

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆν — Διηγήτης Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΔΗΣ

ΕΤΟΣ Ε΄

ΑΡΙΘ. 60

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1953

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

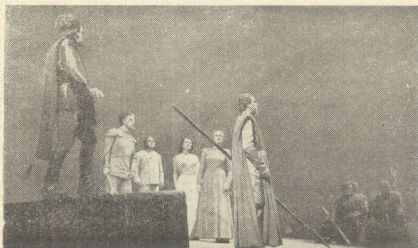
ALEX THURNEYSSEN

ΘΕΡΙΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ

Ἀπὸ τοῦ φύλλου αὐτοῦ ὁ συνεργάτης μας κ. Α. ΤΟΥΡΝΑ-Ι-ΣΣΕΝ ἀγκιαισιάζει μίαν νέα σελίδα, βάσει ἀνταρ-κρίσεων, διὰ τῆς ὁποίας θὰ ἐνημερώνονται οἱ ἐνδιαφε-ρόμενοι διὰ πᾶν ἔρχον μουσικόν γεγονός τοῦ ἔξωτερικοῦ

Ι ΜΠΑΨΡΟΥΤ

Ἵταν οἱ νέοι κόριοι τοῦ «πράσιου λόφου» σὸ ΜπαΨρούτ, οἱ ἔγγοι τοῦ Δασκάλου, Βῆλαντ καὶ Βόλφγκαν, ἀνήγγειλαν γιὰ τὸ θέρος τοῦ 1951 τὴν ἐπα-νάληψιν τῶν μουσικῶν ἑορτῶν, περμιμένα ἄλοι μὲ μίαν ἐλλογη ἀνυπόμονη περιέργεια νὰ δοῦμε, ἀν θὰ ἐκδη-κλονόταν πάλι γι' αὐτὲς στοὺς φίλους τῆς μουσικῆς καὶ



Σκηνὴ ἀπὸ τὸ «Χρυσὸ τοῦ Ρῆνου» σὸ ΜπαΨρούτ

στάσεις τοῦ Βαγκνερικοῦ ἔργου καὶ, προπάντων, οἱ ἀλλαγές, ποὺ ἐπέφερε στὶς ἀντιλήψεις τῆς διεθνούς μάζας ἡ γενικὴ κοινωνικὴ ἀναστάσις, συντελοῦσαν νὰ γεννηθοῦν γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ κάποιες ἀμφιβολίες, ἄχι ἀπόλυτα παράλογες.

Σήμερα ὡς τόσο, σὸ τέλος τοῦ τρίτου ἀπὸ τότε καλοκαριοῦ ἔχει διαπιστωθῆ ἄχι μόνο, πῶς οἱ μουσικ-κὲς γιορτὲς δὲν ἔχασαν τίποτα ἀπὸ τὸ παλιό τους ἐν-διαφέρον καὶ τὴν παλιά τους αἴγλην, ἀλλὰ καὶ τὸ γε-γονός, πῶς ἀπὸ χρόνον σὲ χρόνον, ἀλλὰ καὶ τὰ δυὸ μεγαλώ-νων τόσο, ποὺ γίνεται πιά ἀδύνατον ν' ἀνταποκριθῆ ὁ χῶρος στῆ κυρροῦ τῶν ξένων, ποὺ ἀναρίθμητοι κατα-φθάνουν ἀπὸ ἄλλα τὰ σημεία τῆς Γῆς. Παρὰ τὰ ἔβδο-μῆτνα τοῦ σχεδὸν χρόνια, ὡς τόπου καθιερωμένου γιὰ τὸν πανηγυρισμὸ τῶν ἑορτῶν, ἀναμφισβήτητα διατη-

ρεῖται ὁμοίωτῆ ἡ παγκόσμια σημασία τοῦ ΜπαΨρούτ. Ὅποιοι ἄλλως τὴν ἐπισκέφθηκε τὴ μικρὴ χαριτωμένη πόλι, τὴν κτισμένη σὲ μίαν θελκτικώτατη τοποθεσία, ὁ-ποιοι ἐνοιόσασ τὴν εὐεργετικὴν εἰρηνικὴν τῆς γαλήνης, θὰ ὁμολογήσῃ, πῶς ἀκριβῶς σὸ περιβάλλον αὐτὸ ἡ συ-γκίνησις ἀπὸ τὴς δημιουργίης τοῦ Βάγκνερ μᾶς ἐξυψώ-νει αὐτάματα στὴ σφαῖρα ἐκείνῃ τῆς εὐλοβικῆς ἐκατά-σεως ὅπου μᾶς ἀποκαλύπτεται σὸν σὲ τέλειαν ἐνσάρ-κωσι τοῦ πνεύμα τοῦς.

Τῆ χαρακτηριστικὴ ὁμοσ σφραγισα ἔδωκε στὶς γιορτὲς τοῦ ΜπαΨρούτ ἀπὸ τὸ 1951 ἡ ἐντελὴς νέα μορ-

φῆ τῆς σκη-νικῆς ἀποδό-σεως, τὴν ἰ-δέαν τῆς ὁ-ποίας συνέ-λαβαν καὶ ἐπραγματο-ποίησαν οἱ Βῆλαντ καὶ Βόλφγκαν Βάγκνερ καὶ ἡ ὁποία, γιὰ ὄλους ἐκεί-νους, ποὺ ἐ-γνώριζαν ἀπὸ πρὶν τὸ ΜπαΨρούτ τὸ προτοίμοσ μίαν κατα-ληκτικὴν ἐν-τύπωσι. Εἴ-χαν γίνει βέ-βαια, καὶ μᾶ-λιστα ἐπα-

νελημμένως, μεταβολές αὐτοῦ τοῦ εἴδους στὴν τεχνο-τροπία τῆς σκηνοθεσίας γιὰτὶ, ὅπως εἶνε φυσικό, κάθε γενεὰ ἀνέπτυξε τὴς δικῆς τῆς ἀντιλήψεις σχετικὰ μὲ τὴν ἔρμηνησι τοῦ Βαγκνερικοῦ ἔργου. Ἴἔτσι στὶς ὁρ-χὲς τοῦ αἰῶνος μας ὁ Γουσταῖος Μάλερ, ὑπὸ τὴν ἰδι-ότητά του ὡς διευθυντοῦ τοῦ βασιλικοῦ Μελοδράματος τῆς Βιέννης καὶ ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὸν ζωγράφου Ρόλ-λερ ἐσκηνοθέτησαν παραστάσεις κατὰ τρόπον σημα-ντικῶς διάφορον ἀπὸ ἐκείνων ποὺ ἔως τότε εἶχε καθιε-ρώσει ἡ παράδοσις καὶ ἔδωσαν μὲ αὐτὸν σ' ὄλες τὴς σύγχρονες τοὺς λυρικές σκηνές νέες κατευθύνσεις. Με-ρικές δεκαετηρίδες ἀργότερα ἔχουμε τὴς ἔρμηνησι τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Βερολινεῖου Μελοδράματος Τιτγιέν, συνεργαζομένου μὲ τὸν ζωγράφου Πραιτάριους, ποὺ καὶ αὐτὲς δὲν ἄρνησαν νὰ ἐπιβληθοῦν καὶ νὰ σχημα-

τίσουν μια νέα σχολή. 'Εκείνο όμως που κανείς—και διλωτέρο από όλους οι αρθροδοοί Βαγκνερικοί—δέν έπιμενε είνε ότι: 'Από τό ίδιο τό Μπάρούτ, και μά- λιστα από τους ίδιους τους άπογόνους του Δασκά- λου, θά έβλεπε κάποτε τό σύνθημα για μιá αναθεώ- ρηση τών περί έρμηνείας άπόψεων και για τήν επικρά- τηση τών τόσο βασικά διαφορετικών και αντίθετων από ό,τι έως τότε ίσχυε. 'Οπως ήταν φυσικό οι άντι- δράσεις δέν έλειψαν και ή ζωνή φιλικότητας τών κη- ρυθθέντων υπέρ και κατά τής άλλας, πού έξέσπασε από τήν άρχή τής τριετίας δέν δείχνει καμιά διάθεση νά παύση. 'Ως τόσο από τους έναντιούτους ούτε για μιá στιγμή άμφισβητήθηκε ή σοβαρότης τής προσπά- θειας και ή καλλιτεχνική ίδιοφυα τών έγγόνων του Μουσουραού. Οι έναντιόμενοι όπιστηρίζαν μόνο πώς τολμήματα αύτου του είδους έπρεπε νά άπαγορευό- νται εις τό Μπάρούτ τουλάχιστον ένώ οι όπιστηρικοί του νεοτερισμού άντάταξαν— κατά τή γνώμη μου σα- φέστατα—ότι: τά φαινόμενα αύτου του είδους τής ά- ναγεννήσεως ώφειλαν νά έκκινούν άκριβώς από τό Μπάρούτ, περιορισμέ του όποιου πρέπει νά είνε ή αλάνια εις τήν ζωνή διατήρησις τής πνευματικής κλη- ρονομίας του Βάγκνερ για τής επερχόμενης γενεάς η- λαδή ή προσαρμογή τής έρμηνείας στον έκάστοτε νέο τρόπο του αισθάνεσθαι, στις έκάστοτε νέες ανθρώπινες αλλαγές. Σύμφωνα πρós όλες τής σχετικές πληροφο- ρίες και τής κρίσεως ουδέτερων ειδικών, φαίνεται, πός οι νέες τεχνοτροπικές κατευθύνσεις, χάρις στην ημι- ουργία κατά τό πλείστον Ισχυροτάτων σκηνικών έντυ- πόσεων καθάρσων νά έπιβλήθουν και οι προσπά- θεις τών αντίθετων νά οργανωθούν μέ συλλογήν ύπα- ρχόντων κινήσει πρós διατήρησιν αίσθησιν τών παρα- δόσεων εις τό Μπάρούτ, έκασαν έτσι κάθε έλπίδα έ- πιτυχίας.

Και τώρα: ποιό άκριβώς είναι τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τής νέας έρμηνευτικής τεχνοτροπίας του Μπάρούτ, ή όποια τόσο πολυμήλχη: Πρώτικα—για νά τήν χαρακτηρίσωμε έν ουλεμία και όσο τό δυνατόν σαφέστερα—για μιá προσπάθεια νά τονιστούν ιδιαίτε- ρά τά λατρευτικά και συμβολικά σημεία του έργου, εκείνα, δηλαδή πού διατηρούν αιώνας και άναλλοίω- τον τήν Ισχύν τών εις τήν σκηνηκήν δρσίσην. Τά τεχνικά μέσα πού έχρησιμοποιήθηκαν για τήν επίτευξη τού σκο- πού αύτου είνε: 'Απογύμνωσις τής σκηνης από κάθε περιττή και φειδική πολυτέλεια, περιορισμός εις τό έλά- χιστον τών χειρονομιών και τής έν γενέει μιμητικής από τους έρμηνευτάς, και πρὸ πάντων χρησιμοποίησις τών έκ του φωτισμού έντυπόσεων νά τού κυριώτερου σκη- νικού παράγοντος. Εύνόητον είνε, ότι μιá τέτοια τεχνο- τροπία, στατική στην έμφάνισιν και σχεδόν συγγενής πρós τον τύπο τής άποδόσεως τών όρατηρίων θυμίζει μάλ- λων όρχαία τραγωδία και αντίθετως έκπασ στο ρω- μαντικό τών Βαγκνερικών ηθμοουργιών, γι' αύτό και έδωσε άφορμές κριτικής, δικαιολογημένης, και σ' αύτό τό φιλικό στρατόπεδο. Είνε βέβαιο, πός ή λιτότης τής σκηνηκής εικόνας—όπως όρθώς παρατηρήθηκε—δέν θά έπρεπε νά φθάσει μέ τήν ύπερβολήν της εις τό σημεί- ον νά χαθή κάθε όπτική έντύπωση. 'Η άπόδοσις του μουσικού δράματος δέν είνε δυνατόν νά περιορισθί τόσο, ώστε νά χρησιμοποιήσθ ή βία τής μόνου τήν έντύπωσι πού γεννά ό λόγος, ό ήχος και ό ιδεολογι- κός συμβολισμός. 'Εχει και τήν ανάγκη της σκηνηκής γοητείας, όππλγαμένης φυσικά από τών άκαλαίσθητο φόρτο, πού εγχε έγκραστήσι άλλοτε και διατηρείτο μέ-

χρις έχάτων. 'Αλλά τό ευχάριστο στην περίπτωση Μπά- ρουτ είναι ότι ο Βήλων Βάγκνερ δέν είναι ένας στενο- κέφαλος δογματικός, και δέν θεωρεί τελειωτικές τας μεταρρυθμίσεις του άλλ' έξάκολουθεις τής έρευνας, τις προσπάθειες και διατηρεί τας άνοιχτές του, ένώ δέν παύει νά εξετάζει μέ πνεύμα κριτικό, ό,τι ως τώρα έδημιουργήθηκε. Αυτό άποδεικνύουν οι σημαντικές άλ- λαγές πού έπέφερε στό πολλά σημεία τών κατά τά δύο έτη σκηνοθετηθέντων έργων και πού άσφαλώς δέν πρέ- πει νά θεωρηθούν σαν μιá όπισθοχώρησι από τή βασι- κή του Ιδεά άλλα μάλλον σαν μιá προσπάθεια Ισορ- ροπήσεως και συμβιβασμού τών διαφόρων άντιθέτων. 'Αν τώρα οι δύο έγγονοι έπιτύχουν— και ή σοβαρότης τών προσπαθειών τους δίνει όλες τής έλπίδες γι' αύτό— νά φθάσουν σ' ένα όμαλό συνδυασμό τών νέων άρχών τους άφ' ένός—τάν όποιων ή βασική Ιδεά είναι άναντι- ρήρητα όρθή—και τών σκηνικών άπαιτήσεων του ρω- μαντικού Βαγκνερικού κόσμου, άφ' έτέρου, τότε άσφα- λώς θά μπορεί νά λεχθή, ότι όφείλωμε στους νεαρούς κληρονόμους του Μπάρούτ τήν τεχνοτροπία πού θά ζυγιστούσε τό έργον του πάππου τους σύμφωνα μέ τις σύγχρονες άντιλήψεις.

Οι νέες κατευθύνσεις έδοκιμοώθηκαν— και μάλιστα όπως παραπάνω άναφέραμε, μέ πειστική έπιτυχία— στην περίοδο τών έορτών τών ένών 1951—1952, σέ έξη έργα: τήν Τετραλογία, τους 'Αρχιτραγουδιούς, τόν Τριτόναιο και τόν Πάριφαλο. 'Εφέτος ό νεοτερισμός έδωσε τό Λόεγκριν, πού άποτελούσε κατά τόγο μιá διπλή πρόξη, γιατί μ' αύτόν παρουσιάζετο στό κοινό πρώτα τό κατ' έξοχήν έργον του Βαγκνερικού ρω- μαντισμού, προσομοιωμένο στα Ιδιώδη της νέας τεχνοτρο- πίας, και έπειτα ό νεώτερος τών δύο έγγόνων Βόλφ- γκαν πού μ' αύτό έκαμε τήν πρώτη του έμφάνισιν ως σκηνοθέτης και σκηνογράφος.

'Αν τώρα, όπως άφίνει νά συμπεραίνωμε ή Έγκυρη ειδική κριτική, στό τελευταίο αύτό ή έντύπωσις ήταν αισθητά προβληματική και μάλιστα πολύ περιορισμέ- παρα στό έξη προηγούμενα Έργα, δέν πρέπει μ' αύτό νά παραδεχθώμε, πώς έχουμε ένν σοβαρό έπιχείρημα κατά τής όρθότητος τών τεχνοτροπικών σκηνοθετικών άπόψεων, πού όπιστηρήθηκαν από τους δύο έγγόνους και τή γενέα, πού αύτοι άντιπροσωπεύουν. Πιθανό- τата πρόκειται για ένα σφάλμα του Βόλφγκαν Βάγ- κνερ, πού, όπως φαίνεται, δέν κατάρθωσε νά δώσει στις άρχές αυτές μιá άπόλυτα πειστική διατύπωσι. 'Υπήρξαν βέβαια και στη νέα αύτή αναδημιουργία σκηνές καταληκτικής ύποβλητικότητας, πού δημιου- ρούσαν δυνατές έντύπώσεις, όπως π.χ. ό μαυικός έ- κείνος κόσμος στη δεύτερη πράξι πού ή τυποποίησις του παρουσίασε μέ θαυμαστή τελειότητα τών ρωμαν- τικά χριστιανικών χαρακτηρισμόν του, ή ή άφιξις του Λό- εγκριν, πού τό πλοήσιμα του προσγγέλλεται στον όρί- ζοντα μέ μιá δολώδεια ημελέη, ή όποία έμεγάλωνε και έγίνετο όλοένα φωτεινότερη, σαν σύμβολο του από τά φωτεινά ύψη του Γκράλ έρχόμενου Ισπίτου. 'Αλλά ύ- στερα από αύτό τό λεπτόλογο σύνθημα ή τελευταία αναχώρησις του Λόεγκριν, μετά τή μετομόρφωσι του κύκλου εις τών νεαρόν Δούκα Γκότφριντ ήταν κατ' έ- ξοχήν άτυχή, γιατί ό φωτεινός γιος του βασιλέως, πού πατρίδα του είχε τή λαμπερή ζώνου του όψηλό Γκράλ φέινεται νά μη έπιτρέφει παραδύοως εκεί, στον τόπο τής καταγωγής του, άλλα νά καταβαίνει στα σκοτεινά βάθη. Αυτό άναντίρρητα είναι ένα ψυχολογι- κό σφάλμα. Γιατί ένώ έπρεπε νά προκαλέι τήν έντύπω-

σι μιάς αναλήψεως γεννᾶται ἔτσι ἡ ἐντύπωση ἐνὸς καταποντισμοῦ, ἐνὸς βουλιάγιατος. Πράγμα ποῦ ἀποτελεῖ μίαν διαστρέβλωσι τῆς κεντρικῆς ἰδέας μὲ τὴν ὑποβολή τῆς εἰκόνας καὶ τοῦ συμβολισμοῦ μεταθανάτιας νίκης τῆς εἰδωλολατρείας ἐκπροσωπούμενης ἀπὸ τὴν "Ὀρτρουν, κατὰ τοῦ ἀπεστολμένου τοῦ ἀληθινοῦ Θεοῦ. Ἐπίσης οἱ γνόμους ἐξιδάσθησαν καὶ σχετικὸς μὲ τὸ ζήτημα τῆς κατατομῆς τοῦ χοροῦ σὲ χωριστὰ μικρὰ σύνολα ποῦ ἀκολουθοῦν τὴν βρᾶσι περισσότερο παθητικὰ—ἀντακακιστικά παρὰ ἐνεργῶς εἰς τὸ δρᾶμα συμμετέχοντα.

Ἔτσι ὑπάρχουν ἄρκετὰ σημεῖα συζητήσιμα, ποῦ ἀπαιτοῦν διεξοδικὸν ἔλεγχον καὶ ἰσως ἀναθεώρησι, τὴν ὅποιαν ἀσφαλῶς δὲν ἀποκλείουν οἱ δύο ἐμπνευσμένοι ἔγγραφοι, ποῦ ἐκπληρώνουν τὴν ἀποστολὴν τους μὲ μετριοφρονα ἐπιφωλακτικότητα, ὅπως ἔρχικως ἀνέφερα, καὶ δὲν θεωροῦν κάθε νέα τους σκηνοθεσίαν τέρμα τῶν προσπαθειῶν τους παρὰ σταθμὸν στὸν πρὸς τὸ τέρμα δρόμον τους.

Γιὰ τὴν μουσικὴ ἀπόδοσι τοῦ ἔργου δὲν ἀκούσθησαν παρὰ λόγια ἀνεπιφύλακτα ἐπαινετικά, μιά ὁμόφωνη ἐκφρασι γενικῆς ἐπιδοκιμασίας, γιὰ τὸν "Αρχιμουσικὸ Ἰωσήφ Κλάιμπερτ, ποῦ κάτω ἀπὸ τὴν μπαγκετα τοῦ ὀρχήστρα χορωδία καὶ σοῦλιστ παροσιτάσθησαν σ' ἕνα λαμπρὸ σύνολο ἐξαιρετικῆς ἡχητικῆς ποιότητος καὶ ἀκριβείας. Τὸ ἴδιον καὶ γιὰ τὸν διευθυντὴ τῶν χορωδιῶν Βίλχελμτς, ὁ ὁποῖος μὲ τὰ χορωδιακά του τμήματα ἐπέτελε ἕνα ἀπροσδόκητο θαῦμα, τὸσον ἀπὸ ἀπόψεως φωνητικῆς δυνάμεως, ὅσον καὶ ἀπὸ ἀπόψεως

ἀποδόσεως τῶν λεπτοτέρων ἡχητικῶν ἀποχρώσεων. Ἀπὸ τοὺς σοῦλιστας αἶτιο ἰδιαιτέρας μνείας εἶναι: ὁ Βόλφγκαν Βίντγκασσεν, ὁ νεαρὸς ἐκ Στουτγάρδης τεχνόρος, ὁ ὁποῖος τὸσον φωνητικῶς ὅσον καὶ ὡς ἐμφάνισις ὑπῆρξεν ἕνας ἰδεώδης Λόεγγκριν, ὁ Χέρμαν Ὀνυτε ὡς Τέλραμουντ μὲ τὴν πλουσίαν του φωνῆν βαρυντοῦ, γεμάτην περιπαθῆ ἔντασι, ἡ "Αστριντ Φέρνάι ὡς "Ὀρτρουν, μὲ τὸ σατανικὸν σκοτεινὸν κάλλος καὶ τὴν μεταλλικὴν φωνὴν μιᾶς Δρυίδος Μαγίσσης καὶ ἡ "Ελεονώρα Στέμπερτ, τὸ δρασερὸ σοπράνο τῆς ὁποίας ὡς "Ελσας ὑπῆρξε πράγματι ἰδεώδες γιὰ τὸν λυρισμὸ καὶ τὸν ὄνειροπόλο χαρακτήρα τοῦ ρόλου τῆς.

Τὸ κοινὸν ἐπιδοκίμασε ἐνθουσιωδῶς τὸσον τὸ ἔργον αὐτὸ, ὅσον καὶ τὰ προηγούμενα, τῶν ὁποίων οἱ παραστάσεις ἐπανηλέθησαν ἐφέτος καὶ οἱ ἐκδηλώσεις τῆς αἰθούσας, κατεληγμένης ἐξ ὀλοκλήρου μέχρι τῆς τελευταίας τῆς θέσεως, ἐπὶ πολὺ δὲν ἔπαυαν. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ὅτι τὸ μεταρρυθμιστικὸ ἔργον τῶν ἐγγόνων ὀπωσθήποτε καὶ ἂν ἐξετασθῆ εἶχε τουλάχιστον ἕνα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Τὸ ἀδιαφιλονίκητο γεγονός, ὅτι ὅπερ εἶδε πῶς τὸ ἔργον τοῦ πάππου διατρεῖται ἀμείωτο τὸ ἐνδιαφέρον, καὶ δὲν παθεῖ νὰ θεωρεῖται ἐξαιρετικῶς ἀκαμιον ἀκόμη καὶ σήμερα. Ἔτσι κατετροπώθησαν ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ ἀδιόρθωτοι ἀντίπαλοι τοῦ ρωμαντισμοῦ, ποῦ ἐπίστεψαν ὅτι οἱ δημιουργοὶ τοῦ Βάγγνερ δὲν ἦταν πιά καλὲς παρὰ μόνο γιὰ τὸ καλὰθὲ τῶν ἀρχαίων.

Ἡ ΣΑΛΤΣΜΟΥΡΓΚ

Παρ' ὅλο ποῦ τὸ προνόμιον τοῦ Σάλτσμουργκ, ὡς πύλεως κορυφαίας γιὰ μουσικῆς γιορτῆς—ἐξαιρέσει βέβαια τοῦ Μπάιρουτ, ποῦ κατέχει μίαν ἐξαιρετικὴν θέσιν—ἀρχίζει ὁπωσδήποτε νὰ περιορίζεται μὲ τὰ διαρκῶς

τῆτα δύο ὄσον προσέφερε.

Φυσικὰ τὴν πρώτην θέσιν κατέλαβαν καὶ πάλι οἱ παραστάσεις ἔργων τοῦ Μότσαρτ, ἀπὸ τὰ ὅποια αὐτῆ τῆ φορᾶ ἐδόθησαν τὰ τρία ἀριστουργήματα: «Ντόν Ζουάν», «Γάμοι τοῦ Φίγκαρο» καὶ «Κοζί φάν Τοῦττε».

Γιὰ τὴν σκηνοθεσίαν τοῦ Ντόν Ζουάν ἐξέλεξαν αὐτῆ τῆ φορᾶ δχι τὸ συνηθισμένον θέατρο τῶν ἰορτῶν ἀλλὰ τὴν λεγομένην Φελσενραϊτσούλε» (σχολὴ Ἴππικὸς) μίαν ἐκ τεταμένη ἀλλῆ ἱστορικῆ, ὅπου ἐκτίσθη ἀπὸ τὸν σκηνογράφον Κλ. Χολτμαϊστὲρ δολόκληρῆ πόλιν, ποῦ περιελάμβανε σ' ἕνα μνημιώδες σὺμπλεγμα ὅλες τῆς οἰκίας τοῦ μελοδράματος. Ἡ ὀπτικὴ ἐντύπωση θὰ ἦτο σχερῶς ἀμφιβολία γευητικῆ καὶ ἀσφαλῶς ἐπέτυχε τὸ σκοπὸ τῆς, νὰ καταπλήξῃ τὴν πλει-



Μέρος ἀπὸ τὴν σκηνογραφίαν—«πόλιν» τοῦ Κλέμενς Χολτμαϊστὲρ γιὰ τὸν «Ντόν Τζιοβάνι» τοῦ Μότσαρτ

πολασπασαὶ αζόμενα φέστιβαλ σὲ κάθε γωνιά τῆς ἡπείρου μας καὶ ἐπομένως μὲ τὶς δημιουργούμενες δυνατότητες ν' ἀκούθῃ κανεὶς καὶ ὅπου δήποτε ἄλλοῦ, τὶς ἴδιες ὀνομαστέρας δρχήστρες, τοὺς ἴδιους φημιόμενους ἀρχιμουσικοὺς, τοὺς ἴδιους ὑπέρχουσους τραγουδιστάς καὶ σοῦλιστας παντὸς εἴδους, φαίνεται, πῶς καὶ στὸ φέστιβαλ τοῦ ἐφετεινοῦ καλοκαιριοῦ ἡ συμπαθητικὴ πόλις τοῦ Μότσαρτ μὲ τὴν παλαιὰν ὄψιν, εἶχε τὴν ὑπεροχὴν στὸ πλῆθος τῶν ἐπισκεπτῶν καὶ καθόρθωσε ἀπόλυτα νὰ τὴν δικαιώσῃ μὲ τὴν ἀφροσύνη καὶ τὴν ποιό-

•ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ•

ονότητα τών επισκεπτών. "Αν όμως η λύσις αότη έναρ* μουζικται ή διγ με τίς απαιτήσεις τής παριτοούρας του Μότσαρτ, αυτό είνε ένα θέμα συζητήσιμω, πού δικαιότατα άπαχοήλως, διγ μόνο τούδ ειδικούδ από τó κοινού άλλα και όλουδ τούδ άπλουδ μουζικώδ μορφωμένουδ. "Υπήρξε λοιπόν μία άτυχη ιδέα να μετατεθί το «Dramma giocoso» από τó «Φεοτισπιλάουδ» στη Φελσενραϊτσούλε, πού μπορεί να είνε κατάλληλη γιά τή σκηνοθέτησι μιάν «μεγάληδ όπερα» τού είδουδ Μαγιερμπερ, διγ όμως και γιά τίς λεπτότητεδ ένόδ δράματου χαρακτήρων άποσ είνε ó Δόν Ζουάν. "Άλλωδ τε και γενικά, άν εξαιρέσουμε τά έργα του Βέρντι και του Σαϊζπρ, δέν ύπάρχει τó θέατρο τίποτε περισσώτερο συγκεντρωμένου χαρακτήρου από μία σκηνη όπεραδ τού Μότσαρτ. Εύνόητο λοιπόν είνε πώδ γιά να δώση όλη την έντύπωσι, πού είνε προσωριμένη να προκαλέση, γιά να όλοκλ.ρωθή, άπαραίτητοδ είνε ó κλειστόδ χώροδ κα μία σκηνη περιωρισμένουδ, μάλλον διαστάσεωδ.

"Υστερα από την π-ράξηνη αύτή αντίληψη του ύπευθύνου διευθυντοτών παραστάσεωδ Χέρμπερτ Γκράφ ήδ Μετροπόλιταν, ελάχιστα πιά εξέκλιξαν οι χοντροκοπιέδ και τεχνοτροπιέδ εναντιότητεδ στην σκηνοθέτησι και σκηνογράφησι του Φίγκαρο, πού ανέλαβε ó ίδιοδ και έδωσε στο «Φεοτισπιλάουδ» αύτή τή φορά. Και σ' αυτόν, κυριρχούσε στόν διάκοσμο, άντί τής αιθέριαδ ελαφρότητοδ, τής λεπτήδ κομψότητοδ, τής παιγνιδιάρικηδ ειρωνείαδ, πού άπαιτεί ή μουσική του Μότσαρτ, τó όγκώδεδ, τó βαρύ, τó φορτωμένο, τó πομπώδεδ. Τó γεγονόδ, ότι από καθαρώδ τεχνικήδ άπόειωδεδ όλα ήσαν τέλεια και χωριδ κενά είνε εύνόητο, όταν λησθή ύπ' όην ή πείρα και οι Ικανότητεδ ένόδ τόσοδ εξοικωμένου εις τά ζητήματα αύτά, όπωδ είνε ó Χέρμπερτ Γκράφ. "Η μόνη άντίρρηση εις την περίπτωσιν είνε ότι, ύποχρεωμένωδ έωδ τώρα να ύποτάσσεται στίδ καλλιτεχνικήδ απαιτήσειδ του κοινοτ του Μετροπόλιταν και να τάδ Ικανοποιεί συγκεντρώνει τίδ προσάθειτεδ πολύ λιγώτερο στη δημιοουργία μιάν άτμόσφαιραδ καταλληλήδ γιά τó έκτελούμενο έργο και περισσότερο στην εξασφάλισι τής επιτυχίαδ και τής επιδοκιμασίαδ με μέσα καθαρώδ εξωτερικά και επιπόλεια έντυπωσιακού χαρακτήρου.

"Ακατανόητον είνε, πώδ όλα αύτά είνε δυνατόν να συμβούν ύπό τά όμματα του Βίλχελμ Φουρτβαϊγκερ, ó όποιοδ ύπό την ιδιότητά του όδ διευθυντοτ του μουσικού μέρουδ, με μία άσυγκριτη άπαλόητητα, με μιάν έκφρασι γλυκύτητοδ γοηυτικηδ, παρά τών κατά βάθος άνδρικόδ τής χαρακτήρα καθάρωσεδ να δώση και εις τίδ δύο παριτοούρεδ μία έρμηνην ιδεωδή και άπέβειδε και πάλι, πόσο βαθειά και ελαβική είνε ή κατανόησι του, γιά τόν πνευματικό κόσμο πού δημιούργησε ή μεγαλοφυαία του Μότσαρτ. "Ακόμη και όν ή άπόδοσι του σε μερικά τής σημεία—ιδιαιτάτα ó έδωδ και εκεί άπόλυδ ρυθμιέδ—εκριβήρα άσυνείθητα—σε μία τόσο δυνατη προσωπικότητα, όπωδ ó Φουρτβαϊγκερ, δέν επιτρέπεται τó άγγιγώταμα από την παράδοσι και τó πατροπαράδοτο—ó τρόποδ με τόν όποιον, όδηγόνταδ την άφθαστη εις ήχητικη γοητεία φιλαρμονική τής Βιέννηδ και ένα φωνητικό σόλοο εξαιρετικηδ άληθινού ποιόητοδ, εξαντάνετουδ τόν βαυμαστό κόσμο του μεγαλοφυουδ συνθέτου σ' όλη του την ύπέρβεια ωραιότητη, προετίμωσε μιάν άληθομένη θεία άπολαυσι σ' όλουδ εκείνουδ, πού είχαν τή ζηλευτη εύτυχία να τόν παρακολούθησου.

"Από τούδ έκλεκτοδ τραγουδιόταδ διακρίθηκε και έφετόδ πρώτοτα ή σήμερον εις τó ζεινι τής καλλιτεχνικήδ τής σταδιοδρομίαδ 'Ελιζάμπετ Σβάρτσκοπφ, ή όποια εις τούδ ρόλουδ τής 'Ελβίραδ και τής κομήτοδ, και ώδ άοιδόδ και ώδ ήθοιοιόδ, έφθασε εις ύψη κυριολεκτικώδ άνυπέβλητα. Δυνατότατη επίσης ήταν ή έντύπωσι από τόν νεαρό Τσεζάρε Σιέπι πού με την εύκαμψία και την κομψότητα τής εμφανισióωδ του, την λαμπρότητα τής φωνήδ του, και την άψυγον ήθοιοιαν του, άποτελοόσε ένα ιδεωδή τύπον Δόν Ζουάν επί τής σκηνηδ. "Άλλά και ή 'Ερνα Μπεργκερ ώδ πνευματώδη Τζεφλιννα, και ή 'Ελιζάμπετ Γκρόμμερ ώδ χαριτωμένη εύγενική Δόνα "Αννα, και ó Άντ. Ντερμάτα ώδ γνήσιοδ Ιπότηδ εις τόν ρόλο του ντόν 'Οτάβιο και ó "Όττο 'Εντελμαρ ώδ άνετα διασκεδαστικώδ και εύχαριστημένοδ πάντα Λεπορέλλο, καθάρωσαν να σταθοϋ



"Η Λίζα νελλά Κάρα και ó Μάξ Λόρεντς σε μιάν σκηνη από τή «Δίκη» του 'Αίνεμ

με μεγάλη επιτυχία στο ύψωλό επίπεδο τών πρωταγωνιστών και να τούδ πλαισιώσουδ επέδειξ. "Από τó σόλο του έρμηνευτόδ του Φίγκαρο, ιδιαιτέρωδ άξίζει ν' αναφερθοϋν ó Πάουλ Σέφφερ γιά τήν χαρακτηριστικώτατη ένσώρκωσι του κόμητοδ, ή 'Ιρμγκαρτ Σέφφριντ ίδιωδ γιά τή φωνητικώδ γοηυτικη άπόδοσι τής Σουζάναδ και ó "Εριχ Κούντς, γιά τήν χαρακτηριστικώτατα τονισμένη, άλλα πάντα στα ύσθητη χαραγμένα όρια τής καλαισθητικηδ κινούμενη μορφή του Φίγκαρο.

Μία έντελώς διαφορετικη εικόνα από άπόψεωδ σκηνοθεσίαδ άποτελοόσε τó «Κοζί φάν τοϋττε». "Η διαφορά φάνηκε ολοκάθαρα από την άρχή, άπ' αύτή την έκλογη του θεάτρου: "Ο «Δόν Ζουάν» στη Φελσενραϊτσούλε, πού άπέκλειε, όπωδ είπαμε, και τó παραμικρό Ιχνωδ πνευματικηδ περιουλόγηδ και συγκεντρωόσεωδ. Τó «Κοζί φάν τοϋττε» στήν ώδ χώρο τόσο άπόλυτα συγκεντρωμένη σήλη του παλαιού άρχιεπισκοπικού παλατιού ή όποια έφετόδ γιά πρώτη φορά συμπεριλήφθηκε στα γιά θεατρικήδ παραστάσει χρησιμοποιούμενα κτίρια. "Η

σκηνη έδω είναι μόνο μία; έξέδρα—τόρα μεταφράζομεν λέξιν πρὸς λέξιν το κριτικὸν σημεῖωμα ἐνὸς ἐκ τῶν πλέον ὑπολογισίμων ειδικῶν — τὴν ὁποίαν ὁ Γκασπάρ Νέρ ο ἀκηνογράφος ἔκτισε σὸ μισὸ ἀνοιχτὸ χῶρον τῆς εἰσόδου τοῦ πρώτου πατώματος περιέβαλε μὲ λεπτότατο κομψὸ σιδερένιο κιγκλιδωμα καὶ διεκόσμησε μὲ λεπτά, περίτεχνα ἔργασμένα, ἔπιπλα, τονίζοντας τὸν πανηγυρικὸ διάκοσμο καὶ τὴν ἱταλικὴν ἀτμόσφαιρα μὲ τὴν προσήκον πέντε ἢ ἕξ ἀστραφερῶν πολυφώνων ἀπὸ βενετσιάνικο κρυστάλλο, πού ἀνάφαιξαν καὶ ἐφώτισαν ἐφορτάσιμα τὸ περιβάλλον μολὲς ἄρχισε ἡ παράστασις. Ἡ αἰθήρα χάρις ἐνὸς ἑνσαρκουμένου πνεύματος, πού κυριαρχεῖ στὴ μουσικὴ αὐτῆς κωμωδία, τὴ λεπτότερη ὀπὸ δόσε ἐξ ἑώρα ἐχαρίστησαν στὴν ἀνθρωπότητα, καὶ θῶς μὲ ἀφάνταστη ἀκρίβεια διευθύνει ἀπὸ τὴ σοφῆ σκηνοθεσία, σὺν μὲ ἀόρατα νήματα, δέν δημιουργεῖ οὔτε γιὰ μὴ στιγμή τὴν ἐντύπωση ἀπὸ ἀνθρωποποιημένο κουλκλόθεατρο ἀλλὰ παραμένει μὲ εἰρηνικὰ πνευματώδης ἀντανάκλασις ἐνὸς ἐξαιγάπητα ἐθραυστοῦ, ἀπὸ τῆς ἀδυναμίας τῆς καρδιάς τοῦ ἀρρωστημένου ἀνθρώπινου κόσμου. Ἡ ἀφάνταστα διακριτικὴ, καὶ ἀπὸ τὰ μουσικὰ τῆς παρτιτούρας τοῦ Μόστρατ ἐμπνευσμένη σκηνοθεσία τοῦ Ὁσκαρ-Φρίτς Σοῦ ἐπέτυχε νὰ μᾶς δώσῃ ἀνάγλυφους τοὺς τύπους καὶ γενικὰ νὰ ἐμφυσησῇ τὴν ρεαλιστικὴν αὐτῆ καὶ λόγω τοῦ σκεπτικισμοῦ τῆς πράγματι σχεδὸν κινικῆ κωμωδία, καὶ νὰ κατακτήσῃ ἐπιδιδάκτρια τὸ βάθος τῆς καὶ τῆς διφορούμενης ἐνοχίας τῆς, πού σὲ κάθε στιγμῇ προλαμβάνει ἀπὸ τῆς μουσικῆς τῆς. Κάτω ἀπὸ τὴν αἰσθητὰ τυποποιημένη μορφὴ αὐτῆς τῆς ὑπέρκριψης σκηνοθεσίας ἀκούμε τοὺς κύτους μίᾶς καρδιάς, ἐπάνω ἀπὸ αὐτὴν ἀλωρεῖται καὶ ἀκτινοβολεῖ τὸ πνεῦμα ἐκεῖνο, πού συντέλεσε ὥστε ὁ 19ος αἰὼν νὰ συνδέσῃ τὸν χαρακτηρισμὸν «εἰσεῖς» μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Μόστρατ.

Τὸ σεζέτιο τῶν σολιτ, Ἰρμαγκαντ Σέεφριντ, Ντάγκιαρ Χέρμανν, Λίσα Ὀττο, Ἐριχ Κούτις, Ἄντον Ντερβάντ καὶ Πάουλ Σέφφλερ ὑπὸ τὰς ὁδηγίας τοῦ σκηνοθέτου Σοῦ καὶ τοῦ Ἀρχιμουσικοῦ Κάρλ Μπέμ — ὁ ὁποῖος στὴν περίπτωσι αὐτῆ μᾶς ἔδωσε μίᾶ εἰκόνα παστέλ μὲ γερὰ χαραγμένο τὸ σχεδιάγραμμα—τὸ σεζέτιο λοιπὸν αὐτὸ ἐσχημάτισε ἕνα σὺνολον εἰδικῶς γιὰ Μόστρατ, ἀπ' ἐκεῖνα, πού πρὸ πολλοῦ ἔπαυσαν ἂ ἀκούονται. Ἡ σπάνια ἐπιτυχία μίᾶς τέλειᾶς καλλιτεχνικῆς ἀπολαύσεως αὐτῆ τῆ βραδυῆ ἐπραγματοποιήθηκε πληρῶστα.

Λέγεται, ὅτι τὸ Σάλτομπουργκ προτίθεται κατὰ τὰ πρῶτα, ἢ ἔτι νὰ ἐυρύνῃ τὸσον τὸ περπετόριον ἔργων Μόστρατ εἰς τὰς θερινὰς ἐφορτάς ὥστε τὸ 1956 μὲ τὴν δικαιοσύτην ἐπέτειον τῆς γεννήσεως τοῦ συνθέτου νὰ γίνῃ δυνατὸν νὰ δοθοῦν ὅλα τὰ θεατρικὰ τὸ ἔργα, σ' ἕνα ὄσο τὸ δυνατὸν ἀντιπροσωπευτικὸν κύκλον. Ἀπὸ τοὺς ὑπερπαικονταετιεῖς κύτους καὶ τῆς προσπαθείας τοὺς γέρω ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Μόστρατ ὁδηγούμενοι οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ Σάλτομπουργκ ἐπὶ τῆ εὐκαιρίᾳ αὐτοῦ τοῦ πανηγυρισμοῦ, θὰ προσφέρουν στοὺς φίλους τῆς μουσικῆς τῆς παραστάσεως, πού πιστεύουσιν, ὅτι στὴν ἐποχὴ μᾶς μποροῦν νὰ θεωρηθῶν ἀπὸ τεχνολογικῆς ἀπόψεως ὡς αἰθεντικῆς γιὰ τὸ πνεῦμα τῶν. Ἡ ἐκδύνη τῶν ὀργανωτῶν εἶναι μεγάλη καὶ δύσκολη ἡ ἀποστολὴ τους. Ὡς τὸσον ἴσως νὰ πρέπει γρήγορα νὰ ἀποφασίσουν πάλιν ἀπὸ τῆς δυὸ τεχνολογίας πρόκειται νὰ υἱοθετηθῇ ὡς ὑποχρεωτικὴ γιὰ τῆς μελλοντικῆς παραστάσεως τοῦ Μόστρατ: τοῦ Χέρμπερτ Γκράφφ, πού ἐσκηνοθέτησε τὸν Ντόν Ζουάν καὶ τὸ Φίλχαρο ἢ τοῦ Ὁσκαρ-Φρίτς Σοῦ πού ἐσκηνοθέτησε τὸ «Κοζὶ φάν τοττέ».

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ὅπως εἶναι γνωστὸ μεταξὺ τῶν παραδόσεων τοῦ Σάλτομπουργκ, μαζί μὲ τὴν συνέχισιν τὸν παραστάσεων ἔργων τοῦ Μόστρατ συγκαταλέγεται εἰς κάθε θερινὴν περίοδο τὸν ἐφορτῶν, ἡ ὑποχρέωσις τῆς ἐμφανίσεως καὶ ἐνὸς ἔργου ἀπὸ τὴν συγχρονῶν παραγωγῆν. Ἡ ἐκλογὴ ἐφέτος εὐλόγησεν ἕνα ἔργον τοῦ καὶ μόνον ἀπὸ τὴν ὑπόθεσιν τοῦ λιμπρέττου τοῦ προκαλοῦσε τὸ παγκόσμιον ἐνδιαφέρον. Πρόκειται γιὰ τὴν «Δίκη» τοῦ νεαροῦ συνθέτου Γκότφριτ φον Ἄινεμ ὁ ὁποῖος καὶ πρὸ ἐτῶν εἶχε προκαλέσῃ μὲ τὸ ἔπισον εἰς τὸ Σάλτομπουργκ ἀνεβασμένον ὁρατόριον τοῦ, ὁ «ἐθανάτος τοῦ Νταντῶν» εὐμενέστατα σχολία. Διευθυνταὶ θεάτρων, ἐκδοταὶ, ἐπιχειρηματῆαι καὶ πράκτορες ἀπὸ ὅλα τὰ σημεῖα τῆς γῆς ἔσπευσαν νὰ πειρευροῦν στὴν πρώτη του γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὴν ἐκτέπωσιν, γιὰτι πραγματικῶς τὰ μουσικὰ θεάτρα διηθῶν γιὰ νὰ ἔργα, πού νὰ ἔχουν τὴ δύναμι νὰ προσελκύουσιν τὸ κοῖνον, Ἐπὶ πολλὰ χρόνια, μετὰ τὸν Πουτσίνοι καὶ τὸν Στράους τὰ λυρικὰ θεάτρα ἐτροφοδοτοῦντο μὲ μελοδράματα, κατὰ ἡ ὑπερτροφία μουσικῆ τοῦ ἔμενε γιὰ τὸ κοινὸ ἀκατάλλητη. Ἡ ὄπερα ἄμας γιὰ νὰ μείνῃ βιώσιμη πρέπει νὰ προκαλῇ αἰσθητῆς ἐντυπώσεως καὶ κατὰ ἕνα οἰονδήποτε τρόπον μὲ εὐληπτες ἐμπνεύσεσι. Αὐτὸ τὸ ἀντελήφθησαν ὄχι μόνον νεότεροι, ὅπως ὁ Μπρίττεν καὶ ὁ Μενότι ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ Στραβίνσκυ, ὁ ὁποῖος μὲ τὸ τελευταῖον μελοδράμα τοῦ ἔδωσε νὸ σύνθημα πρὸς νέας κατευθύνσεις ἐκρινένεστατα. Ἔτσι σήμερα ἔχομεν μίαν ἐντελῶς νέαν τεχνολογίαν πού ὅλο ἕνα στερεώνεται, ὅπου παραπροῖνται προσπαθείαι ἰσορροπήσεως στοιχείων παλαιῶν καὶ νέων καὶ ἀναζοῦν παλαιὰς μουσικῆς φόρμες, ἀκόμη καὶ μὲ τονικὴν καὶ δεσπόζουσαν, χωρὶς μολαταῦτα νὰ παραιτοῦνται οἱ συνθέται ἀπὸ τὴν ἐλεύθερη τοναλιτῆ καὶ ἀπὸ τὰς ρυθμικὰς ἐλευθερίας.

Τὸν δρόμον αὐτὸν τῆς ἰσορροπήσεως, φαίνεται νὰ ἀκολουθεῖ, κατὰ τὴν γνήμη τῶν ειδικῶν, ὁ Γκόττεφριτ φον Ἄινεμ, σὸ τελευταῖον τοῦ ἔργου. Ἄν ὑπάρχουν ἀκόμη σ' αὐτὸ συχνὰ ἀσυνήθιστες ἁρμονικῆς σκληρότητες καὶ διάφοροι ἄλλοι ἐλαφρῶς ἐνεργικῆς συνδυασμοί, αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ὑπόθεσι τοῦ δράματος ἢ ὅλη φαντασιώδης θρᾶσις τοῦ ὁποῖου ἐξελίσεται μεταξὺ πραγματικότητος καὶ φευδαισθήσεως, καὶ ἀπαιτεῖ τὴν χρησιμοποίησι παρομοίων μέσων. Ἡ ὑπόθεσις γιὰ τὸ κείμενον πού ἐπεξεργάσθησαν καὶ ἐτοίμασαν ὁ διδάσκαλος τοῦ συνθέτου Βόρις Μπλάχερ ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὸν συγγραφέα Χάιντς φον Κράμπερ, ἔχει ληφθῆ ἀπὸ τὸ ἡμιτέλες ἔργον τοῦ δυστυχοῦς τὸσον ἐνωρὶς ἀποθανόντος συγγραφέως Φράντς Κάφκα, πού φέρει τὸν ἴδιον μὲ τὸ μελοδράμα τίτλον καὶ μεταφράσθη σ' ὅλες σχεδὸν τῆς ἐυρωπαϊκῆς γλώσσας. Πραγματεῖται δὲ μὲ δραματικὰ συμβολικὴ διάτυπὸσι τὸν ἀδιάκοπο συνδυασμὸ μίᾶς ἀγνωστῆς ἐνοχίας μὲ μίᾶ ὑποθετικὴ ἀβρότητα, πού ἀποτελεῖ κατὰ τὸν Κάφκα τὸ περπετόριον ὅλων τῶν ἀνθρώπων.

Ὁ ἦρωας τοῦ ἔργου Ἰωσήφ Κ— καὶ αὐτῆ ἀκόμη ἡ ἀνομιμία εἰνε συμβολικῆ καὶ θέλει ἂ ἀποβείη, πᾶς ὄχι ἕνας ὀριεμένος ἄνθρωπος, παρὰ ὁ καθένας μᾶς μπορεῖ νὰ ὑποστῇ αὐτὴ τὴν τραγῳδίαν— σὺλλαμβάνεται ἕνα πρωῶν, ἐνῶ προμυετιζεῖται πρὶν φύγη γιὰ τὴν Τράπεζα ὅπου ἐργάζεται ὡς γραμματεῖς, ἀπὸ κάποιο σκοτεινὸ πρόσωπον. Ἀπὸ τῆς στιγμῆς αὐτῆ ὁ Ἰωσήφ Κ. δὲν εἶνε πᾶς ἐλευθερὸς ἄνθρωπος ἀλλὰ περιπλέκεται ὀλοῦν ἀσφικτότερα σ' ἕνα περίεργον δίκτυον ἀπὸ ἀνακρίσεις. Τοῦ ἐπιτρέπεται βέβαια ἀκόμη νὰ κινητῆ ἐλεύθερα καὶ

νά εξακολουθή τη δουλειά του στην Τράπεζα. Όσο μία άορατη δύναμις τον κρατεί, τον καλεί σε ανακρίσεις που του φαίνονται παράξενες, γιατί δεν ξέρει νά εχρή κάνει τίποτε το κολάσιμο και ούτε το απαγγελθήκε κομμά σαφής κατηγορία. Έτσι γίνεται μία δική επάνω σε μία βάσι ψεύτικη, που προκαλεί έν τούτοις μεγάλες ουγκινήσεις, ολοένα περισσότερο ανεξήγητες, και περιπλέκει τόν κατηγορούμενο σ' ένα δικαστικό μηχανισμό, από τόν όποιον είνε αδύνατο νά διαφύγη και τόν όποιον συμβολίζουν διάφορα τρομακτικά πρόσωπα. Έως ότου, τέλος, μετά συνεχείς εξαντλητικές αγωνίες, ο Ίωσήφ Κ. οδηγείται από τήν εκκλησία έξω από τήν πόλι από δύο άνδρας με ζακέττα και ψηλό καπέλλο και με κάθε έπισημότητα έκτελείται μ' ένα άστραφτερό μαχαίρι.

Είς τού μυστιόρημα του Κάφκα επί τη εδκαίρι αυτή διατυπώνεται ή έρώτησις: ποδ ήταν ο δικαστής, ποδ ο κατηγορούμενος ποτέ δεν είδε; Ποδ ήταν τού δικαστήριου, όπου ποτέ δεν έφθασε;

Ο Άινεμ έπεδίωξε, όταν ανέλαβε νά γράψη τη μουσική επάνω σ' αυτό τού θέμα, ν' αποδώση τού φρικιαστικό κενό και τού φαντασιώδες που κατά βάθος έχει ή καθημερινή ζωή, ή όποια με μία ψεύτικη δίκη απλώς ξεφεύγει από τού συνειθισμένο και φθάνει στο πέρας από τήν αλήθεια. Και,—έπαναλαμβάνω, κατά τήν γνώμην πάντοτε τών μεγάλων και άναγνωρισμένων κριτικών—τό επέτυχε με θαυμαστή έπιδειξιότητα. Θαυμάζεται και εξαίρεται ή άπόλυτος κυριαρχία του επί τού τρόπου τής χρησιμοποιήσεως όλων τών μουσικών μέσων, ο πλουσιότες του είς τόν τρόπον έναλλαγών όρχηστρικών και φωνητικών έντυπώσεων, ή άφθονία τών μεταπτώσεων είς τήν χρησιμοποίησιν τής ανθρωπίνης φωνής μεταξύ παρλάντο και καντελένας, ή ζωηρότητα τής διαδοχής μεταξύ πολυκινητών ζωογόνων ρυθμών και άπαλά ρέντος λυρισμού, μεταξύ κακοφώνων συνδυασμών και απλών αρμονικών συγχορδιών. Άκριβώς δέ είς τού πλήθος και τού πολύπτυχον αυτό τών μουσικών στοιχείων, είς τήν μεταξύ αυτών άενασον κίνησιν άνανακλάται κατά τόν πλέον έκφραστικόν τρόπον τού φαντασιώδες φόντο τής ύποθέσεως.

Γιά τούς καλλιτέχνας που συνειργάθησαν είς τήν πρώτην αυτήν εμφάνισιν τού Έργου, που παρουσίαζε τόσας καταπληκτικές δυσκολίας, έκφράζεται άμείριστος θαυμασμός με σχόλια επαινετικώτατα. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται: ο Κάρλ Μπέμ, ο όποιος κατάρθωσε τόσον άπόλυτα νά έξοικειωθή με τήν πολύπλοκη παρτιτούρα, ο Όσκαρ Φρίτε Σοβ, ο όποιος με τήν ύποβλητικήν του σκηνοθεσίαν έπέδωσε τόσον πιστικά τήν γοητευτική ψευδαίσθησιν και παρουσίασε τόσον άνάγλυφα τού διπλού πρόσωπο τής καθημερινής ζωής, ο Γκάσπαρ Νέμπερ, που ανέλαβε νά ένισχύση τήν έντύπωσιν με τας έκφραστικές του σκηνοθεσίας και τέλος, οι δύο κύριοι έρμηνευταί: Μάξ Λόρεντς, ο άμπετος αυτός και ακριβολόγος υπάλληλος τραπέζης βασιανίζόμενος από τις φοβερές μοιραίες άόρατες δυνάμεις είς τόν ρόλον τού Ίωσήφ Κ. και Λίζα ντέλλα Κάζα ή όποια ύπήρξεν και φωνητικώς και από άπόψεως ήθοποιίσε άφθαστη είς τόν τύπον τής γυναικός, που άναμηνύεται και περιπλέκεται είς τήν ζωήν τού Ίωσήφ Κ. στις τρεις παραλλογές τής.

Με τήν έπιθυμίαν μου νά όμιλήσω κάπως διεξοδικότερα για τά τέσσαρα αυτά, τά μάλλον ένδιαφέροντα σημεία τών μουσικών όριστών τού Σάλτσμπουργκ, έύρισκομαι άναγκασμένος νά παραιτηθώ από τόν σκοπόν μου νά δώσω τήν γενικότερη εικόνα τους με τας άλλας παραστάσεις, τας εμφάνισεις τών μεγάλων μαέστρων, σολίστ κ.τ.λ. όσων και έν έχω τήν πεποιθησιν ότι και αυτά δέξαν τόν κόπον.