Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Τζίνα Μπαχάουερ. — Ὀρχήστρα Μπὰχ τοῦ «Γκεβάντ-χαουζ». — Ἀρὰμ Χατσατουριάν. — Ὁ Ἀργύρης Κουνάδης μὲ τὴν «Ὀρχήστρα συγχρόνου Μουσικῆς» τοῦ Φράϊ-μπουργκ.

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Τὰ κύρια καὶ χαρακτηριστικὰ προσόντα τῆς Τζίνα Μπαχάουερ, ποὺ εἶναι στὸ εἶδος των πράγματι μεγάλης κλάσεως, διαγιγνώσκονται σὲ γνωρίσματα κυρίως τεχνικά: εἶναι ἡ δεξιοτεχνία μὲ τὴν συνήθη κινησιακὴ ἔννοια ποὺ τῆς δίδεται, ἀλλὰ καὶ ἡ, στὸ ἔπακρον ἀσκημένη, ἱκανότης μιᾶς ἐντελῶς ἰσοδυνάμου ἠχητικῆς ἀποδόσεως τῶν δακτύλων. Ὥστε ἐκεῖ ὅπου χρειάζεται, εἴτε στὴν ἐμφάνισι καὶ τὴν διαδοχὴ συνηχητικῶν μονάδων, συγχορδιῶν, εἴτε στὴν πολυφωνικὴ πλοκή, τὸ «ἄκουσμα» νὰ ἔχῃ τὴν ὑφὴ ἑνὸς ἄριστα ρυθμισμένου ὀργανικοῦ συνόλου. Καὶ ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς μὲ τὴν ὀρχηστρικὴν ἐντύπωσι, ἔρχεται σὲ ἄμεσο σχέσι μὲ τὴν σπανιότητα ποὺ συναντᾶται μιὰ τέτοια πληρότης ἠχητικῆς ἰσοδυναμίας, στὶς πιανιστικὲς ἐκτελέσεις. Διότι, βεβαίως, ἡ ἐπιδίωξι αὐτή, ἔχει, πάντως, ν' ἀντιπαλαίσῃ μὲ τὴν φυσικῶς δεδομένη ἀνισότητα τῆς δακτυλικῆς δυναμικῆς. Ὁ ὁπλισμός, λοιπόν, τῶν τεχνικῶν κατακτήσεων, ποὺ ἐλέχθη ὅτι διαθέτει ἡ Μπαχάουερ, ἐπεβεβαιώθη καὶ πάλι μὲ τὸ Ρεσιτὰλ τῆς 17ης Αὐγούστου, στὸ Ὠδεῖον Ἡρώδου. Ἀλλὰ δὲν ὑπῆρξεν ὁλιγώτερον ἐμφανὴς καὶ ἡ ἀπόστασίς ἀπὸ τὸ συναισθηματικὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων ποὺ ἡ καλλιτέχνις παρουσίασε στὸ ρεσιτὰλ αὐτό. Καὶ ἐπρόκειτο γιὰ ἔργα, τοῦ Μπράμς καὶ τοῦ Σοπέν, ἰδιαιτέρως πλούσια σὲ συναίσθημα. Ἀπὸ τὰ ὁποῖα, ὅμως, κυρίως προεβλήθη ὁ κατασκευαστικὸς σκελετός. Καὶ τοῦτο, εἰς μὲν τὸν Μπράμς διέσωσε πολλά, ἐνῶ στὸν Σοπὲν ἀφήρεσε πολλά. Διότι στὸν Μπράμς καὶ ἡ κατασκευή, αὐτὴ καθ' ἑαυτή, εἶναι ἔνας σκοπός, καὶ μάλιστα, πολλὲς φορές, ἰσοδύναμος πρὸς τὸν ἄλλον τὸν ἐκφραστικό. Ἐνῶ στὸν Σοπὲν τείνει νὰ χάσῃ, ἄλλοτε κατὰ πολὺ καὶ ἄλλοτε ἐντελῶς, τὴν «φορμαλιστική» της αὐτάξια καὶ νὰ παίρνῃ τὴν δικαίωσί της μόνον ἀπὸ τὴν ἐκφραστική, συναισθηματικὴ διάθεσι, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν πρώτη αἰτία τοῦ ἔργου. Ὑποσδήποτε, ἡ Τζίνα Μπαχάουερ ἐτήρησε μία στάσι προδήλως συγκρατημένη ἀπέναντι στὴν ψυχὴ τῶν ἔργων καὶ δὲν ὑπεδύθη τὴν ψυχὴ αὐτή, παρ' ὅ,τι καὶ τὸ ποιὸν καὶ τὸ ποσὸν τῶν μέσων ποὺ ἔχει στὴν κυριαρχία της ἡ καλλιτέχνις, εἶναι ἄξια νὰ ὑπηρετήσουν καὶ τὴν πλέον ὑψηλὴ ὑποκριτική.

Τέλος, θὰ πρέπει, ἴσως, νὰ ἐπισημανθῇ ὅτι, καὶ ἡ Τζίνα Μπαχάουερ συντάσσεται μὲ τὴν μᾶλλον ἐπικρατήσασα, συνήθεια νὰ παραλείπωνται οἱ «ἐπαναλήψεις» ποὺ ζητοῦν τὰ κείμενα πολλῶν ἔργων «φόρμας», κλασσικῶν ἀλλὰ καὶ μεταγενεστέρων. Καὶ ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὴν Σονάτα (σὲ φὰ ἐλάσ. ἔργον 5) τοῦ Μπράμς, ποὺ περιελαμβάνετο στὸ πρόγραμμα καὶ ποὺ ἡ σολίστ τῆς περιέκοψε τὴν «ἐπανάληψι» τοῦ πρώτου μέρους καί, ἐπίσης, τὶς ἐπαναλήψεις τοῦ τρίο, τυπικοῦ ἐνδιαμέσου τμήματος ἑνὸς «Σκέρτσο».

Ἀλλὰ μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ γίνῃ, ἐδῶ, κάποιος λόγος γιὰ τὴν σημασία τῆς «ἐπαναλήψεως» σὲ ἕνα πρῶτο μέρος Σονάτας κλασσικῆς μορφῆς. Ἀφορᾷ, ἡ ἐπανάληψι, στὸ ἀρχικὸ τμῆμα τοῦ πρώτου μέρους ποὺ ἔχει, τὸ τμῆμα αὐτό, ὡς κύριο περιεχόμενο τὴν ἔκθεσι τῶν δύο βασικῶν θεμάτων, ποὺ ἐπάνω τους οἰκοδομεῖται ὁλόκληρο τὸ πρῶτο μέρος. Τὸ τμῆμα, λοιπόν, αὐτό, κατὰ κανόνα — δηλαδὴ σύμφωνα μὲ τὶς ἐνδείξεις ὅλων σχεδὸν τῶν ἀναλόγων κειμένων — ἐπαναλαμβάνεται. Ἡ προφανὴς σκοπιμότης τῆς ἐπαναλήψεως αὐτῆς, εἶναι νὰ ἐντυπωθῇ ὁ ἀκροατὴς τὰ δύο βασικὰ θέματα, ὅπως ἐκτίθενται στὴν πρώτη τους διατύπωσι. Ὥστε νὰ ἠμπορῇ νὰ τ' ἀναγνωρίσῃ ἀργότερα, στὴν «ἀνάπτυξί» των. Καὶ νὰ ἠμπορῇ νὰ παρακολουθήσῃ τὶς παραλλαγές των, τὶς συμπτύξεις των, ἢ, τὶς διαπλατύνσεις, ἢ τὶς ρυθμικὲς μεταβολές, ποὺ τυχὸν ὑφίστανται κατὰ τὴν ἐξέλιξι τοῦ συνθέματος. Ὅμως, μία ὑποχώρησις ἀπέναντι στὴν ἀνυπομονησία τοῦ συγχρόνου ἀνθρώπου, ἔχει κάμῃ ὥστε νὰ ἀπαλείφωνται οἱ ἐπαναλήψεις αὐτές, στὴν ἐκτέλεσι μιᾶς Σονάτας, ἢ, μιᾶς Συμφωνίας, ἢ, ἑνὸς κουαρτέττου, ἢ ἄλλου τῆς αὐτῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἔργου. Ἔτσι, ὅμως, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα στὸν ἀκροατή, εἶναι, πάντως, ἐλαττωμένο. Διότι δὲν ἔχει τὴν εὐχέρεια, ὁ ἀκροατής, νὰ διακρίνῃ μὲ σαφῆ δεδομένα τὴν περιπέτεια ποὺ ἀποτελεῖ ἡ «ἀνάπτυξι» μέσα στὴν μορφικὴ σύνθεσι τῆς Σονάτας. Καὶ ἡ περιπέτεια αὐτή, δὲν ἔχει μόνον, ἢ, πάντοτε μόνον διανοητικὸ ἐνδιαφέρον. Ἀλλὰ εἶναι, συχνὰ τὸ σύμβολο μιᾶς ἐσωτερικῆς κινήσεως καὶ ἐξελίξεως καὶ ἔρχεται νὰ μεταφέρῃ «ἐν μορφῇ» τὴν συγκίνησι μιᾶς ψυχῆς πρὸς μίαν ἄλλη. Ὅ,τι, ἑπομένως, ὑπηρετεῖ μὲ τὸν τρόπο του τὴν ἐπικοινωνία αὐτή, δὲν εἶναι κάτι ποὺ ἐπιτρέπεται ν' ἀγνοηθῇ. Καὶ εἶναι, ἀτυχῶς, πολλὲς καὶ ποικίλες οἱ παρεμβάσεις ποὺ ἡ «σύγχρονη ἀντίληψι» ἐπιμένει νὰ ἐπιχειρῇ στὰ ἔργα τῆς παραδόσεως, γιὰ νὰ τὰ φέρῃ, ἢ, νὰ τὰ πλησιάσῃ, ἔτσι, ἢ, ἀλλοιῶς, εἰς τὰ καθ' ἡμᾶς. Ὅμως, μὲ τὸν τρόπον αὐτόν, τῶν μικρῶν, ἢ, τῶν μεγάλων αὐθαιρεσιῶν πού, πάντως, τὸ αὐτὸ πνεῦμα ἐπιτρέπει, φαίνεται σὰν νὰ ὁδηγούμεθα σὲ μία κατάργησι τῆς Ἱστορίας. Ἀλλὰ καὶ στὴν Τέχνη, ἡ Ἱστορία πλαταίνει τὸ ἴδιο τὸ ἐγὼ τοῦ σκεπτομένου καὶ αἰσθανομένου ἀνθρώπου ποὺ ἔρχεται σὲ κοινωνία μαζὶ της καὶ πλουτίζεται μὲ τὶς ἐμπειρίες της, ἐνῶ τὸ ἀντίθετο φέρνει τὴ κατάργησί της.

★

Ὁ Γκέραρντ Μπόσσε καὶ ὁ Γκύντερ Γκλὰς (βιολί), ὁ Χάιντς Χέρτς (φλάουτο), ἡ Τέκλα Βαλιτσμπάουρ καὶ ἡ Εὔα Κάιστνερ (φλογέρα μὲ ράμφος) καὶ ὁ Χάννες Κάιστνερ (τσέμπαλο), ἔδωσαν ἐδῶ (18 Αὐγούστου), ὡς «Ὀρχήστρα Μπὰχ τοῦ Γκεβάντχαουζ» τῆς Λειψίας, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιοσέβαστα διδάγματα τοῦ σεβασμοῦ πρὸς τὴν παράδοσι. Εἰς δὲ τὴν Τέχνη, ὁ σεβασμὸς δὲν ἐκδηλώνεται μὲ μία ὑπόκλισι, ἢ, μὲ ἕναν λόγο κατάλληλο, ἀλλὰ μὲ πρᾶξι καλλιτεχνική, μὲ μία βίωσι ἐσωτερικὴ ἀπὸ μέρους τοῦ καλλιτέχνου, ὥστε νὰ ἀναβιώσῃ πραγματικῶς, ζεστὰ ἀνθρώπινο καὶ πειστικό, τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου καὶ τοῦ δημιουργοῦ του. Καὶ τότε ἀποδεικνύεται ὅτι, δὲν ὑπάρχουν «ξεπερασμένες» ἐποχὲς στὴν Τέχνη (ἐὰν ἔργα, ὑπάρχουν) καὶ ὅτι, ὁλόκληρη, εἶναι ἕνα διαρκὲς ὅλο καὶ συνεχῶς μεγεθυνόμενο παρόν. Καὶ ὅτι, κατὰ τὴν ἄποψι, ἢ, ἀλλοιώς, κάθε της «ἐποχή», ἀποκαλύπτει καὶ ἀπὸ μίαν ἀπὸ τὶς πολλὲς πτυχὲς καὶ ἐνδόμυχες τάσεις τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ἀνθρώπου. Ὅμως, πόσο πρέπει νὰ βυθισθῇ ὁ καλλιτέχνης στὴν ἐποχὴ καὶ στὸ ἔργο ποὺ θέλει πραγματικῶς νὰ ἑρμηνεύσῃ, ὥστε νὰ τὸ ἀνακαλύψῃ μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του. Νὰ τὸ ἀντιληφθῇ καὶ νὰ τὸ αἰσθανθῇ ἔτσι, ὅτι δηλαδὴ μέρος τῆς ἰδικῆς του οὐσίας ἐκφράζεται μ' αὐτό. Καὶ πόση καὶ ποιὰ διαφορὰ ποιότητος στὴν καλλιτεχνικὴ λειτουργία χωρίζει μιὰ τέτοια μύησι, ἀπὸ τὴν «σπαζοκεφαλιά» πολλῶν, ἀκόμη καὶ διασήμων, νεοερμηνευτῶν, στὸ νὰ «ξετρυπώσουν» τὰ περισσότερο προσφερόμενα πρὸς διαστρέβλωσι σημεῖα ἑνὸς ἔργου, ὥστε νὰ ἐπιχειρήσουν τὴν διαστρέβλωσι, γιὰ νὰ ἔχουν τὴν ὅλως διόλου ματαία ἀναγνώρισι μιᾶς ἑρμηνείας «προσωπικῆς».

Ἀλλὰ ἡ Ὀρχήστρα Μπὰχ τοῦ «Γκεβάντχαουζ» τῆς Λειψίας γνωρίζει καλῶς τὴν μυσταγωγία τῆς Τέχνης. Καὶ μετέδωσε στοὺς ἀκροατάς της τὴν γαλήνη, τὴν σιγουριὰ καὶ τὴν γνησίως πνευματικὴ συγκίνησι ποὺ προσφέρει μόνο ἡ ἀλήθεια στὴν τέχνη, ὅπως, ἀκριβῶς, καὶ στὴν ζωή.

★

Δύο Συναυλίες τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ε.Ι.Ρ. (20 καὶ 22 Αὐγούστου), μὲ ἔργα Χατσατουριὰν ποὺ διηύθυνε ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης, προσέφεραν ξεκούραστην ἀπόλαυσι στὸ μεγάλο ἀκροατήριο. Τὸ ἔντονο στοιχεῖο τοῦ «φολκλὸρ», ποὺ ἐπάνω του στηρίζει τὰ ἔργα του ὁ Χατσατουριάν, μάλιστα δὲ κατὰ τρόπου πολλὲς φορὲς εὐφυέστατα εὑρηματικόν, συναρπάζει. Καὶ κανεὶς δὲν δικαιοῦται νὰ τὸν μεμφθῇ γι' αὐτό, μάλιστα δὲ καὶ ὑποχρεοῦται νὰ ἐκτιμήσῃ τὸ γεγονός, ἐκεῖ ὅπου ἐμφανίζεται ὅπως προηγουμένως περιεγράφη. Ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ κοινότητες πάμπολλες, ἰδίως στὶς ἀναπτύξεις τῶν ἔργων του, κοινότητες ποὺ δὲν τὶς περιφρονεῖ ὁ Χατσατουριὰν προκειμένου νὰ ὁλοκληρώσῃ, ὁπωσδήποτε, τὴν σύνθεσί του. Καὶ εἶναι συστατικὰ αὐτὰ ποὺ χαμηλώνουν τὴν στάθμη καὶ μειώνουν τὸ τελικὸν ἄθροισμα τῶν ἐντυπώσεων.

Στὴν ἀπόδοσι τῶν ἔργων του, ὁ Χατσατουριὰν εἶχε τὴν συμπαράστασι πράγματι ἐξαιρέτων σολίστ, τοῦ Πικάϊζεν (βιολί), τῆς Σαφόφσκαγια (βιολουντσέλλο) καὶ τοῦ Φλιὲρ (πιάνο). Ἀλλὰ ὁ ἴδιος, ὡς μαέστρος, μᾶλλον ἠδίκησε τὴν παραγωγή του, μὲ ἕνα ἔμφανες «βάρος» στὴν διεύθυνσι, (εἶναι ἀστεῖον ἡ διαπίστωσι ὅτι, σπανίως συνθέτης διευθύνει καλὰ τὰ ἔργα του...) ποὺ συνέθλιβε πολλὰ λεπτὰ καὶ πνευματώδους ἰδιοτυπίας σημεῖα καὶ ἐνεφάνιζε ἰδιαιτέρως πλαδαρὴ καὶ τὴν ὀρχήστρα τοῦ Ε.Ι.Ρ. Ἐλέχθη, ἀφ' ἑτέρου καὶ ἐγράφη ὅτι ὁ συνθέτης διετύπωσε ζωηρὰ παράπονα ἐναντίον τῆς ὀρχήστρας αὐτῆς. Ἡ ὁποία, ὅμως, ὑπὸ ἄλλους μαέστρους (καὶ εἶναι χρήσιμος ἡ μνήμη τῆς μονιμωτέρας θητείας τοῦ Λίτσαουερ) συνέβη ὅτι εἶχε καὶ ἐντελῶς ἄλλην ἐμφάνισι...

★

Μὲ τὸν Ἀργύρη Κουνάδη ἐπὶ κεφαλῆς, ἡ «Ὀρχήστρα Συγχρόνου Μουσικῆς» τῆς Κρατικῆς Ἀνωτάτης Μουσικῆς Σχολῆς Φράϊμπουργκ, διέβραμε στὴν συναυλία της τῆς 23ης Αὐγούστου μίαν ἀπόστασι ἀπὸ τὴν αὐγὴ τῆς συγχρόνου ἀντιλήψεως τῆς Μουσικῆς (μὲ τὸν Τσὰρλς Ἄϊβς), ἴσαμε τὰ πλέον πρόσφατα στίγματά της (Καστιλλιόνι, Τσέντιο, Κουνάδης). Ἕνα σύνολο ἀπὸ σολίστ, ποὺ γνωρίζουν καὶ ἡμποροῦν νὰ εἶναι καὶ ὁμὰς καὶ ἄτομα, ἀναλόγως τῶν ἀπαιτήσεων τῆς ἐκτελέσεως, ἔδωσαν κατὰ τὸν πλέον πειστικὸ τρόπο ἕνα πρὸς ἕνα τὰ ἔργα τοῦ προγράμματος ποὺ ἐφάνη ὅτι εἶχαν προηγουμένως ἀποτελέσει ἀντικείμενο τῆς βαθυτάτης ἀγάπης των καί, μαζὶ μ' αὐτό, μιᾶς θαυμαστῆς σὲ ἀκρίβεια, ἠχητικὴ ποιότητα καὶ ἑρμηνευτικὴν ἀπόδοσι, προετοιμασίας. Ὁ καθηγητὴς Γκούσταφ Σὲκ (φλάουτο), ἐπεστράτευσε μίαν ἀπαστράπτουσα δεξιοτεχνία γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ γεμάτου λεπτοφυεῖς ἀποχρώσεις «τριπτύχου» τοῦ Κουνάδη καὶ ἡ Οὔρσουλα Κλάϊντ, ἀπεκάλυψε ἕνα φωνητικὸ ὄργανο ἰδιότυπα ποικίλο, σὲ χαρακτῆρες «χρώματος», μαζὶ μὲ μίαν ἄψογη ὅσο καὶ παλλόμενη ἔκφρασι στοὺς δύσκολους ρόλους της τῶν τραγουδιῶν τοῦ Στραβίνσκυ καὶ τοῦ Μίλγω καὶ στὸ «Κάντο» τοῦ Χὰνς Τσέντιερ. Γιὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔργο, ποὺ εἶχε ἐδῶ τὴν πρώτη του παγκόσμια ἐκτέλεσι, θὰ πρέπει νὰ προβλέψῃ κανείς, μία πολὺ καλὴ τύχη μέσα στὸ ρεπερτόριο τῆς συγχρόνου Μουσικῆς, τύχη ποὺ τὴν δικαιοῦται χάρις στὸ