Η ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ

Τὸ πρόγραμμα τῆς Συμφωνικῆς αὐτῆς εἶχε τὴν σύνθεσιν του — Εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὸν Treischütz τοῦ Βέμπερ, ΙΙ Συμφωνία τοῦ Μπράμς, Εἰσαγωγὴς ἀπὸ τὸν Ντὸν Ζουὰν τοῦ Στράους καὶ τὸν Ταννχόϋζερ τοῦ Βάγνερ — ὑπῆρξεν ἕνα ὑπόδειγμα τεχνοτροπικῆς ἑνότητος καὶ — ὅπως συμβαίνει μὲ κάθε ὑπόδειγμα — ἦτο πλουσιώτατον εἰς διδάγματα καὶ συμπεράσματα. Γιατὶ ὅλη μᾶς παρουσίασε μόνον μιὰ ὁριακὴ ἐπιθυμίαν τῆς γεννήσεως καὶ τῆς πορείας τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ, ἀλλὰ προσέφερε πρὸ πάντων τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἀξιοπρεπῆ ἀντίστασιν τῶν ἀξιῶν, τὰς ὁποίας ἐπιβάλλει ἡ ἀληθινὴ συναίσθησις τῆς ἐθνικῆς του ὑποστάσεως καὶ νὰ ἐγνωρίσωμεν ὅλες τὶς χαρακτηριστικὲς τοῦ γραμμὲς ὅπως μᾶς ἐμφανίζονται εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ δεκάτου ἑνάτου αἰῶνος.

Καὶ λείπουν βέβαια ἀπὸ τὸ πρόγραμμα αὐτὸ δυὸ ὀνόματα ὑψίστης σημασίας γιὰ τὸν γερμανικὸν ρομαντισμόν: τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τοῦ Σούμαν. Ἔπειτα — θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ μοῦ παρατηρήσῃ — ὁ Ρίχαρδ Στράους, ποὺ τὴ ἀκόμη καὶ ὀγνωσιμένη μᾶλιστα πωτερόθεν, δὲν θάμπαινε νὰ συγκαταβηματήσῃ μεταξὺ τῶν μουσικῶν ποὺ τὰ παρελήφαμεν ὁλόκληρα.

Σ' αὐτὰ θ' ἀπαντοῦσα, ἀναφορικῶς πρὸς τὸν Σοῦμπερτ καὶ τὸν Σούμαν, ὅτι οἱ δύο αὐτοὶ μουσικοὶ στὸ πρόγραμμά μας, μποροῦν ν' ἀντιπροσωπευθοῦν ἀπὸ τὸν Μπράμς, ποὺ ἀπὸ ἱστολογικὴς ἀπόψεως συνεχίζει καὶ ἀναπτύσσει τὴν πνευματικὴν γραμμὴν, ποὺ ἀγάρχαζαν ἐκεῖνοι. "Οσον διὰ τὸν Στράους δμως μποροῦμε ἀδίστακτα νὰ ποῦμε, ὅτι παρ' ὅλην τὴν χρῆσιν συγχρονισμένων μέσων εἰς τὴν μουσικὴν του, κατὰ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ αἰσθημα ἐξακολουθεῖ νὰ μένῃ ἕνας ἐκπρόσωπος τοῦ 19ης ἑκατονταετηρίδος. Ἂν τὸ ἑξαπλάσιον ἀκριβῶς θὰ δοῦμε πὼς εἶναι ἕνα ὑπόλοιπον. Ἕνα πλεόνασμα, ποὺ ἀπλώνεται σὲ μιὰ ἐποχή, ἡ ὁποία κατὰ βάθος δὲν τὸν ἐνδιαφέρει πλέον. Οἱ θρησκευτικὲς του βγαίνουν ἀπὸ κάποιο ἀπόθεμα, ποὺ τὰ θεμέλια του πρέπει νὰ ἀναζητήσωμε βαθιὰ στὸ «fin du siècle».

"Εσει λοιπὸν πραγματικῶς τὰ τέσσερα ὀνόματα: Βέμπερ, Μπράμς, Βάγνερ καὶ Στράους συχνατεύουν ἕνα καλοτεταγμένο τρόπον διὰ μέσου τῆς ἱστορίας τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ μουσικῆς μουσικῆς καὶ ἴσως βέβαι θὰ ἦταν ἐντελῶς χωρὶς ἐνδιαφέρον νὰ ἐξετάσωμε σύντομα πῶς ἀντανακλᾶται στὰ ἔργα τους τὸ πνεῦμα τοῦ γερμανισμοῦ καὶ ἀπὸ ποιὲς κοινωνιολογικὲς συνθῆκες ἀπήγασαν.

Στὴ μουσικὴ τοῦ Κὰρλ Μαρία φὸν Βέμπερ ἡ ρωμαντικὴ γερμανικὴ μουσικὴ — γερμανικὴ μὲ τὴν καθαυτὸ ἐθνικὴ της σημασία — γιορτάζει τὴν πρώτη της γέννησι. Ἱστορικῶς ἡ δημιουργικότης τοῦ Βέμπαρ συμπίπτει μὲ τὴν ἐποχὴν τῶν γερμανικῶν ἀπελευθερωτικῶν ἀγώνων, δηλαδὴ μὲ τὴν ἐποχὴν ποὺ ἀφυπνίζεται, ἐπωμίζεται καὶ ἀρχίζει νὰ δρᾷ ἡ ἐθνικὴ συνείδησις.

Στὰ 1814 νικῶνται ὁ Ναπολέων παρὰ τὴν Λειψίαν, στὰ 1817 ἀρχίζει ὁ Βέμπαρ νὰ συνθέτῃ τὸν Freischütz, τὸ νέον παρουσιάζει τὸ ἔργον αὐτὸ καὶ τὶς τρεῖς ἐπόψεις ποὺ ἀναφέραμε: τὴ πρωτοποριακὴ του σημασία;

Τὸ νέον εἶναι, ὅτι σ' αὐτὸ ἡ ἀνοιξιάτικη ἰαχὴ τῶν βιολιῶν, σ' αὐτὸ τὸ ἐσωτερικὸ τραγούδημα τῶν κλαρινέττων, σ' αὐτὴ τὴν εὐχάριστη ἠχὼ τῶν κόρνων, ποὺ μοιάζει σὰν ν' ἀναβέβῃ ἕναν ἀέρα, μιὰ φυσικὴ πνοὴ ἀπὸ κάποιο βάθος, τὸ νεογέννητο ρωμαντικὸ συναίσθημα, ἡ καινούργια ἀντίληψις τῆς ζωῆς, βρίσκει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ χαρακτηριστική της ἔκφρασι. Τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῆς νέας τεχνοτροπίας ἀναφέρονται στὴ μουσικὴ τὴν ἀρτιγέννητη ἀντίληψι τῆς ζωῆς εἶναι: Ἀντικειμενοποίησις τῆς διατονικῆς διὰ τῆς χρωματικῆς. Μετάθεσις τῆς δυναμικότητος ἀπὸ τῆς μελωδίας, ποὺ ἕως τώρα κατεῖχε τὰ σκῆπτρα εἰς τὰ διάφορα φωνές. Ἀφάντασις ἐξῴθωσις τῆς ἀξίας ἠχητικῶν ἀποχρώσεων. Συχνὲς μεταστροπές. Τάσις πρὸς ζωγραφικὴν καὶ μιμικὴν ἀναπαράστασιν τῶν συναισθημάτων. Διάσπασις τῆς μεγάλης κλασικῆς ἑνότητος τὸ σκελετὸ καὶ ἀντ' αὐτοῦ παράθεσις συγκεκλιμένων χαρακτήρων ἐπεισοδίων ἢ εἴδους μουσαϊκοῦ. Ἀνακλώμενης τῆς ποιητικῆς φιλολογικῆς βάσεως, ὡς πηγῆς ἐμπνεύσεως, δηλαδὴ παρέμβασις ἐξωμουσικῶν στοιχείων κινήσεως εἰς τὴν λειτουργίαν τῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Ἡ πνευματικὴ δμως σημασία τοῦ Freischütz ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι ὁ Βέμπαρ μ' αὐτὸν ἐθνομούργησε τὴν πρώτην ἀληθινὰ γερμανικὴν ἐθνικὴν ὄπερα. Ἡ φόρμα της εἶναι σὰν μιὰ συνέχεια τοῦ παληοῦ γερμανικοῦ «singspiel» καὶ κλείνει μέσα της ὅλα τὰ αἰσθηματικὰ στοιχεῖα, ποὺ εἶναι τόσο χαρακτηριστικὰ στὸν φυσικὸ κόσμο τῆ γερμανικῆ ψυχῆς. Ἡ ἀτμόσφαιρα λυμφώδους παιχνιδιάρικου χιόνματος τάσις πρὸς δτι φανταστικὸ καὶ πρὸς συμβολικὲς ἀναπαραστάσεις. Ἀγάπη πρὸς τὸ φῶς, πνευματικὰ παιγνίδια, μυστικοπαθεῖς μεταμφιέσεις, παιδιάστικη εὐχαρίστησις ἀπὸ πολυθόρυβες συντροφιές, δπως τόσο πλαστικὰ μᾶς παρουσιάζονται στὰ ἀξαγγελτικὰ μοτίβα τῶν σκηνῶν: τῆς «Ἑορτῆς τῶν σκοπευτῶν», τοῦ «Χωριάτικου πανδοχείου», τῆς «Χαρᾶρας τῶν λύκων» καὶ τοῦ «Δάσους κατὰ τὴν ἡμέρα καὶ τὴν νύκτα».

Τὸ «Δ' ἐνῷ οἱ τυπικὲς αὐτὲς γραμμὲς τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ στὸν Βέμπαρ παρουσιάζονται κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἀσυνείδητα, σὰν σκιὲς ἂν δυνοδεικτῆς, σὰν ἀκούσιο ἀποτέλεσμα προδιαμόνων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι — νὰ ποῦμε ἔτσι — γεμάτη ἡ ἀτμόσφαιρα, στὸν Βάγνερ εἰσέρχονται πλέον δλα ἐς τὸ στάδιον τοῦ θεληματικοῦ, τοῦ συνειδητοῦ, τοῦ ἐσκεμμένου. Ὁ Βάγνερ θέλει: νὰ εἶναι Γερμανός, θέλει: νὰ δημιουργήσῃ τὸ μεγάλο γερμανικὸν ἀριστοτργικμα, θέλει: νὰ προκαλέσῃ γόρω του ὁρμὲς θέλει: νὰ ἐπιτευχθῇ. τὸ θέλει διαρκῶς καὶ πάντ θυσίᾳ. Καὶ τὸ μεγαλεῖον του βέβαια δὲν ἔγκειται τόσον εἰς τὴν ἐπιθυμίαν του αὐτὴν, ὅσον εἰς τὴν δύναμιν, ποὺ ἔχει νὰ τὸ κατορθώνῃ. Γιατὶ εἶναι ἀναντιρρήτως ὁ μεγάλος ἀνακεφαλαιωτὴς, ἡ ἐπίδλητικὴ σύνθετη προσωπικότης, εἰς τὴν ὁποίαν ἐβρίσκομεν συνηνωμένα στὴ δυνατώτερή του ἔκφρασι τὸν γερμανικὸν ρωμαντισμὸν καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ πνεῦμα ποὺ διέπει τὸ αἰδνα του. "Ολα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα τῆς τεχνοτροπίας, ποὺ ἀναφέραμε στὸν Βέμπαρ μὲ τὸν Βάγνερ ἐξελίσσονται καὶ φθάνουν τὸ τελευταῖο τους δυνατὸ βῆσιν. Τὰ ἠχητικὰ χρώματα μὲ τὴν ὁποίαν τὰς μαρμαρυγὰς, γίνονται πλέον ἡ κυριώτερη βάσις ἐκφράσεως, ἀνακαλύπτεται τὸ «λάϊτ μοτὶφ» ὡς βοηθητικὸν ἀρχιτεκτονικὸν μέσον, ὁ ἁπλοῦκὸς ἀνθουσιώδης λυρισμὸς μεταβάλλεται σὲ παραφουσκωμένες χειρονομίες γεμάτες πάθος, ἀπὸ τὸ ἀθῶο παρωδῶ μὲ τὸ τοὺς καλλιτεχνοῦρους καὶ τὶς μυστικοπαθεῖς μεταμφιέσεις γεννιόνται τώρα φανταστικοὶ θεοὶ καὶ "Ηρωες, ποὺ δὲν χωρατεύουν πιά, ἕνας καλοπολογισμένος συμβολισμὸς κτίζεται ἀπὸ τὰ βασίλειον τὸν θρύλων ἡ ἀναπτυχθῇ μιὰ σκοτεινὴ τρομαντικὴ νέα φιλοσοφία, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐπισκιάσῃ ὅ,τι θὰ τώρα χωριαρχοῦσε ὡς βασικὴ ἰδέα, ὅτι ἐπακρότερα ὡς πνευματικὴ δημιουργία.

Ἴσως νὰ ἐξηγήται αὐτὴ ἡ διακρὴς ἀπόδειξις τῆς δυνάμεως, αὐτὸ τὸ ἐπιτυχδαμένος, αὐτάρχικο, ὑπερροπτικὸ ὄφος, αὐτὴ ἡ τραγικὴ, ἀνικρὴ ἀσθενρότης, αὐτὸς ὁ φανατικὸς πόθος πρὸς ἐπικράτησιν καὶ ἀναγνώρισιν, ἂν δοκιμάσωμε νὰ τὰ σχετίσωμε, μὲ κάποιον ὁποιονδήποτε τρόπον, πρὸς τὴν πολιτικὴν κατάστασιν. Γιατὶ δὲν πρέπει νὰ λησμονοῦμε ὅτι ὁ Βάγνερ ἔζησε καὶ ἐδημιούργησε σὲ μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἰδέα τῆς Μεγάλης Γερμανίας, ὡς κράτος, γνώτων δλόενα αἰσθητώτερη, ἕως ὅτου μὲ τοὺς νικηφόρους τὴς πολέμους ἐναντίον τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Αὐστρίας καὶ τὴν Ὕρωση τὴς Αὐτοκρατορίας ἐξαπλώθηκαν ἐπὶ τέλους τὰ ἐθνικά της ὁρόσημα.

Μὲ τὸν Ρίχαρδ Στράους εἰσερχόμεθα πλέον στὸ ἔβδομο τῆς ἐποχῆς τοῦ Γουλιέλμου τοῦ Β'.

Γιὰ τὸν ἄσπρο, κολλοζωπιγμένο ἀπὸ, δὲν ἔχει πιὰ τόσο μεγάλη σημασία ἡ ἐσωτερικὴ ἀξία, ὅσο ἡ ἐξωτερικὴ φανταχερὴ πρόσοψις. Καὶ μόνο τὸ εἶδος τῆς ἀρχιτεκτονικῆς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ἂν προσέξῃ κανεὶς φταίνει γιὰ τὴ παιδιὰ γιὰ τὸ ἀκανόνιστο τοῦ ρυθμοῦ, γιὰ τὸ ἀκαταλόγιστο τοῦ κλλλιτεχνικοῦ αἰσθήματος. Ἀρχίζει πιὰ ἡ σύγχυσις μεταξὺ ποιότητος καὶ ποσότητος. Ὅλα κρίνονται σύμφωνα πρὸς τὶς ὁρατὲς διαστάσεις. Ὅλα εἶναι κολοσσιαῖα. Ὅλα πρωτοφανῆ! Ὁ ὁ παρτοδρασμὸς δμως ἢ φροντὶς σπάρταται πρὸς τὴν αἴρουσι τοῦ παρὰγοντος, τόσο ἀξιόλογο γίνεται τὸ περιέχόμενον. Εὐρισκόμεθα πλέον στὴν ἐποχὴ τοῦ ἀσυγκράτητου ἐμπορικοῦ βλίσμοῦ καὶ πνευματικὸς του ἐκπρόσωπος γίνεται ὁ Στράους. "Οπου ὁ Βάγνερ μπορεῖ ἀκόμη νὰ δώσῃ μιὰ μεγάλη ἔκφρασι, ὁ Στράους ἐπιτυγχάνει μόνο μιὰ ἀξιοθαυμάστολογικὴ ναρκοζαχαρένια φρασεολογία, ποὺ μᾶς ἀφίνει ψυχρούς. "Οπου στὸν Βάγνερ ἡ ζωγραφικὴ διὰ τῶν ἤχων παρμένει ἀκόμη καὶ πάντα μέσον πρὸς ἐξυπηρέτησι κάποιου σκοποῦ, ἀναβαίνει στὸν Στράους στὸ ὕψος τοῦ ἀποκλειστικοῦ προορισμοῦ, ποὺ κατέχει τὰ σκήπτρα. Ἐν συντόμῳ: Ἐνῷ στὸν Βάγνερ διατηρεῖται ἀκόμη μιὰ ὑγιὴς ἰσορροπία, μιὰ ἀνάλογία μεταξὺ φόρμας καὶ θέματος, προσπαθείας καὶ ἱκανότητος, στὸν Στράους ὑπορχοῦμεθα νὰ παρακολουθήσωμε πῶς μιὰ πρωτοφανὴς ἐξέλιξις δεξιοτεχνίας εἰς τὸν ἠχητικὸν παράγοντα, προσπαθεῖ νὰ συγκαλύψῃ τὴν ἐλλειψιν ἀναλόγου πνευματικοῦ περιεχομένου. Εἶναι ἀσφαλῶς ὁ μεγαλείστερος τεχνίτης τῆς ἐποχῆς μας ὁ Στράους. Μᾶς δίνει δ-μως πάντα τὸ συναίσθημα, κι' ἀγαθὲ Θεέ μου πῶς, ὅτι πίσω ἀπ' αὐτὸ τὸ μεγαλοπρεπὲς του ὄργος κατὰ βάθος κρύβεται ἕνας κακὸς καὶ τίμιος νοικοκύρης, ποὺ δὲν πείρασε τὰ πράγματα τόσο σοβαρά, ἀλλὰ μονάχα μᾶς ἀφῆνει νὰ τὸ πιστεύωμε.

Ἀπὸ μουσικοϊστορικῆς ἀπόψεως, τὸ ἄργον του βάζει τὴν ὁριστικὴν τελείαν σὲ μιὰ καμπύλη ποὺ ἀρχίσε νὰ χαράσσῃ ὁ Βέμπαρ καὶ ποὺ βρίσκει τὸ ὕψιστο σημεῖο της στὴ δημιουργικότητα τοῦ Βάγνερ.

"Αν ὁ Βάγνερ καὶ ὁ Στράους ἀνακρκόνουν τὴν δίρκ γιὰ δύναμι καὶ ἀπόδολή, τὴν θορυβώδη καὶ φανταχερὴ — γιὰ νὰ ποῦμε ἔτσι — τοῦ γερμανισμοῦ, ἡ σιωπηλὴ εὐγενικὴ καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Ἰωάννου Μπράμς, μᾶς παρουσιάζει τὸν ὀλιγώτερο ἴσως ἀνθρωπιστικὸ τύπου τοῦ Γερμανοῦ ἀς ἀνθρώπου, ποὺ ἡ προσοχὴ του ἐστρέφετο ἀστραμμένη στὸν ἐσωτερικὸ του κόσμο. Ἡ τερατσία ἀντίθεσις μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τῶν δύο προηγουμένων ἀγκειται εἰς τοῦτο: ὅτι ὁ Βάγνερ καὶ ὁ Στράους προσπαθοῦν νὰ ἐπιτύχουν στὶς δημιουργίες τους μιὰ δσο τὸ δυνατὸν εὐχρινεστερη ἐξωτερίκευσι τὴν αἰσθηματικὸν, ἐνῷ ὁ Μπράμς ἀγωνίζεται νὰ τὰ ἀξαλλάξῃ, νὰ τὰ κατατηρήσῃ δσο τὸ δυνατὸν ψυχικότερα. Γι' αὐτὸ λείπει καὶ κάθε λάμψις, κάθε θόρυβος ἀπὸ τὴν μουσική του. Ὁ Μπράμς τραγουδεῖ πάντα σιγανὰ καὶ σταθερὰ ἀπὸ μέσα του καὶ γιὰ τὸν ἑαυτό του. Ποτὲ δὲν ὑπερβαίνει τὰ ὅρια μιᾶς φρονιτιμένης, πολιτισμένης αἰσθητικῆς. Ἀποφεύγει κάθε τι ποὺ θὰ τὸν ἐπαβεβαίνωε καὶ θὰ τὸν παρουσίαζε ἀπὸ σκηνῆς εἰς τὴν πρώτην γραμμὴν, γιὰ νὰ ἐπιβληθῇ καὶ νὰ λάμψῃ μὲ ποτὲ δὲν ζητεῖ νὰ μᾶς ἐξαπατήσῃ πῶς αὐτὸ ποὺ μᾶς προσφέρει εἶναι περισσότερο ἀπὸ κεῖνο, ποὺ πραγματικὰ ἀξίζει. Χάρις στὴν ἀναμφισβήτητη αὐτὴ αἰλικρίνειά του, ἡ μουσικὴ του ἀποτελεῖ ἕνα ὁπόδειγμα ἀκριβείας. Ἐκεῖνο δμως ποὺ πραγματικὰ μᾶς δίνει σ' αὐτὴν μιὰ ἀληθινὴ ἱκανοποίησι εἶναι μιὰ μεγάλη δόσις ἀνάτερης πνευματικότητος καὶ ἰδανικοῦ ἀνθρωπισμοῦ, ποὺ δπῆρξε πάντοτε ἡ πηγὴ κάθε ἀληθινὰ μεγάλης γερμανικῆς τέχνης κατ' ἄλλους τοὺς αἰῶνας.

Πρὸς ἀποφυγὴν τυχὸν παρεξηγήσεων ἀτοθάνομαι τὴν ἀνάγκην νὰ τονίσω, ὅτι στὴν μικρὴ αὐτὴν Ἱστορικὴ ἀνασκόπησι δὲν γίνεται μιὰ κριτικὴ τοῦ ἔργου γενικῶς τῶν διδασκάλων τοῦ ρωμαντισμοῦ, παρὰ ἕνας χαρακτηρισμὸς τῶν ἐκχωριστῶν γραμμῶν τους καὶ μιὰ ἐξήγησις τους ἀπὸ τὴν ἐποχήν τῆς δημιουργικότητος καὶ τῶν ἐθνικῶν συνθηκῶν ὑπὸ τὶς ὁποίες ἔζησαν.

Μένει νὰ προσθέσω ὅτι ὁ Eugen Jochum μὲ τὴν ἀπόδοσι τῶν τεσσάρων ἔργων ποὺ ἀναφέραμε εἰς τὴν ἀρχὴν ἀπεδείχθην ἕνας προσεχτικὸς ὁδηγὸς ποὺ ἀγαπᾷ τὴν τέχνη, ὅπως ἀκριβῶς ἀπεδείχθη καὶ στὴν πρώτη μᾶς παρουσίαση ἕνας ἐπιμελὴς μουσικὸς ποὺ ἐμφανίζει. Δὲν ἐπρόκειτο βέβαια γιὰ μιὰ ἐμφυτεία ποὺ συνήρπαζε ἤτοι ὅμως μιὰ καθαρὴ πολιτισμένη ἀπόδοσις. Ὁ Μπράμς ἤτο τὸ δυνατότερο, ποὺ μᾶς ἔδωσε αὐτὴ τὴ φορὰ μολονότι καὶ ἐδῶ πρόσεξε περισσότερο στὸν δ-λικὸ ἦχο παρὰ στὸ πνεῦμα ποὺ κρυβόταν πίσω του.

ALEX THURNEYSSEN