

Ο ΖΑΝ - ΖΑΚ ΡΟΥΣΣΩ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Μετάφραση ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ

Στό πρόσωπο του Ζαν - Ζακ Ρουσσώ οι περισσότεροι βλέπουν ένα μεγάλο Γάλλο φιλόσοφο, που οι θεωρίες του αντίταλαναν απ' άκρη σ' άκρη της Εύρωπης, σκορπίζοντας την άμυχλώδη ειρήνη της 18ης εκατοταετηρίδας και σαλπίζοντας θριαμβικά τον έρχομό μιας νέας εποχής κοινωνικών αλλαγών. "Όσο περνούσε ο καιρός τα πολιτικά συγγράμματα του Ρουσσώ έπικραζαν όλα τα άλλα, καθώς και τα γύρω από ένα σωρό θέματα και με τον ίδιο ένθουσιασμό γραμμένα έργα του. Καμιά άλλη από τις θεωρίες του δεν άσκησε τόσο μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη της πολιτικής σκέψης και πράξης, όσο αυτή που αναπτύσσει στο «Κοινωνικό Συμβόλαιο». 'Ακόμα και όταν ζούσε ο Ρουσσώ δοξαζόταν μόνο σαν θεωρητικός κοινωνιολόγος, και μόλις δειώνονταν κάποιας προσοχής οι άλλες του μελέτες. 'Ανάμεσα λοιπόν στο πλήθος των άλλων αυτών μελετών του Ρουσσώ, ξεχωρίζουν οι μουσικές.

Κατά τα μέσα του 18ου αιώνα, ο Ρουσσώ ήταν γνωστός σαν μουσικός συγγραφέας. 'Ο Ντιντερό μάλιστα σαν κύριος συνάκτης και έκδοτης της «'Εγκυκλοπαιδείας» ανάθεσε στο Ρουσσώ να γράψει σ' αυτή τα σχετικά με τη μουσική άρθρα, κρίνοντας ότι η μουσική ήταν το κέντρο του ενδιαφέροντός του.

'Αλλά ποιά ήταν η μουσική μόρφωση του Ρουσσώ ώστε να του άνατεθί σά σέ ειδικό ή άρθρογραφία αυτή; 'Εντέλως διαφορετικά από πολλούς διανοούμενους, που ασχολήθηκαν με τη μουσική άπλωδ και μόνο για να συμπληρώσουν τον κύκλο των αισθητικών τους γνώσεων, ο Ρουσσώ υπήρξε ένας πρακτικός της μουσικής, γνώριμος με την ούσια και όχι μόνο με τη θεωρία της. Βέβαια οι μουσικές και κριτική ικανότητα βαδίζουν πολύ πιδ μόρος από τις δημιουργικές του ικανότητες. Κι' η προσωπικότητα του Ρουσσώ, όταν κρίνεται από μουσική σκοπιά, δέ βρίζεται στη συνθετική ή εκτελεστική του δυναμικότητα, άλλα

στην πλατεία του γνώση για δτι μπορεί να όνομαστή τεχνική της μουσικής. Πολλοί θα μπορούσαν ν' άμφισβητήσουν το γεγονός αυτό· μά ή κρίση του Γάλλου μουσικολόγου Julien Tiersot που είναι αθθέντια στην εξέταση του έργου του Ρουσσώ σαν μουσικού, άποστομώνει κάθε αντίρρηση. 'Η άλήθεια είναι, λέει ο Tiersot πώς πραγματικά στο πρακτικό μέρος της μουσικής ο Ρουσσώ δέν είχε ποτέ κάποιο μεθοδικό οδηγητή, κάποιο δάσκαλο, μά σαν αντίβαρο της έλλειψής του αυτής έρχεται ή διαπίστωση, ότι κανείς ως τώρα δέ μελέτησε τόσο βαθεία τη θεωρία και τις άρχές της μεγάλης αυτής τέχνης, όσο ο Ρουσσώ.

'Ο φιλόσοφος αυτός άσχολείτο πολύ με τη μουσική, και έγραψε βαθυστόχαστες άπόψεις γύρω από μουσικά θεωρητικά ζητήματα, που πολλοί θα τά εφίρσκαν σκοτεινά και χωρίς ενδιαφέρον.

'Ηεν 30 έτών, όταν ήρθε στο Παρίσι και άνακοίνωσε μιά μελέτη με τίτλο «Σχέδιο για μιά νέα μουσική σημειογραφία» στην 'Ακαδημία των 'Επιστημών, τον Αύγουστο του 1742. Την ίδια του αυτή, για ένα νέο σύστημα μουσικής σημειογραφίας, πλάτυνε όργότερα και το 1743 έξέδωκε την εργασία του αυτή με τον τίτλο «Πραγματεία για τη σύγχρονη μουσική».

Τις εργασίες αυτές του Ρουσσώ πρέπει να αντικρούουμε σήμερα κυρίως σαν δείγματα των τεχνικών του ενδιαφερόντων και της ιδιοφυίας του, και όχι σαν πηγή για άντληση επιστημονικών στοιχείων, γιατί, έφ' όσον δέν είμαστε σέ θέση ούτε καν τις άνομαλίες της σύγχρονης μας σημειογραφίας να τακτοποιήσουμε, είναι όλοφάνερο, ότι ένα έντελώς καινοόργιο σύστημα δέ μπορεί να γίνει παραδεκτό εύκολα.

Τά σχέδιά του, που ήταν βασισμένα σέ ένα σύστημα εικόναογραφικής πρτάστασης των φθογγωσώνων της κλίμακος, δέν ήταν δυνατόν να εισχωρήσουν εύκολα στο πιδιον της όργανικής μουσικής. 'Η μεθοδος αυτή δέν ήταν άλλωστε και το πρωτόφαντο, πορ' όλη

την πρωτοτυπία που της έδωσε ή υιοθέτησή της από τον Ρουσόφ. Ο John Morley στη μεγάλη του βιογραφία του Ρουσόφ, μέσα στον ένθουσιασμό του για πράγματα, που δεν τὰ γνώριζε καλά, και σπρωγμένος από την ιδέα ότι χιλιάδες παιδιά θα μαινόσαν να διαβάζουν μελωδίες με τό νέο σύστημα μέσα σε λίγες ήβδομάδες, δέ δίστασε ν' αποδώσει στον ήρωά του επινόηση, που γυρίζει άκέραια σχεδόν, αιώνας και αιώνας πίσω στην άφετηρία της, τους άρχαιους Έλληνες.

Ο Ρουσόφ τότε ήταν γνωστός στο Παρίσι σαν ένας μουσικός διανοούμενος και όταν ο Rameau, γέρον πιά και αναγνωρισμένος σε θεατρικούς και σε συνθέτες όπερών, άρνήθηκε να γράψη τὰ μουσικά άρθρα της Έγκυκλοπαιδείας, ανάλαβε τό έργο αυτό ο Ρουσόφ, που μάλιστα έπαινε τις μουσικές άνακαλύψεις του Rameau, ανεξάρτητα από τον μεγάλο ένθουσιασμό που έτρεφε γι' αυτόν, όπως και οι άλλοι άλλωστε Έγκυκλοπαιδιστές. Στο «έρθμα» του προς τον M. Grimm, ο Ρουσόφ εξάγει την άνακάλυψη από τον Rameau του βασίμου (*basse fondamentale*), σαν σταθμό στην Ιστορία της θεωρίας της μουσικής.

Παρ' όλ' αυτά στο γέρο μουσικό δεν πολυάρεσε ή έρμηνεία και ή άνάπτυξη των θεωριών του Ρουσόφ στην Έγκυκλοπαιδεία, και, τό 1755, δημοσίευσε ένα δοκίμιο «Πάνες για τή μουσική στην Έγκυκλοπαιδεία», στο όποιο απάντησε τον ίδιο χρόνο ο Ρουσόφ με τό «Εξέταση των δυό άρχων του Rameau».

Άλλά άφορμή για μιá δόύτερη διαμάχη έβωσε ή σφιξη των Ίταλών buffons (καλλιτέχνες της opera—buffa) που έκτέλεσαν τή «*Serva padrona*» του Pergolesi, κωμική όπερα που είχε τεράστια έπιτυχία. Τό Παρίσι άναστατώθηκε, κι ό καθένας ζητούσε με έξαψη έπιχειρήματα για να αποδείξη την ύπεροχή ενός άπ' τους δυό άναγωνιστές της όπερας, τους Ίταλούς δηλ. και τους Γάλλους. Ο Λουδοβίκος XV πήγε με τό μέρος του Lully και του Rameau, γιατί στη Γαλλία ή όπερα έμεινε συντηρητική και πίστη στην παράδοση των Lully και Quinault. Στην Ίταλία είχε γίνει ένα έξελικτικό βήμα από την καθαρά δραματικό τύπου μουσική του Monteverdi προς τό πλουσιότερο μελωδικό στίλ της Ναπολιτανικής Σχολής των Scarlatti, Leo, Porpora, Pergolesi. Η Βασίλισσα όμως εύνθησε τους Ίταλούς «buffons» και ο Ρουσόφ και ό Έγκυκλοπαιδιστές τάβηξαν με τό μέρος της («*le coin de la reine*» όπως έλεγαν). Ο Rameau θεώρησε τή διαμάχη των buffons σαν προσωπική προσβολή.

Όι διεφωνίες ανάμεσα στον Rameau και τους Έγκυκλοπαιδιστές είναι ή σαφής πλευρά του «Πολέμου των buffons». Ο δέ Ρουσόφ, όσο πάει γίνεται και πιά θεητικός όταν αναφέρεται στον Rameau. Σε ένα χωρίο λέγει. «Με τὰ έργα του κ. Rameau συμβαίνει αυτό τό παράδοξο, ότι δηλ. τό άνοιξαν τήν τύχη του χωρίς να διαβαστούν ποτέ από κανένα. Άλλά κι αυτά τώρα έγιναν άχρηστα, άφού ό κ. D. Alembert έλαβε τον κόπο να έξηγησή αυτό κοινό τό σύστημα του βασίμου (*basse fondamentale*), τό μόνο χρήσιμο και λογικό πράγμα, που μπορεί κανείς να βρησά από τὰ γραφόμενα του μουσικού αυτού».

Τόν καιρό του Πολέμου των Buffons ο Rameau σύνθεσε και τήν όπερά του «*Le devin du village*», που είναι μιá προσάθεια να δώση από Γαλλικό μελόδραμα μιá opera—buffa του Ίταλικού τύπου. Ήταν κα-

ταπήκτική ή έπιτυχία της μέσα στα 75 έπόμένα χρόνια έγιναν 400 έκτελέσεις της. Μά μ' όλα ταύτα τό έργο ήταν πάρα πολύ γαλλικό και μάλιστα του μελοδραματικού τύπου του Lully, τόσο που, ό όπαδοι του βασιλιά στον Πόλεμο των Buffons (*le coin du roi*) τό πήραν για ύπόβειγμα γαλλικό στίλ ένάντια στο Ίταλικό.

Τό πό σημαντικό έβωσε μέσα σ' δλη αυτή τή ύπόθεση των Buffons είναι πως παρακινήθηκε ο Ρουσόφ να γράψη τό αξιολογότερο του δοκίμιο για τή μουσική, αλλά και τήν πιο όλοκληρωμένη τοποθέτηση των άντιλήψεών του γι' αυτή, στην «Έπιστολή για τή γαλλική μουσική» (*Lettre sur la musique française*) που άρχίζει με ένα πρόλογο, όπου με λίγες γραμμές δίνει τήν εικόνα του πολέμου των Buffons και άναπτύσσει τὰ γεγονότα, που τον έσπρωξαν στη δημοσίευση της «Έπιστολής».

Λέγει λοιπόν έδω, ότι περίμενε να πάψουν ό διαξιφισμοί, για να δώση τή γνώμη του. Στην πραγματικότητα όμως δεν θα μπορούσε να βρη χειρότερο καιρό για τή δημοσίευση της, γιατί ή Έπιστολή αυτή φούντωσε και πάλι τή φωτιά.

Στή θέση αυτή όλα είναι καθαρά: ο Ρουσόφ μιλεί έρωρικά για τους Γάλλους συνθέτες «Είναι αλήθεια λέει, ότι εν και έχουμε έξαιρετικούς ποιητές, άκόμη και μερικούς μουσικούς δυνατούς, παρ' όλα ταύτα νομίζω, ότι ή γλώσσα μας δεν είναι φτιαγμένη για τήν ποίηση και άκόμη λιγότερο για τή μουσική. Σχετικά με τουτό μπορώ άμέσως να έπικαλεσθώ τή μαρτυρία των ίδιων των ποιητών. Όσο πάλι για τους μουσικούς, όλοι πιά ξέρουν πως είναι όσκοπο να τους συβουλευόμαστε έσω και για τό παραμικρότερο άντικείμενο σκέψης».

Τό νόημα του χωρίου αυτού είναι ή κατηγορία, ότι ή γαλλική γλώσσα είναι σκατάλληλη για τή μουσική και πάνω σε τουτό άκρίβως τό στήριγμα θεμελίωσε τήν θεωρία του, ότι ο Γάλλος δεν έχου μουσική. Τό σημείο αυτό άναπτύσσει πλήρως σε μερικά κεφάλαια του «Δοκίμιου για τήν καταγωγή των γλωσσών». Λέγει λοιπόν «Τό πρώτο έκείνημα για τήν έύρεση των λέξεων έδωσαν όχι οι άνάγκες, αλλά τό πάθος. Δεν ήταν ούτε ή πείνα ούτε ή δίψα, που έκαναν τον άνθρωπο να βγάλη φωνή, να μιλήση, αλλά ή άγάπη, τό μέρος, ή συμπόνια, ή όργη... Με τὰ πρώτα φελλόματα σχηματίστηκαν οι πρώτοι ήχοι, άνάλογα με τό έδος του πάθους, που τους γέννησε. Η όργη γέννησε κραυγές άπειλητικές, που τις έθρβρων ή γλώσσα και ό οδρανισκος. Άπ' τήν άλλη μεριά ή γλώσσα της τρυφερότητας ήταν πιο λεπτή και τήν δημιουργούσε ή γλαττίδα. Η φωνή τούτη έγινε μουσικός ήχος, που ό τοιασίο μόνον ήταν σ' αυτόν, άλλοτε πιο ουχοί ή πιο σπάνιοι, και άλλοτε πιο σκληροί ή πιο άπαλοί, σύμφωνα με τό συναίσθημα, που ήταν δεμένο μαζί του.

Τρία είναι τὰ στοιχεία της μουσικής 1) μελωδία ή τραγούδι, 2) άρμονία ή *accompagnement* και 3) ρυθμός ή μέτρο. Νά τι λέγει γι' αυτό ο Ρουσόφ. Η Άρμονία έχει τήν άρχή της τής φύσης, γι' αυτό είναι κοινή για όλα τὰ έθνη. Κι εν βρίσκονται μερικές μικροδιαφορές, όφείλονται στη μελωδία. Έτσι ό ίδιαιτερος χαρακτήρας της έθνικής μουσικής βγαίνει άπ' τή μελωδία μοναχά. Και τουτό πάλι παίρνει τὰ χαρακτηριστικά της γνωρίσματα από τή γλώσσα. Ο χρόνος είναι

γιά τή μελωδία, ὅτι ἡ σύνταξη στό λόγο. Είναι τό στοιχείο, πού συνδέει τίς λέξεις, ξεχωρίζει τίς φράσεις καί δίνει νόημα καί οὐσία στό σύνολο. Ὁ Ρουσοῦ πίστευε, πῶς ἡ μουσική στήν πρωτόγονή της μορφή βγήκε ἀπό τόν ὑψηλόφωνο λόγο. Ἔτσι οἱ πτώσεις (cadences) καί οἱ μουσικοί φθόγγοι γεννήθηκαν μαζί μέ τίς συλλαβές. Τό πάθος ἔκανε ὅλα τά ὄργανα νά μιλοῦν, καί μέ τή φλόγα τους ὁμόφωνα καί θέρμαιναν τή φωνή. Ἔτσι λέξεις, ποίηση, τραγοῦδι, ἔχουν κοινή τήν καταγωγή...

Τά πρῶτα γραπτά μνημεῖα στήν ἱστορία, οἱ πρῶτοι χρῆμοι, οἱ πρῶτοι νόμοι ἦταν ἔμμετροι. Ἡ ποίηση ἀνακλύθηκε πρῶτον ἀπ' τόν πεζό λόγο, καί τοῦτο θά ἔγινε ἀσφαλῶς, γιατί τό πάθος μίλησε πρῶτον ἀπ' τή λογική. Τό ἴδιο συνέβη καί μέ τή μουσική. Δέν ὑπῆρξε ποτέ ἄλλη μουσική ἀπ' τή μελωδία, οὔτε ἄλλη μελωδία παρά ἡ ποικιλία τῶν ἤχων τοῦ ποροφορικοῦ λόγου. Οἱ τονισμοί δημιουργοῦσαν τήν τονικότητα (tonalité), οἱ ποσότητες τό μέτρο καί μπορούμε νά ποῦμε, ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἐκφραζόταν τό ἴδιο συχνά μέ μουσικούς φθόγγους καί ρυθμό, ὅσο καί μέ ἄρθρωση καί φωνή.

Δέν πρόκειται νά κάνουμε ἐδῶ λεπτολόγη κριτική τῶν απόψεων αὐτῶν. Μά υπάρχουν ὁ αὐτές δύο βασικές παρανοήσεις, γύρω ἀπό τίς ὁποῖες πρέπει νά κάνουμε κάποια σχόλια. Καί πρῶτα δέν ἔχουμε ντοκουμέντα πού νά μᾶς δείχνουν, ὅτι ἡ μελωδία προῆλθε ἀποκλειστικά ἀπό τόν λόγο καί ὅτι ἡ σέ στιγμές πάθους προφορά ἐξελίχθηκε σέ τραγοῦδι.

Αὐτό τό εἶδος φυσικῆς κατάστασης εἶναι ἀνάλογο μέ τήν ἐξ ἴσου μυθολογική-φυσιοκρατική (πρωτόγονη) κοινωνική κατάσταση, πού τήν πήρε σά βάση τῆς ἀρχῆς τῆς πολιτικῆς του φιλοσοφίας ὁ Ρουσοῦ, καί ἡ ἀνίρεσή του πάλι εἶναι περισσότερο καταστρεπτική γιά τό ἐπιχειρήματόν του. Ἐπειτα δέν φαίνεται νά παραδέχεται κάποια ἔμφυτη στόν ἄνθρωπο ρυθμική ἔννοια ἐκτός ἀπ' αὐτήν πού πηγάζει ἀπ' τίς λέξεις. Τοῦτο εἶναι ἕνας σοβαρός περιορισμός καί ἡ σπουδαιότητα μιᾶς φυσικῆς (ἔμφυτης) ἔννοιας τοῦ ρυθμοῦ, πολύ πῶς ζωτικῆς ἀπ' ὅτι φαντάστηκε ὁ Ρουσοῦ, μπορεῖ νά γίνη ἀντιληπτή ἀπ' τήν ἄμεση παρατήρηση

π.χ. τῶν ρυθμικῶν κτυπημάτων τῶν τομπάνων τῶν Ἰθαγενῶν (tam-tam), ἀπ' τόν ρυθμό τοῦ βαδισματικῆς μας ἢ τοῦ γυρισματος γιά κάμποση ὥρα μιᾶς ματιβέλλας ἢ ἀπό κάθε πράξη πού ἐπαναλαμβάνεται, ἢ καί ἀπ' τόν ρυθμό τοῦ χοροῦ. Ὁ Ρουσοῦ λίγα πράγματα λέγει γιά τόν ρυθμό, καί τοῦτο βέβαιον εἶναι σέ βάρος τῆς θεωρίας του.

Στό «Λεξικό τῆς μουσικῆς» πού ἀργότερα ἀποσπάστηκε ἀπό τήν Ἐγκυκλοπαίδεια διαβάσουμε τά παρακάτω: «Ὅπως ἡ μελωδία παίρνει τόν χαρακτήρα της ἀπό τοῦς τονισμούς τῆς γλώσσας, ἔτσι καί ὁ ρυθμός βασίζεται τή μορφή του στήν προσωδία καί μ' αὐτό τόν τρόπο ἔχει σάν ἔργο του τό νά ἀπεικονίζει τίς λέξεις. Σ' αὐτό πρέπει νά προσθέσουμε, ὅτι μερικά πάθη ἔχουν ἕνα φυσικό ρυθμικό χαρακτήρα, ἀπόλυτο καί ἀνεξάρτητο ἀπ' τή γλώσσα, ὅπως ἀκριβῶς ἔχουν καί ἕνα μελωδικό. Ἔτσι π.χ. ἡ λύπη προχωρεῖ κί μέ ἄργα καί κανονικά βήματα, μά ἔλισης καί μέ σιγανά καί ἀδύναμα. Ἡ χαρά πάλι τρεβά μέ γοργά καί ζωηρά, μά καί μέ ἐντατικούς καί ὀρεῖς ἤχους. Ἀπ' ὅλα αὐτά βγαίνει τό συμπέρασμα, ὅτι ὁ ἄλλο τά πάθη μπορούμε νά διακρίνουμε ἕνα ἀτομικό χαρακτήρα, πού ὅμως εἶναι δύσκολο νά συλληφθῆ ἔξω αἰτίας τῆς γενικότητας τῶν παθῶν αὐτῶν, πού εἶναι πλεγμένα μέ ἄλλα προηγούμενα ἢ καί μεταξύ τους. Μέ τά παραπάνω ὁ Ρουσοῦ ἔννοει, ὅτι ταχύτητα, καί ὀχι ρυθμός πηγάζει ἀπ' τά πάθη, καί ἡ ταχύτητα δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τόν ρυθμό.

Ἐπειδὴ λοιπὸν ἡ μελωδία προῆλθε ἀπ' τήν ὁμιλία καί ἐπειδὴ εἶναι ἡ οὐσία τῆς μουσικῆς πρέπει νά ἔχη τά πρωτεία.

Ἡ μελωδία, ἡ ἁρμονία, ἡ κίνηση καί ἡ ἐκλογὴ ὀργάνων ἢ φωνῶν εἶναι τά στοιχεῖα τῆς μουσικῆς γλώσσας, καί ἡ μελωδία, χάρις στήν ὁμοειδή της συσχέτιση μέ τόν κόσμο τῆς γραμματικῆς καί τῆς ρητορικῆς, εἶναι ἐκείνη, πού δίνει ὁ ἄλλο τά ἄλλα τόν χαρακτήρα τους. Γιά τοῦτο πρέπει πάντα ἡ μουσική, τόσο ἡ ὀργανική, ὅσο καί ἡ φωνητική, νά παίρνει ζωὴ ἀπὸ τό στοιχεῖο τοῦ τραγοῦδιου.

(Συνεχίζεται)