση με τη μουσική εκτός από τον προπάππο του που έπαιζε βιολί και τον πατέρα του που έπαιζε φλάουτο στη φιλαρμονική εκείνος που έπαιξε σημαντικότατο ρόλο στην κατοπινή εξέλιξη του Ν.Σ. ήταν ο θείος (από την πλευρά του πατέρα του) Κώστας ο οποίος ήταν εξαιρετος βιολονίστας και έδωσε τα πρώτα μαθήματα βιολιού στον ανιψιό του.»¹⁷

Σύμφωνα με άλλες μαρτυρίες η μητέρα του Ν.Σ. «είχε υπάρξει στα νιάτα της φημισμένη τραγουδίστρια παραδοσιακών τραγουδιών. Προφανώς του τραγουδούσε συχνά για να τον νανουρίσει καθώς και σε άλλες ευκαιρίες τραγούδια του τόπου της. Ένα από αυτά τα μετασημάτισε ο Ν.Σ. αργότερα σε έναν από τους πιο δημοφιλείς δημοτικούς χορούς για ορχήστρα, τον Χωστιανό (7/8) που η ραδιοφωνία τον είχε διαλέξει για σήμα της επί χρόνια».¹⁸

«Ο Ν.Σ. έζησε στη Χαλκίδα από το 1904-1910 οπότε και μετακόμισε στην Αθήνα.¹⁹ «Στην Αθήνα το 1914 γράφτηκε στο Ωδείο Αθηνών και παίρνει δίπλωμα βιολιού 16 μόλις ετών το 1920 με σπάνιες διακρίσεις. Εξασφαλίζοντας έτσι μία υποτροφία βρέθηκε το 1921 στο Βερολίνο για ανώτερες σπουδές πλέον στο βιολί.»²⁰

«Χρειάστηκε να φτάσει στο 1923 οπότε και πήρε την οριστική απόφαση να εγκαταλείψει πια τη σπουδή του βιολιού και να αφιερωθεί με όλες του τις δυνάμεις

¹⁶ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια εισόδου στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο, τομ.α'*, Αθήνα: Παπαγιωργίου-Νάκας, σελ.58

¹⁷ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *ό.π.*, σελ.54-57

¹⁸ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *ό.π.*, σελ.50-51

¹⁹ «When the latter lost his position of musical director of the town band in 1906 as the result of legal and political intrigues, the family moved to Athens with the two-year-old Nikos already showing signs of musicianship.» «Όταν οι τελευταίοι (ο πατέρας του Αλέξης, και ο θείος του, Κώστας) έχασαν τη θέση του μουσικού διευθυντή στην πόλη το 1906 σαν αποτέλεσμα νομικών και πολιτικών δολοπλοκιών, η οικογένεια μετακόμισε στην Αθήνα με το δίχρονο Νίκο ήδη να παρουσιάζει σημάδια μουσικής δεξιοτεχνίας.» (Μετάφραση του συντάκτη)

Thornley, John: 'Skalkottas, Nikos, 1. Life.' *Grove Music Online ed. L. Macy* (Accessed 27/02/2006), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁰ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *ό.π.* σελ.62-63

στη σύνθεση.»²¹ «Μέσα στο 1924 εμφανίζονται 4 ή 5 έργα σε ύφος τονικό ή τροπικό ή και jazz. Σε ορισμένα από αυτά υπάρχουν στοιχεία της ελληνικής παράδοσης όπως για παράδειγμα στην ελληνική σουίτα για πιάνο το οποίο είναι πιθανότατα το αρχαιότερο, άρα το αρχαιότερο σωζόμενο έργο του Ν.Σ.»²²

Η κοσμοπολίτικη ζωή του Βερολίνου, η έμμισθη εργασία σαν εκτελεστή ελαφράς μουσικής σε νυχτερινά κέντρα και προπαντός η φοίτησή του με τον κύριο εκπρόσωπο της 2^{ης} σχολής της Βιέννης, δημιούργησαν μία ευρεία γκάμα ερεθισμάτων συνθετικής φύσης στο Ν.Σ. τα οποία σε συνάρτηση ή και αντιπαραβολή με τα βιώματα της παράδοσης της ελληνικής υπαίθρου που διέθετε από την παιδική ηλικία μετουσιώθηκαν σε ένα ισχυρό, συνθετικό, ενεργειακό υπόβαθρο.

Το αποτέλεσμα ήταν ένας εντελώς νεωτεριστικός τρόπος συνθετικής αντίληψης όπου τα στοιχεία της ευρωπαϊκής μουσικής του πρώτου μισού του 20^{ου} αι. με το λαϊκό – παραδοσιακό ύφος συνεργάζονται αρμονικά με την υπερίσχυση άλλοτε του ενός και άλλοτε του άλλου τομέα.

«Γράφει για ορχήστρα τους πρώτους *Ελληνικούς Χορούς*, πρώτον τον *Πελοποννησιακό*, ήδη μέσα στο 1931, σε λίγο κι άλλους (μα όχι πολλούς: η ολοκλήρωση των 36 θα γίνει αργότερα στην Αθήνα, κυρίως 1934-’36). Γράφει κάμποσα δημοτικά τραγούδια, μερικά για την Μαργαρίτα Πέρρα (*Αστραψ’ η Ανατολή, Η Δέσπω, Η Διαμάντω, Ο Αλή Πασάς*, κ.λπ., χαμένα σήμερα) με συνοδεία πιάνου, και άλλα (σύμφωνα με έναν ιδιόχειρο κατάλογο) με συνοδεία μουσικής δωματίου, ορχήστρας, ή για χορωδία a capella ή με συνοδεία, κ.λπ.»²³

Ο Ν.Σ. το 1924 είχε κατασταλάξει στην ιδέα της μόνιμης παραμονής πλέον εκεί, όμως, την περίοδο 1930-1933 η οικονομική του κατάσταση ακολούθησε μία συνεχή φθίνουσα πορεία μέχρι το σημείο μιας πραγματικής καταστροφής.

«Έτσι επιστρέφει αναγκαστικά στην Ελλάδα τον Μάρτη του 1933 χρεωμένος απελπιστικά.»²⁴

«Τα πρώτα σχέδια που έκανε γυρίζοντας ήταν να εξοφλήσει το χρέος του προς τον Μπενάκη (το θεωρούσε θέμα τιμής) και μετά να προσπαθήσει πάλι να βρει υποστήριξη είτε από κάποια πλούσια οικογένεια, είτε από κάποια κρατική υποτροφία,

²¹ «Η διεργασία της μετάβασης από τον βιολονίστα σε συνθέτη δεν μπορούσε παρά να είναι βαθμιαία, αναπτυσσόμενη ήδη από το 1922 δίπλα στον R.Kahn.» Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π., σελ.70.

²² Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π. σελ.74-75

²³ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π. σελ. 93

²⁴ Σ’ αυτό συνετέλεσαν ένας συνδυασμός αρνητικών γεγονότων, όπως το τέλος της υποτροφίας του, η άσχημη κατάσταση του ελληνικού κράτους (από το 1931 κι έπειτα) και κατ’ επέκταση της οικογένειάς του, και η άρση της υποστήριξης του, έως τότε ευεργέτη του, Μανόλη Μπενάκη. Thornley, John. (2004). Εργογραφία. *Περιοδικό Μουσικής Αντίφωνον*, τ.4, σελ.23-27, τ.5. σελ. 18-23.

ώστε να μελετήσει το Δημοτικό τραγούδι²⁵ και να γυρίσει πίσω στην Γερμανία να συνεχίσει τις σπουδές του στην σύνθεση».²⁶

Στην Ελλάδα αντιμετώπισε ένα ιδιαίτερα ψυχρό κι εχθρικό κλίμα από τον μουσικό περίγυρο της Αθήνας: «Η όποια καριέρα του στην Αθήνα, δεν είχε καμία απολύτως πιθανότητα καθώς οι μουσικοί ταγοί της Ελλάδας, μαέστροι, δάσκαλοι και κριτικοί (όπως ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης και ο Μανόλης Καλομοίρης), ήταν κάθετα αρνητικοί απέναντί του. Αντιπαθούσαν το μοντέρνο του ιδίωμα και δεν είχαν ξεχάσει ή συγχωρήσει, την σκληρή κριτική που είχε ασκήσει κάποτε στην μουσική ζωή του τόπου, αντιδρώντας με οργή στις σκληρές κριτικές που είχε δεχτεί το έργο του.»²⁷

Όσον αφορά, βέβαια, την πραγματική φύση του συνθετικού έργου του Νίκου Σκαλκώτα, η αλήθεια δεν είναι φυσικά τόσο απλοϊκή. «Όπως τεκμηριώνεται από τα γράμματά του προς τον Μανώλη Μπενάκη, ο Σκαλκώτας άρχισε να δουλεύει πάνω στους *Ελληνικούς Χορούς*, πιο συγκεκριμένα στον *Ήπειρο*, το 1932 στο Βερολίνο. Με το έργο αυτό απέβλεπε εν μέρει να πετύχει κάποια οικονομική ενίσχυση, και εν μέρει να κερδίσει πίσω το Αθηναϊκό κοινό, που τόσο είχε σοκαριστεί από το Κοντσέρτο για Πνευστά. Επιπλέον τον ενδιέφερε να βρει έναν τρόπο για να **μπολιάσει την δημοτική μουσική με το μοντέρνο ιδίωμα**²⁸, κάτι που τελικά πέτυχε αργότερα, έστω και σποραδικά, με έργα όπως οι *Παραλλαγές σε ένα Ελληνικό θέμα* για πιάνο τρίο.

«Ο Σκαλκώτας ήξερε πολύ καλά τις προσπάθειες που είχαν ήδη γίνει από την Κυβέρνηση Βενιζέλου για την καταγραφή και διάσωση του Δημοτικού τραγουδιού και την υποστήριξη που είχε δοθεί στο πρόγραμμα ηχογραφήσεων της Μέλπως Μερλιέ το 1930-1931. Υπήρξε κι ένας από τους συνεργάτες που δούλεψαν καταγράφοντας σε νέες τις ηχογραφήσεις αυτές.»²⁹

Έτσι, ένα πολύ σημαντικό γεγονός λοιπόν που πραγματικά σφράγισε την σχέση του Νίκου Σκαλκώτα με την ελληνική μουσική παράδοση υπήρξε η συνεργασία του με το Ινστιτούτο της Μέλπως Μερλιέ.

²⁵ Οι τονισμοί στους χαρακτήρες προστέθηκαν από τον συντάκτη τη εργασίας.

²⁶ Thornley, John. (2004). ο.π.

²⁷ Όποιος ενδιαφέρεται να μελετήσει την πολιτιστική πραγματικότητα της Ελλάδας του 20ου αιώνα δεν μπορεί παρά να σταματήσει εδώ: είναι μία χαρακτηριστική Ελληνική βιογραφία ταλέντου, στόχων και ιδανικών που συντρίβονται κάτω από το βάρος υπέρτερων πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών αναστατώσεων. Γιατί πραγματικά η σταδιοδρομία του Σκαλκώτα έμεινε τραγικά ανεκπλήρωτη καθώς έζησε την εποχή όπου η Ελλάδα βρέθηκε παγιδευμένη ανάμεσα σε δυνάμεις κοσμογονικής αναστάτωσης και σκληρής αντίδρασης, και ειδικότερα στις δεκαετίες του '30 και του '40, σε οικονομικές συνθήκες που απέκλειαν κάθε δυνατότητα ελεύθερης επιλογής.

Thornley, John. (2004). ο.π., σελ.23.

²⁸ Οι τονισμοί στους χαρακτήρες προστέθηκαν από τον συντάκτη τη εργασίας.

²⁹ Thornley, John. (2004). ο.π.

Συγκεκριμένα: «Το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών οργάνωσε υπό την διεύθυνση της εθνομουσικολόγου Μέλπως Μερλιέ, ένα Αρχείο Μικρασιατικών Μελετών και δίπλα σ' αυτό ένα Κέντρο Εθνομουσικολογίας. Αυτό ασχολήθηκε αρχικά με την επί τόπου συλλογή γνήσιας δημοτικής μουσικής σε διάφορα μέρη της Ελλάδας.[...] Η κυρία Μερλιέ θέλησε να 'μεταγράψει' το ηχογραφημένο υλικό στο πεντάγραμμο και ανέθεσε την μεταγραφή αυτή σ' έναν αριθμό γνωστών Ελλήνων συνθετών, ανάμεσά σ' αυτούς και στον Νίκο Σκαλκώτα, στον οποίο ανέθεσε την μεταγραφή τραγουδιών (1934-'35) από Κρήτη κι από Σίφνο, εργασία που αυτός την έφερε σε πέρας ταχύτατα κι υποδειγματικά. 'Από όλους τους συνθέτες που ανέλαβαν, ο Νίκος Σκαλκώτας μας έκανε την κατά πολύ επιμελέστερη και ακριβέστερη δουλειά κι ήταν κι ο πιο συνεργάσιμος', μου δήλωσε η κύρια Μερλιέ. [...] Ο Νίκος Σκαλκώτας ενδιαφερόταν ζωηρά για την δημοτική μουσική, από παιδί ως τον θάνατό του, και δεν μπορούμε να βρούμε σε όλη του την διαδρομή καμία περίοδο από την οποία να λείπει κάποιο είδος ενδιαφέροντός του (και συχνά αξιόλογων επιτευγμάτων) ως προς την δημοτική μουσική. Έτσι, η εργασία του Γαλλικού Ινστιτούτου αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον του αυτό. Από την μια μεριά, τα κρητικά και σιφνέικα τραγούδια που μετέγραψε με περισσή προσοχή του έδωσαν την ευκαιρία να μελετήσει το υλικό αυτό εις βάθος, σ' έναν ρόλο «εθνομουσικολόγου», και χωρίς να έχει κάνει ειδικές σπουδές, με την γνώση του, την μουσική οξυδέρκειά του και την απίστευτή ακοή του πήγε πολύ βαθιά στην μελέτη του υλικού αυτού. Από την άλλη είναι σίγουρο, πως μέσα στην πλατύτερη ατμόσφαιρα του Γαλλικού Ινστιτούτου και της συνεργασίας του με την Μ. Μερλιέ, ο Νίκος Σκαλκώτας είχε την ευκαιρία να γνωρίσει κι άλλη ηχογραφημένη δημοτική μουσική, από εκείνη που του ανατέθηκε, πλαταίνοντας έτσι ακόμη περισσότερο την έρευνά του, την γνώση του και την κατανόηση του σπουδαίου φαινομένου της ελληνικής δημοτικής μουσικής.»³⁰

Στην διάρκεια 1933-1935, μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα η συνθετική δουλειά του Νίκου Σκαλκώτα που σχετίζεται άμεσα με το θέμα της παρούσας εργασίας, περιορίζεται στους '36 Ελληνικούς Χορούς' για ορχήστρα.

Συγκεκριμένα, «ο Νίκος Σκαλκώτας αποφασίζει, μετά από επανειλημμένες πιέσεις, ν' ακολουθήσει την πατρική συμβουλή να γράψει ελληνικούς χορούς για ορχήστρα. Έτσι, καταπιάνεται, κυρίως το 1934, με την σύνθεση των περίφημων 36 Ελληνικών Χορών για ορχήστρα, που θα ολοκληρώσει το 1935-'36. Τους 36 Χορούς τους έγραψε αρχικά σε 3 «σειρές» (ανά 12 η καθεμιά) [...] Αμέσως μετά ετοίμασε δυο

³⁰ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π., σελ. 109-110.

αντίγραφα εκ των οποίων το ένα αντίγραφο το προσέφερε στον ευεργέτη του, τον Μαν. Μπενάκη (βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη), το άλλο στον Δ. Μητρόπουλο που είχε συχνά διευθύνει πολλούς από τους *Χορούς* αυτούς.»³¹

Ο συνδυασμός αυτών των σημαντικών γεγονότων (σύνθεση των *36 Χορών* και συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο³²) αποτέλεσαν σοβαρό κίνητρο για μια εκ νέου συνθετική δραστηριοποίηση. Αυτήν την περίοδο ολοκληρώνει το μπαλέτο: *‘Η Λιγερή και ο Χάρος’* στο ίδιο περίπου (τροπικό) ιδίωμα με αυτό των *Χορών*.³³

Το 1944 εμφανίζεται η πρώτη γραφή από το *‘Παραμυθόδραμα-Με του Μαγιού τα μάγια’*, όπου ο Νίκος Σκαλκώτας «διαφοροποιεί συνθετικά την απόσταση ανάμεσα στο υπερφυσικό και τον πραγματικό κόσμο»³⁴

«Στις 8 Φεβρουαρίου 1944 πέθανε ο πατέρας του Σκαλκώτα, ο Αλέξανδρος, σε ηλικία 62 ετών, μετά από σύντομη ασθένεια. Ο Σκαλκώτας δεν ήταν τόσο συναισθηματικά δεμένος με τον πατέρα του όσο ήταν με το θείο του, αλλά ο θάνατος του Αλέκου δεν έπαυε να είναι ένα σκληρό χτύπημα γι' αυτόν.»³⁵

«Την ίδια περίοδο ο Ν.Σ. κρατήθηκε για περίπου έξι εβδομάδες αιχμάλωτος των Γερμανών στο στρατόπεδο του Χαϊδαρίου. Εκεί μέσα στις αυτονόητα σκληρές συνθήκες διαβίωσης συνέθεσε ένα αριθμό έργων από τα οποία τα περισσότερα έχουν χαθεί. Οι μαρτυρίες σχετικά με αυτήν την περίοδο προέρχονται κυρίως από έναν συγκαταρούμενο φίλο του Ν.Σ. ονόματι Ευθυμιόπουλος. Συζητώντας τους *Χορούς* με τον Ευθυμιόπουλο ο Σκαλκώτας ισχυρίστηκε πως είχε αντλήσει το υλικό του από λαϊκά στοιχεία επειδή <έξω από το λαό δεν υπάρχει τίποτα.>»³⁶

³¹ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π. σελ. 109.

³² «Εκτός από τις οκτώ δικές του καταγραφές δημοτικών τραγουδιών, ο Σκαλκώτας χρησιμοποίησε επίσης δημοσιευμένες συλλογές με μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών: τη συλλογή *Αρίων* (1917) τον Α. Ρεμαντά και Π. Ζαχαρία¹² και, λιγότερο, τις συλλογές *50 Δημόδη Ασματα Πελοποννήσου και Κρήτης* του Κ. Ψάχου (1930) και *Τραγούδια της Ρούμελης* της Μ. Μερλιέ (1931)».

Χριστοδούλου, Νίκος. (2008). Νίκος Σκαλκώτας-Εκατό χρόνια από τη γέννηση του. *Νίκος Σκαλκώτας Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ.157.

³³ «*Η Λιγερή και ο Χάρος* είναι ένα από τα κορυφαία, αλλά και άγνωστα, έργα του Σκαλκώτα. Είναι σημαντικό τόσο ως το πρώτο από τα μπαλέτα του, όσο και ως εξέλιξη της τονικής του γλώσσας. Η δισκογράφησή του (1999) προκάλεσε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, επαινετική διεθνή κριτική υποδοχή. Είναι έργο με πολύ χαρακτηριστικό προσωπικό ύφος. Γράφτηκε το 1938[...]. Η υπόθεση του μπαλέτου αποτελεί φανταστική προέκταση του γνωστού ομότιτλου δημοτικού τραγουδιού.»

Χριστοδούλου, Νίκος. (15/4/2008). *Το μπαλέτο "Η Λιγερή και ο Χάρος" του Σκαλκώτα-στον απόηχο ενός φεστιβάλ*. Διάλεξη, Κέντρο Μουσικής σύνθεσης και ερμηνείας.

From http://www.cmcp.gr/gr/lectures/08_04_15.html, 18/1/2010.

³⁴ Thornley, John. ,ό.π.

³⁵ Thornley, John. (2008). Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι. *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ.373.

³⁶ Thornley, John. ό.π., σελ. 379.

Οι τίτλοι μερικών από τα κομμάτια του «Χαϊδαρίου», προφανώς αντιστασιακού περιεχομένου ήταν: ‘Πρωτομαγιά του 44’, ‘Προσκλητήριο’, ‘6 Ιουνίου’³⁷, ‘Τζαμτζής’³⁸, ‘Κλούβες’, ‘Φόβος’³⁹

«Η έκδοση, έστω και 4 μόνο ‘Ελληνικών Χορών’ από το Γαλλικό Ινστιτούτο (1948) και ο τιμητικός τρόπος με τον οποίο του συμπεριφέρθηκε ο O.Merlier αποτελούσαν ακριβώς την τελευταία αυτή ψυχολογική κρίσιμη εποχή, ένα ακόμη θετικό στοιχείο».⁴⁰

«Τελειώνει, έτσι, μέσα στο καλοκαίρι του 1949, την ενορχήστρωση του *Παραμυθοδράματος*, και το εγχειρίζει θριαμβευτικά στην οικογένεια Ευελπίδη. Τον ίδιο καιρό (το πολύ ένα μήνα πριν ή μετά) ολοκληρώνει, το μεγάλο (τονικό) μπαλέτο *Η θάλασσα*. Την ίδια εποχή (ή λίγο πριν), αναθεωρεί ριζικά την ενορχήστρωση των 36 Ελληνικών Χορών, απάνω στα ίδια χειρόγραφα. Σε πολλούς χορούς ή αναθεώρηση είναι ριζικότατη, πλήρης ανατροπή τής παλιάς ενορχήστρωσης, σ’ άλλους ή αναθεώρηση είναι περιορισμένη. Πρόκειται προφανώς όχι για ‘διόρθωση σφαλμάτων’ τής παλιάς ενορχήστρωσης, άλλα για τελείως νέα αντίληψη τού τί σημαίνει ενορχήστρωση. Η νέα αυτή αντίληψη διαποτίζει και τις άλλες ενορχηστρώσεις τής ίδιας εποχής (*Παραμυθόδραμα, Θάλασσα, 2η Συμφ. Σουίτα*) κι είναι πέρα για πέρα αναγνωρίσιμη σαν νέα τεχνική[...].»⁴¹

«Μία ημέρα πριν από τη γέννα του δεύτερου γιού του, ο Σκαλκώτας πέθανε από περισφιγμένη κήλη, την οποία είχε χαρακτηριστικά παραμελήσει, μέχρις ότου ήταν πολύ αργά.»⁴²

«Εκείνος ο τυχαίος θάνατος της δεκάτης ενάτης Σεπτεμβρίου του 1949 ήταν μία από τις σοβαρότερες ατυχίες όλης της ελληνικής μουσικής.»⁴³

³⁷ Η ημέρα της απόβασης των Συμμάχων στην Νορμανδία.

³⁸ Ένας από τους ειδικευμένους εργάτες στο προσκλητήριο των Γερμανών στο στρατόπεδο.

³⁹ Thornley, John. (2008). *Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι*, Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος, Μουσείο Μπενάκη: Αθήνα, σελ.373.

⁴⁰ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ο.π. σελ. 115

⁴¹ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ο.π. σελ. 117

⁴² Thornley, John: ‘Skalkottas, Nikos, 1. Life.’ *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 27/02/2006), <<http://www.grovemusic.com>>

⁴³ Δεμερτζής, Κωστής. (1991). *Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μουσικής για πιάνο σόλο*, Χαλκίδα: Δημόσια κεντρική βιβλιοθήκη Χαλκίδας, σελ 183.

3.Εθνικισμός, Εθνική μουσική, Εθνικές και νεοεθνικές σχολές.

Το ερώτημα για την Ελληνικότητα ή μη του Ν.Σ. αναμφίβολα γεννά από μόνο του πολλά νέα ερωτήματα τα οποία αφορούν πολλές επί μέρους έννοιες που συνδέονται με τον όρο. Πως συνδέεται αλήθεια αυτός ο όρος με τις στιλιστικές τάσεις ενός συνθέτη, πως συνδέονται αυτές οι τάσεις με την παράδοση, τι είναι τελικά αυτή η παράδοση και πως επηρεάζει την συνείδηση της μουσικής πρωτοπορίας κάθε χώρας, πώς σχετίζεται με τον όρο 'λαός' ή 'έθνος', πως ξεπήδησε η έννοια του 'έθνους' με εκείνα τα διακριτικά στοιχεία που συντελούν στην αναγνωρισιμότητά του, πως δημιουργήθηκαν οι λεγόμενες 'Εθνικές Σχολές'; Όσον αφορά τον Ν.Σ. πρέπει να αναλύσουμε την σχέση του με τις 'Ελληνική Εθνική Σχολή' για να καταλήξουμε σε ολοκληρωμένα συμπεράσματα για την εκδοχή της ελληνικότητας που εντοπίζεται στα έργα του.

Έτσι σχετικά με ιδεολογικό υπόβαθρο των Εθνικών Σχολών δηλαδή τον 'Εθνικισμό' του 19^{ου} αιώνα έχουμε τις εξής αναφορές:

«Εθνικισμός: ιδεολογία σύμφωνα με την οποία το πρωταρχικό καθοριστικό στοιχείο του ανθρώπινου χαρακτήρα και του ανθρώπινου πεπρωμένου, καθώς και η βασική αρχή προς την οποία ένα άτομο οφείλει κοινωνική και πολιτική πίστη, είναι το ιδιαίτερο έθνος στο οποίο ανήκει. Ο εθνικισμός, σύμφωνα με τους ιστορικούς και κοινωνιολόγους, αναγνωρίζεται ως μείζων παράγοντας στην ευρωπαϊκή πολιτιστική ιδεολογία από το τέλος του 18ου αιώνα»⁴⁴

«Θα ορίσουμε τον Εθνικισμό ως συναίσθημα που προκύπτει από ένα ευρύ φάσμα ιστορικών, γεωγραφικών, γλωσσικών και πολιτιστικών περιστάσεων. Χαρακτηρίζεται από τη συνείδηση των μελών μίας ομάδας, ότι ανήκουν σε μία παράδοση που απορρέει από αυτές τις περιστάσεις και διαφέρει από τις παραδόσεις άλλων ομάδων. Η δημιουργία εθνικών κρατών είναι η πολιτική εφαρμογή του εθνικισμού, ο μετασχηματισμός του συναισθήματος σε εξουσία.»⁴⁵

Η σχέση εθνικισμού-διεθνισμού αναλύεται στο επόμενο άρθρο:

«[...] εθνικισμός σημαίνει να θεωρείς το έθνος-κράτος ως ύψιστη πολιτική αξία, διεθνισμός είναι να υπερβαίνεις το έθνος-κράτος αποβλέποντας σε μια ευρύτερη κοινωνία της οποίας βέβαια σημαντικότερες μονάδες είναι τα έθνη-κράτη. [...]»⁴⁶

«Η συλλογική ταυτότητα ενός έθνους - κράτους πρέπει να κωδικοποιηθεί, πρέπει να αποκτήσει τα αναγνωρίσιμα σύμβολά της, τη μοναδικότητά της. (γλώσσα, γραμματική, συντακτικό, λεξικό της εθνικής γλώσσας, εθνική ποίηση, καθώς και εθνική ιστοριογραφία). Οι

⁴⁴ Taruskin, Richard: 'Nationalism', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, (2001), volume, page 689.

⁴⁵ Burns, E.M. (1988). *Εισαγωγή στην Ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σελ.117.

⁴⁶ Anderson, Perry. (2002). Απόσπασμα από περίληψη του άρθρου "Internationalism: a breviary", *New Left Review*. (Μετάφραση του συντάκτη).

Retrieved 18/1/2010 from: <http://www.newleftreview.org/?getpdf=NLR24801&pdflang=en>

εθνικοί ποιητές, οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες καλούνται να αποτυπώσουν στο έργο τους την ιδιαιτερότητα ενός έθνους, το χαρακτήρα του. Στην προσπάθειά τους να ορίσουν με το έργο τους την ταυτότητα του έθνους διαμορφώνουν ένα όραμα ενότητας για την κοινωνία τους.»⁴⁷.

Ο Δημήτρης Γιάννου στο κεφάλαιο «Έθνος και εθνικισμός»⁴⁸ αναφέρει:

«[...] Σε γενικές γραμμές η σύγχρονη έννοια του έθνους με βαθιές προεκτάσεις στο απώτερο ιστορικό παρελθόν, δηλώνει μια αίσθηση κοινότητας μεταξύ ομάδων ανθρώπων, που συγκροτείται με βάση γνωρίσματα, τα οποία γίνονται συνειδητά ως στοιχεία δεσμών μεταξύ τους και διαφοροποίησής τους από άλλες ομάδες ανθρώπων. Τέτοια γνωρίσματα που γίνονται συνειδητά ως στοιχεία δεσμών μπορούν να είναι κατά κανόνα η κοινή καταγωγή, η γλώσσα, η θρησκεία, τα ήθη και τα έθιμα. [...] Στα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αι., υπό την επίδραση των ιδεών του γενομένου Ρομαντισμού στην Ευρώπη, τα γνωρίσματα αυτά θεωρήθηκαν ως μοναδική και αυθεντική εκδήλωση του πνεύματος που διακρίνει κάθε λαό στην εθνική συγκρότησή του, και, κατά συνέπεια, ως μοναδική και αυθεντική συλλογική συμβολή του αντίστοιχου έθνους στην παγκόσμια ανθρώπινη κοινότητα. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της άποψης έπαιξε ο γερμανός διανοητής Johann Gottfried Herder⁴⁹ [...] Ως ένας μάλιστα από τους πρώτους συλλογείς λαϊκής ποίησης και μουσικής εξέδωσε τα αποτελέσματά του σε μία ογκώδη ανθολογία με τον εύγλωττο τίτλο 'Φωνές των λαών' (1779) [...] Η ιδεολογία του εθνικισμού δεν εμπεριέχει υποχρεωτικά το στοιχείο της υπεροχής ενός έθνους έναντι ενός ή πολλών άλλων, ούτε το στοιχείο της υπεροχής ενός εθνικού πολιτισμού έναντι άλλων και μάλιστα με το δικαίωμα αφανισμού του θεωρούμενου ως κατώτερου πολιτισμού. Αυτό το τελευταίο είναι μάλιστα εντελώς αντίθετο με την αντίληψη του Herder, ο οποίος θεωρούσε κάθε εθνικό πολιτισμό ως στοιχείο της μοναδικής αναντικατάστατης αξίας κάθε λαού και κάθε έθνους κατά τρόπο ανάλογο μ' αυτόν της αξίας κάθε ανθρώπινης ζωής.»

«Όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Richard Taruskin, οι ιδέες του Herder πρέσβευαν την αποδοχή μιας πολιτιστικής ισότητας μεταξύ των εθνών, με την έννοια ότι τα εθνικά χαρακτηριστικά είναι απλά διαφορετικά μεταξύ τους και όχι ότι κάποια είναι κατώτερα ή ανώτερα από άλλα.»⁵⁰

⁴⁷ Βλάχος, Δημήτρης.(2008). Η νεοελληνική ταυτότητα μεταξύ αισθητικής και ιδεολογίας. (Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Τνδικτος*, τεύχος 16, σσ. 131-169.)

Retrieved 18/1/2010 from:

http://www.antifono.gr/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=472&catid=72&Itemid=226.

⁴⁸ Γιάννου, Δημήτρης. (2007). *Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19ου και 20ου αιώνα*, Ειδικόι τομείς νεοελληνικής μουσικής, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ., (Εαρινό εξάμηνο 2007), Θεσσαλονίκη, σελ. 1/12.

⁴⁹ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) Γερμανός φιλόσοφος, θεολόγος, ποιητής και κριτικός λογοτεχνίας. Συνδέεται με τις περιόδους του Διαφωτισμού, και του κλασικισμού της Βαϊμάρης. (Μετάφραση του συντάκτη). From http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottfried_Herder. 18/1/2010.

⁵⁰ Τσούγκρας, Κώστας. (2007). *Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης;* Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία : Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση», Πεπραγμένα μουσικολογικού συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου.

3.1.Η ‘εθνική μουσική’.

Η επιρροή λοιπόν της ιδεολογίας του εθνικισμού έφερε στο προσκήνιο την λεγόμενη ‘εθνική μουσική’ σαν φυσικό επακόλουθο, όπως άλλωστε συνέβη σε όλες τις μορφές τέχνης.

«Η χρήση στη μουσική χαρακτηριστικών γνωρισμάτων μίας εθνικής μουσικής παράδοσης, λόγιας ή λαϊκής, σε έργο λόγιας έντεχνης μουσικής, αποτελεί πριν από τον 19^ο αι. κατά κανόνα συνειδητή επιλογή του συνθέτη, για να δηλώσει την τοπική, λόγια κυρίως, παράδοση, στην οποία αισθάνεται υπόχρεος για το έργο του, ή για να δηλώσει, σε περίπτωση γνωρισμάτων λαϊκής μουσικής παράδοσης, την ταξική προέλευση της μουσικής του.[...] Ένα άλλο γνώρισμα των εννοιολογικών οριοθετήσεων είναι αυτή τη φορά το γεγονός, ότι πολύ συχνά εκφράζονται όχι μόνο μέσα από την ίδια τη μουσική, αλλά και μέσα από προγραμματικά άρθρα (manifestos) μεμονωμένων συνθετών ή ομάδας συνθετών, όπως επίσης μέσα και από άλλου είδους κείμενα συνθετών ή άλλων παραγόντων της δημόσιας μουσικής και γενικότερα καλλιτεχνικής ζωής (φιλόμουσων, μουσικοκριτικών και γενικότερα κριτικών της Τέχνης κ.α.)[...] Το γενικότερο συμπέρασμα είναι ότι η έννοια της εθνικής μουσικής κατά την ιστορική περίοδο που εξετάζεται εδώ, ως απότοκος του ρομαντισμού και της ιδεολογίας του εθνικισμού, υπόκειται στην αστάθεια και τη μεταβλητότητα της ιστορικής συγκυρίας και των εκφάνσεων του εθνικισμού. Γι’ αυτό η εθνική μουσική από τον 19^ο αι. ως και τη σύγχρονη εποχή δεν είναι μία σαφώς καθοριζόμενη έννοια, αλλά μία γενική ρυθμιστική αρχή, μία ιδέα με τη φιλοσοφική σημασία της λέξης, με βάση την οποία συλλαμβάνεται κατηγοριακά η μουσική.»⁵¹

«Όπως βέβαια επισημαίνει ο Dahlhaus ο εθνικός χαρακτήρας, δηλαδή το σύνολο των ιδιαίτερων στυλιστικών χαρακτηριστικών (τρόποι, συγκεκριμένα μελωδικά-ρυθμικά σχήματα, ύφος) θεωρείται το χρώμα της κάθε εθνικής μουσικής, ενώ η ουσία της είναι το τι σημαίνει αυτή για το σύνολο των ανθρώπων ενός έθνους, το οποίο, με την ιδιότητα της αισθητικής αυθεντίας αποφασίζει για το τι αποτελεί εθνική μουσική και τι όχι. Άρα, ο εθνικός χαρακτήρας (το χρώμα) δεν αποτελεί από μόνος του ικανό κριτήριο για τη θεώρηση ενός έργου ως εθνικού. Σπουδαιότερα και απαραίτητα κριτήρια είναι η σύνδεση του έργου με τα βιώματα του συνθέτη, την ιδεολογία του και με την πρόθεσή του, καθώς και η αποδοχή του έργου ως εθνικό από το σύνολο των ανθρώπων.»⁵²

Έτσι, καθώς ολοκληρώνονταν οι βασικές συνθετικές αρχές της ‘εθνικής μουσικής’, και ανάλογα με τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε χώρας κάνουν την εμφάνισή τους οι κατά τόπους ‘εθνικές σχολές’.

⁵¹ Γιάννου, Δημήτρης. (2007). ό.π.

⁵² Τσούγκρας, Κώστας. (2007). ό.π.

3.2.Εθνικές και νεοεθνικές μουσικές σχολές.

«Σχολή» (και αντίστοιχα «σχολές») στην ιστορία των Καλών Τεχνών λέγεται μία ομάδα, μικρή ή μεγάλη, καλλιτεχνικών δημιουργών, κοινής συνήθως αλλά όχι πάντα, τοπικής προέλευσης, οι οποίοι ακολουθούν συνειδητά στη δημιουργία τους ορισμένα κοινά υφολογικά γνωρίσματα και τεχνικές δημιουργίας (σύνθεσης με τη μουσική), συχνά και κάποιες κοινές αισθητικές και ιδεολογικές αρχές.[...] Ο όρος ‘εθνική σχολή’ στην ελληνόγλωσση και στην ξενόγλωσση μουσικολογική βιβλιογραφία αναφέρεται κατά κανόνα σε μία ορισμένη κατηγορία νεότερων παραδόσεων εθνικής μουσικής, που διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης εθνικισμού και μουσικής. Πρόκειται για τις παραδόσεις νεότερης λόγιας μουσικής εκείνων των ευρωπαϊκών συνήθως εθνών, που θεωρούνται, περισσότερο ή λιγότερο καλώς, περιφερειακά σε σχέση με τα κέντρα του νεότερου ευρωπαϊκού ιστορικού γίνεσθαι. Έτσι γίνεται, περισσότερο ή λιγότερο εύστοχα λόγος για την εθνική σχολή π.χ. της Ρωσίας, Τσεχοσλοβακίας, Ισπανίας, Νορβηγίας, Φινλανδίας, Ρουμανίας, Βουλγαρίας, Ελλάδας κ.ο.κ.⁵³ Σε πολλές χώρες-υποταγμένες ως τότε στη γερμανική, ιταλική και γαλλική μουσική-ή έρευνα και ή μελέτη του μουσικού τους φολκλόρ οδηγεί στη δημιουργία των εθνικών μουσικών σχολών. Οι λαϊκές μελωδίες και οι λαϊκοί ρυθμοί, μαζί με την αρμονική γλώσσα που απορρέει από τις ιδιότυπες κλίμακες της λαϊκής μουσικής, γίνονται οι βάσεις, που πάνω τους στηρίζουν το έργο τους οι συνθέτες των εθνικών σχολών⁵⁴.»

Αυτά βέβαια αφορούσαν μία χρονική περίοδο από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα μέχρι τις αρχές του 20^{ου}, οπότε και εμφανίζονται νέες τάσεις. Ο ορισμός αυτών των τάσεων ποικίλει ανάλογα με τα ρεύματα και τα συνθετικά στυλ που προσπαθούν να ενσωματώσουν κατά τόπους και ανάλογα με την χρονική στιγμή.

«Από τον Paul-Gilbert Langevin θεωρείται ότι εισήχθη, (στη διατριβή του Anton Bruckner et l'ethnoromantisme autrichien) ο όρος «εθνορομαντισμός». Ως τάση ‘που σαν ένα νέο ρεύμα οδήγησε στο να κυλήσει φρέσκο αίμα στην τέχνη κάθε έθνους και του επέτρεψε να αναπτυχθεί μ' ένα τρόπο τελείως πρωτότυπο ανάλογα με το ιδιαίτερο πνεύμα της χώρας, αναπτύσσοντας πρώτα ελεύθερα το τονικό ιδίωμα...’[...] Πρόκειται για προσωπικές δημιουργίες με ιδιοτυπίες εθνικές, έτσι ώστε το έργο τους να δημιουργεί στον 20ο αιώνα μία ανανέωση εθνο-ρομαντικών

⁵³ Κυριότεροι εκπρόσωποι εθνικών σχολών : Ρωσική σχ.- Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Mily Barakirev, Modest Muorgski, Nikola Rimski-Korsakov/ Τσέχικη σχ. - Bedřich Smetana / Ισπανική σχ. – De Falia / Σκανδιναβική σχ. - Edward Grieg, Johann Andreas Hallen., Ο Jan Sibelius, Carl Nielsen, / Πολωνέζικη σχ. - Stanislaw Monyusko / Ουγγρική σχ.- Erno Dohnanyi., F. Liszt, Zoltan Kodaly, Bela Bartok.

Nef, Karl. (1985). *Οι εθνικές μουσικές σχολές*, Ιστορία της Μουσικής, Αθήνα, σελ.492

⁵⁴ Γιάννου, Δημήτρης. (2007). ό.π.

κινημάτων.⁵⁵ Στην Ελλάδα ο «εθνορομαντισμός» ανανεώνεται με τους Γ. Κωνσταντινίδη, Ν. Σκαλκώτα, Π. Πετρίδη κ.ά. των οποίων όμως το έργο εθνικού χαρακτήρα ανήκει κυρίως στα αντιρομαντικά κινήματα του «Νέου Φολκλορισμού».⁵⁶

«Η "εθνική μουσική" επαναπροσδιορίστηκε στη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ου αιώνα μέσα στο πνεύμα του νεοκλασικισμού, όπως αναφέρουν-μεταξύ άλλων -οι Jim Samson και Robert Morgan με κύριους εκπροσώπους τους Igor Stravinsky, Béla Bartók, Leoš Janáček, κ.α. Η νεοεθνική αυτή μουσική, η οποία είχε τις ρίζες της στη ρώσικη εθνική σχολή, είχε ως κύρια χαρακτηριστικά τον εξωτισμό, έναν πιο εξωστρεφή διεθνισμό και την πολυπολιτισμικότητα, ενώ ενσωμάτωνε τις τολμηρές καινοτομίες που συνέβησαν στην αρμονία και στη μορφή στις αρχές του αιώνα.»⁵⁷

3.3. Η «Εθνική σχολή» στην Ελληνική μουσική.

«Μια συγκροτημένη τάση για την διαμόρφωση της «Εθνικής σχολής» στην Ελληνική μουσική θεωρείται ότι εμφανίζεται κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Η τάση που χαρακτηρίζεται ως «εθνική» σχολή είναι κυρίαρχη στην ελληνική μουσική τουλάχιστον μέχρι και την πρώτη δεκαετία μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.»⁵⁸

«Η πρακτική εμφάνιση της εθνικής σχολής, λαμβάνει χώρα το 1903 και είναι η πρώτη εκτέλεση της *‘Πρώτης Σουίτας’* του Διονύσιου Λαυράγκα το 1904⁵⁹ ενώ οι αναγκαίες θεωρητικές βάσεις αναπτύσσονται από τον Γ. Λαμπελέτ το 1901 στο περιοδικό *‘Παναθήναια’* με το εκτενές άρθρο του *‘Εθνική Μουσική’*⁶⁰ καθώς και το εισαγωγικό κείμενο του Μανώλη Καλομοίρη *‘Λίγα Λόγια’* (το οποίο αργότερα θα ονομαστεί το *‘Μανιφέστο του 1908’*)⁶¹ όταν στις

⁵⁵ «Στη μουσική, η προσπάθεια ανανέωσης (Ο Σκαλκώτας είναι μοναδική μορφή ανανέωσης από τα μέσα, όπως ίσως και ο Μπουζιάνης στη ζωγραφική και οι Ράντος, Σαραντάρης στην ποίηση), οδήγησε στην εξύμνηση του αστικού πληθυσμού, του οποίου πλέον ενσωματωμένο μέρος αποτελούν οι Μικρασιάτες και στη μουσική μουζουκικού ως γνήσιας λαϊκής μουσικής (εφόσον η μουσική των αστών ήταν το σημερινό ρετρό ευρωπαϊκής προέλευσης).» Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. (1990). *Η Εθνική σχολή μουσικής-Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών μελετών, σελ.177.

⁵⁶ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. (1990). ό.π., σελ.164.

⁵⁷ Τσούγκρας, Κώστας. (2007). ό.π.

⁵⁸ «Προηγήθηκε βέβαια χρονικά «η Επτανησιακή Μουσική Σχολή με πρωτεργάτη το συνθέτη Νικόλαο Μάντζαρο. Άλλοι γνωστοί συνθέτες της σχολής αυτής υπήρξαν οι Σπυρίδων Ξύνδας, Αντώνιος Λιβεράλης, Παύλος Καρρέρ, η οικογένεια Λαμπελέτ, Φρειδερίκος Στήβενς, Πέτρος Σκαρλάτος, Σπυρίδων Σπάθης κ.α. Οι συνθέτες αυτοί, ακολουθώντας της αρχές του ιταλικού τρόπου σύνθεσης, δεν κατάφεραν να δώσουν στο κύριο μέρος του έργου τους ελληνικό χαρακτήρα.»

Nef, Karl. (1985). ό.π., σ.563.

⁵⁹ Γιάννου, Δημήτρης. (2007). ό.π., σελ.12/12.

⁶⁰ Ρωμανού, Καίτη. (2000). *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα, σ.93.

⁶¹ Έχει ήδη αναφερθεί ο όρος ‘μανιφέστο’ στο ίδιο κεφάλαιο. Γιάννου, Δημήτρης. (2007). ό.π.

11 Ιουνίου 1908 εμφανίζεται ως συνθέτης με τα έργα 'Ρωμαϊκή Σουίτα' και 'Μπαλάντες' σε μια ιστορική συναυλία στο Ωδείο Αθηνών.»⁶²

Όπως είχε ήδη συμβεί σε όλες τις εθνικές σχολές της Ευρώπης, η παραδοσιακή μουσική της χώρας αποτέλεσε το υλικό επεξεργασίας για τους εγχώριους δημιουργούς, το οποίο στην πορεία οριστικής εγκαθίδρυσης της ελληνικής σχολής καταγράφηκε και ταξινομήθηκε σε σημαντικό βαθμό και με επιστημονική μέθοδο: «Το σημαντικότερο εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος έργο του μεσοπολέμου ήταν η ίδρυση του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου από την μουσικολόγο Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ, τον εθνολόγο Δημήτρη Λουκόπουλο και τον καθηγητή ανατολικών γλωσσών και διευθυντή του Ινστιτούτου Φωνολογίας του Παρισιού, Hubert Pernot, και η μεγάλης έκτασης ηχογράφηση δημοτικής μουσικής που πραγματοποίησαν.[...] Στην προσπάθεια καταγραφής στο πεντάγραμμο των ηχογραφήσεων του κέντρου, κλήθηκαν και εργάστηκαν πολλοί αξιόλογοι συνθέτες, όπως ο Σκαλκώτας, ο Πονηρίδης και ο Πετρίδης.»⁶³

«Ο αρχικός προβληματισμός 'εκμετάλλευσης' της παραδοσιακής μουσικής της χώρας ήταν η ίδια φύση της μουσικής της. Παρόλο που το δημοτικό τραγούδι και η βυζαντινή μουσική χαρακτηρίζονται από τους ιδιαίτερους τρόπους⁶⁴ (κλίμακες) και τη μεγάλη τους ρυθμική ποικιλία, η εξέλιξή τους στο χρόνο έμεινε σε μονοφωνικό ύφος. Έπρεπε λοιπόν να γίνει μια στροφή προς τη μουσική της Δύσης, αφού μόνο τα ιδανικά και η τεχνική των ήδη υπαρχόντων εθνικών σχολών θα μπορούσαν να τους βοηθήσουν στις πρώτες τους μορφολογικές αναζητήσεις»⁶⁵.

«Όπως έχουν διαπιστώσει - ο καθένας από τη δική του οπτική γωνία - οι Έλληνες μουσικολόγοι που έχουν ασχοληθεί με την εθνική σχολή, [...] προέκυψαν διάφορα προβλήματα ιδεολογίας, κυρίως λόγω της καθυστερημένης χρονικά εμφάνισης της ελληνικής εθνικής σχολής, τα οποία οφείλονταν στο ότι η ελληνική σχολή είχε τις αισθητικές της βάσεις στο ρομαντικό εθνικισμό του 19ου αιώνα αλλά αναπτύχθηκε και ολοκληρώθηκε μέσα στο κλίμα του νεοκλασικού μοντερνισμού του 20ου αιώνα. Μια τεχνική επίπτωση αυτής της ιστορικής αντίφασης είναι, π.χ. το γεγονός ότι η αρμονία της εθνικής σχολής, λόγω της προσκόλλησής της στο ιδεώδες της πρωτογονικής "αγνότητας" ήταν κατά κύριο λόγο διατονική-τροπική σε μια εποχή που

⁶² Πισσαλίδης, Γιώργος. (2008). Κριτικός κινηματογράφου. Ο «Πρωτομάστορας» του Καλομοίρη στο Μέγαρο. Retrieved 18/1/2010 from <http://www.e-grammes.gr/article.php?id=3013>

⁶³ Ρωμανού, Καίτη. (2006). *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, σελ. 220-221.

⁶⁴ «Ο τρόπος (mode), ως όρος μέσα στην ιστορία και θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής, έχει διέλθει τρία βασικά στάδια, το γρηγοριανό μέλος (οκτώ εκκλησιαστικοί τρόποι), την πολυφωνία της Αναγέννησης (δώδεκα εκκλησιαστικοί τρόποι) και τη μουσική του 17^{ου}-19^{ου} αιώνα (μειζόνα και ελάσσονα τροπικότητα)»

Σε σχέση με την έννοια του τρόπου στα έργα λόγιας μουσικής του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα:

«Η έννοια ταυτίζεται με τη διαφορετική κατανομή των διαστημάτων μέσα σε μια κλίμακα και τις συνεπακόλουθες αλλαγές στην επιλογή του συγχορδιακού υλικού και στους τύπους των αρμονικών συνδέσεων, σχετίζεται δε με την αντίληψη περί τροπικότητας στους συνθέτες των λεγόμενων εθνικών σχολών, όπου η χρήση τροπικού μελωδικού και συγχορδιακού υλικού προερχόμενου από την λαϊκή μουσική σήμαινε την προσπάθεια απόδοσης εθνικού χρώματος στη μουσική.»

Τσούγκρας, Κώστας. (2003). *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη-Ανάλυση με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σσ.53-54.

(Πρωταρχική πηγή από το λήμμα Mode:I Term του New Grove (1980, τόμος 12, σ.377, 418)

⁶⁵ Nef, Karl. (1985). *ό.π.*, σ.573-574.

στην Ευρώπη είχαν συμβεί τεράστιες εξελίξεις στο τομέα αυτό.»⁶⁶ «Ο Καλομοίρης ως πρόεδρος της 'Ενωσης Ελλήνων Μουσουργών' είχε αποφασίσει την έξοδο του συλλόγου από τον Διεθνή Σύλλογο διότι κατά τη γνώμη του η επικράτηση του δωδεκαφθογγισμού απομάκρυνε τη μουσική από τις εθνικές της ρίζες. Συμφωνεί σε αυτό κατά παράξενη σύμπτωση με τον Schoenberg ο οποίος, αντίστροφα, θεωρούσε το φολκλορικό στοιχείο αρνητικό για τη δωδεκάφθογγη μουσική.»⁶⁷

«Μετά την απελευθέρωση από τη Γερμανική κατοχή (1944), επανεμφανίζονται οι εθνικιστικές ιδέες. Κατά συνέπεια, οι ιδέες της "Εθνικής Μουσικής Σχολής" αναδεικνύονται στο βάθρο του δόγματος και της αυθεντίας σχεδόν μέχρι το 1960, εποχή που οι Έλληνες συνθέτες αρχίζουν να απομακρύνονται από αυτές υιοθετώντας τις αρχές του μοντερνισμού στην μουσική τους, ενώ βρίσκονται τουλάχιστον τρεις δεκαετίες πίσω από τη σύγχρονη μουσική δημιουργία στην Ευρώπη.»⁶⁸

⁶⁶ Γσούγκρας, Κώστας. (2007). ό.π.

⁶⁷ Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Αθήνα: Νεφέλη, σελ.91,σημ.3.

⁶⁸ Σιώψη, Αναστασία. (2000). *Σημασιολογικές ερμηνείες της παράδοσης που αναδεικνύουν τον Μανώλη Καλομοίρη σε ηγετική φυσιογνωμία της "Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής"*. Συνέδριο με θέμα: «Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας». Ιόνιο πανεπιστήμιο, τμήμα μουσικών σπουδών.

4.Η σχέση του Νίκου Σκαλκώτα με την ελληνική παραδοσιακή μουσική

Η πολυσυλλεκτικότητα των έργων του Ν.Σ. καθιστά την αποσαφήνιση αυτής της σχέσης μία αρκετά πολύπλοκη διεργασία καθώς είναι γνωστό (περισσότερο μάλιστα) ότι ο Ν.Σ. διέθετε στο μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του στοιχεία και ύφος που παραπέμπουν στη δεύτερη σχολή της Βιέννης (μετά τη γνωστή μάλιστα σχέση δασκάλου-μαθητή με τον Arnold Schoenberg) έστω κι αν προβάλλει εντονότατα το προσωπικό του ύφος και η ιδιαίτερη επεξεργασία και χρήση του δωδεκάφθογγου, αλλά και του παραδοσιακού υλικού συγχρόνως στα αντίστοιχα έργα του.

«Ιδιαίτερα στα κείμενα για τον Σκαλκώτα οι χαρακτηρισμοί για το έργο του που συναντάμε συχνά είναι «πρωτοτυπία» ή συνώνυμα της, όπως ‘πραγματική έμπνευση’, ‘ανεπανάληπτα ευρήματα’, ‘ιδιαίτερα προσωπικό’, ‘μοναδικό επίτευγμα’, ‘επίτευγμα καθεαυτό’, ‘χαρακτηριστική ιδιοτυπία’, ‘τελείως καινούργιος ηχητικός κόσμος’ κ.ά. Τι σημαίνει όμως ‘πρωτοτυπία’ και ‘έμπνευση’, αυτές οι έννοιες που αποτέλεσαν τον πυρήνα της αισθητικής του 19ου αιώνα και συνδέονται έτσι με κλασικά προβλήματα της αισθητικής και της κοινωνιολογίας της μουσικής και οι οποίες πήραν άλλη σημασία με την εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης στον 20ό αιώνα;»⁶⁹ «Ο γνήσιος δημιουργός δεν αντλεί ερεθίσματα εκμεταλλεόμενος ορισμένους συρμούς και τάσεις της εποχής του αλλά συλλαμβάνει μέσα από τις ιδιαιτερότητες τους την παγκοσμιότητα, μεταπλάθοντας τα τοπικά και χρονικά τους όρια σε σκαλοπάτια προς τη διαχρονικότητα. Γνήσια τέχνη δε δημιουργεί λοιπόν μια επιδεικτική συσσώρευση και εκμετάλλευση μεμονωμένων και ως εκ τούτου θνησιγενών χαρακτηριστικών, αλλά η αέναη ζύμωση κι ο αγώνας εναρμόνισης των ζωντανών και αιιθαλών αντιθέσεων που διέπουν και διαπλάθουν την κάθε ύπαρξη σε ένα οργανικό σύνολο. Λίγοι το αντιλαμβάνονται και ελάχιστοι το επιτελούν αυτό όπως ο Σκαλκώτας».⁷⁰ «Ο Ν.Σ. πιστεύει ότι η χρήση του δημοτικού μέλους πρέπει να γίνεται με προσοχή. Θεωρεί το δημοτικό τραγούδι στοιχείο ύψιστης σπουδαιότητας και δείγμα υψηλής τέχνης, που είναι όμως δυστυχώς εύκολο να ευτελιστεί, ενώ παράλληλα πιστεύει ότι η βαθύτερή του επεξεργασία αποτελεί καθήκον του

⁶⁹ Ψυχοπαίδη- Φράγκου, Ολυμπία. (2003). Ο Ν.Σ. και η παράδοση της σύγχρονης μουσικής. *Μουσικολογία 18*, σσ. 39-49. Σημ.1 στο ίδιο άρθρο: «Η έννοια της παράδοσης (από την οποία ως συνθετική παράδοση δεν έλειψε ποτέ το κατασκευαστικό στοιχείο) όμως αποτελεί συστατικό στοιχείο της έννοιας της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας. Και το «φυσικό» χάρισμα δηλαδή δεν είναι ανεξάρτητο από την ιστορία, την κοινωνία, την παιδεία και την παράδοση. Και ως προς τον Σκαλκώτα τίθεται το ερώτημα αυτό της αισθητικής. Η απάντηση εξαρτάται από την εξέταση συγκεκριμένων έργων και από την παράλληλη αναζήτηση στοιχείων της παράδοσης, της σύγχρονης μουσικής ή της παραδοσιακής σε αυτό. Το 1978 ο Γ.Γ. Παπαϊωάννου. ένας υπερασπιστής της άποψης του ακραίου μοντερνισμού της μουσικής του Σκαλκώτα, αποφεύγει το ερώτημα αυτό, πιθανόν λόγω του ότι στον 20ό αιώνα είχε τεθεί ούτως ή άλλως υπό συζήτηση η έννοια της παράδοσης λόγω της εξατομίκευσης του υλικού των συνθετών, και διαπιστώνει την ανεξαρτησία της σύνθεσης του Σκαλκώτα από τη Σχολή της Βιέννης, εξετάζοντας το έργο του υπό το πρίσμα πρωτότυπων ατομικών συστημάτων [βλ. Γ. Γ. Παπαϊωάννου (1978) «*Νέα συστήματα σύνθεσης στην ελληνική μουσική πρωτοπορία*», Αθήνα: Γραφή.]»

⁷⁰ Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Αθήνα: Νεφέλη, σσ. 81-118.

δημιουργού.»⁷¹ «Παρά την αγάπη του για την ελληνική δημοτική μουσική (η μητέρα του του είχε τραγουδήσει τέτοια τραγούδια όταν ήταν παιδί) παρέμεινε σκεπτικός ως προς τις προσπάθειες των συγχρόνων του Ελλήνων να τα εντάξει στο σύγχρονο συμφωνικό στυλ.»⁷²

«Από τα πρώτα έργα του ΝΣ πού έφτασαν ως εμάς (1924) έως και το εντελώς τελευταίο, πού είδε το φώς τον μήνα του μοιραίου, ή παρουσία της δημοτικής μουσικής κάθε άλλο παρά 'πάρεργο' είναι: αποτελεί ζωτικό στοιχείο μέσα σ' όλη του την παραγωγή, αδιάλειπτα, εμφανέστατα, μ' άκρα πρωτοτυπία. Ας δούμε πρώτα τη μορφή υπό την οποία χρησιμοποιεί το δημοτικό υλικό του. Απαντούμε πλήθος περιπτώσεις: (α) Το υλικό (ή δημοτική μελωδία) χρησιμοποιείται αναλλοίωτο, αυτούσιο, και παραμένει πλήρως αναγνωρίσιμο.[...] (β) Το υλικό παραλλάσσεται, θεληματικά, λίγο ή πολύ. (γ) Ή παραλλαγή στην οποίαν υποβάλλεται το δημοτικό υλικό δεν είναι ελεύθερη: σ' ορισμένες περιπτώσεις, κατά την κρίση του συνθέτη, αποτελεί έναν 'μηχανιστικό', συμμετρικό κατοπτρισμό.⁷³[...] (δ) Το υλικό διαφοροποιείται, παρουσιάζεται δηλαδή σε δύο (ή περισσότερα) διαφορετικά μέρη στο έργο [...] (ε) Το θέμα δεν είναι παρμένο από την παράδοση, άλλα αποτελεί σύνθεση του ΝΣ στο ύφος της δημοτικής μουσικής. Ή οποιαδήποτε από τις παραπάνω πέντε μορφές τού δημοτικού υλικού εντάσσεται τώρα στο γενικότερο πλαίσιο τού έργου. Κι αυτό, από άποψη τονικότητας, μπορεί να είναι: (α) Τονικό ακίνητο, δηλαδή εναρμονισμένο πάνω σε μια αναλλοίωτη τονική αρμονία[...] (β) Τροπικό (παράδειγμα όλοι ο Χοροί κ.ά.). Έδώ το ενδιαφέρον είναι πώς ό ΝΣ εισάγει συνήθους, μέσα στην τροπική εναρμόνιση, αρμονικές καινοτομίες προχωρημένες, τόσο πού δεν εξηγούνται από τους τρέχοντες, γνωστούς κανόνες τής τονικής αρμονίας. γ) Μια βαθμίδα 'ψηλότερα', ή καινοτομική εναρμόνιση γίνεται κυρίαρχη και μόνο στις απολήξεις έχομε σαφή υποδήλωση τονικής του τροπικού ιδιώματος. Παράδειγμα, το ροδίτικο τραγούδι 'Ο τσέλλης άντρας'⁷⁴, 'εναρμονισμένο' από τον ΝΣ κατά τρεις διαφορετικούς τρόπους, πού όλοι ανήκουν σε τούτη την περίπτωση[...] (δ) Διτονικότητα [...] (ε) Ατονικότητα [...] (στ) Χρησιμοποίηση μόνον ενός στοιχείου δημοτικού υλικού [...] (π.χ. ρυθμός καλαματιανού ,7/8) »⁷⁵

Η διαφορά απόψεων του Ν.Σ. για την χρήση του παραδοσιακού υλικού σε σχέση με την επικρατούσα της εθνικής σχολής ήταν κάτι παραπάνω από εμφανής. Αυτό διατυπώνεται χωρίς περιστροφές σε πολλές κριτικές του Μανόλη Καλομοίρη που ήταν ο κύριος εκφραστής της

⁷¹ Τσούγκρας, Κώστας. (2007). *Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης;* Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία : Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση», Πεπραγμένα μουσικολογικού συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου .

⁷² «In spite of his love of Greek folk music (his mother had sung such songs to him as a child) he remained sceptical of the attempts of his Greek contemporaries to integrate it into the modern symphonic style.» (Μετάφραση του συντάκτη)

Thornley, John: 'Skalkottas, Nikos, 3. Folksong' *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 27/02/2006), <<http://www.grovemusic.com>>

⁷³ Υπονοείται αναστροφή διαστημάτων.

⁷⁴ Η ανάλυση του έργου περιλαμβάνεται στην παρούσα εργασία. Βέβαια ο ορισμός 'καινοτομική εναρμόνιση' είναι μάλλον υποκειμενικός και αδόκιμος για επιστημονική θεώρηση.

⁷⁵ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο, τομ.α'*, Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, σελ.456-457.

‘καθεστηκυίας τάξης’ στα μουσικά δρώμενα της Αθήνας : «Ξέρω πως σήμερα στη Γερμανία υπάρχει ένα μεγάλο ρεύμα γύρω από το μεγάλο μουσικό Σένμπεργκ για την "απόλυτη μουσική", τη μουσική για τη μουσική, θα έλεγα όμως καλλίτερα για την απόλυτη διαφωνία – τη διαφωνία για την ευχαρίστηση της διαφωνίας. Φοβούμαι όμως πολύ πως όλα αυτά είναι τα ωραία περικαλύμματα μιας στειρότητας που ίσως είναι το αποτέλεσμα ενός μουσικού υπερπολιτισμού και μιας εξαντλητικής δημιουργικής υπερπαραγωγής.[...] Όπως και νάχη το πράγμα, δεν μπορώ να καταλάβω τι γυρεύει η όλη αυτή ντεκαντάντικη παραγωγή σε ένα νέο Έλληνα μουσικό που έχει σχεδόν παρθένο και ανεκμετάλλευτο όλο το πολύτιμο υλικό του θρύλου, της λαϊκής μελωδίας, της εθνικής παραδόσεως ενός έθνους με το ποικιλομορφότερο και ενδοξότερο πρωτόγονο καλλιτεχνικό υλικό.»⁷⁶

Πρακτικά αυτό αποτυπώνεται στην συγκριτική ανάλυση ομοτίτλων έργων⁷⁷ του Ν.Σ. και των εκπροσώπων της εθνικής σχολής:

« [...] η εκδοχή Σκαλκώτα⁷⁸ (1946/47) είναι γραμμένη σε μια περίοδο αποτίμησης των επιδράσεων που δέχθηκε η λόγια συνθετική δημιουργία-με στοιχεία «εθνικής ταυτότητας»-από την εθνομουσικολογική έρευνα στην Ευρώπη κατά την περίοδο 1910-40, αλλά και εν μέσω ενός μουσικού διεθνισμού που προαναγγέλλει την ανάδυση της μεταπολεμικής avant-garde. Η απελευθέρωση της συνθετικής διαδικασίας από συμβάσεις τροπικότητας του μέλους, τονικής αρμονίας και λειτουργικών συγχορδιακών εξαρτήσεων-είτε τροπικού είτε τονικού ιδιώματος-είναι εμφανής. Αυτό δεν συνεπάγεται την απόρριψη των παραπάνω στοιχείων αλλά τη δημιουργική τους συνύπαρξη με χαρακτηριστικά πολυτονικής ή και ατονικής συνηχητικής υφής, με δομικό σκοπό την ανανέωση του αρμονικού υπόβαθρου [...]»⁷⁹

Η πρωτοτυπία και η έμπνευση λοιπόν που εντοπίζονται στα έργα του Ν.Σ. και χαρακτηρίζουν την σχέση του με την παραδοσιακή μουσική διακρίνονται από την προσωπική χρήση και δημιουργική μίξη διατονικότητας και χρωματικότητας, κυρίως, στοιχείο που για τα ελληνικά δεδομένα συνιστά πραγματική πρωτοπορία στην εποχή του. Σε ευρωπαϊκή κλίμακα μόνο μπορεί να αναζητηθεί και βρεθεί κάτι ανάλογο:

«Μία από τις τεχνικές επεξεργασίας που χρησιμοποιεί ο Μπάρτοκ⁸⁰, εμπνευσμένη από τις εθνομουσικολογικές του έρευνες, είναι η επέκταση ενός χρωματικού μοτίβου σε διατονικό και η

⁷⁶ Καλομοίρης, Μανώλης.(12.3.1928). «Από την Μουσικήν μας ζωή-Η Λαϊκή Συναυλία», εφ. Έθνος, , σ.3-4. Πρωταρχική πηγή : Μπελώνης, Γιάννης. *Ο Ν.Σ. υπό το βλέμμα του Μανώλη Καλομοίρη. (Κριτικές του Μανώλη Καλομοίρη στην εφημερίδα Έθνος, για το έργο του Νίκου Σκαλκώτα)*

⁷⁷ Βασιζόμενα στο ίδιο παραδοσιακό υλικό.

⁷⁸ Η εναρμόνιση του νανουρίσματος «Αιντε κοιμήσου κόρη μου...»,

⁷⁹ Σακαλλιέρος, Γιώργος. (2005). Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούρισμα «Αιντε κοιμήσου κόρη μου...», από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα. *Πολυφωνία 7. σσ. 7-30.*

⁸⁰ «Ο Bela Bartok γεννήθηκε στο Nagyszentmiklos τής Ουγγαρίας, το 1881 και πέθανε στη Νέα Υόρκη, το 1945. Μουσική μελέτησε πρώτα με τον Iv. Etkel και μετά στη Μουσική 'Ακαδημία της Βουδαπέστης [...] Δεξιοτέχνης πιανίστας, έδωσε πολλά ρεσιτάλ και δίδαξε πιάνο (από το 1907) στη Μουσική "Ακαδημία τής Βουδαπέστης. Μελετητής και λάτρης του μουσικού φολκλόρ μαζεύει και καταγράφει, μαζί με τον Ούγγρο συνθέτη Zoltan Kodaly (1882), αρκετές χιλιάδες λαϊκές μελωδίες από διάφορες περιοχές τής Ουγγαρίας, τής Σλοβακίας, τής Ρουμανίας, τής Biskra [Αφρικής] κ ά. Οι σχετικές με τα τραγούδια αυτά μουσικολογικές μελέτες του Μπάρτοκ είναι

σύμπτυξη ενός διατονικού σε χρωματικό, όπως και η (μπετοβενική) ανάπτυξη του-χωρίς αλλοίωση της κλίμακας-σε έκταση περισσότερων οκτάβων.»⁸¹

«Είναι λοιπόν ο Σκαλκώτας εθνικός συνθέτης ή τουλάχιστον είναι με την έννοια της ένταξης του στην εθνική σχολή; [...] η ελληνικότητα του Σκαλκώτα ανήκει σε άλλη κατηγορία. Ως γνήσιος συνθέτης του 20ου αιώνα, και ίσως ως ο μόνος "νεο-εθνικός" Έλληνας συνθέτης της γενιάς του, αντανακλά με το έργο του την εποχή του. Η ελληνικότητά του είναι τόσο βαθιά, διαχρονική και υποσυνείδητη, αλλά και τόσο δεμένη με τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του ύφους του που δεν μπορεί να διαχωριστεί από κανένα έργο του, αλλά ούτε είναι και εύκολο να ταυτοποιηθεί στα περισσότερα από αυτά. [...] Έτσι, ο Σκαλκώτας γίνεται ο πρώτος ίσως παγκόσμιας εμβέλειας νεοέλληνας συνθέτης, αυτός που κατάφερε να συνθέσει πραγματικά οικουμενική ελληνική μουσική, ακριβώς διότι δεν απομόνωσε το ελληνικό στοιχείο με σκοπό να το αναδείξει ή να το ξεχωρίσει, αλλά, αποβάλλοντας όλα τα συμπλέγματα εθνικής ανωτερότητας ή κατωτερότητας το ενσωμάτωσε, αφού έφτασε στη διαχρονική και κοινωνική του πεμπτουσία, με ισορροπία, αίσθηση του μέτρου και αποφυγή υπερβολών κάθε είδους, στη απόλυτα προσωπική μουσική του γλώσσα.»⁸²

σημαντικότερες.[...] Ο Μπάρτοκ, με το ώριμο έργο του, ανοίγει έναν καινούριο δρόμο για τη θέση που μπορεί να έχει το λαϊκό μοτίβο στη σύγχρονη μουσική.[...] Τα βαθύτερα χαρακτηριστικά του-ένα διάστημα, μία κατάληξη, ή υπολανθάνουσα αρμονία του-είναι εκείνα που χρωματίζουν το έργο του, δημιουργώντας έτσι ένα «εθνικό χαρακτήρα» πλατύτερο, ουσιαστικότερο.» Nef, Karl. (1985). ό.π., σ.520-521

⁸¹ Ρωμανού, Αικατερίνη. (1999). *Μπάρτοκ και Σκαλκώτας, Η σημασία του έργου του για την ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική*. Συμπόσιο για τα 50 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αθήνας.

⁸² Τσούγκρας, Κώστας. (2007). ό.π.

5.Αναλύσεις έργων του Ν.Σ από την σχετική αρθρογραφία.

5.1.Οι 36 Ελληνικοί Χοροί για ορχήστρα.⁸³

(Περίληψη του άρθρου)

Ο Ν.Σ. συνέθεσε πρώτα τον Πελοποννησιακό Χορό-τελικά αρ. 4 στην Σειρά I του έργου-τον Ιανουάριο του 1931, (Βερολίνο, 1921-1933). Το 1931, (κατά John Thornley), συνέθεσε το τραγούδι *Η Λαφίνα*, για σοπράνο και πιάνο και το 1935 έκανε μια καθαρά ορχηστρική επεξεργασία του τραγουδιού, η οποία έγινε ο προτελευταίος Χορός της Σειράς Π. Το 1933, συνέθεσε τρεις Χορούς (αρ. 1,2,3 της Σειράς I). Το 1934 συνεργάστηκε με το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο που διηύθυνε η Μέλπω Μερλιέ, και έκανε καταγραφές σαραντατεσσάρων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Οκτώ από τις καταγραφές αυτές χρησιμοποιήθηκαν στους Χορούς (στις Σειρές I και II). Το 1935 ο Σκαλκώτας ολοκληρώνει μια σειρά δώδεκα Χορών, συνθέτει άλλους οκτώ και το 1936 συνθέτει δύο ακόμη Σειρές από δώδεκα Χορούς. Το ολοκληρωμένο έργο τιτλοφορήθηκε 36 Ελληνικοί Χοροί.

Οι 36 Χοροί αποτελούν ουσιαστικά ενότητα ενώ πρωταρχικό διακριτικό γνώρισμα τους είναι η μορφολογική τους ιδέα:

α) κάθε Χορός έχει ιδιαίτερη, αυτόνομη μορφή

β) όλες οι επί μέρους μορφές είναι ουσιαστικά « μονοθεματικές ».

Η μελωδική, η ρυθμική, η μορφολογική εξέλιξη παράγονται δηλαδή από διαδικασία «αναπτυκτικής παραλλαγής»⁸⁴ (developmental variation) του βασικού θέματος και των μοτίβων του. Συνήθως, σε κομμάτια όπως οι Χοροί αυτοί, το αναμενόμενο μορφολογικό σχήμα είναι τριμερές A-B-A, ή ροντό, ή μενουέτο/τρίο κ.τ.λ., σχήμα όπου τα τμήματα της μορφής διαφοροποιούνται με θεματική αντίθεση. Ο Σκαλκώτας αντίθετα, στα διμερή, τριμερή, ή ιδιαίτερα μορφολογικά σχήματα των Χορών, δημιουργεί την αναγκαία αντίθεση υλικού και τμημάτων μορφής μέσα από εφευρετικές μεταμορφώσεις και αναπτύξεις του θέματος και των στοιχείων του.

Καθώς η μορφή στους Χορούς παράγεται από τη διαδικασία «έκθεση θεματικού υλικού-αντίθεση/ανάπτυξη μέσω μοτιβικής παραλλαγής», είναι χαρακτηριστικό ότι φυσιολογική «επανάκθεση» του «πρώτου τμήματος» (έκθεσης) βρίσκεται σπανιότατα στους 36 Χορούς. Στους

⁸³Χριστοδούλου, Νίκος. (2008). Νίκος Σκαλκώτας-Εκατό χρόνια από τη γέννηση του. *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ.147-169.

⁸⁴ «Γύρω στη δεκαετία του 1930 ο Arnold Schoenberg εισήγαγε τον όρο και την θεωρία της “αναπτυκτικής παραλλαγής” (developing variation). Με την “αναπτυκτική παραλλαγή” ο Schoenberg ανέλυσε έργα του Brahms και διατύπωσε μια γενική θεωρητική αντίληψη για την σύνθεση και τον τρόπο της σύνθεσης ξεκινώντας από τον Brahms και προχωρώντας στη δική του δημιουργία. Η θεωρία της “αναπτυκτικής παραλλαγής” εξετάζει την εξελικτική γενετική παραγωγή μουσικού υλικού – φράσεων, θεμάτων, περιόδων και ευρύτερων μουσικών δομών από αρχικά βασικά μουσικά κύτταρα.»

Χριστοδούλου, Νίκος. (12/12/2008). «Sibelius, Bartok, Σκαλκώτας: τρεις νεώτεροι εθνικοί συνθέτες και η “αναπτυκτική παραλλαγή” του Schoenberg.», Διάλεξη-Αφιέρωμα στο έτος Sibelius, Κέντρο μουσικής σύνθεσης και ερμηνείας. Retrieved 19/1/2010 from http://www.cmcp.gr/gr/lectures/08_01_12.html

περισσότερους Χορούς η επανέκθεση, ή μάλλον μια τελική επανεμφάνιση της κύριας ιδέας, δεν γίνεται ποτέ κατά λέξη και μπορεί να εμφανίζεται παραλλαγμένη, ή συνυφασμένη με την ανάπτυξη, ή με πρόσθετη επεξεργασία, ή ελλειπτική-πάντοτε με νέο σχήμα προς την κατεύθυνση ενός μορφολογικού σκοπού. Πολλοί από τους Χορούς δεν εμπίπτουν απόλυτα, ή και καθόλου, σε κάποια δεδομένη κατηγορία μορφής. Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί κατά κανόνα τραγούδια γνήσια δημοτικά. Δύο είναι μη γνήσια όπως το γνωστό τραγούδι *Ένα καράβι από τη Χίο*, και το τραγούδι *Η Λαφίνα*, που έχει λόγια προέλευση (μαρτυρείται ως σύνθεση του Γ. Λαμπελέτ⁸⁵), ενώ σε έντεκα Χορούς, χρησιμοποιεί δικά του θέματα. Περίπτωση Χορού με θέμα του Σκαλκώτα που δεν έχει σχέση με τη δημοτική μουσική είναι ο γνωστός Αρκαδικός (III/10).

Σε κανέναν από τους εικοσιπέντε Χορούς που βασίζονται σε παραδοσιακά τραγούδια δεν παρουσιάζεται αναλλοίωτη η πρωτότυπη μελωδία. Ο Σκαλκώτας δεν ενδιαφέρεται να προμηθεύσει εναρμόνιση και ενορχήστρωση για χορό με ελληνικό χρώμα. Χρησιμοποιεί μόνιμα τα πρωτότυπα μέλη και τα δομικά στοιχεία τους ως θεματικούς και μοτιβικούς πυρήνες. Σχεδόν πάντοτε παρουσιάζει τις μελωδίες αυτές σε προσωπικές του εκδοχές, με κατά περίπτωση μελωδικές και ρυθμικές τροποποιήσεις, κατατμήσεις, σμικρύνσεις, επεκτάσεις.

Τα μέλη που διάλεξε ο Σκαλκώτας παρουσιάζουν το εύρος των τρόπων της δημοτικής μουσικής, όμως με μια σημαντική εξαίρεση: σε τριανταπέντε Χορούς ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί μελωδίες σε «διατονικούς» τρόπους (μια μελωδία είναι σε πεντατονικό τρόπο), αλλά αποφεύγει τους χρωματικούς τρόπους, οι οποίοι όμως είναι συχνοί και χαρακτηριστικοί στη δημοτική μουσική. Το διακριτικό διάστημα των χρωματικών τρόπων, το τριημιτόνιο (αυξημένη δεύτερη), ο Σκαλκώτας θέλει συνειδητά να αποφύγει.⁸⁶

Στους Χορούς εμφανίζονται ρυθμοί της δημοτικής μουσικής, με απλά και σύνθετα (ασύμμετρα) μέτρα (τα οποία σχετίζονται με αρχαία ποιητικά μέτρα). Ο δημοφιλής καλαματιανός ρυθμός, σε 7/8 (τριμερές μέτρο, με μακρύτερη θέση [3+2+2], που σχετίζεται με τον αρχαίο Επίτριτο), υπάρχει σε τέσσερεις Χορούς (I/8, I/9, II/6, III/1) ενώ βρίσκεται περιστασιακά στους III/9, I/12). Στον Θεσσαλικό, καταληκτικό της Σειράς I, ο Σκαλκώτας συνδυάζει ένα δικό του θέμα με μια οριακή πολυρρυθμία, όπου σε κάθε ένα μέτρο αλλάζει η ένδειξη του μέτρου (πχ. 2/4, 3/4, 7/8, κοκ.).

Οι ελάσσονες τονικότητες υπερισχύουν στους Χορούς.

Ο κύκλος αρχίζει και τελειώνει στη λα ελάσσονα, τονικότητα επίσης του Πελοποννησιακού (1/4) που γράφτηκε πρώτος. Αν και δεν υπάρχει συγκεκριμένο τονικό πλάνο στον κύκλο, η λα ελάσσων έχει σημαντικό, συμβολικό ρόλο.

⁸⁵ «Η μελωδία του τραγουδιού αποτελεί «διασκευή από το Ν.Σ. ενός νομιζόμενου δημοτικού τραγουδιού(πρόκειται για σύνθεση του Λαμπελέτ σε δημοτικό ύφος, που έγινε τόσο δημοφιλές ώστε να θεωρηθεί καθαρή δημοτική μουσική.» Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-ικανότητες-έργο*, τόμος Α', : Αθήνα, Παπαρηγορίου-Νάκας, σελ.22&56.

⁸⁶ Δεν είναι βέβαια «απαγορευμένα» τα τριημιτόνια στα έργα του Ν.Σ., απλά συναντώνται σχετικά σπάνια. Ένα παράδειγμα είναι το "Θέμα και παραλλαγές" από την 3η σουίτα για πιάνο με το τριημιτόνιο να βρίσκεται μέσα στο θέμα, στην αρχή του έργου.(Σημ. του συντ.)

Σαν παραδείγματα εξετάζονται στη συνέχεια έξι από τους Χορούς :

I/5. Κρητικός («Άλλο χορό δε χαίρομαι»), σε μι ελάσσονα (1935). Allegro moderato

Το θέμα προέρχεται από τις καταγραφές του Σκαλκώτα. Σ' αυτές τις ελάχιστες μοτιβικές μονάδες ο Ν.Σ. προσθέτει μια δική του τετράμετρη εισαγωγή, η οποία προδιαγράφει την έκταση τετραχόρδου των βασικών μοτίβων και τη μελωδική πτωτική τους κατεύθυνση. Η μορφή του Χορού δεν μπορεί να καθοριστεί ακριβώς. Στο κέντρο του Χορού η ελάσσων δεσπόζουσα καθιερώνεται για λίγο.

I/6. Κλέφτικος, σε λα ελάσσονα (1935). Lento-Presto (Vivo).

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Το βασικό θεματικό μοτίβο αναφέρεται στα μελίσματα του αργού Κλέφτικου τραγουδιού. Το θέμα του δεν έχει καν μελωδικό χαρακτήρα.

II/3. Κρητικός («Αυγής-αυγής θα σηκωθώ»), σε ρε μείζονα (1949) Andante - Moderato - Andante

Το θέμα βασίζεται σε μια γνωστή Κρητική δημοτική μελωδία, (Αυγής-αυγής θα σηκωθώ). Στο κομμάτι, τα διάφορα επίπεδα, φωνές, οργανικές γραμμές, μοιάζουν μερικές φορές να βρίσκονται ελαφρά «εκτός φάσεως» μεταξύ τους, το οποίο μπορεί να παρατηρηθεί επίσης σε ορισμένα άλλα σημεία των Χορών και ταιριάζει με την τροπική ρευστότητα της δημοτικής μουσικής.

II/5. Βλάχικος, σε λα ελάσσονα (1949). Allegro vivacissimo

Το θέμα είναι του Σκαλκώτα. Αν και έχει τροπικό χαρακτήρα (αιολικό), δεν φαίνεται να έχει συγκεκριμένη σχέση με την ελληνική δημοτική μουσική. Είναι ο πιο διάφωνος στο εκτεταμένο μεσαίο τμήμα του. Η ανάπτυξη έχει σχεδόν αυτοσχεδιαστική ορμή.

III/4. Μαριορή μου - Μαριορή μου, σε λα ελάσσονα (1936).

Το θέμα του βασίζεται στο ομώνυμο δημοτικό τραγούδι (συλλογή Αρίων). Η μορφή έχει πενταμερές σχήμα παραλλαγών. Ο πρωτότυπος σκοπός ακούγεται μέσα σε αργή αρμονική κίνηση. Το δεύτερο, συνεχόμενο τμήμα του θέματος είναι του Σκαλκώτα και αναπτύσσεται από το προηγούμενο μοτίβο κατιούσας δεύτερης και με ρυθμική επίταση.

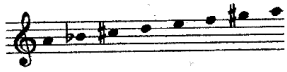
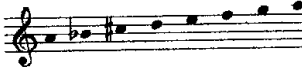
III/5. Κάτου στου Βάλτου τα χωριά, σε λα ελάσσονα (1936). Moderato-Allegro-Moderato

Ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί το ομώνυμο δημοτικό τραγούδι (από τη συλλογή Τραγούδια της Ρούμελης της Μέλπως Μερλιέ), σε Τσάμικο ρυθμό. Εξωτερικά, η μορφή είναι διαρθρωμένη σε τριμερές σχήμα, A-B-A: Moderate 3/4 - Allegro 2/2 - Moderate 3/4. Ωστόσο, θεματικά, η πραγματική μορφή είναι διμερής, με σαφές σχήμα A-B|A'-B' (Α και Β συνδέονται μοτιβικά). Το ανεξάρτητο θέμα του πρώτου τμήματος σε 3/4 είναι του Σκαλκώτα.

5.2.Ανάλυση του χορού «Συρτός» (Συνοπτική παρουσίαση).⁸⁷

Βασισμένος στο δημοτικό τραγούδι 'Θα σ' αγαπώ, θα σ' αγαπώ', το οποίο ο Σκαλκώτας είχε καταγράψει στα πλαίσια της συνεργασίας του με τη Μέλπω Μερλιέ.

Κλίμακες τραγουδιού: χρωματικός τρόπος του Ρε με βάση το λα⁸⁸ και μικτός χρωματικός τρόπος του Ρε με την ίδια βάση (Πίνακας 1):

<p>Χρωματικός τρόπος του Ρε με βάση το λα:</p> 	<p>Μικτός χρωματικός τρόπος του Ρε με βάση το λα:</p> 
--	--

Πίνακας 1

Ρυθμική αγωγή: Moderato, μετρική ένδειξη: 2/4. Το τραγούδι βασίζεται σε δύο μελωδικά μοντέλα, που είτε παραλλάσσονται είτε επαναλαμβάνονται:

Ο Χορός του Σκαλκώτα έχει μετασηματιστεί από το μέτρο των 2/4 του δημοτικού τραγουδιού στο μέτρο των 4/4 του χορού.

Χρησιμοποιείται τότε η τονικότητα Σι μείζονα και τότε ο χρωματικός τρόπος του Ρε με βάση το σι, που είναι ο ακόλουθος:



Η ανάλυση της δομής του Χορού δείχνει ότι πρόκειται για συνένωση μορφών σονάτας και παραλλαγών. Διακρίνουμε δηλαδή τρία μέρη της φόρμας σονάτας: διθεματική έκθεση, επανέκθεση και μεσαίο μέρος ανάπτυξης.

Με την τεχνική της "αλληλοεπικάλυψης", έρχεται το συμπληρωματικό θέμα, ως απόηχος του α' θέματος, γεγονός που ενισχύεται και από την κατιούσα, μελωδικά, κίνηση του, με την επανάληψη της αρχικής δομικής φράσης και αποσπασμάτων της, ως το μ.17 (χαρακτήρας γέφυρας). Η μελωδική γραμμή βασίζεται στο χρωματικό τρόπο του Ρε με βάση το σι.

Συνοδευτικό θέμα α' θεματικής ομάδας:



⁸⁷ Λεβίδου Αικατερίνη. (2/2002). *Δύο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα*. Ανάλυση, *Περιοδικό Πολυφωνία*, τ.1.

⁸⁸ Στο άρθρο χρησιμοποιούνται για τις κλίμακες και οι μάλλον οι αδόκιμοι χαρακτηρισμοί των κλιμάκων ως «χιτζαζκιάρ» και «χιτζάζ» οι οποίοι κατά την γνώμη του επιβλέποντως την εργασία αλλά την δική μου δεν ταιριάζουν σε στοιχεία της δημοτικής παράδοσης αλλά της αντίστοιχης λαϊκής των αστικών κέντρων.

Από μ. 13 (με I) μέχρι μ.17 έχουμε :

I - IV (με σολ#) - I - V (φα-λα-λα#-ντο) - I - IV (με σολ#) - I - V (φα-λα-λα# -ντο) - I.

Το β' θέμα παραμένει στην Σι τονικότητα-τρόπο, όμως με άλλες βαθμίδες (υποτονική και υποδεσπόζουσα). Το θέμα στην εναρμόνιση έχει ως εξής:

μμ. 18-21: λα-ντο-μι(υποτονική της Σι), μμ.22-26: μι-σολ-σι (υποδεσπόζουσα της Σι)

Η δομή του προσεγγίζει την πρόταση (Πίνακας 2) :

Μέτρα:	18-19	20-21	22-23	24-25
	α	α	β	β'
	υποτονική		υποδεσπόζουσα	

Πίνακας 2.

Αν εξετάσουμε τα τρία θέματα που παρουσιάστηκαν, τα δύο κύρια και το συνοδευτικό, ως προς τη δομή της μελωδίας εύκολα διαπιστώνουμε ότι τόσο το συνοδευτικό όσο και το β' θέμα προήλθαν από το α θέμα

α θέμα:



Συνοδευτικό θέμα:



β' θέμα:

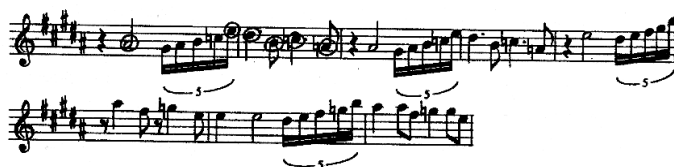


Από το ίδιο υλικό προήλθαν οι δύο θεματικές του ομάδες και το οποίο βασίζεται σε δύο μελωδίες, τις οποίες ονομάσαμε I και II. Από τη μελωδία I προήλθε το α' θέμα. Αν εξετάσουμε πιο προσεκτικά το β' θέμα θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι παρουσιάζει ομοιότητες με τη μελωδία II.

Μελωδία I:



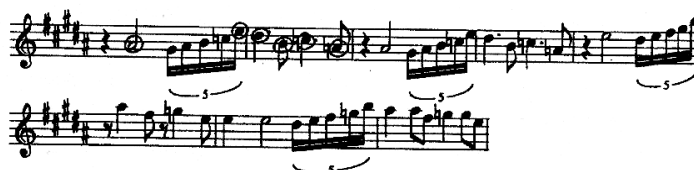
Θέμα β':



Μελωδία II:



Θέμα β':



Το β' θέμα παρουσιάζεται στην αναθεωρημένη γραφή σε σύγκριση με την παραλλαγή της II που παρουσιάσαμε παραπάνω.

Β' θέμα, β' γραφή:



Παραλλαγή II:



Το θέμα των μέτρων 18-25 αποτελεί β' θέμα και όχι συνοδευτική πρόταση του α θέματος έχοντας φτάσει στο τέλος της Έκθεσης. Τρία ακόμη μέτρα μας εισάγουν στην πρώτη παραλλαγή στο μ.29 με το θέμα να εκτείνεται στα μμ.29-36.

Δημιουργείται, λοιπόν, μία αναμονή τύπου I-V-I, ή εναλλαγή υποτονικής-τονικής. Το θέμα εμφανίζεται με μορφή πρότασης (Πίνακας 3) :

Μέτρα:	29-30	31-32	33-34	35-36
	α	α	β	β'

Πίνακας 3

Τα μμ.37-40 λειτουργούν ως γέφυρα-μετατροπικό μέσο για τη μετάβαση στη δεύτερη παραλλαγή από την τονικότητα-τρόπο Σι στην αντίστοιχη Λα και η παραλλαγή (μ.41-48) έχει δομή πρότασης (Πίνακας 4) :

Μέτρα:	41-42	43-44	45-46	47-48
	α	α	β	β'

Πίνακας 4

Μελωδικά κινείται στο χρωματικό τρόπο του Ρε με βάση το λα ενώ στον κατακόρυφο άξονα γραφής έχει συνοδεία, λα-μι,. Η φράση στα α και α' ξεκινά από μι, ενώ στα β και β' σε παράλληλες τέταρτες, δηλαδή, ξεκινά από μι και λα. Στο μ.49 η συγχορδία μετατρέπεται ως εξής:

Φα#-ντο#-μι (=> μι#)

Το μ.49 λειτουργεί ως γέφυρα που μας μεταφέρει από την τονικότητα-τρόπο Λα στην Σι, στην οποία παρουσιάζεται η τρίτη παραλλαγή. Η μορφολογική δομή είναι πρόταση (Πίνακας 5) :

Μέτρα:	50-53	54-55	56-57	58-59
	α	α	β	β'

Πίνακας 5

Τα α και α' βρίσκονται στο χρωματικό του Ρε από σι, το β' στο χρωματικό τρόπο του Ρε από ντο# και το β στην Λα μείζονα με μεταβατικό χαρακτήρα στο χρωματικό τρόπο του Ρε από λα, όπου είναι γραμμένη η τέταρτη παραλλαγή.

Τα μμ.59-64 είναι μεταβατικά, προετοιμάζοντας μας για την είσοδο της τέταρτης παραλλαγής (καταληκτικού θέματος μμ.13-17, χρωματικού τρόπου του Ρε με βάση λα) που έχει δομικό λίθο μία φράση (μμ.65-66). Έχουμε, λοιπόν την πρόταση (Πίνακας 6):

Μέτρα:	65-66	67-68	69-70	71-72
	α	α	β(α'')	β'(α'')

Πίνακας 6

Το σολ αναίρεση εξηγείται στα πλαίσια του τρόπου δηλ. μικτό χρωματικό τρόπο του Ρε με βάση λα:



Εμφανίζεται ισοκράτης λα-μι, περιστασιακή εμφάνιση της επιτονικής (σιb-ρε), που λύνεται στην επιδεσπόζουσα (φα-λα-ντο#) στο μ.66 και στο β' μισό του μ.68 συνυπάρχει η τονική (λα-ντο#-μι) με την επιδεσπόζουσα (φα-ντο#) του τρόπου.

Η μετάβαση από την τέταρτη στην πέμπτη παραλλαγή γίνεται μέσω των μμ.72-75. Στο μ. 72 η παραλλαγή εμφανίζει συγχορδίες της V της Σι. Η ενότητα λειτουργεί ως γέφυρα προς την

επόμενη παραλλαγή με μεταφορά από το χρωματικό τόπο του Ρε με βάση το λα στον αντίστοιχο με βάση το φα#. Συγχորδιακά έχουμε:

μ. 72: φα #-λα #-ντο #-μι, ως δεσπόζουσα της Σι μείζονος

μμ.73-74: κυριαρχεί η μι-σολ-σι, με μελωδικές εναλλαγές ντο-ντο# και σι-ντο

μ. 75: φα #-λα-λα #-ντο #-μι (V της Σι μείζονος) προς φα-λα-ντο

μ.76: καταλήγουμε σε διβαθμία με συνήχηση της λα-ντο#-μι και της σι-ρε-φα#

Στα μ.76-84 εμφανίζεται η τελευταία παραλλαγή του τμήματος της Ανάπτυξης.

Μέτρα:

76-77	78-79	80-81	82-83
α	β	γ	β'

Στα μ. 76-78 έχουμε μικτό χρωματικό τρόπο του Ρε με βάση το φα # και στα μ.79-83 το χρωματικό τρόπο του Ρε με βάση το σι, με πέρασμα από την τονική στην υποτονική και ξανά στην τονική. Η παραλλαγή καταλήγει στο μ.82 στην τονική (σι-ρε-φαI), και κατόπιν μία σειρά από συγχορδίες μας οδηγούν στο α' θέμα, όπως αυτό εμφανίζεται στην επανέκθεση.

Οι συγχορδίες αυτές (μμ.82-85) δομούνται από πέμπτες (ή τέταρτες) που συνηθούν και εναλλάσσονται μεταξύ τους:

μ.82: συγχορδία Σι ελάσσονα

μ.83: λα-μι-σολ-ρε που εναλλάσσονται με τις φα#-ντο#-λα#-μι

μ.84: λα#-μι-ντο#-σολ που εναλλάσσονται με τις φα-ντο-λα#-μι-σολ

Η Επανέκθεση ξεκινά στο μ.85 με το α θέμα:

Μέτρα:

85-87	88-90	91-92	93-96
α	α'	β	β'

Η μελωδία κινείται, όπως και στην Έκθεση, στα πλαίσια του χρωματικού τρόπου του Ρε με βάση το σι, ενώ οι συγχορδίες που εναλλάσσονται ανήκουν στη Μι ελάσσονα:

μ.85:λα-μι προς ντο-λα, II βαθμίδα

μ.86:σολ-ρε προς σι-φαI, III προς V βαθμίδα

Το ίδιο και στα μμ.87-88 και 89-90 ενώ στα μμ.91-97 εξακολουθεί να βρίσκεται στην Μι ελάσσονα καταλήγοντας στο μ.97 στην Σι μείζονα, όπου και εμφανίζεται το συνοδευτικό θέμα χωρίς τη μέθοδο της "αλληλοεπικάλυψης", στον χρωματικό τρόπο του Ρε από σι.

Στον κατακόρυφο άξονα γραφής, στο μ.100 καταλήγουμε στη συνήχηση σι-ρε-φα#-λα-ντο-μι, που λύνεται στην λα-ντο, στο μ.101.

Το β' θέμα (μμ. 101-106) παρουσιάζεται σε τέταρτες παράλληλες, όπως και στην Έκθεση όχι ολόκληρο, αλλά μόνο το αντίστοιχο των μμ. 18-21, και σε μεγέθυνση στα μμ.19 και 21 κινούμενη στην περιοχή του χρωματικού τρόπου του Ρε από σι.

Από το μ.107 ξεκινά η coda του Χορού. Η αρμονική συνήχηση παραμένει η ίδια, ενώ η μελωδία πυκνώνει με αυξανόμενη ρυθμική σμίκρυνση του τελευταίου μοτίβου του β' θέματος, που συνεχίζει με παράλληλη κίνηση σε τρίτες για να καταλήξει στην τονική στο τελευταίο μέτρο. Η ορχήστρα ακολουθεί τη μελωδία με πτώση της φα#-λα#-σι-ρε# (μ. 109) στην τονική (μ. 110).

5.3. Το «Παραμυθόδραμα»

«Η μόνη σωζόμενη ολοκληρωμένη σκηνική μουσική⁸⁹ του ΝΣ είναι το "Παραμυθόδραμα: Με του Μαγιού τα Μάγια", πάνω στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Χρήστου Εύελπίδη.»⁹⁰

«Το "Παραμυθόδραμα" ή "Με του Μαγιού τα μάγια", γραμμένο το 1943-44 και ενορχηστρωμένο το 1949, είναι ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα σκηνικής μουσικής⁹¹ του Νίκου Σκαλκώτα και το μόνο ολοκληρωμένο.»⁹²

«Οι τονικοί-τροπικοί και ατονικοί πόλοι ανάμεσα στους οποίους παλινδρομεί το έργο διαχωρίζονται από προσεκτικά επιλεγμένους συνδυασμούς μεταξύ των δύο άκρων, έτσι ώστε άλλοτε να υπάρχουν χρωματικές μελωδίες σε διατονικό-τροπικό περιβάλλον και άλλοτε διατονικές μελωδίες σε χρωματικό περιβάλλον.»⁹³

«Το έργο αποτελείται από 13 μέρη ομαδοποιημένα σε πέντε σκηνές.»⁹⁴

«Οι τονικοί-τροπικοί και ατονικοί πόλοι ανάμεσα στους οποίους παλινδρομεί το έργο διαχωρίζονται από προσεκτικά επιλεγμένους συνδυασμούς μεταξύ των δύο άκρων, έτσι ώστε άλλοτε να υπάρχουν χρωματικές μελωδίες σε διατονικό-τροπικό περιβάλλον και άλλοτε διατονικές μελωδίες σε χρωματικό περιβάλλον. Η παρούσα εργασία επιχειρεί την εξερεύνηση του πλήρους φάσματος μεταξύ διατονικής τροπικότητας και χρωματικότητας (12-φθογγής ή μη) μέσω αναλύσεων επιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου.»⁹⁵

⁸⁹ «Ο Σκαλκώτας ασχολήθηκε σε όλη τη δημιουργική του ζωή με το μπαλέτο και είχε διαρκή σχέση με όλους τους πρωτοπόρους του χορού στην Ελλάδα. Συνέθεσε το έργο το 1938 για την χορογράφο και χορεύτρια Λουκία Σακελλαρίου, αρχικά για μικρό σύνολο. Το 1948 το ενορχήστρωσε για μεγάλη ορχήστρα ως αυτόνομο συμφωνικό έργο. Χαμένο επί δεκαετίες, το έργο εντοπίστηκε πρόσφατα (παίχτηκε στις «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές» το 2008 από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών με διευθυντή τον Νίκο Χριστοδούλου). Έργο με χαρακτηριστικό προσωπικό ύφος, Η Λυγερή και ο Χάρος γράφτηκε την ίδια περίοδο με τα ατονικά Κοντσέρτο για Πιάνο αρ. 2 και Κοντσέρτο για Βιολί. Το διευρυμένο τονικό ιδίωμα του έργου αποτελεί προέκταση του ιδιώματος των 36 Ελληνικών Χορών. Η υπόθεση του μπαλέτου αποτελεί φανταστική προέκταση του γνωστού ομότιτλου δημοτικού τραγουδιού.» Χριστοδούλου, Νίκος. (27/3/2009). *Το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα*, «Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες», Επιστημονικό συνέδριο, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Retrieved 19/1/2010 from <http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?la=1&id=4517>

⁹⁰ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο*, τομ.α', (1997). Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, σελ.409.

⁹¹ «Ο ΝΣ είχε επίσης γράψει, για τό ραδιόφωνο, σκηνική μουσική για τόν «Ερρίχο Ε'» του Σαίξπηρ που παίχτηκε τότε (μετά τό 1946), σέ σκηνοθεσία Π. Κατσέλη. Τίποτα όμως δέν έχει σωθή, εκτός από κάτι απλά τονικά σαλπίσματα (πάρτες).» Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π., σελ.409.

⁹² Τσουγκρας, Κώστας. (5-7/5/2006). *Στοιχεία ελληνικότητας στο "Παραμυθόδραμα" του Νίκου Σκαλκώτα-Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας*, "Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική", Διεθνές συνέδριο, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

⁹³ Τσουγκρας, Κώστας. (5-7/5/2006). ό.π.

⁹⁴ «Η υπόθεση του παραμυθιού είναι εμπνευσμένη από ένα λαϊκό μύθο, γνωστό στο συνθέτη από τα παιδικά του χρόνια. Στο μύθο αυτό ο Θάνος, ένα νέο παλικάρι, καταφέρνει να κάνει μάγια σε μια όμορφη νεράιδα, την Αργυρώ, κλέβοντας μια Πρωτομαγιά το μαντήλι της καθώς χόρευε με τις αδελφές της, και να την κάνει γυναίκα του. Η Αργυρώ, έχοντας ξεχάσει ποια πραγματικά είναι, ανακαλύπτει μια μέρα τυχαία το μαντήλι και το φορά στο πανηγύρι του χωριού την επόμενη Πρωτομαγιά. Πάνω στο χορό, οι αδελφές της οι νεράιδες, μεταμφιεσμένες σε τσιγγάνες, λύνουν τα μάγια της Αργυρώς, και αυτή φεύγει μαζί τους εγκαταλείποντας το Θάνο. Το παλικάρι πεθαίνει από θλίψη την επόμενη μέρα, αφήνοντας τη μάνα του τη γριά Φώτω να μοιρολογεί το χαμό του.»

Τσουγκρας, Κώστας. (5-7/5/2006). ό.π.

⁹⁵ Τσουγκρας, Κώστας. (5-7/5/2006). ό.π.

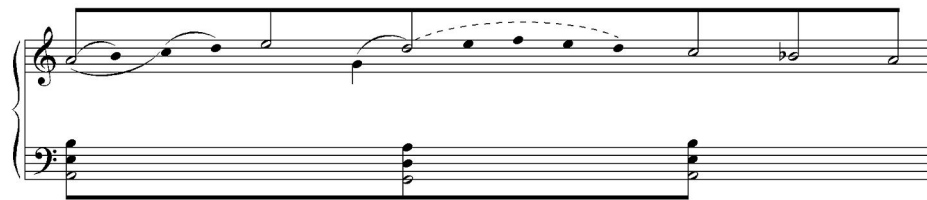
Από την εργασία του Κώστα Τσούγκρα με τίτλο: «Στοιχεία ελληνικότητας στο "Παραμυθόδραμα" του Νίκου Σκαλκώτα-Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας», θα παραθέσουμε την ανάλυση από το "Το τραγούδι της Αργυρώς" (6ο μέρος) και το Λαϊκό τραγούδι "Ενύχτωσε ποιόνε θα ιδώ" (8ο μέρος). Αυτά είναι τα μέρη του έργου που σχετίζονται άμεσα με το θέμα της παρούσας εργασίας ενώ στα υπόλοιπα έχουμε σταδιακά κλιμάκωση χρωματικότητας και ατονικότητας.

1.Το "Τραγούδι της Αργυρώς" εκτελείται στην τρίτη σκηνή του έργου, όταν η νεράιδα Αργυρώ έχει γίνει γυναίκα του Θάνου, έχοντας ξεχάσει ποια πραγματικά είναι. Το τραγούδι είναι πλήρως διατονικό-τροπικό. Τόσο η μελωδία όσο και η αρμονική συνοδεία αναπτύσσονται πάνω σε δύο τρόπους του ΛΑ, τον αιολικό (ΛΑ-σι-ντο-ρε-μι-φα-σολ) και τον φρύγιο7 (ΛΑ-σιβ-ντο-ρε-μι-φα-σολ). Η μελωδία είναι δημοτικοφανής, δηλαδή είναι σύνθεση του Σκαλκώτα σε ύφος δημοτικού τραγουδιού, σε μέτρο 2/4 και με χορευτικό χαρακτήρα. Ο φθόγγος σι είναι φυσικός σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού εκτός από την κατιούσα μελωδική κατάληξη, στην οποία γίνεται σι ύφεση (η βάρυνση του 2ου μελωδικού φθόγγου στην κατιούσα βηματική κατάληξη είναι αρκετά συνηθισμένη στην παραδοσιακή μουσική).

Η αρμονική συνοδεία αποτελείται από συνηγήσεις καθαρών πεμπτών (αρμονία 5ων - quintal harmony) που χτίζονται πάνω από τους φθόγγους ΛΑ (λα-μι-σι) και ΣΟΛ (σολ-ρε-λα), έτσι ώστε να διατηρείται η διατονικότητα αλλά να αποφεύγονται και οι τρίφωνες μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες. Η ενορχήστρωση της συνοδείας παραπέμπει σε οργανικούς συνδυασμούς μουσικής δωματίου και περιλαμβάνει όμποε, κλαρινέτο, βιολί και κιθάρα, με την κιθάρα να εκτελεί τις συνηγήσεις καθαρών 5ων και τα τρία σολιστικά όργανα να πλέκουν συνοδευτικές αντιστικτικές γραμμές.

Εικ. 1: Το τραγούδι της Αργυρώς μ. 7-27 (με αναγωγή της συνοδείας)

Η αναγωγή του μέρους αυτού μπορεί να περιγραφεί με αναλυτική σημειογραφία (εικ. 2). Στο αναγωγικό διάγραμμα φαίνεται ότι ο βασικός τρόπος είναι ο ΛΑ αιολικός (φυσική ελάσσονα) και ότι ο φθόγγος σιb ανήκει στη μουσική επιφάνεια και είναι αποτέλεσμα τροπικής μίξης-εναλλαγής. Επίσης διαγράφεται η αρμονία του κομματιού, η οποία αποτελείται από παράλληλες συνηχήσεις καθαρών 5ων.



Εικ. 2: Το τραγούδι της Αργυρώς (αναγωγή)

Το τραγούδι αυτό αποτελεί το μοναδικό αμιγώς διατονικό μέρος του έργου και αντιστοιχεί στο σημείο όπου η Αργυρώ έχει απαρνηθεί την νεραϊδίσια φύση της και έχει μεταφορτωθεί σε απλή χωριατοπούλα, στη σύζυγο ενός θνητού. Η επικράτηση του γήινου, ανθρώπινου στοιχείου δηλώνεται συμβολικά μέσω της απόρριψης κάθε χρωματικού αρμονικού στοιχείου και μέσω της απλότητας και καθαρότητας των ρυθμών, μελωδιών και συνηχήσεων.

2. Το λαϊκό τραγούδι "Ενύχτωσε ποιόνε θα ιδώ" τραγουδιέται στην τέταρτη σκηνή, λίγο πριν η Αργυρώ και ο Θάνος ξεκινήσουν για το πανηγύρι, με την Αργυρώ να φοράει το μαγεμένο μαντήλι της και έχοντας μέσα της αμυδρή την προαίσθηση της μοιραίας συνάντησης με τις άλλες νεραϊδες. Στο τραγούδι αυτό συναντάται μια ενδιαφέρουσα μίξη διατονικότητας και χρωματικότητας. Η τροπική μελωδία του είναι σχεδόν πλήρως διατονική και αναπτύσσεται, όπως και η μελωδία του τραγουδιού της Αργυρώς, πάνω στους φθόγγους του ΛΑ αιολικού τρόπου (φυσικής ελάσσονας). Μόνη εξαίρεση το μ.5, το οποίο χρησιμοποιεί το χρωματικό πεντάχορδο [σολ-λα-σιb-ντο#-ρε] σε μια κατιούσα μελωδική υποφράση. Η μελωδία αυτή δεν είναι πρωτότυπη σύνθεση του Σκαλκώτα, αλλά αυθεντικό παραδοσιακό τραγούδι, στο οποίο ο συνθέτης προσθέτει εναρμόνιση και επεξεργασία. Ο μελωδικός και ρυθμικός χαρακτήρας δεν είναι χορευτικός και παραπέμπει περισσότερο σε καθιστικό δημοτικό τραγούδι.

Η μελωδία διαρθρώνεται από τέσσερις φράσεις διάρκειας τεσσάρων, τριών, πέντε και τεσσάρων μέτρων αντίστοιχα και έχει ως βασικούς φθόγγους (πάνω στους οποίους δημιουργούνται μελωδικές πτώσεις) τους ΛΑ, σολ, ρε και ντο, με το ΛΑ να λειτουργεί ως φθογγικό κέντρο.

Εικ. 3: "Ενύχτωσε ποιόνε θα ιδώ" (με αναγωγή της συνοδείας), μ. 1-16

Η μελωδία αυτή δημιουργεί από μόνη της κάποιες προϋποθέσεις εναρμόνισης μέσω χρήσης απλών μειζόνων ή ελασσόνων συγχορδιών στο πλαίσιο του αιολικού τρόπου, οι οποίες όμως-εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον-δεν φαίνεται να εκπληρώνονται από την χρωματική αρμονική συνοδεία που προτείνει ο συνθέτης (βλ. δύο μεσαία πεντάγραμμα της εικ. 3).

Μια αναδιάταξη όμως των συνηχητικών φθόγγων σε κάθετα διαστήματα τριτών αποδίδει μια άλλη διάσταση της αρμονικής συνοδείας, καθώς αποκαλύπτει ότι όλες οι χρωματικές συνηχήσεις περιέχουν ένα διατονικό πυρήνα, ο οποίος μάλιστα είναι πάντα η απλή τρίφωνη συγχορδία (μείζονα ή ελάσσονα) που υπαινίσσεται η υπερκείμενη μελωδία.

Η πρακτική της "χρωματικής διάβρωσης" του διατονικού πυρήνα ισχύει σε όλη την έκταση του κομματιού εκτός από το τελευταίο μέτρο, το οποίο είναι αμιγώς διατονικό, τόσο στη μελωδία όσο και στη συνοδεία, και στο οποίο γίνεται μια τροπική πτώση στον ΛΑ αιολικό τρόπο (τύπου ελάσσονας δεσπόζουσας-τονικής). Η διάβρωση αυτή δηλώνει ενδεχομένως, στο συμβολικό επίπεδο, την υποκείμενη ανησυχία της Αργυρώς και του Θάνου, το άσχημο προαίσθημα σχετικά με τη συνάντηση με τις νεράιδες στο πανηγύρι, και το προμήνυμα για την τραγωδία που θα ακολουθήσει.

6. Αναλύσεις του συντάκτη της εργασίας.

6.1. Σου 'πα μάνα-Τσακωνικός.

Πρόκειται για ένα χορωδιακό έργο για τρεις φωνές (σοπράνο, άλτο, тенόρο). Στον πίνακα της εργογραφίας του Ν.Σ. αναφέρεται σαν χρόνος σύνθεσης το 1941 με Α/Κ 95.⁹⁶

Ο ρυθμός είναι $\frac{5}{8}$ σε αντιπαραβολή με τον γνήσιο παραδοσιακό τσακωνικό⁹⁷ της περιοχής της Πελοποννήσου ο οποίος έχει μέτρο $\frac{5}{4}$ (εικ.1) :



Εικόνα 1.⁹⁸

Η μελωδία χρησιμοποιείται σχεδόν αυτούσια από τον Ν.Σ. με μία μικρή αλλαγή στο 3^ο μέτρο και εμφανίζει την πρώτη φράση της στην πρωτότυπη μορφή της στα μ. 1-4 στην άλτο ενώ επαναλαμβάνεται ομοίως στη σοπράνο στα μ. 5-8. (Εικ.2)



Εικόνα 2.

Σε συνδυασμό με τις δυναμικές (p στα μ. 1-4 και f στα μ. 5-8) προβάλλεται με διαφορετικό τρόπο το θέμα κορυφώνοντας την προβολή του με μεταφορά στην ψηλότερη φωνή έστω και στην

⁹⁶ Στις περιπτώσεις χρήσης αυθεντικού παραδοσιακού μουσικού υλικού, οι συνθέτες ανατρέχουν σε συλλογές με καταγραφές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών ή πραγματοποιούν και οι ίδιοι εργασίες σχετικού εθνομουσικολογικού περιεχομένου (όπως η συνεργασία του Ν.Σ. με το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο και την Μέλω Μερλιέ στα 1934). Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Ο Ελληνικός χορός ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας, και μέσον έκφρασης «εθνικής» ταυτότητας, μέσα από συμφωνικά δείγματα γραφής των Ν.Σκαλκώτα [...]*

⁹⁷ «Γνωστός σαν Λαβύρινθος ήταν ο ΤΣΑΚΩΝΙΚΟΣ που χορευόταν στην Τσακωνία της Πελοποννήσου και είχε μείνει πια παραδοσιακός σαν 'Χορός που χόρευε ο Θησέας'.[...] Έτσι, παρέμεινε από χρόνια ο Τσακωνικός, σαν ο χορός που με το 'κουλούριασμά του' έδινε την εντύπωση του Λαβύρινθου, με τον Θησέα-πρωτοχορευτή να βοηθά τους συντρόφους του να βγουν από το λαβύρινθο, κρατώντας υποθετικά το νήμα-μαντήλι, που του έδωσε η Αριάδνη-κοπέλα.» Στράτου Ν. Δώρα, (2002), *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, εκδ. ΟΕΔΒ.

Retrieved 26/1/2010 from http://www.egolpio.com/HISTORY/xoroi_tupou_lavirin8ou.htm

⁹⁸ Από το έργο του Θρασύβουλου Γεωργιάδη, (2001), «*Ο Ελληνικός Ρυθμός*», Αθήνα.

Retrieved 26/1/2010 from <http://users.otenet.gr/~apelon/cont3.htm>

ίδια οκτάβα όμως με διαφορετική δυναμική της σοπράνο σε σχέση με την άλτο. Η χαμηλότερη φωνή έχει συνοδευτικό χαρακτήρα μ.1-8 με κυριότερο στοιχείο το ρόλο του Ισοκράτη με μικρές σχετικά αποκλίσεις από αυτό το ρόλο κυρίως στα μ.3 και 7. Ομοίως η σοπράνο στα μ.1-4 και η άλτο στα μ.5-8 εμφανίζονται σε παρόμοιο ρόλο σε απόσταση 5K ψηλότερα.

Η δεύτερη φράση της πρωτότυπης μελωδίας εμφανίζεται στην άλτο στα μ.9-12 (εικ.3) ενώ στα μ. 13-16 (finale) ξαναεμφανίζεται στην σοπράνο με μικρή απόκλιση-διανθισμό στα μ. 13 και 14 (εικ.4)

solo

Σού-πά μά-νά πα-ντρε-ψέ-μέ σπι-το-νοι-κο κυ-ρε-ψέ-μέ.

Εικόνα 3.

Σού-πά μά-νά πα-ντρε ψέ-μέ σπι-το-νοι-κο κυ-ρε-ψέ-μέ.

Εικόνα 4.

Η προσπάθεια να αντιστοιχηθεί αυτή η μελωδία με κάποιον από τους τύπους κλιμάκων του Σπυριδώνα Περιστέρη δεν είναι απλή υπόθεση. Εκ πρώτης όψεως η πρώτη φράση της μελωδίας (μ.1-8) φαίνεται να αποτελεί μεταφορά κατά μία 4K ψηλότερα του πεντάχορδου διατονικού συστήματος του τρόπου του Ρε βασιζόμενη στο κεντρικό βασικό πεντάχορδο (εικ.1 σελ. ΚΔ, Περιστέρης). Η δεύτερη φράση της μελωδίας ωστόσο με μιb στην ψηλή οκτάβα δημιουργεί αντίθεση με τον παραπάνω τρόπο. Η αντίστοιχη νότα βρίσκεται σε άλλη εκδοχή του τρόπου του ρε με την προσθήκη της χρώας Α' η οποία βαρύνει τη δεύτερη μελωδική βαθμίδα της κλίμακας.⁹⁹

Η αντίστοιχη νότα (lab) στο έργο δεν υπάρχει στη βασική μελωδία. Βλέπουμε όμως να εμφανίζεται επανειλημμένα σε όλο το έργο στις φωνές συνοδείας στο μ.3 (σοπράνο) μ.7(άλτο), μ.9 (σοπράνο), μ.11(σοπράνο) και μ.15 (άλτο). Οι παραπάνω εμφανίσεις του lab έχουν σημαντική συμβολή στη διαμόρφωση των υποενοτήτων της φόρμας σε αντίθεση με αυτής των μ. 13 (τενόρο) και μ.14 (άλτο) όπου έχουν χαρακτήρα διαβατικό ή ποικιλματικό.

Έχουμε έτσι εδώ αναφορά-μέσω του φθόγγου lab-στον Φρύγιο τρόπο, κάτι που συνιστά φαινόμενο τροπικής μίξης (modal interchange).

⁹⁹ Σπυριδάκης, Κ. Γεώργιος και Περιστέρης, Δ. Σπυρίδων. (1968). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια ,τόμ.Γ', (Μουσική εκλογή)*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του κέντρου έρευνας της Ελληνικής λαογραφίας, σελ. κδ'.

Μία ανάλυση επίσης σε κάθετη διάσταση έχει σημαντικό ενδιαφέρον.

Η πρώτη συνήχηση είναι μία συγχορδία με 7^η χωρίς την 3^η. Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δεν είναι ξεκάθαρο αν ο τσακώνικος στην αυθεντική μορφή του ξεκινά με ή χωρίς *levare*. Συνηχούν πάντως η βασική νότα του τρόπου με την 7^η νότα του σχηματίζοντας τη συγχορδία που αναφέραμε, με τολμηρή χρήση της διαφωνίας απ' ευθείας από την αρχή του έργου .

Στο 3^ο όγδοο του πρώτου μ. συνηχούν οι φθόγγοι σιb-λα-μιb. Συνυπάρχουν δηλαδή μία 4K και μία 4 αυξ., ένα στοιχείο που σχετίζεται άμεσα με τις επιρροές του Ν.Σ. από τη δεύτερη σχολή της Βιέννης. Μόλις στο 4^ο όγδοο του πρώτου μέτρου εμφανίζεται κατάσταση πλήρους ηρεμίας με μία συνήχηση 5K την οποία ο Ν.Σ. συσχετίζει με τη σχετική καταλυτική συλλαβή του κειμένου κάτι που σε σχέση με το αναλογικά γρήγορο τέμπο λίγο επηρεάζει την ένταση που χαρακτηρίζει όλο το έργο.

Η επόμενη ενδιαφέρουσα συνήχηση μετά τις επαναλήψεις των παραπάνω στοιχείων εμφανίζεται στο μ.3 στο 4^ο όγδοο του μέτρου όπου έχουμε συνήχηση 4K με την 7^η μελωδική βαθμίδα. Εδώ η βασική μελωδία της άλτο φτάνει στον ψηλότερο φθόγγο της πρώτης φράσης δηλ. την 4^η μελωδική βαθμίδα.

Τέλος στο ίδιο μέτρο (3) στο 5^ο όγδοο έχουμε την 4K (μιb-λαb) με τη λειτουργία του λαb όπως αναφέρθηκε πριν. Οι ανιούσες παράλληλες τέταρτες που εμφανίζονται εδώ (όπως και στο μέτρο 7) αποτελούν δομικό στοιχείο διότι εμφανίζονται με κατιούσα κίνηση στα αντίστοιχα σημεία στα μ.11 και 15.

Στο δεύτερο τετράμετρο έχουμε τις ίδιες συνηχήσεις με το πρώτο τετράμετρο με εναλλαγή μόνο σοπράνο- άλτο και αυτά τα πρώτα 8 μέτρα ολοκληρώνουν την πρώτη ενότητα του έργου.

Το τρίτο τετράμετρο (μ.9) ξεκινά με απλή συνήχηση 5K της τονικής προβάλλοντας τη δεύτερη φράση της μελωδίας στην άλτο. Η σοπράνο και ο τενόρος εδώ συνοδεύουν με αντιστικτικές βηματικές κινήσεις με το λαb απλά σε ρόλο ποικίλματος στο 3^ο όγδοο του μέτρου.

Το μ.9 τελειώνει με μία κάθετη συνήχηση ρε-σολ-ντο, δηλαδή σχηματισμό αρμονίας από τέταρτες (quartal harmony), ενώ το μ.10 ξεκινά μεν, με σολ-φα-ντο που περιέχει ίδια αναλογία διαστημάτων, τελειώνει δε με ντο-μιb-σιb, δηλαδή ελλιπή ελάσσονα συγχορδία με 7^η. Το μ.11 αντιστοιχεί στα μ.3 και 7 με ανάστροφη κίνηση τεταρτών στο 4^ο και 5^ο όγδοο όπως αναφέρθηκε ήδη, και το μ. 12 είναι όμοιο με τα μ.4 και 8.

Στο τελευταίο τετράμετρο εμφανίζεται η κορύφωση του έργου με τον διανθισμό της κύριας μελωδίας και της αντίστιξης των άλλων δύο φωνών στα μ.13 και 14 ενώ παρατηρούμε τις νότες λα και λαb σε άλτο και τενόρο αντίστοιχα, στο μ.13, να εμφανίζονται πολύ κοντά πλέον σαν μίξη των δύο κλιμάκων που προαναφέραμε. Η τελευταίες συνηχήσεις του μ.13 και μ.14, είναι μιb-σολb-ντο-α' αναστροφή ελάσσονος συγχορδίας-και ντο#-μι- σιb, δηλαδή και πάλι ελλιπή ελάσσονα συγχορδία με 7^η. Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι στα μ.13-14 επεκτείνεται η

χρωματικότητα από τον συνθέτη σαν στοιχείο κορύφωσης το οποίο προβάλλεται με την τεχνική της παράλληλης αρμονίας (εικ.5).¹⁰⁰

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/8. The music is written in a single system with two measures. The dynamics are marked as *f* (forte) for the first measure and *mf* (mezzo-forte) for the second measure. The lyrics are: "Σού-πά μά - νά πα-ντρε ψέ - μέ". The notes in all three parts move in parallel motion, illustrating the concept of parallel harmony.

Εικόνα 5.

Το μ. 15 είναι επανάληψη του μ.7 και το μ.16 (τελευταίο) παραλλαγή του μ.8 σαν έμμεσο στοιχείο συνάφειας μεν αλλά και με την κορύφωση στην ψηλή οκτάβα για όλες τις φωνές στην τελευταία συγχορδία ενώ για πρώτη φορά το 1^ο τέταρτο του μ. στον τενόρο διαχωρίζεται σε 2/8.

Για μία μοναδική φορά στο 2^ο όγδοο του μ. ακούγεται πλήρης η συγχορδία σολ ελάσσονα. Σε όλα τα μ. ωστόσο η πρώτη νότα του τενόρου είναι σολ δίνοντας έμμεσα την αίσθηση του Ισοκράτη σε όλη τη διάρκεια του έργου στοιχείο που παραπέμπει ευθέως στη βυζαντινή τεχνοτροπία.

Σύμφωνα με τα όσα αναλύθηκαν συνολικά το έργο είναι διμερές (A-B) όπου A=μ.1-8, B=9-16 και με τους επιπλέον χωρισμούς ανά τετράμετρο έχουμε τελικά (A₁-A₂)-(B₁- B₂).

Βλέπουμε τέλος να κυριαρχούν τα αρμονικά διαστήματα 4K, 5K, 4αυξ. και 7μ., συνδυασμός παραδοσιακού υλικού (πρωτότυπη μελωδία) και σύγχρονης αρμονίας.

Μόνο στα δίμετρα 9-10 και 13-14 τα οποία αποτελούν αρμονική αλυσίδα εμφανίζονται ατελή σύμφωνα διαστήματα (3^{ης} και 6^{ης}) τα οποία όμως συνδυασμένα με το χρωματικό στοιχείο δεν δίνουν καμία αίσθηση κλασικού ύφους.

Μπορούμε τέλος να διακρίνουμε την βασική μελωδική γραμμή η οποία στο πρώτο δμετρο είναι σιb-λα-σολ (3-2-1) ενώ στο δεύτερο δμετρο είναι ρε-ντο- σιb-λα-σολ (5-4-3-2-1).

¹⁰⁰ «Parallel harmony or planning.»

Τσούγκρας, Κώστας. (5-7/5/2006). *Στοιχεία ελληνικότητας στο "Παραμυθόδραμα" του Νίκου Σκαλκώτα-Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας, "Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική"*, Διεθνές συνέδριο, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

6.2. Λαφίνα

Γραμμένο το 1938 για πιάνο και σοπράνο.¹⁰¹ Στην αρχή της παρτιτούρας υπάρχει ιδιόχειρη αφιέρωση «στην διάσημη υψίφωνο κ. Μαργαρίτα Πέρρα, που το πρωτοτραγούδησε» .

«Ο Ν.Σ. έγραψε και πλήθος ελληνικών δημοτικών τραγουδιών διασκευασμένων (τονικά) με συνοδεία πιάνου. Σώζονται λίγα {κυρίως: Ο τσέλλης άντρας, Ενύχτωσε ποιόνε θα διω, και η Λαφίνα εκδοθέν ενώ ήταν εν ζωή κ.α.} Ωστόσο φαίνεται πως στο Βερολίνο έγραψε και πολλά άλλα ιδίως για τη Μαργαρίτα Πέρρα. Η τύχη τους πάντως αγνοείται. Το ότι είναι πραγματικά πολλά προκύπτει από ιδιόχειρες σημειώσεις του Ν.Σ.»¹⁰².

Η μελωδία του τραγουδιού αποτελεί «διασκευή από το Ν.Σ. ενός νομιζόμενου δημοτικού τραγουδιού(πρόκειται για σύνθεση του Λαμπελέτ σε δημοτικό ύφος, που έγινε τόσο δημοφιλές ώστε να θεωρηθεί καθαρή δημοτική μουσική)»¹⁰³.

Το έργο ανήκει στα τονικά έργα του Ν.Σ. με τροπικά στοιχεία. Υπάρχει σαφώς τονικό κέντρο, η λα, εμφανιζόμενη σαν αιολικός τρόπος. Υπάρχουν κινήσεις πτωτικού χαρακτήρα στην ολοκλήρωση κάθε ενότητας, που υπονοούνται και με τη χρήση των σχετικών χρωματικών φθόγγων, χωρίς βέβαια να εμφανίζονται σχέσεις, που παραπέμπουν στο τονικό λειτουργικό σύστημα.

Οι ενότητες διαρθρώνονται με βάση το στίχο, τα νοήματά του και τις επαναλήψεις του και είναι δύο:

Όλα τα αρνάκια βόσκουνε,
όλα δροσολογιούνται
και τρέχουνε στις λαγκαδιές,
μυριοκορφολογιούνται.
Τραγούδι σιγανό , γλυκό
όλα μαζί αρχίζουν
εις τα δεντριά χοροπηδούν
και τα κλαδιά λυγίζουν
Και μια λαφίνα μοναχή
παπομερίς τα χύνει

¹⁰¹ « [...]συνέθεσε το τραγούδι Η Λαφίνα, για σοπράνο και πιάνο, πάνω στη γνωστή παραδοσιακή μελωδία, για να παρουσιαστεί σε εκπομπή του εθνομουσικολόγου Kurt Sachs στη Ραδιοφωνία του Βερολίνου, με θέμα το ελληνικό τραγούδι.»

Χριστοδούλου, Νίκος. (2008). Νίκος Σκαλκώτας-Εκατό χρόνια από τη γέννηση του. Ένας Έλληνας Ευρωπαίος, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ.147.

¹⁰² Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-ικανότητες-έργο , τόμος Α΄, : Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, σελ.405.

¹⁰³ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). ό.π.,σελ.22,56.

εις το νερό στέκειν ομπρός
 θολώνει και το πίνει.
 Άιντε μωρέ μανούλα μ'
 άιντε διώξε με
 Τη νύχτα , το φεγγάρι
 Και την αυγή τ' αστέρι
 Πα' στο βουνό 'κει ψηλά μανούλα μου.

Η πρώτη ενότητα αποτελείται από 28 μέτρα (στην κατάληξη του στίχου: 'θολώνει και το πίνει'), ενώ τα επόμενα 4 (29-32) έχουν χαρακτήρα recitative, με σχετική ελευθερία στο τέμπο η οποία ενισχύεται από τις κορώνες, και με εκφραστικότητα που παραπέμπει σε χαρακτήρα καθιστικού (μη χορευτικού-"της τάβλας") τραγουδιού.

Η δεύτερη ενότητα αποτελείται από τα επόμενα 34 μέτρα ενώ συνολικά το έργο αποτελείται από 66 μέτρα.

Στην πρώτη ενότητα και στα μ.1-10 ολοκληρώνεται η πρώτη υποενότητα. Χαρακτηριστικό είναι ο πρώτος κινητός ισοκράτης (λα-μι) που υποδηλώνει ξεκάθαρα και την τονικότητα. Η αρμονική συνοδεία υποκρύπτει χρωματικές βαθμίδες στα πλαίσια της λα ελάσσοнос χωρίς λειτουργικό χαρακτήρα όμως και οι οποίες διαρθρώνονται ουσιαστικά από αντιστικτικές κινήσεις παραλλήλων τριτών σύμφωνα με το παράδειγμα 1 :

μ.1-3 μ.3-4 μ.4-5 μ.5-6 μ.6-7 μ.7-8 μ.8-9 μ.9-10

Παράδειγμα 1.

Στα μ.11-18 όπου έχουμε τη 2^η υποενότητα χωρίς ισοκράτες πλέον υποδηλώνεται αρμονικά σχέση τρίτης (σχετική μείζονα) ενώ η αρμονική συνοδεία αναπτύσσεται πλέον και στα δύο πεντάγραμμα σε σχετικά κλειστή θέση. Οι αντιστικτικές κινήσεις έχουν επεκταθεί πλέον σε περισσότερα επίπεδα (Παράδειγμα 2):

Παράδειγμα 2.

Η ολοκλήρωση αυτής της υποενότητας γίνεται με τροπική μίξη του φρύγιου τρόπου της λα (σιβ στο μ.14) και κλασική πτωτική μελωδική κίνηση στη χαμηλότερη οκτάβα (ρε-ρε#-μι-λα).

Η τρίτη και τελευταία υποενότητα επαναλαμβάνει ουσιαστικά την ίδια μελωδία της δεύτερης με περιστασιακούς διανθισμούς από ποικίλματα ενώ η αρμονική συνοδεία έχει ανέβει κατά μία οκτάβα αντίθετα σε σχέση με τη γραμμή του μπάσου η οποία έχει χαμηλώσει κατά μία οκτάβα. Η μελωδία της φωνής διανθίζεται μελισματικά στα μ. 21-22 σαν προετοιμασία της κλιμάκωσης αυτού του στοιχείου που θα ακολουθήσει στα μ.33-40 όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Στα μ.29-32 τα οποία όπως αναφέρθηκε αποτελούν ένα καθιστικό (μη χορευτικού - "της τάβλας") τραγούδι η συνοδεία αναπτύσσεται από φθογγικούς πυρήνες (ντο, λα και μι στη συνέχεια) οι οποίοι διασπώνται σε μεγαλύτερα φθογγικά blocks. (Παράδειγμα 3):

Παράδειγμα 3

Ο αρπισμός των λα- ντο επεκτείνεται σε λα- ντο- μι με κατάληξη (πάνω σε Ισοκράτη του ντο) στη σολ #- σι-ρε (VII της λα) χωρίς βέβαια λειτουργικό χαρακτήρα αφού στη συνέχεια η συνήχηση των λα# φα# σολ# ανάμεσα στους υπόλοιπους φθόγγους (μι-φα-λα-ρε) κινούνται χρωματικά προβάλλοντας τη σολ-σι-ρε-φα, ενώ οι χαμηλοί φθόγγοι φα και λα# με κρατημένο το μι κινούνται βηματικά. Προκύπτει έτσι με αντιστικτικές χρωματικές κινήσεις η συγχορδία ντο μείζονα συνηχώντας με τη μι ελάσσονα στο τελείωμα της φράσης, στο μ.30 (στίχος: 'άντε διώξε με'). Η γενικότερη αρμονική πρόοδος που υποδηλώνεται στα προηγούμενα μέτρα (πριν το μ.29 με τις πτωτικές κινήσεις της χαμηλότερης φωνής) σε αυτό το τετράμετρο έχει παραχωρήσει τη θέση της σε πλέον συγκαλυμμένες αρμονικές σχέσεις. Βλέπουμε ότι οι συγχορδίες στο τελείωμα κάθε μέτρου έχουν τον τελικό ρόλο σε μικροδομικό επίπεδο σε αυτό το ελεύθερο τετράμετρο. Έτσι στο μ.30 προβάλλει για πρώτη και τελευταία φορά σε όλο το έργο η συνήχηση μι- σολ# δηλ. η φυσική

δεσπόζουσα της κλίμακας λα χωρίς βέβαια κλασσική λύση στην τονική. Πρέπει να επισημάνουμε ότι το σημείο αυτό χωρίζει περίπου στη μέση όλο το έργο και αυτή η ισορροπία δεν είναι απόλυτη λόγω του καθαρά οργανικού μέρους στην τρίτη ενότητα του έργου. Στο αμέσως επόμενο μέτρο (31) στο τέλος του έχουμε την σολ-σι-ρε, και στο μ.32 τελειώνει με μία καθαρή λα ελάσσονα που εμφανίζεται σε ευθεία κατάσταση με πτωτική κίνηση μι-λα στη χαμηλή φωνή. Η χρήση των χρωματικών φθόγγων γίνεται επιλεκτικά με βάση τη λειτουργικότητά τους. Έτσι το λα# στη χαμηλή φωνή στο μ.29 (μι-φα-λα# σαν αντιστοιχία με το σιb της χαμηλής φωνής των μ.14 και 60) συνηχεί με μι-φα-λα-ρε-φα# και σολ#. Μέσα από αυτές τις συνηχήσεις προκύπτουν συγχορδίες με χαρακτήρα υποδεσπόζουσας και δεσπόζουσας συγχρόνως, χωρίς κλασσικές λειτουργικές σχέσεις.

Παρομοίως στο τέλος του μ.30, ενώ η μι-σολ# τονίζεται στην άρση, η πολυσυγχορδία του δεξιού χεριού περιλαμβάνει επίσης σολ# (προσαγωγή της λα) και μιb (=ρε#, προσαγωγέας της πέμπτης της λα). Το σολ# τονίζεται επίσης στο μ.31 στη συγχορδία με αξία μισού. Έτσι παρά την απουσία αυτού του φθόγγου στη συνέχεια προς το μ.32 ολοκληρώνεται έμμεσα η λύση του στην τρίφωνη συγχορδία της λα ελάσσονος στο τέλος του μ.32. Πρέπει να τονίσουμε ότι ο συγκεκριμένος φθόγγος εμφανίζεται μόνο στα μέτρα 16 και 62 σαν λαb και χωρίς ξεκάθαρο χαρακτήρα προσαγωγή όπως το ενδιάμεσο τετράμετρο που εξετάζουμε. Αυτή είναι και η ουσιαστική διαφοροποίηση του τμήματος που διαμορφώνει μακροδομικά τη μορφή του έργου που είναι (Πίνακας 1) :

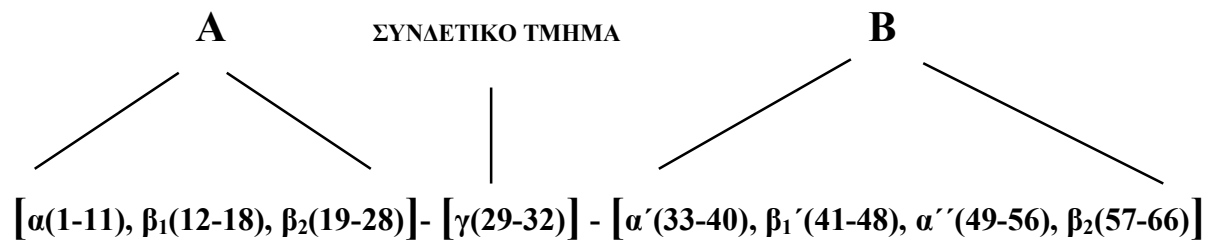
μ.1-28	μ.29-32	μ.33-66
Λα	μι-σολ#	Λα

Πίνακας 1.

Σε κάθε ένα μέρος του έργου πρέπει να σημειώσουμε ότι έχουμε χρήση και των δώδεκα φθογγικών τάξεων της χρωματικής κλίμακας με βάση το λα σαν ένα χρωματικό συνάθροισμα (chromatic aggregate) με χρήση τρίφωνων κυρίως συγχορδιών που προβάλλουν στο προφανές επίπεδο με πτωτικές κινήσεις δομικού χαρακτήρα στις καταλήξεις των ενοτήτων.

Η δεύτερη κύρια ενότητα του έργου αποτελεί ουσιαστικά μία παραλλαγή της πρώτης. Η κύρια μελωδία βλέπουμε να διανθίζεται ακόμη περισσότερο ποικιλματικά και ξεκινά ευθύς αμέσως χωρίς οργανική εισαγωγή πλέον. Η συνοδεία ενώ πυκνώνει ρυθμικά αρχικά, στα μ.41-46 αναπτύσσεται οριζόντια με *agreggios*. Στα μ.48-56 έχουμε μεγάλη πύκνωση της συνοδείας της οποίας υψηλότερες νότες αποτελούν τη διανθισμένη μελωδία της αρχής (Όλα τα αρνάκια βόσκουνε κ.λπ.). Τέλος στα μ. 56-66 αποτελούν ουσιαστικά επανάληψη των μ.18-28.

Σχηματικά λοιπόν το έργο εμφανίζεται ως εξής:



6.3. Μη με δέρνεις μάνα¹⁰⁴

Το έργο έχει γραφτεί πιθανόν το 1942. «Την εποχή που ο Σκαλκώτας έκανε τις καταγραφές στο γαλλικό ινστιτούτο, του έκανε φαίνεται εντύπωση και το θέμα ενός ροδίτικου δημοτικού:

Ο τσέλλης άντρας (είναι ο φαλακρός άντρας). Λοιπόν στα σκίτσα του, για κάποιο λόγο τη σκέτη μελωδία την έχει γράψει 7-8 φορές χωρίς αλλαγή. Στην αρχή ήταν σε φα και μετά τη μεταφέρει ο Σκαλκώτας έναν τόνο υψηλότερα. Γράφει μία φορά μόνο τα λόγια τα οποία τραγουδιούνται στο πρωτότυπο εναλλάξ από μία γυναικεία και μία αντρική φωνή. Είναι πάρα πολλοί οι στίχοι, είναι και πάρα πολύ μακρύ το τραγούδι, αν θελήσει να τραγουδήσει κανείς όλα τα τετράστιχα.»¹⁰⁵

Οι ενότητες του έργου καθορίζονται από το στίχο και τα νοήματά του. Η μορφή τους αντιστοιχεί ουσιαστικά στην αρκετά συνηθισμένη διμερή μορφή του κουπλέ – ρεφρέν όπως άλλωστε είναι σημειωμένο και στην ίδια την παρτιτούρα. Σύμφωνα με το Γ.Γ. Παπαϊωάννου ο Ν.Σ. εναρμονίζει το θέμα με αρμονίες μαγικές (sic!), σχεδόν ατονικές.

«Σημειωτέον ότι το τραγούδι το έχει εναρμονίσει κατά τρεις διαφορετικούς τρόπους με μικροπαραλλαγές. Βλέπουμε λοιπόν πως με αυτό το πιο προχωρημένο ύφος επί μεγάλα διαστήματα θα μπορούσε κανένας να μιλήσει ότι έχει να κάνει με ατονική μουσική εκτός από την κατάληξη που είναι πάνω στη φα #».¹⁰⁶

Ωστόσο όπως θα δούμε στη συνέχεια χαρακτηρίζεται πολύ περισσότερο από το τονικό στοιχείο σε σχέση με όσα περιγράφηκαν έως τώρα. Ο στίχος έχει ως εξής:

Μη με δέρνεις μάνα με τον κόπανο
Κι εγώ θα τον επάρω τον κακοσόπανο
Τσέλην άντραν έχω, δεν έχει τσουλί
Κι εγώ θα του περάσω τρίχες με το σουβλί
Μη με δέρνεις μάνα κι αγάπαστα κι εσύ
Τ'ομορφα παλικάρια και το γλυκό κρασί.
Μη με δέρνεις μάνα με το δράχτι σου
Κι εγώ θα τον επάρω για το γινάτι σου

¹⁰⁴ «Θα πρέπει να αναφερθούμε σε μία παρατήρηση του Μάρκου Δραγούμη σχετικά με την ηχογράφιση του δημοτικού τραγουδιού *Στην Αγία Μαρκέλλα*, στην οποία βασίστηκε ο Σκαλκώτας για να κάνει την καταγραφή. Αναφέρει, λοιπόν, ότι μόλις τελειώσει η εκτέλεση του τραγουδιού, ο Βλαχόπουλος, ο σαντουριτζής, απαγγέλει τους εξής στίχους:

Μη με δέρνεις μάνα με το σίδερο
Εγώ θα τον(ε) πάρω τον τσαχπίναρο

Αναφέρεται, μάλιστα, ότι ο Τρούλος παραθέτει μία πιο λόγια παραλλαγή του ίδιου με τίτλο *Μη με δέρνεις μάνα*, σημειώνοντας ότι ακολουθεί τα βήματα του γρήγορου συρτού. Το δημοτικό αυτό τραγούδι υπάρχει σε καταγραφή του Baud-Bovy στα τραγούδια των Δωδεκανήσων. Τίτλοφρείται *Ο Τσέλλης Άντρας...*»

Λεβίδου, Αικατερίνη. (2/2009). Δύο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα. *Πολυφωνία τόμος 1*, σελ.49.

¹⁰⁵ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο, τομ.α'*, Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, σελ.46.

¹⁰⁶ Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). (β' τόμος), ό.π., σελ. 46.

Μη με δέρνηεις μάνα κι εγώ θα σου το πω
 Πόσες φορές με φίλησε ο νέος π' αγαπώ
 Τη μια μέσα στο σπίτι, την άλλη στο λουτρό
 Την άλλη μές' το αμπέλι, σαν είμεστον τα δυό.

Έχουμε δηλαδή 4 κουπλέ εκ των οποίων το τελευταίο έχει διπλό στίχο και φυσικά 4 ρεφρέν. Οι φωνές (soprano- tenor) εναλλάσσονται ανά οκτάμετρο ενώ το μέτρο είναι $\frac{2}{4}$.

Η συνοδεία με διάφορους τρόπους σχετίζεται άμεσα με την τονικότητα (φα#) χωρίς βέβαια να υπάρχουν φανερές λειτουργικές σχέσεις βαθμίδων κλασικού ύφους.

Η εμφάνισή της ακολουθεί μία πτωτική κίνηση που υποκρύπτει κλασικό ύφος, όχι μόνο με την κίνηση του μπάσου [μβ (= ρε#)-ντο#-φα#] αλλά και με αρμονικές συνδέσεις τύπου $\text{II}_3^4 - \text{V}^{11} - \text{I}$ (εικόνα 2). Στην αρχή του τετράμετρου του κουπλέ οι αρμονικές σχέσεις προκύπτουν σα συγγένειες τρίτης συγχορδιών με 7^η ή 9^η όπως φαίνεται στα δύο πρώτα μέτρα (εικόνα 1). Η πρώτη συγχορδία άλλωστε είναι η δεσπόζουσα της Φα#.

Στο δεύτερο δίμετρο έχουμε διαδοχές συγχορδιών 7^η και 11^η με χαρακτήρα απρόσδοκτης πτώσης με συνδέσεις τύπου $\text{II}_3^4 - \text{V}^{11} - \text{VI}^{11} - \text{VII}_3^4$ (φρυγική).

Στο τέλος κάθε οκτάμετρου που αποτελεί άλλωστε τη βασική δομική μονάδα όλου του έργου εμφανίζεται η συγχορδία Φα# έστω και με διαφωνία 9^η στα δύο πρώτα οκτάμετρα του καθενός ρεφρέν. Πρέπει να σημειώσουμε ότι οι αλλαγές των συγχορδιών προκύπτουν από αντιστικτικές κινήσεις 2^η και 3^η όπως φαίνεται στις εικόνες 1 και 2. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε για άλλη μια φορά, ότι οι παραπάνω συγχορδιακές συνδέσεις, δεν γίνονται με βάση τις λειτουργικές σχέσεις των βαθμίδων του τονικού συστήματος, λόγω της έντονης χρήσης της χρωματικότητας και χωρίς προσδιορισμού του τονικού κέντρου με απευθείας λύση προσαγωγή. Φυσικά και ο ακροατής του έργου δεν υπάρχει πιθανότητα να διακρίνει κλασσικές πτωτικές κινήσεις τύπου II-V-I.

Εικόνα 1.

Εικόνα 2.

Στο δεύτερο οκτάμετρο τα παραπάνω επαναλαμβάνονται με τη συμπαγή αρμονία να έχει αλλάξει διάταξη φθόγγων με επέκταση σε ψηλότερη οκτάβα και με παράλληλο διπλασιασμό της μελωδίας της φωνής.

Στο τρίτο δεκαεξάμετρο (μ.17-32) όλη η συνοδεία διαρθρώνεται με αρπισμούς στο πρώτο οκτάμετρο (μ.17-24, εικόνα 3^α και 3β) και κάθετες συνηγήσεις στο δεύτερο (μ.25-32, εικόνα 4) με βασικό πυρήνα τους φθόγγους σι και ντο #, δηλαδή την τέταρτη και πέμπτη νότα της κλίμακας Φα # οι οποίες συγχρόνως έχουν χαρακτήρα διπλού Ισοκράτη. Η νότα σι άλλωστε αποτελεί δεσπόζοντα φθόγγο στην μελωδία της φωνής, ιδιαίτερα στο ρεφρέν, ενώ η ντό# εμφανίζεται εκτός των άλλων και σαν βασική νότα της συνοδείας από την αρχή του έργου.

Οι αντιστικτικές κινήσεις που προαναφέρθηκαν, τώρα πλέον σε 6 ή 7 επίπεδα στο πρώτο μισό του δεκαεξάμετρο δημιουργούν συνθήκες ψευδοπολυφωνίας. Στα μ.17-24 παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει διπλασιασμός της φωνής από το πιάνο.

Εικόνα 3α.(Ενδεικτικά από την παρτιτούρα του έργου,μ.19-20)

Εικόνα 3β.(Αναγωγή)

Εικόνα 4.(Ενδεικτικά από την παρτιτούρα του έργου,μ.28-30)

Στο επόμενο οκτάμετρο (μ.25-32) τη βασική νότα των αρπισμών του προηγούμενου οκτάμετρου από το δεξί χέρι περνά στο αριστερό κατά μία οκτάβα χαμηλότερα δημιουργώντας στο χαμηλό πεντάγραμμα τρία αντιστικτικά επίπεδα, ενώ στο δεξί χέρι μετατοπίζεται κατά μία οκτάβα ψηλότερα. Στο δεξί χέρι επίσης επανεμφανίζεται διπλασιασμός της φωνής (σοπράνο) με κάθετη συνήχηση των αρπισμών όπως προαναφέρθηκε. Πρέπει να επισημανθεί πως οι αρμονικές συνδέσεις του προηγούμενου τμήματος (μ.1-16) δεν εμφανίζονται εδώ και το μόνο που επαναλαμβάνεται είναι η πτωτική κίνηση τύπου (V-I) στα μ.23-24 και 31-32. Είναι αξιοσημείωτο επίσης ότι όλη η χρωματική κλίμακα του φα# εμφανίζεται στο πρώτο δεκαεξάμετρο του κουπλέ με μοναδική εξαίρεση το μι#, δηλαδή την έβδομη νότα της κλίμακας. Η εμφάνιση του φθόγγου αυτού γίνεται στα μ.19-20 και 27-28 συμπληρώνοντας έτσι την χρήση και των δώδεκα φθογγικών τάξεων της χρωματικής κλίμακας του φα# σαν ένα χρωματικό συνάθροισμα (chromatic aggregate).

Είναι η μοναδική φορά που έχουμε τη μείζονα δεσπόζουσα της κλίμακας φα# (μείζονος-ελάσσονος), σε δεύτερη αναστροφή που βέβαια δεν λύνεται άμεσα αλλά έμμεσα στην τονική φα# στα μ.24 και 32. Επίσης πρώτη φορά στο μ.24 εμφανίζεται η ΦΑ# σαν καθαρά τρίφωνη συγχορδία χωρίς συνήχηση ενάντιας το οποίον συμβαίνει στα μ.8, μ.16 και μ.32.

Το ρεφρέν εκτίνεται στα μ.33-64 χωριζόμενο κι αυτό φυσικά σε οκτάμετρα και δευτερευόντως σε τετράμετρα. Οι αρμονικές συνδέσεις που εμφανίζονται είναι αναλογικά ίδιες με τις αντίστοιχες του κουπλέ. Αυτό που διαφοροποιείται είναι το ρυθμικό στοιχείο. Έτσι στο πρώτο οκτάμετρο (μ.33-40) έχουμε απλούς τονισμούς ογδών (ισχυρού-ασθενούς) σε αντίθεση με τους αντιχρονισμούς του κουπλέ με το βασικό κορμό των συγχορδιών να τονίζονται στις άρσεις (εικ.5).

Στο δεύτερο οκτάμετρο (μ.41-48), πυκνώνει και στα δύο πεντάγραμμα του πιάνου η αρμονία με αρπισμούς στο αριστερό χέρι και συμπαγείς κάθετες συνηγήσεις στο δεξί, ενώ η έκτασή της εκτείνεται μέχρι 4 οκτάβες (εικ.6).

REFRAIN
(Tenor)

1-4. Τσέλ - λην άν - τραν ε - χω, _____
 1-4. Lei - der hat mein Schatz _____
 1-4. Mon ma - ri est chau - ve, _____

The image shows a musical score for the Refrain (Tenor). It consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are in Greek, German, and French.

Εικόνα 5.(Ενδεικτικά από την παρτιτούρα του έργου,μ.33-34)

(Sopran)

Τσέλ - λην άν - τραν ε - χω, _____
 Lei - der hat mein Schatz _____
 Mon ma - ri est chau - ve, _____

The image shows a musical score for the Refrain (Sopran). It consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are in Greek, German, and French.

Εικόνα 6.(Ενδεικτικά από την παρτιτούρα του έργου,μ.41-42)

Στο τρίτο οκτάμετρο (μ.49-56) εμφανίζονται συνδυασμοί των στοιχείων της περιοχής των μ.16-24 (με τους αρπισμούς και τον διπλό ισοκράτη) και της περιοχής των μ.9-10 με τονισμούς των συγχορδιών στις άρσεις. (εικ.7).

a tempo

3

5

κ'έ - γώ θά τοῦ πε - ρά - σω τρί -
 Kämm ich ihn mit dem Brat - spieß, wird
 Et moi a - vec une bro - che des

a tempo

Εικόνα 7.(Ενδεικτικά από την παρτιτούρα του έργου,μ.53-54)

Τέλος το οκτάμετρο μ.57-64 με το οποίο κλείνει και το πρώτο ρεφρέν διαφοροποιείται ουσιαστικά σε σχέση με τα προηγούμενα στοιχεία εφόσον έχουμε τις αρμονικές στήλες σε ψηλές οκτάβες και για τα δύο χέρια, τονισμένες στα ισχυρά μέρη του μέτρου με appreciated chords (εικ.8).

(Sopran)

Τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω,
 Ach, er hat am Kop - fe
 Mon ma - ri est chau - ve,

8 *f*

Εικόνα 8.(Ενδεικτικά από την παρτιτούρα του έργου,μ.57-58)

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, το έργο σίγουρα δε μπορεί να συμπεριληφθεί στα ατονικά έργα του Ν.Σ. καθώς το τονικό κέντρο του φα#, προβάλλεται ξεκάθαρα, όχι φυσικά με κλασικό τρόπο.

6.4. Ελληνικός λαϊκός χορός (αρ.5, από τα 32 κομμάτια για πιάνο).

Το έργο είναι γραμμένο σε τρία πεντάγραμμα χωρίς να είναι εμφανώς προκαθορισμένο αν το πρώτο πεντάγραμμο είναι γραμμένο επίσης για πιάνο ή αφήνει εννοησιακές προοπτικές. «[...] εδώ, η σύλληψη είναι ορχηστρική και ο Σκαλκώτας γράφει μουσική που είναι πολύ αμφίβολο αν μπορεί να αποδοθεί από έναν πιανίστα. Βέβαια, δύο μεγάλα χέρια πιάνουν, κάπως βεβιασμένα, τις νότες, αλλά κι έτσι θα παρέμενε προβληματική η χρήση του πεντάλ: μια εκτέλεση με σπασμένες τις συγχορδίες και βαρύ πεντάλ θα θόλωνε τη διαύγεια του ρυθμού και των μελωδικών γραμμών, που ο συνθέτης δείχνει ότι θέλει να διατηρήσει. Μόνο μια εκτέλεση από δύο πιανίστες, στο ίδιο πιάνο ή σε διαφορετικό, χωρίς καμιά προσθήκη στις νότες, θα απέδιδε τούτη τη μουσική ικανοποιητικά» (εικ.1).¹⁰⁷



Εικόνα 1.(μ.1-2)

Το βασικό θέμα του έργου είναι μία μελωδία με σαφώς λαϊκό ή και παραδοσιακό ύφος η οποία εμφανίζεται από το πρώτο μέτρο στο πρώτο πεντάγραμμο. Εκτός από τον τίτλο και το θέμα επίσης άλλο στοιχείο που παραπέμπει ευθέως στην ελληνική παράδοση είναι ο ρυθμός $\frac{7}{4}$.

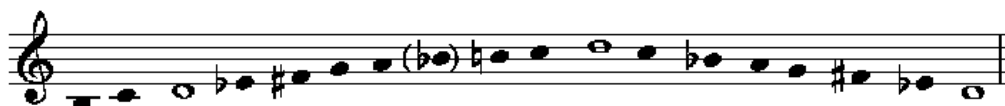
«Με την επιφύλαξη των παραλλαγών σ' ένα βουνίσιο θέμα (αρ. 3) και μιας διάχυτης ελληνικότητας των μελωδιών, όπως στην ονειροπόληση (αρ. 6), ή το νανούρισμα (αρ. 20), τούτος ο καλαματιανός είναι το μόνο δηλωμένο ως 'ελληνικό' κομμάτι αυτής της συλλογής του συνθέτη των *Ελληνικών χορών*. Εδώ, όμως, ο συνθέτης αισθάνεται βαθιά και γνήσια το ρυθμό και τον δίνει με απόλυτη ευθυβολία, έτσι που να τον επιβάλλει στο μυαλό του ακροατή του.»¹⁰⁸

Στα πρώτα 9 μέτρα ολοκληρώνεται το θέμα του οποίου το μελωδικό υλικό ταυτίζεται με μία κλίμακα της παραδοσιακής μουσικής.

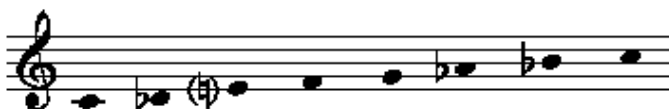
¹⁰⁷ Δεμερτζής, Κωστής. (1991). *Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μουσικής για πιάνο σόλο*, Χαλκίδα: Δημόσια κεντρική βιβλιοθήκη Χαλκίδας, σελ 105.

¹⁰⁸ Δεμερτζής, Κωστής. (1991). *ό.π.*, σελ.104.

Η μελωδία όπως φαίνεται στην εικόνα 2, ανήκει στους χρωματικούς τρόπους και συγκεκριμένα αντιστοιχεί στο σκληρό χρωματικό γένος¹⁰⁹. Συγκεκριμένα πρόκειται για τον μικτό χρωματικό τρόπο του Ρε αλλά με βάση το Ντο (εικ.2).¹¹⁰



Εικόνα 2.



Εικόνα 3.

Βέβαια, ουσιαστικά τα μ.5-6 λειτουργούν σαν επέκταση του θέματος με διαφορετική συνοδεία όμως τονίζοντας έτσι μία βασική εννοχρηστική άποψη.

Ωστόσο «το ατονικό στοιχείο είναι περισσότερο εμφανές στην συνηχητική υφή, στο παραπάνω παράδειγμα παρά στη γραμμική όπου είναι φανερό η προσπάθεια άρθρωσης μίας λαϊκής μελωδίας. Η πολυσυγχορδιακή αρμονία (polychords-block chords) δεν αποτελεί από μόνη της το συμπληρωματικό στοιχείο της ατονικής μελωδικής γραφής».¹¹¹

Στο μ.5, στο τρίτο πεντάγραμμα το ρυθμικό στοιχείο της νότας ρεβ είναι σημειωμένο με την ένδειξη «quasi Tamburino». Αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί σαν «ένα είδος πιανιστικής εννοχρηστικής υπόμνησης δημοτικής μουσικής στο ρυθμικό στοιχείο»¹¹² καθώς σύμφωνα με το

¹⁰⁹ Περιστέρης, Δ. Σπυρίδων και Σπυριδάκης, Κ. Γεώργιος. (1968). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τόμ. Γ', (Μουσική εκλογή)*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του κέντρου έρευνας της Ελληνικής λαογραφίας, σελ. λ'.

¹¹⁰ «Μικτός χρωματικός τρόπος του Ρε με βάση το λα (χιτζάζ)». »:



Λεβίδου, Αικατερίνη. (2/2002). Δύο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα. *Περιοδικό Πολυφωνία, τ.1, Β/1 Συρτός*. Όπως αναφέρθηκε σε αντίστοιχη υποσημείωση στην περίληψη της ανάλυσης, στο άρθρο χρησιμοποιούνται για τις κλίμακες, οι μάλλον οι αδόκιμοι χαρακτηρισμοί των κλιμάκων ως «χιτζαζκιάρ» και «χιτζάζ» οι οποίοι κατά την γνώμη του επιβλέποντος την εργασία αλλά και του συντάκτη αυτής, δεν ταιριάζουν σε στοιχεία της δημοτικής παράδοσης αλλά της αντίστοιχης λαϊκής των αστικών κέντρων, θέμα έρευνας της αστικής εθνομουσικολογίας.

¹¹¹ Σακαλιέρος, Γιώργος. (2008-9). *Ειδικό τομέας Νεοελληνικής μουσικής. Οψεις και στάδια της νεοελληνικής μουσικής πρωτοπορίας*. Θεσσαλονίκη: Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. πανεπιστημιακές σημειώσεις, σελ. 44.

¹¹² Σακαλιέρος, Γιώργος. (2008-9), ο.π. σελ. 44.

Ν.Σ. αποδίδει «την ατμόσφαιρα και τον ήχο από το ντέφι που χρησιμοποιούσαν συχνά οι λαϊκοί μουσικοί στα πανηγύρια των χωριών» (εικ.3)¹¹³



Εικόνα 3.(μ.5)

Στο μ.9 ολοκληρώνεται η έκθεση, με την βασική μελωδία να εμφανίζεται μεν, στα πρώτα 6 μέτρα στον μικτό χρωματικό τρόπο του Ρε με βάση το Ντο ενώ στα μ.7-9 εμφανίζεται ξανά η αρχή του θέματος μεταφερόμενη στον αντίστοιχο τρόπο με βάση το Λα, σε χαμηλή οκτάβα στο 3^ο πεντάγραμμα. Παρατηρώντας την αρχή του έργου βλέπουμε ότι η χαμηλή φωνή ξεκινά με Μι.

Έτσι μακροδομικά, στα μέτρα 1-9, έχουμε πορεία από την πέμπτη νότα της κλίμακας-τρόπου με τονικό κέντρο το λα, προς την βασική του νότα κάτι που επιβεβαιώνεται και από το φινάλε του έργου (μ.47) με την κατάληξη πάλι με λα σε χαμηλή οκτάβα (εικ.4).



Εικόνα 4.

Οι βασικές μελωδικές γραμμές στην ψηλότερη και χαμηλότερη φωνή στην κατάληξη της έκθεσης οδηγούν στη συνήχηση Λα-Ντο με το Μι να υπονοείται από το προηγούμενο μέτρο στο μεσαίο πεντάγραμμα. (εικ.5).

¹¹³ Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης*. Αθήνα: Νεφέλη, σελ.29, σημ.8.α.

Εικόνα 5.

Το πρώτο εννιάμετρο μπορεί να χωριστεί σε δύο υποενότητες: μ.1-6 και μ.7-9. Η πρώτη καταλήγει με ξαφνική αλλαγή του υλικού συνοδείας στο μ.5 όπου από συνήχηση δύο τρίφωνων συγχορδιών καταλήγει σε «άδειασμα» της περιοχής και εμφάνιση του ρυθμικού μοτίβου πάνω στη νότα Ρεβ (quasi Tamburino) και παρόμοια ρυθμική αγωγή στο μ.6 με το Μι στη ψηλή φωνή. Η επανεμφάνιση της αρχής του θέματος με μεταφορά στο μ.7 τονίζει την ύπαρξη τονικού κέντρου (Λα) όμως η κατάληξη από το μ.8 προς το μ.9 γίνεται με τους φθόγγους φα-μι-ντο# (=ρεβ)-ντο που συνδέεται με τη μελωδία της αρχής με τονικό κέντρο Ντο. Παρατηρούμε ότι η επεξεργασία έχει έκταση τριπλάσια από αυτή της έκθεσης, ενώ η επανέκθεση που ξεκινά στο μ.37 είναι σχεδόν ίση με την έκθεση, εμφανίζοντας έτσι την αναλογία 1:3:1.

Συγκεκριμένα όσον αφορά τη συνοδεία μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά ότι, ευθύς αμέσως στο μ.1 στο δεύτερο πεντάγραμμα έχουμε την συγχορδία ρε ελαττωμένη (ρε-φα-λαβ) και στο τρίτο πεντάγραμμα τη συγχορδία μι ελάσσονα (μι-σολ-σι), σε κάθετη συνήχηση μεταξύ τους.

Αυτό το αρμονικό υπόβαθρο κατά μία άποψη, είναι δομημένο και σε συνάρτηση με το ρυθμικό στοιχείο σαν αντιχρονισμός μεταξύ των τριών πενταγράμμων του έργου.¹¹⁴

Στο μ.2 η μι ελάσσονα έχει μεταφερθεί στο δεύτερο πεντάγραμμα ενώ στο τρίτο το συνηχητικό υλικό μετατοπίζεται κατά μία δεύτερη προς τα πάνω σχηματίζοντας τη ρεβ μείζονα (ντο# ή ρεβ-φα-λαβ). Στα μ.3-4, συνεχίζεται η παράθεση διαφορετικών συγχορδιών σε κάθε πεντάγραμμα παρατηρώντας ότι υπάρχει ουσιαστικά παράλληλη κίνηση φωνών σε οριζόντια διάσταση με διαστήματα δευτέρας και τρίτης έστω και σε διαφορετικές οκτάβες (εικ.5).

Ο χαρακτήρας αυτών των polychords είναι στοιχείο που εμφανίζεται συχνά στις τεχνικές σύνθεσης του 20^{ου} αιώνα και έχει γίνει προσπάθεια κατηγοριοποίησής τους. Οι συγκεκριμένες συνηχήσεις χαρακτηρίζονται σαν 'two triadic units'¹¹⁵ και η χαμηλότερη τριφωνία είναι αυτή που

¹¹⁴ «Στα τρία επίπεδα γραφής για το πιάνο η ρυθμική υφή των $\frac{7}{4}$, μοιράζεται μεταξύ 2^{ου} και 3^{ου} επιπέδου με συνηχητικό υλικό που αναλύεται σε διαδοχικές χρωματικές συγχορδίες 13^{ης} ανά μέτρο.» Σακαλιέρος, Γιώργος. (2008-9), ό.π. σελ. 44.

¹¹⁵ Persichetti, Vincent. (1961). *Twentieth century harmony, creative aspects and practice*, London: Faber and Faber limited, p. 135-139.

καθορίζει την λειτουργικότητά τους προσδίδοντας τους δομικό χαρακτήρα.¹¹⁶ Έτσι επιβεβαιώνεται η μακροδομική θεώρηση που συνοψίζεται στην εικόνα 4. Η αντίστοιχη πολυσυγχορδία του τέλους (μ.47), χαρακτηρίζεται σαν ‘compound construction’¹¹⁷ με βάση τον φθόγγο λα, τέσσερις υπερκέμενες 4^{es} και με κατάληξη σε τετράφωνη ελαττωμένη συγχορδία, η οποία λειτουργεί συνεκτικά για τα αρμονικά στοιχεία όλου του έργου, όπως φαίνεται από την συνέχεια της ανάλυσης. Στην ίδια κατηγορία συγκαταλέγεται και η πολυσυγχορδία του μ.7 (ρε-φα#-σιβ-φα_β-λα-μιβ-σολβ-ντο), σημείο στο οποίο όπως είδαμε έχουμε επανεμφάνιση της αρχής του θέματος με μεταφορά σε τονικό κέντρο λα.

Τα μοτιβικά στοιχεία του κυρίως θέματος καθώς και το ρυθμικό στοιχείο του ρεβ στο μ.5 εμφανίζονται με διάφορες μορφές στη διάρκεια του έργου λειτουργώντας συνεκτικά για τα μελωδικά στοιχεία αντίστοιχα.

Συγκεκριμένα το κυρίως θέμα εμφανίζεται:

α) στο μ.7 όπως σε ολόκληρο το μ.1 και το μισό του μ.2 με μεταφορά όμως μία τρίτη μικρή χαμηλότερα (στο πρώτο πεντάγραμμο).

β) στο μ.11 όπως στο μελωδικό τμήμα του μ.3 κατά μία 6^η M ψηλότερα (στο δεύτερο πεντάγραμμο).

γ) στο μ.12 όπως στο μ.1 κατά μία 7^η M ψηλότερα (στο δεύτερο πεντάγραμμο).

δ) στο μ.18 όπως στο μ.1 κατά μία 4^η κ. ψηλότερα (στο πρώτο πεντάγραμμο).

ε) στο μ.24 όπως στο μ.1 κατά μία 5^η κ. χαμηλότερα (στο δεύτερο πεντάγραμμο).

στ) στο μ.26 όπως στο μ.1 κατά μία 2^η μ. χαμηλότερα (στο δεύτερο πεντάγραμμο).

ζ) στα μ.37-40 έχουμε ουσιαστικά επανέκθεση του κυρίως θέματος με τη συνοδεία απλώς να πυκνώνει ρυθμικά.

η) στο μ.42 όπως στο μ.2 κατά μία 2^η M. ψηλότερα (στο πρώτο πεντάγραμμο)

Το ρυθμικό στοιχείο του μ.5 εμφανίζεται:

α) στο μ.6 παραλλαγμένο με κυριαρχία τετάρτων και κατά μία 13^η χαμηλότερα (στο τρίτο πεντάγραμμο).

β) στο μ.9 κατά μία 2^η M. ψηλότερα (στο τρίτο πεντάγραμμο).

γ) στο μ.10 κατά μία 9^η M. χαμηλότερα παραλλαγμένο ρυθμικά (στο τρίτο πεντάγραμμο)

δ) στο μ.13 κατά μία 14^η μ. χαμηλότερα (στο τρίτο πεντάγραμμο).

ε) στο μ.39 με την επανέκθεση (στο τρίτο πεντάγραμμο).

στ) στο μ.40 κατά μία 13^η μ. χαμηλότερα (στο τρίτο πεντάγραμμο).

¹¹⁶ «The resonance of a polychords is determined by the intervallic structure of the bottom chordal unit and the power of its separate tones to generate overtones.» Η απήχηση της πολυσυγχορδίας, καθορίζεται από την διαστηματική δομή της χαμηλότερης συγχορδιακής μονάδας και τη δύναμη των επιμέρους ήχων της να παράγει αποχρώσεις. (Μετάφραση του Συντάκτη). Persichetti, Vincent. (1961). ό.π., p.138.

¹¹⁷ Persichetti, Vincent. (1961). ό.π., p.163.

Β) Τα μ.11-14 είναι το επόμενο τμήμα-φράση με παράθεση μοτιβικών στοιχείων από όσα προηγήθηκαν καθώς και τονισμούς συγχορδιών σε ψηλές περιοχές στην αρχή κάθε μέτρου.

Γ) Τα μ.15-17 που προετοιμάζουν την είσοδο του θέματος στο επόμενο δίμετρο.

Δ) Το θέμα σε Φα στα μ.18-19 που καταλήγει σε μια κατέντζα από κατιούσες 3^{ες} στο χαμηλό πεντάγραμμο.

Ε) Τα μ.20-23 με ένα τύπο ισοκράτη (Μι) στο χαμηλό πεντάγραμμο και ένα μοτίβο με μορφή αρπισμού [ρε-σολ#-ντο-μιβ-σι-σολ-μι, χαρακτηριζόμενη σαν 'outlining harmonic activity with broken chords'¹¹⁸] που δημιουργεί το φαινόμενο της πολυρυθμίας με τον τρόπο που εκτείνεται από μέτρο σε μέτρο (εικ.8)



Εικόνα 8.(μ.20-23)

Στ) Τα μ.24-25 με επανεμφάνιση θέματος σε φα.

Ζ) Τα μ.26-27 με εμφάνιση θέματος σε Ντοβ.

Η) Τα μ.28-30 με μίξη μοτιβικών στοιχείων που προηγήθηκαν.

Θ) Τα μ.31-33 όπου έχουμε εκ νέου φαινόμενο πολυρυθμίας, με αρπισμό υπερκειμένων 4κ, δηλαδή 'multi note chords by fourths'¹¹⁹ (εικ.9).

¹¹⁸ Persichetti, Vincent. (1961). ό.π., p.245.

¹¹⁹ Persichetti, Vincent. (1961). ό.π., p.104.



Εικόνα 9. (μ.31-33)

Ι) Τα μ.34-36 με μορφή coda, με μίξη προηγούμενων στοιχείων και που προετοιμάζουν ουσιαστικά την επανέκθεση στο μ.37.

Η προφανής διαφοροποίηση της επανέκθεσης σε σχέση με την αρχή του έργου, είναι ρυθμική. Η συνοδεία έχει απλώς πυκνώσει ρυθμικά στα μ.37-39, ενώ παραμένουν ίδια τα polychords-block chords στα μ.37-38 και με μικρή διαφοροποίηση στο μεσαίο πεντάγραμμα του μ.39, με το ρυθμικό στοιχείο πάνω στο φθόγγο ρεβ (εικ.10).



Εικόνα 10.(μ.37-39)

Το ίδιο συμβαίνει στο μ.40 συμπληρώνοντας έτσι την πρώτη πρόταση της επανέκθεσης, ενώ στη συνέχεια, στα μ.41-43 εμφανίζεται μία-ουσιαστικά- πτώση με σχετικά κλασικό τρόπο, επισημαίνοντας ότι το έργο θα μπορούσε να τελειώσει στο μ.43, με τα υπόλοιπα (μ.44-47) να έχουν τον χαρακτήρα της coda. Στην πτώση που αναφέρθηκε εντοπίζονται οι συνηγήσεις σι-ρε-φα-λα σε υψηλή οκτάβα και μι-σολ# σε χαμηλή οκτάβα, στην κλίμακα-τρόπο της λα (εικ.11).



Εικόνα 11.(μ.41-43)

Μπορούμε να παρατηρήσουμε τελειώνοντας, ότι το έργο έχει ουσιαστικά την δομή μίας τριμερούς κυκλικής μορφής, με μορφή A-B-A'. Το τονικό κέντρο είναι σαφώς το λα σε άμεσο συσχετισμό με ντο, σαν κλίμακες με συγγένεια τρίτης.

Αναλυτικά τα μέρη του έργου έχουν ως εξής :

A' Μέρος:

μ.1-9 (έκθεση, 1-6,7-9)

B' Μέρος:

μ.9-36 (επεξεργασία, 9-10,11-14, 15-17,18-19, 20-23,24-25, 26-27, 28-30, 31-33, 34-36)

Γ' Μέρος:

μ.37-47 (επανάκθεση, 37-40, 41-43, 44-47).

7. Οι παραδοσιακοί ρυθμοί στο Ν.Σκαλκώτα.

Οι παραδοσιακοί ρυθμοί εμφανίζονται κατά κύριο λόγο στα αντίστοιχα τροπικά-τονικά έργα του Ν. Σκαλκώτα. «Αλλού χρησιμοποιεί μόνο περιστασιακά τους ρυθμούς και μέτρα της ελληνικής λαϊκής μουσικής (π.χ. τα 7 / 4 στον Ελληνικό Χορό¹²⁰ από τα 32 κομμάτια για πιάνο, και ο καλαματιανός χορός σε ρυθμό 7 / 8, στο Rondo των 10 Μουσικών Σκίτσων και το φινάλε του Octet). Αν και μικτά μέτρα (όπως 2 / 4 + 3 / 4 + 5 / 8) βρίσκονται σε αρκετά άλλα έργα, π.χ. στο Violin Concerto, που επηρεάζονται περισσότερο από τα παραδείγματα του Στραβίνσκι και του Μπάρτοκ παρά από την ελληνική παραδοσιακή μουσική.»¹²¹

Το παραπάνω στοιχείο προβάλλει χαρακτηριστικά στα τονικά-τροπικά έργα του Νίκου Σκαλκώτα. Η εναλλαγή στη χρήση ρυθμών (πολυμετρία) όπως 3/8, 5/8, 7/8, 9/8 κ.λπ. εντοπίζεται αρκετά συχνά.

Στον 'Πελοποννησιακό' (Molto Allegro) για παράδειγμα έχουμε αρχικά μέτρο τεσσάρων τετάρτων σε κομμένο χρόνο. Στα μέτρα όμως 20-22 ο ρυθμός αλλάζει ανά μέτρο: 3/2, 4/4 (κομμένος χρόνος), 4/8. Κατόπιν: 6/8 στο μ. 26, 3/8 στο μ. 28, 4/8 στο μ. 32 και 4/4 (κομμένος χρόνος) στο μ. 38 κ.ο.κ. (Εικ. 1) :

Εικόνα 1.(Πελοποννησιακός, μ.20-22, έγχορδα.)¹²²

¹²⁰ Περιλαμβάνεται στις αναλύσεις έργων του Ν.Σ. της παρούσας εργασίας.

¹²¹ «Elsewhere he only occasionally uses the rhythms and metres of Greek folk music (e.g. the 7/4 Greek Dance in the 32 Piano Pieces, and the 7/8 kalamatianos dance rhythms in the Rondo of the 10 Musical Sketches and the finale of the Octet). Although mixed metres (such as 2/4 + 3/4 + 5/8) are found in several other works, e.g. the Violin Concerto, they are more influenced by the examples of Stravinsky and Bartók than by Greek folk music.» (Μετάφραση του συντάκτη).

Thornley, John: 'Skalkottas, Nikos, 3. Folksong' *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 27/02/2006), <<http://www.grovemusic.com>>

¹²² Skalkottas, Nikos. *Greek dances, II(6-11), score*, (1965), No 13856 LW, London, Universal edition.

Εντυπωσιακή κλιμάκωση αυτής της εναλλαγής έχουμε στον ‘Θεσσαλικό’ (Allegro vivace) όπου με την αρχή έχουμε αμέσως για κάθε μέτρο τους ρυθμούς : 2/4, 3/4, 7/8, 3/4, 2/4, 3/8, 2/4, 7/8, 3/8 κ.λπ. (Εικ.2) :

Εικόνα 2. (Θεσσαλικός, μ.1-6, έγχορδα, κρουστά)¹²³

Το φαινόμενο της πολυρυθμίας εντοπίζεται επίσης σε έργα του Ν.Σ., όχι μόνο σε ορχηστρικά έργα, αν και στα επόμενα παραδείγματα (εικ.3-7), όπως στην περίπτωση του Ελληνικού λαϊκού χορού ο οποίος αναλύθηκε στην παρούσα εργασία, δεν έχει καθοριστεί από τον συνθέτη αν πρόκειται για πιανιστική ή ορχηστρική γραφή.

Εικόνα3. Ελληνικός λαϊκός χορός, μ.20-23.

Εικόνα4. Ελληνικός λαϊκός χορός,μ.33-35

¹²³ Skalkottas, Nikos. *Greek dances*, ό.π.

μ.36-37

Fl. (I, II)
Ob. (I, II)
Cl. in Bb (I, II)

VI. (I, II, div.)
Vla. (div.)

Trp. (I, II, III)
Cor. in F (I, II, III, IV)

Trbn. (I, II)
Tb. in Bb

Fg. (I, II)
Vlc.
Cfg+Cb.

Εικόνα 5. Μαύρο γεμενί, μ.36-37

μ.38-40

Cor. in F (I, II, III)
Trp. in C (I, II, III)

Cor. in F (IV)
Trbn. (I)

Trbn. (II, III)
Tb. in Bb

Εικόνα 6. Θεσσαλικός, μ.38-40

Fl. (I, II)
Trp. in C (I) 8va
Trp. in C (II) 15va

Ob. (I, II)

μ.42-45

Vln. I
Vln. II
Vla.

Cl. in C (I, II)

Fg. (I, II)
Cfg.
Vlc.
Cb.

Εικόνα 7. Θεσσαλικός, μ.42-45

8. Συμπεράσματα

Φαίνεται καθαρά μετά την αντίστοιχη ανάλυση στο κεφάλαιο 'Εθνικισμός, Εθνική Μουσική, εθνικές και νεοεθνικές σχολές' πως ο Ν.Σ. ενώ συνυπάρχει με την καθυστερημένη χρονικά ελληνική εθνική σχολή δεν ταυτίζεται με αυτήν.

Εν τούτοις σε αρκετά έργα του έχουμε χρήση παραδοσιακού υλικού σε κάποιες περιπτώσεις αυτούσιου, ενώ σε άλλες με παρεμβάσεις και αλλαγές. Τέλος σε κάποια άλλα χρησιμοποιείται υλικό δημοτικοφανές, που έχει συντάξει ο ίδιος ο Ν.Σ., ή ακόμη και κάποιος άλλος συνθέτης που ανήκε στην εθνική σχολή (π.χ. το θέμα της 'Λαφίνας' που αποδίδεται στον Γ. Λαμπελέτ).

Η χρήση αυτούσιου παραδοσιακού υλικού όπως στον 'Τσακόνικο' γίνεται συγχρόνως και από εκπροσώπους της ελληνικής εθνικής σχολής. Δεν υπάρχει σύμπλευση όμως στην επεξεργασία αυτού του υλικού η οποία διαφέρει αλλού λιγότερο, αλλού ριζικά σε σχέση με την 'καθεστηκυία τάξη' της εθνικής μουσικής στην οποία κυριαρχούν τα τονικά-τροπικά στοιχεία με τη χρωματικότητα σε ρόλο συμπληρωματικό. Η επεξεργασία του Ν.Σ. ακόμη και όταν χαρακτηρίζεται από τονικά-τροπικά στοιχεία, γίνεται με τρόπο που την φέρνει κοντά στα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής. Οι διαφονίες και η χρωματικότητα κυριαρχούν αλλού λιγότερο και αλλού περισσότερο.

Στο 'Σου 'πα μάνα' που είναι χορωδιακό και επομένως υπάρχουν τεχνικές δυσκολίες ανάλογες με τις δυνατότητες μίας χορωδίας η χρωματικότητα εμφανίζεται ευθύς εξ' αρχής σαν φαινόμενο τροπικής μίξης. Οι κλασικές συγχορδίες τριτών δεν εμφανίζονται κατά πλειοψηφία ή τις συναντούμε περισσότερο σε β' και λιγότερο σε α' αναστροφή προβάλλοντας έτσι το διάστημα της 4κ η οποία όταν εμφανίζεται σε σχέση με τη χαμηλότερη φωνή στην κλασική θεωρία κατατάσσεται στα διάφορα διαστήματα. Αυτό το διάστημα άλλωστε κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του έργου και ακολουθούν σε ποσοστά 5κ, 4 αυξ., και 7^{es}.

Οι παράλληλες κινήσεις συνδυάζονται στο σημείο που εμφανίζονται με ένα στοιχείο μη κλασικό όπως η κλιμάκωση της χρωματικότητας και ένα κλασικό όπως η αρμονική αλυσίδα.

Συνοψίζοντας, στο έργο αυτό έχουμε χρήση πρωτότυπου, αυτούσιου παραδοσιακού υλικού με σύγχρονη επεξεργασία-συνοδεία ανάλογη της εποχής του Ν.Σ. με προσθήκη χρωματικότητας, ενώ συγχρόνως η χρήση κινητού ισοκράτη αποτελεί ένα ακόμη παραδοσιακό στοιχείο.

Στην 'Λαφίνα' το υλικό που χρησιμοποιείται δεν αποτελεί - αν και θεωρείται παρεξηγημένα - αυτούσιο παραδοσιακό αλλά σύνθεση ενός συνθέτη που ανήκει σε εθνική σχολή και το οποίο έχει επεξεργαστεί ο Ν.Σ. με συνοδεία τονικών-τροπικών στοιχείων. Η χρήση σταθερού διπλού ισοκράτη αυτή τη φορά εμφανίζεται σε μεγάλο μέρος του έργου. Βασική τεχνική διάρθρωσης αποτελεί η παράλληλη αντιστικτική κίνηση των φωνών που τείνει να επεκταθεί και

να κλιμακωθεί με μεγέθυνση των κάθετων αρμονικών συνηχήσεων περνώντας από τη μία ενότητα στην επόμενη.

Η συνοδεία αποτελείται από κλασικές τρίφωνες συγχορδίες στο μεγαλύτερο μέρος της με προσθήκες ενδιάμεσων χρωματικών φθόγγων που συνηχούν με διαστήματα δεύτερης προκύπτοντας κι αυτά αντιστικτικά. Υπάρχει και σε αυτό το έργο τροπική μίξη-με τονικό κέντρο το λα-σαν εναλλαγή ελάσσονος-μείζονος και φρύγειου τρόπου. Εμφανίζεται πτωτική κίνηση στη χαμηλότερη φωνή με τονικοποίηση της 5^{ης} νότας της κλίμακας (μ. 16-17) χωρίς να προβάλλει σαν ηχώχρωμα την κλασική εκδοχή της πτώσης. Η εμφάνιση τέλος, συνήχησης που λειτουργεί σε άλλες περιπτώσεις σαν καθαρή δεσπόζουσα (μι-σολ# στο μ.30) της κλίμακας με τονικό κέντρο λα και μάλιστα περίπου στη μέση του έργου δίνει την αίσθηση ότι ο Ν.Σ. χρησιμοποιεί σαν αρμονικό σκελετό (ή σαν οδηγό) κλασική αρμονική εξελικτική πορεία η οποία με την προσθήκη χρωματικότητας και τροπικής μίξης, όπως ήδη αναφέρθηκε, αλλάζει εντελώς την αίσθηση για τον ακροατή. Αυτή η τάση ολοκληρώνεται στο ενδιάμεσο τμήμα (μ.29-32) με το χαρακτήρα του καθιστικού τραγουδιού (με συνηχήσεις 9 αυξ. και 11 αυξ. ενδιάμεσα και σε καταλήξεις). Ολοκληρώνοντας βλέπουμε σε αυτό το έργο τροπικής τονικότητας και χρωματικότητας με στοιχεία κλασικών πτωτικών κινήσεων.

Στο ‘Μη με δέρνεις μάνα’ συναντούμε πολλά κοινά στοιχεία με τη Λαφίνα. Υπάρχουν ομοίως διαδικασίες πτώσης, οι οποίες με τη χρήση χρωματικότητας επίσης δε δίνουν κλασικό ύφος σε καμία περίπτωση. Η χρήση διπλού ισοκράτη παρατηρείται κι εδώ όχι από την αρχή του έργου. Ο σχηματισμός και η εναλλαγή των συγχορδιών προκύπτει κι εδώ από παράλληλες αντιστικτικές κινήσεις ενώ ποικίλει η μορφή από απλές κάθετες συνηχήσεις σε έστω και με αντιχρονισμούς μεταξύ των δύο χεριών του εκτελεστή του πιανιστικού μέρους μέχρι ανάπτυξη με *arpeggios*.

Χαρακτηριστικό κοινό σημείο μεταξύ των τριών έργων (‘Σου πα μάνα’, ‘Λαφίνα’ και ‘Μη με δέρνεις μάνα’) αποτελεί η ανάπτυξη της φόρμας που βασίζεται και εξαρτάται από το στίχο έστω κι αν το πρώτο είναι χορωδιακό ενώ τα άλλα δύο έργα είναι φωνητικά με πιανιστική συνοδεία η οποία επιτρέπει πολυπλοκότερη χρωματικότητα. Το μόνο ίσως στοιχείο που συνδέει έμμεσα τα έργα που αναφέρθηκαν με τον ‘Ελληνικό λαϊκό χορό’ είναι ο ρυθμός ο οποίος παραπέμπει στην ελληνική παράδοση. Μάλιστα ο Κωστής Δερμετζής τον αναφέρει σαν «καλαματιανό» αν και θεωρείται ότι το αυθεντικό μέτρο αυτού του χορού είναι τα $\frac{7}{8}$. Εδώ έχουμε τη χρήση μελωδίας (σα βασικό θέμα) με ύφος παραδοσιακό (ή και λαϊκό κατά μία εκδοχή) η οποία δεν φαίνεται να συνδέεται με γνωστό υπάρχον παραδοσιακό υλικό και προφανώς είναι αυτοσχέδια σύνθεση του Ν.Σ.

Ένα άλλο στοιχείο παραδοσιακού ύφους είναι το ρυθμικό στοιχείο του μ.5 (με ένδειξη quasi tamburino) που χαρακτηρίζεται «σαν ένα είδος πιανιστικής ενορχηστρωτικής υπόμνησης δημοτικής μουσικής» σύμφωνα με τον Γιώργο Χατζηνίκο.

Η πολυσυγχορδιακή συνοδεία δημιουργεί ένα περιβάλλον όπου είναι εμφανές το ατονικό στοιχείο χωρίς να μιλάμε βέβαια για δωδεκάφθογγη τεχνική στη σύνθεση. Η πλειοψηφία των polychords αποτελείται από τουλάχιστον δύο τρίφωνες συγχορδίες τριτών οι οποίες συνηχούν άλλοτε κάθετα και άλλοτε σε *arpeggio* και ενώ σε δύο περιπτώσεις μάλιστα δημιουργείται φαινόμενο πολυρυθμίας, κάτι που παρατηρείται και σε άλλα έργα του Ν.Σ. όπως σε κάποιους χορούς του (Θεσσαλικός, Μαύρο Γεμενί κλπ).

Η ύπαρξη τονικού κέντρου (λα) κι εδώ είναι εμφανής με ξεκάθαρο στόχο την πορεία από την 5^η νότα του τρόπου- κλίμακας προς την τονική. Οι όποιες κινήσεις πτωτικού χαρακτήρα εδώ είναι ακόμη πιο συγκαλυμμένες και εντοπίζονται με ανάλυση σε βαθύτερο επίπεδο. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα η φόρμα καθορίζεται εδώ αποκλειστικά από την επεξεργασία και ανάπτυξη του βασικού θέματος με την ολοκλήρωση τελικά της δομής μίας τριμερούς κυκλικής μορφής.

Το έργο αυτό ενταγμένο στη συνολική ενότητα των 32 κομματιών για πιάνο , όπου σε καθένα από αυτά προβάλλεται διαφορετικό ύφος και επιρροές (Blues, Ragtime, Waltz Gallop κλπ) τονίζει ακόμη περισσότερο και ξεκάθαρα τον διαπολιτισμικό χαρακτήρα της ελληνικότητας του έργου του Ν.Σ., ο οποίος ξεφεύγοντας από τα στενά όρια της εποχής του στη χώρα μας, στέκεται επάξια ανάμεσα στις επιφανείς προσωπικότητες του διεθνούς χώρου κάτι που προκαλεί τους ανάλογους αρνητικούς συνειρμούς για την απομόνωση και εξοστρακισμό που υπέστη στην ίδια του την πατρίδα.

9. Συνθετική προσέγγιση.

9.1. Νανούρισμα.

Διάρκεια: 1min, 50sec

♩ = 68

5

Soprano

Alto *pp*

Tenor *pp*

Bass *mp*

Nά - νι νά - νι να - νι να - νι να - νι να - νι να - νι

Μι Μι

Κοι - μή - σου κο - ρι - τσά - κι μου και γω σε να - νου - ρι - ί - ζω και την κου - νί - τσα σου κου νά -

10 *mp* 15

Κοι - μή - σου και πα - ρή - γγει λα στην Πό - λη τα προι - κια - ά σου στη

pp

Nά - νι νά - νι να - νι να - νι να - νι

pp

Μι

και γλυ - κο ψυ - θι - ρι - ί - ζω

20 25 *mp*

Be - νε - τιά τα ρού - χα σου και τα χυ - σά - φη κα - ά σου Nά - νι νά - νι νά - νι νά - νι του

mp

να - νι να - νι Nά - νι νά - νι νά - νι νά - νι του

mp

Μι Nά - νι νά - νι νά - νι νά - νι του

mp

Nά - νι νά - νι νά - νι νά - νι του

30 35

mp
Κοιμή σου και του φτιάχνου νε το πά-πλω-μα στην Πο-ό-λη και του το ξε-τε - λεύ-ου-νε

pp
Νά-νι νά-νι να - νι να - νι να-νι να-νι

pp
Μιμι

40 45

pp
Μιμι

pp
Μιμι

mp
σα - ρα-ντα-δυό μα - στό-ο ροι

mp
Στη μέ-ση βά-νουν το Χρι στό - στην ά-κρη το πα - γω-ώ-νι να

mp
Στη μέ-ση βά-νουν το Χρι στό - στην ά-κρη το πα - γω-ώ-νι να

50

τα θω - ρεί κά - θε πρω - ί να γο - ργο - με - γα - λώ - ω - νει

τα θω - ρεί κά - θε πρω - ί να γο - ργο - με - γα - λώ - ω - νει

rit.

55 *p*

Ná - vi vá - vi vá - vi vá - vi του

p

Ná - vi vá - vi vá - vi vá - vi του

p

Ná - vi vá - vi vá - vi vá - vi του

p

Ná - vi vá - vi vá - vi vá - vi του

9.1.1. Νανούρισμα (ανάλυση)

Βασισμένο στην παρακάτω εκδοχή παραδοσιακής μελωδίας μικρασιάτικης προέλευσης (εικ.1):

7 Κοι - μή - σου κο - ρι - τσά - κι μου και γω σε να - νου - ρι - ί - ζω και
11 την κου - νί - τσα σου κου - νώ και γλυ - κο ψυ - θι -
ρι - ί - ζω Νά - νι νά - νι νά - νι νά - νι του

Εικόνα 1.

Οι στίχοι του νανουρίσματος είναι οι εξής:

Κοιμήσου κοριτσάκι μου
κι εγώ σε νανουρίζω
και την κουνίτσα σου κουνώ
και σιγοψύθιρίζω

Κοιμήσου και παρήγγειλα
στην πόλη τα προικιά σου
στη Βενετιά τα ρούχα σου
και τα χρυσάφικά σου

Νάνι νανι νανι νανι του

Κοιμήσου και του φτιάχνουνε
το πάπλωμα στην Πόλη
και του το ξετελεύουνε
σαρανταδυό μαστόροι

Στη μέση βάνουν το Χριστό
στην άκρη το παγώνι
να τα θωρεί κάθε πρωί
να γοργομεγαλώνει

Νάνι νανι νανι νανι του.

Η κλίμακα της μελωδίας όπως φαίνεται στην εικόνα 2, ανήκει στους χρωματικούς τρόπους και συγκεκριμένα αντιστοιχεί στο σκληρό χρωματικό γένος¹²⁴.



Εικόνα 2.

Η χορωδιακή επεξεργασία έχει γίνει για τέσσερις φωνές (σοπράνο, άλτο, τενόρο, μπάσο).

Η παραδοσιακή μελωδία χρησιμοποιείται χωρίς καμία προσθήκη- μεταβολή στο έργο και έτσι η καταρχήν δομή του έργου είναι η εξής:

Κουπλέ 1 (μ.1-12 μελωδία στο μπάσο, συνοδεία άλτο-τενόρο), κουπλέ 2 (μ.13-25 μελωδία στη σοπράνο, συνοδεία άλτο-τενόρο). Ουσιαστικά αυτά τα δύο κουπλέ είναι ίδια με μόνη αλλαγή την εμφάνιση σε άλλη φωνή της πρωτότυπης μελωδίας.

Ρεφρέν 1 (μ.26-29 μπάσος και σοπράνο), Κουπλέ 3 (μ.30-41 μελωδία στην άλτο-συνοδεία τενόρο-μπάσο), Κουπλέ 4 (μ. 42-54 μελωδία σε μπάσο και τενόρο), Ρεφρέν 2 (μ.55-58 μελωδία στη σοπράνο).

Στα κουπλέ 3 και 4 έχουμε ουσιαστική διαφοροποίηση της συνοδείας από τα 1 και 2.

Ουσιαστικά έχουμε έτσι διμερή φόρμα τύπου A- A', η οποία πιο αναλυτικά διαρθρώνεται ως εξής (πίν. 1):

A (μ.1-29)	A'(μ.30-58)
α 1 (μ.1-12)- β1 (μ.13-25) - γ1(μ.26-29)	α2 (μ.30-41)- β2(μ.42-54)- γ2 (μ.55-58)

Πίνακας 1.

Η χρήση και των τεσσάρων φωνών συγχρόνως εμφανίζεται μόνο στα μέτρα 42-58 (δηλ.Κ4 και Ρ2) ενώ μέχρι εκείνο το σημείο είχαμε συμμετοχή μόνο των τριών φωνών με εναλλαγή σε ρόλο σολιστικό των φωνών μπάσο (Κ1), σοπράνο (Κ2), και άλτο (Κ3). Λόγω του χαρακτήρα του χορωδιακού δεν υπάρχουν έντονες κορυφώσεις, με τις δυναμικές σε χαμηλά επίπεδα (pp για τις φωνές συνοδείας και mp για τη φωνή που παραλαμβάνει τη μελωδία του εκάστοτε κουπλέ, για να ξεχωρίζει από τη συνοδεία). Υπάρχει ωστόσο σταδιακή ήπια κορύφωση από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου με την βασική μελωδία αρχικά να αποκτά ένταση στο τμήμα Α μεταφερόμενη από το μπάσο στη σοπράνο και στο τμήμα Β μεταφερόμενη από την άλτο σε δύο φωνές συγχρόνως για πρώτη φορά (μπάσο και τενόρο και τον δεύτερο μάλιστα σε θέση υπερπήδησης ως

¹²⁴ «Αι μελωδίαι του τρόπου τούτου δεν χρησιμοποιούν όλην την έκτασιν των φθόγγων της ανωτέρω κλίμακος. Συνήθως εκτείνονται αυτά μέχρι μιας τετάρτης, πέμπτης ή έκτης άνωθεν της τονικής, με χρήσιν της υποτονικής, ενίοτε δε και μίας τρίτης κάτωθεν της τονικής.»

Περιστέρης Δ. Σπυρίδων και Σπυριδάκης Κ. Γεώργιος. (1968). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τόμ.Γ', (Μουσική εκλογή)*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του κέντρου ερευνής της Ελληνικής λαογραφίας, σελ. λ'.

προς την άλτο)καθώς και με κλείσιμο του P.4 με τετραφωνία και με ritornuto. Έτσι επιλέχθηκε η ψηλότερη νότα του έργου να εμφανίζεται στο μέσον περίπου του τμήματος A δηλ. στο κουπλέ 2 (μ.16 και 18) έτσι ώστε να μην επηρεαστεί η διαφορετικού τύπου κορύφωση του φινάλε που βασίζεται στον ηχητικό όγκο.

Ο ισοκράτης δεν επιλέχθηκε στο έργο σε αντίθεση με τη χρήση στον τσακόνικο του Ν.Σ. καταρχήν διότι επιλέχθηκε αρχικά ο μπάσος να εκτελεί την βασική μελωδία και κατά δεύτερο διότι υπάρχει ουσιαστική διαφορά μεταξύ των κλιμάκων του τσακόνικου και του νανουρίσματος.

Αυτή η ουσιαστική διαφορά έγκειται στο ότι η κλίμακα του δικού μου έργου ενώ έχει κατάληξη –τονική το σολ ξεκινά με ρε, δηλ. την πέμπτη νότα της κλίμακας- τρόπου. Οι εισαγωγές και οι καταλήξεις των α1, β1, α2, β2 γίνονται με συνηχήσεις 4K δηλ. τύπου β αναστροφής (ρε-σολ-ρε) ενώ του γ1 με σολ-ρε (χωρίς 3^η) και του γ2 με σολ-σιβ-σολ με μοναδική έτσι εμφάνιση της σολ ελάσσονος σε όλο το έργο έστω και ελλιπής, δηλ. χωρίς την 5^η. Έτσι μακροδομικά υποδηλώνεται η πορεία από την 5^η της κλίμακας προς το τονικό κέντρο σολ.

Στο τμήμα A η μόνη χρωματική νότα που εμφανίζεται είναι το λαβ σε αντίθεση με το Α' όπου η χρωματικότητα κλιμακώνεται (όπως στον τσακόνικο του Ν.Σ. στο τελευταίο τετράμετρο).

Στη μεγάλη πλειοψηφία τους οι κάθετες συνηχήσεις προκύπτουν από αντιστικτικές κινήσεις μελωδικών διαστημάτων 2^η και 3^η για κάθε φωνή με εξαίρεση τα μελωδικά διαστήματα 4K και 5K που εμφανίζονται σε καταλήξεις και αρχές φράσεων. Έτσι έχουμε στα μ.6 και 18 στην άλτο, τα διαστήματα 3μ-4κ (φα#-λα-ρε) ενώ στα μ.10 και 22 στον τενόρο, τα διαστήματα 5κ-3μ (σολ-ντο-μιβ) λειτουργώντας έτσι σαν στοιχείο συνάφειας στο τμήμα A. Βέβαια στα γ1 και γ2 έχουμε την πτωτική κίνηση ρε-σολ που τονίζει έτσι πιο ξεκάθαρα το τονικό κέντρο της σολ. Είναι αυτονόητο συγχρόνως ότι το τριημιτόνιο μιβ-φα# αποτελεί ουσιαστικό γνώρισμα της αρχικής παραδοσιακής μελωδίας (γι' αυτό και δεν την διαφοροποίησα) επιλέγοντας ωστόσο να μην το εμφανίσω σε καμία φωνή συνοδείας. Αυτή η επιλογή σε συνδυασμό με τις κάθετες συνηχήσεις και την χρωματικότητα δίνουν πλέον νεωτεριστικό ύφος στο έργο και συσχετίζοντάς το έτσι με αυτό του Ν.Σ. σε αντίστοιχα έργα και κυρίως στον τσακόνικο.

Στο τμήμα Α' έχουμε διαφοροποίηση του προηγούμενου στοιχείου. Εμφανίζεται έτσι μία 4κ (λα-ρε) στο μ.35 στον τενόρο, και μία 8κ στο μ.47 στη σοπράνο που μετατρέπεται σε 7μ στο μ.51 στην άλτο. Στο πρώτο μέτρο εμφανίζεται το λαβ στην άλτο και με την ίδια νότα στην ίδια φωνή φτάνουμε στο φινάλε του έργου στο μ.56. Δεδομένου ότι το α1 (μ.1-12) είναι ίδιο με το β1(μ.13-25) οι συνηχήσεις του ενός τμήματος επαναλαμβάνονται στο άλλο έστω και με διαφορετική διάταξη-αναστροφή λόγω της μεταφοράς της βασικής μελωδίας από τον μπάσο στη σοπράνο. Έτσι από την αρχή βλέπουμε να κυριαρχούν οι υπερκείμενες 4κ (ρε-σολ, μιβ-σιβ-λαβ,

λα-ρε-σολ¹²⁵) και οι ελαττωμένες συγχορδίες (φα#-λα-ντο, λα-ντο-μιb).

Οι εμφανίσεις της συγχορδίας σολ γίνονται χωρίς 3^η η οποία συμμετέχει στη συγχορδία μόνο στο φινάλε όπου και δεν υπάρχει πλέον η 5^η. Έχουμε επίσης συγχορδίες σε β' αναστροφή (μ.7,σολ-ντο-μιb) και με 7^η (μ.8, μιb-σιb-ντο και μ.9 μιb-λαb-ντο σαν υπόμνηση φρυγικού τρόπου). Στο τμήμα α2 (μ.30-40 ο μπάσος κινείται χρωματικά ξεκινώντας από ρε και καταλήγοντας πάλι σε ρε. Έτσι σε συνάρτηση με το β2 (μ.41-54) όπου η ίδια φωνή επαναλαμβάνει την βασική μελωδία με αρχή και τέλος το ρε τονίζεται η πτωτική κίνηση του φινάλε (ρε-σολ).

Στη διάρκεια του τμήματος α2 οι χρωματικές κινήσεις του μπάσου σε συνάρτηση με τις αντίστοιχες του τενόρου ιδίως στα μ. 36-40 δημιουργούν παράλληλες συνηχήσεις παρόμοιες με αυτές του τσακωνικού (μ.13-14) σε πιο σύνθετη μορφή βέβαια. Οι συνηχήσεις σι_β - σολ και σιb-σολ στα μ.30-41 δεν έχουν βέβαια δομικό χαρακτήρα εφόσον προκύπτουν για λόγους καθαρά αντιστικτικούς.

Στο μ.34 έχουμε συνήχηση ρε-λα-μιb και στο μ.35 ντο-λα-φα# (ελαττωμένη σε β' αναστροφή). Στο μ.36 η ντο#-μιb-σολ είναι ουσιαστικά συγχορδία με 7^η (ντο#=#ρεb) ομοίως και στο μ. 37 (σιb-ντο#-μιb)Στα μ. 38-40 έχουμε τις παράλληλες αρμονίες σολ-ντο-μιb, φα#-σι_β-μιb-ρε#, φα_β-σιb-ρε, μι_β-λα-σολ, μιb-σολ καταλήγοντας στη ρε-σολ-ρε. Η μιb-ντο-λαb εμφανίζεται και πάλι στην αρχή του β2 (μ.41) λα-ντο-μιb-σολ (ελαττωμένη με 7^η) στο μ.45, ενώ στα μ.48-52 έχουμε επέκταση σε 4 φωνές των παράλληλων αρμονιών σολ-ρε-σολ, σολ-ντο-μιb, μιb-σιb-ντο# (=ρε#) , μιb-λαb-ντο_β, μιb-σολ-ντο, ρε-φα-σιb.

Το φινάλε έρχεται με το δεύτερο ρεφρέν (τμήμα γ2) με τις κατιούσες χρωματικές κινήσεις άλτο και μπάσο (μ.55-56) με τις συνηχήσεις λαb-ντο#(=#ρεb)-μιb και σολ-ρε-ντο (σαν υπερκείμενες τέταρτες) και φα#-μιb(=#ρε#)-σι_β, φα_β-ρε-σιb, μι αναιρ.-ντο#-λα-σολ, μιb-ντο_β-λαb-σολ. Στο έργο δεν εμφανίστηκαν αρμονικές αλυσίδες διότι δεν βοηθούσε η μορφή της βασικής μελωδίας όπως συνέβαινε αντίστοιχα στον τσακωνικό του Ν.Σ. στα μ. 9-10 και 13-14.

¹²⁵ “Three-note chords by fourths”

Persichetti Vincent. (1961). *Twentieth century harmony, creative aspects and practice*. London: Faber and Faber limited p. 135-139.

9.2. Ηπειρώτικος χορός.

Διάρκεια: 2min, 30sec.

Musical score for measures 78-81. The Flute part (top staff) starts at measure 78 with a *mf* dynamic, playing a melodic line with a *p* dynamic at measure 81. The Violin part (middle staff) starts at measure 78 with a *p* dynamic, featuring glissando markings (*gliss.*) and a *mf* dynamic at measure 81. The Piano part (bottom staff) starts at measure 78 with a *mp* dynamic, featuring a *fp* dynamic at measure 81. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Musical score for measures 82-85. The Flute part (top staff) starts at measure 82 with a *mf* dynamic, featuring a *gliss.* marking at measure 85. The Violin part (middle staff) starts at measure 82 with a *mp* dynamic, featuring a *gliss.* marking at measure 85. The Piano part (bottom staff) starts at measure 82 with a *mf* dynamic, featuring a *gliss.* marking at measure 85. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A rehearsal mark '5' is placed above measure 82. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 85.

Musical score for measures 86-89. The Flute part (top staff) starts at measure 86 with a *mf* dynamic, featuring a *gliss.* marking at measure 89. The Violin part (middle staff) starts at measure 86 with a *mf* dynamic, featuring a *gliss.* marking at measure 89. The Piano part (bottom staff) starts at measure 86 with a *mp* dynamic, featuring a *gliss.* marking at measure 89. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A rehearsal mark '10' is placed above measure 86. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 89.

15

Musical score for measures 15-17. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 15-17. Measure 15: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 16: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 17: quarter notes G5, F5, E5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 15 and 17.
- Vln.:** Measures 15-17. Measure 15: whole rest. Measure 16: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 17: quarter notes D5, E5, F5, G5. Trills are indicated above the notes in measures 16 and 17. Dynamics: *pizz.* and *mf*.
- Pno.:** Measures 15-17. Measure 15: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 16: quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 17: quarter notes A4, B4, C5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 15, 16, and 17. Dynamics: *mp*.

Musical score for measures 18-20. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 18-20. Measure 18: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 19: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 20: quarter notes G5, F5, E5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 18 and 20. Dynamics: *mf*.
- Vln.:** Measures 18-20. Measure 18: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 19: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 20: quarter notes G5, F5, E5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 18 and 20. Dynamics: *arco sul pont.* and *pizz.*.
- Pno.:** Measures 18-20. Measure 18: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 19: quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 20: quarter notes A4, B4, C5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 18, 19, and 20. Dynamics: *mp*.

20

Musical score for measures 21-23. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 21-23. Measure 21: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 22: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 23: quarter notes G5, F5, E5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 21 and 23. Dynamics: *ff*.
- Vln.:** Measures 21-23. Measure 21: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 22: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 23: quarter notes G5, F5, E5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 21 and 23. Dynamics: *arco sul pont.* and *ff*.
- Pno.:** Measures 21-23. Measure 21: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 22: quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 23: quarter notes A4, B4, C5, D5. Trills are indicated above the notes in measures 21, 22, and 23. Dynamics: *mf*.

25

Fl. *tr*

Vln. *pizz.* *sfz* *p*

Pno. *sfz* *sfz*

Ped. *

Fl. *mf* *mf* *ff*

Vln.

Pno. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Ped. *

30

Fl. *tr*

Vln. *arco*

Pno. *mp*

Ped. *

35

Fl.

Vln.

Pno.

p

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

mp

sfz

mp

40

Fl.

Vln.

Pno.

p

sfz

sfz

mp

mf

45

Fl.

Vln.

Pno.

mp

mp

pizz.sul pont.

pizz.sul pont.

pizz.sul pont.

arco sul fasto

9.2.1. Ηπειρώτικος χορός (ανάλυση).

Το έργο είναι γραμμένο για πιάνο, βιολί και φλάουτο. Το βασικό θέμα του έργου είναι μία εκδοχή του ηπειρώτικου χορού 'Ο Μενούσης'¹²⁶ (εικ.1) το οποίο εμφανίζεται από το πρώτο μέτρο σε σχετικά υψηλή περιοχή στο φλάουτο.



Εικόνα 1.

Το δεύτερο στοιχείο που λειτουργεί συνεκτικά στη δομή του έργου και αναπτύσσεται κυρίως στο υπόβαθρο χωρίς να γίνεται άμεσα αντιληπτό, είναι ένα ρυθμικό μοτίβο που συνηχεί από το πρώτο μέτρο στο πιάνο σε μία έκταση τεσσάρων οκτάβων και του οποίου οι τονισμοί βασίζονται στο μέτρο 7/8 (καλαματιανός- συρτός) δημιουργώντας έτσι πολυρυθμία (εικ.2)



Εικόνα 2.

Το βιολί με glissandi συμπληρώνει τη μελωδία δημιουργώντας συνηχήσεις 4κ και 4 αυξ. Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται στα τρία πρώτα μέτρα με εμφάνιση πολυσυγχορδίας (στο πιάνο) στην κατάληξη που αποτελεί μίξη των τρίφωνων συγχορδιών σιb-ρε-φα και σι-ρε#-φα#

¹²⁶ Ο Μενούσης, ο Μπερμπίλης κι ο Ρεσούλ-Αγάς

Σε κρασόπουλο πηγαίνουν για να φαν' να πιούν
Κει που τρώγαν κει που πίναν κει που γλένταγαν
Κάτι πέσαν στην κουβέντα για τις έμορφες...

[...]είναι η πασίγνωστη ιστορία του Μενούση και της γυναίκας του. Είναι η εποχή της τουρκοκρατίας. Οι τρεις φίλοι, δύο έλληνες, ο Μενούσης και ο Μπερμπίλης, και ένας τούρκος, ο Ρεσούλ-Αγάς βρίσκονται στο κρασόπουλο, σε ένα ταβερνάκι δηλαδή, και γλεντούν. Πάνω στην κουβέντα, αρχίζουν και μιλούν για τις όμορφες γυναίκες. Ένας από την παρέα απευθύνεται στον Μενούση και του μιλά για τη γυναίκα και το πόσο όμορφη είναι.[...].

Retrieved 19/2/2010 from:

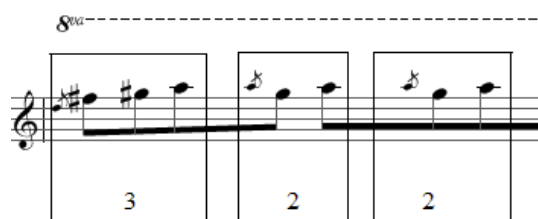
<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=1022§ionID=9>

(two triadic units¹²⁷). Η δεύτερη φράση εμφανίζεται στο βιολί από το μ.4 και ολοκληρώνεται στο μ.7 ενώ τα προηγούμενα μελωδικά glissandi του βιολιού ουσιαστικά συνεχίζονται στο φλάουτο με αντιθετικό τρόπο σαν τονισμένες νότες πλέον. Η συνοδεία του πιάνο έχει πυκνώσει με 4φωνες συγχορδίες τριτών (στα μ.4-5) ενώ στο μ.6 μία διαδοχή παράλληλων αρμονιών οδηγεί στην επανάληψη της πολυσυγχορδίας του μ.3. Συγχρόνως στο δεξί χέρι του πιάνου εμφανίζεται ένα συμπληρωματικό μελωδικό μοτίβο σαν ανταπόκριση του θέματος (εικ.3) :



Εικόνα 3.

Έτσι ενώ μέχρι το μ.7 ολοκληρώνεται το θέμα σε κλίμακα με τονικό κέντρο το σολ στα μ.8-11 επαναλαμβάνεται η δεύτερη φράση του θέματος σε κλίμακα με τονικό κέντρο το φα# εμφανιζόμενο στο φλάουτο σε υψηλή περιοχή και στο πιάνο στο δεξί χέρι με πυκνή συνοδεία παράλληλων αρμονιών. Οι ατσακατούρες στο φλάουτο λειτουργούν στα πλαίσια της πολυρυθμίας τονίζοντας το μέτρο 7/8.(εικ.4)



Εικόνα 4.

Συγχρόνως στο βιολί επανεμφανίζεται glissandi σε υψηλότερη περιοχή και με μεγαλύτερη έκταση πλέον. Το στοιχείο που προβάλλεται έτσι είναι η τροπική μίξη μεταξύ των δύο κλιμάκων του θέματος με τονικά κέντρα σολ και φα# όπου η απόσταση ημιτονίων μεταξύ τους παραπέμπει στο φρύγιο τρόπο. Τα μ.12-15 λειτουργούν σαν coda στην ολοκλήρωση του θέματος με την κατάληξη της δεύτερης φράσης να εμφανίζεται διαδοχικά στο βιολί και στο φλάουτο, ενώ στο πιάνο ο ισοκράτης σε ντο# (η 5^η νότα της κλίμακας φα#) τονίζεται από συνηγήσεις 4κ, 4 αυξ. και 3^{ov} (στο δεξί χέρι) έτσι που να εμφανίζεται πάλι μέτρο 7/8.(εικ.5)

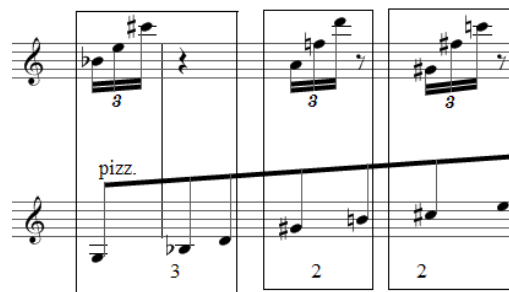
¹²⁷ Persichetti, Vincent. (1961). *Twentieth century harmony, creative aspects and practice*, London: Faber and Faber limited, p.135-147.



Εικόνα 5.

Από τη μέση του μ.15 μέχρι και το μ.20 έχουμε ένα μεταβατικό τμήμα που οδηγεί στην επεξεργασία του θέματος. Σε αυτό το τμήμα εμφανίζεται το στοιχείο του τρίχου σε αντιπαράθεση με ζεύγη ογδόων που προετοιμάζει την εμφάνιση των 7/8 με χρήση τριήχων στη συνέχεια. Έχουμε τρίφωνες συγχορδίες με κίνηση παράλληλων αρμονιών που καταλήγουν στην πτωτική κίνηση των μ.19-20. Στο διπλό ισοκράτη του πιάνου σε αυτό το τμήμα χρησιμοποιούνται οι φθόγγοι ντο (=σι#) και ντο# δηλ. η 4^η αυξημένη νότα της κλίμακας φα# και συγχρόνως η 5^η επίσης. Αυτός ο διπλός ισοκράτης συγκλίνει και αποκλίνει στα μ.18-19. Στο μ.20 στο φλάουτο εμφανίζεται το θέμα σε σμίκρυνση και αρχικά σε σιb με κατάληξη σε λα σαν τροπική μίξη αντίστοιχη με την αρχική εμφάνιση του θέματος. Το θέμα στο ίδιο μέτρο εμφανίζεται και στο βιολί (χωρίς σμίκρυνση) με τροπική μίξη και πάλι μεταξύ σι και σιb στην κατάληξη. Το πιάνο εμφανίζει το ρυθμό των 7/8 με αξίες τριήχων όπως προετοιμάστηκε ήδη με τους απαραίτητους τονισμούς με συγχορδίες υπερκείμενων τεταρτών 4κ και 4αυξ.

Από το δεύτερο μισό του μ.24 και μέχρι το μ.28 το βιολί με pizzicato παίζει αρπισμούς των συγχορδιών σολ-σιb-ρε και ντο#-μι-σολ#-σι ('outlining harmonic activity with broken chords'¹²⁸). Η πρώτη έχει βασική νότα την βαρυμένη δεύτερη της κλίμακας φα# (μίξη με φρύγιο τρόπο) και η δεύτερη την πέμπτη νότα της. Τα τρίχα δεκάτων έκτων του φλάουτου τονίζουν τους σχετικούς φθόγγους του βιολιού για την εμφάνιση και πάλι των 7/8 (εικ.6).



Εικόνα 6.

¹²⁸ Persichetti, Vincent. (1961). ό.π., p.245.

Στο πιάνο ηχούν συγχορδίες τριτών. Η ανιούσα χρωματική κλίμακα του φλάουτου οδηγεί στην εμφάνιση παραλλαγμένου θέματος στο μ.28 με συγχορδία τύπου 6^{ης} αυξημένης στο πιάνο σε υψηλή περιοχή που προσδιορίζει έμμεσα τη σι όπου κινείται το θέμα. Σε αυτή την εμφάνιση του θέματος έχουν μίξη με κατάληξη σε σολ και σολ# στο φλάουτο και σι στο βιολί με παράλληλες τρίτες ως προς το φλάουτο. Η συνοδεία του πιάνου είναι ίδια με αυτή των μ.5-6 (με το αντίστοιχο μοτίβο στο δεξί χέρι η οποία καταλήγει με παράλληλες αρμονίες στο μ.31 σε συγχορδία 9^{ης} και 13^{ης}, η οποία έχει βασική νότα την 5^{ης} της κλίμακας φα# χωρίς βέβαια κλασικό λειτουργικό χαρακτήρα δεσπόζουσας. Το βιολί και το φλάουτο με βηματικές κινήσεις στο μ.32 σχηματίζουν την αντίστοιχη συγχορδία της κλίμακας σολ με το pedal κρατημένο στο πιάνο οι δύο συγχορδίες συνηχούν στην κορώνα του μ.32 δίνοντας χαρακτήρα πτωτικής διαδικασίας με την οποία τελειώνει η επεξεργασία.

Τα μ.33-34 είναι το συνδετικό τμήμα για την εμφάνιση της επανέκθεσης στα οποία με τον τριπλό κινητό ισοκράτη ξεχωρίζει για μοναδική φορά σε όλο το έργο ο ρυθμός 7/8 σαν γνήσιος καλαματιανός. Στο μ.35 η επανέκθεση του θέματος σε σολ γίνεται στο φλάουτο σε υψηλή περιοχή και συγχρόνως με χαμηλές οκτάβες στο αριστερό χέρι του πιάνο. Ενώ το δεξί επαναλαμβάνει τους αντιχρονισμούς που τονίζουν τα 7/8 (πολυρυθμία) όπως και στην αρχή του έργου με το βιολί συγχρόνως να επαναλαμβάνει τα glissandi της αρχής. Στα μ.38-41 η δεύτερη φράση του θέματος σε φα# εμφανίζεται στο βιολί και συγχρόνως με διπλασιασμό οκτάβας μαζί με πυκνή συνοδεία στο αριστερό χέρι του πιάνο. Ουσιαστικά στο πιάνο έχει γίνει ανταλλαγή υλικού μεταξύ των δύο χεριών σε σχέση με τα μ.8-10. Στα υπόλοιπα μέτρα (41-47) έχουμε καταληκτικό τμήμα (coda) που ξεκινά βασιζόμενο στο μοτίβο του μ.4 στο βιολί με το φλάουτο να προβάλλει ξανά την τροπική μίξη με τους φθόγγους σιb-σολ και ντο#-φα#. Το πιάνο συνεχίζει με ισοκράτη μέχρι το μ.45 πάνω στο φθόγγο σι πλέον και τους τονισμούς των μέτρων 12-15 (7/8 στο δεξί χέρι). Με παράλληλες αρμονίες από το μ.45 προς το μ.46 καταλήγει στην πολυσυγχορδία του φινάλε (4^{ov} στο αριστερό και 3^{ov} στο δεξί χέρι). Στα μ.44-46 το βιολί είναι pizzicato εμφανίζει μοτίβα του θέματος. Το τέλος έρχεται με την πολυσυγχορδία του πιάνο και συνήχηση με τα 4κ από βιολί και φλάουτο σε υψηλή περιοχή. Το έργο έχει τη μορφή δομής μίας τριμερούς κυκλικής μορφής, με μορφή A-B-A' όπως και ο ελληνικός χορός του Ν.Σ. με περιοχές έκθεσης, επεξεργασίας και επανέκθεσης σύμφωνα με το εξής διάγραμμα:

Έκθεση: μ.1-11 (α:1-3, β:4-7, γ:8-11)

Επεξεργασία: μ.12-35 (α:12-15, β:15-20, γ:21-23, δ:23-28, ε: 28-32, στ:33-35)

Επανέκθεση: μ.35-47 (α: 35-37, β:27-41, γ:41-45, δ:46-47).

10. Τελικά συμπεράσματα-επίλογος.

Η αναλυτική προσέγγιση από τον ίδιο της τον χαρακτήρα οφείλει να είναι αντικειμενική. Η συνθετική προσέγγιση- που για πολλούς αποτελεί την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος- συνοψίζει την αντικειμενικότητα της ανάλυσης μεν, αλλά επεκτείνεται και με κινητήριο μοχλό την υποκειμενικότητα του αναλυτή- συνθέτη. Τα προσωπικά βιώματα του συνθέτη μπορεί- όπως και έγινε πολλές φορές στην ιστορία της μουσικής- να παραμερίζουν την αναγκαιότητα της ανάλυσης. Σε εποχές όπου υπήρχε ένα στυλ στην μουσική, του οποίου οι βασικές αρχές ήταν ευρέως αποδεκτές- όπως π.χ. στην κλασική εποχή- αυτό μπορεί να επικρατούσε κατά πλειοψηφία.

Ακόμη και τότε όμως υπήρχε η αναζήτηση της καλύτερης και αντικειμενικότερης αναλυτικής μεθόδου, με αποτέλεσμα να τεθούν σταδιακά οι επιστημονικές βάσεις της μουσικής ανάλυσης. Η αναγκαιότητα της καλύτερης δυνατής αναλυτικής μεθόδου-ή μεθόδων- κορυφώθηκε στον 20^ο αιώνα πλέον, όπου η πλήρης ελευθερία στο στυλ της σύνθεσης και στις προσωπικές επιλογές του τύπου της φόρμας που χρησιμοποιούσε και χρησιμοποιεί κάθε δημιουργός έκανε τα προσωπικά βιώματα και τις ακουστικές ικανότητες του εκκολαπτόμενου συνθέτη να φαντάζουν ανεπαρκή για τη δημιουργική χρήση- επέκταση των στοιχείων που χαρακτηρίζουν το έργο κάθε προγενέστερου συνθέτη. Το στοιχείο της μοναχικότητας (όχι αντικοινωνικότητας) στη σημερινή εποχή για τον επίδοξο δημιουργό χρειάζεται την αναλυτική μέθοδο και για έναν ακόμη λόγο. Αυτός είναι η αναγκαία αποκατάσταση του πραγματικού μεγέθους ενός πρωτοπόρου δημιουργού, όταν αυτός έτυχε να τεθεί στο περιθώριο στην εποχή του από ένα ασφυκτικό κοινωνικό περιβάλλον που δεν «άντεχε» την ικανότητά του να ξεχωρίζει με τέτοια κραυγαλέα διαφορά από τους «μουσικούς ταγούς» της εποχής. Στο βαθμό που αυτό θα έχει επιτυχία απομακρύνει τον κίνδυνο τέτοια φαινόμενα να επαναλαμβάνονται. Συγχρόνως ανοίγει το δρόμο για επέκταση της δημιουργικότητας κάθε προγενέστερου προσωπικού στυλ από το νέο συνθέτη σε νέες απρόβλεπτες διαστάσεις. Το τι συνέβη συγκεκριμένα με το Ν.Σ. είναι γνωστό πλέον. Αλλά και το πόσο αυτό το αρνητικό υπόλοιπο καλύφθηκε στις δεκαετίες που ακολούθησαν τον απροσδόκητο θάνατό του είναι μακρά του επιθυμητού. Ακόμη το ότι δεν έχει κυκλοφορήσει εκτυπωμένο το συνολικό έργο του εγείρει πολλά ερωτηματικά (δε γίνεται ανάλυση χωρίς παρτιτούρα...). Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι ο Ν.Σ. είναι περισσότερο αναγνωρισμένος έξω από τη χώρα του, στην οποία ούτως ή άλλως οι βασικές αρχές της – καθυστερημένης χρονικά αλλά και ιδεολογικά- «εθνικής σχολής της μουσικής» παρέμειναν σε ισχύ μέχρι και τη δεκαετία του '60 όπως ήδη αναφέρεται στα αντίστοιχα κεφάλαια. Μέσα από τη βιβλιογραφία και την ανάλυση έχει αποδειχθεί ότι ο Ν.Σ. σαν εξέχων εκπρόσωπος της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας – μαζί με τον Γιάννη Χρήστου και τον Ιάννη Ξενάκη –

διαθέτει το στοιχείο της «οικουμενικής» ελληνικότητας με το ελληνικό στοιχείο να αποδρά από την απομόνωσή του και να αποβάλει την κακόγουστη αμφίεση μιας «πλαστικής φουστανέλας».

«Αυτή η οικουμενικότητα δείχνει μάλιστα να επαναφέρει σε ισχύ τις αρχές του Herder περί ισότητας της διαφορετικότητας, οι οποίες είχαν λειτουργήσει διαστρεβλωμένες στο 19ο αιώνα για τη δημιουργία ηγεμονικών εθνικιστικών εξάρσεων. Η ελληνική και ταυτόχρονα παγκόσμια μουσική του Νίκου Σκαλκώτα έχει ήδη αποδείξει- μέσω της διεθνούς αναγνώρισής της- τη διαχρονική καλλιτεχνική της αξία και λειτουργεί ως φάρος για όλες τις νεότερες γενιές συνθετών.»¹²⁹

¹²⁹ Τσούγκρας, Κώστας. (2007). *Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης;* Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία : Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση, Πεπραγμένα μουσικολογικού συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου.

11.1. Βιβλιογραφία

1. Δεμερτζής, Κωστής. (1991). *Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μουσικής για πιάνο σόλο*. Χαλκίδα: Δημόσια κεντρική βιβλιοθήκη Χαλκίδας.
2. Θρασύβουλου Γεωργιάδη. (2001). *Ο Ελληνικός Ρυθμός*. Αθήνα.
3. Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, βίος-ικανότητες-έργο*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
4. Παπαϊωάννου Γ. Γιάννης. (1978). *Νέα συστήματα σύνθεσης στην ελληνική μουσική πρωτοπορία*. Αθήνα: Γραφή.
5. Ρωμανού, Καίτη. (2000). *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα.
6. Ρωμανού, Καίτη. (2006). *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα.
7. Σπυριδάκης, Κ. Γεώργιος και Περιστερης, Δ. Σπυρίδων. (1968). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια ,τόμ.Γ', (Μουσική εκλογή)*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του κέντρου έρευνας της Ελληνικής λαογραφίας.
8. Τσούγκρας, Κώστας. (2003). *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη-Ανάλυση με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
9. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. (1990). *Η Εθνική σχολή μουσικής-Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών μελετών.
10. Χατζηνίκος, Γιώργος. (2006). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Αθήνα: Νεφέλη.
11. Burns, E.M. (1988). *Εισαγωγή στην Ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
12. Nef, Karl. (1985). *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα.
13. Persichetti, Vincent. (1961). *Twentieth century harmony, creative aspects and practice*, London: Faber and Faber limited.
14. Skalkottas, Nikos. *Greek dances, II (6-11), score, (1965), No 13856 LW*, London, Universal edition.

11.2. Αρθρογραφία

1. Βλάχος, Δημήτρης.(2008). Η νεοελληνική ταυτότητα μεταξύ αισθητικής και ιδεολογίας. *Περιοδικό Ίνδικτος*, τεύχος 16.
2. Γιάννου, Δημήτρης. (2007). Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19ου και 20ου αιώνα. Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής, *Πανεπιστημιακές σημειώσεις*, Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ., (Εαρινό εξάμηνο 2007. Θεσσαλονίκη.
3. Καλομοίρης, Μανώλης.(12.3.1928). Από την Μουσικήν μας ζωή-Η Λαϊκή Συναυλία. *Εφ. Έθνος*, σ.3-4.
4. Λεβίδου Αικατερίνη. (2/2002). Δύο Ελληνικοί Χοροί του Νίκου Σκαλκώτα. Ανάλυση, *Περιοδικό Πολυφωνία*, τ.1.
5. Πισσαλίδης, Γιώργος. (2008). Κριτικός κινηματογράφου. Ο «Πρωτομάστορας» του Καλομοίρη στο Μέγαρο.
6. Ρωμανού, Αικατερίνη. (1999). *Μπάρτοκ και Σκαλκώτας, Η σημασία του έργου του για την ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική*. Συμπόσιο για τα 50 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αθήνας.
7. Σακαλλιέρος, Γιώργος. (2005). Λόγιες εκφάνσεις δημοτικού μέλους στο πέρασμα των χρόνων: το νανούρισμα «Άιντε κοιμήσου κόρη μου...», από τον Bourgault-Ducoudray στον Σκαλκώτα. *Πολυφωνία* 7. σσ. 7-30.
8. Σακαλιέρος, Γιώργος. (2008-9). *Ειδικοί τομείς Νεοελληνικής μουσικής. Όψεις και στάδια της νεοελληνικής μουσικής πρωτοπορίας*. Θεσσαλονίκη: Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. πανεπιστημιακές σημειώσεις
9. Σιώψη, Αναστασία. (2000). *Σημσιολογικές ερμηνείες της παράδοσης που αναδεικνύουν τον Μανώλη Καλομοίρη σε ηγετική φυσιογνωμία της "Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής"*. Συνέδριο με θέμα: «Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας». Ιόνιο πανεπιστήμιο, τμήμα μουσικών σπουδών.
10. Τσούγκρας, Κώστας. (2007). *Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης; Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία : Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση*, Πεπραγμένα μουσικολογικού συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου.
11. Τσούγκρας, Κώστας. (5-7/5/2006). *Στοιχεία ελληνικότητας στο "Παραμυθόδραμα" του Νίκου Σκαλκώτα-Συμβολικός συγκερασμός διατονικότητας και χρωματικότητας, "Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική"*. Διεθνές συνέδριο, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.
12. Χριστοδούλου, Νίκος. (15/4/2008). *Το μπαλέτο "Η Λυγερή και ο Χάρος" του Σκαλκώτα-στον απόηχο ενός φεστιβάλ*. Διάλεξη, Κέντρο Μουσικής σύνθεσης και ερμηνείας.
13. Χριστοδούλου, Νίκος. (12/12/2008). *Sibelius, Bartok, Σκαλκώτας: τρεις νεώτεροι εθνικοί συνθέτες και η "αναπτυκτική παραλλαγή" του Schoenberg*. Διάλεξη-Αφιέρωμα στο έτος Sibelius, Κέντρο μουσικής σύνθεσης και ερμηνείας.

14. Χριστοδούλου, Νίκος. (27/3/2009). *Το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα*. «Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες», Επιστημονικό συνέδριο, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
15. Χριστοδούλου, Νίκος. (2008). Νίκος Σκαλκώτας-Εκατό χρόνια από τη γέννηση του. *Νίκος Σκαλκώτας, Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
16. Ψυχοπαίδη- Φράγκου, Ολυμπία. (2003). Ο Ν.Σ. και η παράδοση της σύγχρονης μουσικής. *Μουσικολογία 18*.
17. Anderson , Perry. (2002). Απόσπασμα από περίληψη του άρθρου “Internationalism: a breviary” ,*New Left Review*.
18. Taruskin, Richard: ‘Nationalism’, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. S. Sadie and J. Tyrrell (London: Macmillan, (2001), volume, page 689.
19. Thornley, John. (2004). Εργογραφία. *Περιοδικό Μουσικής Αντίφωνον*, τ.4, σελ.23-27, τ.5. σελ. 18-23.
20. Thornley, John: ‘Skalkottas, Nikos, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 27/02/2006), <<http://www.grovemusic.com>>
21. Thornley, John. (2008). Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι. *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.

11.3. Ιστοσελίδες

1. <http://www.musipedia.gr/wiki/>, 24/1/2010.
2. http://www.cmcp.gr/gr/lectures/08_04_15.html, 18/1/2010.
3. <http://www.newleftreview.org/?getpdf=NLR24801&pdflang=en>, 18/1/2010.
4. http://www.antifono.gr/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=472&catid=72&Itemid=226, 18/1/2010.
5. http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Gottfried_Herder. 18/1/2010.
6. <http://www.e-grammes.gr/article.php?id=3013>. 18/1/2010.
7. http://www.cmcp.gr/gr/lectures/08_01_12.html. 19/1/2010.
8. <http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?la=1&id=4517> , 19/1/2010.
9. http://www.egolpio.com/HISTORY/xoroi_tupou_lavirin8ou.htm, 26/1/2010.
10. <http://users.otenet.gr/~apelon/cont3.htm>, 26/1/2010.
11. <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=1022§ionID=9>, 19/2/2010.
12. <http://www.greek-music.net/thomas.htm>, 26/1/2010.
13. [http://aboutus.classicalmusic.gr/.](http://aboutus.classicalmusic.gr/), 26/1/2010.

12. Παράρτημα

1. Σύντομο βιογραφικό σημείωμα ¹³⁰

Ο Νίκος Σκαλκώτας γεννήθηκε στη Χαλκίδα το 1904. Το 1909 η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και το 1912 ο μικρός Σκαλκώτας γράφεται στο Ωδείο Αθηνών, στην τάξη του βιολιού, απ' όπου αποφοιτά το 1920, παίρνοντας χρυσό μετάλλιο και υποτροφία. Το 1921 πηγαίνει στο Βερολίνο για να συνεχίσει τις σπουδές του στο βιολί. Η κλίση του όμως προς τη σύνθεση τον ωθεί να εγκαταλείψει κάθε φιλοδοξία για μια μελλοντική καριέρα βιολονίστα. Σπουδάζει σύνθεση με τους Paul Juon, Kurt Weill και Philipp Jarnach, για να καταλήξει στην τάξη του μεγάλου αυστριακού συνθέτη και δασκάλου Arnold Schönberg, κατά την περίοδο 1927-1931. Η πιθανολογούμενη διαφωνία του Σκαλκώτα ως προς τις μεθόδους χρήσης του δωδεκαφθογγισμού και η αναχώρηση του τελευταίου από το Βερολίνο, η άνοδος του ναζισμού και το αδιέξοδο μιας ερωτικής σχέσης, η οποία δεν είχε αίσιο τέλος, ήταν γεγονότα τα οποία συνέτειναν στην επιστροφή του στην Αθήνα το 1933. Για να επιβιώσει, εργάζεται ως βιολονίστας στις τότε συμφωνικές ορχήστρες της πόλης, ενώ συνεχίζει να συνθέτει σε εντατικούς ρυθμούς, όπως και στην περίοδο της διαμονής του στο Βερολίνο, με μία διακοπή, η οποία οριοθετείται μεταξύ των τελευταίων χρόνων του στη Γερμανία και των πρώτων στην Αθήνα (περίπου 1932-1935). Η έλλειψη αναγνώρισης και κατανόησης από το μουσικό κατεστημένο της Αθήνας, αποτέλεσμα της πρωτοποριακής για την εποχή εκείνη μουσικής γλώσσας του συνθέτη, καθώς και η δυσλειτουργία των μουσικών θεσμών της χώρας, οδηγούν το Σκαλκώτα σε απομόνωση και εσωστρέφεια, κοινωνικές και ψυχικές καταστάσεις, οι οποίες θα τον συνοδεύουν μέχρι το τέλος της ζωής του, το 1949. Από τη σχέση του με τη βιολονίστα Mathilde Temko στο Βερολίνο, απέκτησε δύο παιδιά, από τα οποία επέζησε μόνο το δεύτερο (μία κόρη), ενώ από το γάμο του με την πιανίστα Μαρία Παγκαλή (1946) απέκτησε δύο γιους, ο ένας από τους οποίους είναι ο τέως πρωταθλητής Ελλάδας στο σκάκι Νίκος Σκαλκώτας, ο οποίος φέρει το όνομα του πατέρα του λόγω του γεγονότος ότι γεννήθηκε δύο μέρες μετά το θάνατο του μεγάλου Έλληνα συνθέτη. Ο Νίκος Σκαλκώτας, μολονότι πέθανε σε μικρή ηλικία (σαράντα πέντε ετών), άφησε τεράστιο σε όγκο έργο, το οποίο αριθμεί πάνω από 110 συνθέσεις, εάν ληφθούν υπόψη και ορισμένα έργα που χάθηκαν κυρίως κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Βερολίνο. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη της μουσικής (συμφωνική μουσική, μουσική δωματίου, σκηνική μουσική, κλπ), με την ίδια πάντοτε επιτυχία, εκφραζόμενος μέσα από ένα ευρύτατο φάσμα μουσικών ιδιωμάτων, το κάθε ένα από τα οποία συγκροτεί το δικό του εσωτερικό κόσμο, σαφώς οριοθετημένο, αλλά και ταυτόχρονα εκπορευόμενο από την ίδια πάντοτε δημιουργική ευφυΐα.. Από την αριστουργηματική πρώιμη Σονάτα για σόλο βιολί (1925), έως το Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1 (1931) και τους 36 Ελληνικούς χορούς (1931-1943) και από το μπαλέτο Η Λυγερή και ο Χάρος (1938) έως τα τελευταία μεγαλόπνοα συμφωνικά του έργα, όπως η Επιστροφή του Οδυσσέα (1942-1943) και η Συμφωνική σουίτα αρ. 2 (1944), παρατηρείται μια εκπληκτική ενότητα ύφους μέσα από την πολλαπλότητα των τρόπων έκφρασης. Ο Σκαλκώτας, είτε γράφει ατονική και δωδεκαφθογγική είτε τονική μουσική, παραμένει πάντοτε κλασικός στο εκάστοτε είδος. Μεσ αυτήν την έννοια, το δωδεκαφθογγικό πρώτο Κοντσέρτο για πιάνο είναι στο είδος του το ίδιο κλασικό στην ιστορία της δυτικής μουσικής, όσο και οι 36 Ελληνικοί χοροί στο χώρο της Εθνικής μουσικής σχολής. Η μουσική γραφή του Σκαλκώτα, μολονότι φαινομενικά περίπλοκη, είναι σαφής και καθαρή, ενώ από μορφολογική άποψη, διακρίνεται για τη διαύγεια της δομικής διάρθρωσης, προσεγγίζοντας πολλές φορές τα όρια του κλασικισμού, με έναν τρόπο μάλιστα που χαρακτηρίζεται πάντοτε από την τέλεια συμβατότητα μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Είτε χειρίζεται τη μορφή της σονατίνας, είτε της σουίτας ή του κοντσέρτου (σώζονται συνολικά εννιά κοντσέρτα), ο Σκαλκώτας αποδεικνύεται ένας τέλειος μάστορας της μορφής, χωρίς όμως να ακολουθεί κανένα ακαδημαϊκό πρότυπο. Η μαθητεία του δίπλα σε μια τόσο ισχυρή προσωπικότητα, όπως αυτή του Schoenberg, όχι μόνο δεν τον εμποδίζει, αλλά τον βοηθά να βρει τις δικές του λύσεις στα προβλήματα που έθεσε η μουσική του 20ου αιώνα. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται και από τον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκε την μέθοδο σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους, τρόπος ο οποίος είναι αλληλένδετος με τις ολοκληρωμένες απόψεις που είχε για τις έννοιες του θέματος, της αρμονίας και της μορφής. Αν και αρκετοί γνώριζαν την αξία του Σκαλκώτα όσο ζούσε, εν τούτοις η πλατύτερη αναγνώριση έρχεται μετά το θάνατό του και ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, μετά την ηχογράφιση και έκδοση ορισμένων εκ των αριστουργημάτων του, όπως το Κοντσέρτο για βιολί, το Λάργκο Συμφωνικό, το Κοντσέρτο για κοντραμπάσο, τη μουσική

¹³⁰ Πηγή: Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Γιώργος Ζερβός (εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας).

δωματίου για βιολί και πιάνο, κ.ά.. Υπάρχει μία ιστορική αδικία ως προς την τοποθέτηση του Νίκου Σκαλκώτα όχι μόνο στην ιστορία της ελληνικής αλλά και της σύγχρονης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Η αδικία αυτή είναι το αποτέλεσμα αφ' ενός της έλλειψης υγιών και μακροχρόνων μουσικών θεσμών, ικανών να προωθήσουν το έργο του (ορχήστρες, οργανωμένη μουσικολογική έρευνα, κλπ), αφ' ετέρου της ευρύτερης έλλειψης βαθιάς μουσικής παιδείας τόσο των επαγγελματιών μουσικών όσο και ενός μεγάλου μέρους του μουσικόφιλου κοινού.

2. Το δημοτικό τραγούδι (άρθρο του ΝΣ)

Είμεθα πλέον σήμερα εις θέσιν να κρίνωμεν το δημοτικό τραγούδι ή δεν είμεθα; Πολλά μπορεί κανείς να σκεφθεί έως ότου εύρει την ορθήν απάντησι! Η ευγενής προέλευσις του δημοτικού μας τραγουδιού, η αριστοκρατική του τάσις μας δίδουν μια πολιτισμένην πνοήν. Αυτό το αισθανόμεθα. Ίσως όμως το ότι μόνο το «αισθανόμεθα» και δεν το γνωρίζομεν βαθύτερα να μην είναι αρκετό, θα έπρεπε να το κατέχωμεν και πνευματικώς! Η μουσική του δημοτικού τραγουδιού είναι κάτι τι το τέλειο ή το ημιτέλες; Η ποιήσις του; Χωρίζομεν το δημοτικό τραγούδι απ' το λαϊκό, το λαϊκό ως πλέον διαδεδομένο απ' το δημοτικό, ως ελαφρότερον εις περιεχόμενον και ευκολώτερον. Το δημοτικό τραγούδι είναι δυσκολώτερον, η ποιήσις του φανερώνει τον πλούτο της ελληνικής τέχνης τον οποίον πρέπει να επεξεργασθούμε και διαδώσωμεν καταλλήλως. Η έννοια του δημοτικού τραγουδιού ως ποιήσις δίδει ένα ενδιαφέρον θέμα, το θέμα δε αυτό ανέχεται και ενδιαφέρουσα επεξεργασία ανάλογη με τις απαιτήσεις της μουσικής και φιλολογικής εποχής μας. Πολλές φορές μάλιστα δίδει ένα δημοτικό τραγούδι δύο και περισσότερα θέματα ζωντανά σημάδια του περιεχομένου του. Η μουσική του αξία κρύπτεται μέσα εις τα μουσικά μέτρα του τραγουδιού, όπως και εις το ρυθμό του ποιητικού περιεχομένου του θα εύρωμεν την πρωτοτυπία η οποία δίδεται εν «συντομία» για να την επεξεργασθή ο ειδικός με τον ενδιαφέρον και πολιτισμένο τρόπο. Η επεξεργασία εις την ποιήση και εις τη μουσική θα δώσουν κάτι το τελειότερον εις την όλην του φόρμα, εις όλην του την γενική έννοια, πολλές φορές το τροποποιούν με μια ελευθερία τεχνική, με ένα πλούτο βαθύτερας εννοίας. Αν η επεξεργασία είναι αναγκαία ή όχι; Είναι αναγκαία για τον μεγάλο δημιουργό, όπως και αναγκαία είναι για τον σκοπό για τον οποίον γράφεται. Π.χ. προσθέτωμεν ποιήσι (στίχους εις μικρά τραγούδια, κείμενον εις στίχους σε μεγάλα), τροποποιούμεν τους ρυθμούς των στίχων, προσπαθούμε να δώσωμεν το ευκολονόητον και την ποικιλία, εναρμονίζωμεν την μουσική, μελωδία, ή την μετατρέπωμεν άνευ αρμονίας (μονοφωνία), δίδωμεν (αν υπάρχει ανάγκη) την ωραιότεραν φόρμα. Το τραγούδι είναι παλιό και παραπαγανδίζεται εις την νέαν εποχήν. Προπάντων και κατά κανόνα αφαιρούμεν την επιπολαιότητα μιας σύντομης επιδιορθώσεως η οποία καταστρέφει πάντοτε την καθάρην και εξευγενισμένην τάσιν του δημοτικού τραγουδιού. Τα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια, τα ερωτικά, τα του αποχωρισμού, της σκλαβιάς, και τα των διαφόρων μερών της Ελλάδος δεν πρέπει να έρχονται εις επαφήν με την καθημερινήν μηχανή μιας ταχυτάτης δημοσιογραφίας, ή μιας αφαντάστου μεγάλης εταιρείας αποκλειστικώς για του ιδίους προπαγανδιστικούς σκοπούς, πέφτουνε τότε εις τα χαμηλά στρώματα των παραφράσεων. Τόσο για τη ποιήση όσο και για την μουσική ο κίνδυνος είναι φανερός εις το μεγάλο Έλληνα καλλιτέχνη. [...]

3. Η μουσικοκριτική, (άρθρο του ΝΣ)¹³¹

Υπάρχει βέβαια κίνδυνος με το σημερινό μου άρθρο, να ονομασθώ και κριτικός της μουσικοκριτικής! Όμως, τον τιμητικόν αυτόν τίτλον πρέπει να τον αρνηθώ και να τον δωρίσω σε άλλα «πλέον ταλαντούχα πρόσωπα»! Η ειδικότης μου θα περιορισθή μόνον εις το να διαπίστωση πραγματικότητας, γεγονότα και αμάθειας, όλα εκείνα που αφορούν -συνήθως-την μουσικοκριτικήν. Μεταξύ των καλών ξένων καλλιτεχνών υπάρχει μία κρυφή παροιμία, που λέγει ότι σχεδόν, κάθε κριτικός της μουσικής είναι κι ένας αποτυχών μουσικός. Η παροιμία αυτή κρύβει πολλές αληθείας. Μία πρόχειρη ματιά εις τον κατάλογον όλων των καλών ξένων κριτικών της μουσικής, φέρει εις την επιφάνεια το εξής περιέργο φαινόμενον: τα 3/4 των κριτικών αυτών αποτελούνται από αποτυχόντας συνθέτας και μουσικούς. (Νομίζω, ότι επίσης και εις την Ζωγραφικήν και Φιλολογίαν, αι καταστάσεις δεν διαφέρουν πολύ). Οι μουσικοί αυτοί είναι συχνά καλά κατηρτισμένοι, δεν χάνουνε την ευκαιρία να σπουδάσουν

¹³¹Πηγή: Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος. Μουσείο Μπενάκη, σελ.323, Αθήνα 2008.

μονομερώς εις το σχολείον την στοιχειώδη αρμονία, αντίστιξι, μορφολογία και να μάθουν κάπως κι ένα όργανο. Είναι ερασιτέχναι μουσικοί καλοί, αλλ' όχι βέβαια απαραίτητοι! Αποτυγχάνουν στην καριέρα τους και καταφεύγουν εις το σπήλαιον της μουσικοκριτικής. Εκεί οπλίζονται με βιβλία, γνώσεις, αισθητικήν και αρχίζουν τον αγώνα -την εκδίκησιν. Σκοπός μου δεν είναι να θίξω ζητήματα, όπως το της αυτοσυντηρήσεως των, αλλά να φέρω εις φως και εις την πατρίδα μου την κατάχρησιν του επαγγέλματος των. Διότι ιδού ο τρόπος της εξασκήσεως του: Παραχώρησις εις το πολιτικόν φρόνημα της εφημερίδος που γράφουν (δυστυχώς Πολιτική και Τέχνη βαδίζουν τον τελευταίον καιρό μαζί), εις το μουσικόν των φρόνημα, αν έχουν καν συνειδητό τέτοιο, εις την ίδια των την ανικανότητα και τέλος, εις το ωρισμένον πρόσωπον του οποίου το έργον κρίνουν. Δεν είναι άλλως τε τυχαίον γεγονός, ότι σε κάθε μουσική εποχή τα μέτρια ταλέντα ευρισκοντο πάντοτε πιο ψηλά απ' τους πραγματικούς δημιουργούς (υπάρχουν βέβαια και λίγαι εξαιρέσεις). Συλλογίζομαι ότι στην εποχή του Brahms, ο Bruch εθεωρείτο οδηγός μιας μεγάλης σχολής και... ο συνθέτης του μέλλοντος, ενώ ο πρώτος έφερε το όνομα του ξερού ακαδημαϊκού. Σήμερα σκέπτονται, όμως, και στην Γαλλία διαφορετικά. Στην εποχή του Bach, ο Telemann, συνθέτης μ.ά. και πολλών μελοδραματικών έργων, έφερε την σφραγίδα της μεγαλοφυΐας, ενώ πάλιν ο πρώτος εθεωρείτο ακαδημαϊκός, οπισθοδρομικός και... όχι της εποχής του! Τι μπορούν ν' απαντήσουν οι σημερινοί κριτικοί σε όλα αυτά; Τα παραδείγματα είναι άπειρα, αλλ' αυτά δεν ενδιαφέρουν μουσικούς, ενδιαφέρουν ίσως τους σημερινούς κριτικούς, οι οποίοι τα εκλαμβάνουν ως υποδείγματα! Και όμως. Παρ' όλα τα άνω μειονεκτήματα της μουσικής κριτικής του εξωτερικού, δεν μπορεί κανείς ν' αρνηθή την αναγκαιότητα της υπάρξεως της, έστω και κατ' αυτόν τον άδικο τρόπο. Εκτός αυτού, εις το εξωτερικόν οι πνευματικοί αυτοί αγώνες εξελίσσονται με κάποια φυσική σπουδαιότητα και πεποιθήσιν. Οι κριτικοί, όχι μόνον μιας πρωτευούσης, αλλά και μικρών επαρχιών, δεν κατέρχονται ποτέ εις την χαμηλήν κλίμακα των ιδιωτικών προσωπικών ζητημάτων. Αυτό είναι ίδιον των ελληνικών μουσικών... αγώνων και των περισσοτέρων μας μουσικοκριτικών. Τους δε τελευταίους θέλω ακριβώς να τιμήσω με το άρθρο μου. Η πλειοψηφία της ελληνικής μουσικοκριτικής (δηλ. Αθηναϊκής) αντιπροσωπεύεται από ερασιτέχνας ή μη μουσικούς. Η ερασιτεχνία είναι στο τόπο μας, περισσότερο από κάθε τι άλλο, μία χρονίως επιδημιακή ασθένεια. Και είναι για μένα δύσκολον ν' αποφανθώ με βεβαιότητα, αν η ερασιτεχνία αυτή είναι οι καρποί και τα πρακτικά αποτελέσματα των Ωδείων μας, ή των διαφόρων ευκαιριών και μέσων, που συχνά διαθέτουν οι διάφοροι ενδιαφερόμενοι κριτικοί. Για ένα όμως είμαι βέβαιος: Αυτά που συμβαίνουν στην πρωτεύουσα μας δεν συμβαίνουν ούτε εις μίαν φυλήν μαύρων. Ίσως, επειδή άλλως τε η τελευταία δεν έχει δημοσίαν μουσικήν κίνησιν, άρα ούτε και μουσικοκριτικήν. Η μουσικοκριτική μας βρίσκεται ακόμη εις το στάδιον της επαρχιακής ανταποκρίσεως και της φθηνής φιλολογίας. Οι περισσότεροι των μουσικοκριτικών μας θα μπορούσαν ίσως να περιγράψουν ένα εντελώς εξωτερικό κοσμικό γεγονός, π.χ. την εορτήν των καλλιστείων, αλλά όχι να κρίνουν την εκτέλεσιν ενός έργου, την αξίαν ενός σολίστ- αποσιωπώ ενός συνθέτου, έστω και χωρίς «φαινομενάλ» ταλέντο, δηλ. ενός συνθέτου της εποχής μας! Στην πεντάμηνο αθηναϊκή διαμονή μου, έλαβα συχνά την ευκαιρία να διαβάσω διάφορες ελληνικές κριτικές, κρίσεις για διάφορους ξένους σολίστ, για εκτελέσεις της ορχήστρας μας και για διάφορα έργα ξένων και Ελλήνων συνθετών, χωρίς βέβαια, λυπηρόν, αλλ' αληθές, να κατορθώσω να εννοήσω και το περιεχόμενον των. Επρόκειτο αίφνης για ένα έργο του Μπαχ; — η ελληνική κριτική περιγράφει με ειδικότητα την ζωή του Μπαχ, πόσας γυναίκας πανδρεύτηκε και τα 100 παιδιά που έφερε στον κόσμο!! (ίσως η γονιμότης του ανθρώπου να παίζη εδώ συμβολικό ρόλο: την γονιμότητα του πνεύματος!). Επρόκειτο για την εκτέλεσιν της πρώτης συμφωνίας του Μάλερ; -η κριτική μας περιέγραφε την καριέρα του Μάλερ, ότι ήτο διευθυντής ορχήστρας στην όπερα της Βιέννης, ένα διάστημα και στη Βουδαπέστη, και ότι, όπως έλεγε και ο ίδιος, για να καταλάβη κανείς την μουσική του θα έπρεπε να γνωρίζη και τον ίδιο τον συνθέτη, την ζωή του, τις πίκρες- όλ' αυτά που ημείς οι Έλληνες δεν γνωρισαμεν-άρα δεν μπορούμε να γνωρίσουμε και την μουσική του! Η άλλη πλευρά της κριτικής μας, με άλλον πολιτικόν και μουσικόν φρόνημα (;) ψιττακίζει γαλλικάς σωβινιστικάς κρίσεις: Ο Μάλερ είναι βαρύς, δυσνόητος, μακρύς στην φόρμα και δεν θα περάση ποτέ τα γερμανικά σύνορα! Όσον αφορά τας εκτελέσεις: ο πόλεμος γίνεται πάντοτε για τα διάφορα tempri και τας δυναμικάς λεπτομέρειας. Έτυχε ο διευθυντής της ορχήστρας να είναι κουρασμένος ή νευρικός, και η εκτέλεσις γνωστών έργων να γίνεται συχνά αγνώριστος-αυτό αρκεί για ένα Αθηναϊκόν μουσικοκριτικόν γεγονός. Πρόκειται για ξένους σολίστ;-οι της κεντρικής Ευρώπης θα έχουν με το μέρος των όλους τους μουσικοκριτικούς που έτυχε προ εικοσαετίας να σπουδάσουν σχεδόν εις την κεντρικήν Ευρώπην, οι της ανατολικής παρόμοια. Η ίδια τύχη και για τους λιγοστούς Έλληνας σολίστ. Ότι τα πνευστά όργανα της συμφωνικής μας ορχήστρας παίζουν συχνά μισόν τόνο χαμηλότερα μεταξύ των και απ' τα έγχορδα, ότι η σοσιαλική θέσις των μουσικών μας γίνεται μέρα με την ημέρα αφόρητος, ότι η ορχήστρα μας είναι αδύνατον να εξελίχθη σε μίαν ευπρόσωπον τέτοιαν εφ' όσον της λείπουν: ομοιογένεια οργανισμού, ενδιαφέροντος και το συναίσθημα του καθήκοντος (δυστυχώς η αμοιβή των μουσικών μας είναι θλιβερά), για όλα αυτά δεν είδα να ενδιαφερθή σοβαρά και εκτεταμένα

η Αθηναϊκή μουσικοκριτική. Και φθάνομεν τώρα εις την κορυφήν της κωμωδίας αυτής, εις τας διαφόρους κρίσεις περί συγχρόνων έργων μουσικής. Κρίσεις για τον Casella, πολύπειρον μεν μουσικόν, αλλ' όχι απαραίτητον συνθέτην, τον ονομασθέντα όμως, στον τόπο μας, πρωτοπόρον της νεωτέρας συγχρόνου μουσικής, θαύμα πρωτοτυπίας, ίλιγγος εμπνεύσεως- και όλα αυτά, μ.ά., ως υπόδειγμα διά τους συγχρόνους Έλληνας συνθέτας! Κρίσεις για τον Προκόφιεφ, Συμανόφσκη, Ραβέλ, Στραβίνσκυ, Χίντεμιτ κτλ.- όλοι μαζί στριμωγμένοι και όμοιοι, σ' ένα και το αυτό ύψος, και ας χωρίζουν τους συνθέτας αυτούς απέραντοι πνευματικά διαστάσεις. Διά την τάδε κυρίαν και τον δείνα κύριον κριτικόν δεν παίζει αυτό βέβαια κανένα ρόλο &^ρόλο παίζει, ότι η κριτική πρέπει να γραφή! Και δεν μπορώ βέβαια ν' ανθέξω εις τον πειρασμό του να μη φέρω και τον εαυτό μου ως παράδειγμα. Γνωρίζω επίσης, ότι με το βήμα αυτό δεν θα κερδίσω περισσότερο την εύνοια της αθηναϊκής μουσικοκριτικής, αυτό άλλως τε δεν θα μ' ωφελούσε πολύ! Περισσότερο μ' ωφέλησε η εκ του πλησίον γνωριμία της, αι εσφαλμένα κρίσεις της σε έργα μου μουσικής δωματίου, διότι με τον τρόπον αυτόν μου εδόθη η ευκαιρία να σφραγίσω διπλά και τριπλά όλ' αυτά που ενστίκτως από μακριά διησθανόμην: η ολοκληρωτική της άγνοια για σύγχρονον ή μη σύγχρονον, απομιμητικήν και δημιουργικήν μουσικήν. Δεν μπορεί ένας σοβαρός μουσικός να ξεχάση το ειρωνικόν, γιομάτο, όμως, καλωσύνη, χαμόγελον, αυτό που άθελα μεταχειρίζεται κανείς σε απλοϊκούς, αποκλεισμένους για πάντα απ' την αστραπιαία εξέλιξη του κόσμου ανθρώπους, όταν κρίνεται κατά τον ακόλουθον ανίκανο τρόπο: «Ο κ. Σκαλκώτας θέλησε να διασκεδάση εις βάρος του σεβαστού κοινού.-Αποκηρύττει εκ συστήματος και επιμόνως την έμπνευσιν και την δημιουργικότητα, και φυσικά έχει διπλούν κέρδος: α) γίνεται πρωτότυπος και β) σκεπάζει την στειρότητα του με το πρόσχημα της μοντέρνας τεχνοτροπίας. -Αι συνθέσεις του κ. Σκαλκώτα είναι απλώς ανιαρά και δυσάρεστα γυμνάσματα ενός πρωτόπειρου νεοφώτιστου μαθητού του Σαίμπεργκ, τα οποία οι υπομονητικοί ακροαταί μπορούν να υποστούν χωρίς διαμαρτυρίαν.- Ο κ. Σκαλκώτας δεν είναι φαινόμενον, είναι απλώς μία περίπτωση, πολύ συνηθισμένη μάλιστα περίπτωσης στους καιρούς μας του πλήρους μουσικού εκτροχιασμού και της αρνητικής ισοπεδώσεως της τέχνης». - Σεβαστοί αναγνώσται: «κίνδυνος θάνατος», η «εισβολή των βαρβάρων εν Ελλάδι» -και για να μην ξεχνάμε και το χιούμορ: κατά γενικήν ομολογίαν ο κ. Σκαλκώτας είναι προικισμένος με πραγματικον ταλαντον. Πώς είναι όμως δυνατόν να γράφη τόσον άσχημη μουσικήν;- Ο Richard Strauss είπε κάποτε στον Hindemith -τηρουμένων των αναλογιών, δηλ. του υπέροχου κριτικού ποζάροντος ως Richard Strauss και του υποφαινομένου ως Hindemith (ποιος τώρα άρα γε απ' τους δύο μας και με την τεραστία διαφορά της ηλικίας μας πλησιάζει την πραγματικότητα;):- Εσείς έχετε ταλέντο, γιατί δεν γράφετε πραγματικήν μουσικήν; Ο χώρος δεν μου επιτρέπει δυστυχώς, να παραθέσω και άλλας περικοπάς των διαφόρων κριτικών μου. Φθάνει όμως έως εδώ. Δεν κρίνεται δηλαδή, το έργον τέχνης αυτό καθ' εαυτό, κρίνεται ο συνθέτης μόνον, και βέβαια ανάλογα με την προσωπική του ιδιοσυγκρασία! Δεν μπορεί κανείς να μου απόδειξη το αντίθετον: οι περισσότεροι των μουσικοκριτικών της πρωτευούσης μας δεν είναι ικανοί να διαβάσουν ούτε μια εύκολη σελίδα μιας παρτιτούρας έργου μου, ούτε ν' αναλύσουν συστηματικά την μορφή του -για να μ' αποδείξουν με μουσικά επιχειρήματα (και όχι με τη δύναμι του Τύπου), ότι είναι γραμμένο ελαττωματικά -π.χ. για πνευστά, για έγχορδα ή για ορχήστρα, ότι υπάρχουν εις τα έργα μου, όπως εις τα περισσότερα έργα Ελλήνων συνθετών, μίγματα και αντιθέσεις μουσικού ύφους. Κανείς απ' τους μουσικοκριτικούς μας δεν εμελέτησε, ούτε καν αντίκρυσε εκ του πλησίον έργον δικό μου. Και γεννάται το ερώτημα: πώς είναι δυνατόν σε πρώτην ακρόασιν πολύπλοκου συγχρόνου έργου, να παρακολούθηση η τάδε κυρία ή ο κ. τάδε ανίδεος κριτικός αλανθάστως και να σχηματίση αποφασιστικήν επ' αυτού γνώμη; Ποία μεγαλύτερα μουσικά μέσα διαθέτει απ' τα ενός σπουδάσαντος μουσικού; την πείραν;- αποκλείεται για τον τόπο μας, δεν έχομεν άλλως τε την ευκαιρία ν' ακούμε καλήν και πολλήν μουσική. Την μουσική μόρφωσιν; απέδειξα το αντίθετον ανωτέρω. Ωστόσο όλοι σπεύσανε να με κρίνουν, πολλοί βέβαια χωρίς ν' ακούσουν και τα έργα μου, να μου επιτεθούν -για ποιο λόγο; Απλούστατα: η παραδοχική των μουσική ικανότης, σταμάτησε μια για πάντα στα σύνορα της μουσικής του 18ου αιώνος. Δεν μπορούν, λοιπόν, τοιούτου είδους φιλολογικά εξάρσεις να ονομασθούν και κριτικά. Θα μπορούσαν ίσως να φέρουν το όνομα των επιπόλαιων και επιφανειακών εντυπώσεων. Αλλά, εντύπως δεν είναι κριτική. Σκοπός και αποστολή της κριτικής, είναι να κρίνη το έργον τέχνης αυτό καθ' εαυτό και όχι να διαπίστωση την πνευματικήν τάσιν αυτού. Οι περισσότεροι των κριτικών ενδιαφέρονται και ασχολούνται μόνον με το τελευταίο.

Είναι άλλως τε και πολύ ευκολώτερο, να βαδίζη κανείς με αορίστους εννοίας, όπως «ατοναλιτέ», «πολυτοναλιτέ», το «αγνώς ηχητικον υλικών», «απόλυτος αντικειμενισμός», «μυμπρεσιονισμός», «εξπρεσιονισμός», «κλασικισμός», «ρομαντισμός», «νεοκλασικισμός», «νεορομαντισμός», «νεωτέρα «αμεροληψία», «μουσική της χρήσεως», «σοσιαλική μουσική» και το τελευταίον: «καθολικός μουσικισμός». Σκοπός, λοιπόν, και αποστολή της κριτικής δεν είναι να δημιουργή ιστορίαν της μουσικής τριγύρω της, αλλά να ξεχωρίξη, προ παντός, εις τα διάφορα έργα την απομίμησιν

(reproduktion) απ' την πραγματική δημιουργία. Ολίγοι των κριτικών μπορούν ν' ακολουθήσουν αυτό τον δρόμο.

(Βερολίνον, Μάρτιος 1931).

4. Σχετικά με τους 36 χορούς ¹³²

Είναι φυσικό όμως να αναρωτηθεί κανείς, μέχρι ποίου σημείου, ξένοι στο πνεύμα αυτών των χορών μουσικοί, μπορούν στο κατ' ανάγκην συμπιεσμένο χρονικό διάστημα μίας ηχογράφησης, να αποδώσουν τόσους ρυθμούς που αντικατοπτρίζουν όχι μόνο μια σπάνια γεωγραφική ποικιλία, αλλά και ένα εξαιρετικά πλούσιο ιστορικό υπόβαθρο. Είχα μάλιστα το εξαιρετικό προνόμιο να «ζήσω» κυριολεκτικά την αυθεντική πηγή από την οποία ο Σκαλκώτας άντλησε τη μοναδική αυτή υποσυνείδητη σχέση με τη ρυθμική πεμπτουσία της ελληνικότητας, όταν μετά από ανεπιτυχείς προσπάθειες το 1955 και το 1956, το 1957 ο γιατρός της μου επέτρεψε τελικά να επισκεφθώ μαζί με τον Γ.Γ. Παπαϊωάννου (τον τότε γραμματέα των Αρχείων Σκαλκωτα) τη μητέρα του, που από χρόνια εκείτο τυφλή και κουφή σε ένα σιδερένιο κρεβάτι μέσα σε ένα φτωχικό και σκοτεινό εσωτερικό δωμάτιο κοντά στην πλατεία Βάθης. Μόλις μετά από πολλή προσπάθεια της κόρης της άκουσε τα ονόματα εκείνων που είχαν έρθει να τη δουν, συγκινήθηκε τόσο που οι αισθήσεις της άρχισαν να ζωντανεύουν. «Πούν' τα χέρια, πουν' τα χέρια που ανάστησαν το γιο μου το γιο μου που μου σκοτώσανε, να τα βλογήσω», και αδράχνοντας τα χέρια μου άρχισε να τα φιλάει και να εύχεται: «Να πετάν, να πετάν, πουλιά να γενούν να πετάν...». Ο Παπαϊωάννου είχε τότε την εξαιρετική έμπνευση να της ζητήσει να μας τραγουδήσει κάτι από αυτά που τραγουδούσε στο γιο της όταν ήταν μικρός. Τότε, αυτό το κυριολεκτικά σωματικό ερείπιο, συνεχίζοντας να κρατάει τα χέρια μου με μια δύναμη που έκανε το κρεβάτι να τρίζει και εμένα να αισθάνομαι σαν άχυρο και με μία φωνή που δεν θα σκέπαζαν ούτε τρία τρομπόνια, τραγούδησε λαϊκούς σκοπούς με τέτοιο παλμό και έξαρση που είδα τους άχρωμους τοίχους τουωματίου να μεταβάλλονται έξαφνα σε ζωντανά τοπία και ολόκληρες ανθισμένες βουνοπλαγιές μέσα από τις οποίες αναδύονταν αυτούσια η ψυχή της πατρίδας. Εκεί μου αποκαλύφθηκε η πηγή των αθάνατων ελληνικών χορών του. Όπως αργότερα έμαθα, η μητέρα του Σκαλκωτα είχε μάλιστα υπάρξει στα νιάτα της φημισμένη τραγουδίστρια παραδοσιακών τραγουδιών!

5. Σχετικά με τον όρο «ελληνικότητα» ¹³³

[...]Ήδη βρισκόμαστε για τα καλά στη δικτατορία του Μεταξά. Η έννοια της ελληνικότητας συγχέεται πλέον με την εθνικοφροσύνη. Ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, το 1938, θίγει το θέμα της ελληνικότητας και, σε λίγο, αρχίζει με τον Σεφέρη ο Διάλογος πάνω στην ποίηση. Ο Τσάτσος θα γράψει: «[...] στις πρωτοποριακής τέχνης τα έργα μόλις διακρίνεται η σφραγίδα της ελληνικότητας». Θα διατυπωθούν απόψεις περί ελληνικής ελληνικότητας, ξενόφερτης ελληνικότητας, ελληνικότητας του Αιγαίου, αληθινής ελληνικότητας, οργανικής ελληνικότητας, ελληνικότητας ουσίας και μορφής, με λίγα λόγια, ένα ατελείωτο κομπολόι παραλλαγών πάνω σ' ένα θέμα, τη στιγμή που η πλειονότητα των καλλιτεχνών δεν είχε ιδέα τι συνέβαινε στην Ευρώπη. Το ομολογεί, για τα ζητήματα της μουσικής ο Ελύτης στο Χρονικό μιας δεκαετίας: «Ο τελευταίος συνθέτης που ξέραμε ήταν ο Μανώλης Καλομοίρης [...] Στο κεφάλαιο της μουσικής ήμασταν, εκείνη τη στιγμή το συνειδητοποιούσαμε, ασυγχώρητα καθυστερημένοι. Γνωρίζαμε αόριστα την ύπαρξη της δωδεκάφθογγης μουσικής, τα ονόματα -και μόνον αυτά— του Schonberg και του Alban Berg. Δίσκοι, πικάπ, μαγνητόφωνα δεν είχαν ακόμη εφευρεθεί, τουλάχιστον δεν είχαν περάσει στην κοινή χρήση». Αυτά γράφει ο Ελύτης για τη δεκαετία 1934-1944. Μόνον ο Σεφέρης, απ' όσο ξέρω, γνώριζε τη μουσική των μοντέρνων. Είχε ακούσει και δει να ερμηνεύουν έργα τους, είχε δει τον Ravel, τον Stravinsky και τον Schonberg στο Λονδίνο, ήξερε πολύ καλά τη μουσική του Debussy και είχε γράψει γι' αυτούς πολλές σελίδες σε γράμματα που έστειλε στη μουσικοκριτικό Λούκια Φωτοπούλου, από το 1932. Τη μουσική του Σκαλκώτα δεν την ήξερε (και πώς

¹³² Πηγή: Γιώργος Χατζηνίκος, Νίκος Σκαλκώτας, Μία ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας, σελ.34-35. Εκδόσεις Νεφέλη, 2006.

¹³³ Πηγή: Χάρης Βρόντος, Ο Σκαλκώτας και οι Άλλοι-Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος, σελ.43-45, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

να την μάθει άλλωστε;), ούτε είχε γνωριστεί μαζί του. Απλώς πληροφορήθηκε το θάνατο του, από τον Γιώργο Χατζηνίκο, νομίζω.

6. Από την αιχμαλωσία στο Χαϊδάρι.¹³⁴

Μια φορά, όταν ο Σκαλκώτας συνέθετε και ο Ευθυμιόπουλος φύλαγε την πόρτα της αποθήκης, ξαφνικά έγινε μια φασαρία, καθώς ένας φρουρός, που τον κοροΐδευαν οι γυναίκες από την άλλη μεριά του αγκαθωτού συρματοπλέγματος, έπεσε πάνω στις γυναίκες και άρχισε να τις χτυπά. «Νίκο, μπορείς να αποδόσεις μουσικά αυτή η σκηνή;», ρώτησε ο Ευθυμιόπουλος. Ο Σκαλκώτας απάντησε γρήγορα και εμφατικά «Μπορώ, μπορώ». Το αν τελικά αυτό το κομμάτι γράφτηκε ή όχι δεν είναι γνωστό). Πάντως δεν είναι στον κατάλογο τίτλων που έδωσε ο Ευθυμιόπουλος. Μερικές από τις συνθέσεις του Σκαλκώτα (μεταξύ 30 και 50 φύλλα μουσικού χαρτιού) κρύφτηκαν σε κιβώτια στην αποθήκη του γυαλαδικού, όπου οι Γερμανοί φύλαγαν τα αντικείμενα από λεηλασίες. Τα υπόλοιπα φυγαδεύτηκαν έξω από το στρατόπεδο και παραδόθηκαν «σε κάποιον δικό του στον Πειραιά». Όσο για τα κιβώτια, όταν οι δυνάμεις κατοχής εγκατέλειψαν την Ελλάδα, έφυγαν κι αυτά στη Γερμανία. Είτε ο Σκαλκώτας ξαναπήρε τη μουσική του από τον Πειραιά είτε όχι, κανένα απ' αυτά τα έργα δεν βρέθηκε ανάμεσα στις συνθέσεις του μετά το θάνατο του. Όταν ο Ευθυμιόπουλος τον ξανασυνάντησε στην Αθήνα, μετά τον πόλεμο και ρωτούσε, «Πώς πάει ο χρόνος επώασεως των κομματιών;», ο Σκαλκώτας κάθε φορά απαντούσε αόριστα: «Δεν είναι καιρός», «Όπω καιρός», «'Ασ' τα, 'Ασ' τα!». Ο Ευθυμιόπουλος κατέληξε στο συμπέρασμα πως ο Σκαλκώτας «πρέπει να ήταν φακελωμένος» και γι' αυτό φοβόταν να δημοσιοποιήσει την περιπέτεια του στο Χαϊδάρι. [...] Υπάρχει άλλος ένας αξιοπερίεργος επίλογος στην περιπέτεια του Σκαλκώτα στο Χαϊδάρι. Στις 15 Μαρτίου 1945, ένα μήνα αφού το Σύμφωνο της Βάρκιζας τελείωσε τη σύντομη αλλά αιματηρή πρώτη φάση του Εμφυλίου, ο Σκαλκώτας έγραψε ή εναρμόνισε δύο τραγούδια που δείχνουν να είναι αντάρτικα εμβατήρια. Το όνομα του συνθέτη στην πρώτη σελίδα του τίτλου αναφέρεται ως Μορέλλος («Μουσική: Μορέλλου»): το πρώτο τιτλοφορείται «*Ξυπνήστε*»: *Στρατιωτικόν Εμβατήριον για φωνή και συνοδεία πιάνου*, το δεύτερο «*Για μια καινούργια Ελλάδα*»: *Στρατιωτικόν Εμβατήριον για φωνή (ή για χορωδία) συνοδεία πιάνου*. Οι στίχοι του «*Ξυπνήστε*» μοιάζουν να καλούν τις νικημένες αντάρτικες δυνάμεις να ανασυνταχτούν στα βουνά: «*Ξυπνήστε σκλάβοι κ' έφθασε της λευτεριάς η μέρα (...)* ζωστείτε τ' άρματα ξανά η μάνα μας και πάλι / Ψηλά στους λόγκους στα βουνά τη δόξα σας να ψάλει». Το δεύτερο τραγούδι, «*Για μια καινούργια Ελλάδα*», παρακινεί μ' αυτά τα λόγια: «*Εμπρός παιδιά, με μια καρδιά (...)* δίγα για λευτεριά, να ψάλουμε και πάλι / Τη δόξα τη μεγάλη, τη Νίκη την τρανή(...)», ενώ το ρεφραίν είναι το γνωστό πατριωτικό «*Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει*». Αυτά τα τραγούδια δημιουργούν αρκετά ερωτηματικά. Τα έγραψε άραγε ο Σκαλκώτας για κάποιο φίλο του, ίσως κάποιο μέλος του ΕΑΜ ή του ΕΛΑΣ ή του ΚΚΕ που γνώρισε στο Χαϊδάρι, και με τον οποίο παρέμεινε σε επαφή; Ή απλά βελτίωσε και εναρμόνισε τις «μελωδίες» κάποιου ερασιτέχνη μουσικού, χωρίς να τον νοιάζουν οι στίχοι; Ο Σκαλκώτας πάντα του ένιωθε ξένος, ακόμη και «απόβλητος», σχετικά με την πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική ζωή της Ελλάδας: μήπως κρυφά είχε συμπάθειες με τους αντάρτες, χωρίς όμως να επιθυμεί να λάβει μέρος στη διαμάχη; Μήπως τα θερμά του συναισθήματα σύμπνοιας με το «λαό» εξελίχθηκαν σε πιο ακραίες απόψεις μετά από την εμπειρία του στο Χαϊδάρι; Και ήταν άραγε αυτός ο ιδεαλισμός, ή μήπως απλά η πρακτική επιθυμία να παίζεται η μουσική του στην Ελλάδα (και πιθανόν να κερδίζει χρήματα απ' αυτήν για να συντηρεί τη νέα του οικογένεια) που τον έκανε να αρχίσει να αλλάζει μουσική κατεύθυνση μετά το 1945 και να επικεντρώνει την ενέργεια του κυρίως σε τονικές συνθέσεις που «το μεγάλο κοινό», «ο λαός» θα μπορούσε να εκτιμήσει; Ελλείψει περαιτέρω αποδεικτικών στοιχείων, αυτά τα ερωτήματα-παρόλο που είναι σημαντικά για την κατανόηση του Σκαλκώτα και ως ανθρώπου και ως καλλιτέχνη-θα παραμείνουν δελεαστικά αναπάντητα.

¹³⁴ Πηγή: Thornley, John.(2008). Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι. *Νίκος Σκαλκώτας, ένας Έλληνας Ευρωπαίος.*, Μουσείο Μπενάκη,Αθήνα. σελ.381-385

7. Χρονολογικός κατάλογος έργων¹³⁵

Έτος σύνθ.	A/K	Τίτλος έργου
π. 1924	98	Εικαζόμενα (9) έργα, κυρίως για π. (ή μ. δωμ.)
1923/24	31α	Κουαρτέτο εγγ. (op. 1)
1923/4	40β	Τρίο εγγ. (op. 2)
1924	79α	Ελληνική Σουίτα για π.
1924	79β	(Σουίτα) για π.
1924	79ε	Σουίτα για 2π.
1924	79ζ	(Σουίτα) για 2π.
1924/25	99	Εικαζόμενα (4) έργα, κυρίως π. ή μ. δωμ.
1925	75α	Σονατίνα για π.
1925	69	Σονάτα για β. σόλο
1925/27	100	Εικαζόμενα (8) έργα, κυρίως π. ή μ. δωμ., τουλάχιστον 1 ορχ.
1927	75β	Σονατίνα για π.
1927	75γ	15 Μικρές Παραλλαγές για π.
(1927)	75δ	Κομμάτι για π.
1928	46	1 ^η Σονατίνα για β. και π.
1928	32	1 ^ο Κουαρτέτο εγγ.
1929	47	2 ^η Σονατίνα για β. και π.
1929	49α	1 ^η Σονάτα για β. και π.
1929	32α	Εύκολο Κουαρτέτο εγγ.
1929	33	2 ^ο Κουαρτέτο εγγ.
1929	3	1 ^η Συμφωνική Σουίτα (1 ^η γραφή)
1929	6	Κοντσέρτο για ορχ. πν.
(1929)	90	«Ο Αγνωστος Στρατιώτης» για χορ. Και ορχ.
1929/30	21	Κοντσέρτο για π., β. και ορχ.
1929/30	23	Μικρή Σουίτα για β. και ορχ.
(1930)	26α	(Κοντσέρτο για β/λλο)
1931	30	Οκτέτο για 4ξ., 4 έγχ.
(1931)	31	Κομμάτι για 8ξ. (ή διπλό κουαρτέτο εγγ.)
1931	16	1 ^ο Κοντσέρτο για π. και ορχ.
1927/31	101	Εικαζόμενα (7) έργα π., μ. δωμ., τρ.
1931	11	Πρώτη γραφή Πελοποννησιακού Χορού για ορχ. (Σειρά 1 ^η , αρ. 4), ίσως και άλλων
(1932)	87	«Ο Αλή Πασάς», τρ. και π.
(1932)	88	«Άστραψ' η Ανατολή», τρ. και π.
(1932)	89β	«Η Δέσπω», τρ. και π.
(1932)	89γ	«Η Διαμάντω», τρ. και π.
(1932)	89δ	«Κάποιες στιγμές», τρ. και π.
(1932)	89ε	«Ό,τι θέλ' η μάνα σου», τρ. και π.
1931/33	102	Εικαζόμενα (9) έργα, κυρίως διασκ. τρ.
1933/36	11	36 Ελληνικοί Χοροί για ορχ., 1948 αναθεώρηση 4 πρώτων, 1949 αναθεώρηση υπολοίπων (μόνον ως προς ενορχήστρωση)
1935	48	3 ^η Σονατίνα για β. και π.
1935	49	4 ^η Σονατίνα για β. και π.
1935	34	30 Κουαρτέτο εγγ.
1935	41	2 ^ο Τρίο εγγ.
1935	20	Κοντσερτίνο για 2π. και ορχ.
1935	3α	1 ^η Συμφωνική Σουίτα (2 ^η γραφή)
(1935)	115	Μεταγραφές (από δίσκους) δημοτικών τραγουδιών Κρήτης
1936	42	Τρίο για π., β., και β/λλο
1936	71	1 ^η Σουίτα για π.
(1936)	39	Σκέρτσο για κουαρτέτο (π. και εγγ.)
(1936)	53	«Εμβατήριο των μικρών(μολυβένιων) στρατιωτών, π. και β.
(1936)	54	Ροντό για π. και β.
(1936)	55	Νυχτερινό για π. και β.
(1936)	56	Μικρό Χορικό και Φούγκα, π. και β.

¹³⁵ Πηγή: Παπαϊωάννου Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο, τομ.β'*,σελ. 214, Αθήνα.

1936/97	79	10 Κανόνες (για π.)
(1937)	113	Ενορχήστρωση «Κρητικής Γιορτής» Δ. Μητρόπουλου
1933/37	103	Εικαζόμενα (2) έργα, κυρίως μ. δωμ., τρ.
1937/38	17	2 ^ο Κοντσέρτο για π. και ορχ.
1937/38	26	Κοντσέρτο για β/λλο και ορχ.
(1938)	84	«Κάποτε», τρ. και ορχ.
1938	43	Οκτώ Παραλλαγές πάνω σ' ένα ελληνικό λαϊκό θέμα για π. και β/λλο
1938	12	«Η Λυγερή κι ο Χάρος», χορευτική σουίτα, ορχ.
1938	22	Κοντσέρτο για β. και ορχ.
1938	61	Σουίτα για β/λλο και π.
(1938)	86	«Η Λαφίνα», τρ. και π.
1938/39	61α	Σονάτα για β/λλο και π.
1939	18	3 ^ο Κοντσέρτο για π. και 10 πν.
1939	28	Κοντσερτίνο για όμποε και π.
1939	57	Γκαβόττα για β. και π.
1939	58	Σκέρτσο και Μενουέττο Καντάτο για β. και π.
1939/40	45	Ντούο για β. και βλα
1939/40	25	Κοντσέρτο για β. και βλα
1940	35	4 ^ο Κουαρτέτο εγχ.
1940	50	2 ^η Σονάτα για β. και π.
1940	38,8	Σουίτα για έγχ. (μ. δωμ. Ή ορχ.), («Δέκα Μουσικά Σκίτσα»)
(1940)	66	Λάργκο για β/λλο και π.
1940	70	32 Κομμάτια για π. (Μουσική για π. σόλο)
1940	72	2 ^η Σουίτα για π.
(1940)	82	«Το Φεγγάρι», τρ. και π.
(1940)	116	Η Τεχνική της Ενορχήστρωσης, πραγματεία
1941	73	3 ^η Σουίτα για π.
1941	74	4 ^η Σουίτα για π.
1941	75	4 Σπουδές για π.
1941	5	Συμφωνία σ' ένα μέρος (Εισαγωγή: «Η επιστροφή του Οδυσσέα»), μεγάλη ορχ.
1941	80	16 Τραγούδια, κύκλος για τρ. και π.
(1941)	89ζ	«Νανούρισμα», τρ. και π.
(1941)	95	«Σου 'πα μάνα πάντρεψέ με», τρ. και π.
(1941)	96	«Η Καραγκούνα» για γ.χορ.
(1941/43)	68	Κοντσερτινίνο για τρπ. και π.
1942	7	Μικρή Σουίτα για έγχ. (ορχ.)
(1942)	27	Κοντσέρτο για κμπ. και ορχ.
(1942)	85	«Μη με δέρνης, μάνα» (Ο τσέλλης άντρας), τρ. και π., α' γραφή
(1942)	85α	«Μη με δέρνης, μάνα» (Ο τσέλλης άντρας), τρ. και π., β' γραφή
(1942)	85β	«Μη με δέρνης, μάνα» (Ο τσέλλης άντρας), τρ. και π. γ' γραφή
1940-43	11α	Μεταγραφή 9 ελλην. χορών για ορχ. πν.
1943	67	Σονάτα Κοντσερντάντε για φγκ. και π.
(1943)	40	1 ^ο Κουαρτέτο για π. και πν.
(1943)	40α	2 ^ο Κουαρτέτο για π. και πν.
(1943)	11γ	Ελληνικός Χορός σε ντο ελ. για ορχ.
(1943)	[36]	[5 ^ο κουαρτέτο εγχ.]
1943/44	4	2 ^η Συμφωνική Σουίτα για μεγάλη ορχ. (ενορχήστρωση μερών Ι έως IV: 1945.46, V: Σεπτέμβριος 1949)
(1940/47)	59	6 Ελληνικοί Χοροί για β. και π. (διασκευή)
1943/49	15	Χορευτική Σουίτα για μικρή ορχ.
1944	1α	Παραμυθόδραμα «Με του Μαγίου τα Μάγια», τρ. απαγγ. και π.
1944/49	1	Παραμυθόδραμα «Με του Μαγίου τα Μάγια», τρ., απαγγ. και ορχ.
1938/45	104	Εικαζόμενα (2) έργα, πιθανώς μ. δωμ., τρ.
1944/45	25	Κοντσέρτο για 2β. (σώζεται μόνο με συνοδεία π.)
(1941)	[4α]	[3 ^η Συμφωνική Σουίτα]
1946	51	1 ^η Μικρή Σουίτα για β. και π.
(1946)	11β	5 Σύντομοι Ελληνικοί χοροί για ορχ.
(1946)	89	«Μουσική», τρ. και π.
(1946)	89α	«Αμμουδιά», τρ. και π.
1946	77β	«Ηχώ» (χορευτικό) για άρπα
1946	77	«Ηχώ» (χορευτικό) για π.
1946	77α	«Ηχώ» (χορευτικό) για ορχ.
(1938/47)	37	10 Ελληνικοί χοροί για κουαρτέτο εγχ. (διασκευή)
(1946/47)	60	3 Ελληνικά Τραγούδια για β. και π.
1947	9	Κλασική Συμφωνία (ορχ. πν.)
(1947)	11δ	«Αρχαίο Ελληνικό Εμβατήριο» (ορχ. δωμ.)
(1947)	15α	«Το Παγανά», 1 ^η γραφή, για μικρή ορχ.
1947	15γ	Χορευτική Σουίτα για μικρή ορχ.
(1947)	37α	«Ο Γερο-Δήμος», για κουαρτέτο εγχ.
1947	44	Ντούο για β. και β/λλο
(1947)	76	6 Ελληνικοί Χοροί για π. (διασκευή)

(1947)	78	«Η Καραγκούνα» για π.
1947	79δ	«Το Τραγούδι του Κλειδονα», γραφή για π.
1947	97	«Το Τραγούδι του Κλειδονα», γραφή για γ.χορ. και π.
1944/49	91	«Ενύχτωσε, ποιόνε θα ιδώ» (διασκ.), γραφή για μ. χορ.
1944/49	92	«Ενύχτωσε, ποιόνε θα ιδώ» (διασκ.), γραφή για μ.χορ. και π.
1944/49	93	«Ενύχτωσε, ποιόνε θα ιδώ» (διασκ.), γραφή για μ.χορ. και ορχ.
1944/49	94	«Ενύχτωσε, ποιόνε θα ιδώ» (διασκ.), γραφή για γ. χορ.
1948	2	«Ερρίκος Ε'», ραδιοφωνική μουσική
1948	10	Συμφωνιέττα σε σι ύφ. (ορχ.)
(1948)	11 ^ε	Αρχαίο Ελληνικό Εμβατήριο, γραφή ορχ. πν.
1948	13	Χορευτική Σουίτα (4 εικόνες) για ορχ.
(1948)	79γ	«Πομπή προς τον Αχέροντα» (π.) πιθανώς μπαλέτο
1944/49	5 ^α	Συμφωνία σ' ένα μέρος («Η επιστροφή του Οδυσσέα»), 2π. (διασκ.)
1944/49	84	«Ενύχτωσε, ποιόνε θα ιδώ» (διασκ.), γραφή για τρ. και π.
1945/49	105	Εικαζόμενα (3) έργα, πιθανώς για μ. δωμ, τρ.
1949	63	Μπολερό για β/λλο και π.
1949	14	«Η Θάλασσα», λαϊκό μπαλέτο (11 εικόνες), ορχ.
(1949)	19	Κοντσερτίνο σε ντο μειζ., για π. και ορχ.
1949	64	Μικρή Σερενάτα, για β/λλο και π.
1949	62	Σονατίνα, για β/λλο και π.
1949	65	Τρυφερή Μελωδία, για β/λλο και π.
1949	52	2 ^η Μικρή Σουίτα για β. και π.

8. Ενδεικτική αρθρογραφία¹³⁶

1. Γ.Γ.Π. (J.G.P.): “Nikos Skalkottas”, ξεχωριστό κεφάλαιο (10 σελ.) στο Howard Hartog, ed., *European Music in the Twentieth Century*, Routledge, London 1957 (σελ. 320) βλ. επίσης: Pelican/Penguin, London 1961.
2. Orga, Artes: “Nikos Skalkottas, shadowy figure of Greek Music”, στο *Music and Musicians*, July 1969, London (σελ. 36-46, 81).
3. Thornley, John: *Nikos Skalkottas*, Ph. D. Thesis (Univ. of Cambridge (υπό επεξεργασία, στα ελλ.))
4. Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschuler, Berlin 1925-33*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1998 (359 σελ.).
5. Δούνιας, Μίνως: *Μουσικοκριτικά* (επιμέλεια Γ.Ν.Πολίτη), Βιβλιοπ. Εστίας, Αθήνα 1963 (σελ. 34, 42, 64-70, 78-80, 95, 114-115, 154-155, 203-204, 213, 240, 310).
6. Γ.Γ.Π.: «Νίκος Σκαλκώτας», *Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών*, Γ΄ τόμος, Αθήνα 1954 (24 σελ.)
7. Γ.Γ.Π.: «Η Εικοσαετηρίδα του Νίκου Σκαλκώτα», *Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών*, ΙΕ΄ τόμος, Αθήνα 1969 (60 σελ.) βλ. και ανάτυπα (Εταιρεία Φίλων Σκαλκώτα). Περιέχει και λεπτομερή κατάλογο έργων, αποσπάσματα πολλών κριτικών, τεκμηρίωση, κλπ.
8. Δραγούμης, Μάρκος: «Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα: 5 Σιφνέικες Μελωδίες από την Συλλογή Μέλπωσ Μερλιέ σε καταγραφή ΝΣ», *Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών*, ΚΒ΄ τόμος, Αθήνα 1978-79 (7-2 σελ.).
9. Γ.Γ.Π.: Κείμενα 12 εκπομπών Δεκαετηρίδας ΝΣ, Αθήνα 1959 (58 σελ., πολυγραφημένα).
10. Ιωάννη Φούλια, «Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα με αφορμή τα 50 χρόνια από τον θάνατο του», εικονογραφημένο ως Παράρτημα: Βιβλιογραφία – Επιλεγμένη δισκογραφία και τρεις συνεντεύξεις του Ιω. Φούλια: 1^η με Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου (σελ. 15), 2^η, με Νίκο Χριστοδούλου (σελ. 22), 3^η με Γιώργο Ζερβό (σελ. 29) στο μουσικό περιοδικό των φοιτητών του ΤΜΣ Αθήνας, ΜΟΥ.Σ.Α. (ΜΟΥσικές Σπουδές Αθήνας) τεύχος 6^ο, Αθήνα 1999: «Αφιέρωμα στον ΝΣ» (σελ. 3 έως 35).
11. Keller, Hans: “N.S. an Original Genius” στο *The Listener*, London, Dec. 9, 1954 (σελ. 1041-1042).
12. Muellmann, Bernd: “Nikos Skalkottas” στο *Musica*, Barereiter, Kassel and Basle, 1956, No. 10 (σελ. 413-414). Επίσης, αρκετά άρθρα σε άλλα τεύχη του περιοδικού *Musica* (π.χ. No 6-1956, No 12-1956 κλπ).
13. Vlad, Roman: *Storia della Dodecafonia*, Suvini Zerboni, Milan 1958 (σελ. 143, 393).
14. Bachmann, Clauss-Henning: “Nikos Skalkottas”, in *Oesterreichische Musikzeitschrift*, No 11, Vienna, 1959 (σελ. 464-466).
15. Γ.Γ.Π. (J.G.P.): “Nikos Skalkottas” στο *Mondo Lirico*, Rome, Jan. 1960, (σελ. 17-18).
16. Διάφορα άρθρα στο *Nutida Musik (New Music)*, publ. By Swedish Radio, Stockholm).
17. Walker, Alan: “Nikos Skalkottas and the Secret Science” στο *The Listener*, London, Apr. 6, 1961.
18. Slominsky, Nikolas: “Music in Greece” στο *Musical Quarterly*, Jan. 1965 σε ειδικό διπλό τεύχος για τα πενήντα χρόνια με τίτλο *Contemporary Music in Europe*, εκδοθέν και ως αυτοτελές βιβλίο υπό G. Schirmer, New York (σελ. 225-226).
19. Finney, Ross Lee: “Music in Greece” στο *Perspectives of New Music*, Annandale-on-Hudson, N.Y., Άνοιξη-καλοκαίρι 1965 (σελ. 169).
20. Drew, David: “Schönberg’s Heirs” στο *New Statesman*, London, Feb. 11, 1966.
21. Hadjnikos, George: “Nikos Skalkottas., a Greek Composer” στο *The Listener*, London, Jan 29, 1966.
22. Deri, Otto: *Exploring Twentieth-Century Music*, New York, 1968 (σελ. 451-452).
23. Antoniou, Theodor: “Nikos Skalkottas” στο *Schweizerische Musikzeitung*, Zurich, May-June 1969.
24. Markoyanni, Maria: “Nikos Skalkottas” στο *Musical Events*, London, June 1969 (σελ. 6, 7, 8).
25. G.G.P. (J.G.P.): “Skalkotta’s Ulysses” στο *Musical Times*, London, June 1969 (σελ. 615).
26. Schiffer, Brigitte: “Neue Griechische Musik” στο *Orbis Musicae I*, Tel Aviv 1972, no. 2 (σελ. 198).
27. Schmid, Erich: “Eine Jahr bei A. Schönberg” στο *Metos* 1974-IV, Schott, Mainz (ΣΕΛ. 196, 197, 203).
28. Γ.Γ.Π. (J.G.P.): “N.S.” στο *Dictionary of Contemporary Music* (σε επιμέλεια John Vinto), publ. E.P. Dutton, New York, 1971 (1974 ανατύπωση) (σελ. 684-685).
29. Baruch, Genth-Wolfgang: “Klange von einem Vielschreiber” στο *Stuttgarter Zeitung*, No 223, 26 Sept. 1979 (σελ. 34).
30. Γ.Γ.Π. (J.G.P.): “N.S., Die Neue Griechische Svhule: der Weg zur Selbständigkeit”, στο *Neue Zeitschrift für Musik*, Schott, Mainz, 1979, No 1 (σελ. 34).

¹³⁶ Πηγή: Παπαϊωάννου Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, Μία προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του, Βίος-Ικανότητες-Έργο, τομ.β΄*, σελ. 214, Αθήνα.

31. Γ.Γ.Π. (J.G.P.): “ Nikos Skalkottas.: Symphonic Music and Concertos”, στο *Artes*, Stockholm, 1979 (μεταφρασμένο από τα ελλ.).
32. Σπανούδη, Σοφία: «50 Χρόνια Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας» (ΝΣ εις σελ. 160), στη *Νέα Εστία*, Αθήνα, Χριστούγεννα 1950 (σελ. 143-164).
33. Ασημακόπουλος, Κώστας: «Νίκος Σκαλκώτας» στην *Εκλογή*, Αθήνα, Ιούν. 1958 (σελ. 30-32).
34. Θεοδωροπούλου, Αύρα Σ.: «ΝΣ – 10 χρόνια από τον θάνατό του», στον *Ευβοϊκό Λόγο*, Χαλκίδα, Σεπτ.-Οκτ. 1959 (σελ. 53, 64).
35. Γ.Γ.Π.: «Η Προσφορά του ΝΣ» στην *Πολιτική*, Αθήνα, Δεκ. 1959 (σελ. 45-47).
36. Θεοδωροπούλου, Αύρα Σ.: «Ο Μουσουργός ΝΣ» στο περιοδικό *Ηώς*, Αθήνα 1961 αρ. 9 (σελ. 48-50) ανατύπωση από την *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιούν. 1948.
37. Βλαστού, Δώρα: «Μνημόσυνο ΝΣ» στο περιοδικό *Ηώς*, Αθήνα, 1961 αρ. 9 (σελ. 51-57).
38. Κοκκίνης, Σπύρος: «Η μουσική κίνηση στη Χαλκίδα στις αρχές του αιώνα μας» στο περιοδικό *Λεσμός*, αρ. 31-32, 1964 (σελ. 1).
39. Κοκκίνης, Σπύρος: «Η Χαλκίδα ξέχασε τον ΝΣ» στα *Νέα*, Αθήνα 21.1.1970 (σελ. 3).
40. «Μικρό Αφιέρωμα στον ΝΣ» (άρθρα Γ.Γ.Π., Γ. Χατζηνίκου, Μ. Δούνια) στο *Δελτίο Κριτικής Δισκογραφίας*, Αθήνα, αρ. 10-13 Ιουλ. 1973 – Ιουλ. 1974 (σελ. 208-222).
41. Γ.Γ.Π.: «Η Πρωτοποριακή Μουσική στην Ελλάδα» στην *Οπτικοακουστική*, Αθήνα, Απρ/ 1976 (σελ. 105-110).
42. Γ.Γ.Π.: «Νέα συστήματα σύνθεσης στην Ελληνική Μουσική Πρωτοπορία» στη *Γραφή 2*, Αθήνα, Ιουλ.-Αυγ. 1978 (σελ. 52-62).
43. «Ένας Ξένος στον Τόπο του», συνέντευξη Γ.Πηλιχού – Γ.Γ.Π. στα *Νέα*, Αθήνα, 3.2.1979 (σελ.7).

Επίσης ενδεικτικά αναφέρεται η αρθρογραφία που σχετίζεται έμμεσα με το θέμα της εργασίας:

Μπελώνης Γιάννης. *Ο Νίκος Σκαλκώτας υπό το βλέμμα του Μανώλη Καλομοίρη.*

Ζερβός Γιώργος. *Ο Νίκος Σκαλκώτας και οι συνθέτες της δεύτερης σχολής της Βιέννης.*

Φούλιας Ιωάννης. Αφιέρωμα στο Ν.Σ. με αφορμή τα 50 χρόνια από το θάνατό του. *Περιοδικό ΜΟΥ.Σ.Α.*, τ. 6., Αθήνα 1999.

Δεμερτζής Κωστής. *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος από την πλευρά του σκαλκωτικού μελετητή.*

Βαλέτ Ιωσήφ. Ηχώ, *Η αναζήτηση του άλλου Σκαλκώτα.*

Δεμερτζής Κωστής, *Στοιχεία της σκαλκωτικής σκέψης που ενδεικνύουν σε μία σημασιολογική αντιμετώπιση της μουσικής, μία προσπάθεια προσέγγισης των βαθύτερων προβληματισμών και συλλογιστικής του Ν.Σ. μέσω της αλληλογραφίας του Ν.Σ. και των θεωρητικών κειμένων του. Αλληλεπιδράσεις μεταξύ σύγχρονων μορφών σύνθεσης και παράδοσης.*

Δραγούμη Μάρκου. *Μία αναφορά σε γράμμα του 1934. Το ιστορικό της συνεργασίας του Ν.Σ. με το «Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο της Μέλπως Μερλιέ».*

Ηλίας Γιαννόπουλος. *«Η επιστροφή του Οδυσσέα» .*

Ιων Ζώτος. *Το «μπαλέτο Αθηνών» με έργα ελλήνων συνθετών στη Νότιο Αφρική το 1948.*

Βάσω Κουτσομπίνα. *«Η δισκογραφία του Νίκου Σκαλκώτα».*

Νίκος Λαάρης. *«Τεχνικές δυσκολίες στα έργα για σόλο πιάνο του Σκαλκώτα».*

Γιάννης Σαμπροβαλάκης. *«Θέματα έρευνας των πηγών του έργου του Ν.Σ»*

John Thornley. *I beg you to tear up my letters... (Σε ικετεύω να σκίσεις τα γράμματά μου...)*

9. Λεξικά με αναφορά στον Ν. Σκαλκώτα

- 1) The New Oxford Companion to Music, p.1691, General Editor Denis Arnold, New York, 1983
- 2) Ολυμπία Τολικά, Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής, σελ.440, Αθήνα 1995
- 3) The Concise Oxford History of Music, p.837, Gerald Abraham, N. York, 1985
- 4) The New Oxford History of Music, The Modern Age 1890-1960, p.387, London 1974, p.387, 425-6
- 5) Ελληνικό Λεξικό Τεγόπουλος-Φυτράκης, σελ.951, Ζ΄ έκδοση, Ελευθεροτυπία, Αθήνα 1993
- 6) Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopadie der Musik, p.871, Barenreiter Metzler, Stuttgart, 2006
- 7) Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopadie der Musik, p.744, Barenreiter Kassel, London, N. York, 1965
- 8) The International Cyclopedia of Music and Musicians, p.2082, Oscar Thompson, Nyork, 1985
- 9) The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music, p.701, Stanley Sadie, N.york, 1988
- 10) Nouveau Pictionnaire de la Musique, Roland de Cande, p.509, Senil 1983.
- 11) « Entre Denges et Denezzy... » la musique du xxe siecle en Suisse, manyscrits et documents, Ulrich Mosch, p.132, Helvetia 2000.
- 12) Heritage of Music, Music in the Twentieth Century, p.316, Oxford New York, 1989.

10. Μελετητές έργου¹³⁷

1. Κορυφαία θέση κατέχει η προσωπικότητα του Τζώρτζη (Γεωργίου) Χατζηνίκου, πιανίστα, μαέστρου και καθηγητή: Όταν ζούσε στο Αμβούργο (πολλά χρόνια), ζήτησε να πρωτοπαίξει το 2^ο Κοντσέρτο για πιάνο του ΝΣ. Έδωσε την παγκόσμια πρώτη εκτέλεση του 1^{ου} Κοντσέρτου για πιάνο ενώ έχει παίξει και διευθύνει πλήθος έργα ΝΣ για πιάνο, μουσική δωματίου, ορχήστρα, χορωδία. Σαν εξαιρετος, πολύπλευρος μελετητής του έργου του ΝΣ αποτελεί μια μοναδική πηγή πληροφοριών.

2. Hans Keller κορυφαίος Εβραίοαυστριακός μουσικολόγος και κριτικός, εγκατεστημένος στο Λονδίνο. Εγνώριζε μεταθανάτια το μεγαλύτερο μέρος του έργου του ΝΣ, διεξοδικά. Είναι από τους κύριους μελετητές και θαυμαστές του έργου του ΝΣ. Είχε πη, μεταξύ άλλων: «Επί τέλους ένας συνθέτης», εννοώντας ότι μετά τον θάνατο του Schönberg, κανένας άλλος υποτιθέμενος συνθέτης στον κόσμο δεν ήταν άξιος να φέρει τον «τίτλο» αυτό.

3. Gunther Schuller. Αμερικανός σημαντικός συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας, καθηγητής, εκδότης (Οίκοι Margun και GunMar Βοστώνης): Εξέδωσε πάνω από 60 έργα ΝΣ. Σοβαρός και βαθύς μελετητής του έργου του ΝΣ.

4. John Thornley, Άγγλος μουσικολόγος (Πανεπιστήμιο Cambridge): Ευφυής και ικανός, ασχολήθηκε πολύ συστηματικά, επί δύο χρόνια, καθημερινά, με την μελέτη του έργου στο ΑΣ.

5. Satoru Takaku. Ιάπων μουσικολόγος, Τόκιο: Μελέτησε σοβαρά το θέμα ΝΣ, ωργάνωσε εξαιρετες συναυλίες μ' έργα του στο Τόκιο.

6. Άρης (Αριστείδης) Μελιάδης. Μουσικολόγος, Βερολίνο: Διατριβή κυρίως για τα κουαρτέτα εγχόρδων ΝΣ.

7. Κωστής Δεμερτζής. Μελέτησε λεπτομερώς το συνολικό περίπου έργο του ΝΣ. Με δύο διπλώματα σ' άλλους τομείς, μόλις συμπλήρωσε ογκώδη διατριβή επί διδακτορία πάνω στην ενορχήστρωση του ΝΣ που υποστηρίχτηκε από στο Πανεπιστήμιο Αθηνών κι έγινε ομόφωνα δεκτή. Μελέτησε λεπτομερώς τέσσερα μεγάλα έργα ΝΣ, ενορχήστρωσε μόνος του (από το partitell) τα έργα αυτά χωρίς να κοιτάζει την ενορχήστρωση του ΝΣ, και μετά συνέκρινε τις δυο ενορχηστρώσεις. Εξέδωσε βιβλίο για την μουσική για πιάνο του ΝΣ. Ζει στη Χαλκίδα, όπου έχει συχνά παρουσιάσει έργα ΝΣ. Υπήρξε ο κύριος υποκινητής για την δημιουργία σημαντικού οργανισμού (Παγκόσμιος Διαγωνισμός ΝΣ) στη Νομαρχία Ευβοίας (Χαλκίδα), που μόλις επισημοποιήθηκε.

¹³⁷ Παπαϊωάννου Γ. Γιάννης. (1997). *Νίκος Σκαλκώτας, τόμος α', Βίος-ικανότητες-έργο*, σελ. 78, απόσπασμα., τομ.α', Αθήνα,.

11. Δισκογραφία¹³⁸

1. i. «Τσάμικος Ι» (αρ.1), «Κρητικός Ι» (αρ.2), «Ηπειρώτικος» (αρ.3), «Κλέφτικος» (αρ.6) και «Αρκαδικός» (αρ.8) του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων¹ (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]).ii. «8 Παραλλαγές πάνω σ' ένα ελληνικό θέμα» για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο (1938). Δημήτρης Βράσκος (βιολί), Χρήστος Σφέτσας (βιολοντσέλο), Νέλλη Σεμιτέκολο (πιάνο)
2. SONY CLASSICAL (κωδικός: SXK 62718, δίσκος ακτίνος/CD, 1996) «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3), «Πελοποννησιακός Ι» (Σειρά 1η, αρ.4), «Κλέφτικος ΙΙ» (Σειρά 1η, αρ.6) και «Χωστιανός» (Σειρά 3η, αρ.1) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Επανεκδόση της φωνογραφήσεως του έργου από τον δίσκο με αρ. 4 Φιλαρμονική Συμφωνική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης / Δημήτρης Μητρόπουλος.
3. NICKSON RECORDS (κωδικός: NN-1010, δίσκος ακτίνος/CD, 1996, Η.Π.Α.) «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3), «Πελοποννησιακός Ι» (Σειρά 1η, αρ.4), «Κλέφτικος ΙΙ» (Σειρά 1η, αρ.6) και «Χωστιανός» (Σειρά 3η, αρ.1) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Επανεκδόση της φωνογραφήσεως του έργου από τον δίσκο με αρ. 4. Φιλαρμονική Συμφωνική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης (δεν αναγράφεται) / Δημήτρης Μητρόπουλος. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Mendelssohn και Τσαϊκόφσκι.
4. ETEBA (ιδιωτική έκδοση άνευ κωδικού, κασετίνα 5 δίσκων ακτίνος/CD με τίτλο «Από την Ελληνική Μουσική Πρωτοπορία του 20ού Αιώνα», 1997. Αγγλική έκδοση). «Η επιστροφή του Οδυσσέα, Συμφωνία σ' ένα μέρος» για ορχήστρα (1941). Ευρίσκεται στον 1ο δίσκο. Συμφωνική Ορχήστρα του Τάνγκλεγουντ / Gunther Schuller. Σημ.: περιέχει επίσης έργα 33 Ελλήνων μουσουργών
5. AGORA (κωδικός: AG 099.1, δίσκος ακτίνος/CD, 1997, Ιταλία) «Ελληνικός Χορός» (αρ.5), «Ονειροπόληση σε παλιό ύφος» (αρ.6) και «Ονειροπόληση σε νέο ύφος» (αρ.7), του κύκλου «32 Κομμάτια για πιάνο» (1940) Δανάη Καρά (πιάνο). Σημ.: περιέχει επίσης πιανιστικά έργα Μητρόπουλου
6. NOVELBOND (κωδικός: 3, δίσκος ακτίνος/CD, 1997, Ηνωμένο Βασίλειο) «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3), «Πελοποννησιακός Ι» (Σειρά 1η, αρ.4), «Χορός του Ζαλόγγου» (Σειρά 1η, αρ.9), «Βλάχικος» (Σειρά 2η, αρ.5), «Χωστιανός» (Σειρά 3η, αρ.1), «Ηπειρωτικός ΙΙ» (Σειρά 3η, αρ.2), «Κλέφτικος Ι» (Σειρά 3η, αρ.3) και «Αρκαδικός» (Σειρά 3η, αρ.10) (οι αριθμοί δεν αναγράφονται) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36) Ορχήστρα 'Φιλαρμόνια' / John Gibbons. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα James
7. DIGITAL PRESS HELLAS S.A.+ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΑΓΓΕΛΙΝΗ ΚΑΙ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΥ (κωδικός: PIAH-CD-1, δίσκος ακτίνος/CD, 1998). «Με του Μαγιού τα Μάγια», παραμυθόδραμα για αφηγητή και ορχήστρα, με τραγούδι και απαγγελία (1944-49) Δημήτρης Λιγνάδης (αφηγητής), Όλγα Τουρνάκη (απαγγελία), Φωτεινή Σαμαρά (τραγούδι) / Κρατική Φιλαρμονική Ορχήστρα του Κόσιτσε Σλοβακίας / Γιώργος Χατζηνίκος
8. SAKKARIS RECORDS (κωδικός: PR.SR 295, δίσκος ακτίνος/CD, 1998). «Κλέφτικος» (αρ.6), του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]) Άγνωστη φιλαρμονική (δεν αναγράφεται) / Ιωάννης Τσανακάς. Σημ.: περιέχει επίσης έργα και εμβατήρια Ι. Αθανασιάδη, Αλκαίου, Βισβάρδη, Καζαντζή, Σ. Καίσαρη, Καστέλλη, Μάντζαρου, Ελευθ. Μαυρομάτη, Μεντέ, Ρηγίδη, Σαμάρα, Σωζόπουλου, Χατζιδάκι.
9. AGORA (κωδικός: AG 127.1, δίσκος ακτίνος/CD, 1998, Ιταλία) «10 Μουσικά Σκίτσα για έγχορδα» (1940. Γραφή για ορχήστρα εγχόρδων) Καμεράτα Ορχήστρα Φίλων της Μουσικής / Αλέξανδρος Μυράτ. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Σισιλιάνου
10. BIS (κωδικός: BIS-CD-904, δίσκος ακτίνος/CD, 1998, Σουηδία) «Τσάμικος Ι» (αρ.1), «Κρητικός Ι» (αρ.2), «Ηπειρώτικος» (αρ.3), «Θεσσαλικός» (αρ.4), «Κλέφτικος» (αρ.6), «Μαριορή μου, Μαριορή μου» (αρ.7) και «Αρκαδικός» (αρ.8) του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36])
11. i. Οκτέτο για 4 ξύλινα πνευστά και 4 έγχορδα (1931). Επανεκδόση της φωνογραφήσεως του έργου από τον δίσκο με αρ. 10α .ii. «8 Παραλλαγές πάνω σ' ένα ελληνικό θέμα» για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο (1938). Επανεκδόση της φωνογραφήσεως του έργου από τον δίσκο με αρ. 10α . Σημ.: περιέχει επίσης έργα μουσικής δωματίου Bartok, Francaix, Milhaud, Poulenc, Προκόφιεβ, Ravel και Χατσατουριάν
12. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνος/CD, 1999). «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3), «Κλέφτικος Ι» (Σειρά 3η, αρ.3) και «Αρκαδικός» (Σειρά 3η, αρ.10), του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Ορχήστρα Α.Π.Θ. / Δημήτρης Δημόπουλος. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Γ. Κωνσταντινίδη, Haydn και Mozart
13. BIS (κωδικός: BIS-CD-954, δίσκος ακτίνος/CD, 1999, Σουηδία). i. «Μιά Μυλοποταμίτισσα, Νησιωτικός» (αρ.5), «Χελιδονάκι θα γεννώ, Μαζωχτός» (αρ.9) και «Κάτου στου Βάλτου τα Χωριά» του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων. (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]). ii. Κοντσέρτο για κοντραμπάσο και ορχήστρα (1942). iii. Παραμυθόδραμα «Με του Μαγιού τα Μάγια», συμφωνική Σουίτα για υψίφωνο και ορχήστρα (1944-49). Βασίλης Παπαβασιλείου (κοντραμπάσο) / Þóra Einarsdóttir / Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας / Νίκος Χριστοδούλου
14. BIS (κωδικός: BIS-CD-1024, δίσκος ακτίνος/CD, 1999, Σουηδία). i. Κοντσέρτο για πιάνο¹ και ορχήστρα, αρ.1 (1931). ii. «Η Λυγερή και ο Χάρος», χορευτική Σουίτα για ορχήστρα (1938). iii. «Ouvverture Concertante

¹³⁸ Πηγές: α. Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου, <http://www.greek-music.net/thomas.htm>, <http://aboutus.classicalmusic.gr/>.

β. 'Δισκογραφία ελληνικής κλασικής μουσικής' του Αλέξη Ζακυθηνού (εκδ. Δωδώνη, 1993)

- (Εισαγωγή Κονσερτάντε)», 1ο μέρος του ημιτελούς έργου «2η Συμφωνική Σουίτα» για ορχήστρα (1944). Geoffrey Douglas Madge (πιάνο) / Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας / Νίκος Χριστοδούλου
- 15.** MUSICAL HERITAGE SOCIETY (κωδικός: 515557T, δίσκος ακτίνος/CD, 1999, Η.Π.Α.). (απουσιάζει το «Μαριορή μου, Μαριορή μου») του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για μεγάλη ορχήστρα πνευστών (1936. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]) (ο Σκαλκώτας αναγράφεται ως Skolkattas). Φιλαρμονική Ορχήστρα Πνευστών Ναυτικού Η.Π.Α. / LtCol Timothy W. Foley. Σημ.: περιέχει επίσης έργα Cushing, Maw, Schmitt και Schoenberg
- 16.** ΙΔΡΥΜΑ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ-ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνος/CD-R, 2000). 3ο μέρος («Παραλλαγές σ' ένα λαϊκό θέμα») του έργου Σουίτα αρ.3 για πιάνο (1941). Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου (πιάνο). Σημ.: περιέχει επίσης πιανιστικά έργα C.P.E. Bach, J.S. Bach, Beethoven, Mozart και Schubert
- 17.** FM RECORDS (κωδικός: 1489, δίσκος ακτίνος/CD, 2000)
«Κρητικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3) και «Κλέφτικος Ι» (Σειρά 3η, αρ.3), του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων / Ελευθέριος Καλκάνης. Σημ.: περιέχει επίσης 12 παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς, σε επεξεργασία για ορχήστρα
- 18.** ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ Α.Π.Θ. (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνος/CD, 2000). «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3) του κύκλου «36 [αναγράφεται 32] Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Μουσική Ομάδα Πολυτεχνικής Σχολής Α.Π.Θ. / Λεόντιος Χατζηλεοντιάδης. Σημ.: περιέχει επίσης έργα Αντωνίου, Θεοδωράκη, Καραϊνδρου, Γ.Κωνσταντινίδη, Χατζιδάκι Προκόφιεβ, Piazzolla, Rota, Satie και δημοτικά
- 19.** ANKH PRODUCTIONS (κωδικός: 2112-2, δίσκος ακτίνος/CD, 2001). «Η Θάλασσα», λαϊκό μπαλέτο για ορχήστρα (1949). Ορχήστρα των Χρωμάτων / Μίλος Λογιάδης
- 20.** FM RECORDS (κωδικός: 2112-2, διπλός δίσκος ακτίνος/CD, 2001). «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3) και «Κλέφτικος Ι» (Σειρά 3η, αρ.3), του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Συμφωνική Ορχήστρα Δήμου Αθηναίων / Ελευθέριος Καλκάνης. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Beethoven, Parry, ύμνους και κάλαντα Χριστουγέννων
- 21.** OLYMPIC AIRLINES (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνος/CD, 2002. Ειδική έκδοση περιορισμένων αντιτύπων της εταιρείας). «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3), «Πελοποννησιακός Ι» (Σειρά 1η, αρ.4), «Κλέφτικος ΙΙ» (Σειρά 3η, αρ.3) και «Χωστιανός» (Σειρά 3η, αρ.1) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Συμφωνική Ορχήστρα της Φλαμανδικής Ραδιοφωνίας / Michel Tilkin. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Κούκου, Γ. Κωνσταντινίδη και Μαρκόπουλου
- 22.** NEW ENGLAND STRING ENSEMBLE (κωδικός: NESE2002, διπλός δίσκος ακτίνος/CD, 2002, Η.Π.Α.). «Τσάμικος Ι» (αρ.1), «Κρητικός Ι» (αρ.2), «Ηπειρωτικός» (αρ.3), «Κλέφτικος» (αρ.6) και «Αρκαδικός» (αρ.8) του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων¹ (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]). Ευρίσκεται στον 2ο δίσκο. Σύνολο Εγχόρδων της Νέας Αγγλίας / Susan Davenny Wyner. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Beethoven, Britten, Handel, Liszt και Mozart
- 23.** ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΩΔΕΙΟ ΛΑΜΙΑΣ (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνος/CD, 2003) «Τσάμικος Ι» (αρ.1), «Κρητικός Ι» (αρ.2), «Ηπειρωτικός» (αρ.3), «Κλέφτικος» (αρ.6), «Αρκαδικός» (αρ.8) του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]). Έγχορδα Συμφωνικής Ορχήστρας του Δημοτικού Ωδείου Λαμίας / Ηλίας Ερζένης. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Handel, Massenet, Mercadante και Mozart
- 24.** BIS (κωδικός: BIS-CD-1333/4, διπλός δίσκος ακτίνος/CD, 2003, Σουηδία), «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). «Χιώτικος Ι» (Σειρά 2η, αρ.8), «Τσάμικος ΙΙΙ» (Σειρά 2η, αρ.9) και «Μακεδονικός ΙΙ» (Σειρά 3η, αρ.6) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Διαφορετικές σκαλωτικές παραλλαγές. «Η επιστροφή του Οδυσσέα, Συμφωνία σ' ένα μέρος» για ορχήστρα (1941). Συμφωνική Ορχήστρα του B.B.C. / Νίκος Χριστοδούλου
- 25.** CHANDOS (κωδικός: CHAN 10094, δίσκος ακτίνος/CD, 2003, Ηνωμένο Βασίλειο)
«Τσάμικος Ι» (Σειρά 1η, αρ.1), «Κρητικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.2), «Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3. Αναγράφεται ως αρ.4), «Κλέφτικος Ι» (Σειρά 3η, αρ.3) και «Αρκαδικός» (Σειρά 3η, αρ.10) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Οι Μουσικοί του Μόντρεαλ / Γιούλι Τουρόφσκι. Σημ.: περιέχει επίσης ορχηστρικά έργα Bartok, Brahms, Haydn και Κομιτάς.
- 26.** ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΟΛΥΜΠΙΑΔΑ (άνευ κωδικού, κασετίνα 12 δίσκων ακτίνος/CD, 2004. Αγγλική έκδοση). «Καραγκούνα» για 3φωνη γυναικεία χορωδία, σε δημόδη ποίηση (1941). Ευρίσκεται στον 11ο δίσκο. Χορωδία της ΕΡΤ / Αντώνης Κοντογεωργίου. Σημ.: περιέχει επίσης έργα 38 Ελλήνων μουσουργών.
- 27.** ΑΙΓΙΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΟΠΤΙΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ (άνευ κωδικού, οπτικός δίσκος/DVD+δίσκος ακτίνος/CD, 2005). i. Οκτέτο για 4 ξύλινα πνευστά και 4 έγχορδα (1931). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο με αρ. 10a. ii. Κουαρτέτο εγχόρδων αρ.3 (1935). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο με αρ. 10a. iii. «Ηπειρωτικός ΙΙ» (Σειρά 3η, αρ.2) και «Μαζωχτός» (Σειρά 3η, αρ.12) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο με αρ. 2. iv. «Αρκαδικός» (αρ.8) του κύκλου «9 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα εγχόρδων (1938. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο με αρ. 24. v. «Η επιστροφή του Οδυσσέα, Συμφωνία σ' ένα μέρος» για ορχήστρα (1941). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο με αρ. 48. vi. «Ενώχτωσε ποιόνε θα ειδώ», απόσπασμα του έργου «Με του Μαγιού τα Μάγια», παραμυθόδραμα για αφηγητή και ορχήστρα, με τραγούδι και απαγγελία (1944-49). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο με αρ. 82. vii. «Μπολερό» για βιολοντσέλο και πιάνο (1948-49). Επανεκδοση της φωνογραφήσεως από τον δίσκο

με αρ. 24 .viii. «Τράτα», 4ο μέρος του έργου «Η Θάλασσα», λαϊκό μπαλέτο για ορχήστρα (1949), σε μεταγραφή Άννας Αλεξοπούλου για πιάνο Άννα Αλεξοπούλου (πιάνο).Σημ.: Ο οπτικός δίσκος/DVD περιέχει την ταινία «Η Επιστροφή του Οδυσσέα», διάρκειας 54', σε σενάριο-σκηνοθεσία Κωστή Αλεφάντη

28.ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (άνευ κωδικού, μπροσούρα+δίσκος ακτίνος/CD-R, 2005).«Ηπειρωτικός Ι» (Σειρά 1η, αρ.3), «Πελοποννησιακός Ι» (Σειρά 1η, αρ.4), «Κλέφτικος ΙΙ» (Σειρά 1η, αρ.6) και «Αρκαδικός» (Σειρά 3η, αρ.10) (οι αριθμοί δεν αναγράφονται) του κύκλου «36 Ελληνικοί Χοροί» για ορχήστρα (1933-36).Εθνική Φιλαρμονική Ορχήστρα της Ρωσίας / Θεόδωρος Κουρεντζής

29.CHANDOS (κωδικός: CHAN-10284, δίσκος ακτίνος/CD, 2005, Ηνωμένο Βασίλειο).«9 Ελληνικοί Χοροί» για μεγάλη ορχήστρα πνευστών (1936. Μεταγραφή από τους «36 Ελληνικούς Χορούς» για ορχήστρα [1933-36]).Ορχήστρα Πνευστών του Μουσικού Κολλεγίου Royal Northern / Rundell Clark.Σημ.: περιέχει επίσης έργα για πνευστά Corigliano, Gorb και Hesketh

30.SUBWAYS+ΠΟΛΥΤΟΝΟΝ, τεύχος 13 (περιοδική έκδοση της Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών (άνευ κωδικού, δίσκος ακτίνος/CD, 2005).Σονάτα για βιολί (1925).Στέλλα Τσάνη (βιολί).Σημ.: περιέχει επίσης έργα Αντωνίου, Καλομοίρη, Κανάρη και Κονιτόπουλου.

31.BIS (κωδικός: BIS-CD-1384, δίσκος ακτίνος/CD, 2004, Σουηδία).i. «4 Εικόνες» για ορχήστρα (1948).ii. «Η Θάλασσα», λαϊκό μπαλέτο για ορχήστρα (1949).ii. «Ελληνικός Χορός σε ντο ελάσσονα» για ορχήστρα (1949;).Συμφωνική Ορχήστρα της Ισλανδίας / Βύρων Φιδετζής.Σημ.: περιέχει επίσης την «Κρητική Γιορτή» για πιάνο (1919) του Δημήτρη Μητρόπουλου σε ενορχήστρωση Ν. Σκαλκώτα (1923-24)

12. Παρτιτούρες αναλυθέντων έργων

Σου'πα μάνα (Χορός Τσακωνικός)

Ν.Σκαλιώτας
(1904-1949)

♩=110-120

p

Σού - πά μά - νά κα - λέ μά - να σου - πα μά - να παν - τρέ - ψέ με.

Σού - πά μά - νά κα - λέ μά - νά σου - πά μά - νά παν - τρέ ψέ - με.

Σού - πά μά - να κα - λέ μά - νά Σού - πά μά - νά πά - ντρέ - ψέ με.

f

Σού - πά μά - νά κα - λέ μά - νά σου - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ.

mf

Σού - πά μά - νά κα - λέ μά - νά σου - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ.

mf

Σού - πά μά - νά κα - λέ μά - νά σου - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ.

p

Σού - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ σπι - το - νοι - κο - κυ - ρε - ψέ - μέ.

solo

Σού - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ σπι - το - νοι - κο κυ - ρε - ψέ - μέ.

p

Σού - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ σπι - το - νοι - κο - κυ - ρε - ψέ - μέ.

ff

Σού - πά μά - νά πα - ντρέ ψέ - μέ σπι - το - νοι - κο κυ - ρε - ψέ - μέ

mf

Σού - πά μά - νά παν - ντρέ - ψέ - μέ σπι - το - νοι - κο κυ - ρέ - ψέ - μέ

mf

Σού - πά μά - νά πα - ντρέ - ψέ - μέ σπι - το - νοι - κο - κυ - ρέ - ψέ - μέ

Greek Folkdance - Griechischer Volkstanz

(No. 5 taken from the 32 Piano Pieces)

Nikos Skalkottas

Tres rythmé

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system is marked *Tres rythmé*. The second system includes the instruction *quasi Tamburina* for the right hand. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings and dynamic markings like *s* and *p*.

10

System 1: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time. Measures 1-4 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 5 is the start of a new phrase, marked with a '10' above the staff. Measures 6-8 continue the new phrase with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time. Measures 9-12 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 13 is the start of a new phrase, marked with a '11' above the staff. Measures 14-16 continue the new phrase with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time. Measures 17-20 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 21 is the start of a new phrase, marked with a '12' above the staff. Measures 22-24 continue the new phrase with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

15

System 4: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time. Measures 25-28 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 29 is the start of a new phrase, marked with a '15' above the staff. Measures 30-32 continue the new phrase with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a complex texture with multiple voices and some dynamic markings.

Second system of musical notation, consisting of three staves. A measure number '20' is positioned above the first staff. The instruction *scherzando et grazioso* is written in the middle staff. The music continues with intricate patterns and dynamics.

Third system of musical notation, consisting of three staves. This system shows further development of the musical themes, with various articulations and dynamics.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The music concludes with a final cadence and some decorative flourishes.

35

30

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

35

Second system of the musical score, starting at measure 35. It continues the melodic and harmonic development from the previous system.

Third system of the musical score, featuring a more active accompaniment in the lower staves with frequent chord changes.

40

Fourth system of the musical score, starting at measure 40. It includes the instruction *quasi Tamburino* in the lower left and *espressivo* in the lower right. The system concludes with a series of rhythmic patterns represented by stems and beams on a single staff.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a continuation of the melodic and harmonic ideas from the first system, with some dynamic markings and articulation.

45

Third system of musical notation, starting at measure 45. This system is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass clef and a more active melodic line in the treble clef.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef, with some dynamic markings and articulation.

ΜΗ ΜΕ ΔΕΡΝΗΣ, ΜΑΝΑ...

(Ροδίτικο Δημοτικό)

DER KAHLKÖPFIGE BRÄUTIGAM
(Volkslied aus Rhodos)

LE MARI CHAUVÉ
(Chanson populaire de Rhodos)

NIKOS SKALKOTTAS
(Katal. Nr. 85) (env. 1940)

Moderato
mf (Tenor)

1. Μή με δέρ-νης, μά - να, μή με δέρ-νης μά - να
1. Sag, war - um nur Mut - ter, willst du mich denn schla - gen?
1. A quoi bon, ma mè - re, à quoi bon me bat - tre?

(Sopran)

Μή με δέρ-νης, μά - να, με τὸ(ν) κό - πα - νο, Μή με δέρ - νης,
Willst du mich, o Mut - ter, schla - gen mit dem Stock?
A quoi bon me bat - tre a - vec le pi - lon? Sag, war - um nur
A quoi bon, ma

mp

μά - να, μή με δέρ-νης μά - να, Μή με δέρ-νης, μά - να,
Mut - ter, willst du mich denn schla - gen? Willst du mich, o Mut - ter,
mè - re, à quoi bon me bat - tre? A quoi bon me bat - tre

(Tenor)
p

μὲ τὸ(ν) κό - πα - νο, Μὴ μὲ δὲρ - νης, μὰ - να,
 schla - gen mit dem Stock? Willst du mich, o Mut - ter,
 a - vec le pi - lon? A quoi bon me bat - tre

rall. - - - *a tempo*
 3 3

μὲ τὸ(ν) κό - πα νο, ἂν γὰρ Σὰ τὸν ἐ - πά - ρω
 schla - gen mit dem Stock? Wer - de die Frau des Schö - fers,
 a - vec le pi - lon? Et moi j'ê - pou - se - rai, ma mè - re,

(Sopran)

τὸ(ν) κα - κο - τὸ - πα - νο. Μὴ μὲ δὲρ - νης, μὰ - να, μὲ τὸ(ν) κό - πα -
 wenn auch nur schlicht sein Rock. Willst du mich, o Mut - ter, schla - gen mit - dem -
 mon pau - vre ber - ger. A quoi bon me bat - tre a - vec le pi -

νο, ἂν - γὰρ Σὰ τὸν ἐ - πά - ρω τὸ(ν) κα - κο - τὸ - πα - νο.
 Stock? Ich werd' die Frau des Schö - fers, wenn auch nur schlicht sein Rock.
 lon? Et moi j'ê - pou - se - rai, ma mè - re, mon pau - vre - ber - ger.

REFRAIN
(Tenor)

1-4. Τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω, τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω,
 1-4. Lei - der hat mein Schatz kei - ne lan - gen Lok - ken,
 1-4. Mon ma - ri est chau - ve, mon ma - ri est chau - ve,

Τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω, δέν ἔ - χει τσουλ - λί,
 ach, er hat am Kop - fe nicht ein - zig Haar.
 Mon ma - ri est chau - ve, il n'a pas d'che - veux.

(Sopran)

Τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω, τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω,
 Lei - der hat mein Schatz kei - ne lan - gen Lok - ken,
 Mon ma - ri est chau - ve, mon ma - ri est chau - ve,

Τσέλ - λην ἄν - τραν ἔ - χω, δέν ἔ - χει τσουλ - λί.
 ach, er hat am Kop - fe nicht ein - zig Haar.
 Mon ma - ri est chau - ve, il n'a pas d'che - veux.

(Tenor)

p Τσέλ - λην ἄν - τρων ἔ - χω, δὲν ἔ - χει τσουλ - λί, *rall.* - - - 3 - -

Ach, er hat am Kop - fe nicht ein ein - zig Haar.

Mon ma - ri est chau - ve, il n'a pas d'che - veux.

a tempo

3

κ'έ - γώ σὰ τοῦ πε - ρά - σω τρί - χες με τὸ σου - βλί.

Kämm ich ihn mit dem Brat - spieß, wird schön er, wie er war.

Et moi a - vec une bro - che des poils j'lui pas - se - rai.

a tempo

(Sopran)

Τσέλ - λην ἄν - τρων ἔ - χω, δὲν ἔ - χει τσουλ - λί, κ'έ -

Ach, er hat am Kop - fe nicht ein ein - zig Haar. Ich

Mon ma - ri est chau - ve, il n'a pas d'che - veux. Et

3

γώ σὰ τοῦ πε - ρά - σω τρί - χες με τὸ σου - βλί.

kämm ihn mit dem Brat - spieß, schön wird er, wie er war!

moi a - vec une bro - che des poils j'lui pas - se - rai.

Η ΛΑΦΙΝΑ

Ν. ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ

Moderato.

ο - λα τ'άρ.νά. κια βό. ακου. νε ό -

5
5
λα δρα. σο. λο. γιούν. ται και τρέ. χουνε στις λαγ. κα. διές μυ -

10
ριο. κορ. φο. λο. γιούν. και. τρα. γού. δι. ει. γα. νό. γλυ. κό. ό -

15

λα μα ζύ αρ - χί - ζουν εις τὰ δεν τριά χο - ρο - πη - δοῦν καὶ

20

τὰ κλαδιά λυ - γί - ζουν. καὶ μιά λα φί - να μο - να χή πά -

πο - με ρίς τὰ χύ - νει εις τὸ νε ρὸ στέ - κειν ὀ - μπρός, θο.

25

λῶ - νει καὶ τὸ πί - νει.

28

p rit. *pp*

Andante Moderato.

Άιν. τε μω.ρέ μα.νού - ω.ρέ μα - νού - λα μ'νούλα μ' Άιν. τε

f *pp*

And *And*

30
διώ. ξε με. Τή νύ - τή νύ. χτα τό -

vite *vite*

And *And* *And* *And*

- γα. ρι και την και την αυ.γή τά. στέ - - - - ρι

p

Πά στο βου. νό κεί ψη.λά μα. νοῦ - λα μου.

f *p*

Moderato.

35

p 0. λα τ'άρνά·κια βό· σκου·νε ό· λα δρα·σο· λο· γιοῦν· ται και

40

τρέ·χου·νε στις λαγ· κα· διές, μυ· ριο· κορφο· λο· γιοῦν· ται. Τρα·

γού· δι· σι· γα· νό, γλυ· κό· πό· λα μα· ζύ· αρ· χί· ζουν· εἰς

45

τά· δεντρί·α χο· ρο·πη· δοῦν και· τά· κλαδι·ά· λυ· γί· ζουν·

50

55

Καὶ μιὰ λα-φί-να

60

μο-να-χὴ πᾶ-πο-με-ρὶς τὰ χυ-νεὶ εἰς τὸ νε-ρὸ στε-

65

κειν ὀ-μπρός, θο-λῶ-νει καὶ τὸ πῖ-νει

13. Φωτογραφικό αρχείο



Ο συνθέτης με τον θείο Κώστα, το πρώτο δάσκαλό του στο βιολί.



Ο Ν.Σ. με το βιολί του.



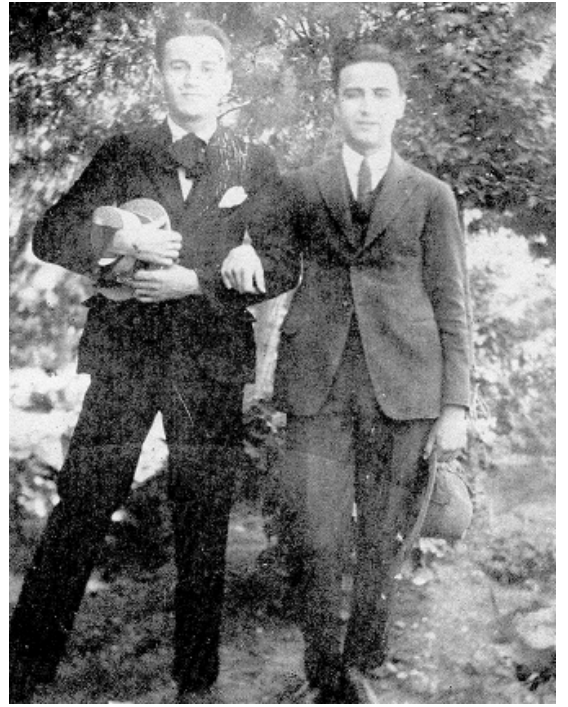
Μουσική δωματίου (τρίο Μπετόβεν): ο Ν.Σ. στο βιολί, ο Α. Σκόκος στο πιάνο και Γερμανός τσελίστας.



Στο Βερολίνο.



Ο Ν.Σ. με τον ευεργέτη του Εμμ. Μπενάκη στο Kobenzi
(7/5/1928)



Με τον Αντίοχο Ευαγγελάτο.



Επιστροφή στην Αθήνα (1933-1949)



Ο Ν. Σκαλκώτας παίρνοντας την θέση του
στα αναλόγια της Κρατικής. Μπροστά του ο
Ιωάννης Τζουμάνης, Ακολουθούν τρεις
κορνίστες: Δίπλα στο Σκαλκώτα ο Ιωάννης Σ.
Κούρκουλος, λοξά δίπλα του ο Γεώργιος
Τσιριγώτης και πίσω του ο Σπυρίδων Χρ.
Λέκκας.



Ο Ν.Σ, στο ταβερνάκι της οδού Ιάσωνος.



Θεσσαλονίκη, Λευκός πύργος (1948).



Έκδοση των ΕΛ.ΤΑ. (1985, ευρωπαϊκό έτος μουσικής)¹³⁹

¹³⁹ From http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=12.03.2006,id=98511912, 23/2/2010.

