

Critic's Point

(α) Ὁ πιανίστας Εὐάγγελος Σαραφιανός·
(β) Φιλαρμονική Βερολίνου...λέει!

ἢ...ὅπου ἀκούς πολλὰ κεράσια, βάστα
καλαθάκι...ραπτικής.

41/2016.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ΑΠΟ ΤΙΣ 6000 ΠΕΡΙΠΟΥ ΣΥΝΑΓΛΙΕΣ, (συχνὰ ἄνω τῶν 100 ἐτησίως) πού εὐτύχησα ἢ...ἀτύχησα νὰ καλύψω ὡς μουσικοκριτικός μέσα σέ διάστημα 57 ἐτῶν, θυμοῦμαι μόνον ὡς εἰκόνες τοῦ ἀκροάματος ἢ τίς ὑπερμέτρως καλές ἢ...τίς ὑπερμέτρως κακές. Καί τὸ 1986, δηλαδή πρὶν 30 χρόνια, ὁ Εὐάγγελος Σαραφιανός μὲ σφράγισεν ἀνεξίτηλα μὲ τὴν ὠραιότερη ἴσως ἐρμηνεῖα πού ἔχω ἀκούσει ὡς σήμερα τῆς Σονάτας γιὰ πιάνο, σὲ σι ἐλάσσονα, ἔργο S 178 (1853, α' ἔκδ. 1854) τοῦ ΦΡΑΝΤΣ ΛΙΣΤ [Franz Liszt, 1811-1886]. Ἐγκατεστημένος στὴν Ἑλβετία, ὁ Σαραφιανός ξαναεμφανίσθηκεν ἔκτοτε ἴσως ὄχι πολὺ συχνὰ, πάντως ἀρκετές φορές στὴν Ἑλλάδα. Οὕτως ἢ ἄλλως δικῆ μου ὑπαιτιότητα (ἀπουσίες ἐξ' Ἀθηνῶν; δὲν ὀρκίζομαι) δὲν τὸν εἶχα ξανακούσει ἀπὸ τότε καὶ συχνὰ ἀναρωτιόμουν γιὰ τὴ μετέπειτα ἐξέλιξή του. Δίχως νὰ μάθω κάτι. Ὅπως ἀναρωτιέμαι πάντα γιὰ τὴν τύχη μιᾶς ὁμοίως ὑπέροχης καὶ ὑποσχετικότητας πιανίστας τῆς αὐτῆς περίπου ἐποχῆς, τῆς Ἑλένης Κούμη, ἐπὶ πλέον καλλονῆς μὲ ἀφοπλίζουσα γλυκύτητα χαρακτηριστικῶν. Ἡ ὁποία κάποια στιγμή ἐξαφανίσθηκε σὰν νὰ ἄνοιξε ἡ γῆ καὶ τὴν κατάπιε... Θέμα μας ὅμως ἢ τόσο καθυστερημένη νέα μας συνάντηση μὲ τὸν Σαραφιανό: πρὶν ἀπὸ ὅ,τιδὴποτε ἄλλο ἐπισημαίνουμε ὅτι τὸ *Στάϊνγουαιη* τοῦ «Παρνασοῦ», ἔχει ἀνάγκη γερῆς καὶ εἰς βάθος ἐπισκευῆς. Ἐξ' ἀρχῆς ἔγινε ἀντιληπτό ὅτι οἱ δύο ψηλότερες ὀκτάβες δὲν ἀνταποκρίνονταν στὴν πάνσοφη *pédalisation* τοῦ πιανίστα, παρεμπο-

δίζοντας τή φίνα χρωστική τῆς ἠχοπλασίας του, ὀλοφάνερη σέ ἄλλες περιοχές τοῦ πληκτροφόρου.

1. ΣΟΥΜΠΕΡΤ, ΦΡΑΝΤΣ [Franz Schubert, 1797-1828]: *Σονάτα*, σι ὕφ. μείζ., ἄρ. 21, op. D 960 (1828). I. Molto Moderato. Ἀπό τὰ πρῶτα μέτρα τοῦ ἐναρκτήριου θέματος, ἐπικοινωνήσαμε ἄμεσα, μέσω ἑνός θείου cantabile μέ πόνου ψυχῆς βαθύ καί ἀβρό συνάμα. Στό β' θέμα καί στήν ἐπακολουθήσασα ἀνάπτυξη, κάθε φθόγγος, κάθε παύση-στεναγμός, ἀναδείκνυαν μείζονα ἐρμηνευτικήν εὐαισθησία. Ἀναδείχθηκε ὁ δομικός ρόλος τῶν ὀστινάτι καί μέναμε μέ τήν παράξενη ἐντύπωση, ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἀνέτεμνε τή μορφή πού ταυτοχρόνως ζωντάνευε. II. Andante sostenuto., σέ ντο# ἔλ., ἐρμηνευμένο λυγμικά ἄγγισε κατ' εὐθείαν τὸ ἠλιακὸ πλέγμα μας. Ὁ εὐγλωττος ὑπαινιγμὸς τῆς κρυφῆς σχέσεως τοῦ μεσαίου τμήματος μέ τὸ α' θέμα τοῦ προηγούμενου μέρους ἔκαμε σαφέστατο τὸ πῶς ὁ Σαραφιανὸς φωτίζοντας εὐστροφα κάθε λεπτομέρεια, πρόβαλε καί τή μεγαλειώδη ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἔργου. III. Scherzo: allegro vivace con delicatezza. Ἐδῶ ἀναδείχθηκε ἀκόμη ἐναργέστερα ἡ βαθύτατη σχέση τοῦ θεματικοῦ ὕλικου μέ τή ἀύλληψη τοῦ α' μέρους. IV. Allegro ma non troppo. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐνάργεια τῆς διαδοχῆς τῶν θεμάτων αὐτῆς τῆς μορφῆς ρόντο-σονάτα, συμπορευόταν θαυμαστά μέ τή συγκινησιακὴ ἀμεσότητα πού χαρακτήριζε τὸ ὅλο ἐρμηνευτικὸ ἐγχείρημα.

2. ΜΠΕΤΟΒΕΝ, ΛΟΥΝΤΒΙΧ ΒΑΝ [Beethoven, Ludwig van, 1770-1827]: *Σονάτα* ἄρ. 14, ντο# ἔλ., «σὰν μιὰ Φαντασία», ἔργο 27, ἄρ. 2, γνωστὴ ὡς Ἰπὸ τὸ Σεληνόφως. I. Adagio sostenuto. Ἦδη μέ τὸ ἀνεπαίσθητα ταχύτερο τοῦ προσδοκωμένου τέμπο τοῦ μέρους αὐτοῦ, σὲ ὁποῖο τὸ πασίγνωστο ἔργο ὀφείλει τίς ἐπωνυμίες του, μᾶς προετοίμασε γιὰ μιὰ συγκινησιακὰ περισσότερο ἀποστασιοποιημένη προσέγγιση παρ' ὅτι τοῦ Σοῦμπερτ. Καθαρότητα ἤχου, αὐστηρὴ ἀλλὰ καί πλαστικότητα χαρακτικὴ φράσεων, δικαίωσαν τὴν ἐπωνυμία «σὰν Φαντασία». II. Allegretto. Τὸ συντομότερο (διάρκεια: περίπου 2') αὐτὸ μεσαῖο μέρος, προφανῶς (καί ὀρθότατα, προσθέτουμε) ἀντιμετωπίσθηκε σὰν «παύλα» (γαλλ. trait d' union) μεταξὺ I καί III. Presto agitato: ἐπὶ τέλους γιὰ πρώτη φορά στή ζωὴ μου, ἄκουσα τὴν πολυπαιγμένη αὐτὴ σονάτα, πού μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, χάρη στή μητέρα μου, μέ νανούριζε παιδί, ὡς αὐτὸ πού ὄντως εἶναι: ἓνα μεγαλειώδες δίπτυχο.

3. ΣΟΠΕΝ, ΦΡΕΝΤΕΡΙΚ [Chopin, Frédéric 1810-1849]: Δύο από τὰ 21 Νυχτερινά που ἄφησε ὁ συνθέτης: (α) *Νυχτερινό* ἄρ. 4, φα μείζ., ἔργο 15, ἄρ. 1 (1830-32, ἐκδ. 1833), (β) *Νυχτερινό* ἄρ. 8, ρε ὕφ. μείζ., ἔργο 27, ἄρ. 2 (1835, ἐκδ. 1837) καὶ γ) ὡς κατακλειῖδα προγράμματος ἢ *Βαρκαρόλλα*, φα# μείζ., ἔργο 60 (φθινόπωρο 1845 - θέρος 1846), μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες μεγάλες συνθέσεις τοῦ Σοπέν, μαζί μὲ *Πολωνέζα-Φαντασία*, λα ὕφ. μείζ., ἔργο 61 (1846). Στὰ δύο *Νυχτερινά*, ἀπορροφημένοι ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία...δὲν κρατήσαμε σημειώσεις. Ὅμως στὴ *Βαρκαρόλλα*, πού σπανίως ἀκούγεται, ὁ Σαραφιανὸς ἀποκάλυψε τὸ σχεδὸν ἀπόκρυφο καὶ πολυδιάστατο χαρακτῆρα μιᾶς συνθέσεως, πού ἀφ' ἑνὸς μὲν συμπυκνώνει καὶ συνοψίζει ὅλο τὸ ὡς τότε ἔργο τοῦ Σοπέν, ἀφ' ἑτέρου δὲ μᾶς βάζει στὸν πειρασμὸ νὰ σκεφθοῦμε ὅτι ἂν ὁ συνθέτης ζοῦσε ἄλλα δέκα χρόνια, θὰ εἶχε ἐνδεχομένως ἐντυπωσιακὰ ἀλλάξει ὕφος καὶ γραφή. Καὶ ὁ νοῦς μας περιέργως δὲν πηγαίνει στὰ τελευταῖα ἔργα τῶν Λίστ ἢ Σκριάμπιν, ἀλλὰ στὰ τελευταῖα κουαρτέτα ἐγχόρδων τοῦ Μπετόβεν! (Παρνασσός, 14.10.2016)

* * *

ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ, λέει...Ποιοῦ Βερολίνου; Ἐπὶ 125 μουσικῶν της, παραλείποντας ἀδίστακτα ὀνόματα ἀμφιλεγόμενης ἐθνικότητος, τὰ 34 (δηλαδὴ τὸ 1/3,67: ποσοστὸ 42,5% ;) ἀνῆκαν ἀναμφιλέκτως σὲ ἀλλοδαπούς: Ἰάπωνες, Τσέχους, Πολωνούς Οὐγγρους, Ἰταλούς, Γάλλους Ἰσπανούς, Σέρβους, Σκανδιναυούς, ἀκόμη καὶ ἕναν Ἀλβανό, τὸ βιολιστὴ Dorian Xhoxhi. Ἀρχιμουσικὸς, ἐκρωσισμένα **Τουγκάν Ταῦμουράζοβιτς Σοχίεφ** [ρωσ. Туган Таймурáзович Сохиeв], σύμφωνοι ρωσικῆς ὑπηκοότητος, ἀλλὰ γέννημα θρέμμα Ὀσέττιος (γ. Βλαντικαβκάζ, Βόρειας Ὀσσετίας 1977), τὸ ὄνομά στὴ μητρικὴ του γλῶσσα εἶναι Sokhity Tajmurazy fyrt Tuhan. Δὲν ἀποκλείουμε νὰ εἶναι καὶ Τσετσένος, ἐπειδὴ ἡ Βόρεια Ὀσσετία ἔχει πανσπερμία πληθυσμῶν. Σολίστ, Ρῶσος, ὁ πιανίστας **Νικολάϊ Λβόβιτς Λουγκάνσκι** (ρωσ. Никола́й Льво́вич Луга́нский, γ. Μόσχα, 1972). Λησμονώντας ἴσως τυχὸν ἐμφανίσεις της στὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν (ἐδῆ πρωτάκουσα τὸ 1963 τὸν Κάραγιαν, ἀλλ' ἐπὶ κεφαλῆς τῆς Φιλαρμονικῆς Βιέννης), τὴ Φιλαρμονικὴ Βερολίνου πρωτάκουσα ζωντανὰ ὑπὸ τὸν ἐξ' ἴσου μεγάλο Εὐγένιο Γιόχουμ τὸ 1969, στὴ Philharmoniehalle, νὰ ἀπογειώνει τὴν Πέμπτη Συμφωνία Μπροῦκνερ. Ὅμως ὅσο καὶ ἂν, 25 χρόνια ἀργότερα, ἡ ἴδια

ὄρχηστρα ὑπὸ τὸ Σάϊμον Ράττλ (Αἴθουσα Τριάντη, 2.5.2004) τώρα στὴν Τέταρτη Συμφωνία Μπροῦκνερ, εἶχε διακριτὰ γιὰ ἓνα κριτικὸ κατολισθήσει ἀπὸ τὶς ἀπάτητες βουνοκορφές πού εἶχε κατακτήσει μὲ τὸ Γιόχουμ, δὲ συγκρινόταν ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ μὲ τὸν ἠχητικὸ ἀχταρμᾶ πού ἐξέπεμψε τὸ ὁμώνυμο (φεῦ) τῶν δύο προηγουμένων σύνολο, ὑπὸ τὸν μελαχροινὸ μὲ ἀρχές φαλάκρας Ὅσσέτιο. Ὅσο γιὰ κορυφαίους τῆς ὄρχηστρας, τὸ ἀ' βιολὶ (Andreas Bushatz), μὲ περιορισμένον ἦχο, μόλις ἀκροάσιμο σὲ πιανισίσσιμι (ιδίως μέσα σὲ ἠχητικὸν ὀρυμαγδὸ· βλ. κατωτέρω), ἔπαιξε τέσσερις φορές κατὰ τρόπον ἐντελῶς διαφορετικὸ κάθε μία. τὸ σόλο του στὴ *Σεχραζάτ* (ὁμοίως βλ. κατωτέρω) ἐνῶ τὸ ἀ' βιολοντσέλο (Bruno Delepelaire;—κάτι λέγαμε περὶ ἀλλοδαπῶν...), εἶχε ἦχο ἐπαρκῆ μὲν σὲ ματιέρα, πλὴν ὑπόλευκο, σκεπαζόμενο ἀπὸ τὰ χάλκινα.

Ὁ Ὅσσέτιος, ἀποδείχθηκε φιγουρατζῆς τῆς μπαγκέτας, δῆθεν ὑποδεικνύοντας μὲ κινήσεολογικὴ πολυλογία, «λεπτομέρειες» τῶν παρτιτουρῶν, πού τό σύνολο διεκπεραίωνε ἐρήμην του. Ἄλλως, μία ἀπὸ Κουρεντζῆ. Ἄς τὸν παρακολουθήσουμε ἔργο πρὸς ἔργο:

1. ΦΡΑΝΚ, ΣΕΖΑΡ [Franck, César, 1822 – 1890]: Ὁ καταραμένος κυνηγός [Le chasseur maudit] πάνω σὲ μεσαιωνικὴ μπαλλάντα τοῦ γερμανοῦ ποιητοῦ Gottfried August Bürger (1747-1794), πού ὄλως περιέργως ἐπειδὴ εἶναι ὠραιότατο ἔργο, ἀκούγεται σπανιότατα: σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν πολυαγαπημένη *Σεχραζάτ*, ἀποτελοῦσε τὸν κύριο λόγο παρακολουθήσεώς μου τῆς συναυλίας. Ἐκτέλεση ὄλως ἄσχετη μὲ τὶς λεπτομερέστατες πληροφοριακὰ καὶ γλαφυρὲς σημειώσεις προγράμματος τοῦ κ. Γεωργίου Κύρκου-Τάγια. Πλὴν τοῦ τελευταίου, ἦταν ἀδύνατον νὰ ξεχωρίσεις πού τελείωνε καθένα ἀπὸ τὰ 4 μέρη, μὲ σαφέστατες ἀτμοσφαιρικὲς ἀντιθέσεις γραφῆς, τέμπι κ.λπ. Τὸ ἔργο ἀκούσθηκε σὰν αὐθαίρετο ἠχητικὸ κολλάζ δίχως νοηματικὴ συνοχή. Στὸ σπίτι, χάρις στὸ YouTube, ἐπαληθεύσαμε τί...δὲν ἀκούσαμε. Κάποια σημεία τοῦ ἔργου προαναγγέλλουν τὸν περίφημο *Μαθητευόμενο Μάγο*, ἐνὸς ἄλλου τελειοκράτη τῆς μουσικῆς, τοῦ γάλλου Πῶλ Ντυκά [Paul Dukas, 1865-1935]

2. ΡΑΧΜΑΝΙΟΝΩΦ, ΣΕΡΓΚΕΪ [ρωσ, Рахмáнинов, Сергéй Васи́льевич, 1873-1943]: *Ραψωδία* (24 Παραλλαγές) πάνω σ' ἓνα θέμα τοῦ Παγκανίνι, γιὰ πιάνο καὶ ὄρχηστρα, ἔργο 43, (1934). Ἐξ' ἀρχῆς

αίφνιδιαστήκαμε από άνευ αποχρώντος λόγου ταχύτατα τέμπι (μᾶλλον ζουρλομανδουκά...) σολίστ και ὀρχήστρας, ἀποτελοῦντα ὅμως βίους παραλλήλους πλήρως ἀγνοοῦντας ἀλλήλους. Ὁ Λογκάνσκι, ἀγριονάρκισσος σὲ πολυτελέστατο περιτύλιγμα, μετέτρεψε τὸ ἔργο σὲ σειρά αἰθέριων πομφολύγων ἢ ἠχοστροβίλων, ἀποβλέποντας σὲ ἓνα κατ' εὐφημισμὸν ἐμπρεσσιονιστικὸ ἐφφέ, καὶ ἀδιαφορώντας γιὰ τὶς νότες (νόημα βρέεε!) στὴν παρτιτούρα. Ἀπλῶς θὰ τοῦ συνιστούσαμε νὰ ἀκούσει τὸν ἴδιο τὸ Ραχμάνινωφ νὰ παίζει τὰ 8 πρῶτα λεπτά τοῦ ἔργου. Φοβόμαστε ὅμως, ὅτι ἐν συνεχείᾳ, ἂν διέθετε στάλα φιλοτίμου, θὰ...αὐτοκτονοῦσε. Πίσω του, ἡ ὀρχήστρα ξεσάλωνε, κορυβαντιοῦσε, μὲ ὅσα ἠχητικὴ «καλλιπέια» ἐπιβίωνε τέτοιων ἐκκφωντικῶν, αὐτόχρομα, ροκάδικων, φορτισίσιμι. Ἄν ἡ ὅλη ὑπόθεση δὲν ἦταν μᾶλλον γιὰ γέλια, θὰ χαρακτηρίζαμε τὸ περίφημο καθολικο ψαλμὸ *Dies Irae* πὺ παρεμβάλλει ὁ συνθέτης σὲ συναρπάζουσα ἀντίθεση μὲ τὸ θέμα τοῦ *Καπρίτσιο* ἀρ. 24 τοῦ Παγκανίνι ὡς...ἐμβληματικὸ τῆς ἐρμηνείας.

3. ΡΙΜΣΚΥ-ΚΟΡΣΑΚΩΦ, ΝΙΚΟΛΑΪ [ρωσ. *Никола́й Андреевич Рíмский-Кóрсаков*, 1844-1908]: *Σεχραζάτ* [ρωσ. *Шехеразада*, 1888], ἔργο 35, συμφωνικὴ σουΐτα σὲ 4 μέρη: ἀναφερθήκαμε ἤδη στὴν ἀνεπάρκεια τοῦ α' βιολιού ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκφορὰ τοῦ σόλο του, τοῦ περίφημου θέματος τῆς *Σεχραζάτ*. Τὸ σχεδὸν ἄχρωμο ὄλου τοῦ σώματος τῶν ἐγχόρδων, φάνηκε περισσότερο χάρις στὴν πάνσοφη καὶ ὑπερευαίσθητη ἐνορχήστρωση τοῦ N. P-K. Στὸ β' μέρος, τὸ φαγκότο, μὲ ἓνα ἀφύσικο λεγκάτο, ἀκούστηκε... γκροτέσκο: θύμισε τὸν Τσάρλς Λῶτον ὡς Κουασιμόδο στὸν κατὰ Hugo *Καμπούρη* τῆς *Παναγίας* τῶν *Παρισίων* [The Hunchback of Notre Dame, σκ. William Dieterle, 1939]: γκροτέσκα ἐντυπωσιθηρία τῆς στιγμῆς, δίχως συνοχή καὶ συνέχεια. Ἐπιεικέστατα: mis and overinterpreted, θὰ ἔλεγαν ἄγγλοι συνάδελφοι. Μία ἀκόμη προσφορὰ τοῦ ἀνωνύμου ἐφοπλιστοῦ, ἂν δὲν σφάλλουμε, αὐτὴ τὴ φορά ἀτυχέστατη ὅμως. Ἐκεῖ κατάντησες Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερο-
Πλίνου; σὰν τὴ Γερμανία τοῦ Σῶϋμπλε; (Αἴθουσα ΧΔΛ, 16.10.2016).