Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Ὁ «Ὀθέλλος» τοῦ Βέρντι ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή. (Βίκερς, Πόμπε, Γκόμπι. Διεύθυνσις: Ἀνδρ. Παρίδης). Ἡ Συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν (Σολίστ: Τώνης Γεωργίου. Διεύθυνσις: Ἀνδρ. Παρίδης).

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ Κ. ΛΑΒΔΑ

Μὲ τὸν «Ὀθέλλο», ποὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀμέσως προηγουμένη του «Αἴντα», φαίνεται νὰ προχωρῇ ὁ Βέρντι σὲ μία νέα ἀντίληψι τῆς Ὄπερας καί, δι' αὐτῆς, σὲ μία νέα ἀντίληψι τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως γενικῶς. Εἶναι, ὁπωσδήποτε, ἡ ἐπιρροὴ τοῦ μουσικοῦ ρομαντισμοῦ ποὺ εἶχε τὸν λόγο ἐδῶ καὶ ἰδικῶς τοῦ Βάγκνερ ποὺ, γεννημένος τὸν ἴδιο χρόνο μὲ τὸν Βέρντι (1813), εἶχε, ἤδη, φύγει ἀπὸ τὸν κόσμον αὐτὸν τρία χρόνια πρὶν τελειώσῃ ἡ σύνθεσι τοῦ «Ὀθέλλου», ἀφήνοντας τὴν πιὸ ἐπιβλητικὴ μαρτυρία τοῦ Ρομαντισμοῦ στὴν Μουσική. Καὶ ἡ ἐπιρροὴ τῆς «θέσεως Βάγκνερ» σ' αὐτὴ τὴν συνύπαρξι Θεάτρου καὶ Μουσικῆς ποὺ εἶναι ἡ Ὄπερα, ἀποκαλύπτεται κυρίως στὸν ρόλο τοῦ σχολιαστοῦ τοῦ παιζομένου δράματος, ποὺ ἀνατίθεται στὴν ὀρχήστρα τοῦ «Ὀθέλλου». Ἡ ὀρχήστρα παύει, ἔτσι, νὰ εἶναι (κατὰ τὴν ἐπιτιμητικὴ ἔκφρασι τοῦ ἰδίου τοῦ Βάγκνερ γιὰ τὴν πρὶν ἀπ' αὐτὸν τεχνοτροπία τῆς Ὄπερας) «μία τεραστία κιθάρα» πού, ἁπλῶς, «ἀκκομπανιάρει» τὸν τραγουδιστή. Φυσικά, τὸ «σχόλιο» αὐτὸ τῆς ὀρχήστρας τοῦ «Ὀθέλλου» γίνεται, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος του, στὴν ἰταλικὴ μουσικὴ γλῶσσα. Ὑπάρχουν, ὅμως, καὶ κάποια σημεῖα στὴν μουσικὴ τῆς Ὄπερας αὐτῆς ποὺ δείχνουν τὸν Βέρντι ν' ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν «τραγουδιστικὴ» ὀργανικὴ μελωδία καὶ ν' ἀνακαλύπτῃ τὸ αἰσθητικὸ καὶ τὸ συναισθηματικὸ ἀντίκρυσμα ποὺ ἠμποροῦσε νὰ ἔχῃ κάποιο διάμεσα σὲ δύο φθόγγους διάστημα καθὼς καὶ οἱ ἀλλεπάλληλες ἐπαναλήψεις του, ποὺ δὲν συνιστοῦν, πιά, ἕνα «τραγούδι», ἀλλὰ δημιουργοῦν ἀτμόσφαιρα. Ποὺ δὲν εἶναι, δηλαδή, πιά, μιὰ ἄμεση ἔκφρασι, ἀλλὰ μιὰ ἔκφρασι συμβολική. Ἐπὶ πλέον, ἀκέραια ἐπίδρασι, σχεδὸν μεταφορὰ Βάγκνερ, προβάλλει στὸ βασικὸ ἐκεῖνο θέμα ποὺ ἐμφανίζεται καὶ στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τοῦ «Ὀθέλλου» καὶ ποὺ θυμίζει πολὺ ἔντονα (καὶ ὡς μελωδικὸ διάγραμμα καὶ ὡς ρυθμικὸ σχῆμα), τὸ θέμα ποὺ χαρακτηρίζει τὴν σκηνὴ τοῦ θανάτου στὸν «Τριστάνο». Καὶ ἀκόμη, ἐκεῖ ποὺ εἰσέρχεται ὁ Ὀθέλλος στὸν κοιτῶνα τῆς Δεισδαιμόνας, ἐνῶ τὸ κόρνο ἰγγλέζε φέρει στὸ νοῦ μία γνωστὴ «ἄρια ἀντίκα» («Νίνα»), ἡ ὅλη ὀρχηστρικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ τὸ περιβάλλει εἶναι χαρακτηριστικῶς βαγκνερικῆς ὑποβολῆς, καθὼς καὶ τὰ ἀμέσως μετά.

Σ' ἕνα τέτοιο ἔργο, ἑπομένως, οἱ ἀξιώσεις τῆς ὀρχηστικῆς ἐκτελέσεως εἶναι πιὸ πολύπλοκες ἀπὸ ὅσο στὸν «Ριγκολέττο», φέρ' εἰπεῖν, ἢ, στὴν «Τραβιάτα». Ἀλλὰ καί, ἕνα τέτοιο ἔργο, κεντρίζει περισσότερο καὶ τὸ διανοητικὸ καὶ τὸ πρακτικὸ τεχνικὸ ἐνδιαφέρον τῶν Μουσικῶν. Ἤταν, λοιπόν, ἔκδηλο τὸ ζεστὸ ἐνδιαφέρον τῶν Μουσικῶν τῆς ὀρχήστρας τῆς Ε.Λ.Σ. γιὰ τὸ ἀντικείμενό τους ποὺ ὁ Παρίδης τοὺς τὸ εἶχε διδάξει, καθὼς ἀπεδείχθη, μὲ πολλὴ ἐπιμονὴ καὶ στὶς ἰδιαίτερες λεπτομέρειες. Καὶ καθ' ὅλη τὴν διαδρομὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ἐλάχιστα ἦταν τὰ σημεῖα ὅπου θὰ ἠμποροῦσαν νὰ ἐπισημανθοῦν ἀτυχήματα, ὅπως π.χ. τῶν βιολιῶν σὲ ἕνα ἐπαναλαμβανόμενο μελωδικὸ σχέδιο, στὴν 4η πράξι. Ἀλλὰ, τὴν μικρὴ σημασία ποὺ εἶχε γιὰ τὴν ὅλη ἐκτέλεσι ἡ τονικὴ ἀσυμφωνία στὸ σημεῖο αὐτό, ὑπερεκάλυψε ἡ ἰδιαιτέρως ὑποβλητικὴ ἀπόδοσι τοῦ τρέμολο ποὺ ἀκολούθησε. Καὶ ἐπίσης ἐλάχιστα ἦταν καὶ τὰ συζητήσιμα, ἀπὸ τὴν ἄποψι τῆς ἑρμηνείας, σημεῖα, ὅπως ἡ εἴσοδος τῆς 3ης Πράξεως ποὺ ὁ Παρίδης τὴν θέλησε σὲ κάπως πιὸ γρήγορο χρόνο, στερητικό, μᾶλλον, τῆς τρυφερότητος ποὺ ἀπὸ χαρακτῆρος ἔχει ἡ μελωδικὴ περίοδος αὐτή. Ἀλλὰ δὲν ἐστάθησαν τὰ πολὺ ὀλίγα ἀτυχῆ, ἢ, συζητήσιμα σημεῖα, παράγοντες ἱκανοὶ νὰ μειώσουν τὴν ἐκτέλεσι τοῦ «Ὀθέλλου» στὸ σύνολό της, ποὺ ὑπῆρξε μιὰ πράγματι πρώτου μεγέθους ἐπιτυχία ὅλης τῆς, προεξάρχοντος τοῦ Παρίδη, ἑλληνικῆς συμμετοχῆς σ' αὐτὴ τὴν σύμπραξι μὲ καλλιτέχνες τῆς μουσικῆς στάθμης τοῦ Βίκερς, τῆς Πόμπε καὶ τοῦ Γκόμπι. (Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν ὀρχήστρα, ἰδιαίτερα πρέπει νὰ ἐξαρθοῦν: τὸ πόσο ἐτόνιζε τὴν δραματικότητα τῶν διαμειρομένων ἀνάμεσα στὸν Ὀθέλλο καὶ στὸν Κάσσιο, στὴν 2α πράξι, τόσο, ποὺ ἦταν σὰν αὐτὴ ἡ ἴδια νὰ τὰ ὑπεδαύλιζε, τὸ σόλο κόρνου ἰγγλέζε τοῦ Ἡλία Νέτση, στὴν ὑπὸ βροχὴν 2η πράξι τῆς πρεμιέρας, ἡ κίνησι τῶν ξύλινων πνευστῶν μαζὶ μὲ τὰ κόρνα καὶ οἱ δραματικὲς καὶ λυρικὲς στιγμὲς τῶν ἐγχόρδων στὴν ἴδια πράξι). Ἡ ἀπὸ σκηνικῆς πλευρᾶς ἑλληνικὴ συμβολή, εἶχε τὶς καλὲς παρουσίες τῶν Πανταζιάκου, Ζάκκα καὶ Κουρῆ στοὺς μικροὺς των ρόλους, ἐνῶ ὁ Χατζηνικολάου (Κάσσιος) θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ἐμψυχωθῇ καὶ κινητοποιηθῇ περισσότερο, ἀπὸ μέρους τῆς σκηνοθέτιδος, ὥστε νὰ εἶχε «ὑπάρξει» ὡς πρόσωπο τῆς ἀξιώσεως τοῦ ρόλου του, γιὰ νὰ εἶναι καὶ ἀπὸ τὸν Ὀθέλλο καὶ ἀπὸ τὸν θεατὴ εὐλόγως πιστευτὸς ὡς ἕνας κίνδυνος γιὰ τὴν Δεισδαιμόνα. Σίγουρη καὶ σωστὴ σκηνικὴ ἄνεσι εἶχε ὁ Παπαχρήστου (Λουδοβίκος), ἔμπειρος, ἄλλωστε, ἠθοποιός, ἀλλὰ καὶ ἡ νέα καλλιτέχνις Γκλ. Λίνου (Αἰμιλία) ποὺ ἐνεφάνισε ἀξιοπρόσεκτη φωνητικὴ καὶ θεατρικὴ ὑπόστασι. Τῶν τριῶν ξένων πρωταγωνιστῶν, τοῦ Βίκερς, τῆς Πόμπε καὶ τοῦ Γκόμπι, περισσότερη «ὑποκριτικὴ» εἶχε ἡ, σὲ ὅλη τὴν γραμμή, θαυμαστὰ ἐκφραστικὴ ἀπόδοσι τοῦ ρόλου των, ἀπὸ τὴν σκηνικὴ κίνησι καθ' ἑαυτὴ ποὺ, ἐξ ἄλλου, ἀνῆκε στὴν περιοχὴ τῆς σκηνοθέτιδος. (Ὑπῆρχαν οἱ ἀπαραίτητες, παντοῦ καὶ πάντοτε ὡς φαίνεται, στάσεις καὶ χειρονομίες τῆς μελοδραματικῆς σκηνῆς, ὅπως στὸ «ρεσιτάλ» τοῦ Ἰάγου, μὲ τὸν διαρκῶς κατὰ πρόσωπο τοῦ κοινοῦ μονόλογό του καὶ στὴν κοιμότοπη στάσι, τῆς ἐπερχομένης συντριβῆς, τοῦ καθημένου Ὀθέλλου, στὴν 2α πράξι, ἢ, ἡ αὐτὴ πάντοτε ἐκδήλωσι τῆς γυναικείας ἀπελπισίας, μὲ ἕνα μαντήλι ἀνάμεσα στὶς δύο παλάμες, σφιγμένες ἄλλοτε κάτω ἀπὸ τὸ πρόσωπο καὶ ἄλλοτε μπροστὰ σ' αὐτὸ — Δεισδαιμόνα, 3η πράξι). Ἐπὶ πλέον, δὲν ἐφαίνετο σύμφωνη μὲ τὸν ρεαλιστικὰ δραματικὸ χαρακτῆρα τοῦ ἔργου, ἡ σκηνοθετικὴ ἐμπνευσι νὰ ἐμφανισθῇ ἡ Χορωδία (προετοιμασμένη ἀπὸ τὸν Βουρτσὴ γιὰ μία μουσικὴς ἄψογη ἀπόδοσι) μὲ τὴν ἀκινησία εἰκαστικοῦ θεάματος, στὴν 2α καὶ στὴν 3η πράξι. Καὶ ἔφερνε αὐτό, μίαν ἀνάμιξι «στίλ» ἀταίριαστη. Τὰ σκηνικὰ τοῦ Καρύδη εἶχαν, μέσα στὴν ἀπέριττη αἰσθητική τους, τὸ χάρισμα τῶν εὐφυῶν λύσεων ποὺ ἀπαιτεῖ, σὲ κάθε περίπτωσι, ὁ πάντοτε δύσκολα οἰκονομούμενος χῶρος αὐτός, τῆς σκηνῆς τοῦ Ὠδείου Ἡρώδου. (Παράδειγμα, ἡ ὡραία λύσι γιὰ τὸν κοιτῶνα τῆς Δεισδαιμόνας στὴν 4η πράξι, ὅπου, παρ' ὅλο τὸ χάος τοῦ ὑπολοίπου κενοῦ, δὲν ἦταν δυνατὸ ν' ἀποσταθῇ ἡ προσοχὴ ἀπὸ τὸ σχῆμα ποὺ συνέθεταν τὰ ἀπὸ πολὺ ψηλὰ κατερχόμενα τούλια μαζὶ μὲ τὸ παλλαϊκὰ «βαρὺ κρεββάτι» ποὺ ἐπροστάτευαν). Τέλος, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ περάσῃ ἀπαρατήρητο τὸ πόσο φυσικὰ «κυλοῦσαν» οἱ φωνὲς καὶ τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν στὴν πρωτότυπη γλῶσσα τοῦ κειμένου (ἐπιτυχὴς ἡ ἀπόφασι γιὰ τὴν ὕπαρξι διγλωσσίας μεταξὺ τῶν προσώπων τῆς ὄπερας) καὶ πόσο, ἑπομένως, ἡ ἄρθρωσι (ποὺ γι' αὐτὴ συχνά, ἀλλ' ὄχι πάντοτε εὔστοχα, κατηγοροῦνται οἱ δικοί μας καλλιτέχναι τοῦ τραγουδιοῦ), ἦταν πολὺ πιὸ καθαρὴ ἀπὸ ἐκείνη ποὺ ἀκούγεται στὶς μεταφράσεις.

*

Ὁ ἀριθμὸς τῶν ποικίλων ἀτυχιῶν στὴν Εἰσαγωγὴ «Φράισυτς» τοῦ Βέμπερ ποὺ ἄνοιξε τὴν Συναυλία τῆς Κ.Ο.Α. (21 Ἰουνίου), ἦταν τόσος, ὥστε ν' ἀπαξιώσῃ τὴν ὅλη ἀπόδοσι τῆς γεμάτης ἀπὸ τὶς φωτοσκιάσεις ἑνὸς βορείου ρομαντισμοῦ παρτιτούρας αὐτῆς. (Ἡ ἀσυγχρόνιστη κίνησι τῶν βιολιῶν, ἤδη ἀπὸ τὸ δεύτερο μέτρο καὶ τῶν δύο κόρνων ἀπὸ τὸ δεύτερο μέτρο ἐνεκαινίασαν μιὰ κατάστασι ρυθμικῆς ἀσταθείας ποὺ συχνὰ ἐμφανιζόταν στὴν ἐκτέλεσι καὶ ποὺ εἶχε τὴν περισσότερο κακοποιὸ της ἐπίπτωσι, στὴν ἀρχικὴ συγχορδία τοῦ δευτέρου τμήματος τῆς Εἰσαγωγῆς).

Τοῦ Κοντσέρτου γιὰ πιάνο τοῦ Μότσαρτ, ἀριθ. Καϊχελ: 595, ὁ Τώνης Γεωργίου ἔδωσε μίαν ἀπροσποίητη, λιτὴ στὸ σύνολό της ἑρμηνεία, ἐνῶ κάποια βραδυπορία του φάνηκε πιὸ πολὺ στὸ Λαργκέττο (β΄ μέρος) καὶ ἔθετε, κάθε τόσο, σὲ κίνδυνο, ἔτσι, τὸν βηματιστὸ χαρακτῆρα τοῦ μέρους αὐτοῦ. Ἡ συνεργασία τῆς ὀρχήστρας ὑπὸ τὸν Παρίδη, παρὰ τὶς κάποιες τονικὲς ἀσυμφωνίες τῶν βιολιῶν, ὅπως στὸ β΄ μέρος, ἢ, τὶς ἀσύγχρονες «ἀττάκες» τῶν ξύλινων πνευστῶν στὸ ἴδιο μέρος καὶ πέραν τοῦ ὅτι ὑπῆρξε γενικῶς ἄτονη μετὰ τὴν Καντέντσα τοῦ α΄ μέρους, εἶχε σημεῖα ἄξια νὰ ὑπογραμμισθοῦν ὅπως αὐτὰ ποὺ ἐνδεικτικῶς ἐδῶ ἀναφέρονται: τὸ πιτσικάττο τῶν ἐγχόρδων στὸ α΄ μέρος, τὸ ὑποβλητικὸ πιανίσσιμο καὶ οἱ πλαστικὲς καμπύλες κάποιων λυρικῶν παρεμβολῶν ἐπίσης τῶν ἐγχόρδων στὸ β΄ μέρος, οἱ παιγνιώδεις κυματισμοὶ τῶν ξύλινων πνευστῶν καὶ οἱ πολὺ καλὰ σταθμισμένες αὐξομειώσεις τῆς ἐντάσεως ὁλόκληρης τῆς ὀρχήστρας, στὸ Φινάλε.

Ἡ «Συμφωνία τοῦ Νέου Κόσμου» τοῦ Ντβόρζακ, ποὺ ἐκλεινε τὴν Συναυλία, ἔπαιχτε πολὺ συχνὰ στὸ πρῶτο μέρος της ἀπὸ ἐλλειψι συγχρονισμοῦ, καὶ δὲν ἐθεραπεύθη ἐντελῶς οὔτε καὶ στὰ ὑπόλοιπα τρία μέρη. Παρ' ὅλ' αὐτά, ἐξ ἴσου συχνὰ διαπερνοῦσε τὴν ἐκτέλεσι τῆς Συμφωνίας αὐτῆς, ὕστερα ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος, μιὰ θερμὴ ἑρμηνευτικὴ πνοή, ὅπως στὸ συγκινημένο σόλο τοῦ κόρνο ἰγγλέζε (Ἡλ. Νέτσης) πάνω ἀπὸ τὴν χαμηλόφωνη συνοδεία τῶν ἐγχόρδων (β΄ μέρος) καὶ ἀργότερα (στὸ ἴδιο μέρος) στὰ διπλὰ «σόλι» ἐγχόρδων (2 πρῶτα βιολιά, 2 δεύτερα, 2 βιόλες κ.ο.κ.). Καὶ ξαναφανιόταν ἡ πνοὴ αὐτὴ στὸ Σκέρτσο (γ΄ μέρος), ποὺ εἶχε μιὰ σφριγηλὴ κίνησι, κυρίως στὴν δεύτερη ἐπανάληψί του καὶ στὸ φινάλε ἐπίσης, πρὸ πάντων στὰ λυρικὰ μέρη τῶν βιολιῶν.

ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑΣ