

## Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΡΑΜΣ ΩΣ ΤΟ ΣΤΡΑΟΥΣ

Όταν ο Μπράμς έφυγε από το Άμβουργο και πήγε στη Βιέννη, στά 1863, όπου και έμεινε οριστικά κόνοντας την αυστριακή πρωτεύουσα δεύτερη πατρίδα του, ή προσωπικότητά του σαν συνθέτη, ύστερα από μια ζωή γεμάτη ρομαντισμό και περιπλάνηση παρουσίαζε πιά μια ρωμαλέα φυσιογνωμία μ' έντονα χαρακτηριστικά. Έτσι στην ίδια πόλη όπου ο Γκλόουκ, ο Χαϊντν, ο Μότσαρτ, ο Μπετόβεν κι ο Σοϋμπερτ είχαν βρεί το πεδίο της δράσεώς ταν, βρήκε κι ο Μπράμς το κατάλληλο κλίμα για να πραγματοποιήσει, με τις συμφωνίες του, τα χορωδιακά του έργα και τις συνθέσεις του για μουσική δωματίου, το ύπεροχο εκείνο κράμα που πέτυχε, ενώνοντας στοιχεία της προκλασικής εποχής (της εκπροσωπούμενης από τους παλιούς δασκάλους της Ιταλικής φωνητικής μουσικής, από το Μπάχ κι από το Χαϊντελ) με τη βιενέζικη κλασική μουσική και τη γερμανική ρομαντική. Μ' αυτό τον τρόπο δημιούργησε το «στύλ Μπράμς» που, με την πρωτοτυπία του, παρουσιάζεται σαν το τέλος της μουσικής εξέλιξης μιάς χιλιετηρίδας, ενώ σύγχρονα ανοίγει το δρόμο για καινούριες ανακαλύψεις.

Ο συνθέτης αυτός πέτυχε, με μια πραγματικά σιδερένια πειθαρχία, που επέβαλε στην εμπνευσή του και στην τεχνική του, να γράψει τα έργα εκείνα που του έξασφαλίσαν την άθανασία. Ποτέ δέν έκοιμε παραχωρήσεις στο εύκολο γράψιμο και πάντα έκρινε τά ίδια του τά έργα με την πιο άμελικτη κριτική. «Όλη ή δόξαμή του και όλη ή θέλησή του έτειναν προς το δημιουργικό του έργο που γι' αυτό έθυσιασε ολόκληρη τη ζωή του, στην οποία δέν βρήκε ποτέ καμιά ευχαρίστη-

ση. Στην τέχνη του, πέτυχε να συμβιβάσει τά στοιχεία εκείνα που έκ πρώτης όψεως φαίνονται έντελώς άσυμβίβαστα και πραγματικά ή έλευθερία κι ή άνεξαρτησία της φαντασίας, ή μέθοδος και ή τάξη, ή πιο τολμηρή πρόσδος και ή παράδοση ενώνονται στις δημιουργίες του σ' ένα όργανικό σύνολο, σέ μια καινούρια ένότητα, στην όποια ή τραχεία δύναμη, ή νοσταλγική μελαγχολία και ή συγκρατημένη εϋθυμία της ίδιουσυγκρασίας του Μπράμς δίνουν ένα μοναδικό προσωπικό χαραχτήρα.

Στη Βιέννη, που, χάρη στο Μπράμς, ξανάγινε ή άκρόπολη της «καθαρής μουσικής», ζούσαν, την ίδια εποχή μ' αυτόν, οι δυο σημαντικότεροι αντίπαλοι του Ρίχαρντ Βάγκνερ—έξω από τον τομέα της όπερας—, ο Άντον Μπρούκνερ (1824—1896) και ο Ούγκο Βόλφ (1860—1903). Αυτοί οι δυο συνθέτες διαφέρουν από το Μπράμς όχι μόνο με τις καλλιτεχνικές τους αντιλήψεις αλλά ακόμη και με την ίδιουσυγκρασία τους: ή συντηρητικότερη και ή συγκρατημένη όρμη του Μπράμς, άποτελούν έντονη αντίθεση με την αυθόρμητη μουσικότητα του Μπρούκνερ και τη νευρώδη κι έξαλλη έξαρση του Ούγκο Βόλφ. Τό μόνο κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα που παρουσιάζουν κι οι τρεις, είναι ή θέλησή τους να έσωτερικεύουν όλο και περισσότερο τη μουσική, πράγμα που τους άπομακρύνει από την όπερα.

Μπορούμε να θεωρήσουμε το Μπρούκνερ «βραγκνερικό», κυρίως έξ αίτίας του άπεριόριστου θαυμασμού του για τό δάσκαλο του Μπαϋρόυτ, μά και γιατί χρησιμοποίησε τις ανακαλύψεις του Βάγκνερ στον τομέα

της αρμονίας και της ένορχηστρώσεως εφαρμόζοντάς τις στις δικές του μουσικές δημιουργίες. 'Ο βασικός χαρακτήρας του έργου του—πολύ, ύστερα από μακρά περίοδο προετοιμασίας, φθάνει στο έπακρο της έκδηλωσής του στις ενία του συμφωνίες και στις τέσσαρες λειτούργειες του—είναι η βαθειά μουσικοπαθεία ελλάβεια ενός ένθεμου καθολικού, που συνθέτει κάθε έργο του επόρς βόξαν του 'Υψίστου» και που αφιερώνει το τελευταίο του έργο—την "Ένατη Συμφωνία του που έμεινε ατέλειωτη—ειδικά «Στόν Καλό Θεό». Αότος του δ μουσικοπαθείς πάθος να δοξάζει το Θεό με τη μουσική του, έξηγει τις μεγαλοπρεπείς διαστάσεις τών έργων του και μās κάνει να νιώθουμε τις διαρκείς ανανεούμενες προσπάθειες του Μπρούκνερ για την άνοδο της δημιουργίας του ως εις την τελική απόθωση. 'Εξ άλλου το πνεύμα του γραφίσματος για έκκλησιαστικό όργανο παρουσιάζεται σαν ένας ισχυρός παράγων στην έμπνευση του Μπρούκνερ, που έπαιζε το όργανο αυτό σαν δεξιοτέχνης και προπάντων σαν μεγαλοφυής αυτοσχεδιαστής. 'Η ζωή του Μπρούκνερ ήταν εξαιρετικά άπλη: δέ ζούσε παρά μονάχα για την τέχνη του και για τη θρησκεία του, και η ύπηρεσία του σαν όργανιστά, καθώς και η διδασκαλία του σαν βιολιστοικό επάγγελμα, ήταν γι' αυτόν καταθλιπτικές όλικές ανάγκες που του άφαιρούσαν τόν καιρό και την δρεξη ν' άφοσιωθεί σε μία άνατερη ποιότητα πνευματική δράση.

'Αντίθετα ό Ούγκο Βόλφ ήταν ένας λαμπρός συγγραφέας. Την εποχή που έξασκούσε το επάγγελμα του μουσικοκριτικού στη Βιέννη, άγνώστηκε με θαυμαστή γενναϊότητα και με δριμύ όστρυκό πνεύμα έναντιον του Μπαρτς και τών μαθητών του. 'Η μεγάλη φιλολογική μέρφωση του κι η έκλογη έκ μέρους του τών ποιητικών κειμένων τών λήντερ του, φανερώνει μία μεγάλη λεπτότητα πνεύματος και μία εξαιρετική εόαισθησία. 'Ο Ούγκο Βόλφ ξεπερνούσε κατά πολύ το Βάγκνερ, στόν τρόπο της έρηνείας με τη μουσική τών πιο λεπτόν συναισθηματικόν άποχρώσεων. "Ετσι δημιουργούσε ένα έντελώς καινούριο και καθαρά προσωπικό του στυλ στό λήντ. 'Η συνοδεία τών λήντερ του, με την ποικιλία τών ρυθμών της και της πολυφωνικής της όφης, καθώς και με τη φίνετα της αρμονίας της, είναι έφάλλη της ένορχηστρωτικής τέχνης του Βάγκνερ. Στη μοναδική του όπερα, «'Ο Δικαστής» (1895), ό Βόλφ φανερώθηκε κυρίως σαν ένας λεπτός λυρικός κι ένας λαμπρός δάσκαλος της ένορχηστρώσεως όμως στάθηκε καλύτερος του έαυτου του στην περιοχή της δραματικής έρηνείας. Τά δυό κομμάτια του για έγχορβα και στο συμφωνικό του ποίημα «Πνεθελεία» μαρτυρούν τά θαυμαστά χαρίσματά του για την καθαρή μουσική: μά την πραγματικά σημαντική θέση που κατέχει στην Ιστορία της μουσικής την όφειλε κυρίως στις μελέτες του. Δυστυχώς από το 1898 η τρέλλα σύντριψε τελειωτικά τη μουσική σταδιοδρομία αυτής της μεγαλοφυίας.

'Η βιεννέζικη μουσική, εκείνη τουλάχιστον της εποχής, δέν πήρε τη διαδοχή της τέχνης του Βάγκνερ στην περιοχή της όπερας. Τό στυλ τών όψιμων έργων του Βάγκνερ, κι ιδιαίτερα της τετραλογίας τών «Νιμπελόγκεν» βρήκε πολλούς μιμητές που προσπαθούσαν να δώσουν σε θέματα βγαλμένα από την έλληνική και τη γερμανική μυθολογία μία φόρμα άνάλογη προς τη φόρμα της βαγκερικής όπερας. Μά όλοι αυτοί ό μιμητές δέν γνώρισαν παρά την άποτυχία. "Ετσι ό διάδοχοι του Βάγκνερ στάθηκαν πιο εύτυχιόμνοι όταν έγκατέλειψαν τά μυθολογικά θέματα κι άρχισαν να δη-

μιουργούν την όπερα—παραμύθι και τη λαϊκή όπερα. "Ενας νεοτεριστός στην όπερα—παραμύθι είναι η όπερα «Χαϊνολέ και Γκρέτελ» του 'Ενγκελμπερτ Χούμπερτινκ, που παριστάθηκε για πρώτη φορά στό 1893. Στό έργο αυτό ό συνθέτης του κατάφερε να συνταξιοποιήσει την περίτεχνη ένορχήστρωση και την άρχη του λάιτ μοτιφ του Βάγκνερ με τη χρησιμοποίηση παιδικών τραγουδιών.

'Ο Σίηγκφριντ Βάγκνερ (1869—1930), γιός του Ρίχαρντ Βάγκνερ και μαθητής του Χούμπερτινκ, είχε κάποια έπιτυχία στόν τομέα της όπερας—παραμύθι, με τό έργο του «Μπέρεχχούτερ (1899), ένδο στόν τομέα της μυθολογικής όπερας στάθηκε ένας φτωχός έπίγονος του πατέρα του.

"Ετσι άνάμεσα στους μεταβαγκερικούς συνθέτες, μονάχα ό Ρίχαρντ Στράους (1863—1953) γνώρισε την παγκόσμια έπιτυχία. 'Ο Στράους, που ό πατέρας του ήταν μουσικός—έπαιζε κόρνο στην όρχήστρα—φάνερωσε από νωρίς την κληση του για τη σύνθεση και στό πρώτα του έργα έδειξε κάποια τάση προς τόν κλασικισμό. "Όμως στό 1885, έκλεινε προς τη μουσική του Βάγκνερ και τό λιστ, κι από τό 1887 ως τό 1904 έγραψε μία σειρά συμφωνικών ποιήματα, που άνάμεσός τους ξεχωρίζουν τά: «Ντόν Ζουάν», «Θάνατος και μεταμόρφωση», «Τιλ 'Ουλενσπύγκελ», «Τάβε λέγει Ζαροτούστρας», «'Η Ζωή ενός ήρωα» και η «Σπιτική συμφωνία». Στά έργα του, ό Στράους κατάθρωσε να πολυπλασιάζει σημαντικά τά μέσα της ένορχηστρώσεως κι έφτασε, χάρη στους όλο και πιο πλούσιους πολυφωνικούς συνδυασμούς του, σ' ένα επίπεδο που είναι δύσκολο να ξεκαρτεστεί στό συμφωνικό στυλ. 'Αργότερα ό Στράους έγκατέλειψε την καθαρή μουσική γι' άφοσιωθεί όριστικά στην όπερα. "Ως τότε δέν είχε γράψει στόν τομέα αυτό παρά δυό όπερες—δοκίμια μονάχα, («Γκούονταν» και «Φόρυνοντα»). Στά 1915 έγραψε ένα ακόμη συμφωνικό ποίημα, τη «Συμφωνία τών 'Αλπεων», που δέν αποβλέπει όμως παρά στό δημιουργία έξωτερικόν έντυπώσεων και δέν παρουσιάζει πολύ πλούσια μουσική ούσία.

'Οι δυό πρώτες του όπερες «Σαλώμη» (1905, σε κείμενο παρμένο από τό όμώνυμο θεατρικό έργο του 'Όσκαρ Ουάιλντ) και «'Ηλέκτρα» (1909, πάνω στό δράμα του Ούγκο φόν Χόφμανσταλ) παρουσιάζονται—τόσο με την τολμηρή τους άρμονία όσο και με τό μελωδικό πλούτο—σαν η πιο σημαντική εφοροτά του Ρίχαρντ Στράους στην εξέλιξη της μοντέρνας μουσικής. Με τις όπερες αυτές ό συνθέτης τους φτάνει στό έσχατα δρια τών δυνατότητων άναπόξεως που υπάρχουν στο δραματικό μουσικό όθος του Ρίχαρντ Βάγκνερ. 'Ο Στράους όμως παρατάει τη βαγκερική άρχη της συνεχούς μελωδίας και πλησιάζει προς τό παλιό μουσικό στυλ της όπερας. Αύτη την έπιστροφή του στο παλιό στυλ τη διαπιστώσαμε όριστικώς κυρίως όπερες του, από τις όποιες η άριστοτεχνικότερη είναι «'Ο 'Ιππότης με τό ρόδο» που πρωτοπαριστάθηκε στό 1911. Με όλα τά έπόμενα έργα του: «'Η 'Αριάδνη της Νάξου» (1912) «'Η γυναικα χωρίς τοκίνο» (1919), «Τό 'Ιντερμέτιο» (1924), «'Ελένη η Αλυσιππία» (1928), «'Αραπέλλα» (1929) και «'Η Σισιππλή γυναικάς» (1935), ό Στράους έπεχείρησε να κατακτήσει και πάλι τις διεθνείς έπιτυχίες που του χάρισαν ό τρεις πρώτες όπερες του. Μά η τεχνική του μαεστρία μέγαινε εις βάρος της μουσικής ούσίας. Και η καταπληκτική όρχηστρική δεξιοτεχνία που παρουσιάζει σ' αυτά τώ έργα, δέ μο-

ρεί να κρίψει την άπουσία της πρωτοτυπίας στις θεματικές του έμπνευσεις. Παρ' όλα αυτά, ο άκαταπόνητος ζήλος με τον όποιο ο Στράους συνέχιζε τη μουσική του δημιουργία κι η έντυπωσιακή μαεστρία της τεχνικής του, προκαλούν πάντα το θαυμασμό μας.

\*Από τους σύγχρονους του Στράους συνθέτες, ξεχωρίζουν οι Μάξ φόν Σίλιγκς (1868—1933) και Φέλιξ φόν Βάινγκάρτνερ (1863—1942). Το στύλ του Σίλιγκς θά μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ένας συνδυασμός του Βάγκνερισμού με όρισμένα στοιχεία του Ιταλικού βερισμού· κι αυτό το διαπιστώνουμε κυρίως στην όπερά του «Μόνα Λιζα» (1915) που γνώρισε μία εξαιρετική έπιτυχία. Τις πιο σημαντικές καλλιτεχνικές έπιτεύξεις του Βάινγκάρτνερ τις βρίσκουμε στην περιοχή της καθαρής μουσικής (όκτα συμφωνίες, πολυάριθμα συμφωνικά ποιήματα, μουσική δωματίου), με προπάντων στη δοξασημένη δράση του σαν διευθυντή όρχηστρας.

Ξεχωριστή θέση στη μουσική ζωή της Γερμανίας κατέχει ο Χάνς Πφίτσανερ, που οι όπερές του παρουσιάζουν μία στροφή από το βαγκνερικό στύλ προς το στύλ των πρώτων Γερμανών ρομαντικών (Βέμπερ, Μάρσνερ). Οι πιο αξιόλογες όπερές του είναι «Τό Ρόδο του έρωτόκηπου» (1900) και «Παλεστρίνα» (1915). Αντίθετα προς τη μουσική παραγωγή του Στράους, η μουσική παραγωγή του Πφίτσανερ γίνεται όλο και πιο έσωτερική. Όπως και στο Στράους, έτσι και στον Πφίτσανερ η άδυσμαία της έμπνευσεως έμπόδισε τόσο την τεχνική του μαεστρία όσο και τον πραγματικό του Ιδεαλισμό να έκδηλωθοιν έντελως.

Μά η μεγαλύτερη προσωπικότης της έποχής αυτής είναι άναμφισβήτητα ο Μάξ-Ρέγκερ (1873—1916), γονιμότεατος συνθέτης σε όλες τις μουσικές περιοχές έκτός από την περιοχή της όπερας. Ήταν ένας από τους πιο μεγάλους κοντραποντίστες που έζησαν μετά το Μπάχ· όμως η πραγματική του αξία στην Ιστορία της μουσικής συνίσταται στη λεπτή άρμονική του τεχνική και στη μαεστρία του ύφους στη φόρμα της παραλλαγής. Κι άκόμη στην καθέρωση ενός καινούριου γραφίματος για το έκκλησιαστικό όργανο. Ο Μάξ Ρέγκερ δέν στά-

θηκε μονάχα ο δημιουργός ενός μεγαλειώδους μουσικού έργου (150 περίπου συνθέσεις για όργανα ή για φωνές), άλλα επίσης και το όπóδειγμα για μία δλόκληρη πλειάδα έκλεκτών, νεαρών τότε, μουσικών, όπως π.χ. ο Πάουλ Χίντεμπε. Κι έδω πρέπει ν' αναφέρουμε μία έκλεκτη Έλληνίδα μαθητρία του την Έλενη Λαμπίρη, κόρη του Κεφαλληνος συνθέτη Γεωργίου Λαμπίρη και έγγονη του μεγάλου μας αστυνομικού ποιητή Άνδρέα Λασκαράτου, Δυστυχώς τα πραγματικά αξιόλογα έργα της, άγνωστοινα από το Έλληνικό κοινό· κι ίσως ο αυτό να φταίει κάπως ή όπερβολική της μετριοφροσύνη κι η άδιαφορία της για την κατάκτηση της έπιτυχίας, χαρακτηριστικά γνωρίσματα του άγνου καλλιτέχνη.

Πλάι στο Ρέγκερ, σαν πρόδρομο της μοντέρνας γερμανικής μουσικής, πρέπει να αναφέρουμε, πριν από κάθε άλλο, τον Αυστριακό Γουσταφό Μάλερ (1860—1911) μαθητή του Μπρούκνερ, που το στύλ του είναι κάπως έπηρεασμένο από το δάσκαλό του κι από το Βάγκνερ.

Σαν διευθυντής της Όπερας της Βιέννης (από το 1897—1907), έπέτελεσε ένα μεταρρυθμιστικό έργο άνάλογο μ' αυτό του Βάγκνερ. Ο Μάλερ, που, με τη μεγάλη έγκυκλοπαιδική του μόρφωση και με τις εύρύτερες πνευματικές του επιδιώξεις ξεπερνάει κατά πολύ το δάσκαλό του Μπρούκνερ, κοτόρθωσε να δημιουργήσει έντελως καινούριους τύπους συμφωνιών, τόσο στην τυπική τους κατασκευή όσο και στα τεχνικά μέσα της συνθέσεως και της ένοργανώσεως. Ανάμεσα στις δέκα συμφωνίες του υπάρχουν τρεις όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί την ανθρώπινη φωνή. Ο Μάλερ καλλιέργησε, έκτός από το μεγαλοπρεπές στύλ, και μία άλλη φόρμα που τείνει να συμπυκνώσει τη συμφωνική ούσια. Κι αυτό το στύλ παρουσιάζεται κυρίως στο τελευταίο του έργο «Το Τραγούδι της Γής» και στα λίγητερ του με όρχηστρα και προπάντων στα «Λίγητερ των πεθαμένων παιδιών». Με τη τόσο σοφή τέχνη με την όποια χρησιμοποίησε στις συμφωνίες του θέματα που συχνά ήσαν πολύ άπλά, με την μεγαλοφυή μαεστρία του, τόσο στην άρμονία όσο και στην ένοργάνωση των έργων του, με τις τολμηρότατες λύσεις που έδωσε στο πρόβλημα της φόρμας, με τον όπεροχο χαρακτήρα του και το θερμό του καλλιτεχνικό ένθουσιασμό, ο Μάλερ έγινε ο κατ' έξοχην εκπρόσωπος της μοντέρνας βιεννέζικης μουσικής Σχολής.