

Η ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΤΟΥ ΛΙΗΝΤ

Ο κάθε μουσικός κι ενημερωμένος φιλόμουσος ξέρει, πώς τó κατ'έξοχην όργανο συνοδείας τού λήντ είναι τó πιάνο. Πολλοί όμως συνθέτες τού αιώνα μας, όπως ό Μάλερ, ό Ρίχαρντ Στράους, ό Ραβέλ κ. ά, χρησιμοποίησαν γι αυτόν τó σκοπό και τήν όρχήστρα—πρώμα πού είχε κάμει ήδη ό Μπετόβεν κι ό Μπερλιόζ—κι αυτό συνέλεξε σ'ό ν'άλλοιωθεί ό χαρακτήρας τής φόρμας τού λήντ, πού δύσκολα μπορεί νά ταιριάξει μ'ένα τόσο πολύπλοκο ήχητικό μέσο συνοδείας.

Όι ρομαντικοί είχαν περιοριστεί, σ' όρισμένες περιπτώσεις σ'ό νά προσθέσουν σ'ό πιάνο, γιά τή συνοδεία τού λήντ, ένα μονάχα όργανο, όπως ό Σούπερτ σ'ό λήντ τού ό Βοσκός σ'ούς βράχους (συνοδεία πιάνου και κλαρινέτου) ό Μπράμς σ'ά δύο τραγούδια τού *opus 91* (συνοδεία πιάνου και βιόλας) κ. ά.

Μά ή άναζήτηση τού συνταιριάματος πρωτότυπων τέμπρων γιά τή συνοδεία τού λήντ παρατηρείται κυρίως σ'ό μοντέρνο ρεπερτόριο (*Νανουρίσματα τού γάτου τού Στραβίνσκυ*, γιά γυναικεία φωνή και τρία κλαρινέτα, *Δυό ποιήματα τού Ρουσάρ* τού Ρουσέλ, γιά φωνή και φλάουτο, *Μαδαγασκαρέζικα τραγούδια* τού Ραβέλ γιά φωνή, πιάνο, βιολοντσέλο και φλάουτο, κ. ά.) "Όταν οι ήχητικοί συνδυασμοί γίνονται πύ πλούσιοι, παρουσιάζουν μιά προσέγγιση άνάμεσα σ'τήν τέχνη τής μελωδίας και τες φόρμες πού προορίζονται γιά όρχήστρα δωματίου. Τέτοια τραγούδια είναι τά *Τρία Ποιήματα τής Γιαπωνέζικης λυρικής* τού Στραβίνσκυ, γιά φωνή, πιάνο, κουαρτέτο, 2 φλάουτα και 2 κλαρινέτα, ή τά *Τρία ποιήματα τού Μαλλαρμέ* τού Ραβέλ, πού χρησιμοποιεί τó ίδιο όργανικό συγκρότημα.

"Ό ρόλος τού πιάνου σάν όργάνου συνοδείας τού λήντ είναι σύγκαιρα μουσικός και φιλολογικός. "Από μουσική άποψη ύποστηρίζει και συμπληρώνει τή φωνητική μελωδία, έγκαθιστώντας τή σέ μιά βάση και προσφερόντας τής ένα ήχητικό περιβάλλον πού, γενικά,

πραγματοποιεί τήν άρμονική τής ολοκλήρωσης. Αυτό όμως γίνεται μ'άνισο μοίρασμα τού ήχητικού πλούτου και σύμφωνα μέ τες διάφορες τροπικότητες πού μπορούν νά ποικίλλουν κατά τó ζετούλιγμα τής ίδια μελωδίας. "Η συνοδεία μπορεί νά ύφαινει ένα είδος φόντου σχετικά ανεξάρτητου και διακριτικού, πού πάνω σ' αυτό ξεχωρίζει έκθαβα τó τραγούδι. Μπορεί έπίσης νά μεταγράφει αυτό τó τραγούδι κατά τρόπο περισσότερο ή λιγότερο συγκαλυμένο, περισσότερο ή λιγότερο έκδηλο, περισσότερο ή λιγότερο συνεχή. "Έτσι, οι νότες πού ντυμπλάρουν τή φωνητική μελωδία μπορεί νά είναι έννοματιαμένες σ' άκόντια πλακέ, σέ διάφορες μορφές πού σχηματίζονται άπό τά άρπίασμα συγχορδίων, όπου οι μορφές αυτές κινούνται είτε σ'τήν κορφή τών άρπιασμάτων αυτών, είτε τες μεσαίες περιοχές τους· μπορεί έπίσης νά σχηματίζονται και σ'ό υπότο. "Άλλοτε τó ντυμπλάρισμα είναι άκριβώς όμοιο μέ τή φωνητική μελωδία, άλλοτε πάλι γίνεται μέ μιά έλαφρή ρυθμική χαλάρωση—όπου ή νότα πού παίζεται παρουσιάζεται πριν ή μετά άπό τήν αντίστοιχη νότα πού τραγουδιέται—άλλοτε προορίζεται σ'τες κύριες νότες τής μελωδίας, άλλοτε είναι γεμάτο άπό τρίτες και έκτες πού τού δίνουν μιά βελουδένια πληρότητα, κ.τ.λ. "Άλλοτú τó πιάνο παίρνει ένα μοτίβο έκδηλα χαρακτηρισμένο, άποκλειστικά δικό του, και πάνω σ' αυτό ή φωνή ξετυλίγει ένα άλλο διαφορετικό μοτίβο· συχνά δημιουργείται ένας διάλογος μεταξύ φωνής και όργάνου. Κι έδώ άκόμη συναντούμε διάφορες παραλλαγές, όπως όταν τó πιάνο και ή φωνή, χρησιμοποιώντας τó ίδιο μοτίβο άλλωλοποκρίνονται μέ όμοιοιμα μίμηση, είτε μέ άτομικά τους μοτίβα. "Έτσι ή μελωδική ίδια μπορεί νά κυκλοφορεί άπό τή φωνή σ'ό όργανο.

Είναι άδύνατο ν' άπαριθμηθούν όι σπειροι συνδυασμοί πού είναι δυνατό τά έπιτευχθούν τó νύ συνταίριασμα τής φωνής και τού πιάνου κι οι ποικιλίες τών έφέ πού προκύπτουν άπ' αυτό. Μά δέν πρέπει νά νομίζουμε πώς τó όργανο παίζει ένα ρόλο ύποχρεωτικά άσημαντό ή ύποταγμένο σ'τή μελωδία. "Απεναντίας συχνά τó όργανο παίζει τόν κύριο ρόλο, ενώ ή φωνή φιλτράρεται μέσα άπ' τó όργανικό μέρος σάν ένα στοιχείο δευτερεύουσας σημασίας. "Έτσι, σ'ό *Φεγγαρόφωτο (Clair de lune)* τού Φωρτέ, τó κύριο θέμα, χαραγμένο μέ μιά γραμμή λεπτή και σίγουρη, πού έπανοβνάται αδιάκοπα, παίζεται σ'ό πιάνο, ενώ τó φωνητικό περιγραμμα προσαρμόζεται σ' αυτό μέ πολλή χάρη.

"Η σημασία τής σχέσης τού άκομπανιμέντου μέ τó τραγούδι δέν έγκαιται μόνάχα σ'ό μοίρασμα τού μουσικού γραφίσματος άνάμεσα τους. "Έξαρτητα έπίσης κι άπό τή διάρκεια τών *soló* τού πιάνου—**πρελούντιο, ίντερπλούντιο, έπίλογος**—πού αποτελούν τή ζωντανή άρματοσιά μιάς μελωδίας. Τό πρελούντιο μάς μπάζει σ'ό τραγούδι, τó ίντερπλούντιο μάς πυρώνει τήν προσμονή τού γρισμού τού όργανικού μέρους, και ό έπίλογος μάς οδηγεί σ'τή σιουπή. Είναι συνθετικές αισθητικές άξίες έξαιρετικά πολύτιμες. "Η μελέτη τής κατασκευής τους, τών σχέσεων πού παρουσιάζουν άνάμεσα τους κι ή θεαματική τους συγγένεια μέ τά τραγουδιτά μέρη τού έργου θά μάς οδηγούσε σέ πολυάριθμες κι ώφέλιμες έξακριβώσεις. "Άν αναφέρουμε τήν κυριότερη: τó πρελούντιο, τó ίντερπλούντιο κι ό έπί-

λογος, προέρχονται από την παλιά *ritournelle*, δηλαδή την «επάνοδο» ενός σύντομου οργανικού τμήματος που είναι τοποθετημένο στην αρχή, στο τέλος και ανάμεσα στα φωνητικά επεισόδια ενός έργου, και σ' αυτή τους την προέλευση χρωστούν εν μέρει ένα χαρακτηριστή επανάληψη που παρουσιάζουν περισσότερο ή λιγότερο έκδηλα. Όταν το προλούντιο, το *Interludium* κι ο επίλογος είναι άκριβώς θμια, τότε έχουμε μία πραγματική ριτουρέλα. Σ' αυτήν την οργανική «έπαυση», ταιριάζει ειδικά η στροφική φόρμα, φόρμα άπλοική και πρωτόγονη, που ούτε ο Μότσαρτ, ούτε ο Σούμπερτ, ούτε ο Γκούντ, μά ούτε κι ο Φωρέ την περιφρόνησαν. Συχνά ο επίλογος επαναλαμβάνει τόν πρόλογο (*preludium*) κατά γράμμα. Συχνά ή διαφορά τους δεν παρουσιάζεται παρά στο τέλος τους κι εξηγείται από τόν προορισμό τους ν' αρχίζουν και νά τελειώνουν τό έργο. Μπορεί επίσης ν' ανταποκρίνονται μονάχα χρησιμοποιώντας τό ίδιο θέμα τότε έχουμε μία άπλη ύπενθύμηση κι όχι μία κατά γράμμα επανάληψη. Τελικά, τό προλούντιο κι ο επίλογος μπορεί νά μήν έχουν καμία σχέση.

Η χρησιμότητα του προλούντιου είναι πρώτα-πρώτα πρακτική, δίνει τόν τόνο στόν τραγουδιστή, μέ μία σύντομη φράση, που δέν έχει στενή σχέση μέ τό κύριο μουσικό κείμενο. Μά ή περίπτωση αυτή είναι σπάνια: γενικά ο εισαγωγικός του προορισμός τό κάνει ν' αναγγέλλει τό θέμα του τραγουδιού (ή ένα από τά θέματά του) ή νά αρχίζει άπλωσ τό μέρος της συνοδείας (συγκρίνατε τάν *Καλή νύχτα* και τό *Βασιλιά τών σκλήθρων* του Σούμπερτ). Κάποτε ή φύση του είναι πιο πολύπλοκη. Έτσι, στό *Τέλειωσε ο χειμώνας* (*Hiver a cessé*) No 9 από τήν *Bonne chanson* του Φωρέ), συνδυάζει δυό ιδέες που παρουσιάζονται κατά τό ζετούλιγμα της μελωδίας και που είναι ένα άναθύμηση τών άριθμών 6 και 7 του ίδιου κύκλου.

Αν τό προλούντιο προαναγγέλλει τό έργο, ο επίλογος μπορεί νά παρουσιάζει μία καταπληκτική άναπτύξη έξαιρετικά ένδιαφέρουσα. Κανωμένος συχνά μέ

μουσικά στοιχεία δανεισμένα από τη μελωδία που τήν τελειώνει, είναι ποιομένως κατάβαθα από τό κατά γράμμα νόημα τους. Έτσι, χάρη στην προνομισούχα θέση του, μπορεί ν' άργοπορεί έλεθερα στούς μουσικούς δρόμους που μόλις τούς διάτρεξε ή μελωδία, και νά παρατείνει τόν άκροατή τη διάρκεια του ποιητικού όνειρου, άκόμα κι άφου σιωπήσει τό τραγούδι. Κι αυτό τό νύθισμα στούς επίλογους τών ιραουσιών του Σούμαν.

Έδω άγγίζουμε μία από τίς πλευρές του φιλολογικού ρόλου που άναλαμβάνει τό οργανικό μέρος. Αύτός ο ρόλος είναι ούσιώδης. Γιατί από τό ποιά κοινότοπο έφέ άπομίμησης — κωδωνοκρουσίες, καλπασμός άλόγου, κύλισμα κυμάτων, κτλ. — ως τήν πιο λεπτή έρμηνεία του αισθήματος, τό πιάνο άπεικονίζει, σχολιάζει, ζωγραφίζει ένα γραφικό σκηνικό ή διεγείρει μία κατάσταση γιομάτη συγκίνηση, που τήν έμπνέει τό ποιήμα. Έκει που δείχνεται πιο φειδωλό σέ νότες μπορεί νά είναι έντονα έκφραστικό (ό *Σωσίας*) μερικά μέτρα εισαγωγής του άρκουβν γιά νά μύησει τόν άκροατή στήν άτμόσφαιρα της μελωδίας. Η συνοδεία δέν πρέπει νά είναι ποτέ ένα ύποστήριγμα άδιάφορο και άμορφο. Άλιώς τό έργο είναι κακό. Μέ τό μουσικό της πλούτο, μέ τόν ύποβλητικά δυνατό προορισμό της μπορεί νά έξομοιωθεί σέ σημασία μέ τό τραγούδι ή και νά τό ξεπεράσει σ' ένδιαφέρον. Έτσι μπορεί νά διωφευστεί κι ή όνομασία της «συνοδείας», γιατί στήν πραγματικότητα πολλές φορές τή συνοδεία αυτή τή συνοδεύει τό τραγούδι και παίρνουμε γιά παραδείγματα πολλά λιηντερ του Ούγκο Βόλφ, ή του Ρίχαρντ Στράους. Μήπως και τά «πρωτεία» που δίνει στή συνοδεία ή μοντέρνα γαλλική μελωδία δέν είναι μία χαρακτηριστική διαπίστωση; Μία τέτοια άντιστροφή άξιών ήρθε βέβαια μέ κάποια άργοπορία. Πάντως όμως πρέπει νά όμολογήσουμε πώς τό γερμανικό λιηντ κι ή γαλλική μελωδία διάβηκαν τούς σταθμούς της διαμόρφωσής τους τήν ήμέρα που, τρανή πιά σ' άτομικότητα, ή συνοδεία χάρισε στό τραγούδι τήν τόσο ευγλωττή σύμπραξη της.