ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν (Σολίστ: Νόρα Λουκίδου. Διευθυντής: Θεόδωρος Βαβαγιάννης).

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Στὴν Εἰσαγωγὴ - Φαντασία τοῦ Τσαϊκόφσκυ «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα», ἐναρκτήριο ἔργο τῆς Συναυλίας, τὰ ξύλινα πνευστὰ ἔδωσαν μίαν ἀρχὴ χωρὶς ἀσφάλεια. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι, δὲν ἦταν «ζεσταμένα» ἀκόμη καὶ θὰ ἀνέμενε τὴν ἐπανεμφάνισί τους στὰ ἑπόμενα μέρη τους μέσα στὸ ἔργο, γιὰ νὰ ἐπιβεβαίωση, γιὰ μίαν ἀκόμη φορά, τὴν πολὺ σημαντικὴ βελτίωσι ποὺ ἔχει παρατηρηθῆ τελευταίως σ' αὐτὴ τὴν «οἰκογένεια» τῆς ὀρχήστρας. Ἦλθεν, ὕστερα ἡ εἴσοδος τῶν βιολοντσέλλων καὶ τῶν κοντραμπάσσων, ποὺ διέγραψαν τὴν κοινὴ των μελωδικὴ καμπύλη μὲ πολλὴν ἐκφραστικότητα καὶ ἀπήλειψαν, ἔτσι, τὴν ἐντύπωσι τῆς ἀσταθοῦς ἀρχῆς τοῦ ἔργου. Ἀλλὰ πάλι, ἀμέσως κατόπιν, τὰ ξύλινα πνευστὰ εὑρέθησαν σὲ μία κατάστασι τονικῆς καί, κάποτε, χρονικῆς ἀσυμφωνίας μεταξύ των, ποὺ δὲν τοὺς ἐπέτρεψε ν' ἁπλώσουν, ἐπάνω ἀπὸ τὶς περιπαθεῖες τῶν βαθυτέρων ἐγχόρδων, ἐκείνη τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς εἰδυλλιακῆς γαλήνης ποὺ τοὺς ἐμπιστεύεται ἡ πρόθεσι τοῦ συνθέτου. Καὶ δὲν ὑπῆρξαν, ἀτυχῶς, ἀξιόλογες διαφορὲς πρὸς τὸ καλύτερο, καθ' ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ ἔργου ποὺ καὶ ἀπὸ γενικῆς ἑρμηνευτικῆς ἀπόψεως, δὲν ἠξιώθη μὲ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτή. Διότι τὴν ἐκτέλεσι παρέσυρε, πολλὲς φορές, μία κίνησι μᾶλλον σπασμωδική, ἐμφανὴς περισσότερο στὰ ταραχώδη σημεῖα τοῦ ἔργου, τά, ἄλλως τε, καὶ φύσει πλέον ἐπιρρεπῆ στὸ νὰ παρασύρουν καὶ νὰ παρασυρθοῦν κατὰ τὴν ἔννοιαν αὐτή. Ὅμως, ἀνεδύθησαν καὶ κάποιοι τόνοι ἰδιαιτέρως ἐκφραστικοί, κατὰ τὴν διαδρομὴ τῆς ἐκτελέσεως. Προῆρχοντο ἀπὸ τὴν φάλαγγα τῶν ἐγχόρδων καὶ πρὸ πάντων ἀπὸ τὰ βιολιά.

Τῶν βιολιῶν, ἐπίσης, ἡ συμβολὴ πρέπει νὰ ἐξαρθῆ καὶ ὡς πρὸς τὴν πολὺ φροντισμένης καὶ πολὺ ἱκανοποιητικῶς ἠχητικῆς καθαρότητος ἀπόδοσι τοῦ «Ἰντερμέτζο» τοῦ Γεωργίου Σκλάβου (ἀπὸ τὴν μουσικὴ σκηνὴν στὴν «Κυρὰ - Φροσύνη» τοῦ Γ. Ἀσπρέα). Ἐκράτησαν, τὰ βιολιά, τὸν κυρίαρχο ρόλο των κατὰ τρόπο ποὺ ἀπεδείκνυε πλούσιο τὸν λυρισμό του. Καὶ ὑπερεκάλυπταν, ἔτσι, τὴν ἐντύπωσι ἀπὸ τὸ συνεχὲς «ἀκκομπανιαμέντο» ποὺ ὑποβαστάζει τὴν μελωδία των ἀλλὰ καὶ ποὺ «τραβᾷ» τὴν ὅλη σύνθεσι, ἐξ ἐπόψεως τεχνοτροπίας, πολὺ πρὸς τὰ ὀπίσω. Ἕνα μικρὸ «σόλο» τοῦ α΄ βιολιοῦ, διεξήχθη ἀπὸ τὸν Βύρωνα Κολάση μὲ συναισθηματικὸ παλμὸ καὶ στὸν ἦχο του καὶ στὸ «φραζάρισμά» του.

Δὲν θὰ ἦταν, ἴσως, εὐχερὲς νὰ ὑποστηριχθῆ ὅτι, ἡ 5η Συμφωνία τοῦ Μαρτινοῦ ἔπεισε, μὲ τὴν πρώτη ἐκτέλεσί της ἐδῶ, ὡς ἕνα ἔργο ποὺ ἡ δημιουργία του φαίνεται νὰ δικαιώνῃ ἕναν βαθύτερο λόγον ὑπάρξεως. Καὶ οἱ ἀρνητικὲς αὐτὲς σκέψεις θὰ ἠμποροῦσαν νὰ διαβοῦν καὶ στὸν λόγον, ἀκόμη, καὶ αὐτῆς τῆς παρουσιάσεώς του ἀπὸ τὴν Κ.Ο.Α. Τὸ α΄ μέρος τοῦ ἔργου, παρὰ τὶς κάποιες ὑποβλητικὲς στιγμές, ὑποβλητικὲς ἀλλὰ πάντοτε εἰς τὰ ὅρια «κοινῶν τόπων», ὁμοιάζει μᾶλλον μηχανικῶς κατασκευασμένο, μὲ τοὺς σχεδὸν φορτικῶς ἐπαναλαμβανομένους ρυθμούς του καὶ τὶς ἀσυρράπτως ἐμβόλιμες ἀπηχήσεις τζάζ. Περισσότερον εὐρηματικὸ δείχνει τὸ β΄ μέρος στὶς πρῶτες περιόδους του, ὥσπου ὁ συνθέτης καταφεύγει καὶ πάλι σὲ κοινὰ ρυθμικὰ σχήματα πού, μὲ τὴν ὡσὰν παιδικῆς ἐπιμονῆς ἐπανάληψί των, γεννοῦν τὴν ὑποψία μιᾶς προσποιήσεως ἀφελείας. Μεγαλύτερες ἐλπίδες προσκομίζει ἡ ἐκφραστικὴ ἀρχὴ τοῦ γ΄ μέρους (φινάλε), ἀλλὰ καὶ αὐτὲς δὲν κερδίζουν, τελικῶς, μίαν ἱκανοποιητικὴν ἀνταπόκρισι. Διότι ἡ μέθοδος τῆς ἀφελείας δίδει, τελικῶς, τὴν εὔκολο λύσι της καὶ ἐδῶ, προσποιουμένη, τώρα, μίαν λαϊκοφανῆ ἁπλοϊκότητα.

Τὸ 2ο Κοντσέρτο, γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα τοῦ Ραχμάνινωφ, εἶναι, βεβαίως, μουσικὴ ποὺ δὲν ἀνέχεται τὸν παραμερισμὸ τῆς καρδιᾶς. Ἡ, ἀκόμη κάτι περισσότερο καὶ πλέον ἐπικίνδυνο: δὲν τὸν ἀντέχει. Ὥστε, ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὶς ὅποιες τεχνικὲς προϋποθέσεις, ὁ παράγων «ταμπεραμέντο» ἔχει τὸν πρῶτο λόγο στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἔργου αὐτοῦ. Δὲν ἀπεδείχθη, λοιπόν, τὸ ἐπιθυμητὸ ταίριασμα ἰδιοσυγκρασίας τῆς σολίστ, μὲ τὴν διαχυτικότητα τοῦ κατ' ἐξοχὴν συναισθηματικοῦ Κοντσέρτου. Ὅπως, ἄλλως τε, μὲ τὸ αὐτὸ μέτρο ὑπολογιζομένη, εἰς τὴν αὐτὴ σχέσι θὰ εὑρίσκετο καὶ ἡ ἰδιοσυγκρασία τοῦ συνεργαζομένου της Μαέστρου. Ἔτσι, ἀπουσίασε συνολικῶς τὸ πάθος ἀπὸ τὸ α΄ μέρος. Τὸ δεύτερο μέρος, πιὸ «ἀτμοσφαιρικό», θὰ εἶχε καὶ τοῦτο ἀπαιτήσεις περισσοτέρας ἐσωτερικῆς συμμετοχῆς τῆς σολίστ. Ἐδῶ θὰ πρέπει, παραλλήλως, νὰ σημειωθῇ ἡ καλοβαλμένη φραστικὴ διατύπωσι τοῦ «σόλο» α΄ κλαρινέττου (Χ. Φαραντάτος) καὶ ἕνα μελωδικὸ διάγραμμα τῶν βιολιῶν ποὺ εὕρηκε ἀπὸ μέρους των συγκινοῦσα ἔκφρασι καὶ ἐξαίσιες διαβαθμίσεις δυναμικῶς. Στὸ γ΄ μέρος, μὲ τὴν σφριγηλὴ ἔναρξι, οἱ βιόλες δὲν ἔδωσαν στὴν πρώτην ἔκθεσι τοῦ δημοφιλοῦς θέματος τὴν γνωστὴ παθητικότητά του. Καὶ ἡ ἐπανεμφάνισι τοῦ θέματος αὐτοῦ ἀπὸ τὸ πιάνο, ὑπῆρξε πολὺ συγκρατημένη ἐκφραστικῶς. Εἰς τὸ μέρος αὐτό, τὰ ξύλινα πνευστὰ στὶς ἀνταποκρίσεις μεταξύ των καὶ μὲ τὰ ἔγχορδα, ἐκέρδισαν καὶ πάλι τὸ ἐπαινετὸ ἐπίπεδο ἀκριβείας καὶ ἠχητικῆς μαλακότητος τὸ ὁποῖον δικαίως θὰ πρέπει, ἐσχάτως, νὰ τοὺς ἀναγνωρίζεται.

Ἀλλὰ διὰ νὰ γίνῃ ὁ ὀφειλόμενος συμπερασματικὸς λόγος γιὰ τὴν σολίστ, ἐξ ὁρισμοῦ κύριον πρόσωπο τῆς ἐκτελέσεως, θὰ πρέπει νὰ τονισθῇ ὅτι, ἡ ἀπόστασι ποὺ ἀπεδείχθη ὅτι τὴν χωρίζει ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενο τοῦ ἐκτελεσθέντος ἔργου, ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ὁποίου θὰ ἔχῃ τὴν αἰτία της, προφανῶς, στὴν ἐπίγνωσι τῆς δημοτικότητός του, δὲν ἔβλαψε τὴν προβολὴ τῶν καθαρῶς τεχνικῶν προσόντων τὰ ὁποῖα ὄντως διαθέτει ἡ Λουκίδου. Διότι διεπιστώθη μία πολὺ ἀσφαλὴς αἴσθησι τοῦ ρυθμοῦ ἀπὸ μέρους της, καθαρότης στὴν ἄρθρωσι καὶ ἐπίσης ἡ ἱκανότης δυναμικῶν διαβαθμίσεων ἀπὸ μιᾶς ρωμαλεότητος ἕως τῆς πλέον τρυφερᾶς ἁπαλότητος τοῦ ἤχου. Καὶ θὰ ἠμποροῦσαν, ὅλα αὐτά, νὰ ὑπηρετήσουν περισσότερο πιστά, τὴν ἀπόδοσιν ἑνὸς ἔργου ποὺ θὰ ἀνεζήτει ὀλιγώτερον ἀπὸ τὸ 2ο Κοντσέρτο τοῦ Ραχμάνινωφ ἕναν ἑρμηνευτὴ διαθέτοντα, ἢ, ἱκανὸν νὰ ὑποδυθῇ μίαν ὑπερεκχειλίζουσης συναισθηματικότητος ψυχή.

ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑΣ