Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΣ

Ἡ Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα τῆς Σόφιας μὲ τὴν Χορωδία «Σβετοσλὰβ Ὁμπρετένοφ», στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν.

ΥΠΟ ΤΟΥ κ. ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑ

Γιὰ ν' ἀρχίσωμε μὲ τὸ συμπέρασμα, πρέπει νὰ λεχθῇ ὅτι, εὐλογες προσδοκίες καὶ προβλέψεις γιὰ τὴν ἀπόδοσι τοῦ βουλγαρικοῦ αὐτοῦ συνόλου, δὲν ἐδικαιώθησαν μὲ τὴν ἐμφάνισί του στὸ Φεστιβὰλ Ἀθηνῶν. Καὶ ἦταν εὔλογες οἱ προσδοκίες καὶ οἱ προβλέψεις, διότι ἀπὸ βουλγαρικὲς ἐκτελέσεις σὲ ποικίλα εἴδη τῆς Μουσικῆς ποὺ ἠμπορεῖ νὰ ἔχῃ ὑπ' ὄψιν του ὁ οἰοσδήποτε φιλόμουσος, θὰ ἐδικαιοῦτο νὰ ἔχῃ τὴν ἐντύπωσι ὅτι, χαρακτηριστικά, ἐθνικὰ χαρακτηριστικὰ θὰ ἐλέγαμε, τῶν βουλγαρικῶν μουσικῶν ἐκτελέσεων εἶναι: ἡ νευρώδης διάθεσι, ἡ ἀκρίβεια τοῦ χρόνου καί, ἐπίσης, ἡ τονικὴ ἀκρίβεια καὶ ἡ σταθερότης ἡ ρυθμική. Αὐτά, ἑπομένως, θὰ ἐδικαιοῦτο νὰ τὰ ἀναμένῃ ὁ ἀκροατής, ἰδίως στὶς ἐκτελέσεις ἔργων συγγενῶν πρὸς τὴν ἐθνικὴ ἰδιοσυγκρασία τῆς Ὀρχήστρας καὶ τῆς Χορωδίας ποὺ ἠκούσθησαν ἐδῶ. Δηλαδὴ στὰ ἔργα Μουσσόργκσκυ, Προκόφιεφ, ἀλλὰ καὶ Μπάρτοκ ἀκόμη. Ἀπεναντίας, ὅμως, ἐπεδείχθη, ἀπὸ πλευρᾶς τῆς ὀρχήστρας περισσότερο, μία πλαδαρότης σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν χρονική, ρυθμικὴ καὶ τονικὴ σταθερότητα, καθὼς καὶ μία διάθεσι ὡσὰν «κουρασμένη» καὶ μάλιστα τόσο, ὥστε οὔτε ἡ λαμπρότης ποὺ εἶχε τὸ πιανιστικὸ μέρος ἀπὸ τὸν Ἀσκενάζι στὸ 5ο Κοντσέρτο τοῦ Μπετόβεν, δὲν ἐστάθη ἱκανὴ νὰ τὴν συνεγείρῃ. Κάποιες ἐξάρσεις ἐφάνησαν στὴν Χορωδία, ὅπως στὸ «Ἐγέρθητι, ρωσσικὲ λαέ» ἀπὸ τὸν «Ἀλέξανδρο Νιέφσκυ» τοῦ Προκόφιεφ, ἀλλὰ πάντως δὲν ἦταν ἡ Χορωδία αὐτὴ ὅσον χρειάζεται εἰδικῶς ἠσκημένη, ἐπίσης καὶ οἱ φωνητικοὶ σολίστ, ὥστε νὰ ἀποδοθῇ τὸ «στὺλ» ἑνὸς «Μαγκνίφικατ» τοῦ Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ. Καὶ θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῇ τὸ ἔργον αὐτὸ ὡς μία ἀτυχὴς ἐπιλογὴ κατὰ τὸν καταρτισμὸ τοῦ προγράμματος. Διότι μᾶλλον δὲν θὰ εἶχε λόγον ἡ παρουσίασι τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἰς ἕνα Φεστιβὰλ διεθνῶν μουσικῶν συναντήσεων, ὅπου ὑπάρχουν πάντοτε οἱ εὐκαιρίες ὥστε, δημιουργίες αὐστηρᾶς παραδόσεως ὅπως εἶναι ἡ μουσικὴ τοῦ Μπάχ, νὰ ἔχουν τὴν προβολήν των ἀπὸ τοὺς πλέον αὐθεντικοὺς φορεῖς τῆς παραδόσεως αὐτῆς.

Ὁ Μαέστρος Κονσταντὶν Ἴλιεφ ἐξ ἄλλου, δὲν ἀπεδείχθη ὁ ὁδηγὸς ἐκεῖνος ποὺ θὰ ἐτόνωνε τὴν διάθεσι τοῦ συνόλου ποὺ διηύθυνε. Μάλιστα δέ, στὸν «Ἀλέξανδρο Νιέφσκυ» ἰδίως, ἐφαίνετο κάποτε ὡσὰν νὰ συνεκράτει, μὲ τὴν ἐπιβολὴ ἑνὸς συντηρητισμοῦ, τὶς κάποιες μικροεκδηλώσεις ἑνὸς ἐνθουσιαστικοῦ στοιχείου πού, ἐδῶ κι' ἐκεῖ, μόλις διεφαίνετο. Ἀλλὰ καὶ ἡ διδασκαλία τῶν ἔργων ἀπὸ τὸν Ἴλιεφ, ὅπως ἐνεφαίνετο στὶς ἐκτελέσεις, θὰ ἠμποροῦσε νὰ προκαλέσῃ πολλὲς ἀπορίες. Καί, ἴσως, γιὰ τὴν παροχὴ πληρεστέρων ἐξηγήσεων, ἢ καλύτερα συνευνόησις μὲ τὸν φιλόμουσον ἀναγνώστη θὰ ἠμποροῦσε νὰ γίνῃ μέσῳ ἑνὸς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ προγράμματος, ποὺ εἶναι πολὺ γνωστὸ ἐδῶ. Οἱ «πίνακες ἀπὸ μίαν Ἔκθεσι» τοῦ Μουσσόργκσκυ, θ' ἀποτελέσουν, λοιπόν, τὸ δειγματοληπτικὸν ἀντικείμενον τῶν ἑπομένων σειρῶν. Καὶ ὀλίγα εἰσαγωγικὰ σ' αὐτό, θὰ ἦταν, ἐνδεχομένως, σκόπιμα.

Τὸ ἔργον, ἀποδίδει μία σειρὰ ἐντυπώσεων τοῦ Μουσσόργκσκυ ἀπὸ τὴν μεταθανάτια ἔκθεσι ἔργων τοῦ φίλου του ζωγράφου Χάρτμαν, ποὺ ἔγινε στὴν Πετρούπολι τὸ 1874. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἔκφρασι τῶν πινάκων τοῦ Χάρτμαν, ἀποτελεῖ, ἀπὸ μίαν ἄποψι, καὶ τὴ συμπλήρωσί τους, ἀφοῦ προσθέτει στὴν στατικότητα τοῦ εἰκαστικοῦ δημιουργήματος τὸν χρόνον τῆς μουσικῆς ῥοῆς. Οἱ ἀναπαραστάσεις αὐτές, ἔχουν μία πράγματι καταπλήσσουσα δύναμι πειστικῆς περιγραφικότητος, ἢ, ψυχολογικῆς ἀναλύσεως, ἀναλόγως τοῦ εἰκαστικοῦ θέματος ποὺ ἀπασχολεῖ κάθε φορὰ τὸν Συνθέτη. Ἡ ἀρχικὴ γραφὴ τοῦ ἔργου εἶναι γιὰ πιάνο. Τὸ 1923 ὁ Ραβὲλ δίνει μία ἐνορχήστρωσι στὸ ἔργο τέτοια, ποὺ παραμένει ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὑψηλὰ δείγματα ὀρχηστρικῆς γραφῆς τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ αἰῶνος μας. Καὶ εἶναι τόση ἡ ταύτισι τοῦ ἐνορχηστρωτοῦ πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τὶς προθέσεις τοῦ Συνθέτου, ὥστε τὸ ἀρχικὸ πιανιστικὸ σχέδιο καὶ ἡ τελική, μὲ τὰ χρώματα τῆς ὀρχήστρας ἐμφάνισί του, νὰ φαίνωνται ὡσὰν οἱ δύο ὄψεις ἑνὸς ἑνιαίου καλλιτεχνικοῦ δημιουργήματος. Πρόκειται, ἑπομένως, γιὰ ἕνα ἔργο ποὺ ἡ ἑρμηνεία του προβάλλει ἀξιώσεις εὐαισθησίας καὶ εἰκαστικῆς καὶ ψυχολογικῆς, ἀλλὰ καὶ δεξιοτεχνίας στὴν προβολὴ τῶν ἠχοχρωμάτων τῆς ὀρχήστρας, τόσο τῶν ἐπὶ μέρους ὅσο καὶ συνολικῶς.

Πρὶν ἀπὸ τὶς περισσότερες Εἰκόνες, μιὰ φράσι μὲ σαφῆ χαρακτῆρα βηματισμοῦ, ἀποδίδει τὸν περίπατο τοῦ ἐπισκέπτου, πρὶν σταματήσῃ στὸν πίνακα ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει. Στὴν πρώτη ἐμφάνισι τοῦ βηματισμοῦ αὐτοῦ, ὁ Μουσσόργκσκυ σημειώνει ἕνα ὀλίγο συγκρατημένο «ἀλλέγκρο». Ὁ Ἴλιεφ, ὅμως, ἐπρόσεξε περισσότερο τὸ «συγκρατημένο» καὶ σχεδὸν καθόλου τὸ «ἀλλέγκρο». Ἔτσι, ἡ ὡραία καὶ ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὴ ἐντύπωσι ποὺ ἐγκαινιάζει τὸ ἔργο, ἐχάθη μέσα σὲ ἕνα «τέμπο» πού, μὲ τὴν βραδύτητά του καὶ μὲ τὴν ρυθμικὴ ἀτονία του, δὲν ἔπειθε ὡς βηματισμός. Ἡ πρώτη εἰκών, «Ξωτικό», ἐδεινοπάθησε ἀπὸ ἀπόψεως χρονικῆς ἀκριβείας, ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχή της μὲ τὰ ἀσυγχρόνιστα κόρνα, ποὺ στοὺς κρατημένους φθόγγους των ἀπολήγει καὶ ἀποσβήνει ἡ ταραχώδης ἐκείνη κίνησι τῶν χαμηλῶν ξύλινων πνευστῶν καὶ ἐγχόρδων. Ἀλλ' ἐπίσης καὶ ἀπὸ ἀπόψεως διαβαθμίσεως τῶν ἠχητικῶν πλάνων, ἐδεινοπάθησε. Διότι, ὡς φαίνεται, ὁ Μαέστρος, ἢ, δὲν ἔδωσε τὴν προσοχὴ ποὺ ἀπαιτοῦν οἱ λεπτομερέστατες ἐνδείξεις τῆς παρτιτούρας, ἢ, δὲν τὶς ἠθέλησε. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ὑπῆρξε, γενικῶς, τὸ αὐτό: ὅτι, δηλαδή, ἀπεδίδοντο, πολλὲς φορές, ἄλλα ἀντ' ἄλλων. Τοῦτο καὶ ἀπετέλεσε τὸ μεγαλύτερο, μᾶλλον, μειονέκτημα τῆς διδασκαλίας τοῦ Ἴλιεφ, ποὺ ἐφαίνετο καθ' ὅλη τὴν διαδρομὴ τοῦ ἔργου καὶ ἔδινε μέγεθος στὶς ἤδη ἐνυπάρχουσες ἀδυναμίες τῆς ἴδιας τῆς ὀρχήστρας. Καὶ ὑπῆρξε ἰδιαιτέρως καταστρεπτικὸ τὸ μειονέκτημα αὐτὸ στὸ πιὸ εὐαίσθητο μέρος τῆς ὅλης σειρᾶς, στὴν δευτέρα εἰκόνα («Ὁ παληὸς Πύργος»). Ἐδῶ, ἕνας ρυθμικὸς κυματισμὸς τῶν φαγκόττων προετοιμάζει τὸ μελαγχολικὸ τραγοῦδι τοῦ Σαξοφώνου, ποὺ τὸ διακόπτουν νοσταλγικὲς παρεμβολὲς τῶν ἐγχόρδων μὲ «σορντίνα» (ἐνισχυμένων κάποτε καὶ ἀπὸ τὰ ξύλινα πνευστά), γιὰ νὰ ὁλοκληρώσουν τὴν παραίσθησι τοῦ παληοῦ, χαμένου καιροῦ. Ὅμως στὰ φαγκόττα τῆς ὀρχήστρας, ἢ, ἀκριβῶς, στὸ πρῶτο ποὺ ἔχει τὴν μελωδικὴ εὐθύνη, δὲν ἐφάνη καμμία βοήθεια ἀπὸ τὸν ὅρο «ἐκφραστικό», ποὺ σημειώνεται. Καὶ δὲν ὑπῆρξε κανεὶς κυματισμὸς καὶ καμμία ἐκφραστικότης. Τὸ σαξόφωνο, διετήρησε τὸ βιμπράτο ποὺ ὑποσημειώνει ὁ ἐνορχηστρωτής, ἀλλὰ δὲν ὑπῆρξε οὔτε «τραγουδιστὸ» οὔτε «πονεμένο» ἐνῶ καὶ τοῦτα ἐπίσης ὑποσημειώνονται. Καὶ τὸ ἐπιστέγασμα, ποὺ ἔδινε, ἀκριβῶς, ἔτι πλέον μέγεθος στὶς ἀδιαφορίες αὐτές, εἶναι ὅτι, ἐκεῖ ὅπου ἕνα «κρεσσέντο» ὁδηγεῖ σὲ ἕνα «φόρτε» ποὺ πρέπει νὰ δείχνεται σὰν ἕνας σπαραγμός, ἡ ὀρχήστρα δὲν ὑπερέβη μίαν ἔντασι πιὸ κάτω καὶ ἀπὸ τὴν συνήθη μέση ἔντασι. Ἀλλὰ, ἔτσι, δικαιοῦται νὰ ἀναρωτηθῇ κανεὶς ὅτι, ἐὰν αὐτὲς οἱ ἐνδείξεις δὲν ἔχουν ἕνα ἀποφασιστικὸ συμβολικὸ καὶ ψυχολογικὸ ἀντίκρυσμα καὶ νόημα, τότε, πρὸς τί ὅλες αὐτὲς οἱ ἐνδείξεις καί, ἐν τελευταίᾳ ἀναλύσει, πρὸς τί καὶ τὸ ἔργο ὁλόκληρο... Βαρύς, ὕστερα, ὁ ἀνάλαφρος «Κεραμικός», παρ' ὅλη τὴν ἐνδειξι τοῦ «καπριτσιόζο», ἐνῶ ἡ «Βοϊβάμαξα» δὲν εἶχε τίποτε ἀπὸ τὸ «χτυπητὸ» βάρος ποὺ ἀπαιτεῖ καὶ τὴν ἐβάρυνε μόνο, ἀχρείαστα καὶ ἐπιζήμια, ἡ χαλαρότης τοῦ χρόνου της. Ἡ τούμπα, τὸ βαθὺ χάλκινο, δὲν ὑπῆρξε τονικῶς ἀσφαλὴς στὸ σόλο της καὶ δὲν ἠμποροῦσε νὰ εἶναι καθόλου ἐκφραστική. Στὸ «Μπαλλέτο τῶν κλωσσοπουλιῶν», ἡ ἀσταμάτητη φλυαρία μὲ τὰ ἐπαναλαμβανόμενα σύντομα σχήματα, εἶχε τὴν προσοχὴ στὴν ἐπίδειξι μιᾶς μηχανικῆς διαδοχῆς, ἀλλὰ ὄχι καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ «τσίμπημα», ποὺ τόσο τὸ ἐπεδίωξεν ὁ Ραβὲλ μὲ τὶς ἐπερείσεις στὰ ξύλινα πνευστὰ καὶ τὰ «πιτσικάττι» στὰ ἔγχορδα. Ὕστερα, ἡ ψιλὴ σὰν τρομαγμένη φωνὴ (μὲ τὸ Φλάουτο, τὸ Ὄμποε καὶ τὸ Κλαρινέττο πρὸς τὴν ἀρχή, καὶ μὲ τὴν προσθήκη τοῦ Φαγκόττου καὶ τοῦ Κόρνου στὸ τέλος), δὲν ἠξιώθη τοῦ «φορτίσιμο» ποὺ ἠθέλησε ὁ ἐνορχηστρωτὴς καί, ἔτσι, δὲν ἐσήμαινε, τελικῶς, τίποτε καὶ παρέμεινε μιὰ παρεμβολὴ χωρὶς χαρακτήρα, ἕνας ἀδιάφορος φθόγγος κρατημένος, σὰν μιὰ γέφυρα ἀμηχανίας τοῦ συνθέτου, ἐνῶ εἶναι μία ἐπινόησι τόσον πραγματικὰ χαριτωμένης σκοπιμότητος.

Ἀλλὰ καὶ ἔως ἐδῶ, τὰ δείγματα θὰ πρέπει νὰ εἶναι διαφωτιστικὰ μιᾶς ἑρμηνείας ποὺ ἄφησε πολλὰ καὶ κρίσιμα κενά, ἕτοιμα νὰ δεχθοῦν τὶς πιὸ στοιχειώδεις, λογικῶς, ἀντιρρήσεις. Καὶ ἐπίσης, ἐνδεικτικὰ πολλῶν ἀδυναμιῶν πού, ὄντως, ἐξένισαν.

ΑΝΤ. Κ. ΛΑΒΔΑΣ