

NORBERT DUFOURCO

ΤΟ ΘΕΙΟ ΠΑΘΟΣ

(LA PASSION)

Απὸ τὸ 12ο αἰῶνα βρίσκουμε στὴν καθολικὴ λατρεία τὴ συνήθεια νὰ φάλλεται τὸ Θεῖο Πάθος (Passion) στίς μέρες τῆς μεγάλῃς βδομάδας. Ὁ συγγραφέας τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ κειμένου συνενώνει τὰ πρὸ ὑποβλητικὰ καὶ τὰ πρὸ δραματικὰ χωρία τοῦ Εὐαγγελίου πρὸ ἀναφαιρόντα σὸ Πάθος τοῦ Ἰησοῦ καὶ παρουσιάζει ἕνα αὐτοτελὲς ἔργο. Τὸ σύνολο φάλλεται ἀπὸ ἕναν ἀφηγητὴ, πρὸ διηγίεται τὴν ἱστορίαν, ἕναν ἑρῆρα, πρὸ ἐξαγγέλλει μὲ σοβαρὸ τόνο τὰ λόγια τοῦ Ἰησοῦ, κι ἕναν ἄλλο φάλλη, πρὸ λέει τὰ λόγια τοῦ ἁγίου Πέτρου ἢ τοῦ Πιλάτου. Σ' αὐτὸ τὸ σύνολο μπορεῖ νὰ προστεθοῦν καὶ μερικοὶ χορωδοί, πρὸ ἀντιπροσωπεύουν τὸ πλῆθος. Αὐτὰς εἶναι ὁ ἀρχαῖος τύπος τοῦ ψαλμωδικοῦ Πάθους, πρὸ τὸ πλαιοῦ τοῦ νὰ χρησιμοποιήσων, σὸ 16ο αἰῶνα, οἱ μεγάλοι δάσκαλοι (τῆς πολυφωνίας Σερμύλ, Λάσος (Γάλλοι), Βιτόρια (Ἰσπανός) καὶ Μπόρντ ("Ἀγγλος), γιὰ νὰ γράψουν πραγματικὰ ἀριστουργήματα.

Κοντὰ ἄνωγ ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἀρχαῖο τύπο τοῦ Πάθους δημιουργεῖται ἀργότερα ἕνας δευτέρος. Τὸ Πάθος μοτέτο, πρὸ ὅλα του τὰ ἐπισοδία φάλλονται ἀπὸ τὸ χορὸ· ἀπὸ τὸν τύπο χρησιμοποιεῖ ὁ μέγας Φλαμανδὸς πολυφωνιστὴς Ὁμπερτ, γιὰ νὰ ἀφηγηθῇ τὴν δραματικὴν ἱστορίαν τοῦ Γολγοθᾶ. Ἐἵναι ἡ ἐποχὴ πρὸ τὸ ἀρχέγονο μοτέτο θὰ ἐξελιχθῇ κι αὐτὸ μὲ τὴ σειρά του, ὡπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς δραματικῆς τέχνης, καὶ θὰ μεταμορφωθῇ σ' ἕναν τύπο κοντὰτας ἀρεκτὰ συγγενικό μ' αὐτὸν πρὸ θὰ καθιερώσει ἀργότερα ὁ Μπάχ: τὸ ἐκκλησιαστικὸ κοντῆτο (concerto da chiesa), πρὸ ἐκτελεῖται μὲ ὄργανα, κῶρα καὶ σολίστες. Κι αὐτὸς ὁ τύπος καλλιερῆται ἰδίως στὴ Γερμανίαν, ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν τὸν διαμορτυρομένην.

Ἐκεῖ λοιπὸν πρωτοφαινοῦνται τὰ πρῶτα δραματικὰ Πάθη τοῦ Γίδων Βάλτερ (γραμμένα πρὸ σὲ κοσμικὴ γλῶσσα κι ὄχι στὴν ἐκκλησιαστικὴν λατινικὴν), τὸ Γίόων φὸν Μπούρκ, τὸ Γκάλλους, τοῦ Χάνς Λέο Χάσλερ. Σ' αὐτὸν τὸν τύπο καινοτομεῖ, περὶ τὸ 1650, ὁ μέγας, ἐπίσης Γερμανός, δάσκαλος Χάινριχ Σῦτε, μπάζοντας σὸ πᾶθος τὸ μουσικὸ διάλογο ἀνάμεσα σὲ πρὸ πρόσωπα ἢ ἀνάμεσα σ' ἕνα πρόσωπο καὶ τὸν ἄλλο. Μὰ τὸ ἔργο μένει πάντα στὰ ὄρια τοῦ αὐστηροῦ ὕψους, πρὸ περιορίζεται σὸ ρετσιτατίβο, συνοδευμένο ἀπὸ τὴς συγχωρδῆς τοῦ μᾶσο κοντίνουο, καὶ σὲ μερικὰ κῶρα χωρὶς συνδεῖα ὄργανα (α καπέλα).

Ὁ ἐκκλησιαστικὸς ἀρχιμουσικὸς τοῦ Ἐκλεκτορα τοῦ Βραδεμβούργου Γίόων Σειμπάτιαν, εἵναι ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους πρὸ ἐμπασε τὸ κοράλ σὸ Πάθος.

"Ἐταὶ ἰσγὰ - ἰσγὰ ἢ φῶρμα αὐτὴ ἐβρῶνεται. Στὸ κείμενο τοῦ εὐαγγελίου, πρὸσθέτουν εὐλαβικὴς ἰδέες, πρὸ παίρουν τὴν μορφὴ Ἰταλικῆς ὄρας, καὶ μερικοὶ συγγρα-

φεῖς εἰδικεύονται σὸ γράψιμο τέτοιων λιμπρέτων πρὸ εἶναι μισοεκκλησιαστικὰ. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ἐξαγορῖζει ὁ Μπρόκες, πρὸ τὰ κείμενα τοῦ μελοποιήθηκαν ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς δασκάλους Μάτεσον, Τέλεμαν, Χαίντελ, Κάϊζερ καὶ Κούναου.

Ὁ Τέλεμαν μάλιστα καινοτομεῖ μπάζοντας σὸ νὰ τραγουδιστὴς τῆς ὄρας γιὰ νὰ ἐκτελοῦν στὰ Πάθη του, τὴς ὄρας, πρὸ ὡς τότε τὴς τραγουδοῦσαν μόνο παιδιὰ μ' ἐξαιρετικῆς φωνῆς. Μὰ ἰσγὰ - ἰσγὰ οἱ δάσκαλοι αὐτοὶ ἀφαιροῦν ἀπὸ τὸ Πάθος τὸ θρησκευτικὸ του χαραχτήρα καὶ τοῦ δίνουν ἕνα κοσμικὸ ὄφος ἀταίριαστο μὲ τὴν ὑποβλητικὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ περιβάλλοντος.

Τὰ ἔργα τοῦ Ἰωάννη Σεβαστιανὸ Μπάχ σημεῖναι μὲν περῶσιαν ἀντίδραση σ' αὐτὸ τὸ παραστῆμα τὸ Πάθος κι ἐξελίφονται τὴν φῶρμα αὐτὴ σ' ἀποσπλάστα ἀπὸ ἄλλους ὄψη θρησκευτικῆς ἀνάτασης καὶ δραματικῆς ὑποβλητικότητας.

Δυστυχῶς ἀπὸ τὸ πέντε Πάθη, πρὸ, καθὼς φαίνεται, ἔργα, δυὸ μόναχα διασώθηκαν ὀλόκληρα. Ἀπὸ τ' ἄλλα, πρὸ εἶναι μεταγενέστερα, διασώθηκαν μόναχα μερικὰ ἀποσπλάσματα. Τὰ δυὸ αὐτὰ Πάθη εἵναι: Τὸ κατὰ Ἰωάννην, πρὸ ἐκτελέστηκε γιὰ πρῶτὴ φορὰ στὸν Ἅγιο Θωμᾶ τῆς Λειψίας, τὴ Μεγάλῃ Παρασκευῇ τοῦ 1723, καὶ τὸ κατὰ Ματθαῖον, πρὸ ἐκτελέστηκε στὴν ἴδια ἐκκλησίαν τὸ 1729.

Στὸ κατὰ Ἰωάννην, τὸ λιμπρέτο ἀποτελεῖται ἀπὸ μερικὰ ἰδάφια τοῦ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγελίου—πρὸ φάλλονται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ κι' ἀπὸ τὰ κῶρα,— ἀπὸ μερικὰ λόγια κάποιου ὄγνωστου λιμπρετίστα, ἴσως τοῦ Ἰβου τοῦ Μπάχ, κι ἀπὸ μερικὰ μέρη παρμένα ἀπὸ τὸν Μπρόκες.

Τὸ κείμενο ὄμως τοῦ κατὰ Ματθαῖον, εἵναι κατὰ πολὺ ἀνώτερο. Τὸ σχεδιάγραμμα τοῦ καταρτίστηκε ἀπὸ τὸν ποιητὴ Πίκαντερ σὲ συνεργασίαν μὲ τὸν Μπάχ. Τὸ λιμπρέτο συγκεντρῶναι τὸ 26ο καὶ τὸ 27ο κεφάλαιο τοῦ εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου, μερικὰ ἀναθομίσματα τοῦ Μπρόκες καὶ μερικὰ κείμενα τοῦ Φράνκ (Γερμανοῦ συγγραφέα). Αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα, πρὸ διαφέρουν τόσο στὴν ἀνάπτυξιν ὄσο καὶ σὸ πνεῦμα, προσφέρουν μερικὰ σημεῖα συγκρίσεως ὄσον ἀφορᾶ τὴν φῶρμα. Ὁ κῶντορας διατρέφῃ σ' αὐτὸ τὸ πλαιοῖο τῆς κοντᾶτας, χωρὶς νὰ χρησιμοποιεῖ ἄλλο τίποτα ἀπὸ τὴν ἀφήγησιν, τὰ κῶρα, τὰ κοράλ, τὴν ἄρια καὶ τὸ ἀριόξο.

Τὰ ρετσιτατίβα τὰ γράφει γιὰ τενόρο, πρὸ ἀντιπροσωπεῖ τὸν Εὐαγγελιστὴ, πρὸ παραστῆκει σὸ δρᾶμα καὶ συγκινεῖται ὄπ' αὐτὸ, καὶ πρὸ φαίνεται σὰ νὰ παρουσιάζει ἀπὸ σκηνης ὄλες τὴς φάσεις τοῦ Θεοῦ Πάθους. Αὐτὰ τὰ ἀφηγηματικὰ μέρη ἀκολουθοῦν καὶ τὴς μικρότερες διακυμᾶνεσις τοῦ λόγου ὄς τὴς πρὸ λε-

πτες άποχρώσεις του κειμένου. Συνοδεύονται δὲ ἢ ἀπὸ τὸ ἔκκλησιαστικὸ ὄργανο μονάχα (ὅπως στὸ κατὰ 'Ιωάννη) ἢ ἀπὸ τὸ κοσμητικὸ τῶν ἐργῶδων (ὅπως στὸ κατὰ Ματθαῖον). Στὰ ρετσιτατίβια αὐτὰ παρατηροῦμε συχνὲς καὶ ἀπότομες μετατροπές ποὺ δυναμώνουν καὶ πολλαπλασιάζουν τὴν ἔξαρση τοῦ ποιήματος. Κι ἐνῶ εἶναι ὅλα γεμάτα ἀπὸ διάφωνες συγχωρίες, καταλήγουν πάντα σὲ μιά τέλεια πτώση.

Τὰ κόρα ἀντιπροσωπεύουν τὸ πλῆθος, ποὺ εἶναι στατικὸ ὡς πρὸς τὴν δράση του, μὰ δυναμικὸ στὰ αἰσθημάτα του. Ἄλλοτε βλαία, ἄλλοτε ἐφρανικά, ἄλλοτε πικρόχολα, διακόπτουν τὴν ἀφήγηση τοῦ Εὐαγγελίου, δίνουν στὸ δράμα πνοή, καὶ κάθε τόσο ἀποκαθίστουν μὴ ἐπαφή μετὰ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ παρακολουθοῦμε τὴν ἀργή ἀγωνία του, καὶ τοῦ λαοῦ, ποὺ γι αὐτὸν πεθαίνει.

Τὰ πολυφωνικά κόρα—καταπληκτικὴ πηγὴ ἀναωογόνησης—ἐρμηνεύουν τὴ βαναυσότητα καὶ τὸ μῖσος καὶ μὰς μεταφέρουν τὴς παραμικρότερες φήμες ποὺ διαδίδονται μέσα στὸν ὄχλο. Ἄλλοτε παρουσιάζονται μὴ ἔντονο ὄφος ποὺ πετυχαίνει μὲ χροματιστὰ σχεδιάσματα, διαφωνίες ἢ προστιβές, καὶ ἄλλοτε ἀνασκιρτοῦν μὲ τὴν ἐπίδραση σύντομων ρυθμῶν, ποὺ κινούνται ἀναποφάσιστοι καὶ λαχανιασμένοι καὶ ποὺ ἐρμηνεύουν τὴ μανία τοῦ ὄχλου, ἢ τὴν ἐμφύση τῶν Φαρισαίων.

Τὰ κοράλ, ποὺ ὀρισμένα ἀπ' αὐτὰ φαίνονται σὰ ν' ἀνεκάνουν τὸ ρόλο τοῦ ἀρχαίου χοροῦ τῆς ἑλληνικῆς τραγωδίας, ἀναθυμίζουν τὴν συγκίνηση καὶ τὰ αἰσθήματα τῶν χριστιανῶν: ὄχι μονάχα τὸ πλῆθος ποὺ παρευρίσκειτὰ στὸ θεῖο δράμα πάνω στὸ Γολγοθά, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀκρωτῶν, ποὺ τὸ δράμα αὐτὸ τοὺς παραινεῖ πραγματικὰ νὰ προσευχηθοῦν. Τὰ κοράλ αὐτὰ εἶναι πραγματικὸ σταθμὸ ποὺ μὰς ἐπιτρέπουν νὰ συνεχώμαστε καὶ νὰ μελετοῦμε τὰ μεγάλα θέματα τοῦ Πάθους. Ἄλλα ἀπ' αὐτὰ εἶναι ὄπερα τραγεφάρ, ὅλλα εὐλόγια καὶ ὅλλα αἰσθητὰ. Μέσα σ' ἄλλη αὐτὴ τὴν τραγωδία τὸ κοράλ μὰς προσφέρει τὴν παρηγοριά.

Μὰ ὁ συνθέτης ἔχει καὶ ἄλλον τρόπο γιὰ νὰ μὰς κἀμει ν' αὐτοσυγκεντρωθοῦμε. Αὐτὸ ποὺ τὸ φωνητικὸ σύνολο ἴσως νὰ μὴ μπορεῖ νὰ τὸ ἐκφράσει, θὰ τὸ ἐκφράσει ὁ σολίστας. Τὸ κοράλ ἐρμηνεύει γενικὰ αἰσθήματα· μὰ ἢ δρια ἢ τὸ ἀριόζο ἐπιμένουν πάνω σὲ μίαν λεπτομέρεια, σχολιάζοντες μὴ ἴδεια, ἐξηγοῦν μὲ λέξη. Οἱ ἄριες αὐτές, *Da capo* ἢ ἴδι, παρουσιάζονται σάν ἐξαιρητικὰ ποικιλοχρόνια ζωγραφικὰ πίνακες: ἢ προδοσιὰ τῶν Ἰουδαί, ἢ ἀπάρνηση τοῦ ἀγίου Πέτρου, ἢ Μαστίγωση, ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ. Μερικοὶ ἱστορικοὶ παρατηροῦν ὅτι οἱ ἄριες αὐτές διακόπτουν χωρὶς εὐλογη αἰτία τὸ κείμενο, ἐπιβροδίζουν τὴ δράση καὶ ζημιώνουν μὲ τὴ συμβατικὴ κατασκευὴ τους. Ἡ σκῆψη τοῦ ἀκρωτῆ εἶναι αἰσθητὰ εὐλόγησι καὶ φευγαλέα. Τὸ πνεῦμα λοιπὸν θὰ ὀφείλει νὰ πλανιέται κατὰ τὸ κέφι τῆς φαντασίας· μὰ αὐτὴν τὴν φαντασία δὲν τὴν ἔχει τὸ *da capo*. Ἔστω. Μ' ἂν ὁ Μπάχ νομίζει πὼς ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ χρησιμοποιήσει ἕνα τέτοιο πλαίσιο, δὲν τὸ κάνει γιὰ νὰ συμβολήσει κάτὰ, ἀλλὰ γιὰ τὴν τελειότητα, ποὺ ὁ μεγάλος αὐτὸς καλλιτέχνης ἀναγνωρίζει στὴν τριμερῆ κατασκευὴ τῆς φόρμας αὐτῆς.

Ἐξ ἄλλου γιὰ τὴν ἀποφυγὴ μιᾶς ἀπότομης μεταβάσης ἀπὸ τὸ ρετσιτατίβο, στὸ κόρα καὶ στὸ κοράλ ἀπ' τὴ μὴ μεριά, καὶ στὴν ἄρια, μὰς προτείνει ἕναν τρόπο ποὺ πρέπει νὰ μὰς ἱκανοποιήσει καὶ ποὺ φαίνεται πὼς αὐτὸς τὸν ἐπένουσεν: τὸ ρετσιτατίβο ἀριόζο, ποὺ τὸ σχομεν ἤδη ἀπάντησι στὶς καντάτες. Ὁ Μπάχ

τὸ πρωτοπάζει δειλὰ καὶ δοκιμαστικὰ στὸ Κατὰ Ἰωάννην Πάθος: μὰ τὸ χρησιμοποιεῖ πλατύτερα στὸ Κατὰ Ματθαῖον καὶ γίνεται ὁ μεγάλος δάσκαλος τοῦ εἰδους αὐτοῦ. Κάποτε ὑπάρχει μίαν θετικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὸ ἀριόζο καὶ στὴν ἄρια ποὺ ἀκολουθεῖ: ἡ συγγένεια τοῦ νοήματος, ποὺ εἶναι βέβαια ἐκδηλῆ: μὰ ἡ βαθέτερη, ἡ ἑσωτερικὴ ἔννοια διαφέρει. Ἐπὶ τότε λοιπὸν τὸ ρετσιτατίβο, τὸ ἀριόζο καὶ τὸ νὰ κάποι ἀλληλοδιαδέχονται σὲ τρία διαφορετικὰ πλάνα. Πυρετώδες καὶ παρακινητικὸ τὸ ρετσιτατίβο ρίχνει στὸ στίβο λέξεις κοματιαστικῆς διαπιστώσεως τὰ γεγονότα, ἐξυπηρετεῖ τὴν δράση. Τὸ ἀριόζο φαίνεται σὰ νὰ ἐναπαίρεινε αὐτές τὶς λέξεις καὶ νὰ μὰς δίνει τὴν ἐρμηνεία τους. Τέλος στὴν ἄρια ἐπιβεβαιῶν τὸ ἀτομὸ μας—ἢ ἡ ψυχὴ μας—καὶ στοχάζεται. Σοφὴ καὶ θεληματικὴ διαβάθμιση ποὺ δίνουμε ἕνα παράδειγμα τῆς παρμένου ἀπὸ τὸ κατὰ Ματθαῖον Πάθος: ὁ ἀφηγητὴς μὰς πληροφορεῖ πρῶτα πὼς ὁ Ἰησοῦς λυγίζει γιὰ πρώτη φορὰ καὶ προσφέρει αὐτὰ τὰ λόγια: «Πάτερ, εἰ δυνατόν παρελθέτω ἀπ' ἐμοῦ τὸ ποτήριον τοῦτο!» Ἀκολουθεῖ μίαν πώση ποὺ ἀφίνει τὸ πῆλο ἐλεύθερο στὸ ἀριόζο. Πάνω σ' ἕνα ἀκομπανιασμένο, ποὺ τὰ ἀρπιόμενα ἀκόντουν τὸ ἐρμηνεύουν τὸ λῶγμα τοῦ Σωτήρος, ὁ λιμπρετίστας καὶ ὁ Μπάχ μὰς δίνουν μίαν ἐξήγηση τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου: «Ὁ Σωτήρας πέφτει λυγαμένος μπροστὰ στὸν Πατέρα του, καὶ μ' αὐτὸ τὸ πείσιμ του μὰς ἀνασκόπει ἀπὸ τὶς ἁμαρτίες μας καὶ μὰς ὀνηγεῖ στὴ συχώρηση. Εἶναι ἔτοιμος νὰ πιεῖ τὸ πικρὸ ποτήρι τοῦ θανάτου, ποὺ μέσα σ' αὐτὸ χύθηκαν οἱ ἁμαρτίες τοῦ κόσμου...» Στὴν τελικὴ ἄρια τοῦ πῆσους, ὁ συγγραφεὴς καὶ ὁ συνθέτης μὰς προσφέρουν μίαν ἀτομικὴ τους σκῆψη: «Ἐρῶθιμα εἶς δεχόμενος τὸ σταυρὸν τὸ ποτήρι, γιατί ἔτσι θὰ ἐπινα μετὰ τὸν Κύριον.»

Ἀπὸ τὸ ἀριόζο ἔχει ἀποκλεισθῆ ἡ ἴδεια τοῦ ριτορνέλο: δὲν ὑπάρχει οὔτε πρόλογος, οὔτε ἐπίλογος ὀργανικός. Μὰ τὸ ἀκομπανιασμένο ὑπακοῦει σ' ἕνα ρυθμὸ, ποὺ ἡ διάρκειά του ἀντιπέπειτὰ στὴ φανταχτερὴ κίνηση τῶν συγχωριδῶν κάτω ἀπὸ τὸ συνηθισμένον ρετσιτατίβο. Ἡ γραμμὴ ποὺ ἀκολουθεῖ ἡ φωνὴ ἀναποκρίνεται ἐπίσης σ' ἕνα ὀργανωμένον οὐστημα. Κι ὅμως ἡ μελωδία διατηρεῖ κάποια ἐλευθερία. Τὰ διαστήματα διατηροῦν ὅλη τὴν τῆς ἀξία. Ἐλεύθερες διακυμάνσεις τῆς μελωδίας ἐπιτρέπουν στὸν ἐκτελεστὴ νὰ ἐπιμένει στὴν ἐρμηνεία τοῦ ρόλου του. Ἡ συγκίνηση φτάνει στὸ κατακόρυφόν της στὸ ἀριόζο, ἐνῶ στὴν ἄρια θὰ συναντήσῃ τὰ δρια ποὺ τῆς ἐπιβάλλει ἕνα συμβατικὸ πλαίσιο.

Αὐτές εἶναι οἱ φόρμες ποὺ ἀνακαλύπτουμε μελετώντας τὸ Πάθη. Δὲν ἔχουν τίποτα τὸ καθερισμένο. Ὅλες μποροῦν νὰ παραλλάξουν κάτω ἀπὸ τὴν πένα τοῦ Μπάχ. Ἀλληλοπυρριζοῦνται καὶ συγχωνεύονται. Φορὲς-φορὲς τὸ ρετσιτατίβο διακόπτει τὰ κόρα, ἄλλοτε εἰσχωρεῖ ἀνάμεσα στὰ ἐπισοδία ἐνὸς κοράλ. Ἄλλοτε τὸ κοράλ μπαίνει πάνω ἀπὸ μίαν ἄρια σολίστα. Χωρὶς ν' ἀλλολοποιηθῶνται αὐτὲς οἱ διαφορικῆς «στιγμές» τοῦ πάθους ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο μιᾶς τέλειαις ὀμοιογένειας. Οἱ ἀντιθέσεις εἶναι διαρκεῖς ἀνάμεσα στὸ ρετσιτατίβο, τὰ ὅλα καὶ τὰ κόρα, μὰ ἡ ἐνόητα τῆς σκῆψης μένει ἀδιάσπαστη.