

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΑΙΩΝΟΣ

(Συνέχεια από το προηγούμενο φύλλο)

Στό μεταξύ, ο συνθέτης Καμπέρ (1628—1677) κι' ο λιμπρετίστας του Περέν προσπαθοῦσαν νά δημιουργήσουν στη Γαλλία δημόσιες παραστάσεις όπερας, κατά τό υπόδειγμα τών Ίταλών, και κατάφεραν νά πετύχουν, γι' αὐτόν τό σκοπό, ένα προνόμιο από τό βασιλιά, στά 1669. Δυό όπερες τοῦ Καμπέρ, πού παίχτηκαν στά 1671 και 1672, προαιώνισαν ένα εὐτυχιόμένο μέλλον γι' αὐτές τους τίς προσπάθειες. Τότε όμως ἐπενέβη ὁ Λούλι, ἀγόρασε ἀπ' αὐτούς τοὺς δυό ἐπιχειρηματίες, πού βρίσκονταν στά πρόθυρα τῆς χρεωκοπίας, τό βασιλικό προνόμιο τους, μονοπώλησε γιά λογαριασμό του τή δραματική μουσική στη Γαλλία, κι' ἔδωσε στά 1673 τήν πρώτη του «μουσική τραγωδία», μέ τίτλο Κάδμος και Ἐρμόνη, πού τήν ἀκολούθησαν ἄλλες δεκατέσσαρες.

Ἐτσι αὐτός ὁ Φλωρεντινός συνθέτης ἔμεινε, ὡς τό τέλος τῆς ζωῆς του, ὁ ἀπόλυτος δικτάτορας τῆς γαλλικῆς μουσικῆς, παραμερίζοντας και κτυπώντας ἀνίλεα ὅλους τοὺς ἀντιπάλους του. Ὅμως στά χέρια του ἡ γαλλική όπερα ἔγινε μιά ἐξαιρετικά προτότυπη μουσική φόρμα, πού ἴσως νά χρωστάει τή διαμόρφωσή της περισσότερο στήν ἐθνική παράδοση τοῦ αὐλικοῦ μπαλέτου παρά στά ἱταλικά ὑποδείγματα. Ὅσο γιά τό μόνο στοιχείο πού ἔλειπε ἀπ' αὐτή τήν παράδοση, δηλαδή τό ρετσιτατίβο, δημιουργήθηκε κι' αὐτό ἀπό τήν ἀπαγ-

γέλια τών ἠθοποιῶν τῆς Κομεντί—Φρανοαίζ. Ὁ Λούλι πού εἶχε τήν καλή τύχη ν' ἀποχτήσει γιά λιμπρετίστα τό δραματικό ποιητή Κινώ, βρῆκε τόν τρόπο νά ἐνοποιήσει ένα σωρό διαφορετικά στοιχεία — μουσική, χορό, ζωγραφική, ἀρχιτεκτονική κλπ. — και νά τα συνταιριάσει, σ' ένα ἐνιαῖο καλλιτεχνικό σύνολο, μέ τή θεατρική δράση. Ἐτσι λοιπόν ὀργανωμένη ἡ όπερα ἀνῆλθε πλουσιοπάροχα, στό ἀπόγειο τῆς δόξας τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβίκου 14ου και στάθηκε ένα μεγαλοπρεπές μνημεῖο τῆς λαμπρότητας τοῦ μεγάλου ἐκείνου αἵωνα τῆς Γαλλίας.

Μετά τό θάνατο τοῦ Λούλι, οἱ συνθέτες πού τοὺς εἶχε παραμερίσει ὁ Φλωρεντινός αὐτός δικτάτορας, μπόρεσαν νά δώσουν ἔργα τους στήν Ὅπερα. Καί πρώτος ὁ Μάρκ—Ἄντουαν Σαρπαντιέ, μέγας Γάλλος καλλιτέχνης θρεμένος ἀπό τήν ἱταλική μουσική, ἀνέβασε στά 1693, μιά ἐξαιρετική όπερά του, τή Μήβεια. Τήν ἴδια χρονιά ἕνας ἄλλος ἀξιόλογος Γάλλος συνθέτης ὁ Ἄντρι Ντεκαρέ (1762—1741), μαθητής τοῦ Λούλι, ἀρχίζει τή λαμπρή σταδιοδρομία του. Περί τά τέλη τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβίκου 14ου και κατά τό διάστημα τῆς Ἄντρι βασιλείας, ἡ δραματική μουσική στη Γαλλία ἀντιπροσωπεύεται ἀπό πολλούς συνθέτες ἄξιας, πού τρεῖς ἀπ' αὐτούς γνώρισαν θριαμβευτικές ἐπιτυχίες: Ὁ Ὅ Αντρέ Καμπρά (1660—1744) μέ τήν όπερα—μπαλέτο του Ἡ

•Ερωτιάρα Εύρώπη, ὁ Ἄντρι — Καρντινάλ Ντετούρ (1672—1749) με τίς ὄπερες του Ἰοά και Τά στοιχεῖα κι ὁ Ζάν—Ζοζέφ Μουρέ (1682—1737), ποὺ ἐπωνομάσθηκε ὁ «Μουσικός τῶν Χαρίτων», με τίς ὄπερες—μαπάλετα του Οἱ Γιορτές τῆς Θάλας και Οἱ Ἐρωτες τῶν Θεῶν.

Ἔτσι αὐτοὶ οἱ συνθέτες ἀκολούθησαν, στὸν τομέα τῆς ὄπερας, τὰ ἴχνη τοῦ Λοῦλι, ποὺ ἡ ἐπίδρασή του ἐξασκοῦσθεσαν νὰ κυριαρχεῖ στὴ γαλλικὴ μουσικὴ ὡς τὴν παραμονὴ τῆς Γαλλικῆς ἐπαναστάσεως. Ὅμως μὲ τὴν προσωπικὴ τους ἰδιοσυγκρασία, φέρνουν ὀρισμένους νεωτερισμούς στὴν ὄπερα, ποὺ ὁ πῶς σημαντικοὶ εἶναι ἡ δημιουργία τῆς Ὀπερας—μαπάλετας, ποὺ ἔγκαινιάσθηκε στὰ 1697 μὲ τὴν Ἐρωτιάρα Εύρώπη τοῦ Καμπρά. Αὐτὸ τὸ καινούριο εἶδος δὲν εἶναι, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς, μιὰ ὄπερα μὲ μαπάλετα, ἀλλὰ μιὰ ὄπερα σὲ μορφὴ μαπάλετου, ποὺ οἱ διάφορες πράξεις τῆς παρουσιάζονται μὲ διαφορετικὰ ὑποθέσεις, ποὺ τίς ἐνώνει μονάχα μιὰ κοινὴ κεντρικὴ ἰδέα πολὺ γενικὴ (Οἱ Χάριτες, Οἱ Ἐρωτες, Τὰ Στοιχεῖα κλπ.). Ἡ ὄπερα—μαπάλετο, λιγώτερο κουραστικὴ γιὰ τὸ κοινὸ, ἀπὸ τίς πλοκεῖς τῆς καθατὸ ὄπερας, ποὺ τραβοῦσαν σὲ μάρκος, γοητεῖται κυριολογικὰ τοὺς Γάλλους τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀντιβασιλείας καὶ τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβικοῦ 15ου. Ὁ ἴδιος ὁ Ζάν—Φίλιπ Ραμῶ μάλιστα ἔγραψε σ' αὐτὸ τὸ εἶδος μερικὰ ἀπὸ τ' ὀριστευγῆμά του, ὅπου συχνὰ συναντοῦνε σελιῶδες πραγματικοῦ δραματικοῦ μεγαλείου. Ὁ συνθέτης αὐτὸς (1683—1764), ποὺ θεωρεῖται σὰν ὁ μεγαλύτερος Γάλλος συνθέτης τοῦ 18ου αἰῶνος, παρουσιάσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ θέατρο τὸ 1733, σὲ ἡλικία πενήντα ἐτῶν μὲ τὴν ὄπερὰ του Ἰπόλυτος καὶ Ἀρική ποὺ ἔκαμε βαθεῖα ἐντύπωση στὸ κοινὸ μὲ τοὺς πρωτοφανεῖς, γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, νεωτερισμοὺς τοῦ συνθέτη τῆς. Ἀπὸ τότε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του δὲν ἔπαυε νὰ γράφει γιὰ τὴν Ὀπερα. Ὁ Ραμῶ κράτησε τὸ γενικὸ πλαίσιο ποὺ χάραξε ὁ Λοῦλι, μὲ τὸ πλῆτος ἐὰν μὴ πικνότητα μουσικῆς ποὺ δὲν εἶχε χρησιμοποιεῖ ἀκόμη στὴ γαλλικὴ σκηνή. Χρησιμοποίησε ἐπίσης ὅλες τίς νεωτερικέες κατακτήσεις τῆς τέχνης ποὺ τὰ θαυμάσια ἀποτελέσματα τῶν μακροχρονίων θεωρητικῶν του ἀναζητήσεων, γιὰ νὰ πετύχει δραματικὲς ἐντυπώσεις πρωτοφανοῦσῆκεφραστικῆς δύναμης. Οἱ σύγχρονοὶ τοῦ Γάλλου ἔνωσαν, μπροστὰ στίς πύλιντες ὑπέροχες ἐμπνεύσεις του, μιὰ ἐντύπωση συντριπτικοῦ μεγαλείου, ἀνάλογη μὲ τὴν ἐντύπωση ποὺ προκάλεσαν στὴν Εύρώπη τοῦ 19ου αἰῶνα τὰ δράματα τοῦ Βάγκνερ. Ὁ Ραμῶ παρουσιάζεται σὰν ἀθθεντικὸς πρόδρομος τοῦ Γκλόουκ, και πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ ἀποδίδονται σ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο — στὴ μεταρρύθμιση ποὺ ἐπέφερε στὴν Ἰταλικὴ ὄπερα — εἶχαν ἤδη πραγματοποιηθεῖ πρωτίτερα στὴ γαλλικὴ ὄπερα κι' εἰδικότερα στὴν ὄπερα τοῦ Ραμῶ. Γι' αὐτὸ ἡ μεγάλη πρωτοτυπία τοῦ Γκλόουκ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν δραματικὴν του ἰδιοφυΐα, ἔγκειται σὸ ὅτι διάλεξε γιὰ τὰ ἔργα του θέματα πλατεῖα ἀνθρώπινα κι' ἔμπασε ὀριστικὰ στὴν Ὀπερα τοῦ Παρισιοῦ τὸ ἰταλο—γερμανικὸ μουσικὸ στυλ.

Τὸ στυλ αὐτὸ εἶχε ἤδη ἀρχίσει νὰ μπαίνει στὴ Γαλλία μέσω τῆς κωμικῆς ὄπερας, ὕστερα ἀπὸ τίς παραστάσεις ποὺ δόθηκαν στὸ Παρίσι, στὰ 1752, ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς «Μπουφὼν» (καλλιτέχνες τῆς κωμικῆς ὄπερας). Ἔτσι ἡ γαλλικὴ κωμικὴ ὄπερα ἀνίει σιγά—σιγά τ' ἀγαπημένα τῆς «βωντιβίλ» (κωμωδιόλες μὲ τραγουδάκια) και δημιουργεῖ, μιὰ καινούρια και δική τῆς μουσικὴ, ἐπηρεασμένη, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἤττον, ἀπὸ τίς

ἰταλικὲς ἀριέτες. Αὐτὴ ἡ χειραφέτηση τῆς κωμικῆς ὄπερας ἀρχισε νὰ πραγματοποιεῖται κυρίως ἀπὸ τὸ 1760 και προετοιμάσθη τὸ γαλλικὸ κοινὸ γιὰ νὰ δεχθεῖ τὴ μουσικὴ τοῦ Γκλόουκ, ποὺ γ' αὐτὴ ἀρχίζει μιὰ καινούρια ἐποχὴ τῆς γαλλικῆς μουσικῆς.

Κατὰ τὴν περίοδο ποὺ ἀνασκόπησαμε, ἡ γαλλικὴ μουσικὴ, παρὰ τίς ἔνες ἐπιδράσεις ποὺ ὀφίετατο ἀδιόκοπα, παρουσιάζει ἕνα τόσο εἰδικὸ ἐθνικὸ χαρακτήρα, ὡστε φέριεται σὰν ἀπομονωμένη στὸ σύνολο τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς τέχνης. Καθὼς ἔξρουσε ὅλες οἱ γῶρες τῆς Εύρώπης υιοθέτησαν τὸ ἰταλικὸ μουσικὸ στυλ, προσαρμόζοντας το, περισσότερο ἢ λιγότερο στὸν ἐθνικὸν τους ἰδιοσυγκρασία. Μονάχα ἡ Γαλλία διατήρησε, ἀκόμη και κάτω ἀπὸ τίς βανεικὲς φόρμες ποὺ χρησιμοποιήσθη, τὴν οὐσία τῶν μουσικῶν τῆς παραδόσεων τόσο στὴν ἐμπνευση ὅσο και στὸ στυλ. Ἔτσι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὑπῆρξαν δυὸ λογιῶν μουσικῆς: ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ και ἡ γαλλικὴ μουσικὴ, ποὺ τότε πολὺ λίγο τὴν ἤξεραν καὶ ἐλάτιστα τὴν ἐκτικὴ μὴν ὀνόθηκε ἠρωϊκὰ ὡς τὸ 1750 ἐναντίον τοῦ κύματος τῆς ἰταλικῆς τέχνης ποὺ ὅλο και ποσοῦσαν. Μὰ τὸ 1760 τὸ κύμα αὐτὸ τὴν συνηπῆρε και τῆς ἔριξε μέσα στὸ πλατὺ ραθυμὸ μίος μουσικῆς τέχνης πανευρωπαϊκῆς ἢ μᾶλλον ἰταλο—γερμανικῆς, ὅπου συγχωνεύθηκε και ἔχασε τὴν προσωπικότητά τῆς.

Ἔτσι οἱ αἰῶνας αὐτοὺς, ποὺ μπορούμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε «Αἰῶνα Καμπέρ—Ραμῶ» ἔθεωρεῖτο γιὰ πολὺν καιρὸ, ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους, σὰν μιὰ σχεδὸν καταλυμένη μουσικὴ ἐποχὴ, ποὺ ἡ γλώσσα τῆς δὲν ἦταν πιά κατανοητὴ. Μονάχα μετὰ τὸ 1870 ἐκδηλώθηκε γιὰ τὴν παρανοημένη αὐτὴ μουσικὴ κάποιο ἐνδιαφέρον μὲ μερικὲς ἐπανεκδόσεις και ἐκτελέσεις ἔργων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Πολλοὶ μάλιστα μοντέρνοι Ἕλληες συνθέτες ἀνακάλυψαν στὰ ἔργα τους ἀπροσδόκητες ομοιότητες μὲ τὰ ἔργα τῶν παλιῶν ἐκείνων και ἀδιοχεασμένων δασκάλων. Δυστυχῶς τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα μόνου ἀκόμη ἀπῆρσαν γιὰ τοὺς εὐρύτερους μουσικοὺς κύκλους, γιατί λείπουν οἱ καλύτερες ἐπανεκδόσεις και ἡ τεχνικὴ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης δὲν μὴ εἶναι ἀρκετὰ γνωστὴ. Θὰ ἦταν εὐχρῆ ἔργων ἀν κάποτε οἱ μουσολόγοι καταπίνονταν μὲ πραγματικὸ ζῆλο νὰ ξεθάψουν ὅλες τίς περιπτώσεις ποὺ βρίσκονται θαμμένες στίς διάφορες βιβλιοθήκες και δημοσίευαν τίς πύ ἀξιόλογες ἀπ' αὐτές. Σίγουρα αὐτὴ τὸς ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς ξεχασμένης ἐκείνης μουσικῆς θὰ τὸς παρουσίαζε πολλές ὑπέροχες ἐκπλήξεις.