RENÉ DUMESNIL

Η ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Ἄν, θέλοντας νὰ κατατοπιστοῦμε πάνω στὴ σημασία τῆς ρομαντικῆς μουσικῆς κίνησης στὴ Γαλλία, συμβουλευτοῦμε, ὅπως βέβαια εἶναι φυσικό, τοὺς κριτικούς, τοὺς μυθιστοριογράφους κι' ὅσους ἔγραψαν ἀπομνημονεύματα, σίγουρα θὰ τὰ χάσουμε διαβάζοντάς τους. Γιατὶ ἔχουμε ἐλάχιστα παραδείγματα τόσο ριζικῶν μεταβολῶν ποὺ μπορεῖ νὰ φέρει ὁ χρόνος στὶς κρίσεις διανοουμένων πάνω στὰ ἔργα καὶ στοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς τους.

Βέβαια οἱ συνθέτες τοῦ γαλλικοῦ ρομαντισμοῦ, ποὺ χειροκροτήθηκαν στὴν ἐποχή τους, δὲν ξεχάστηκαν ἀκόμη· μὰ τὰ ἔργα τους, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, παρουσιάζουν μιὰ ἀποκαρδιωτικὴ κενότητα καὶ μιὰ καταθλιπτικὴ βαρυεστημάρα.

Τὴν ἴδια ζωηρὴ κατάπληξη δοκιμάζουμε, διαβάζοντας κάθε σελίδα τῆς βιογραφίας ἑνὸς Μπερλιόζ, ὅταν βλέπουμε πόσες δυσκολίες ἦταν ἀναγκασμένος νὰ ὑπερπηδήσει αὐτὸς ὁ πραγματικὰ μεγαλοφυὴς καλλιτέχνης γιὰ νὰ σταδιοδρομήσει, τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ σύγχρονός του ἀσήμαντος Γερμανὸς συνθέτης Μέγερμπερ κέρδιζε στὸ Παρίσι ὅσο χρυσάφι ἤθελε. Κι ἀκόμη ὅταν μαθαίνουμε πὼς ὁ Μπερλιὸζ ἀναγκάστηκε, γιὰ νὰ ἐξοικονομεῖ καιρὸ γιὰ νὰ γράφει τὶς ἐπιφυλλίδες ποὺ τὸν συντηροῦσαν, νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του νὰ γράψει μιὰ συμφωνία, ποὺ ὄχι μόνο δὲ θὰ τούδινε κανένα ὄφελος ἀλλὰ ἀντίθετα θὰ τὸν ἐπιβάρυνε καὶ μὲ τὰ ἔξοδα τῆς ἀντιγραφῆς.

Διαπιστώνουμε ἐπίσης τὸ ἑξῆς περίεργο φαινόμενο: ὅτι ἐλάχιστοι εἶναι οἱ Γάλλοι ποὺ παίρνουν μέρος στὴ ρομαντικὴ κίνηση τῆς Γαλλίας κι αὐτοὶ εἶναι μέτριοι συνθέτες—ἐκτὸς φυσικὰ ἀπὸ τὸ Μπερλιόζ, ποὺ ἡ μεγάλη ἀξία του ἀντισταθμίζει αὐτὴ τὴ διαπιστούμενη ἀριθμητικὴ μειονότητα—. Οἱ περσότεροι λοιπὸν κι οἱ πιὸ σημαντικοὶ πρωτεργάτες τῆς ρομαντικῆς μουσικῆς στὴ Γαλλία εἶναι ξένοι: ὁ Σοπέν, Πολωνός· ὁ Λίστ, Οὐγγρος· οἱ Σποντίνι, Ροσσίνι, Ντονιτσέτι, Μπελίνι, Ἰταλοί· ὁ Μέγερμπερ, Πρῶσσος... Καὶ τὰ ἔργα αὐτῶν τῶν τελευταίων εἶναι, ἀποκλειστικὰ σχεδὸν θεατρικὰ καὶ πάντα εἶναι οἱ σκηνογραφίες μᾶλλον, τὸ λιμπρέτο κι ἡ ἑρμηνεία ἑνὸς Νουρί, ἑνὸς Ντυπρέ, μιᾶς Φαλκὸν (διάσημοι μελοδραματικοὶ τραγουδιστὲς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης) ποὺ τὰ κάνουν ρομαντικά, κι ὄχι τὸ χρῶμα τῆς ὀρχήστρας ἢ ἡ μελωδική τους γραμμή. Καθὼς πολὺ σωστὰ γράφει ὁ μουσικὸς κριτικὸς Καστὶλ-Μπλάζ: «Τὸ Παρισινὸ κοινό, λεπτὸς γνώστης τῆς τέχνης, κρίνει τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὶς σκηνογραφίες, τὰ κοστούμια, τὰ βαρυστολισμένα ἄλογα, τὸ σατέν, τοὺς στρατιωτικοὺς θώρακες καὶ γενικὰ ἀπὸ τὴν πολυτέλεια τῆς παράστασης. Παραμελεῖστε αὐτὴ τὴν πολυτέλεια, καὶ τὸ ταλέντο τοῦ μουσικοῦ θὰ σβύσει μπροστὰ σ' ἕνα ἀκροατήριο ὑπέροχα ἀνίκανο νὰ τὸ ἐκτιμήσει.» Αὐτὸς ὅμως ὁ κριτικὸς ὁ τόσο δίκαια αὐστηρὸς μὲ τοὺς σύγχρονούς του, πῶς δείχνει ὅτι ἀντιλαμβάνεται τὴ μουσική; **Διασκευάζει** μιὰ **Λειτουργία τοῦ Ροσσίνι** (γιὰ τὴν ὁποία ὁ Ροσσίνι δὲν εἶναι καθόλου ὑπεύθυνος), σκαρωμένη ἀπὸ ἀποσπάσματα τοῦ **Otello**, τῆς **Cenerentola**, τοῦ **Barbiere**, τοῦ **Tancrede**, τῆς **Semiramide**, μιὰ λειτουργία, ὅπου τὸ **Gloria** εἶναι κανωμένο ἀπὸ ἕνα κωμικὸ συλλαβικὸ κουϊντέττο, κι ὅπου τὸ **Credo** ἀρχίζει μὲ τὴ μελωδία τοῦ κόντε Ἀλμαβίβα ἀπὸ τὸν **Κουρέα τῆς Σεβίλλης**: **Ecco ridente il ciello**.,. Αὐτὸς ὁ ἴδιος Καστὶλ-Μπλὰζ ἀκρωτηριάζει τὸ **Freischütz** τοῦ Βέμπερ γιὰ νὰ σκαρώσει ἕνα **Robin des Bois**, διασκευάζει τὸ **Don Juan** τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ προσθέτει ἕνα μπαλέτο, γιὰ νὰ προσφέρει στοὺς θαμῶνες τῆς Ὄπερας ἕνα **Don Juan** ποὺ νὰ ταιριάζει στὰ γοῦστα τους.

Πραγματικὰ θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι δὲν ὑπῆρξε ποτὲ στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς ἐποχή, ποὺ οἱ ἰδέες τοῦ κόσμου πάνω στὴ μουσικὴ νὰ ἦταν τόσο βάρβαρες καὶ τὰ γοῦστα του τόσο ἐκφυλισμένα, ἄν, σ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ στιγμή, δὲν εἶχε ἐμφανιστεῖ ἕνας Μπερλιόζ, γιὰ νὰ μοχθήσει μὲ πραγματικὰ ὀδυνηρὲς προσπάθειες, γιὰ τοὺς μεταγενεστέρους καὶ νὰ δόσει στὸ γαλλικὸ ρομαντισμὸ μουσικὰ ἀριστουργήματα, ἰσάξια μὲ τὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ἑνὸς Οὐγκώ, ἑνὸς Βινύ, ἑνὸς Λαμαρτίνου κι ἑνὸς Μπαλζάκ.

Ὁ Μπερλιὸζ ἀντιπροσωπεύει στὴ μουσική, τὶς ἴδιες ἀκριβῶς ἐπαναστατικὲς δυνάμεις ποὺ ἀντιπροσωπεύουν στὴν ποίηση ὁ Βίκτωρ Οὐγκὼ κι ἡ σχολή του. Κι αὐτὲς οἱ δυνάμεις ἔρχονται φυσικὰ σὲ σύγκρουση μὲ τὶς συντηρητικὲς ἀρχές. Ὅπως παρατηρεῖ, πολὺ σωστά, ὁ Γάλλος ἱστορικὸς τῆς μουσικῆς Κομπαριέ, στὴν τέχνη ἔχουν εἰσχωρήσει δυνάμεις ἀντίθετες πρὸς τὴν κοινωνικὴ ζωή, καὶ οἱ βλέψεις τῆς νέας διανόησης βρίσκουν πρόσκομμα τὶς προαιώνιες καθιερωμένες συνήθειες. Ὅταν βάζει ὁ Μπερλιὸζ ὑποψηφιότητα γιὰ νὰ μπεῖ στὴν Ἀκαδημία δὲν παίρνει οὔτε μιὰ ψῆφο. Νικήθηκε ἀπὸ τὸ μετριώτατο συνθέτη Ἀμπρουὰζ Τομά, κι ἀργότερα ἀπὸ τὸν ἐντελῶς ἀνάξιο λόγου Κλαπισόν. Στὴν τρίτη δὲ ἐκλογὴ παρὰ λίγο νὰ νικηθεῖ ἀπὸ τὸν Πανσερόν, τὸν καθηγητὴ τοῦ Κονσερβατουάρ...

Ὅταν ὁ Ροσσίνι ἔπαψε νὰ συνθέτει, ἄφησε τὴ θέση του στὸ συμπατριώτη του **Γκαετάνο Ντονιτσέτι**, ποὺ γεννήθηκε στὴ Μπέργκαμο, τὶς 29 Νοεμβρίου 1797, κι εἶχε ὅπως κι ὁ Ροσσίνι, σπουδάσει σύνθεση μὲ τὸν ἀββὰ Ματεῖ. Ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὶς μουσικὲς συνταγὲς ποὺ χρησιμοποιοῦσε τόσο καλὰ ὁ συμπατριώτης του Ροσσίνι, σὲ τρόπο ποὺ ἡ καλλιτεχνική τους συγγένεια φαίνεται πιὸ ἔκδηλη κι ἡ γονιμότητά τους ἐξ ἴσου πλούσια. Ἀπ' τὸ 1818 ὡς τὸ 1830, ὁ Ντονιτσέτι συνθέτει εἰκοσιέξη ὄπερες, κι ὕστερα φτάνει νὰ γράφει ὡς ἕξη παρτιτοῦρες τὸ χρόνο. Ἡ φήμη του καθιερώνεται μὲ τὴν ὄπερά του **Anna Bolena**, ποὺ δόθηκε στὸ Μιλάνο τὸ 1828 καὶ κορυφώθηκε μὲ τὴ **Lucia di Lamermoor**, ποὺ παίχτηκε τὸ 1835 στὴ Νεάπολη, ἐξασφαλίζοντας στὸ συνθέτη της μιὰ πρώτη θέση πλάϊ στὸ Ροσσίνι. **Ἡ Κόρη τοῦ Συντάγματος** (Ὀπερὰ-Κωμὶκ 1840), **Οἱ Μάρτυρες**, ποὺ ἡ λογοκρισία ἀπαγόρεψε τὸ ἀνέβασμά της στὴ Νεάπολη ὅπου ἐπρόκειτο νὰ δοθεῖ μὲ τὸν τίτλο **Poliuto**) καὶ ἡ **Favorita**, ποὺ δόθηκε ἐπίσης τὸ 1840 στὴν Ὄπερα τοῦ Παρισιοῦ, συντέλεσαν στὸ νὰ καθιερωθεῖ πιὰ ὁ Ντονιτσέτι σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς κοσμογάπητους συνθέτες τῆς Γαλλίας. Ὁ **Don Pas-**

quale του (1843), παρὰ τὸ φανταχτερό του μπρίο, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ὠχρὴ ἀπομίμηση τοῦ **Barbiere** τοῦ Ροσσίνι. Μὰ ἀπὸ τὶς ἑξῆντα ὅπερες ποὺ γραψε ὁ Ντονιτσέτι τρεῖς μονάχα ἐπέζησαν. Κι αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἔπεσε θύμα τῆς εὐκολίας ποὺ εἶχε στὸ γράψιμό του· ὅμως παρὰ τὴν κάποια της κοινοτοπία ἡ μουσική του εἶναι δραματικὴ πιὸ πολὺ ἀκόμη κι ἀπ' αὐτὴ τοῦ Ροσσίνι. Πέθανε τὸ 1848.

Ὁ **Βιντσέντσο Μπελίνι** (1801—1835) γεννημένος στὴ Σικελία, εἶναι κι αὐτὸς ἕνας πολιτογραφημένος Γάλλος. Μαθητὴς τοῦ Τσινγκαρέλι στὴ Νεάπολη, γνώρισε τὸ 1827 μιὰ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία μὲ τὴν ὅπερά του **Il Pirata**. Κι ὕστερα ἀπὸ τέσσερα χρόνια, στὸ Μιλάνο, δυὸ ἄλλες του ὅπερες ἡ **Norma** κι ἡ **Sonnambula**, τραγουδημένες ἀπὸ τὴ μεγάλη Μαλιμπράν, γνώρισαν πραγματικοὺς θριάμβους. Ὁ Ροσσίνι ἐκτιμώντας τον τὸν κάλεσε στὸ Παρίσι, ὅπου τὸ 1835 ἀνέβασε στὸ Ἰταλικὸ Θέατρο τὴν ὅπερά του **I Puritani di Scozzia**, ποὺ προκάλεσε τὸν ἀκράτητο ἐνθοτσιασμὸ τοῦ κοινοῦ. Ὁ Μπελλίνι ἔμοιαζε στὴ φυσιογνωμία μὲ τὸ Σοπέν. Ὁ Γάλλος λογοτέχνης κι αἰσθητικὸς Γκωτιέ, δίνει ἕνα πολὺ πετυχημένο σκίτσο τοῦ Μπελλίνι: «Ἀγνοεῖ τὴν τέχνη νὰ κρύβει, μὲ τὴν ἐπιδεξιότητα τῶν συνδυασμῶν καὶ τὸ μπέρδεμα τῶν ἀκομπανιαμέντων τὴν ἀπουσία ἢ τὴν ἀδυναμία τῶν ἰδεῶν του: μιὰ πνοὴ τὸν ἀνυψώνει· μόλις κοπεῖ αὐτὴ ἡ πνοὴ ξαναπέφτει ... Ὅ,τι ἐλαττωματικὸ ἔχει προέρχεται ἀπὸ τὴ διαπαιδαγώγησή του κι ὅ,τι γοητευτικὸ ἀπὸ τὴ φύση του.» Ὁ Μπελλίνι σήμερα ἔχει πέσει ἐντελῶς.

Ὕστερα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς Ἰταλούς, νὰ κι ἕνας Γερμανός, πού, κι αὐτὸς ἐπίσης, ἔρχεται νὰ γυρέψει στὸ Παρίσι τὴν ἐπιτυχία καὶ ποὺ τὴ γνώρισε πραγματικὰ σὲ τέτοιο βαθμό, ὥστε ἡ μουσική του ἔφτασε ν' ἀντιπροσωπεύει ἐπὶ δυὸ-τρεῖς γεννιὲς τὴν πραγματικὴ γαλλικὴ μουσική. Εὐλύγιστος, περσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο Γερμανό, ὁ Μέγερμπερ κατάφερε νὰ πλάσει τὸ ταλέντο του σύμφωνα μὲ τὰ γοῦστα τοῦ κοινοῦ· ὅμως τοῦ ἔλειπε τέλεια αὐτὸ τὸ οὐσιωδέστατο προτέρημα, ποὺ μόνο ὁ Μπερλιὸζ κι ὁ Βάγκνερ εἶχαν τότε: ἡ πίστη στὴν τέχνη του· καὶ πάντα του στάθηκε ὁ ἐραστὴς τῆς ἐπιτυχίας. Ὁ Βέμπερ, παλιός του συμμαθητής, τὸν κατηγοροῦσε πὼς πρόδωσε τὴν πατρίδα του τὴ Γερμανία γιὰ νὰ γίνει Ἰταλός, ὁ δὲ Σούμαν τὸν κατηγόρησε πὼς ἔγινε Γάλλος. Στὴν πραγματικότητα ὅμως, ἔμεινε πολὺ Πρῶσσος, ὄχι μονάχα στὴν ἐθνικότητα, ἀλλὰ καὶ στὸ πνεῦμα.

Γυὸς ἑνὸς τραπεζίτη, ὁ Γιάκομπ Μπὲρ γεννήθηκε στὸ Βερολίνο τὸ 1791. Πρῶτα-πρῶτα ἄλλαξε τὸ ἑβραϊκό του ὄνομα Γιάκομπ καὶ τόκαμε Τζιάκομο, κι ἔπειτα, θέλοντας νὰ κολακεύσει τὸν πλούσιο πάππο του, ἀπὸ μητέρα, ποὺ λεγόταν Μέγερ, γιὰ νὰ τὸν ἀφήσει κληρονόμο του, πρόσθεσε στὸ πατρικό του ἐπώνυμο Μπὲρ τὸ ἐπώνυμο τοῦ πάππου του Μέγερ κι ἔτσι ἔγινε Μέγεμπερ. Μαθητής, μαζὶ μὲ τὸ Βέμπερ, τοῦ ἀββᾶ Φόγκλερ, πῆγε, σύμφωνα μὲ τὴ συμβουλὴ τοῦ συνθέτη Σαλιέρι, στὴ Βενετία ὅπου ἀνέβασε τὴν ὅπερά του **Crociato in Egito** (1724), ποὺ ἡ ἐπιτυχία της ἔκαμε τόση ἐντύπωση στὸ γενικὸ διευθυντὴ τῶν γαλλικῶν θεάτρων ντὲ Λὰ Ροσφουκώ, ὥστε τὸν κάλεσε στὸ Παρίσι γιὰ ν' ἀνεβάσει κι ἐκεῖ αὐτὴ τὴν ὅπερά του. Ὕστερα ἀπὸ σύντομη διαμονή του στὸ Παρίσι, ἔφυγε καὶ ξαναγύρισε ἐκεῖ τὸ 1830 γιὰ ν' ἀνεβάσει στὴν Ὄπερα τὸ καινούριο ἔργο του **Robert le Diable** (1731), ποὺ γνώρισε τέτοια ἐπιτυχία ὥστε ὁ τότε διευθυντὴς τῆς Ὄπερας Βερὸν τοῦ παράγγειλε ἀμέσως μιὰ δεύτερη ὅπερα. Ἔτσι τὴν ἄλλη χρονιὰ ὁ Μέγερμπερ ἀνέβασε τοὺς **Huguenots** ποὺ ἡ ἐπιτυχία τους στάθηκε μοναδικὴ στὰ χρονικὰ τῆς Ὄπερας. Μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν τεράστια ἐπιτυχία ὁ Μέγερμπερ ἔγινε ἕνας πραγματικὸς δικτάτορας τοῦ λυρικοῦ θεάτρου στὴ Γαλλία. Ὕστερα ἀπὸ μακρόχρονη σιωπὴ ἀνεβάζει, πάλι στὸ Παρίσι, τὴν ὅπερά του **Ὁ Προφήτης** τὸ 1849, ποὺ ἔγινε δεχτὴ μὲ κάποιο δισταγμὸ ἀπὸ τὸ Παρισινὸ κοινό, ποὺ τὴν κατηγοροῦσε γιὰ τὴν πολὺ «ἐπιστημονικὴ» μουσική της. Γρήγορα ὅμως ἡ περίφημη σοπράνο Πολίνα Γκάρτσια-Βιαρντὸ χάρισε μὲ τὴν τέχνη της καὶ σ' αὐτὴ τὴν ὅπερα τοῦ Μέγερμπερ τὴν ἴδια θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία ποὺ ἔδωσε καὶ στοὺς **Οὐγκενότους**.

Σὲ λίγο ὁ Μέγερμπερ διορίστηκε Μεγάλος δάσκαλος τῆς μουσικῆς τοῦ βασιλιᾶ τῆς Πρωσίας. Στὴ Γερμανία ἔδωσε δυὸ καινούργιες ὅπερές του, καὶ τὸ 1859 ἀνέβασε στὸ Παρίσι, στὴν Ὄπερὰ-Κωμίκ, **τὴ Συχώρεση τοῦ Πλέρμελ**. Τὶς 2 Μαΐου τοῦ 1864 πέθανε πρὶν προφτάσει ν' ἀνεβάσει τὴν τελευταία του ὅπερα **Ἡ Ἀφρικάνα**, ποὺ ἡ πρεμιέρα της δόθηκε τὶς 28 Ἀπριλίου τοῦ 1865, καὶ μέσα σὲ δέκα μῆνες ἔφτασε τὶς ἑκατὸ παραστάσεις.

Ὁ Βάγκνερ ἀποκαλοῦσε τὸ Μέγερμπερ ἕνα «ἀπόλυτο μηδενικὸ» κι ὁ Σούμαν ἐδήλωνε πὼς «τὸν περιφρονοῦσε ἀπὸ τὰ βάθη τῆς καρδιᾶς του»· μὰ στὴ Γαλλία μονάχα ὁ Μπερλιὸζ συμμεριζόταν τὴ δίκαιη γνώμη τῶν δύο αὐτῶν μεγάλων δασκάλων, κι οἱ κακὲς γλῶσσες δὲν ἔχαναν τὴν εὐκαιρία νὰ κακολογοῦν τὸ μεγαλοφυῆ αὐτὸ συνθέτη πὼς τάχα ἀπὸ ζήλεια του καταφερόταν ἐνάντια στὸ Μέγερμπερ.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Μέγερμπερ ἀντικαθρεφτίζει τέλεια τὸ χαραχτήρα του καὶ φανερώνει τὴν ἔκδηλη τάση τοῦ συνθέτη της στὴν ἀναζήτηση φανταχτερῶν ἐντυπώσεων· τὰ δὲ θέματά του κι ἡ ἐνορχήστρωσή του παρουσιάζουν μιὰ κοινοτοπία ποὺ φτάνει ὡς τὴ χυδαιότητα.

(Συνεχίζεται)