ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν (Σολίστ: Ἀχιλλεὺς Κολάσης. Διευθυντής: Ἀνδρέας Παρίδης). — Ἑλληνικὰ ἔργα, ἀπὸ τὸ «Ἐργαστήρι σύγχρονης Μουσικῆς» τοῦ Ἰνστιτούτου Γκαῖτε.

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Ἴσως θὰ πρέπει νὰ προηγηθῇ σὲ διατύπωσι τὸ εὐχάριστο συμπέρασμα ὅτι ὑπῆρξε στὸ σύνολό της ἐπιτυχὴς ἡ Συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν (8-11-65). Γενικῶς ἐπιτυχὴς καὶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ὀρχήστρας καὶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἑρμηνείας. Ἀλλά, σὲ ἐπὶ μέρους ἐπιφυλάξεις θὰ προσεφέρετο ἡ ἑρμηνεία τῆς Εἰσαγωγῆς «Κοριολανὸς» τοῦ Μπετόβεν. Καὶ τοῦτο, ὡς πρὸς τὸ δεύτερο στοιχεῖο τῆς μουσικῆς αὐτῆς, τὸ παρακλητικὸ στοιχεῖο ποὺ συμβολίζει τὶς ἱκεσίες τῆς μητέρας τοῦ μνησίκακου Ρωμαίου στρατηγοῦ. Στὴν ἐκτέλεσι τῆς Κ.Ο.Α., τὸ παρακλητικὸ στοιχεῖο ἔφανε νὰ παρασύρεται ἀπὸ τὴν δυνατὴ ὁρμὴ τοῦ ἄλλου, ἐκείνου ποὺ συμβολίζει τὴν ἐκδικητικὴ ἀπόφασι τοῦ Κοριολανοῦ. Καὶ ὡσὰν ἀπὸ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν σκοπιὰ νὰ εἶδε τὴν ὅλη κίνησι τοῦ συνθέματος ὁ Μαέστρος. Καὶ ὅ,τι ἔλλειψεν ἔτσι, εἶναι ἡ πειστικότης, ἢ, μᾶλλον, ἡ ἀλήθεια ποὺ πρέπει νὰ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ λυρικὸ δεύτερο θέμα τῆς Εἰσαγωγῆς. Διότι εἶναι αὐτὸ ποὺ, ἐν τέλει, νικᾷ, καθὼς ἀπὸ τὶς μητρικὲς παρακλήσεις κάμπτεται ὁ Κοριολανὸς καὶ ἐγκαταλείπει τὴν ἀπόφασι νὰ καταστρέψῃ τὴν Ρώμη, ἀπὸ ὅπου τὸν εἶχεν ἐκδιώξει ἡ ἐχθρότης τῶν πληβείων της. Ὅμως, ὅ,τι ἀποτελεῖ τὴν δυναμικὴ ἔκφρασι μέσα σ' αὐτὴν τὴν Εἰσαγωγή, ἀπὸ τὴν πρώτη θεματικὴν ἐμφάνισι καὶ σὲ ὅλη τὴν διαδρομή, ἀπεδόθη ἀπὸ τὸν Παρίδη μὲ πολλὴν ἔντασι καὶ μία χαρακτηριστική, ἀρμόζουσα τραχύτητα.

Ὁ Ἀχιλλεὺς Κολάσης ἀνεφανίσθη ἐδῶ, ὕστερ' ἀπὸ καιρό, μὲ τὸ 1ο Κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Μπετόβεν, πολὺ περισσότερο κύριος τῶν ἐκφραστικῶν μέσων ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, ἀλλὰ καί, ὅπως ἐδείχθη, τόσον ἐσωτερικῶς ὡριμος, ὥστε νὰ χειρίζεται τὰ μέσα αὐτὰ μὲ τρόπον ἀπολύτως εὔστοχον ἀπέναντι τοῦ μουσικοῦ ἀντικειμένου του. Μὲ τρόπο δηλαδὴ ποὺ καὶ νοητικὸς καὶ συναισθηματικὸς ἐδικαιώνετο διὰ πᾶσαν στιγμή, καθὼς ἐξετυλίσσετο τὸ ἔργο. Καὶ θὰ πρέπει νὰ εἶναι πολὺ «δουλεμένο» τὸ ἔργον αὐτὸ μὲ τὸν νοῦ καὶ τὴν αἰσθαντικότητα τοῦ καλλιτέχνου, ὥστε, ἀκριβῶς, νὰ μὴ φαίνεται καθόλου στὴν ἀπόδοσί του αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ προϊστορία τῆς ἑρμηνείας, ποὺ τὴν ὑποθέτει κανεὶς ὅταν παρακολουθῇ νὰ ῥέουν μὲ ἀπόλυτη φυσικότητα, οὔτε κατ' ἐλάχιστο «σφιγμένα», σημεῖα ποὺ ἀπαιτοῦν τὴν πιὸ μεγάλη ἐκφραστικὴ προσοχή. Τὸ μέτρο τῆς συνεργασίας τῆς ὀρχήστρας ἔδωσεν, ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ πρώτου μέρους, ἡ ἀνάλαφρη εἴσοδος τῶν ἐγχόρδων, συγχρονισμένων καὶ συντονισμένων σὲ μία διάθεσι ἰδεωδῶς, πράγματι, ταιριασμένη μὲ τὸ ὕφος τοῦ Κοντσέρτου αὐτοῦ. Ἀλλωστε, ἡ αὐτὴ διάθεσι ἐφάνη ὅτι συνεῖχε ὅλο τὸ ὀρχηστρικὸ σύνολο καὶ ἦνωνε τὶς, συμπίπτουσες, ἑρμηνευτικὲς προθέσεις Σολίστ καὶ Μαέστρου μὲ τὴν ὀρχήστρα. Καί, ἐξαιρέσει κάποιων ὀλίγων καὶ σχεδὸν μὴ ἀντιληπτῶν μικροατυχημάτων συγχρονισμοῦ (ὅπως, ἐπὶ παραδείγματι, τῶν χαλκίνων σὲ ἕνα tutti στὸ κέντρο τοῦ α΄ μέρους), δὲν ἐσκιάσθη ἡ προβολή της καθ' ὅλη τὴν εὐτυχῆ διαδρομή, ἴσαμε τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Σὲ μία πλέον λεπτομερῆ περιγραφὴ τῆς ὡραίας αὐτῆς ἐκτελέσεως, θὰ ἔπρεπε ἐκ τῶν πρώτων νὰ σημειωθοῦν ἡ πνευματικότης ποὺ εἶχε τὸ solo τοῦ πρώτου Κλαρινέττου (Χ. Φαραντάτος) στὸ β΄ μέρος καί, στὸ ἴδιο μέρος, ἡ ἐκφραστικὴ ἀπόδοσι ἀπὸ τὰ Βιολοντσέλλα καὶ τὰ Κόντρα Μπάσσα τοῦ κοινοῦ, μικροῦ μελωδικοῦ ρόλου των.

Τὴν 3η Συμφωνία τοῦ Μπράμς, (γνησίως ρομαντικὸ ἔργο ὅπου, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ σκέψι τοῦ μεγάλου Συνθέτου ὑπηρετεῖ τὴν ἔκφρασι συναισθημάτων καὶ μόνον αὐτή, ἀντιθέτως πρὸς τὰ ἄλλα του ὁμοειδῆ, ὅπου οἱ μουσικὲς ἰδέες φαίνονται ὡσὰν νὰ ἐκλήθησαν γιὰ νὰ ἐγερθῇ, μ' αὐτές, ἕνα, μεγαλοφυὲς πάντοτε, ἠχητικὸ οἰκοδόμημα), ὁ Παρίδης τὴν συνέλαβε μὲ μία συνολικὴ ἐσωτερικὴν ἑνότητα στὴν ἀπόδοσι. Καὶ ἔπειθε ἡ ἑρμηνεία, καθὼς καὶ ἡ ταυτισμένη μαζὶ της ἀνταπόκρισι τῆς ὀρχήστρας, διότι ἐφαίνετο νὰ ὑποδύεται, «συμπάσχουσα», τὴν συναισθηματικὴ περιπέτεια τοῦ ἔργου σὲ ὅλες τὶς διακυμάνσεις της. Ἀνεξαρτήτως τῆς τοποθετήσεως τοῦ καθενὸς ἀπέναντι τῶν διαφόρων συγχρόνων τάσεων τῆς Μουσικῆς, τὸ ἔργο ποὺ ἐπιτελεῖται ἀπὸ τὸ «Ἐργαστήρι σύγχρονης Μουσικῆς» τοῦ Ἰνστιτούτου Goethe θὰ πρέπει νὰ ἔχῃ τὴν τιμητικὴν ἀναγνώρισι ὅλων μας. Τῶν μὲν φιλομούσων, διότι προσφέρει μίαν, ἄλλως δυσεύρετη, ἐνημέρωσι στὴν σημερινὴ πραγματικότητα τῆς μουσικῆς ζωῆς. Τῶν δὲ μουσικῶν καὶ διότι προσφέρει τὴν εὐκαιρία (ἀνέλπιστη πρὶν ἀπὸ ὀλίγα χρόνια) νὰ προβληθοῦν καὶ νὰ δοκιμασθοῦν ἔργα τῶν συγχρόνων ῥευμάτων. Καί, ἀκόμη, πλέον εἰδικῶς, διότι προσφέρει στοὺς ἐκτελεστὰς μουσικοὺς τὸ κάλεσμα νὰ ἐξοικειωθοῦν τεχνοτροπίες καὶ τεχνικὲς ἀπαιτήσεις πού, ἕως πρὸ ὀλίγου, ἐθεωροῦντο γνώριμες μόνον ἀπὸ μερικοὺς τῶν ξένων συναδέλφων των. Ἡ «23η Ἐκδήλωσι» τῆς κινήσεως αὐτῆς (9-11-65), ἐνεφάνισε ὅτι, στὸ κάλεσμα αὐτὸ προσῆλθαν ἱκανοὶ Ἕλληνες μουσικοί, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὀνόματα ποὺ ἔχουν διακριθῆ: Σπύρος Τόμπρας, Γερ. Μπλιαρέσης, Ρίτα Χριστοπούλου, Ἀλ. Κριθάρη, Μ. Φραντσέσκου, Σ. Ρέγγιος, Ν. Κορατζίνος, Γ. Πουμπουρίδης, Α. Τζουμάνης, Ν. Δημαρόγκωνας καὶ οἱ Γιώργος καὶ Νίκος Λαβράνος. Ὁ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου διεφώτιζε καὶ προητοίμαζε τὸν ἀκροατὴ γιὰ τὴν καταγόησι τῶν, ὄχι πάντοτε «εὐπεπτων», ἔργων ποὺ ἀκολουθοῦσαν καὶ συμμετεῖχε στὴν ἐκτέλεσι, στὸ μέρος τοῦ πιάνου, στὰ ἔργα Μαμαγκάκη καὶ Λογοθέτη ποὺ ἐδόθησαν ὑπὸ τὴν ἀσφαλῆ διεύθυνσι τοῦ Günther Becker, συνθέτου καὶ τοῦ ἰδίου ἔργων πρωτοπορειακῶν ποὺ ἔχουν γνωρίσει σημαντικὲς ἐπιτυχίες σὲ διεθνεῖς ἐκδηλώσεις τοῦ εἴδους.

Τοῦ Νίκου Μαμαγκάκη ὁ «Μονόλογος τῆς Κασσάνδρας γιὰ γυναικεία φωνὴ καὶ ὄργανα» (1962) ἀπεκάλυψε μίαν ἀντίληψι τοῦ ἠχητικοῦ φαινομένου, ὄχι μὲν στὴν βάσι της καινοφανῆ, ἀλλά, ὁπωσδήποτε, στὴν ἄποψί της ἰδιαιτέρως καὶ ἀποκαλυπτικῶς προσωπική. Ἤχοι ὡσὰν στὴν πρώτη ἀρχή των, ἀπὸ ὅπου γεννιῶνται κάποια σχήματα ῥυθμῶν καὶ μελωδίας ὅπως ἕνα ἄγαλμα ποὺ μόλις ἄρχισε, ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὴν πέτρα. Καὶ παραμένουν ἐκεῖ καὶ παρασύρουν σὲ μίαν ἰδικήν των μαγεία, σχεδὸν πρωτογονική. Διότι δὲν εἶναι τὸ αἴσθημα τῶν ἤχων ἐδῶ ποὺ ὑπερισχύει, διότι μόλις ποὺ πάει νὰ διαφανῇ καὶ χάνεται, ἀλλὰ ἡ αἴσθησί των ὅπως θὰ τὴν ἐδέχετο κανεὶς πρὶν γίνουν σύμβολα συναισθημάτων, ἢ καὶ ἰδεῶν.

Τοῦ Στέφανου Γαζουλέα τὸ «Ντοῦο γιὰ βιολὶ καὶ βιόλα», ὕστερα ἀπὸ τὸ τυπικῶς δωδεκαφθόγγου διατυπώσεως α΄ μέρος, τὸ β΄ μέρος ἔχει μία πολὺ ἐσωτερικὴ κινητικότητα, ἐνῶ τὸ γ΄ μέρος μὲ τὴν ἀκόμη περισσότερον ἐνδοστρεφῆ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρά του ξαναθυμίζει τὴν ρομαντικὴ καταγωγὴ τοῦ δωδεκαφθόγγου συστήματος.

Στοῦ Μιχάλη Ἀδάμη τὰ «Τρία κομμάτια γιὰ κοντραμπάσσο καὶ πιάνο» (1963) ἡ ἐπιδίωξις ἠχητικῶν ἀναζητήσεων δὲν ἀπεδεικνύετο τοῦ εἴδους καὶ τοῦ ποιοῦ ποὺ θὰ ἔφερνε μίαν, ἀπὸ τὴν ἄποψι αὐτή, πλήρη δικαίωσι τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ἔργου ποὺ κινεῖται μᾶλλον πρὸς μία μέση ὁδό, ἀναζητήσεων καὶ ἐκφράσεως. Ἡ ἰσορροπία τῶν δύο αὐτῶν ἀντιτιθεμένων τάσεων ἐφάνη ὡς μία λύσι ἱκανοποιητική, στὸ ἐνδιαφέρον γ΄ μέρος (φινάλε).

Σὲ «εὔκολη» γραφὴ ποὺ δὲν τῆς λείπουν, πάντως, τὰ εὐφυῆ εὑρήματα, οἱ «Διάλογοι γιὰ φλάουτο καὶ κιθάρα ἔργ. 19» (1963) τοῦ Θ. Ἀντωνίου εἶναι, κατὰ τὴν ἔκφρασι τοῦ Ἰ. Γ. Παπαϊωάννου μία «εὐχάριστη μουσική». Καί, μ' αὐτὴ τὴν ἰδιότητα, ἡμπορεῖ νὰ ἀποτελέσῃ μίαν... ὁλισθηρὰ δίοδο ἐνὸς ἀμυήτου ἀκροατοῦ, εἰς τὸ νὰ ἀποβάλῃ πολλὴν ἀπὸ τὴν συνήθη ἀντιπάθεια ἀπέναντι τῶν συγχρόνων τάσεων...

Ὄχι μόνον ἀπροκατάληπτος ὡς πρὸς τὰ «καινὰ δαιμόνια», σχεδὸν ἐξαίρεσις μεταξὺ τῶν ὁμηλίκων του Ἑλλήνων Συνθετῶν, ἀλλὰ καὶ ἀποδυόμενος ὁ ἴδιος συνθετικὸν ἔργο συγχρόνου ὕφους, ὁ Γεώργιος Πονηρίδης ἐξεπροσωπήθη ἀπὸ τὶς «Παραλλαγὲς ἀριθ. 2 γιὰ πιάνο», ἔργο τεχνικῆς πλοκῆς καί, συγχρόνως, ἐκφραστικότητος καί, ἐπίσης, μὲ μίαν ἑνότητα τόση, ποὺ σχεδὸν νὰ... διαφεύδῃ τὴν ἐξ ὁρισμοῦ «κομματιαστὴ» μορφὴ στὴν ὁποία ἐγράφη.

Τοῦ Ἀνέστη Λογοθέτη ὁ «Μαίανδρος γιὰ συγκρότημα» (1964) θὰ ἠμποροῦσε νὰ προκαλέσῃ πολλὲς σκέψεις ἀλλὰ καὶ συζητήσεις, μ' αὐτὸ τὸν συγκερασμὸ προσωπικοῦ σχεδίου τοῦ Συνθέτου καὶ αὐτοσχεδιαστικῆς πρωτοβουλίας τῶν ἐκτελεστῶν, σκέψεις καὶ συζητήσεις ποὺ, ὅσον καὶ σχεδὸν ἐξ αὐτομάτου θὰ ἐγεννῶντο, δὲν θὰ ἠμποροῦσαν νὰ φέρουν κάπου, τελικῶς. Διότι τὸ τέλος τοῦ μουσικοῦ ἔργου δὲν εἶναι, βεβαίως, τὸ λογικὸ συμπέρασμα, ἀλλὰ τὸ αἰσθητικὸν ἀποτέλεσμα. Καί, ἴσως, ἡ μόνη λογικῶν δεδομένων σκέψις ποὺ θὰ εἶχε τὴν κάποια θέσι της ἐδῶ, εἶναι ὅτι, δὲν ὑπάρχει, ἔστω ἀκόμη, ἕνας κοινῶς παραδεδεγμένος χῶρος ὅπου ἡ μουσικὴ αἰσθητικὴ Συνθέτου, ἐκτελεστῶν καὶ ἀκροατῶν θὰ συνηντᾶτο, ὥστε νὰ εἶναι κατορθωτὴ ἡ κατανόησι καὶ ἡ ἀποδοχὴ καὶ τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ, ἀπὸ μέρους τοῦ τελικοῦ παράγοντος τῆς ὅλης μουσικῆς λειτουργίας, δηλαδὴ τοῦ ἀκροατοῦ.

ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑΣ

«Ἡμαρτημένου διόρθωσις»: Εἰς τὸ προηγούμενον σημείωμα, ἀνεγράφη εἰς τὸ solo τοῦ α΄ Φλάουτου τὸ ὄνομα τοῦ Ροϋμπελ, ἀντὶ τοῦ Ἰ. Παπαζήση. Τὸ λάθος προῆλθεν ἐξ ἀγνοίας τοῦ γράφοντος ὅτι ἐπῆλθεν αὐτὴ ἡ ἀλλαγή. (Καὶ ἡ θέσις τῶν κριτικῶν στὴν πλατεία, δὲν ἐπιτρέπει τὴν πλήρη θέα τῆς ὀρχήστρας). Τὴν πληροφορίαν ἔδωσε, κατόπιν τῆς δημοσιεύσεως τοῦ σημειώματος, ἡ Διεύθυνσις τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν. Καὶ εἶναι, βεβαίως, πρὸς τιμὴν τῆς Κ.Ο.Α. τὸ ἐνδιαφέρον διὰ τὸ μέλος της καὶ χρέος ἡ ἔκφρασις εὐχαριστίας γιὰ τὴν διόρθωσι. Ἐπὶ πλέον εἶναι πολλὴ ἡ χαρά, ὄχι διότι δὲν εἶναι πλέον ὁ ἐξαίρετος Ροϋμπελ στὴν Ὀρχήστρα, ἀλλὰ διότι ἀπεδείχθη ἐξαίρετος ὁ ἰδικός μας Μουσικός.

Α. Κ. Λ.