εἰς τὰς παραστάσεις τῆς ὀπερας τοῦ Μπερλιὸζ «Ἡ Καταδίκη τοῦ Φάουστ» ποὺ θὰ δοθοῦν τὸ προσεχὲς Σαββατοκύριακον εἰς Ἐπίδαυρον.

ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Τὸ «Ἀγγλικὸ Φεστιβὰλ Μπάχ» καὶ ἡ παρουσία τῆς ὀρχήστρας του εἰς τὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν.

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Μία ἀκόμη, διεθνὴς ἑλληνικὴ προβολὴ στὸν κόσμο τῆς Μουσικῆς: τὸ «Ἀγγλικὸ Φεστιβὰλ Μπάχ», διὰ τοῦ ὀνόματος τῆς ἱδρυτρίας του Λίνας Λαλάντη. Τὸ Φεστιβὰλ αὐτό, ἀποφεύγει ἀπὸ τοῦ νὰ εἶναι μία τυχαία παρέλασις ἔργων Μπάχ, ἢ καὶ ἄλλων συνθετῶν, μὲ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τοὺς ἑκάστοτε συμμετέχοντας (σολίστ, μαέστρους, ὀρχῆστρες κλπ.) καὶ ἔχει τὴν ἰδιοτυπία, ὀφειλομένη σὲ ἰδέα τῆς Ἑλληνίδος ἱδρυτρίας του, νὰ παρουσιάζῃ ἕνα ἐνδιαφέρον καὶ καθαρῶς γνωστικό: τὸ πρόγραμμά του συντίθεται ἔτσι, ὥστε κάθε χρόνο νὰ ἐκθέτῃ καὶ ἀπὸ μία πλευρὰ τῶν συναρτήσεων τοῦ Μπὰχ πρὸς τὴν μουσικὴ τέχνη, σύγχρονο ἢ προγενεστέρα του, τῶν ἄλλων χωρῶν τῆς Εὐρώπης. (Τῶν ἐφετεινῶν ἐκδηλώσεων ἀντικείμενο ἦταν οἱ σχέσεις του πρὸς τὴν γαλλικὴ μουσική). Καί, ἐπὶ πλέον, νὰ ἀναδεικνύῃ καὶ τῆς ἰδικῆς μας ἐποχῆς ἔργα, ποὺ θὰ εἶχαν νὰ ἐπιδείξουν μίαν ἀναλογία μεθόδων πρὸς ἐκείνων τοῦ Μπάχ. (Πέραν αὐτῶν, μὲ πάντοτε ἐπιδιωκόμενη προσέγγισι πρὸς τὰ τελευταῖα κριτήρια αὐτά, ἀξιόλογα ἔργα τῆς συγχρόνου ἑλληνικῆς παραγωγῆς ἔχουν κάθε χρόνο τὴν θέσι των στὶς ἐκδηλώσεις τῆς Ὀξφόρδης. Ἔτσι τὸ «Τρίο γιὰ ἔγχορδα» (1963) τοῦ Γιάννη Α. Παπαϊωάννου καὶ τὸ «Κουαρτέττο ἀρ. 3» (1935) τοῦ Νίκου Σκαλκώτα ἀπετέλεσαν τὸ ἑλληνικὸ μερίδιο τοῦ 1965). Πράγματι δὲ ὁ Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπὰχ εἶναι ἕνα πανευρωπαϊκὸ μουσικὸ φαινόμενο ὄχι μόνο γενικῶς, διότι ἡ προσφορά του ἐπλούτισε μὲ πρώτου μεγέθους ἀξίες τὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Ἀλλὰ καὶ εἰδικῶς, διότι ἐδέχθη, ἀφωμοίωσε καὶ συνεχώνευσε καί, ἐπίσης, μετέπλασε, ῥεύματα καὶ μεθόδους ποὺ εἶχαν ὡριμάσει καὶ πέραν τῆς Γερμανίας, σὲ χῶρες ὅπου ὑπῆρχε ἄνθησι τῆς μουσικῆς τέχνης. Ἀπὸ τὴν εἰδικὴ αὐτὴ ἄποψι ὁ Γ. Σ. Μπὰχ ἐπετέλεσε μίαν ἀνακεφαλαίωσι, μεγαλειώδη, τῆς ἀμέσως προηγουμένης καὶ τῆς συγχρόνου του μουσικῆς τεχνικῆς καὶ ἀντιλήψεως, ὅπως εἶχε ἐπὶ μέρους καλλιεργηθῇ, σὲ μουσικῶς προηγμένες εὐρωπαϊκὲς χῶρες. Ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνακεφαλαίωσι προσέφερε καὶ ἀναγεωτικὰ στοιχεῖα τόσα καὶ τέτοια, ὥστε σχεδὸν κάθε μουσικὴ πρωτοπορία ἴσαμε καὶ τὴν ἐποχή μας, νὰ ἠμπορῇ νὰ ἐπικαλῆται κάποια πτυχὴ τῆς δημιουργίας τοῦ Μπάχ, ὡς ἕνα μακρινὸ προάγγελό της. Τὰ δεδομένα, λοιπόν, αὐτὰ δικαιώνουν τὴν κεντρικὴ ἰδέα ποὺ διέπει τὰ προγράμματα τοῦ «Ἀγγλικοῦ Φεστιβὰλ Μπάχ», ἀλλὰ καὶ ἀποδεικνύουν τὴν χρησιμότητά της γιὰ ἕνα καλλιεργημένον ἀκροατὴ καὶ γιὰ ἕνα ἐνδιαφερόμενο μουσικό, ποὺ θὰ ἐτύχαινε νὰ παρακολουθήσῃ τὶς ἐκδηλώσεις. Ὡς συμπλήρωμα τῆς ἰδέας αὐτῆς ἔρχεται ἡ πρόθεσι νὰ προγραμματίζεται καὶ ἡ συμμετοχὴ τῶν καλλιτεχνῶν ἔτσι, ὥστε νὰ καλοῦνται οἱ κατάλληλοι γιὰ τὰ ἔργα ποὺ κάθε φορὰ προβάλλονται. Ὅμως, ἂν ἡ παρουσία τῆς ὀρχήστρας τοῦ «Ἀγγλικοῦ Φεστιβὰλ Μπάχ» καὶ τῶν συνεργατῶν της, στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν, ἀποτελεῖ μίαν ἔνδειξι τῆς ἐπιλογῆς αὐτῆς, πρέπει ἀμέσως νὰ εἰποῦμε ὅτι οἱ ἐντυπώσεις ποὺ ἐγεννήθησαν ἐν προκειμένῳ εἶναι ἀνάμικτες. Οἱ ἐπιφυλάξεις θὰ εἶχαν νὰ περιλάβουν: τὸν κυρίως κορμὸ τῆς ὀρχήστρας, δηλαδὴ τὰ ἔγχορδα ὡς σύνολο, ἀλλὰ προπάντων τὴν τοποθέτησι τοῦ μαέστρου Βόλφγκανγκ Γκαίννενβάιν γιὰ τὴν ἀπόδοσι τῶν ἔργων Μπάχ. Ἀφ' ἑτέρου, οἱ συνεργάται τῆς ὀρχήστρας Σολίστ, ἐφάνησαν στὴν πλειοψηφία των πράγματι οἱ κατάλληλοι, ν' ἀνταποκριθοῦν στὶς βλέψεις τῆς ὀργανωτρίας. Τὰ ὅσα σχετικῶς ἀκολουθοῦν ἐδῶ, ὡς ἐπεξήγησι τῶν συμπυκνωμένων αὐτῶν κρίσεων, ἀναφέρονται στὴν δευτέρα Συναυλία, τῆς 23ης Ἰουλίου, μὲ ἀποκλειστικῶς ἔργα Μπάχ:

Τὸ 1ο Βραδεμβούργιο Κοντσέρτο ἄρχισε ἀσυγχρόνιστα ἀπὸ τὰ ἔγχορδα (ἐπίσης ἀσυγχρόνιστα καὶ τὰ κόρνα στὴν πρώτη ἐμφάνισί τους) καὶ τὸ ὅλο πρῶτο μέρος του διεξήχθη σὲ ἕνα «τέμπο» ποὺ ὁ Γκαίννενβάιν τὸ ἠθέλησε βραδύτερο, ἀπὸ ὅσο θὰ ἠνείχετο ἡ φυσικὴ κινητικότης τοῦ μέρους αὐτοῦ. Ἀντιστρόφως, ἐπετάχυνε τὸ δεύτερο μέρος, πέραν τῶν ὁρίων ποὺ θὰ ἐπέτρεπε ἡ «καθισμένη», μελωδικὴ ἐμφάνισί του. Στὸ τρίτο μέρος ὁ σολίστ Alan Loveday, ποὺ συμμετεῖχε ὡς 1ο βιολί, ἐπέδειξε σὲ ἕνα «ἐκτεθειμένο» μέρος του ἀξιοπρόσεκτη ἀντίληψι ὕφους καὶ ἀκρίβεια στὴν κίνησί του. Καὶ τὰ αὐτὰ ἴσχυσαν στὸν διάλογο τοῦ βιολιοῦ μὲ τὸ 1ο κόρνο (Ifor James), δι' ἀμφοτέρους. Στὸ τέταρτο μέρος ἄρχισε ν' ἀποσαφηνίζεται ἡ ἑρμηνευτικὴ θέσι τοῦ Γκαίννενβάιν, ποὺ θὰ ἠμποροῦσε νὰ προκαλέσῃ τὶς ἐπιφυλάξεις: ἔδωσε προσοπειτὲς ἐκφραστικὲς καμπυλώσεις, κάποτε εἰς βάρος καὶ τῆς χρονικῆς ἀκριβείας, σὲ μία μουσικὴ ποὺ ἔχει ἐκφραστικὴν αὐτάρκεια ἀπόλυτη, ἀλλὰ καὶ ἀναπόσπαστη ἀπὸ τὴν ῥυθμικὴ αὐστηρότητά της.

Στὴν Καντάτα τοῦ Γάμου, μὲ τὴν τελειότητα ὕφους τῆς σοπράνο Maria Stader προεβλήθησαν περισσότερο οἱ ἀδυναμίες τῆς ὀρχήστρας ὡς συνόλου, ἰδίως σὲ θέματα συγχρονισμοῦ: τὰ βιολιὰ ἰδίως πολὺ συχνὰ εἶχαν ἐμφανεῖς χρονικὲς ἀσυμφωνίες μεταξύ των καὶ κατέστρεφαν, ἔτσι, καὶ τὸ ὑπερβολικὰ «espressivo» ὕφος ποὺ τοὺς ὑπεδείκνυε ὁ Γκαίννενβάιν. Ἀλλὰ ἐδόθη, μὲ τὸ ἔργο αὐτό, ἡ εὐκαιρία νὰ ἐκτιμηθῇ ἐδῶ ἕνας, ἄγνωστος σὲ μᾶς, ἐξαίρετος Μουσικός, ὁ Neil Black (ὄμποε). Τὸ σόλο τοῦ ὄμποε ποὺ ἐπλέκετο μαζὶ μὲ τὴν φωνή, ἀπέδειξε ὅτι ὁ Black εἶχε μία δική του ἐσωτερικὴ συμμετοχὴ στὸν ῥόλο του. Καὶ τὸν ἀπέδωσε μὲ ἄψογη τεχνικὴ καὶ πολὺ ὡραῖον ἦχο. Καὶ ἦταν τόση ἡ ἐκφραστικὴ ζωὴ ποὺ ἐνεφύσησε στὸν ῥόλον αὐτὸν ὁ Black, στὸν ῥυθμό, στὸ «φραζάρισμα» τῆς μελωδίας, στοὺς τονισμούς, στὶς αὐξομειώσεις τῆς ἐντάσεως καὶ στὶς ἐπιβραδύνσεις, ὥστε ἂν τὸ ἀκροατήριο διέκοπτε κάπου τὴν ἐκτέλεσι γιὰ νὰ χειροκροτήσῃ εἰδικῶς αὐτόν, ὅπως σὲ μίαν ἐπιτυχημένη ἄρια στὴν Ὄπερα, θὰ ἦταν ἀπολύτως δικαιολογημένο.

Στὸ Βραδεμβούργιο Κοντσέρτο ἀριθ. 2, ποὺ ἐδόθη γενικῶς σὲ πιὸ σωστὸ «τέμπο» ἀπὸ τὸ προηγούμενο, ἡ τετρὰς τῶν Σολίστ ἀπετελεῖτο ἀπὸ τούς: Maurice André (τρομπέττα), Frans Bruggen (φλογέρα μὲ ῥάμφος), τὸν Neil Black καὶ τὸν Alan Loveday. Ὁ André, μὲ διαύγεια ἤχου καὶ ἐμφανῆ δεξιοτεχνία, ἐπίσης καὶ μὲ μίαν αἴσθησι τοῦ χρόνου καὶ τοῦ ῥυθμοῦ τέτοια ποὺ μετέδιδε ἐνθουσιασμό, εὑρίσκετο, ἐν τούτοις, ὄχι σπανίως, τονικῶς ὑψηλότερος.

Ὁ νέος Frans Bruggen, ἀπεκάλυψε προσόντα ποὺ τοῦ προσέδιδαν χαρακτηριστικὰ μιᾶς μουσικῆς φυσιογνωμίας, πολὺ συγγενοῦς πρὸς τὸν περιγραφέντα Black, ἐνῶ ὁ Alan Loveday προεβάλλετο κάποτε, ἐδῶ, ὑπὲρ τὸ δέον γλυκερὸς στὴν ἔκφρασί του.

Ἀτυχῶς, ἡ τέχνη τῆς Λαλάντη δὲν ἔφθανε σὲ ὅλους τοὺς ἀκροατάς, καθὼς τὸ τσέμπαλο ἀπεκρύπτετο καὶ ἠχητικῶς ὅσον καὶ ὀπτικῶς, μὲ τὸ ἡμικύκλιο τῆς ὀρχήστρας ποὺ τὸ περιέβαλλε. Μέσα στὴν ὅλη ἐκτέλεσι τοῦ Κοντσέρτου γιὰ τσέμπαλο καὶ ὀρχήστρα σὲ λὰ μείζονα, ἐκτέλεσι ποὺ εἶχε καὶ κάποιες ἀδικαίωτες μεταβολὲς τοῦ «τέμπο», τὸ τσέμπαλο προσεῖχε πραγματικῶς, μόνο σὲ μερικὲς ἀκροαματικῶς εὐτυχεῖς στιγμές.

Στὰ δύο τελευταῖα ἔργα τοῦ προγράμματος, στὴν Καντάτα «Δὲν ξέρει τί θὰ πῇ πόνος» (ἡ Maria Stader ἀπέδειξε καὶ πάλιν τὴν τελεία αἴσθησι τοῦ ὕφους ποὺ διαθέτει καὶ ποὺ ὑπερακοντίζει τὴν καθαρῶς φωνητικὴ ὑπόστασί της) καὶ στὴν Σουΐτα ἀριθ. 3 σὲ ῥὲ μείζονα, ἐπεβεβαιώθησαν περισσότερο οἱ διαχυτικὲς ἀερότητες τοῦ Γκαίννενβάιν. Ἔτσι καὶ ἀνεδείχθη περισσότερο ἡ ἐκφραστικὴ λιτότης τοῦ Geoffrey Gilbert στὴν Καντάτα, ὅπου εἶχεν ἀναλάβει τὸ μέρος τοῦ Flauto obbligato. Ἀλλά, γενικῶς, ὁ Γκαίννενβάιν, τὸν «ρομαντικὸ» χαρακτῆρα ποὺ καὶ αὐτὸς ἐννυπάρχει στὸ ἔργο τοῦ Γ. Σ. Μπάχ, ἐπέμενε νὰ τὸν προβάλλῃ μὲ ἀντίληψι ἐκφράσεως σχεδὸν τοῦ 19ου αἰῶνος. Ὅμως, αὐτὲς οἱ μεγάλες διακυμάνσεις στὴν διαγραφὴ τῆς φράσεως, ποὺ ἐπιχειροῦσαν νὰ κάμουν πιὸ συναισθηματικὸ κάτι πού, μόνο του, εἶναι, ἤδη, ἀρκετὰ συναισθηματικὸ ὅπως εἶναι, στεροῦσαν, ἐν τέλει, πολλὲς φορές, τὰ ἔργα τοῦ Μπὰχ καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα τους θέλγητρα. Διότι τοὺς παρεβίαζαν σύμφυτα πλαίσια, τὰ ἀποστεροῦσαν κατὰ πολὺ ἀπὸ τὸ διανοητικὸ καί, ἐπίσης πολλὲς φορές, ἀπὸ τὸ ῥυθμικὸ ἐνδιαφέρον, ἐνῶ ὅλα μαζὶ (καὶ ποτὲ μόνον ἕνα ἀπὸ αὐτά), κάνουν τὸν Μπάχ. Ἡ ἑρμηνεία τοῦ Γκαίννενβάιν ἦταν, ἐπομένως, μία μετάφρασις ὄχι ἀκριβής.

ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑΣ