Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Δύο Συναυλίαι τῆς Βασιλικῆς Φιλαρμονικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Λονδίνου, μὲ διευθυντὴν τὸν Ρούντολφ Κέμπε (α. Σολίστ: Ράυμοντ Κόεν. Συμμετοχὴ «Χορωδίας Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν». β. Σολίστ: Ρένα Κυριακοῦ). — Ἡ «Αἴντα» ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή.

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Ὁ Ρούντολφ Κέμπε προεβλήθη ἐδῶ, μὲ τὶς δύο Συναυλίες τῆς Φιλαρμονικῆς τοῦ Λονδίνου, ὡς μία βαθύτατα οὐσιαστικὴ μουσικὴ προσωπικότης. Καὶ γιὰ τὸ κοινὸ τῶν δυὸ αὐτῶν Συναυλιῶν ὑπῆρξε μία πρώτου μεγέθους πνευματικὴ εὐκαιρία, ἡ γνωριμία μὲ τὴν μουσικὴ πράξι ἑνὸς Μαέστρου ποὺ δὲν φέρει κατὰ τίποτε ἐπάνω του τὴν, ἐπιδεικνυομένη κατὰ κόρον στὴν ἐποχή μας, καὶ ἀπὸ κορυφαίους τοῦ εἴδους, σκηνοθετημένη θεαματικότητα ἑνὸς «μαεστρικοῦ» βεντετισμοῦ. Γιὰ τὸν Κέμπε ἀποτελεῖ ἀρκετὴ ἐνέργεια ἕνα νεῦμα τῆς κεφαλῆς, ἡ μία ἀνεπαίσθητη κίνησι τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, προκειμένου νὰ ἐξαπολυθοῦν καὶ οἱ πιὸ συγκλονιστικὲς ἐξοδοι τῶν χαλκίνων, φέρ' εἰπεῖν, ἐκεῖ ὅπου θὰ ἠμποροῦσε νὰ συμβῇ ὥστε, ἄλλος καί, κατὰ κριτήριον «δημοσιότητος», πλέον διάσημός του, νὰ ἐκτινάσσεται ὁ ἴδιος ὡς ἀκόντιον πρὸς μᾶλλον βέβαιον ἐνθουσιασμὸν τῶν μεταβαλλομένων εἰς θεατάς, ἀκροατῶν μιᾶς Συναυλίας. Τὸ μάθημα, λοιπόν, μουσικῆς ἀληθείας ποὺ, μὲ πνευματικὴ σεμνότητα, προσέφερε ὁ Κέμπε καὶ πού, συνειδητοποιούμενο, θὰ ἠμποροῦσε κατὰ πολὺ νὰ συμβάλῃ στὴν διαμόρφωσι πράγματι σοβαρῶν κριτηρίων ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ, σύγκειται, ἐν συνόψει, εἰς τὰ ἑξῆς: πρῶτον καὶ κύριον καὶ ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ, στὴν μουσικὴ οὐσία, τὸ «ταλαῖντον» καθ' ἑαυτό. Εἶναι ἡ ἰδιότης ποὺ φέρνει τὸν Μουσικὸ (εἴτε Μαέστρο, εἴτε Σολίστ, εἴτε μέλος ἑνὸς μουσικοῦ συνόλου), σὲ μία σχέσι αὐτομάτου οἰκειότητος μὲ τὸ περιβάλλον τῶν ἤχων καὶ τοὺς πρωταρχικοὺς ὅρους διαβιώσεως ἑνὸς ἠχητικοῦ ὀργανισμοῦ, ἑνὸς μουσικοῦ ὄντος. Ἀπὸ ἐδῶ ἐκπηγάζει ἡ ἀξιοθαύμαστη αἴσθησι τοῦ χρόνου ποὺ ἐπέδειξε ὁ Κέμπε καὶ πού, μὲ ὅλη τὴν ἀδιατάρακτη ἀκρίβεια, δὲν ἦταν μία ἔξωθεν ἐπιβαλλομένη, μηχανικὴ ταξινόμησι τῆς διαδοχῆς τῶν ἤχων, ἀλλὰ κυλοῦσε μαζὶ μὲ τὴν ῥοὴ τῆς Μουσικῆς καὶ μέσα σ' αὐτήν, ἀβίαστα καὶ ἁπλά, ὡς φυσικὴ ἀνάπτυξί της. Ἀπὸ τὴν ἴδιαν αὐτόματη οἰκείωσι, ἐκπηγάζει ἐπίσης ἡ σίγουρη διαγραφὴ τῶν μουσικῶν φράσεων, ποὺ ἡ κίνησί των ἐφαίνετο ὅτι εἶχε μία προβολὴ στὸν ψυχισμὸ τοῦ Κέμπε τέτοια, ὡσὰν νὰ ἦταν αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ δημιουργός των. Ὕστερα, ὡς ἐπιστέγασμα ποὺ δικαιώνει τὰ ἔμφυτα αὐτὰ προσόντα, ἑνὸς γενυημένου Μουσικοῦ καὶ τὰ ἀξιοποιεῖ ὡς παράγοντες μιᾶς πνευματικῆς πράξεως ποὺ εἶναι ἡ ἑρμηνεία, ἔρχεται ἡ δύναμι τοῦ Κέμπε νὰ συλλαμβάνῃ, τόσο καθολικῶς ὅσο καὶ στὶς λεπτομέρειες, τὴν ἀκριβῆ πρόθεσι τοῦ Συνθέτου σ' αὐτὴ τὴν διὰ τῶν ἠχητικῶν συμβόλων ἔκφρασι τῶν συναισθημάτων καὶ τῶν ἐννοιῶν, ποὺ εἶναι τὸ μουσικὸν ἔργο. Καὶ τὴν ἀντίληψι αὐτή, ἀκολουθεῖ μία «θέσι» ποὺ εἰσάγεται, πλέον, σὲ μία περιοχὴ ἑρμηνευτικῆς ἠθικῆς καὶ ποὺ δὲν εἶναι, πάντοτε, τὸ ἀναπόφευκτον (συχνά, ἐμπράκτως ὑποστηρίζεται ὅτι, δὲν εἶναι οὔτε καὶ τὸ ἀπαραίτητο) ἐπακόλουθο τῶν ἄλλων, καθαρῶς μουσικῶν καὶ γενικωτέρων διανοητικῶν προσόντων τοῦ Ἑρμηνευτοῦ: εἶναι ἡ πιστότης στὴν ἀπόδοσι τῶν ἐκφραστικῶν προθέσεων τοῦ δημιουργοῦ, ποὺ ἀποτελοῦν, ἄλλως τε, τὸν λόγο καὶ τὸ αἴτιον ὑπάρξεως ἑνὸς μουσικοῦ ἔργου. Ὁ Κέμπε, ὁδηγεῖ τὴν διερευνητικὴ καὶ μαζὶ τὴν συνθετικὴ του ἱκανότητα πρὸς αὐτήν, ἀκριβῶς, τὴν κατεύθυνσι, στὸ νὰ ἀποσπάσῃ δηλαδὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τὸ μυστικὸ αὐτῆς τῆς ἐκφραστικῆς ἀληθείας καὶ νὰ προβάλῃ, ἔτσι, τὴν μοναδικότητά της. (Κατὰ τοῦτο καὶ συνεχίζει, κατὰ μίαν εὐτυχῆ σύμπτωσι διαδοχῆς, τὴν ἀνάλογη παράδοσι τοῦ προκατόχου του στὴν διεύθυνσι τῆς «Βασιλικῆς Φιλαρμονικῆς Ὀρχήστρας», τοῦ ἱδρυτοῦ της σὲρ Τόμας Μπήτσαμ). Παραιτεῖται, ἐπομένως, ὁ Κέμπε τῆς δυνατότητος, ποὺ τὸ ἀποδεικνυόμενο ὁπλοστάσιο ἱκανοτήτων του εὐχερῶς τοῦ παρέχει, νὰ μεταχειρισθῇ τὸ ἔργο ὡς μία εὐκαιρία του νὰ ἐκμαιεύῃ καταστάσεις ποὺ βρίσκονται καὶ πέρα ἀπὸ τὶς ἐμφαινόμενες στὸ κείμενο, προθέσεις τοῦ Συνθέτου. Καὶ θὰ ἦταν καὶ εἶναι πάντως δυνατὸ κάτι τέτοιο, δεδομένου τοῦ καθαυτὸ ἀφηρημένου χαρακτῆρος τῆς Μουσικῆς, ποὺ ἡ γραπτὴ διατύπωσί της δὲν ἔχει τὴν κατηγορηματικότητα τοῦ λόγου, ἢ καὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν. Καὶ πρέπει νὰ προστεθῇ ὅτι, ἡ ἐκμαίευσι αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴν τεχνικὴ τῆς πρωτοτυπίας ποὺ ἐντυπωσιάζει καὶ ποὺ προσδίδει τὸν ἔντονα προσωπικὸ χαρακτῆρα τῆς «ἑρμηνείας», ἕνα ἀκόμη, ἢ, μᾶλλον, τὸ κῦριο, στοιχεῖο βεντετισμοῦ ποὺ υἱοθετοῦν πολλοὶ καὶ πολὺ διακεκριμένοι Μαέστροι τῆς ἐποχῆς. Ἡ λιτότης, ἐπομένως, τῆς ὀπτικῆς παρουσίας τοῦ Κέμπε ποὺ ἀποδεικνύεται ἔτσι ὅτι, ἀποστρέφεται τὴν θεαματικὴν ὑπογράμμισι τῆς μουσικῆς του πράξεως, πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ μία συνέπεια γραμμῆς στὴν ὅλη ἀντιμετώπισι τοῦ ἑρμηνευτικοῦ του θέματος. Ἀφ' ἑτέρου, τὴν προεξοφλημένη βεβαιότητα τῆς ἀποδόσεως, διασφαλίζει ἡ προετοιμασία τῆς ἐκτελέσεως μὲ τὴν ἐξαίρετη ὀρχήστρα ποὺ ἔχει στὴν διάθεσί του. Ὥστε νὰ ἀρκῇ ἡ πλέον ἀδιόρατη ὑπόμνησι τοῦ Μαέστρου, γιὰ νὰ ἔρθῃ, ὡς ἀνταπόκρισις ἕνα τέλειο ἐκφραστικὸν ἀποτέλεσμα.

Οἱ διαπιστώσεις αὐτές, ἀποτελοῦν τὸ συνολικὸν ἐξαγόμενο ἀπὸ τὶς ἐκτελέσεις ποικιλοειδῶν ἔργων κατὰ τὶς δυὸ Συναυλίες μὲ τὴν «Βασιλικὴ Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα» τοῦ Λονδίνου: «Ἀπαλάχια» τοῦ Ντήλιους (ὅπου ἡ κατὰ διδασκαλία τῆς Ἕλλης Νικολαΐδη «Χορωδία τοῦ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν» ἀπεκάλυψε μίαν ἀσυνήθη ἐδῶ ἠχητικὴ ποιότητα), Κοντσέρτο γιὰ βιολὶ τοῦ Σκαλκώτα, μὲ Σολίστ τὸν Ράυμοντ Κόεν (ἑρμηνευτὴ διεισδυτικὸ ἀλλὰ καὶ μὲ τονικὴ ἀσφάλεια, ποὺ δὲν προσφέρεται τόσον ἀπόλυτη οὔτε, πάντοτε, ἀπὸ γνωστοὺς μεγάλους τοῦ εἴδους), Εἰσαγωγὴ «Προμηθεὺς» τοῦ Μπετόβεν, Ἓη Συμφωνία τοῦ Μπράμς καὶ 4η τοῦ Μπρούκνερ καὶ Κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Σούμαν μὲ Σολίστ τὴν Ρένα Κυριακοῦ ποὺ ἐφάνη, ἀτυχῶς, σὲ ἀπόστασι ἀπὸ τὸ ρομαντικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου τόση ὥστε τὸ πλουσίας συναισθηματικῆς κινητικότητος κοντσέρτο αὐτό, νὰ δοθῇ ἀποτελματωμένο, μὲ ἕνα δυσεξήγητου προθέσεως βάρος καὶ στὸν χρόνο του καὶ στὴν ὅλη διατύπωσι τῶν πολυκυμάντων, ἐκφραστικῶν του γραμμῶν. Καὶ πρέπει, ἀκόμη, νὰ σημειωθῇ ὅτι, τὸ βάρος ποὺ ἐδόθη ἀπὸ τὴν Σολίστ στὸ στοιχεῖο τοῦ χρόνου, ἔβλαψε καὶ τὴν συνεργασία τῆς ὀρχήστρας, στὸ μέτρο ποὺ τὴν ἀπεστέρησε, ἔτσι, ἀπὸ φυσικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν κατάλληλη ἐκφραστικὴν ἀπόδοσι. Αὐτὴ ἡ δέσμευσι τῆς ὀρχήστρας, ὑπῆρξε περισσότερον αἰσθητὴ στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου.

★

Ὕστερα ἀπὸ τὸ ὡραῖο, σὲ πολλὲς γενικές του γραμμὲς καί, ἐπίσης, σὲ λεπτομέρειες, ἐπίτευγμα τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, ποὺ ὑπῆρξαν οἱ πρὸ ὀλίγου καιροῦ παραστάσεις τοῦ «Ὀθέλλου», ἡ «Αἴντα» ἦρθε ὡς μία ἀπροσχημάτιστη ἀποκήρυξι τῆς ποιότητος. Ἀσφαλῶς, εἶναι ἀδιανόητο νὰ ἀποδοθῇ στὴν Ε.Λ.Σ. μία τέτοια ἐνσυνείδητη πρόθεσι, ὅμως, τὸ ἐπιβλαβές, πρωτίστως γι' αὐτήν τὴν ἴδια, ἀποτέλεσμα, παραμένει τὸ αὐτό. Κύριοι συντελεσταὶ αὐτοῦ τοῦ ὑποβιβασμοῦ τῆς στάθμης, ὑπῆρξαν ἡ σκηνογραφία καὶ ἡ σκηνοθεσία τῆς παραστάσεως. Καὶ στὸν διάκοσμο καὶ στὰ κοστούμια, καὶ στὴν κίνησι τοῦ πλήθους καὶ στὶς στάσεις του, ἐκεῖ ὅπου θὰ ἠμποροῦσε νὰ ἐπιδιωχθῇ τὸ μεγαλοπρεπές, ἐδόθη τὸ ἐπιθεωρησιακῶς «μπανάλ», τὸ ψευδές, τὸ μὴ πειστικό. Ἀπὸ τὰ μετακινούμενα ὑπὸ βαστάζων, στὰ διαλείμματα, ὑπερμεγέθη ἀγάλματα τῶν θεῶν, ἢ τὰ παραπετάσματα τοῦ θαλάμου τῆς Ἀμνέριδος, τὰ προκλητικὴς προχειρότητος δένδρα καὶ τὶς φτέρες, τὸ σχεδὸν ἠμίγυμνο τμῆμα τῆς γυναικείας χορωδίας (μὲ τὰ χέρια σὲ ἀγκύλωσι — γιὰ νὰ θυμίζουν μὲ τὶς πρὸς τὰ ἔξω γυρισμένες παλάμες των, αἰγυπτιακὲς παραστάσεις) ἴσαμε τὴν καταπλήξασα, ὅσους τὴν ἐπρόσεξαν, λαμπαδηφορία διὰ μέσου τοῦ κοινοῦ, καθὼς καὶ μὲ τὰ πολλὰ ἄλλα τοῦ αὐτοῦ ἐπιπέδου, ἐφαίνετο καθαρὰ ὅτι, δὲν ἤξεραν τί νὰ κάμουν γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσουν ἕνα κοινὸ ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι τέτοιο, ὥστε νὰ μὴν ἔφευγε μετανοιωμένο ποὺ δὲν διέθεσε τὶς ὧρες του σὲ ἀνάλογο «μεγάλο θέαμα» θερινῆς ἐπιθεωρήσεως. Ἀλλὰ αὐτά, συνιστοῦν μία πολὺ κακὴ προσφορὰ αἰσθητικῆς στὸν τόπον αὐτὸν καὶ δὲν συνιστοῦν, μὲ τὴν ἑτέρα τῆς λέξεως ἔννοια, ἕναν κρατικὸ ὀργανισμό, προβαλλόμενο, διὰ τῶν πλαισίων τοῦ Φεστιβὰλ καὶ πρὸς ἕνα διεθνὲς κοινό. Καὶ ὁ λόγος αὐτὸς ἐπιβάλλεται νὰ λεχθῇ, πολὺ περισσότερο διότι ἡ Ε.Λ.Σ. διαθέτει, στὴν Διεύθυνσι καὶ στὸ Συμβούλιό της, πρόσωπα ὥριμα ποὺ ἔχουν, ἤδη, διακριθῇ στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ζωὴ καὶ ποὺ ἡ ὑπεύθυνη παρουσία τους ἐρεθίζει ἔτι μᾶλλον τὶς ἀξιώσεις, δικαιωθείσας, ἄλλως τε, μὲ τὸν πρὸ ὀλίγου «Ὀθέλλο». Ἀλλὰ ὁ ἔλεγχος ἐξέφυγε, ἢ, δὲν θὰ ἠσκήθη καθόλου, φαίνεται, αὐτὴ τὴν φορὰ καὶ οἱ ἐπὶ μέρους παράγοντες τῆς παραστάσεως ἀφέθησαν σὲ πλήρη ἐλευθερία ἐπιδιώξεων καὶ σκοπιμοτήτων. Βεβαίως, ὅμως, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ διαμοιρασθῇ καὶ ὁλόκληρη ἡ εὐθύνη κατὰ τὴν αὐτὴν ἔννοια. Ἀπὸ πλευρᾶς φωνητικῆς καὶ σκηνικῆς, ἡ παρουσία δύο Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, τῆς Γαβαζιώτη καὶ τοῦ Γιαννουλάτου, ὑπῆρξεν ὅ,τι καλύτερο θὰ εἶχε νὰ ἐπιδείξῃ ἡ παράστασι.

Δὲν ὑπῆρξε φωνητικῶς ἱκανοποιητικὸς ὁ Μαρσέλλος, σχεδὸν καθ' ὅλη τὴν διαδρομή, ἐνῶ ὁ Πανταζηνάκος ἀπέδωσε τὸν ἐλάχιστο ρόλο του μὲ ἀπόλυτη φωνητικὴ ἀκρίβεια καὶ πειστικὴ κίνησι. Οἱ ξένοι, ντὲ Ὄσμα, Μπεργκόνζι καὶ Φεοὺν ἐκέρδιζαν ὅλοι μαζί, ὡς ἐκ συμπαθείας, μὲ τὴν πρόοδο τῆς παραστάσεως. Καὶ ἀπάλυναν τὰ μειονεκτήματά τους (μία σκληρότητα καὶ μία συχνὴ τονικὴ ἀνακρίβεια ἡ πρώτη καὶ μίαν ὑποτονικότητα οἱ δυὸ ἄλλοι) κατὰ πολύ, στὴν τρίτη καὶ τὴν τετάρτη πράξι. Ἡ χορογραφία, παρακολούθησε τὴν μουσικὴ μόνο στὰ ἐντελῶς ἀπαραίτητα καὶ ἐπεδείκνυε μίαν ἀσυγκίνητη ἀδιαφορία στὶς καμπυλώσεις καὶ τὰ ποικίλα ἐπεισόδια τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὑποτίθεται ὅτι ἀνεδύετο. Ἡ Χορωδία δὲν εἶχε πάντοτε τὴν ἀπόδοσι ποὺ τὴν διέκρινε στὸν «Ὀθέλλο» καὶ συχνὰ ἐγένετο ἡ αἰτία νὰ ἀδικῆται καὶ ἡ ὀρχήστρα, σὲ μία προσπάθεια χρονικοῦ συμβιβασμοῦ. Στὸν Παρίση, ποὺ δὲν ἐνισχύετο ἀπὸ φωνητικὲς συνεργασίες τοῦ ἐπιπέδου, στὸ σύνολό τους,