

Μὰ ἐκεῖ πού ὁ Φράνκ ἀπλώνει ὑπέροχα τὰ λαμπρά χρώματα τῆς ἠχητικῆς του παλέτας εἶναι στὸ **Κουϊντέτο σὲ φά ἐλάσσονα, γιὰ πιάνο, δυὸ βιολιά, ἄλτο καὶ βιολοντσέλο** (1879). Στὸ ἔργο αὐτό, ἡ γεμάτη πάθος καὶ ἀνησυχία ὁρμὴ του, ἀποκαλύπτει, περισσότερο ἴσως παρά σὲ κάθε ἄλλο, τὸν ψυχικὸ κόσμον τοῦ Φράνκ, καὶ πραγματοποιεῖ κατὰ τὸν πληρέστερον τρόπο τὶς ἠχητικὰς συνθέσεις πού ἐπινοοῦσε, χωρὶς καμιὰ προσπάθεια, ὁ μέγας αὐτὸς δάσκαλος. Μὰ ὅ,τι κάνει κυρίως μεγαλύτερη ἐντύπωση στὸ ἔργο αὐτὸ δὲν εἶναι τόσο ἡ τελειότητα τῆς κατασκευῆς του, ὅσο ἡ τραγικὴ πνοὴ πού τὸ ἐμψυχώνει. Τὸ Κουϊντέτο αὐτὸ ὁ Φράνκ τὸ ἀφιέρωσε στὸ Σαίν - Σάνς, πού, παρ' ὄλο πού ἔπαιξε τὸ μέρος τοῦ πιάνου κατὰ τὴν πρώτη ἐκτέλεσή του, δὲ δίστασε νὰ κατηγορήσει μὲ τὸν πιὸ ἐμπαθῆ τρόπο τὸ ἀριστούργημα αὐτό. "Ἐτσι στὴν καλλιτεχνικὴ ἐκτίμηση καὶ στὴν ἀφοσιωμένη φιλία πού τοῦ ἐξεδήλωσε ὁ Φράνκ μ' αὐτὴ τὴν τιμητικὴ ἀφιέρωση, ὁ Σαίν - Σάνς ἀποκρίθηκε μὲ μιὰ καταπληκτικὰ κακόψυχη συμπεριφορὰ πρὸς τὸν εὐγενικὸ συνθέτη.

Γιὰ τοὺς **Μακαρισμοὺς** (1869—1879) μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς εἶναι ἡ ἠθικὴ σύνθεση τῆς ζωῆς τοῦ Φράνκ, πού δημιούργησε τὸ ἔργο αὐτὸ σὲ στιγμὲς ὑπέροχης ψυχικῆς ἐξάρσεως. Πραγματικὰ θεόπνευστος κι ἔχοντας πάντα γιὰ ὁδηγὸ τῆς καθημερινῆς ζωῆς του τὰ διδάγματα τῆς **ἐπὶ τοῦ ὄρου** **ὁμιλίας** τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, στάθηκε ὁ κατ' ἐξοχὴν μουσικὸς ἐρμηνευτὴς τοῦ θείου λόγου. Πρέπει ἐπίσης νὰ θυμίσουμε πὼς ὁ Σεζάρ Φράνκ, πού κυοφόρησε αὐτὸ τὸ ἔργο ἀπὸ τὸ 1869 ὡς τὸ 1879, δὲν εἶχε τὴν τύχη νὰ τὸ ἀκούσει ποτὲ ὀλόκληρο· ἄκουσε μονάχα μερικὰ ἀποσπάσματα του ἀλλὰ κι' αὐτὰ ἐκτελεσμένα ἐλεεινά. "Ἐτσι ἡ μόνη χαρὰ πού δοκίμαζε ἀπ' αὐτό του τὸ ἀριστούργημα ἦταν νὰ δίνει τὴν παρτιτούρα του στοὺς μαθητὲς του καὶ σὲ μερικοὺς φίλους του γιὰ νὰ τὴ διαβάζουν· κι ὅταν, ὕστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνάγνωση, ἄκουε τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ θαυμασμοῦ των, πού ἔπρεπε νὰ εἶναι καὶ βασισμένες πάνω σὲ εὐστοχες παρατηρήσεις — γιὰτὶ δὲν τοῦ ἄρεσαν τὰ κοινότοπα συγχαρητήρια — ἐξεδήλωνε μὲ παιδιάστικη ἀφέλεια τὴν

εύτυχία του. Τὸ πλατύ του πρόσωπο φωτιζόταν ἀπὸ μακάρια εὐχαρίστηση καὶ δεχόταν τοὺς ἐπαίνους, χωρὶς ψεύτικη μετριοφροσύνη, σάν ἄνθρωπος πού ξέρει τὸν ἑαυτό του καὶ τὸ μέτρο τῆς ἀξίας του. Καὶ τώρα ἄς κάμουμε μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τοῦ ἔργου του.

Οἱ Μακαρισμοί, πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἕναν Πρόλογο καὶ ἑπτὰ μακαρισμούς, ἐκτελέσθηκαν γιὰ πρώτη φορά χωρὶς καμιά περικοπὴ στὴ Ντιζὸν τὸν Ἰούνιο τοῦ 1891, ἕνα χρόνο σχεδὸν μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη τους, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ ἀβᾶ Μαίτρ, στὸν ἑορτασμὸ τῆς ἑκτης ἑκατονταετηρίδας τοῦ Ἁγίου Βερνάρδου. Τὸ ἔργο αὐτό, ἐκτελεσμένο ὑπέροχα, προκάλεσε τὶς ἐνθουσιώδεις ἐκδηλώσεις τοῦ κοινοῦ.

Ἡ **Ρεβέκκα** (1881) εἶναι μιὰ βιβλικὴ σκηνὴ γιὰ σόλα, χορωδία καὶ ὀρχήστρα, πού ἡ ὁμορφία τῆς ὀφείλεται ἐν μέρει στὴ χρησιμοποίησι μιᾶς κλίμακος δανεισμένης ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο τρόπο τοῦ **ψά**.

Ἡ **Καταραμένος κυνηγός** (1882), συμφωνικὸ ποίημα, εἶναι μιὰ σελίδα ὀρχήστρας, ζωηρόχρωμη, ὅπου ὁ καλπασμὸς τοῦ ἱερόσυλου κόμη, πού δὲν τὸν καταπραῖνει οἱ θρησκευτικοὶ ὕμνοι καὶ πού τὸν ταραίνει τὸ κοπάδι τῶν δαιμόνων, ἐρμηνεύεται μὲ ἀνάλογους ρυθμούς καὶ ἠχοχρώματα.

Τὰ **Τζίν**, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο ποίημα τοῦ Οὐγκώ, εἶναι ἐπίσης ἕνα συμφωνικὸ ποίημα ὅπου στὴν ὀρχήστρα προστίθεται καὶ τὸ πιάνο. Βέβαια τ' ὄργανο αὐτὸ παίζει ἐδῶ ἕνα ρόλο πολὺ διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸν πού θὰ τοῦ ἔδινε ὁ Λιστ σὲ παρόμοια περίπτωσι: ὁ Φράνκ δὲ θυσιάζει τίποτα στὴ δεξιοτεχνία. Ὅπως θὰ κάμει ἀργότερα στὶς Συμφωνικὰς Παραλλαγὰς, ἐνσωματώνει τὸ πιάνο στὴν ὀρχήστρα, χωρὶς νὰ μειώνει τὸ ρόλο του· τοῦ διατηρεῖ τὴν ἰσχύ του καὶ τὶς ἀτομικὰς του χάρες καὶ ξέρει νὰ τὶς χρησιμοποιεῖ· μὰ στὸ διάλογο πού παρουσιάζει μεταξὺ τῆς ὀργανικῆς μάζας καὶ τοῦ πιάνου, δὲν τραβάει ποτὲ τὴν προσοχὴ τοῦ ἀκροατῆ πρὸς ὄφελος τοῦ ὄργάνου αὐτοῦ μὲ φανταχτερὰ δεξιοτεχνικὰ ἐφέ, ἐλάχιστα πλούσια σὲ μουσικὴ ἀξία.

Τὸ **Πρελούντιο, κοράλ καὶ φούγκα** γιὰ πιάνο, πραγματικὸ

αριστούργημα, δείχνει τι έκφραστικές δυνατότητες μπορεί να πετύχει από το κλαβιέ ένας δεξιοτέχνης που είναι μαζί κι άξιος συνθέτης. Στο έργο αυτό ο πλούτος των ιδεών ξεπερνάει την πολυτελή εμφάνιση της φόρμας. Κι ο στοχασμός που εκφράζει αυτή ή δημιουργία, και που δέ μπορεί ν' αποδοθεί με λόγια, πηγάζει από τα βάθη μιās περίπλοκης ψυχής.

Άπό την τετράπρακτη με επίλογο όπερά του **Χούλντα** (1882—85), που πρωτοπαίχτηκε στο Μόντε Κάρλο τό 1894, τό μόνο άξιόλογο μέρος της είναι τό μπαλέτο της.

Οί **Συμφωνικές Παραλλαγές** (1885), άπό τά πιό πρωτότυπα έργα του συνθέτη, είναι ένα είδος θέματος με παραλλαγές όπου τά μοτίβα δημιουργούνται κατά τή διάρκεια τής εξέλιξης του έργου. Πρώτα έξαγγέλλονται, ύπό τύπον δανεισμού· μετά χάνονται, ξαναπαρουσιάζονται μ' άλλη εμφάνιση, και ξαφνικά δείχνουν τήν πραγματική τους φυσιογνωμία. Στη φιλολογία του πιάνου αυτές οι σελίδες παρουσιάζονται σάν ένα έντελώς καινούριο μνημείο· ποιητικός ρεμβασμός, που δέν έχει τίποτα τό κοινό με τό άλοτινό «παραλλαγμένο θέμα»: οι διαδοχικές παραλλαγές, άντί ν' άλληλοσυνδέονται με άπλη παράθεσή τους και νά χωρίζονται μεταξύ τους μ' αίσθητες διακοπές, ένώνονται, με μιá έκδηλη και θελημένη άταξία, σ' ένα συνεχές ένιαίο σύνολο. Ό Φράνκ συνέθεσε αυτό τό έργο σ' ήλικία έξηνητατριών έτών.

Ό **Σονάτα για πιάνο και βιολί** (1886), αυτό τό ώραίο έργο που ό Φράνκ τό πούλησε για μερικά φράγκα σ' έναν έκδότη και που Όζαυ τό έκαμε διάσημο, εξέπληξε πολλούς μουσικούς με τήν έλευθερία τής άρχιτεκτονικής του, που τή χαρακτήρισαν για άναρχική, ένώ είναι κατασκευασμένη με τήν πιό άυστηρή λογική και που μελετώντας τη προσεχτικά βλέπουμε πώς είναι συνδεμένη με τίς πιό άθθεντικές παραδόσεις.

Ό **Πρελούντιο, Άρια και Φινάλε** (1887), ή τελευταία σύνθεση του Φράνκ για τό πιάνο, κλείνει έπάξια τή σειρά των έργων που μ' αυτά ό συνθέτης δόξασε τό όργανο των παιδικών και των νεανικών του χρόνων, στο όποιο, αρχίζοντας

ἀπὸ τὸ Κουϊντέτο καὶ φτάνοντας ὡς τὸ τελευταῖο τοῦ αὐτοῦ τρίπτυχο, ἔδωσε, μέσα στὴ δημιουργικὴ του δραστηριότητα, μιὰ τόσο λαμπρὴ θέση.

Παραβάλλοντας τὰ ἔργα γιὰ πιάνο τοῦ Σοπὲν καὶ τοῦ Λίστ μὲ τὰ ἔργα τοῦ Φράνκ, βλέπουμε ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ δασκάλου αὐτοῦ παρουσιάζεται ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν δυὸ πρώτων: οἱ πολυφωνικὲς συνήθειες τοῦ Φράνκ τῆς δίνουν μιὰ μορφή πιὸ συνεπτυγμένη. Παρ' ὄλο πού ἡ ὑπεροχὴ τοῦ συγχορδιῶν ἀναλυμένων σὲ ἀρπίσματα ὑποχρεώνουν συχνά, ὅπως καὶ στὰ ἔργα τοῦ Λίστ, τὸν πιανίστα πού παίζει Φράνκ νὰ χρησιμοποεῖ ταυτόχρονα ὅλες τὶς περιοχὲς τοῦ κλαβιέ, τὶς πιὸ πολλὰς φορὲς ἢ πορεία τῶν διαφόρων μερῶν, οἱ χρωματικὲς συνδέσεις συγχορδιῶν πού τὶς τοποθετεῖ τὴ μιὰ πάνω ἀπὸ τὴν ἄλλη, συγκεντρώνουν κάτω ἀπὸ τὰ δάχτυλα ὅλη τὴν παρτιτούρα τοῦ πιάνου. Ἄλλομονο ὁμοίως στὸ δεξιότεχνον πιανίστα πού ἔχει κοντὸ χέρι: ὅπως ὁ Βέμπερ — κι' αὐτὸ ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπαφὴ μὲ τὸ **Κουϊντέτο**, τὴ **Σονάτα** κτλ. — ἔτσι κι ὁ Φράνκ εἶχε ἓνα τεράστιο χέρι: κι οἱ μαθηταὶ του θυμόνταν πὼς τὰ δάχτυλα αὐτοῦ τοῦ χεριοῦ ἄνοιγαν ἐντελῶς ἄνετα σὲ ἀπόσταση μιᾶς δωδέκατης. Σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ ὑπάρχει ἐπίσης, μιὰ κάποια ἐπίδραση τοῦ παιχνιδιῶν τοῦ ὀργανίστα πάνω στὸ παίξιμο τοῦ πιανίστα. Περνώντας ἀπὸ τὸ ἓνα κλαβιέ στὸ ἄλλο, ὁ συνθέτης σκεφτόταν κι ἔγραφε ὀρισμένες στιγμὲς σὲ ὕψος ὀργανιστικό. Μὰ κι ἀπὸ μιὰ ἀντίθετη ἀντίδραση ὁ Φράνκ, μετέφερε στὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, κάπως ἀταίριαστα, τὰ δεξιότεχνικά ἐφέ τοῦ πιάνου.

Ψυχὴ (1888). Τὸ ἔργο αὐτό, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν Ἑλληνικὸ μῦθο Ἔρως καὶ Ψυχὴ, εἶναι ἓνα συμφωνικὸ ποίημα πού ζωγραφίζει ψυχολογικὲς καταστάσεις. Διαιρεῖται σὲ τρία μέρη: **Ὁ ὕπνος τῆς Ψυχῆς — Οἱ κῆποι τοῦ Ἔρωτα — Ἡ τιμωρία**. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα ἔργα τοῦ Φράνκ. Ὅπως ὁ ἀρχαῖος μυθοποιὸς ἔτσι κι ὁ Βέλγος συνθέτης παρουσιάζει τὸν Ἔρωτα καὶ τὴν Ψυχὴ σὰ σύμβολα τοῦ ἔρωτα πού ζεῖ μὲ τὸ μυστήριον καὶ πού τρέφεται μὲ τὴν ψευδαίσθησιν. Οἱ δυὸ ἔρα-

στές δὲ μιᾶνε μὲ λόγια ἀλλὰ ὁ διάλογός τους ἐρμηνεύεται μονάχα ἀπὸ τῆ γιομάτη μυστικισμὸ γλώσσα τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας. Ὁ βαθὺς στοχασμὸς κι ἡ ὀρμὴ μιᾶς συγκρατημένης φλόγας ἐρμηνεύονται μὲ πλούσιες μελωδικές φράσεις, πού στηρίζονται σὲ βάσεις στημένες μὲ ὑπέροχη μουσικὴ ἀρχιτεκτονικῆς.

Ὁ **Ψαλμὸς** «Ὑμνεῖτε τὸ Κύριον πάντες οἱ Ἅγιοι αὐτοῦ...» (1888) γραμμένος γιὰ χορωδία, ὀρχήστρα καὶ ὄργανο, δὲν ἔγινε γνωστὸς στὸ κοινὸ παρά μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη.

Μὰ τὸ **Κουαρτέτο του γιὰ ἔγχορδα σὲ ρὲ μείζονα** (1889) ἔδωσε στὸ Φράνκ τῆ σπάνια γι' αὐτὸν εὐτυχία νὰ χαρεῖ τίς αὐθόρμητες ἐκδηλώσεις θαυμασμοῦ τοῦ μουσικοῦ κόσμου. Ἦταν ἀλίμονο ἡ τελευταία χαρὰ πού ἔδοκίμασε. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ συνθέτης τῆς **Ἀπολύτρωσης** καὶ τῶν **Μακαρισμῶν** κατέβηκε ἀπὸ τὸν οὐρανὸ στὴ γῆ καὶ ἐρμήνευσε τὴ συγκίνησή του, μιὰ συγκίνηση ἐντελῶς ἀνθρώπινη, λιγώτερο πυρετώδη βέβαια καὶ πιὸ ἥρεμη ἀπ' αὐτὴ πού παρουσιάζει στὸ συγκλονιστικὸ του κουίντέτο, μὰ πάντα γεμάτη ἡρωϊκὴ δύναμη. Ἐκεῖνο ὅμως πού δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ μὲ λόγια εἶναι ἡ ψυχὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ, πού εἶναι ἡ ἴδια ἡ ψυχὴ τοῦ Φράνκ· καὶ πραγματικὰ τὸ **Κουαρτέτο σὲ ρὲ μείζονα** εἶναι ἴσως ὁ πιὸ ξάστερος καθρέφτης αὐτῆς τῆς ψυχῆς, πού, παρά τὴ διαύγειά της, παρουσιάζεται σὰν ἄλυτο αἶνιγμα, μὲ τὰ τόσα ἀλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματα πού τὴν πλημμυρίζουν.

Αὐτὸ τὸ **κουαρτέτο**, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς εἶναι ἡ μουσικὴ διαθήκη τοῦ Φράνκ· μὰ ὄχι γιατί ὁ συνθέτης αὐτὸς θέλει νὰ ἐπιβάλλει στὴ μελλοντικὴ γενιά τὴ φοβερὴ κληροδοσιὰ μιᾶς ὑποδούλωσης σὲ δικούς του μουσικοὺς κανόνες: γιατί ποτὲ οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῆς τέχνης δὲ σκέφτηκαν τοὺς μεταγενέστερους κανόνες πού ἤξεραν ὅτι εἶναι φθαρτοί. Τὸ **Κουαρτέτο**, ὅπως καὶ κάθε ἄλλο ἔργο ἀνώτερης ἔμπνευσης δὲν παρουσιάζεται σὰν ὑπόδειγμα μίμησης, ἀλλὰ εἶναι ἓνα ἔργο ὑπέροχα ὑποβλητικὸ καί, ὅπως τὰ τελευταῖα κουαρτέτα τοῦ Μπετόβεν, ἀνοίγει καινούριους δρόμους στοὺς φωτισμένους μουσικοὺς.

Τὰ **3 Κορὰλ γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο** (1890) εἶναι ἡ

υπέρτατη λυρική διάχυση τοῦ Φράνκ: μιὰ τριπλῆ ὠδὴ ποῦ στεφανώνει τὸ ἔργο του. Ἕνα ἔργο πιὸ ἐλεύθερο σὲ ὕφος ἀπὸ τὸ **Κουαρτέτο** του, μὰ ἐξ ἴσου ἔντονα ἐκφραστικό, κάτι τὸ δοξασιμένο καὶ σύγκαιρα περήφανο, ὅπου τὸ δραματικό αἴσθημα πιὸ ἀποχαλινωμένο ἀπὸ τὸ δραματικό αἴσθημα τοῦ προηγούμενου ἀριστουργήματος τοῦ Φράνκ, παίρνει μιὰ σημασία προφητική, προπάντων ὅταν ξέρουμε πῶς ὁ συνθέτης του τέλειωσε αὐτὰ τὰ τρία κορὰλ λίγες βδομάδες πρὶν πεθάνει. Πιὸ πάνω προσπαθήσαμε νὰ ὑποδείξουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Φράνκ μπάζει καὶ παραλλάζει τὶς κεντρικὲς του ἰδέες. Στὰ τρία κορὰλ βλέπουμε μιὰ τελευταία ἐφαρμογὴ τῆς φόρμας ποῦ δημιούργησε πραγματικά μὲ τὶς **Συμφωνικὲς Παραλλαγές** του, ὅπου παρακολουθοῦμε τὴ γέννηση καὶ τὴν προσοδευτικὴ ἀνθιση τῆς ἰδέας, ποῦ ἀφοῦ περάσει ὅλα τὰ ἐμπόδια ποῦ ὁ δημιουργός της φαίνεται πῶς ἔβαλε στὸ δρόμο της γιὰ νὰ τῆς δώσει τὴ χαρὰ τοῦ ἀγώνα, ξεσπᾷ τελικὰ σὲ μιὰ θριαμβικὴ ἐκδήλωση, «πληρώνοντας τὸ δημιουργό της μὲ χρυσὸ νόμισμα», κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Σαμπριέ.

III

Η ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΤΥΛ ΤΟΥ

Ἕστερα ἀπ' αὐτὴ τὴν πολὺ σύντομη ἐπισκόπηση τοῦ ἔργου τοῦ Σεζάρ Φράνκ, πρέπει νὰ παρουσιάσουμε ἔκδηλα ὅ,τι ὁ συνθέτης αὐτός κράτησε ἀπὸ τὴν προγενέστερή του μουσικὴ τέχνη, καὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ σημειώσουμε ξεχωριστὰ τὸν ἀρμονικό, μελωδικὸ καὶ ρυθμικὸ χαραχτήρα τῶν συνθέσεών του.

Ἄκόμη καὶ γιὰ ὄσους ἀπὸ μᾶς στάθηκαν μάρτυρες τῆς ἀρχικῆς παραγνώρισης κι ὕστερα τῆς ἐνθουσιώδους ἀναγνώρισης τῆς ἀξίας τῶν ἔργων τοῦ Φράνκ καὶ σήμερα διαπιστώνουν τὴν τόσο γρήγορη καὶ τόσο μοναδικὴ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τέχνης, οἱ λόγοι ποῦ εἶδαμε νὰ προβάλλονται ἀπ' αὐτοὺς ποῦ θέλουν ν' ἀποδείξουν πῶς ὁ Φράνκ ἦταν ἕνας ἀδύναμος ἐπαναστάτης δὲν μᾶς πείθουν. Κάτου ἀπὸ τὸ φῶς τῶν τελευταίων

γεγονότων, τὸ ἔργο τοῦ Φράνκ, στὸ σύνολό του, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν **Λύτρωση** (1872) εἶναι ὄλο κλασικό· κι αὐτὸ τὸ διαπιστώνουμε ἀπὸ τὴ γλώσσα, τὶς φόρμες του, τὴ γενίκευση τῶν ἰδεῶν του καὶ τὴ ρυθμικὴ του συμμετρία, καθὼς κι ἀπὸ τὴν ὀρχηστρική του διάταξη. Οἱ μουσικοὶ ποὺ μπαίνουν σήμερα στὴν κονίστρα τῆς τέχνης, μὲ μεγάλη φασαρία, κατατάσσουν τὸ «μπάρμπα Φράνκ», ἀφοῦ τὸν βάλουν σὲ ἴση μοίρα μὲ τὸ Γκουνῶ καὶ τὸ Βάγκνερ—ἀλλόκοτη σύγκριση—στὴ σειρά τῶν «ξεπερασμένων» συνθετῶν.

Στὴν ἐποχὴ τοῦ Σεζάρ Φράνκ, ποὺ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴ δική μας, βασίλευε μιὰ ἐχθρική κι ἐπικίνδυνη διάθεση γιὰ τοὺς ἐλεύθερους καλλιτέχνες ποὺ δὲν ὑποτάσσονταν στοὺς καθιερωμένους κανόνες τῆς τέχνης. Ὁ Γκουνῶ, ὁ Σαίν-Σάνς, μὲ τὰ ἔργα τους, κι ὁ Ἄμπρουάζ Τομά μὲ τὴ «Διεύθυνσή» του (ἦταν τότε διευθυντὴς τοῦ Κονσερβατοῦάρ τοῦ Παρισιοῦ), κρατοῦσαν κλεισμένη τὴ μοντέρνα τονικότητα σὲ μιὰ περιφραγμένη περιοχὴ καὶ τῆς ἀπαγόρευαν νὰ διαβεῖ τὰ θεμιτὰ ὄρια· γι' αὐτὸ κατηγόρησαν τὸ Φράνκ ὅτι παραβίασε αὐτὴ τὴν ἀπαγόρευση, παραβαίνοντας ἔτσι τοὺς καθιερωμένους νόμους τῆς μουσικῆς.

Κυρίως τὸν κατηγοροῦσαν ὅτι ἐπιβουλεύεταν τὸ καθεστῶς τῶν «γειτονικῶν τόνων», καὶ τὴ συνηθισμένη φυσιολογία τῶν ἤχητικῶν κατασκευῶν. Σὰ νὰ μὴν εἶχε πλουτισθεῖ πρωτίτερα, ἀπὸ τὸ Σοπέν, τὸ Λιστ ἢ τὸ Βάγκνερ, τὸ καινούριο μουσικὸ καθεστῶς μὲ ὑπέροχες ἐπεκτάσεις μετατροπῶν σὲ «ἀπομακρυσμένους τόνους» Ὁ ἴδιος ὁ Σαίν-Σάνς ποὺ, στὸ ἔργο του **Ἄρμονία καὶ Μελωδία**, τολμοῦσε νὰ χτυπήσει τὴ νεκρώσιμη καμπάνα τῆς κλασικῆς τονικότητος, προσχώρησε στὸ στρατόπεδο τῶν διαμαρτυρομένων γιὰ τοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ Φράνκ. «Ὁ κύριος Φράνκ εἶναι πάρα πολὺ χρωματικός», ἀποφαινόταν ὁ Ἄμπρουάζ Τομά χαϊδεύοντας τὰ μακρὰ μαλλιά του. Τὶ ἐνόησε μ' αὐτό; Σίγουρα δὲ θὰ τόξερε οὔτε κι ὁ ἴδιος. Μὰ ἂν ἐπιχειρήσουμε ἕμεῖς νὰ καταλάβουμε γιὰ λογαριασμό του τὰ αἷτια ποὺ τοῦ ὑπαγόρευαν αὐτὴν τὴ φράση, θὰ βροῦμε, σ'

αυτή ακριβώς, ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του περιφρονημένου από τους τότε συναδέλφους του συνθέτη.

Είναι πολύ φυσικό για μας — γιατί τότε δεν ήταν — το ότι οι μουσικοί που άναζητούσαν «καινούρια έκφραστικά μέσα» είχαν το δικαίωμα ν' αποφεύγουν νά χρησιμοποιούν μεταχειρισμένα καλούπια. Αυτό είναι βέβαια το καθήκον τους· μά ή προσπάθεια αυτή δεν είναι εύκολη. Το νά σπάζεις κάθε δεσμό με την παράδοση είναι τόσο ανόητο όσο κι επικίνδυνο. Οι έφημερες έπιτυχίες που μπορούν νά έχουν μερικά έργα, που οι συνθέτες τους τά παρουσιάζουν σά λευτερωμένα από τη δουλεία της παράδοσης, δεν μας πείθουν ότι είναι άχρηλαστη ή χρησιμοποίηση στη μοντέρνα τέχνη των αιώνων κι ασάλευτων αρχών που διέπουν τη μουσική.

Οι νεωτεριστές είναι εκείνοι που εφαρμόζουν τις άκατάλυτες αυτές αρχές με δικό τους πρωτότυπο τρόπο, που τις έπεκτείνουν, τις έρμηνεύουν και που βγάζουν άπ' αυτές άπροσδόκητες βέβαια μά λογικές συνέπειες. Περί τά 1800 δεν ύπήρχαν σχεδόν στο Παρίσι μουσικοί που νά μπορούσαν νά δημιουργήσουν έργο που νά μήν ήταν δουλεμένο σύμφωνα με τους κανονες του Κάρλ - Φίλιπ - Έμάνουελ Μπάχ, τόσο στη φόρμα του όσο και στις τονικές του άποχρώσεις, δανεισμένες όλες από τους **γειτονικούς τόνους**. Αυτό λοιπόν το καθεστώς το κλόνησε πρώτος ο Φράνκ, χωρίς νά είναι κανένας έξαλλος επαναστάτης· άρκεσε μονάχα το ότι ξέφυγε από τις καθιερωμένες αρχές, διατηρώντας όμως πάντα βαθύ σεβασμό γι' αυτές, για νά τραβήξει έναντίον του τους πιο τρομερούς κεραυνούς των μουσικών προσωπικοτήτων της έποχής του. Δεν τους έκαμε καμιά έντύπωση ή ύπέροχη ποιότης των ιδεών του κι ή πλαστική τους αξία, ούτε ή έκφραστική τους δύναμη· φτάνει που ήταν τυλιγμένες μέσα σ' άξεδιάλυτες, γι' αυτούς, άρμονικές όμίχλες, που τις χαραχτήριζαν πυκνές κι άδιαπέραστες. Μονάχα μερικοί «νέοι» της έποχής εκείνης έβλεπαν καθαρά την αξία του έργου του Φράνκ, το χειροκροτούσαν και το έμιμούντο.