

# ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Γιά δυοδη φορά έφέτος από τό τέλος τοῦ πολέμου έβωσεν τελευταίως ὁ Ραδιοφωνικός Σταθμός τήν «Εορτή στή Φραγκφούρτη τήν «Εβδομάδα τού γιά νέα Μουσική». Ἀρχικός σκοπός τῆς εβδομάδος αὐτῆς, πού καθιερώθηκε ἀπό τό 1946 ἤταν πρῶτα, νά καταστήσει γνωστής ἐπὶ μουσικῶ Γερμανοῦ κοινῶ, πού ἀπό τὰ 1933 ζῶσεν ὁ καταναγκαστικῆ ἀπομόνωση, τίς ἀντιπροσωπευτικώτερες δημιουργίες τῆς σύγχρονης μουσικῆς, πού ὀφείλοντο στούς ἑγκυρότερος συνθέτες, ὅπως εἶνε ὁ Στραβίνου, ὁ Χίντεμιτ, ὁ Μπάρτοκ, ὁ Προκόφιεφ κ. ἄ. καί πού εἶχε πρῶ πολλοῦ γνωρίσει καί ἀναγνωρίσει ὁλος ὁ ἄλλος ἐλεύθερος πολιτισμένος κόσμος. Σιγά-σιγά ὅμως τὸ κέντρο τῆς βαρῆτης στὰ ἐπόμενα προγράμματα μετατοπιζόταν ὁλοένα πρὸς ὄφελος τῆς νέας καί νεώτατης ἐπειτα παραγωγῆς. Γιατί—ὅπως εἶπε ὁ Heinz Schröter, ὁ κατεῦθωνος νοδς καί πολῖτιμος ὀργανωτῆς τῆς Μουσικῆς Ἐβδομάδος τῆς Φραγκφούρτης, σέ μιά τὸ πλουσιώτατη σέ σκέψη καί ἰδέες ὀμιλία του—σήμερα τὸ κυριότερο καθήκον ἐνὸς ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ εἶνε: «Νά παρουσιάσῃ στήν κοινῆ κρίση τίς κατεῦθονες τῶν νέων δημιουργικῶν βουθήων, ἐφ' ὅσον βέβαια αὐτές ἐκπληροῦν τὰς ἀπαιτήσεις ἐνὸς καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου, καί παράλληλα νά βοηθῆ τὴν ἀναγνωρίζονται τὰ στοιχεῖα πού ἐπιδέχονται μελλοντικῶς μιά ἐξέλιξη. Μὲ τὴν ἐκαιρία αὐτή—τοῖς ἐφ' ὁ Schröter—θάπρεπε νά προσεῖθον καί νά ἐξετασθοῦν ὅλες οἱ τεχντροπικῆς κατεῦθονες. Προχωρώντας ὁμως στήν ὀμιλία του, δέν παρέλειψε νά προσθέσῃ, πῶς, κατὰ τὴ γνώμη του τοῦλάχιστον, τῆ σιγμῇ αὐτῆκανέως ἀπὸ τοῦ νέους συνθέτας δέν θά μπορούσε ν' ἀποφύγῃ τὴν ἀνάγκη ν' ἀσχολληθῆ μὲ τὴ μελέτῃ τῆς τεχνικῆς τοῦ δωδεκαφθόγγου συστήματος καί τῶν δυνατοτήτων πού προσφέρει, χωρὶς αὐτὸ νά τὸν ὑποχρεῖται νά γίνῃ δωδεκαφθωνιστῆς.

Ἐτοί ἐβίξε φανερά πιά ἔνα θέμα πού σ' εἶς τις παρόμοιες ἐκαιρίες τὰ τελευταῖα χρόνια, λεληθῶτος καί ἀνεπισήμως βέβαια, ἀποτελοῦσε, ὅπως καί τῆ φορά αὐτῆ, στή Φραγκφούρτη, στή μουσικῆ τῆς εβδομάδα, τὸ κύριο θέμα: τὸ ζήτημα δηλαδή τοῦ μελλοντος τῆς τεχνικῆς τοῦ δωδεκαφθόγγου συστήματος, πού γύρω του, ὅπως ξέρουμε ὅλοι μας, ἐπὶ δεκαετίες τώρα διεζάγονται οἱ ζῶρηότερες συζητήσεις καί τὸ ἴδιο πείσμα καί τὸν ἴδιο φανατισμὸ καί ἀπὸ τίς δύο μεριεῖ, καί ἀπὸ τοῦς ὀπαδοῦς τοῦ καί τοῦς πολέμιους του.

Ἐς ρίζους ὁμως μιά γρήγορη ματιά στήν τριαντάχρονη περίπτω ἐξέλιξη τῆς δωδεκαφθόγγης τεχνικῆς—γιά τὴν ἀκριβολογήσομεν—τῆς «δωδεκαφθόγγης σειράς»—γιατὶ μὲ τὸς δώδεκα τόνους τῆς χρωματικῆς μὲς κλίμακος εἶχαν ἦδη γράψῃ οἱ Βάγγνερ, ὁ Μπετόβεν καί αὐτὸς ὁ Μπᾶχ ἄκομη, μόνο, πού αὐτοὶ χρησιμοποιήσαν τίς δυνατοτήτες τους χωρὶς νά δεσμευθῶν ἀπὸ κανένα περιορισμὸ ἢ ν' ἀναλάβουν τὴν ὀποχρέωση νά μεταχειρισθοῦν καί τοῦς δώδεκα τόνους της. Ἡ ματιά μας λοιπὸν αὐτῆ μᾶς παρουσιάζει τὴν ἀκόλουθη εἰκόνα: Δημιουργημένη γύρω στὰ 1920 ἡ τεχνικῆ αὐτῆ ἀπὸ τὸν Schönberg, ἐπιβλήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νά ὑπάρῃη κάποιος βασικός νόμος γιά τὸν ἀτοναλισμὸ πού εἶχε προκύβῃ μοιραία ἀπὸ τὴν ὕπερφορία τῆς χρωματικῆς. Ὅς βασικός λοιπὸν κανὸν ὀρίσθηκε ἡ ἢ ἀπαγόρευσις τῆς ἐπαναλήψεως, σέ μιά σειρά τόνων,

ἐνὸς ὀποιοῦδήποτε τόνου της. Ἄλλὰ ἦρθε πάλι ὁ ἴδιος ὁ Schönberg, πού δοκίμασε νά μειώσῃ τὴν ἀσπρητότητα καί τὸ ἀλόγιστο τῶν θεσμῶν, πρῶτα ἀποτομικῶς ἐπαναλήψῃς τόνων σέ γραμμῆς ὀριζόντιες, ἐπειτα δημιουργώντας σέ διάφορα σημεία μεμονωμένα τονικά στῆρήματα πού βρισκομεν ἴδιως στὰ τελευταῖα ἔργα του («ᾠδῆ στὸν Ναπολέοντα» Κονστέρτο γιά ὀρχήστρα ἐγχόρδων). Εὐκρινέστερα ἡ τάσις αὐτῆ φαίνεται στὰ ἔργα τοῦ Ἄλμπαν Μπέργκ, («Κονστέρτο γιά βιολί» ὄπερα «Λουδοῦ») πού τελειωτικά σχηματίζει σειρῆς μὲ δυνατοτέρης τονικῶν σχέσεων. Μοναδικὸς ὀποστηρικτῆς τῶν ὀρθοδόξων ἀρχῶν τοῦ συστήματος χωρὶς συμβιβασμοῦς καί συνθηκολογήσεις ἔμεινε μόνον ὁ Ἄντον φὸν Βέμπερν.

Αὐτὸ τὴν I Καντάτα, γιά σοπράνο, χορωδία καί ὀρχήστρα, ἔνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἔργα, παρουσίασε σέ πρώτη ἀκρόαση γιά τὴ Γερμανία ἡ Φραγκφούρτη στήν Ἐβδομάδα της. Μερικοὶ ἀπὸ τοῦς νέους συνθέτες θεωροῦν τὴν Καντάτα αὐτῆ σάν ἀφῆτρια γιά τίς δικῆς τους δημιουργίες. Ὅς τόσο ὁ ἀρθρογράφος τῆς Φραγκφούρτης πού ἔχομε ὑπ' ὀψη μας διερωτᾶται «Εἶνε δυνατῆ ἀπὸ τὸ σημείο αὐτὸ μιά περαιτέρω καρποφόρος ἐξέλιξις: Ὁ ἴδιος νομίζει, πὸς ὄχι. Γιατὶ στήν Καντάτα του αὐτῆ ὁ Βέμπερν προσέφερε σέ τόνους ἔνα καλλιτεχνικώτατο βέβαια, ἀλλὰ τόσο ἀφηρημένο καί ἀσπληγῆ μὲ τὴν ἀσθησι δianoητικῶ πoιχίδι, πού—ἀν τοῦλάχιστον ἡ μουσικῆ θά ἐξακολουθήσῃ νά θεωρητῆ μιά τέχνη πού συγκινεῖ μόνον τίς ἀκοῆς—φθάνει μ' αὐτὴν τὰ ὄρια ἐκείνα, πού δέν θά μπορούσε πιά κανεὶς νά ὀπερηθῆσῃ. Αὐτὸ τὸ ὄψιμο σημείο ἠχητικῶ δσκοπτιοῦ, αὐτῆ ἡ ἀπόλυτη πνευματοποίησης τῆς μουσικῆς, πού στὴν Βέμπερν θά μπορούσαν ἴσως νά ἐξηγηθοῦν ὡς λογικὸ ἀποτέλεσμα μιάς ὀριωμένης ἐξέλιξεως, δέν παρατηροῦνται—εὐτόχως» θά μπορούσε κανεὶς νά πῆ—στοῦς νέους συνθέτας, πού ἀκολουθοῦν, κατὰ τὰ τὸ μᾶλλον καί ἥττον, τίς πνευματικῆς τοῦ κατεῦθονες, ὅσο τοῦλάχιστον μπορεῖ κανεὶς νά κρίνει ἀπὸ ὅτι παρουσιάσθηκε στήν Ἐβδομάδα τῆς Φραγκφούρτης. Μολοντὶ κατεῦθονε τὴν πέννα τους τὸ πνεῦμα, ἡ ἀκριβέστερα, ἡ διανοητικότης καί ὁ καθαρῶς μαθηματικὸς ὕπολογισμὸς, πού προσέφερε πολλά ἀπολότως ἀβηρημένα καί δυσκολοκάνετα, ἐξοπαῖον ὡς τόσο ἔργα μ' ἐκεῖ ἀκόπιες ἐκρήξεις ἀσπρητισμοῦ, ζωντανίας καί χωρὶς τῶν ὀισθήσεων, γυμνῆτες νεότης. Ἐτοί συνέβῃ π.χ. μὲ τὸν Giselher Klebe—πὸ τὸ δημιουργικὸ τοῦ ἔργου γενικά διακρίνεται τὸση σοβαρότης—σὸ κονστέρτο του γιά βιολί βιολοντσέλλο καί ὀρχήστρα, πού ὀποῖο ἐξαιρετῆ ἡ ἀξίολογη διαφάφαινα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἐτοί συνέβῃ μὲ τίς «Μεταμορφώσεις» πού πᾶντο τὸ Bernd Alois Zimmermann, ὅπου ἐπιτυχᾶνόνται πρωτότυπος ἠχητικῆς ἐντυπώσεις μὲ ἀποχρώσεις περιέργης τοῦ τόνου, ὀφείλόμενες σέ ἐνδιαφέροντα τρόπον κρούσας τὸν πλῆκτρον καί χρήσεως τοῦ πεντάλ. Καί περισσότερο ἀκόμη καί ἀσθητότερα, ἔτσι συνέβῃ στήν «Romance de la Guardia Española» γιά ὀμιλιτριαν, ὀμιλοῦσαν χορωδία καί ὀρχήστραν τοῦ Luigi Nono. Καί σ' αὐτὸ του δὲ ἔργο ὁ νεαρὸς Βενετὸς ὅσο καί ἄν κῆποτε ἐδῶ κ' ἐκεῖ, στήν πορεία του, δείχεται ἰδιορρυθμῆ καί ἐπιμόνος, τὸ σῶνολό του τὸ ἔργο μὲ τὸ βορυβῶδες ἐπιεσόδιο τὸν

πνευστών στο πρώτο μέρος τόν με κάποια ιδιαίτερη, δξότητα, τονιμένο ρυθμό τών λέξεων στην απαγγελ-  
λουσα χορωδία, την τρυφερότητα του λυριζμού στον  
έπιλόνο, σχηματίζει μία γνήσια νότια ατμόσφαιρα, που  
μέ τόν πλοτό τών χρωμάτων της άμεσα πείθει τόν  
άκροατή.

Άλλωστε και άλλα παραδείγματα απέδειξαν, πώς,  
δταν τήν δωδεκάτονη τεχνική μεταχειρίζεται ή νότια  
ίδιουσγκροσία διατρέχει λιγώτερο κίνδυνο να αποδώσει  
στερούς ασύλληπτους από τήν αίσθηση σχηματισμούς  
πράγμα που συχνά συμβαίνει στους βορειούς. Καί ά,  
ναφέρονται τά «a copella» κομμάτια μία χορωδία  
«Nonsense» του *Gofredo Pelrassi*, έπί στροφών από τό  
«Book of nonsense» του Άγγλου *Edward Lear*, έργο  
δλοζώντανο, που αούθόρητα ήλεκτρίζει μέ τίς παιχι-  
νδάρικα εϊρωνικές φαντασιοπληξίες του.

Καί τό γενικό συμπέρασμα γι' άλλη μία φορά  
είνε: «Όσο πιο έλεύθερα και άδογματίστα χρησιμο-  
ποιηθ ή τεχνική τής δωδεκάφθογγης σειράς, τόσο πε-  
ρισσότερο κερδίζει ή φαντασία, δταν βέβαια διαθέτει  
τό προσόν αυτό δ συνθέτης».

Τό παικτικώτερο παράδειγμα αούτης τής άλήθειας  
μάς τό δίδει μέ τή σπουδαιότατη Σκωτική τού Συμφω-  
νίου ό *Karl Amadeus Hartmann*, ό όποιος βέβαια εϊνε  
βαθύτατα έπηρεασμένος από τή Σχολή του *Schönberg*  
άλλ' ούδέποτε υποτάχθηκε δουλικά στό δόγματά τής,  
Ίσως νά μπορεί νά χαρακτηρισηθ ή έργο του αούτό  
παρφορτωμένο και κάπως χωρίς μέτρο στις δυναμι-  
κές του εκρήξεις μ' όλα αούτά όμως προδίδει μία γιά  
τή σημερινή έποχή σπάνια δύναμιν και μία πληρομηνή  
φαντασία.

Δυό άκόμη σημαντικά έργα του προγράμματος τής  
Φραγκφούρης μαρτυρούν πόσ η δωδεκάτονη τεχνική  
μπορεί νά έπιδράση γόνιμα και έπί μουσικών που άκο-  
λουθούν στις δημιουργίες τους άλλας μεθόδους: Οί  
κατά παραγγελίαν του Ραδιοφonicού σταθμού τής  
Ίσοης άπερες «Η έπιστροφή» του παρινού συνθέ-  
του *Marcel Mihalovici* και «Η Γέφυρα του Σάν Λουί  
Ρέυ» του *Hermann Reutter*. Έπί κειμένου του *Guy de  
Maupassant*, που διοικούσασ ό *Karl Heinz Ruppel*, έγρα-  
ψε ό *Mihalovici* σέ έλεύθερο δωδεκάφθογγο σύστημα  
μία βρυατή σέ έντύπωση και πλούσια σέ χρώματα μου-  
σική, ένδ ταυτόχρονα μέ τήν αδιάκοπη έναλλαγή αντί-  
θετων μεταξό τους σκηνικών καταστάσεων έβιδη τό  
άψευδότερα δείγματα άσφαλούς και βυατοού ένστι-  
κτου ένός δραματικού μουσικού. Άλλά και ό *Hermann  
Reutter*, ό δοκιμασμένος πιά και πολύπειρος θεατρικός  
συνθέτης, έβοήθησε ν' άναγνωρισθ ή μέ τή θερμοαίμη  
και μ' έξαιρετική διαφάνεια ένοργανωμένη μουσική, που  
έγραψεν έπί κειμένου του άδελφού του *Gerhard Reutter*,  
παρμένου άπ' τή νουβέλλα του *Florian Wilder*, άτι μία  
έξελιξις μελωδικής δωδεκάφθογγης σειράς μέ σημεία  
τονικών οχέσεων εϊνε ίκανή νά προσφέρη πολυέλευρες  
έκφραστικές βυατότητες.

Άπό τούς ύπολοίπους συνθέτες, που δέν άνήκουν  
στον κύκλο τών δωδεκαφονιστών τό «*Cercolo Grosso*»

του *Bohuslav Martinu* άφησε στους άκροατές του έν-  
τυπώσεις, που παρουσιάζουν άρκετές διαφωνίες μετα-  
ξύ τούς' και αούτά, γιάτι άνάμεσα σό μέρη, που πρα-  
γματικά γοητεύουν μέ τό ολαρικό ταμπερμέντο τους  
παρεμβάλλει, και μάλιστα διεξοδικά, μέ στερήτους  
φρασεολογία σό στόλ νεο-μαρκό. Άριστοτεχνική άρ-  
χιτεκτονική και άβασαθη εύγένεια στην έκφραση ήταν  
τά άξιοπρόσεχτα πολύτιμα χαρακτηριστικά τής όης  
Συμφωνίας του *Gran Francesco Malipiero*. Έδόθηκε  
έπίσης ένα «*Corcerlino*» γιά κλαρινέτο, φαγκότο και  
όρχήστρα, ένα στοχαστικό ήσυχο μουσικό κομμάτι του  
Έλβετου *Cornad Beck*, έν τή συνόλω του Ίσως κάπως  
όπερβολικά σκετινέ δά, χρώματα. Άπό τά τρία κον-  
τσέρτα μία όρχήστρα έγχορδων, τών έγκαταστημένων  
στό Παρίσι νεαρών συνθετών *Kopel Husa*, *Charles Cha-  
yenes* και *Heclor Campos -Passi*, του πρώτου έζηεν άρ-  
κετές πραγματικά βυατές στιγμές, του δευτέρου δέν  
παρουσίαζε μιαν άρισμένη κατεύθυνση και τό τελευ-  
ταίου άφνε μία όριση έντύπου έννοηλικής πιασαράρ-  
τητος. Η μόνη πραγματικά τέλεια στον τύπο τής ώς  
μουσικής δοματίου, σύνθεσις ώφέλιμο του Έλβετου  
συνθέτη *Willy Burkhard*. Πρόκειται γιά μία «*Lyrische  
Musik in memoriam Georg Trakle*» πύ φλάουτο, βιόλα,  
βιολοντσέλλο και πιάνο. Τό πλουσιώτατο σέ νόημα  
αούτό έργο μέ τά άπαλά θαμνά χρώματα μέ τό έντε-  
λώς προσωπικό του *expressivo*, που έιχε μία σφραγίδα  
ρομαντισμού τής τελευταίας περιόδου. Εϊνε μία μου-  
σική σελίδα αίσθανικώτατη, άπλοτα γνήσια στον αϊ-  
σθημα ή όποια προκάλεη στον άκροατή άνάλογη άμση  
έντύπωση.

Τέλος από τά άληθινά πολιτίμα νέα έργα τής  
Έβδομάδος τής Φραγκφούρης ήταν και τά τρία λε-  
πτότατα από αίσθηματικής άπόψεως ποιήματα του άρ-  
χάιου Ρωμαιού ποιητού *Valerius Catullus*, που έτόνισε  
γιά χορωδία α *copella* ό *Carl Orff* καθώς και τά τρία  
έυγενικώτατα μαδριγάλια του *Luis Marinet* (Παρίσι)  
έπί παλαιών γαλλικών κειμένων.

Ο Ραδιοφonicός σταθμός τής Ίσοης έπεστρά-  
τευσε γιά τίς συναυλίες του—τόν όποιων προηγήθηκε  
ή περίφημη «βραδυά Στροβίνσκυ» μέ τίς άπερες «Οί-  
δίπους», «Μαύρα» και «Άλεπού» ύπό τήν διεύθυνσιν  
του *Georg Solli*—ένα πλήθος έκλεκτών Καλλιτεχνών  
άπό τούς άνήκοντας στις πρώτες γραμμές, μέ τούς ό-  
ποιους έγινε βυατή μία γενικώς ύποδειγματική έρμη-  
νεύα τών έργων του προγράμματος. Έπειδή έλλείφει  
χώρου, δέν εϊνε βυατόν νά άπαριθμηθώμεν όλους  
θ' αναφέρωμεν μόνον τούς άρχιμουσικούς, *Paul Sacher*,  
*Hermann Scherchen*, γνωστών και εϊς τό 'Αθηναϊκόν  
κοινόν, *Gustav König* και *Pierre Capdevielle* μέ τήν όρ-  
χήστραν δωματίου του Γαλλικού Ραδιοφonicού στα-  
θμού. Πού θά μπορούσαν όμως νά βεθοθούν τά έπαινε-  
τικά λόγια που άείζουν ή συμφωνική όρχήστρα και οί  
χορωδίες του σταθμού τής Ίσοης, και ή εύγενική ποιότης  
και ή δεξιοτεχνία τής χορωδίας δωματίου του *Marcel  
Conrad*; (Παρίσι)