Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ὑπὸ **ROLAND - MANUEL**

Μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Γκιουζέππε Βέρντι, ὁ εἰκοστὸς αἰώνας ἄρχισε νὰ βλέπη τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ἀξία τῆς Ἰταλικῆς Ὄπερας νὰ ἀργοσβύνουν καὶ νὰ πεθαίνουν, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ παρακμασμένη Γερμανικὴ μουσικὴ τονώνεται καὶ βαδίζει μὲ γοργὸ ρυθμὸ πρὸς τὰ ἐμπρός. Στὸ Παρίσι ἡ Ἐθνικὴ μουσικὴ Ἀκαδημία, θυσίασε στὸ βωμὸ τοῦ μονότου νεωτερισμοῦ τὶς ἑξῆς ὄπερες: **Zaïre, Stratonice, Deïdamie, Djelma, La Montagne noire, La cloche du Rhin, La Burgonde, Lancelot Astarte, Le Roi de Paris.** Ὅλα αὐτὰ τὰ συνεπῆρε ὁ ἄνεμος πού πνέει πιὰ ἀπὸ τὸ Μπάϋροϊτ, κι' ὁ Βαγκνερισμὸς ἐπιβάλλεται φαινομενικὰ σὰ νόμος.

Δὲν εἶχε περάσει πολὺς καιρὸς ποὺ ὁ ἱδρυτὴς τοῦ Γαλλικοῦ Ἐθνικισμοῦ, **Maurice Barrès,** πῆγε στὴ **Wahnfried,** γιὰ νὰ ἐπισμεφτεῖ τὸ μνῆμα τοῦ Βάγκνερ «γιὰ νὰ τιμήσει τὰ προαισθήματα μιᾶς νέας ἠθικῆς.» Οἱ μαθητὲς τοῦ **César Franck** μ' ἐπικεφαλῆς τὸν **Vincent d' Indy,** συμμετέχουν στὸ προσκήνυμα αὐτό, κι' οἱ ἀντίζηλοί τους **Messager** καὶ **Fauré,** μαθητὲς τοῦ **Saint-Saens,** τοὺς συνωδεύουν, ἂν ὄχι μὲ τὶς εὐχές τους, πάντως ὅμως μὲ τὴν ἀξιοπρόσεχτη περιέργειά τους. Ποιὸς θὰ τολμοῦσε ν' ἀμφιβάλλει στὸ 1900, πὼς ἡ χθεσινὴ ἀκόμα μητρόπολη ὁλόκληρου τοῦ μουσικοῦ κόσμου, θὰ παραχωροῦσε ἀσυναίσθητα στὸ Παρίσι τὸ ἑκατονταετὲς προνόμιό της; Σ' αὐτὴ τὴν ἴδια ἐποχὴ τοῦ 1900 τὸ μεγάλο κοινό, καθὼς κι' ἡ μεγάλη κριτική, ἔδειχναν λιγώτερο ἐνδιαφέρον στὴν πρώτη ἐκτέλεση τῶν **Nocturnes** τοῦ **Debussy** ἀπὸ τὴ δημιουργία τῆς Λουΐζας τοῦ **Charpentier.** Αὐτὸ τὸ ἴδιο κοινό, αὐτὴ ἡ ἴδια κριτικὴ θὰ χαιρέτιζαν στὸ πρόσωπο τοῦ **Cyrano de Bergerac** ἕναν ἄλλο **Cid** (τραγωδία τοῦ **Corneille**) καὶ θὰ ὑποδέχονταν σὰν μιὰ πραγματικὴ ἀποκάλυψη ἀναπάντεχη, τὸ «Μουσικὸ ρωμάντσο» τοῦ Σαρπαντιέ, τοῦ ὁποίου ὁ πιὸ φαεινὸς νεωτερισμὸς ἔρχεται νὰ καθήσει τὴ χαριτωμένη καὶ γοητευτικὴ «Μανὸν» πάνω στὰ γόνατα τῶν «Ἀρχιτραγουδιστῶν» τοῦ Βάγκνερ. Ἡ γέννηση τοῦ μέτριου αὐτοῦ παραδείγματος, δὲν ὑποπτεύεται τὶς φιλοδοξίες τοῦ αἰώνα, ὅταν σηκώνεται ἡ αὐλαία στὶς 30 Ἀπριλίου τοῦ 1902, πάνω στὸ πρῶτο ταμπλὼ τοῦ **Pelleas et Melisande,** τοῦ **Debussy.** Αὐτὴ ἡ ἡμερομηνία ἀναμφίβολα σημειώνει τὸ σπουδαιότερο γεγονὸς ποὺ παρουσιάστηκε στὸ λυρικὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ παίζονταν οἱ πρῶτες Φλωρεντινὲς ὄπερες, ὅπως ἐπίσης σημειώνει τὴν ἐπανάληψη, χωρὶς δισταγμοὺς καὶ χωρὶς αὐθαιρεσίες, ἑνὸς δρόμου, ποὺ ἡ μουσική, κάτου ἀπὸ τὴ Γερμανικὴ ἡγεμονία, τοῦ εἶχε γίνει πραγματικὸ ἐμπόδιο πρὸ ἑκατονταετίας.

Ὅπως ὁ Μπετόβεν στὸ κατῶφλι τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος, ἀλλάζει τὴ μουσική, ἔτσι κι ὁ **Debussy** στὸ χάραγμα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος, ἀλλάζει τὸ κλῖμα τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς: Μὲ τὸ Μπετόβεν ὁ Τόνος ὑψώνεται — ὁ ὄγκος προεκτείνεται ἡ μουσικὴ ἀπὸ ἐπιστήμη γίνεται συνείδηση.

Μὲ τὸ Ντεμπυσσύ, ὁ τόνος γαληνεύει, ὁ ὄγκος σφιχτοδένεται, κι ἡ μουσικὴ βρίσκει τὸν ἦχο κάτου ἀπὸ τὴ νότα, καὶ τὸ αἴσθημα κάτου ἀπὸ τὴν ἰδέα. Ἀναμίβολα ὁ Ντεμπυσσισμὸς δὲν εἶναι ἕνα φαινόμενο τῆς αὐθόρμητης δημιουργίας. Οἱ δρόμοι τῆς ἐπιστροφῆς στὶς συγκεκριμμένες ἀξίες, εἶχαν προαγγελθεῖ ἀπὸ τὸν Γκουνώ, ὑποδείχθηκαν ἀπὸ τὸν Σοπέν, προετοιμάστηκαν ἀπὸ τὸν Μουσσόρσκι, χαράχτηκαν ἀπὸ τὸν Σαμπριέ, καὶ δοκιμάστηκαν ἀπὸ τὸ Σατί. Οἱ δρόμοι αὐτοὶ μποροῦσαν πολὺ καλὰ νὰ προεκτείνουν στὴν τύχη τοὺς ἀποκλεισμένους ἀπὸ τὸ Βάγκνερ ἢ ἀπὸ τὸ Φράνκ δρόμους, μ' ἀντίθετες ὅμως κατευθύνσεις. Τὸ ὅτι ἡ μουσικὴ δὲ μποροῦσε πιὰ νἆναι, μετὰ τὸ Ντεμπυσσύ, ἐκείνη ποὺ ἤτανε πρὶν αὐτὸς ἐμφανισθεῖ, αὐτὸ θὰ τὸ μαρτυρήσει ἡ συμφωνία σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Γερμανία. Οἱ ἀξιώσεις τῶν μουσικῶν ἐθνοτήτων ποὺ ἔτειναν νὰ ὑπερισχύσουν στὴν Εὐρώπη ἐπὶ πενῆντα χρόνια, σκόνταβαν στὴ δυσκολία ποὺ ἔνιωθε ὁ κάθε συνθέτης στὸ νὰ παραχωρήσει τὸ τραγοῦδι τῆς ψυχῆς του, στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ κλασσικοῦ τονικοῦ συστήματος μαζὶ μὲ τὶς ἐξαιρετικὲς ἀξιώσεις γιὰ τὴν ἐκτέλεσή του. Οἱ Οὔγγροι, Ρῶσσοι, Ἄγγλοι, Ἰσπανοί, Ἰταλοὶ καὶ Τσέχοι, κατὰ τὸ παράδειγμα τοῦ Ντεμπυσσύ, ὁδήγησαν τὴ μουσική τους, χαλαρώνοντας καὶ μετριάζοντας τὴν παράλογη αὐτὴ αὐστηρότητα ποὺ ἔνωνε τὴ μελωδία μὲ τὴν κηδεμονία τῆς τονικῆς ἁρμονίας. Κι' ἐνῶ στὴ Γερμανία ἡ τοναλιτὲ στὶς ἀντίθετες ντισονάντσες δυσκλύεται μετὰ τὸν Τριστάνο, κάτου ἀπὸ τὴν πίεση τοῦ ρωμαντικοῦ δυναμισμοῦ, μὲ τὴν τεχνοτροπία τοῦ γαλλικοῦ παιξίματος, ἡ ντισονάντσα ἀπελευθερώνεται, ἀπὸ τὴν πλοκή της, ἡ τονικότητα πλαταίνει, ἀναπτύσσεται, ἡ μουσικὴ γίνεται αἰθέρια, ἡ ἁρμονία της αἰσθηματική, κι' εὐλύγιστη σ' ὅλες τὶς πνοὲς τῆς μελωδίας. Ἡ σταθερότητα κι' ἡ ἑνότητα τῶν ἐφφέ, ποὺ ἀπόχτησε ἡ Γαλλικὴ μουσικὴ σὲ πιὸ ἀξιόλογο βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη μουσικὴ τῆς Εὐρώπης, κατὰ τὸ διάστημα τῆς μικρῆς περιόδου ποὺ χωρίζει τὴ μάχη τοὺ **Pelleas** ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ **Sacre du Printemps,** μαρτυροῦν πὼς ζήσαμε, ἀπὸ τὸ 1902 ἴσαμε τὸ 1913, μιὰ ὀργανικὴ ἐποχή. ἀπὸ τὶς πιὸ πλούσιες ἴσως τῆς μουσικῆς ἱστορίας. Οἱ πιὸ διαφορετικοὶ μουσικοὶ ἔκαναν χρήση τῆς ἴδιας φόρμας. Ἡ ἐπίδραση αὐτή, καθὼς τὸ ἀναφέρει κι' ὁ **Focillon,** δὲν χρησίμευε παρὰ σὰν μέσο συνδέσμου καὶ συγγενικῆς συναφείας. Κι' ἐνῶ ὁ Ντεμπυσσὺ ἀποκαλύπτει στὴ συνείδηση τοῦ **De Falla,** στὴν Ἰσπανία, καὶ τοῦ **Bartok** στὴν Οὐγγαρία, τοὺς ἀποκλειττικὰ δικούς τους μουσικοὺς θησαυρούς, βλέπει νὰ βρίσκεται κυκλωμένος σ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ Γαλλία ὄχι ἀπὸ μιὰ σχολή, ἀλλὰ ἀπὸ ἕνα συνεργεῖο, ἢ μᾶλλον ἀπὸ μιὰ ἀκολουθία, ποὺ στήνει παγίδες μ' ἀνάλογους σκοποὺς καὶ διαφορετικὰ μέσα. Δράσεις, ἀγῶνες κι' ἀντιδράσεις μέσα σ' ὅλη αὐτὴν τὴν κίνηση μᾶς φανερώνουν ἢ μᾶλλον μᾶς κάνουν νὰ διαισθανόμαστε ἕνα Ντεμπυσσὺ παρόντα κι' ἀόρατο μαζί. Ὁ Φωρὲ προηγήθηκε στὸν ἀγώνα αὐτό, καὶ σ' αὐτὸν ὀφείλεται τὸ ὅτι ἡ γαλλικὴ μουσική, εἶχε ὑποτάξει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ γλῶσσα της, στὴν πειθαρχία τῆς καθαρῆς μουσικῆς, χωρὶς ν' ἀναζητήσει στὸν Ἀκαδημαϊσμὸ τὸ δρόμο της, καὶ χωρὶς νὰ δανείσει τὰ συνθήματα καὶ τὶς ἐντολές της, στὸ Γερμανικὸ Φορμαλισμό. Ὁ Μωρὶς Ραβέλ, ποὺ δεσμοὶ πιὸ φανεροὶ καὶ πιὸ στενοὶ τὸν συνδέουν μὲ τὴν παράδοση τῶν κλαβεσινιστῶν κάνει νὰ διαλάμψει ἡ μουσικὴ ἰδιοφυΐα του στὴν τελειότητα τῶν μυστικῶν συνθέσεων, πού σκεπάζουν κι' ἐξαφανίζουν ἀλάθευτα τὰ μοντέλλα τους. Κι' ἐνῶ ταυτόχρονα ὁ Ντυκὰς μετριάζει, μὲ τὴν προσέγγισή του στὸ Ντεμπυσσύ, τὶς ἀρχιτεκτονικές του φιλοδοξίες, ὁ Ἀλμπὲρ Ρουσσέλ, συμμορφούμενος μὲ τὴν πειθαρχία τῆς Σχολῆς ἀνοίγει τὴ συμφωνία στὸν ὀνειροπόλο λυρισμό. Ἡ γεωμετρηκὴ θέση τῆς διάχυτης, πλούσιας καὶ καρποφόρας αὐτῆς δράσης ὑπῆρξε τὸ Παρίσι τῶν Ρωσσικῶν μπαλλέτων.

Τὰ Ρωσσικὰ αὐτὰ μπαλλέτα τῶν ὁποίων ἡ προνομιακὴ λειτουργία, μὲ τὴν προώθηση τοῦ **Serge Diaghilew,** ἐπανέρχεται γιὰ νὰ σπάσει τὸ Βαγκνέρειο δόγμα τῆς συγχώνευσης τῶν τεχνῶν, γιὰ νὰ προαγάγει τὴ σύγκρουσή τους, τολμηρότατα παρουσιασμένη στὸ περιφημότερο θέατρο τοῦ κόσμου.

Μετ. Γ. ΠΛΟΥΤΗ