

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ ΣΤΟΝ ΚΥΚΛΟ *LA BONNE  
CHANSON*, OP. 61, ΤΟΥ GABRIEL FAURÉ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**Αναστασίας Πέκη**

**ΑΕΜ: 1378**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Μαρία-Δανάη Στεφάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2016**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	
Ο FAURÉ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ	
1.1. “Θα πεθάνω, όπως έζησα, χωρίς να έχω διαμορφώσει άποψη για τα πράγματα”: Σύντομη βιογραφία .....	9
1.2. Η “μουσική του μέλλοντος” .....	10
1.3. “ <i>De la musique avant toutes choses</i> ”: Συμβολισμός, ένα ρεύμα από άλλες εποχές .....	14
1.4. “ <i>Les bruits des cabarets...</i> ”: Ο καταραμένος ποιητής .....	16
1.5. “Αποχρώσεις” του Χλωμού Φεγγαριού .....	17
1.6. “ <i>Rien de plus cher que la chanson grise</i> ”: Αισθητικές στο μεταίχμιο .....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	
<i>LA BONNE CHANSON</i> OP. 61	
2.1. Η γαλλική απάντηση στο lied .....	30
2.2. Η ιδέα της <i>Αγαπημένης</i> .....	34
2.3. Mathilde Mauté: “[C]ette jeune fille [...] au bel esprit” .....	37
2.4. “ <i>Mais, plutôt, je ne veux vous voir</i> ”: Η κυκλοθυμική κίνηση του εραστή .	38
2.5. Απόσταση, εγγύτητα και η <i>απροσδόκητη</i> τροπή της ρομαντικής αφήγησης	41
2.6. Βίοι παράλληλοι .....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
ΈΝΑΣ ΑΦΑΝΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ;	

3.1. <i>Αντι-κανονικότητες</i> .....	47
3.2. “Μία μάσκα βουκολικής αθωότητας”: Αφηγήσεις του μοντέρνου μέσα από την <i>επίσημη</i> μουσική ιστοριογραφία .....	48
3.3. “ <i>Από τη μεριά του Swann</i> ” .....	51
3.4. “ <i>La vie interieure</i> ”: Μοντερνισμός και <i>προσωπικός</i> χρόνος .....	52
3.5. “...και όμως κινείται”: Ο κινηματογραφικός χρόνος και <i>άλλα παράδοξα</i> ..	54
ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....	56
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	58
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	
Παράρτημα 1: Εκτενής Ανάλυση των μοτίβων ως συμβόλων .....	62
Παράρτημα 2: Πλήρη ποιήματα και σχετικά κείμενα .....	81
Παράρτημα 3: Χρονολόγια .....	89
Παράρτημα 4: Εικόνες .....	95

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### *Γιατί επέλεξα αυτό το έργο;*

Ασχολούμενη αρκετά χρόνια με το τραγούδι, και παρουσιάζοντας μάλλον κλίση στην κατεύθυνση του Lied/Oratorio, με ενδιέφερε πάντα και παρακολουθούσα το παιχνίδι μεταξύ λόγου και μουσικής. Εκεί, που η όπερα προτάσσει τα φανταχτερά σκηνικά, τα εντυπωσιακά κοστούμια, την σκηνική δράση, τον όγκο της ορχήστρας, κτλ, ως μέσα έκφρασης, καθιστώντας αμεσότερη την μουσική εμπειρία, οι τραγουδιστές που ασχολούνται με το Lied και το ορατόριο, δεν έχουν στην κατοχή τους παρά το όπλο της γλώσσας για να κερδίσουν το ενδιαφέρον του κοινού τους και να δώσουν στην ερμηνεία τους εκφραστικότητα και αμεσότητα. Το ίδιο, άλλωστε, δεν ισχύει και με τους συνθέτες που ασχολούνται με τα αντίστοιχα είδη;

Σύμφωνοι, εδώ μιλάμε για διαφορετικά πράγματα: δεν μπορεί να συγκριθεί το θέατρο με την ποίηση και την λογοτεχνία. Ίσως, όμως, έχει νόημα να παρατηρηθεί πώς ένα είδος, όπως η ποίηση, που δεν έχει κάποια πλοκή, σαφή αφηγηματικό σκελετό, ή ακόμη ηθοποιούς, μπορεί να εξοπλιστεί με όλα αυτά, χάρη στις δυνατότητες που της παρέχει η μουσική. Και όλα αυτά, όχι επιβάλλοντάς τα καταφανώς, αλλά υποβάλλοντάς τα στην αντίληψη και τη φαντασία του ακροατή.

### ***Θεωρητικό υπόβαθρο***

Πέρα από την καθεαυτή ανάλυση του έργου με άξονα την παραπάνω οπτική, στην εργασία αυτή επιχειρείται και μία επανεκτίμηση της θέσης του έργου *La Bonne Chanson* op. 61 στην ιστορία της μουσικής, μελετώντας την εποχή που έζησε ο Gabriel Fauré, τις συναναστροφές του, τις επιρροές του και την -κατά προσέγγιση- καθημερινότητά του. Υιοθετείται, έτσι, το αίτημα της Jann Pasler<sup>1</sup> για μία μουσική ιστορία όπου αναδεικνύονται αφανείς σχέσεις και συνδέσεις μεταξύ γνωστών ή λιγότερο γνωστών ιστορικά καταγεγραμμένων γεγονότων, στοχεύοντας στην ένταξη των μουσικών δρώμενων μέσα στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής τους.

---

<sup>1</sup> Jann Pasler, *Writing Through Music: Essays on Culture, Music and Politics*, (New York: Oxford University Press, 2008), 20-21.

Την εποχή που γράφτηκε ο κύκλος *La Bonne Chanson*, ήταν πολύ έντονη η επίδραση των Βαγκνερικών έργων και θεωριών στη μουσική ζωή της Γαλλίας. Μάλιστα, ο Wagner τότε, όπως και τώρα, ως δημιουργός και εμπνευστής του Gesamtkunstwerk, θεωρείτο “πρωτοπόρος”, ριζοσπάστης και επαναστάτης για το πλαίσιο της εποχής του, καθώς τα έργα του συνέβαλαν στην κατάλυση της λειτουργικής αρμονίας και άνοιξαν το δρόμο για τις πολλαπλές νέες μουσικές/συνθετικές τάσεις που έκαναν την εμφάνισή τους από τις αρχές -ήδη- του 20ου αιώνα. (βλ. Debussy και 5τονικές, 8τονικές & ολοτονικές κλίμακες, Schoenberg και 12φθογγισμός, Stravinsky και αποσπασματικότητα/τεχνική των blocks, κ.α.).

Τι είναι όμως αυτό που επηρεάζει την πρόσληψη ενός έργου της εποχής, στον αντίποδα του Βαγκνερικού δράματος, και το καθιστά «ασυνήθιστο», «δυσνόητο» ή «παράξενο»; Γιατί, αυτή ήταν η αντίδραση της πλειοψηφίας του κόσμου που παρακολούθησε την πρεμιέρα και άλλες παρουσιάσεις του έργου. Γιατί ακόμη και σήμερα το έργο παραμένει εκτός του βασικού ρεπερτορίου των τραγουδιστών, σχετικά άγνωστο και “δυσπρόσιτο”, τη στιγμή που αντίστοιχο έργο “καθιερωμένων” νεωτεριστών, όπως του Debussy, ανήκει πια στο βασικό ρεπερτόριο και είναι ευρύτερα διαδεδομένο;

Μήπως τα ακροατήρια δε διαφέρουν πολύ από εποχή σε εποχή; Τί είναι αυτό που καθιστά ένα έργο “πρωτοποριακό” ή “νεωτεριστικό”; Πώς ορίζεται το μοντέρνο και πότε ένα έργο χαρακτηρίζεται “μοντερνιστικό”; Απαντώνται, τελικά, στο έργο *La Bonne Chanson* op. 61 όψεις και αφηγήσεις του *μοντέρνου*;

Μέσα από διαφορετικούς ορισμούς και ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του μοντέρνου τόσο στη μουσική όσο και σε άλλες τέχνες (όπως η λογοτεχνία), η παρούσα έρευνα αναζητά μια βάση που θα δικαιολογεί την *επιφυλακτικότητα* στην πρόσληψή του, ενώ παράλληλα θα δικαιώνει την υπόθεση των μοντερνιστικών στοιχείων που ενυπάρχουν στο Op. 61.

### ***Δομή της εργασίας***

Προκειμένου να απαντηθούν ικανοποιητικά τα παραπάνω ερωτήματα, αναπτύσσονται τρεις πυλώνες/κεφάλαια τα οποία εστιάζουν διαδοχικά: 1) στη μορφή του συνθέτη και την ατμόσφαιρα της εποχής που έζησε, 2) στην ανάλυση του έργου

καθεαυτού, και 3) σε ερείσματα/ισχυρισμούς της -μέχρι τώρα- ιστοριογραφικής έρευνας των τεχνών που “ενθαρρύνουν” μία μοντερνιστική σκοπιά πάνω στο op. 61.

Η εργασία, επομένως, ξεκινά προσπαθώντας να προσεγγίσει την πολιτισμική και κοινωνική ζωή της εποχής του Gabriel Fauré. Τα καλλιτεχνικά σαλόνια στα οποία σύχναζε, οι σχέσεις του με άλλους συνθέτες ή δημιουργούς άλλων τεχνών, το χρονικό της γνωριμίας του με τον Paul Verlaine και η προσωπική του ζωή φωτίζουν με ξεχωριστό τρόπο το έργο που άφησε πίσω του. Πιο αναλυτικά, αρχικά γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης του γενικότερου πολιτισμικού κλίματος που επικρατούσε στη Γαλλία εκείνης της εποχής. Διερευνάται η θέση και οι απόψεις του Fauré μέσα σε αυτό το πλαίσιο, συγκρινόμενα με απόψεις και θέσεις επιδραστικών μορφών της εποχής, όπως του Wagner και του Debussy. Ακολουθείται το χρονικό της γνωριμίας και της συνεργασίας των δύο δημιουργών (Fauré και Verlaine). Γίνεται μία προσπάθεια αποτύπωσης της συνθετικής προσέγγισης του συνθέτη κατά τη μελοποίηση ποιημάτων του Verlaine, μέσα από παράθεση και σύγκριση συνθετικών προσεγγίσεων στην ποίηση του τελευταίου, άλλων δημιουργών (κυρίως των Chausson και Debussy). Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου γίνεται απόπειρα για εύρεση κοινών αισθητικών χαρακτηριστικών στο έργο προς έρευνα αλλά και στη συνολική δημιουργία και ύφος των Fauré και Verlaine.

Έπειτα ο φακός της έρευνας στρέφεται στο ίδιο το έργο προς ανάλυση. Διερευνώνται ζητήματα όπως: α) τί είναι η γαλλική *mélodie* και πώς μπορεί να συνδέεται με το προς ανάλυση έργο, β) τί σηματοδοτεί μέσα από την ιστορία του ο όρος *κύκλος τραγουδιών* σαν μορφή σύνθεσης, γ) πώς τελικά προέκυψε ο μουσικός κύκλος μέσα από την συλλογή ποιημάτων του Verlaine δ) τί, τελικά, συνδέει την συλλογή ποιημάτων και τον κύκλο τραγουδιών, ε) πώς αυτό αναδεικνύεται τόσο στην υφή όσο και στην μακροδομή του μουσικού έργου. Το δεύτερο κεφάλαιο, όπου διερευνάται και αναλύεται το op. 61 καθεαυτό, ξεκινά με κάποιες εισαγωγικές παραγράφους, σχετικά με την εξέλιξη της φωνητικής μουσικής στη Γαλλία του *fin de siècle*, οι οποίες όμως συμβάλλουν και στην κατανόηση της εξέλιξης του συνθετικού ύφους που ανέπτυξε ο Fauré, όσον αφορά τη φωνητική μουσική. Γίνεται αναφορά στο είδος του *κύκλου τραγουδιών*, που μέσα από την ιστορία και την εξέλιξή του, βοηθά στην αμεσότερη κατανόηση του έργου προς ανάλυση. Μέσα από το φαινόμενο της αυτοαναφορικότητας, που απαντάται στο έργο του Fauré, παρατηρείται πως το χαρακτηριστικό της κυκλικότητας και της συνεκτικότητας πραγματώνεται στον εν

λόγω κύκλο. Έπειτα στο πλαίσιο, μίας ιστορικά ενημερωμένης ανάλυσης, εξετάζονται γεγονότα από τη βιογραφία, τόσο του Verlaine, όσο και του Fauré που αποτέλεσαν αφορμή, ή σημείο εκκίνησης για την δημιουργία του ποιητικού και εν συνεχεία του μουσικού κύκλου. Η κυρίως ανάλυση του έργου, αφορμάται από διαπιστώσεις λογοτεχνικών αναλύσεων του ποιητικού κύκλου, που διατηρούν την “αλήθεια” τους στον τρόπο με τον οποίο *στήνεται* η υφή του μουσικού έργου. Συγκεκριμένα, διερευνάται πώς οι έννοιες της απόστασης και της εγγύτητας, αλλά και η κυκλοθυμική κίνηση του υποκειμένου/αφηγητή, που εντοπίζονται από τον Charles D. Minahan στο σύνολο των 21 ποιημάτων του κύκλου, συνεχίζουν να υπάρχουν στα εννέα ποιήματα/τραγούδια του μουσικού έργου *εμμέσως*, μέσω της εμφάνισης επαναλαμβανόμενων -σημασιολογικά φορτισμένων - μοτίβων, αλλά και της μακροδομικής δομής των τονικοτήτων στις οποίες κινείται. Το κεφάλαιο κλείνει προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για την κριτική προσέγγιση του τρίτου, και τελευταίου, κεφαλαίου, τονίζοντας την συγκαλυμμένη αντιφατική/ειρωνική χροιά που προκύπτει αν αντιπαρατεθούν το μουσικό έργο και η πραγματική ζωή, ανατρέχοντας σε βιογραφικά στοιχεία του ποιητή αλλά και του συνθέτη.

Το τρίτο κεφάλαιο ξεκινά διερευνώντας αιτίες για τις οποίες τόσο το έργο όσο και ο συνθέτης του δεν εντάσσονται στον *κανόνα* της μοντέρνας μουσικής, αλλά αναζητά και ερείσματα πάνω στα οποία θα μπορούσε να βασίζεται μία μοντερνιστική ανάγνωση του έργου. Συγκεκριμένα, αναζητά παραδείγματα που “ορίζουν” τον κανόνα της μοντέρνας μουσικής και τους λόγους για τους οποίους εντάχθηκαν σε αυτό το πλαίσιο, ενώ αναδεικνύει υποφώσκουσες στο έργο χροιές της ειρωνείας αλλά και της *παράδοξης/ασυνεχούς* αφήγησης, οι οποίες αποτελούν κατεξοχήν χαρακτηριστικά του μοντερνισμού, έτσι όπως προκύπτει από την ιστορία της λογοτεχνίας. Εξερευνώνται λοιπόν, πρακτικές διαχείρισης του αφηγηματικού χρόνου οι οποίες σημάδεψαν έργα/ορόσημα της μοντερνιστικής λογοτεχνίας. Πάνω στην ίδια σκέψη, η έρευνα επεκτείνεται στον τρόπο που ο κινηματογράφος χειρίζεται το χρόνο. Όλα αυτά τα συμπεράσματα δένονται από τεκμήρια παρμένα από βιογραφικές/ιστορικές αναφορές που υποδηλώνουν την αλληλεπίδραση αντιπροσώπων των τριών αυτών τεχνών (μουσικής, λογοτεχνίας και κινηματογράφου) αλλά και της φιλοσοφίας.

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε κατά τη διάρκεια ενός αρκετά μεγάλου -αλλά και ασυνεχούς- χρονικού διαστήματος. Έτσι συνδυάζει αποσπάσματα που γράφτηκαν

στην αρχή της έρευνας και άλλα, πολύ πιο πρόσφατα. Επίσης να τονιστεί ότι το θέμα της ίδιας της έρευνας -αν και το αντικείμενο παραμένει το ίδιο- άλλαξε κατά την διάρκεια ενασχόλησής μου με αυτό, εντοπίζοντας δικές μου ανεπάρκειες, ή πραγματικά ενδιαφέρουσες πτυχές του έργου που προέκυπταν, και θα ήταν κρίμα αν δεν τονίζονταν. Έτσι, το Παράρτημα 1, περιλαμβάνει μία εκτενή ανάλυση των επαναλαμβανόμενων μοτίβων του έργου ως συμβόλων, την οποία είχα πραγματοποιήσει σε ένα από τα αρχικά προσχέδιά μου κατά τη διάρκεια της εκπόνησης, όταν ακόμη είχα κατά νου τη θεματική της σημειολογίας της μουσικής. Ωστόσο, καταλήγει σε συμπεράσματα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και ενδεικτικά των ζητημάτων που τίγονται στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο. Έτσι, ακόμη και όταν δεν γίνεται ρητή παραπομπή, ο αναγνώστης θα είναι πάντα καλό να ανατρέχει σε αυτό το παράρτημα (προς διευκρίνιση και αποσαφήνιση). Να αποσαφηνιστεί, επίσης, πως οι μεταφράσεις από τα αγγλικά και τα γαλλικά, πρωτογενών πηγών αλλά και του Παραρτήματος 2, έγιναν από εμένα και σε συνεργασία με την επιβλέπουσα καθηγήτρια, Δανάη Στεφάνου.



## 1. Ο FAURÉ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

### 1.1. “Θα πεθάνω, όπως έζησα, χωρίς να έχω διαμορφώσει άποψη για τα πράγματα”<sup>2</sup>: Σύντομη βιογραφία

Ο Gabriel Fauré (1845-1924) έγινε ευρέως γνωστός μέσα από τα έργα του για απόλυτη οργανική μουσική, κομμάτια για εκκλησιαστικό όργανο και πιάνο, το θρησκευτικό έργο *Requiem* op.48, αλλά κυρίως από τις πολυάριθμες μελοποιήσεις ποιημάτων από σύγχρονους του δημιουργούς.

Έχοντας λάβει μία μουσική παιδεία που αφορούσε στενά την εκκλησιαστική μουσική αλλά έχοντας και την τύχη να συναντήσει δασκάλους που του έδωσαν την ευκαιρία να διευρύνει τους μουσικούς του ορίζοντες,<sup>3</sup> διαμόρφωσε ένα αυθεντικό μουσικό ιδίωμα που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και σημαντική επιρροή, σύμφωνα με τον Nectoux,<sup>4</sup> για τους συνθέτες της εποχής του αλλά και τους μεταγενέστερους. Σε αυτήν την εργασία θα εξεταστεί -ανάμεσα και σε άλλα ζητήματα- εάν και κατά πόσο η πολυεπίπεδη, προσωπική του μουσική έκφραση προμηνύει τις μοντερνιστικές τάσεις -τόσο στη μουσική, όσο και στις υπόλοιπες τέχνες- που έκαναν αποφασιστικά την εμφάνισή τους με την αυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>5</sup>

Ο Fauré έζησε στο Παρίσι σε μια εποχή που οι κλάδοι της φιλοσοφίας, της κριτικής και της αισθητικής της μουσικής, όπως και η σύνδεση της τελευταίας με τις άλλες τέχνες βρισκόταν στο απόγειό τους (π.χ. Wagner και *Gesamtkunstwerk*, Liszt και Συμφωνικό Ποίημα), αλλά ο ίδιος δεν φαίνεται πρόθυμος να προβάλλει ένα μανιφέστο που να δίνει φιλοσοφικό ή αισθητικό έρμα στην δημιουργία του.<sup>6</sup> Επιλέον, όπως αναφέρει και ο Caballero, δεν επιθυμούσε κανένα από τα προσχέδια των συνθέσεών του να εκτεθούν στη δημοσιότητα, σε βαθμό που ζήτησε από τη γυναίκα του να καταστρέψει όλες τις πρόχειρες σημειώσεις του μετά το θάνατό του.

---

2 “Εσύ κατηγοριοποιείς τα πάντα. Εγώ όχι. Θα πεθάνω, όπως έζησα, χωρίς να είμαι σίγουρος για τίποτα”, Gabriel Fauré προς τη γυναίκα του Marie Fremiet, Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 198.

3 Charles Koechlin, *Gabriel Fauré*, μετ. Leslie Orrey (London: Dennis Dobson Ltd., 1947), 2.

4 J. M. Nectoux, “Fauré, Gabriel (Urbain)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 6, εκδ. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), 417.

5 ό. π., 422-423 και Jessica Duchon, *Gabriel Fauré* (London: Phaidon Press, 2000), 106.

6 Carlo Caballero, *Fauré and French musical aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 238 & 247.

[Όταν επιστρέψω στο Παρίσι], θα αρχίσω να σου δίνω, για να τα κάμεις, όλα τα προσχέδια, όλα τα πρόχειρά μου, όλα αυτά τα οποία δεν θέλω να αφήσω πίσω. Αυτή η ανησυχία με στοιχείωνε όσο ήμουν άρρωστος. Θα με βοηθήσεις να ησυχάσω.<sup>7</sup>

Διατηρώντας μια τέτοια στάση, ο Fauré έρχεται σε πλήρη αντίθεση, έστω και ακουσίως, με την κυρίαρχη φιγούρα του Richard Wagner, -τόσο σε σχέση με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τη μουσική συνολικά, όσο και το έργο του και τον εαυτό του ως συνθέτη. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Wagner, θεωρούσε χρέος του, μέσα από τα θεωρητικά κείμενά του να προετοιμάσει/εκπαιδεύσει το κοινό αλλά και να στηρίξει ιδεολογικά το καλλιτεχνικό του έργο.<sup>8</sup>

## 1.2. Η “μουσική του μέλλοντος”

Οι ιδέες του Wagner άφησαν εποχή στο Παρίσι, καθώς τα κείμενά του περί της τέχνης ενέπνευσαν και συγκίνησαν ακόμα και άτομα που δεν έτυχε να ακούσουν ποτέ τη μουσική του.<sup>9</sup> Όπως αναφέρει ο Sieburth,<sup>10</sup> «ο βαγκνερισμός είναι ένα ρεύμα που ολοφάνερα ξεκίνησε από τη Γαλλία, καθώς πρώτα εμφανίζεται ο όρος wagnérisme (γαλλικά), και έπειτα wagnerismus και wagnerism (γερμανικά και αγγλικά)».

Ο Wagner, που στην αρχή της καριέρας του είχε περάσει αρκετό διάστημα στο Παρίσι προσπαθώντας –ματαιώς- να προωθήσει τα έργα του, επηρεάστηκε πολύ από τον Berlioz,<sup>11</sup> αλλά και από τις επαναστατικές ιδέες από τις οποίες έβριθε το Παρίσι στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι. (επανάσταση του 1848, Παρίσι: το σημαντικότερο κέντρο των επαναστάσεων της Ευρώπης). Η θεωρία του αναρχισμού,<sup>12</sup> αλλά και του εθνικισμού

7 Carlo Caballero, *Fauré and French musical aesthetics*, 241.

8 Richard Wagner, *Art and Revolution*, μτφ. William Ashton Ellis, Dodo Press, 1849 & Richard Wagner, *The Art-Work of the Future*, μτφ. William Ashton Ellis, Dodo Press, 1849, c 2008.

9 ό.π., Θεμελιακό ρόλο στη θεωρία του για την «τέχνη του μέλλοντος» είναι η έννοια της «λαϊκής τέχνης». Δηλαδή, η τέχνη ως αντικείμενο συλλογικής βούλησης που προκύπτει αυθόρμητα και λειτουργικά από τον πλούτο της παράδοσης και τη μυθολογία ενός λαού. Έτσι η «τέχνη του μέλλοντος» αποδεικνύεται ένα πολυμορφικό, τελετουργικό δρώμενο που συνενώνει και παντρεύει διαφορετικές καλλιτεχνικές εκφράσεις. Συγκεκριμένα, ο Wagner, μιλώντας αλληγορικά, αναφέρει πως όταν οι τρεις αδερφές (ποίηση, μουσική και χορός –όρχηση) συνυπάρχουν αρμονικά, χωρίς ανταγωνισμό και μόνο συμπληρώνοντας η μία την άλλη, τότε πρόκειται για το «συνολικό έργο τέχνης» του μέλλοντος (Gesamtkunstwerk).

10 Richard Sieburth, “The Music of the Future”, *A New History of French Literature*, Denis Hollier, Howard R. Bloch (εκδ.), (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989), 789-790.

11 Gerald E. H. Abraham, “The influence of Berlioz on Richard Wagner”, *Music & Letters*, Vol. 5, No. 3 (1924), 239-246, <http://www.jstor.org/stable/726783>.

12 “Ιστορικά ο αναρχισμός προέκυψε όχι μόνο ως θεωρία που εξηγεί το χάσμα μεταξύ φτωχών και πλούσιων σε κάθε κοινωνία, και το λόγο που οι φτωχοί πρέπει να διεκδικήσουν το μερίδιό τους σε μία κοινή κληρονομιά, αλλά και ως μια ριζοσπαστική απάντηση στο ερώτημα: Τι πήγε στραβά; που ακολούθησε αποτιμώντας την έκβαση της Γαλλικής Επανάστασης, η οποία τελείωσε όχι μόνο με ένα τρομοκρατικό καθεστώς και την ανάδυση μίας νέας άρχουσας τάξης, αλλά και με έναν Αυτοκράτορα,

(από τον Herder),<sup>13</sup> όπως και οι αιωρούμενες θεωρίες του νεοπλατωνισμού,<sup>14</sup> οι φιλοσοφικές αναζητήσεις διανοουμένων και συναφείς θεωρίες σχετικά με την προθετικότητα καλλιτέχνη και κοινού,<sup>15</sup> φαίνεται να είναι στοιχεία που επηρεάζουν αποφασιστικά την αισθητική του, όπως αυτή αποτυπώνεται στα κείμενα που συγγράφει.

Πολλές κυρίαρχες καλλιτεχνικές προσωπικότητες του Παρισιού, οι οποίες συνδέονται με τον Fauré, δηλώνουν ρητά ή δείχνουν εμπράκτως τον θαυμασμό τους απέναντι στο πρόσωπο του γερμανού συνθέτη. Ο συνθέτης, ιδρυτής της Schola Cantorum, μέλος της Société Nationale, και μαθητής του César Franck, Vincent d'Indy,<sup>16</sup> είναι μία από αυτές. Λόγω των συντηρητικών του πεποιθήσεων, πολλοί θεωρούν τον d'Indy το αντίπαλο δέος του Claude Debussy.<sup>17</sup> Ο d'Indy μοιράζεται τον ίδιο θαυμασμό με τον δάσκαλό του, César Franck, για τα βαγκνερικά δράματα. Έτσι, οι δυο τους υιοθετούν

---

τον Ναπολέοντα Βοναπάρτη, να προελαύνει κομπάζοντας στα καταπατημένα εδάφη.” Colin Ward, *Anarchism: A Very Short Introduction*, (NY: Oxford University Press, 2004), 2. Ο Αναρχισμός ως θεωρία και φιλοσοφία ενέπνευσε όλες τις μεγάλες επαναστάσεις, αρχής γενομένης με την Αμερικανική (1776) με κύριο εκφραστή τον Thomas Paine (1737-1809). Οι εισηγητές του στην Ευρώπη ήταν ο Βρετανός William Godwin (1756-1836), ενώ στη Γαλλία καθοριστική για το κίνημα του αναρχισμού ήταν η μορφή του Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Άλλοι χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι ήταν οι Ρώσοι Michael Bakunin (1814-1876) και Peter Kropotkin (1842-1921).

13 “[Α]νεξαρτησία, αυτοδιάθεση των λαών, σχηματισμός εδαφικών κρατών”, E. J. Hobsbawm, *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*, μετ. Κωστούλα Σκλαβενίτη (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007), 128· Εθνικισμός: Πολιτιστικό κίνημα που βασίστηκε κυρίως στη γλώσσα. Τα δημοτικά τραγούδια, οι χοροί, οι θρύλοι και τα παραμύθια αναδεικνύονται σε κληρονομιά υψίστης σημασίας. Κύριος εισηγητής του ήταν ο Johann Gottfried Herder (1744-1803), ο οποίος συλλέγοντας λαϊκά τραγούδια και ποιήματα από διάφορα μέρη της Ευρώπης συγκροτεί το δίτομο έργο *Volkslieder*. Μέσα από αυτό υποστηρίζει την αιτιώδη σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη (ή του καλλιτεχνικού προϊόντος) και του πολιτιστικού του περιβάλλοντος. Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, (Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005), 268.

14 Φιλοσοφικό κίνημα που επηρέασε σημαντικά τον γερμανικό ιδεαλισμό του 19ου αιώνα. Η αφετηρία του βρίσκεται στα μέσα του 3ου μ.Χ. αιώνα, κατά τη διάρκεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Κύριος εισηγητής του ήταν ο Πλωτίνος, γεννημένος στη ρωμαϊκή επαρχία της Αιγύπτου. Αργότερα μετακινήθηκε στη Ρώμη, όπου και διέδωσε τη θεωρία του, δημιουργώντας μια κοινότητα μαθητών. Άλλοι εκφραστές εκπρόσωποί του είναι ο μαθητής του Πλωτίνου, Πορφύριος, ενώ μέσα από το έργο του Ιερού Αυγουστίνου το ρεύμα διαδόθηκε και στον δυτικό κόσμο. Το κέντρο της θεωρίας του αποτελεί το Ένα (αντιπροσωπεύει το αγαθό, το πνεύμα ή τον Θεό), το οποίο περικλείει τα πάντα. Έτσι όπως εκφράστηκε από θεολόγους του Μεσαίωνα, όπως ο Θωμάς Ακινάτης, επηρέασε πολιτισμικά ρεύματα της Γερμανίας του 18ου και 19ου αιώνα, όπως ο μυστικισμός, ο ρομαντισμός και η φιλοσοφία. Για περισσότερα βλ. Θεοδόσης Πελεγρίνης, *Νεοπλατωνισμός: Το Λυκόφως της Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας*, (Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009)· Lloyd P. Gerson, *The Cambridge Companion to Plotinus*, (New York: Cambridge University Press, 1996).

15 όπως του Arthur Schopenhauer (1788- 1860) με το έργο του *Ο Κόσμος ως Βούληση και Αναπαράσταση* (1818), για περισσότερα βλ. Christopher Janaway, *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, (New York: Cambridge University Press, 1999).

16 Jann Pasler, “Deconstructing d'Indy, or the Problem of a Composer's Reputation”, *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, (NY: Oxford University Press, 2008).

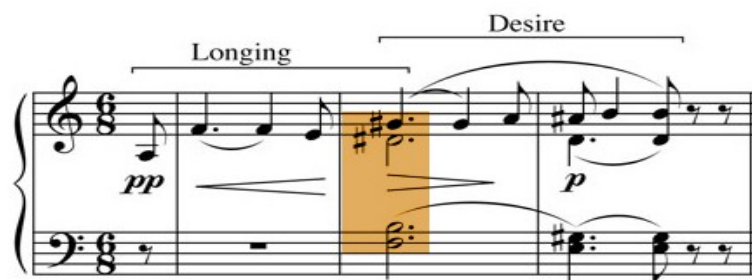
17 Déirdre Donnellon, “Debussy as musician and critic”, *The Cambridge Companion to Debussy*, εκδ. Simon Trezise, (NY: Cambridge University Press, 2003), 49.

και πρεσβεύουν το ρομαντικό ιδεώδες της οργανικότητας και της κυκλικότητας στο μουσικό έργο.

Οι δύο αυτές αρχές εμφανίζονται στην υφολογική δομή των βαγκνερικών έργων μέσω του *leitmotif*. Τα *leitmotifs* εμφανίζονται επαναλαμβανόμενα μέσα στα έργα του (τα «μουσικά δράματα», όπως τα αποκαλεί) και αποτελούν το μουσικό αντίκτυπο αυτών που διαδραματίζονται και διακυβεύονται πάνω στη σκηνή. Για παράδειγμα, ένα μοτίβο μπορεί να προαναγγέλλει την είσοδο ενός ήρωα στη σκηνή (οπότε πρόκειται για το μοτίβο του ήρωα, π.χ. το μοτίβο της Βαλκυρίας), ή να συμβολίζει κάποιο σημαντικό αντικείμενο (το σπαθί του Siegfried), ή μία ιδέα (τον έρωτα του Τριστάνου και της Ιζόλδης).



Εικόνα 1: Το μοτίβο της «Επέλασης των Βαλκυριών».<sup>18</sup>



Εικόνα 2: Το μοτίβο της ερωτικής επιθυμίας και η «συγχορδία του Τριστάνου» από το μουσικό δράμα *Tristan und Isolde* του R. Wagner.<sup>19</sup>

Αφού αρχικά αποσαφηνιστεί η σύνδεση ενός μοτίβου, τονικότητας ή συνήχησης με κάποιο πρόσωπο, αντικείμενο ή ιδέα, κατά τη διάρκεια του δράματος, αυτά επανεμφανίζονται, ίσως παραλλαγμένα, για να αναπαραστήσουν μουσικά την δραματική εξέλιξη και τις διάφορες τροπές της.

18 Διασκευή για πιάνο του έργου "Die Walküre" WWV 86B από τον Karl Klindworth, (Mainz: B. Schott's Söhne, 1908. Plate R.W. 8), σ. 80-81, [http://imslp.org/wiki/Die\\_Walk%C3%BCre,\\_WWV\\_86B\\_\(Wagner,\\_Richard\)](http://imslp.org/wiki/Die_Walk%C3%BCre,_WWV_86B_(Wagner,_Richard)).

19 <https://www.utexas.edu/courses/tristan/motive1-3.php>

Στο έργο των Franck και d'Indy οι αντίστοιχες αρχές-της οργανικότητας και της κυκλικότητας- ενσαρκώνονται μέσω μοτίβων/ κυττάρων, τα οποία είναι επαναλαμβανόμενες, δομικής σημασίας, μονάδες μέσα στα έργα τους. Αυτή η τεχνική, άλλωστε, περιγράφεται και στο δίτομο θεωρητικό έργο του d'Indy, *Cours de Composition Musicale*.<sup>20</sup> Παρακάτω, στο δεύτερο κεφάλαιο, θα εξεταστεί πως η κυκλικότητα επεισέρχεται στο συνολικό έργο του Fauré και με ποιον τρόπο λειτουργεί στο Op. 61.

Άλλη μία σημαντική μορφή που συνδέει τον Fauré με τον δημιουργό του *Τριστάνου και της Ιζόλδης* είναι η κόμισσα Elizabeth Greffuhle.<sup>21</sup> Το σαλόνι της βελγικής καταγωγής πριγκίπισσας φιλοξένησε όλες τις μεγάλες προσωπικότητες του *fin de siecle*, ενώ η ίδια επιδίωξε όχι μόνο να φέρει κοντά μεγάλες καλλιτεχνικές μορφές αλλά και να χορηγήσει, οργανώνοντας μεγάλης κλίμακας παραστάσεις, συνεργαζόμενη με επίσημους θεσμούς του Παρισιού, όπως με αυτόν της Opéra de Paris.

Μετά από αρκετές αποτυχημένες προσπάθειες διοργάνωσης, καταφέρνει τελικά, το 1899, να ανέβει η όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* στην Όπερα του Παρισιού.<sup>22</sup> Οι δυσκολίες που ανέκυπταν είχαν ίσως να κάνουν με ζητήματα δικαιωμάτων σε σχέση με το ανέβασμα της όπερας, ή με το πρόγραμμα των εκδηλώσεων του Παρισιού, όπου ήδη περιλαμβάνονταν άλλα βαγκνερικά έργα, αλλά, επίσης, θα μπορούσαν να συνδέονται και με τις επιπτώσεις που είχε ο Γαλλοπρωσικός πόλεμος στην πολιτισμική ζωή του Παρισιού. Κατά τη διάρκεια του γαλλοπρωσικού πολέμου (1870-1871), τα μουσικά δράματα του Wagner αλλά και τα κείμενά του, καθώς αποπνέουν τόσο έντονα την κουλτούρα του γερμανικού λαού, εξοβελίζονται και παύουν να είναι δημοφιλή στο γαλλικό κοινό.

Και η αλήθεια είναι πως τα μουσικά δράματα του Wagner ίσως να είναι μία αμιγώς «γερμανική» -και κατανοητή μόνο από τον γερμανικό λαό- εκδοχή των ιδεωδών και των μανιφέστων του συνθέτη. Τα τελευταία, όπως υποστηρίζουν σύγχρονοί του Γάλλοι θεωρητικοί και ποιητές, βλ. Mallarmé, ίσως να μη βρίσκουν ακριβώς τη

---

20 Vincent d'Indy, *Cours de Composition Musicale*, εκδ. Auguste Serieyx, (Paris: Durand, 1912), liv. 2, p. 1, 234.

21 Jann Pasler, "Countess Greffuhle as Entrepreneur: Negotiating Class, Gender, and Nation", *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, (NY: Oxford University Press, 2008).

22 ό. π., 307.

δικαίωση τους στις όπερές του.<sup>23</sup> Ωστόσο, η γαλλική συμβολιστική ποίηση ίσως να είναι άλλη μία, «γαλλική» αυτή τη φορά, πραγμάτωση των βαγκνεरिकών θεωριών και οραμάτων.

Η μουσική προσέγγιση του Wagner ήταν για πολλούς αρκετά «προθετική», και δεν απέδιδε ακριβώς την αυθόρμητη ροή της συνείδησης. Δηλαδή, το σύστημα της υφής του Wagner είναι ένα αρκετά «κατευθυνόμενο» και «καλά μελετημένο» δίκτυο, που δεν αφήνει τον ακροατή να προσδώσει την δική του αφήγηση στο έργο, ή να επιτρέψει την αντανάκλαση των συμβόλων στον ψυχικό κόσμο και το υποσυνείδητό του. Υπάρχει μία εγγενής αδυναμία να προσεγγίσει το άφατο και το φευγάλο της «απόλυτης» μουσικής (κριτική του Mallarmé).<sup>24</sup>

### 1.3. “*De la musique avant toutes choses*”: Συμβολισμός, ένα ρεύμα από άλλες εποχές

Καθώς ο βαγκνερισμός στη Γαλλία αποκτά διαστάσεις ενός μάλλον λογοτεχνικού παρά μουσικού ρεύματος,<sup>25</sup> πολλοί λογοτέχνες και ποιητές συσχετίζουν τις καινοτομίες του Wagner, στη μουσική του σύλληψη, με τις καινοτομίες και τις καινούργιες στιλιστικές ιδέες που αναδύονται στην ποίηση του συμβολισμού. Συγκεκριμένα, ο Dujardin μπαίνει στη διαδικασία να εντοπίσει κάποιες αιτιώδεις σχέσεις ανάμεσα στις μουσικές καινοτομίες του Wagner και τη γένεση του συμβολιστικού κινήματος. Όσο ασήρικτες και να φαίνονται κάποιες (π.χ. σχέση ατέρμονης μελωδίας και ελεύθερου στίχου), ίσως να έχει κάποιο λογικό έδαφος όταν υποστηρίζει πως η καινοτομία του leitmotif αντιστοιχεί στη μεταμόρφωση του εσωτερικού μονολόγου σε ποιητική πρόζα, όπως αναφέρει και ο Sieburth.<sup>26</sup>

Σύμφωνα με την εκτίμηση του Cazamian, ο συμβολισμός ήταν η απάντηση στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, που έκαναν την εμφάνισή τους γύρω στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι. (αμέσως μετά τη δύση του ρομαντισμού στη λογοτεχνία). Ο συμβολισμός ανακαλεί στοιχεία και προσεγγίσεις της ρομαντικής τέχνης, τέμνοντας μάλιστα τόσο

23 Sieburth, “The Music of the Future”, *A New History of French Literature*, 797.

24 Heath Lees, *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*, (Hampshire: Ashgate Publishing Ltd., 2007)

25 Πρώτοι οι Συμβολιστές ποιητές εκδίδουν ένα περιοδικό με τον τίτλο *La revue wagnérienne*, όπου σπουδαίοι ποιητές, όπως ο Baudelaire και ο Mallarmé, γράφουν κριτικές για το έργο που άφησε πίσω του ο Wagner, και αφορμώμενοι από τις αισθητικές του ιδέες μιλούν για την «ποίηση του μέλλοντος». Richard Sieburth, “The Music of the Future”, *A New History of French Literature*, Denis Hollier, Howard R. Bloch (εκδ.), (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989), 789-790.

26 Sieburth, “The Music of the Future”, *A New History of French Literature*, 796-797.

βαθιά την ταυτότητα της δεύτερης και φτάνοντας μέχρι και τις παραδόσεις του μεσαίωνα, της αναγέννησης και των προκλασικών χρόνων.<sup>27</sup>

Το κέντρο βάρους του κινήματος είναι η επιστροφή σε αξίες του παρελθόντος, όπως η φαντασία, οι αισθήσεις, τα όνειρα, οι μυστικιστικές παραδόσεις. Ωστόσο, ο τρόπος που πραγματώνεται στη Γαλλία του 19<sup>ου</sup> αι. παίρνει διαστάσεις αυθύπαρκτου καλλιτεχνικού ρεύματος συγγενεύοντας με το -επίσης νεοσύστατο- κίνημα του αναρχισμού,<sup>28</sup> αλλά και με την αδερφότητα των προ-ραφαηλιτών ζωγράφων και ποιητών στην Αγγλία.<sup>29</sup>

Καθώς ο αιώνας έφτανε στο τέλος του, οι πνευματικοί άνθρωποι εκείνης της εποχής ένιωθαν πως επιταγή των καιρών ήταν να αποτινάξουν την εξουσία, ή καθιερωμένες μορφές έκφρασης αλλά και τους επακόλουθους θεσμούς. Αποπειρώνται, λοιπόν, να χτίσουν κάτι τελειώς νέο, το οποίο, όμως, έχει αναφορές και βάσεις στο μακρινό παρελθόν, όπου δεν είχαν λάβει ακόμη χώρα τυποποιήσεις ή οριοθετήσεις της προσωπικής έκφρασης.

Αυτό, στην ποίηση μεταφράζεται με προσπάθεια για κατάλυση της ομοιοκαταληξίας ή της στροφικής μορφής. Το ποιητικό κείμενο έχει μάλλον ηχητική παρά ιδεολογική ταυτότητα, αφού το μέσο πρόσληψης και κατανόησης του πυρήνα του δεν είναι η διανοητική επεξεργασία αλλά η αισθητηριακή αντίληψη, καθώς και οι διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο υποσυνείδητο. Το ποίημα του συμβολισμού ποτέ δεν θα φανερώσει απροκάλυπτα το βαθύτερο νόημά του, θα το υποβάλλει μέσα από εικόνες και παρηγήσεις δίνοντας στον αναγνώστη την ευκαιρία να συμβάλλει ενεργά στην διαμόρφωση και την ερμηνεία του νοήματός του. Συνεπάγεται, επομένως, πως το τελευταίο δεν είναι απαραίτητα ένα, και αυστηρά προκαθορισμένο από τον δημιουργό. Η μαγεία και το μυστήριο της συμβολιστικής ποίησης έγκειται στη διττότητά της, στην ασάφεια, και την πολυπρισματικότητα, στην ικανότητα, δηλαδή, να δημιουργήσει διαφορετικές, ωστόσο βαθιές και αληθείς, εντυπώσεις σε διαφορετικά άτομα. Η έμμεση έκφραση και η υποδήλωση νοημάτων γινόταν εφικτή μέσα από την χρήση συμβόλων. Σύμβολα αρχέγονα, από το συλλογικό ασυνείδητο της ανθρώπινης φύσης, απευθύνονται και αποσκοπούν σε μία συνειρμική, αισθητηριακή και άλογη ερμηνεία των νοημάτων.

---

27 Louis Cazamian, *A History of French Literature*, (Oxford: Clarendon Press, 1955), 378-379.

28 βλ. υποσημείωση 12.

29 Anne Balakian, εκδ., *The Symbolist Movement in Europe*, (Budapest : Akademiai Kiado, 1984.)

Σύμφωνα με το μανιφέστο της συμβολιστικής ποίησης του Jean Moréas (1886),<sup>30</sup> αλλά και με κείμενα καταστατικά του συμβολισμού, όπως αυτό που γράφτηκε από τον Paul Verlaine (*Ars Poétique*, 1874),<sup>31</sup> η νέα ποίηση υπερασπίζεται ακριβώς τον απρόθετο συνειδητά και μη επιτηδευμένο χαρακτήρα της μουσικής τέχνης. Δηλαδή, η απλότητα (αφέλεια) και το παιχνίδι των ήχων μέσα στο ποίημα είναι τα κριτήρια της αξίας του. Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι που θα πάρουν από το χέρι τον αναγνώστη για να τον οδηγήσουν στο δρόμο της κατανόησης του βαθύτερου νοήματος της ποιητικής τέχνης. Σημειώσεις προγράμματος διδακτικού και φιλοσοφικού περιεχομένου, είναι ακριβώς ό,τι δεν χαρακτηρίζει το νέο ρεύμα. Τα ισχυρά ηχητικά σύμβολα, που διαπερνούν τον αναγνώστη χτυπώντας την πόρτα του συλλογικού ασυνείδητου, είναι οι μόνοι αξιόπιστοι πλοηγοί στο ταξίδι.

#### 1.4. “*Les bruits des cabarets...*”: Ο καταραμένος ποιητής

Πολλοί ήταν οι ταγοί αυτής της ιδέας που έγραψαν στην “ενιαία γλώσσα του συμβολισμού”, αναπτύσσοντας ο καθένας -ωστόσο- τα δικά του χαρακτηριστικά και ιδιαιτερότητες.

Στον Paul Verlaine (1844-1896) πολλοί αποδίδουν την ιδιότητα και τη λεπτή απόχρωση της αφέλειας (*naïveté*). Ο Lawler αναφέρει χαρακτηριστικά πως η τελευταία «είναι το κλειδί στην κατανόηση της ποίησης του Verlaine» και προσθέτει «η αφέλεια και η παιδικότητα του Verlaine είναι τόσο κεντρική για το έργο του, όσο η αγνότητα για τον Valéry και η μουσική για τον Apollinaire».<sup>32</sup> Αυτό το χαρακτηριστικό του το προσδίδουν τόσο οι φίλοι και σύγχρονοί του (βλ. επιτύμβια στήλη από τον Mallarmé), όσο και ο ίδιος κάνει συχνή χρήση της λέξης (*naïveté*), αλλά και άλλων, συνώνυμων που φέρουν την ίδια ατμόσφαιρα (*candeur*).

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, μέσω του ποιήματος *Art poétique*, εκφράζει την αισθητική που διαπνέει το έργο του. Σημαντικές επιρροές, στις οποίες είτε ανατρέχει, είτε ασκεί κριτική, είναι το έργο των Hugo, Vigny, Lamartine, Marceline Desbordes-

---

30 Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, (California: University of California Press, 1994), 150.

31 ό. π., 132. Βλ. και Παράρτημα 2: Πλήρη ποιήματα και σχετικά κείμενα.

32 James R. Lawler, *The Language of French Symbolism* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969), 23.



Valmore και φυσικά του Baudelaire.<sup>33</sup> Σε αυτούς είναι αφιερωμένα και τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Lutèce*, υπό τον τίτλο *poètes maudits* (1883).<sup>34</sup>

Η πρώτη του ποιητική συλλογή *Poèmes saturniens* (1866) ανατανακλά την εικονοποιεία του Παρνασσισμού,<sup>35</sup> ρεύμα από το οποίο ήταν χαρακτηριστικά επηρεασμένος. Ωστόσο, η καθαρότητα και το μέτρο αυτού του ρεύματος είναι γνωρίσματα που θέλει να αντικαταστήσει με κάτι περισσότερο ομιχλώδες, ασαφές και υπαινικτικό, χωρίς βέβαια να χάνει την ισορροπία και την κομψότητα της έκφρασης. Ακολουθεί το βιβλίο *Fêtes galantes* (1869), καθώς και τα *Romances sans paroles* (1874), *Sagesse* (1880), *Jadis et naguère* (1884), *Amour* (1888), *Parallèlement* (1889), *Bonheur* και *Chansons pour elle* (1891), *Dans les limbes* και *Epigrammes* (1984), *Chair* και *Invectives* (1896).

Η συλλογή ποιημάτων από την οποία ο Fauré επέλεξε και μελοποίησε τον κύκλο που εξετάζεται εδώ, φέρει τον τίτλο *La Bonne Chanson* –ο συνθέτης διατήρησε τον τίτλο της ποιητικής συλλογής- και γράφτηκε το 1870 (είναι το τρίτο, κατά σειρά, βιβλίο του), ειδικά αφιερωμένο στην αγαπημένη του, Mathilde Mauté.

### 1.5. “Αποχρώσεις” του *Χλωμού Φεγγαριού*

Πριν, όμως καταπιαστεί με τη μελοποίηση του παραπάνω κύκλου, το 1892-και όπως αναφέρεται παρακάτω- ο συνθέτης γνωρίζει τον ποιητή ήδη από τα τέλη του 1880 και το πρώτο ποίημα που μελοποιεί είναι το *Clair de lune* (1887), ενώ ακολουθεί το *Spleen* (1888), που όμως δεν ταυτίζεται με το ποίημα από τη συλλογή *Aquarelles*

---

33 Alfred J. Wright, Jr., “Verlaine's "Art Poétique" Re-Examined”, *PMLA*, 74 (1959): 268-275, 11/05/2012, url: <http://www.jstor.org/stable/460588>.

34 “Η στήλη του περιλάμβανε κριτικές βιογραφίες και ανθολογίες των ποιητών Mallarmé, Rimbaud, ακόμη και του εαυτού του, εντοπίζοντας την επιρροή που είχε πάνω τους ο Baudelaire, σαν μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής των αντιπροσώπων του συμβολισμού”. Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, (California: University of California Press, 1994), 132.

35 Ποιητικό ρεύμα που κυριάρχησε μεταξύ 1860-1880 στη Γαλλική Λογοτεχνία, με αντιπροσωπευτικό έργο τους 3 τόμους υπό τον τίτλο *Le Parnasse Contemporain: reveuil de vers nouveaux*. Έχοντας, έτσι, ως αναφορά το βουνό Παρνασσός, την κατοικία των μουσών (άρα των τεχνών και της ποίησης) -σύμφωνα με την αρχαία ελληνική μυθολογία-, πρόκειται για μία νεοκλασική προσέγγιση που επαναφέρει τα πρότυπα του έμμετρου στίχου και της αυστηρής ομοιοκαταληξίας. Ταυτόχρονα, αποκυρήσσει την δυνατότητα (ή την αναγκαιότητα) της ποίησης να σχολιάζει την κοινωνική πραγματικότητα (σε αντίθεση με τον προηγηθέντα Ρομαντισμό), προτάσσοντας το αίτημα μιας “τέχνης για την τέχνη”. Ποιητές-εκπρόσωποι (ενδεικτικά), ήταν οι: Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, όπως και οι Verlaine και Mallarmé στα πρώτα βήματα της ποιητικής τους δημιουργίας. Για περισσότερα βλ. “The Dominance of Parnassian Poetry”, 17-44, στο Seth Whidden, *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, (Amsterdam, New York: Rodopi, 2007).

αλλά με το *Il pleure dans mon coeur* των *Romances sans paroles*. Στις *Cinque mélodies “de Venise”* (1891) μελοποιούνται, κατ'επιλογή του συνθέτη, ποιήματα από τις συλλογές *Fêtes galantes* (1, 2, 4), *Aquarelles* (3) και *Romances sans paroles* (5). Έπειτα από το *Bonne Chanson* (1892), για το οποίο θα γίνει -ούτως ή άλλως- αναλυτική αναφορά στη συνέχεια, μελοποιείται το *Le ciel est par-dessus le toit* της ποιητικής συλλογής *Sagesse*, με τον τίτλο *Prison* (1894).

Η ποίηση του φτωχού *Lélian*<sup>36</sup> ενέπνευσε πολλούς άλλους Γάλλους -και όχι μόνο- συνθέτες της εποχής του *fin de siècle* που ασχολήθηκαν με τη μελοποίηση των ποιημάτων του. Εδώ θα γίνει ενδεικτική αναφορά σε κάποιους από αυτούς, κυρίως χάριν αποσαφήνισης του υφολογικού χαρακτήρα του συνθέτη/αντικειμένου της εργασίας, Gabriel Fauré, ανακαλύπτοντας ομοιότητες και διαφορές στην προσέγγιση της μελοποίησης.

Ποιητικές συλλογές του P. Verlaine	Γάλλοι Συνθέτες	Άλλοι Συνθέτες
<b><i>Poèmes Saturniens</i></b>	Charles Koechlin Déodat de Séverac Reynaldo Hahn	Alfredo Casella Charles Loeffler Frederick Delius John Alden Carpenter Poldowski
<b><i>Fêtes galantes</i></b>	Charles Cuvillier Claude Debussy Gabriel Dupont Gustave Charpentier Maurice Ravel Reynaldo Hahn	Catherine Urner John Alden Carpenter Joseph Szulc Poldowski
<b><i>Romances san paroles</i></b>	André Messager Camille Saint-Saëns Charles Bordes	Charles Loeffler Dinu Lipatti Frederick Delius

<sup>36</sup> “*rauivre Lélian*” είναι το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο πίσω από το οποίο ο Verlaine επιλέγει πολλές φορές να κρύβεται, στην πραγματικότητα ένας αναγραμματισμός του ονόματός του, Norman Suckling, FAURÉ, (Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1979), 73.

	Charles Koechlin Claude Debussy Florent Schmitt Jean Cras Reynaldo Hahn	John Alden Carpenter John Ireland Joseph Szulc Paolo Tosti Poldowski
<i>Sagesse</i>	Arthur Honegger Charles Bordes Claude Debussy Déodat de Séverac Edgar Varèse Ernest Chausson Florent Schmitt Jean Cras Maurice Ravel Reynaldo Hahn	Charles Loeffler Frederick Delius Igor Stravinsky John Alden Carpenter Joseph Szulc Poldowski Ralph Vaughan Williams
<i>Jadis et naguère</i>		Poldowski

Πίνακας 1: Άλλοι συνθέτες που μελοποίησαν ποιήματα από ποιητικές συλλογές του Paul Verlaine.<sup>37</sup>

Ο Claude Debussy είναι αυτός που απροκάλυπτα ασκούσε την κριτική του στο έργο του Wagner, χωρίς, ωστόσο, και ο ίδιος να μπαίνει στο “στρατόπεδο” των πολεμίων του.<sup>38</sup> Με τον Fauré, εξίσου, παρουσιάζει τόσο τρανταχτές ομοιότητες όσο και διαφορές, σύμφωνα και με την *διχασμένη* κοινή γνώμη.<sup>39</sup> Μία από τις ομοιότητές τους λοιπόν, είναι η επιλογή προς μελοποίηση κάποιων κοινών ποιημάτων του Verlaine, με τον Debussy να πειραματίζεται και να παρουσιάζει πάνω από μία εκδοχές των ίδιων ποιημάτων -όπως *Claire de lune*, *Mandoline* και *En sourdine*. Ενώ οι διαφορές τους, σύμφωνα με την τραγουδίστρια Claire Croiza,<sup>40</sup> εντοπίζονται στον τρόπο που αντιμετωπίζουν ή αφομοιώνουν το ποιητικό κείμενο. Συγκεκριμένα, ο Debussy ακολουθεί την προσωδία και τον ρυθμό που ήδη ενυπάρχουν στο κείμενο, όταν ο Fauré συνθέτει μία μουσική που να αντανακλά το περιεχόμενο του κειμένου, χωρίς

37 Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*, (London & Surrey: Guildhall School of Music and Drama & Ashgate Publishing, 2009), 190, 195, 196 ; Carol June Bradley, *Index to Poetry in Music: A Guide to the Poetry set as solo songs by 125 major composers*, (New York: Routledge, 2003), 828.

38 Marcel Schneider, “Symbolist Music”, *The Symbolist Movement in Europe*, εκδ. Anne Balakian, μετ. Edouard Roditi, (Budapest: Academiai Kiado, 1984), 474.

39 Όπου *κοινή γνώμη* βλ. άποψη της Claire Croiza, όπως αποτυπώνεται στον Nectoux -υποσ. 33-, και Elaine Brody, “Musical Settings of Symbolist Poems”, *The Symbolist Movement in Europe*, εκδ. Anne Balakian, μετ. Edouard Roditi, (Budapest: Academiai Kiado, 1984), 489.

40 J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: a musical life*, 363.

απαραίτητα να σέβεται τη ρυθμικότητα ή το μέτρο του ποιήματος. Με άλλα λόγια, ενώ ο Debussy εμπνέεται από τον εσωτερικό ρυθμό του ποιήματος, ο Fauré παρακάμπτει τη φόρμα και διεισδύει στο περιεχόμενο. Μία τέτοια γενίκευση, φυσικά, δεν έχει εφαρμογή σε όλες τις μελοποιήσεις τους όπου αυτά τα χαρακτηριστικά συχνά αντιμετωπίζονται. Επίσης, και οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν το στοιχείο της ειρωνείας εξίσου αποτελεσματικά και θεαματικά.

The image shows a musical score for Gabriel Fauré's 'Claire de lune', op. 46, n. 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'douce' and has the lyrics 'Tout en chan-tant, sur le mo-de mi-neur,'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'pp'.

Εικόνα 3: Gabriel Fauré, *Claire de lune*, op. 46, n. 2. Όπως υποστηρίζει ο Arthur Wenk πρόκειται για ένα είδος μουσικής ειρωνείας μέσω της αντιφατικής μελοποίησης της λέξης *mineur* με τη Σι ύφεση μείζονα συγχορδία.<sup>41</sup>

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Mandoline'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'te, Et c'est l'é-ternel Cli-tan-dre, Et c'est Da-mis qui pour main-te Cru-el-le'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'più dim.'.

Εικόνα 4: Claude Debussy, *Mandoline*. Μέλισμα στη μελοποίηση του *αιώνιου Clitandre* ως μέσο αποστασιοποίησης/ειρωνικής χροιάς.<sup>42</sup>

41 Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, (London: University of California Press, 1976), 29.  
42 ό. π., 31.

Ίσως αυτό που θα μπορούσε να ειπωθεί σαν γενική διαπίστωση είναι ο τρόπος συλλαβικής μελοποίησης του πρώτου σε αντιπαράθεση με την πιο μελισματική/χαλαρή προσέγγιση του δεύτερου. Και είναι γεγονός πως ο Fauré, ως φορέας μιας πιο λόγιας και “αυστηρής” φορμαλιστικά παράδοσης, είναι περισσότερο μεθοδικός στον τρόπο που μελοποιεί και στις φόρμες που επιχειρεί να αποδώσει. Ο Debussy, αντίθετα, τείνει να έχει μία πιο αυθόρμητη και αυτοσχεδιαστική αντιμετώπιση του ποιητικού κειμένου.

The image shows a musical score for Debussy's 'Mandoline'. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with the lyrics 'la, la — la, la — la, la — la, la' and a piano accompaniment. The piano part is marked 'sempre pp' and 'più pp'. The second system continues the vocal line with 'la' and 'la' and the piano accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Εικόνα 5: Debussy, *Mandoline*. Η αυθόρμητη/αυτοσχεδιαστική αντιμετώπιση του Debussy.<sup>43</sup>

Κατ'επέκταση, θα μπορούσε να εξαχθεί και ένα συμπέρασμα σε σχέση με τον τρόπο χειρισμού του ψυχολογικού χρόνου από τους δύο συνθέτες. Ο Fauré κάνει προσπάθεια να μείνει κοντά στον αντικειμενικό χρόνο ενώ ο Debussy έχει την τάση να τον μεγενθύνει περνώντας σε μία νέα μουσική υποκειμενικότητα.

Ο Ernest Chausson (1855-1899),<sup>44</sup> από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τον Fauré στην μελοποίηση των ποιημάτων με τρόπο που είναι πιο ξεκάθαρος και μάλλον αδιαμφισβήτητος. Είναι καθοριστικά επηρεασμένος από την παράδοση του Franck, και αντανakλά τον *ιδεαλισμό* του Wagner κατασκευάζοντας μουσικές δομές πάνω στην αρχή της *κυκλικότητας*. Ένα χρόνο πριν το θάνατό του, το 1898, ολοκληρώνει το έργο *Deux Poèmes* που περιλαμβάνει δύο μελοποιημένα ποιήματα του Verlaine, “La Chanson bien douce” και “Le Chevalier malheur”. Και τα δύο προέρχονται από την ποιητική συλλογή *Sagesse* (1880). Ωστόσο, εδώ θα γίνει εκτενέστερη αναφορά και απόπειρα σύγκρισης της μελοποίησης ενός ποιήματος που

43 ό. π., 27.

44 Jean Gallois, “Chausson, Ernest”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημ. Προσπ. 21/1/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05490>.

περιλαμβάνεται στον κύκλο *La Bonne Chanson*, του τρίτου κατά σειρά *La lune blanche*, που στη μελοποίηση του Chausson έχει τον τίτλο *Apaisement*. Η λιτή συνοδεία του Chausson ίσως αντιπαρατίθεται στην πληθωρική υφή του Fauré, αλλά αποπνέει την ίδια κατανυκτική και γαλήνια νυχτερινή ατμόσφαιρα. Το μέτρο, ουσιαστικά μονό, που με το μοίρασμά του (άλλες φορές σε δύο και άλλες σε τρία μέρη), θυμίζει έντονα την συλλαβοθέτηση και τον τρόπο που το κείμενο τονίζεται στην αντίστοιχη μελοποίηση του δεύτερου (όπου το μέτρο είναι 9/8 αλλά πάλι ενυπάρχει το παιχνίδι στους τονισμούς στα δύο και στα τρία). Και, αν τα παραπάνω ανήκουν στη σφαίρα της δικής μου -κάπως υποκειμενικής- κρίσης, υπάρχουν δύο σημεία που είναι ολοφάνερα συγγενή. Οι δύο συνθέτες αντιλαμβάνονται, άρα και επιλέγουν να εκφράσουν με τον ίδιο τρόπο, το *αντικαθρέπτισμα της λίμνης*,<sup>45</sup> όπου σαν παραμορφωτικός καθρέπτης η αρμονία γλιστράει ένα ημιτόνιο από το δοσμένο πλαίσιο της -κατά περίπτωση- τονικότητας.

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with the lyrics 'bien ai - mé - e Lé -' and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with the lyrics 'tang re - flè - te, Pro - fond mi - roir, La silhou - et - te' and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'p' dynamic marking.

Εικόνα 6: Ernest Chausson, *Apaisement*, Op. 13, n. 1. “L'étang reflète, Profond miroir”

45 “...l' etang reflète, profond miroir...”

Εικόνα 7: Gabriel Fauré, *La lune blanche*, Op. 61, n. 3. “L’étang reflète, profond miroir”

Επίσης, με κατιούσα βηματική κίνηση αντιμετωπίζεται και από τους δύο, η *απέραντη* και *τρυφερή γαλήνη που μοιάζει να προσγειώνεται από το ουράνιο στερέωμα*.<sup>46</sup> Έπειτα, άλλα στοιχεία, όπως η αντιπαραβολή βηματικής κίνησης και διαστημάτων έκτης ή οκτάβας σε σημεία κορύφωσης και στο τέλος της φράσης οδηγούν τον καθένα να διαπιστώσει την αλληλεπίδραση και τη βαθιά συγγένεια των δύο δημιουργών. Ενδέχεται μάλιστα ο Fauré να έχει ως σημείο αναφοράς την μελοποίηση του Chausson όταν συνθέτει το δικό του *La lune blanche* και απλώς να “εμπλουτίζει” τον ήδη υπάρχων, και αρκετά γοητευτικό *σκελετό* του Chausson.

<sup>46</sup> “...un vaste et tendre apaisement semble descendre du firmament...”

rr. Un vaste et tendre Apaisement  
 ment Sem - ble des - cen - dre Du fir - ma - nent Que l'astre  
 i - ri - se.

*dimin.*  
*mf* *p* *pp*

Εικόνα 8: Ernest Chausson, *Apaisement*, Op. 13, n. 1. Κατιούσα βηματική κίνηση στο δ. χ. της συνοδείας του πιάνου. “Un vaste et tendre apaisement semble descendre du firmament, que l'astre irise.”

Un  
 Vaste et tendre Apaisement Sem - ble des -  
 cen - dre du fir - ma - nent que l'as - tre i -  
 ri - se.

*trave.* *ff* *pp* *sempre pp*



Εικόνα 9: Gabriel Fauré, *La lune blanche*, Op. 61, n. 3. Κατιούσα βηματική κίνηση στο δ. χ. της συνοδείας του πιάνου -αρχικά- που έπειτα περνάει στο αριστερό. “Un vaste et tendre apaisement semble descendre du firmament, que l'astre irise.”

Πέρα από τον Chausson, όμως, η συλλογή ποιημάτων *La Bonne Chanson* αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και για άλλους συνθέτες. «Οι πρώτοι στίχοι του Verlaine που μελοποιήθηκαν από κάποιον αξιοσημείωτο συνθέτη, ήταν το ποίημα VI. *La lune blanche* από τον Jules Massenet για ντουέτο φωνών και υπό τον τίτλο “*Rétons, c'est l'heure*” (1872)».<sup>47</sup> Ο μαθητής του Fauré, Charles Koechlin, εκτός από το *N'est-ce pas?*, μελοποιεί τα: I. *Le soleil du matin*, III. *En robe grise et verte*, VII. *Le paysage dans le cadre des portières* και XII. *Va chanson*. Ο Reynaldo Hahn συνθέτει «ένα άλλο» *Bonne chanson*, όπου μελοποιεί το XI ποίημα της συλλογής, *La dure épreuve va finir*, και το *L'heure exquise*, που δεν είναι άλλο από το προαναφερθέν έκτο ποίημα της ποιητικής συλλογής (*La lune blanche*). Ο Άγγλος Frederyk Delius μελοποιεί τα: *Avant que tu ne t'en ailles* και *La lune blanche*. Ενώ, η γοητεία του τελευταίου ποιήματος δεν αφήνει ασυγκίνητο ούτε τον Igor Stravinsky που μελοποιεί τη μετάφρασή του στα ρωσικά (*Где в лунном свете/ Gde v lunnom svyetye*).<sup>48</sup>

Άλλες μελοποιήσεις ποιημάτων της ποιητικής συλλογής <i>La Bonne Chanson</i>	Γάλλοι Συνθέτες	Άλλοι Συνθέτες
Πριν τον Gabriel Fauré	Jules Massenet <i>Rétons, c'est l'heure</i> (1872)	
	Ernest Chausson <i>Apaisement</i>	

47 Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*, 231.

48 Carol June Bradley, *Index to Poetry in Music: A Guide to the Poetry set as solo songs by 125 major composers*, (New York: Routledge, 2003), 828.

	(1885-1887)	
	Reynaldo Hahn <i>Tous deux</i> <i>L'heure exquise</i> <i>La bonne Chanson</i> (1887-1890)	
Μετά τον Gabriel Fauré	Charles Koechlin <i>Le soleil du matin</i> <i>Un jour de Juin que j'étais</i> <i>soucieux</i> <i>N'est-ce pas?</i> <i>Va chanson...</i> (1900-1902)	Igor Stravinsky <i>La lune blanche...</i> (1910)
		Frederick Delius <i>La Lune blanche</i> (1910) <i>Avant que tu ne t'en ailles</i> (1932)
		Poldowski <i>L' Attente</i> <i>(Le foyer, la lueur étroite</i> <i>de la lampe)</i>

Πίνακας 2: Μελοποιήσεις του La Bonne Chanson από άλλους συνθέτες (προγενέστερους και μεταγενέστερους του G. Fauré).

## 1.6. “*Rien de plus cher que la chanson grise*”: Αισθητικές στο μεταίχμιο

Ο Gabriel Fauré, αν και -κατά κύριο λόγο- εκπρόσωπος των επίσημων μουσικών θεσμών του Παρισιού (γραμματέας της Société Nationale de Musique, διευθυντής του Conservatoire de Paris, οργανίστας στην εκκλησία της Madeleine), φαίνεται να είναι κοινωνός και αυτής της “μη θεσμοθετημένης” μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης που γίνεται αφορμή για νέες γνωριμίες, συνεργασίες και ανταλλαγή ιδεών- των καλλιτεχνικών σαλονιών. Στα πρώτα χρόνια ήταν συχνός θαμώνας του σαλονιού της τραγουδίστριας και συνθέτριας Pauline Viardot,<sup>49</sup> η οποία προσβλέποντας σε μία συνεργασία -όπου ο Fauré θα συνθέτει όπερες και αυτή θα πρωταγωνιστεί-, θέλει να τον εντάξει αποφασιστικά στην οικογένεια. Έτσι ενθαρρύνει τον αρραβώνα του συνθέτη με την κόρη της, Marianne.<sup>50</sup> Ωστόσο, αυτή η προοπτική δεν κατευοδώνεται, καθώς ο συνθέτης δεν αισθάνεται έτοιμος για την πρόκληση της *όπερας*. Ο αρραβώνας διαλύεται και ο Fauré αποσύρεται από το σαλόνι των Viardot's.

Αργότερα, στο σαλόνι της Elisabeth Greffuhle αυτή τη φορά, θα γνωρίσει τον εξάδελφό της, και σημαίνουσα προσωπικότητα των λογοτεχνικών σαλονιών της εποχής, κόμη Montesquiou.<sup>51</sup> Αυτός με τη σειρά του, γίνεται η αφορμή για τη συνεργασία του συνθέτη με τον Paul Verlaine.<sup>52</sup> Οι δύο καλλιτέχνες ήρθαν αρχικά σε επαφή για να στηρίξουν το ανέβασμα μίας οπερατικής παραγωγής (1886).

Τα προβλήματα υγείας του Verlaine, λόγω του αλκοολισμού του, αλλά και άλλες συγκυρίες,<sup>53</sup> κατέστησαν το εγχείρημα αδύνατο. Το απότοκο της σύμπραξής τους μετρά τρεις *melodies* (*Claire de lune* op. 46, *Spleen* op. 51, *Prison* op. 83) και δύο κύκλους τραγουδιών (*Cinq melodies “de Venise”* op. 58 και *La Bonne Chanson* op. 61). Φαίνεται πως η επιρροή του ποιητή πάνω στον συνθέτη διαρκεί μία αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο.<sup>54</sup> Ο πρώτος από τους κύκλους τραγουδιών του, op. 58

---

49 Barbara Kendall-Davies, *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia, vol. 1: The Years of Fame 1836-1863 Second Edition*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013) & *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia, vol. 2: The Years of Grace 1863-1910*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014).

50 Charles Koechlin, *Gabriel Fauré: (1845-1924)*, μετ. Leslie Orrey, (London: Dennis Dobson, 1947), 4.

51 Jann Pasler, *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, 300.

52 “Μπορώ να περηφανεύομαι ότι είμαι ο πρώτος που έδωσα στον Fauré να διαβάσει τον πρώτο τόμο ποιημάτων του Verlaine”, J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: His Life Through his Letters*, μετ. J. A. Underwood (London: Boyars, 1984), 175.

53 Η διαδοχική άρνηση του Fauré να μελοποιήσει τόσο το *Les Uns et les autres* όσο και την καινούρια ιδέα του Verlaine, *L'Hôpital Watteau*. ό.π., 170.

54 J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: a musical life*, 175.

(1891), είναι αφιερωμένος στην φίλη και, επίσης, χορηγό του, νεαρή πριγκήπισσα de Polignac, ή Winnaretta Singer.<sup>55</sup> Ο δεύτερος κύκλος τραγουδιών, που είναι και το αντικείμενο αυτής της εργασίας, άρχισε να γράφεται μόλις ένα χρόνο μετά τον πρώτο (1892), στο σαλόνι άλλης μίας ευκατάστατης και ταλαντούχας κυρίας, της Emma Mouyse (ή Bardac), στην οποία και τον αφιερώνει. Αναλυτικότερα στοιχεία τόσο για το χρονικό της δημιουργίας τόσο του ποιητικού, όσο και του μουσικού κύκλου, θα παρουσιαστούν στο δεύτερο κεφάλαιο.

Γενικά οι δύο δημιουργοί, πέραν της κοντινής τους ηλικίας, φαίνεται να ζουν τελείως διαφορετικές ζωές. Ωστόσο κάπου συναντιούνται. Ο Fauré υιοθετεί μία αισθητική που βρίσκεται στο *μεταίχμιο*. Αφενός δεν ενστερνίζεται τα ιδεώδη του Wagner, αφετέρου δε φαίνεται να έχει και επικριτική στάση απέναντί του, όπως ο Debussy.<sup>56</sup> Αντίστοιχα, ο Verlaine, αν και θεωρείται ο “πατέρας” των *Decadents*, ομολογεί πως ποτέ δεν απαρνήθηκε τελείως την αισθητική του *Παρνασσισμού*.<sup>57</sup> Έπειτα, ο ποιητικός κύκλος που έγινε η αφορμή για το μουσικό έργο *Bonne Chanson*, δεν κατατάχθηκε ποτέ με ευκολία από τους κριτικούς της λογοτεχνίας σε κάποιο από τα ρεύματα του *παρνασσισμού* ή του *συμβολισμού*.<sup>58</sup> Με παρόμοιο τρόπο, τόσο το συνολικό όσο και το εν λόγω έργο του Fauré, δεν είναι σαφές αν ανήκουν στον *όψιμο ρομαντισμό*, τον *ιμπρεσιονισμό* ή αν είναι έργα *μοντερνιστικά*. Το *Bonne Chanson* τόσο ως λογοτεχνικό, όσο και ως μουσικό έργο, ανήκει σε μία *γκρίζα ζώνη*, στο *μεταίχμιο* ανάμεσα στην αναγνώριση και την απόρριψη, στο *αριστούργημα* ή το *μη αντιπροσωπευτικό* για τον δημιουργό του έργο, *γλιστρώντας* ανάμεσα στην πραγματική ζωή και την τέχνη.

---

55 Sylvia Kahan, *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, (Rochester: University of Rochester Press, 2003)

56 “Ο Wagner, αν μου επιτρέπεται να εκφραστώ με τον στόμφο που τον χαρακτηρίζει, ήταν ένα όμορφο ηλιοβασίλεμα που λανθασμένα ερμηνεύτηκε ως αυγή.” Dèirdre Donnellon “Debussy as musician and critic”, *The Cambridge Companion to Debussy*, Simon Trezise (εκδ.), (NY: Cambridge University Press, 2003), 46.

57 Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, (California: University of California Press, 1994), 132.

58 Seth Whidden, *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, (Amsterdam-New York: Rodopi B.V., 2007), 71.



*Fauré's drawing of Verlaine in hospital (letter to Winnaretta Singer, 30 January 1891)*

Εικόνα 10: Σκίτσο του άρρωστου Paul Verlaine από τον Gabriel Fauré.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, 205.

## 2. LA BONNE CHANSON OP. 61

### 2.1. Η γαλλική απάντηση στο *lied*

Στη μουσική ζωή του Παρισιού, πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια του γαλλοπρωσικού πολέμου (1870-1871), απουσίαζε το αυθεντικό γαλλικό στοιχείο. Αντίθετα, πρωτοστατούσαν οι παραστάσεις της Οπέρα με έργα των Meyerbeer και Offenbach, παρέμενε δημοφιλές το ύφος του Gounod, ενώ την οργανική μουσική χαρακτήριζε ένας “ξεπλυμένος κλασικισμός”.<sup>60</sup> Στη φωνητική μουσική, δε, ήταν συχνό φαινόμενο η γαλλική απόδοση γερμανικών *lieder*.<sup>61</sup>

Μετά το τέλος του πολέμου, αφού οι σχέσεις με τη γερμανία και κάθετη γερμανικό είχαν ψυχρανθεί, και δεδομένης μίας γενικότερης δυσπραγίας στα οικονομικά, η κατεύθυνση στη μουσική δημιουργία άλλαξε, και από τα υπερθεάματα της όπερας, στράφηκε σε ένα πιο κλειστό πεδίο μουσικής δωματίου. Το είδος φωνητικής μουσικής που μέχρι τότε δέποζε στις κλειστές εκδηλώσεις των σαλονιών ήταν η *romance*.<sup>62</sup> Όπως τα πρώτα *lieder*, οι *romances* χρησιμοποιούσαν συχνά ως υλικό για τους στίχους τους λαϊκά ποιήματα και απλοϊκές ρίμες της καθημερινής ζωής αφηγηματικού χαρακτήρα.<sup>63</sup> Η μελοποίηση ήταν στροφική και η υφή απλή και ομοφωνική.<sup>64</sup>

Ένα άλλο είδος που αναδύεται από τα βάθη του χρόνου, χάριν της ανερχόμενης θεωρίας του εθνικισμού, και σε αναζήτηση της *γαλλικής ταυτότητας* -κατ'αντιστοιχία με την μελέτη του Herder για τα *Volkslieder*-,<sup>65</sup> είναι τα *chansons populaires*. Εκτός από τον Louis Bourgault-Ducoudray, “σύμμαχοι” σε αυτή τη νέα τάση είναι ο d'Indy, ο Julien Tiersot, ο J. B. Weckerlin, κ.α..<sup>66</sup> Πρόκειται για παραδοσιακά γαλλικά

60 Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, (New Jersey: Prentice Hall, 1988), 17.

61 David Tunley και Frits Noske, “Mélodie”, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42953>.

62 Elaine Brody, “Musical Settings of Symbolist Poems”, *The Symbolist Movement in Europe*, εκδ. Anne Balakian, μετ. Edouard Roditi, (Budapest: Academiai Kiado, 1984), 484.

63 Julian Rushton, “Music and the poetic”, *The Cambridge Companion to Nineteenth Century Music*, εκδ. Jim Samson, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 156.

64 Norman Suckling, *FAURÉ*, (Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1979), 56 & 59.

65 Αντίστοιχης σκοπιάς έρευνα κάνει και ο Γάλλος Louis- Alben Bourgault- Ducoudray (1840-1910) συλλέγοντας και συγκρίνοντας παραδοσιακά γαλλικά (*chansons populaires*) και ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, (Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005), 24.

66 Jann Pasler, “Deconstructing d'Indy or the Problem of a Composer's Reputation”, *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, (New York: Oxford University Press, 2008), 115.

τραγούδια, κάτι αντίστοιχο με τα ελληνικά δημοτικά, τα οποία έχουν τις ρίζες τους σε μεσαιωνικά άσματα, κοσμικά και εκκλησιαστικά -εξού και η *τροπικότητα* που τα χαρακτηρίζει. Στο πλαίσιο του γαλλικού *fin de siècle* πρόκειται μάλλον για τραγούδια της υπαίθρου (*bergerettes*), ή αστικά λαϊκά τραγούδια που ακούγονται στους δρόμους, σε κέντρα διασκέδασης, *cafés* και *cabarets*.<sup>67</sup>

Στον αντίποδα του *chanson*, και περισσότερο σαν μία “εκλεπτυσμένη” εξέλιξη της *romance de salon* κάνει την εμφάνισή της και η *mélodie*. Σαν όρος προέρχεται από την αγγλική *melody*, και συγκεκριμένα, από την γαλλική απόδοση των ποιημάτων του Ιρλανδού ποιητή Thomas Moore (1779-1850), με τίτλο *Irish Melodies*. Όχι αργότερα από το 1830, ο Hector Berlioz εκδίδει μία συλλογή τραγουδιών με τίτλο *Neuf mélodies* ή *Irlande* μελοποιώντας τα παραπάνω ποιήματα.<sup>68</sup> Αν και η υφή τους προσομοιάζει περισσότερο στο είδος της *romance de salon*, μπορούν να θεωρηθούν “πρόγονοι” της *mélodie*, η οποία είναι μάλλον -όσον αφορά τη μορφή και την περιπλοκότητα- εφάμιλλη των γερμανικών *lieder* που προέκυψαν από δημιουργούς όπως ο Johannes Brahms και ο Robert Schumann.<sup>69</sup>

Τα βασικά στοιχεία που κάνουν τη *mélodie* να ξεχωρίζει από τη *romance*, το *chanson* και το προ-ρομαντικό, γερμανικό *lied*, είναι η συχνή μη-στροφική μελοποίηση,<sup>70</sup> η αντιστικτική (και όχι ομοφωνική) υφή αλλά και η έμφαση στο μέρος της συνοδείας.<sup>71</sup> Με το ρομαντικό *lied*, ωστόσο -ειδικά έτσι όπως διαμορφώθηκε από τον Schumann-, η γαλλική *mélodie* μοιράζεται κάποια κοινά στοιχεία. Πέρα από το συχνό φαινόμενο της μη στροφικής μελοποίησης, και όπως αναφέρει ο Suckling,<sup>72</sup> δεν είναι πάντα η προσωδία του ποιητικού κειμένου αυτή που υπαγορεύει τον τρόπο που θα μελοποιηθεί. Αντίθετα, “μία μουσική φράση [στο *lied* όπως και στην *mélodie*] μπορεί

---

67 Howard Mayer Brown, et al., “Chanson”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40032>.

68 David Tunley και Frits Noske, “Mélodie”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42953>.

69 Leslie Orrey και John Warrack, “lied”, *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3971>.

70 Ian Rumbold, “Through-composed”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27904>.

71 Elaine Brody, “Musical Settings of Symbolist Poems”, *The Symbolist Movement in Europe*, εκδ. Anne Balakian, μετ. Edouard Roditi, (Budapest: Academiai Kiado, 1984), 484.

72 Norman Suckling, *FAURÉ*, (Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1979), 59.

να μεταφράσει κατάλληλα την ατμόσφαιρα ενός ποιήματος (πέρα από τη μίμηση των αναδυομένων συναισθημάτων), χωρίς να υπογραμμίζει τις λέξεις”.<sup>73</sup> Η διανοητική εκλέπτυνση της *mélodie*, όμως, διαχωρίζει τη θέση της από τον άκρατο συναισθηματισμό του γερμανικού τραγουδιού, εσωτερικεύοντας, μάλλον, και υποβάλλοντας συναισθήματα, παρά εκφράζοντάς τα έκδηλα και παράφορα.<sup>74</sup>

Ο Fauré κατά τη διάρκεια της πρώτης συνθετικής του περιόδου συνθέτει πάρα πολλές *mélodies*, με πρώτη το μελοποιημένο ποίημα του Victor Hugo *La papillon et la fleur*. Στις πρώτες αυτές φωνητικές συνθέσεις δεν έχει ανεξαρτητοποιηθεί πλήρως από τη μορφή της *romance de salon*, διατηρώντας τη στροφικότητα στη μελοποίηση. Μία από αυτές, η *Lydia* op. 4, n. 2 (1870), αποτελεί τη μελοποιημένη γαλλική μετάφραση από τον Leconte de Lisle του ομώνυμου λατινικού ποιήματος του Οράτιου.<sup>75</sup>

Το διάστημα αυξημένης 4ης στην αρχή του τραγουδιού δημιουργεί ένα ευφύες λογοπαίγνιο με τον τίτλο του τραγουδιού και τον *αρχαΐζοντα* λυδικό τρόπο που παραπέμπει στον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό. Το μοτίβο μάλιστα που χαρακτηρίζεται από αυτό το διάστημα παρουσιάζεται σε μία ευρύτερη ομάδα συνθέσεων του Fauré. Καταρχήν στον εν λόγω κύκλο, αλλά και σε συνθέσεις μετά το 1900 -όπως στο μέρος *Kyrie* του θρησκευτικού έργου *Messe basse* (1906), στην όπερα *Prométhée* op. 82<sup>76</sup> και – σύμφωνα με τη Duchen- στην *Pénélope* (1913).<sup>77</sup>

---

73 ό.π., 60.

74 ό.π., 57.

75 ό.π., 62.

76 Caballero, *Fauré and French musical aesthetics*, 158.

77 Duchen, *Fauré*, 167.



Ex. 70 'Lydia'  
Andante

*p* Ly-di-a sur tes ro-ses jou - es Et sur ton col frais et si

blanc. Roule é - tin - ce - lant

Εικόνα 11: Απόσπασμα από το *Lydia* op. 4 και το χαρακτηριστικό μοτίβο.<sup>78</sup>

Example 9. The "Lydian" lineage.

- "Lydia," op. 4, no. 2 (c. 1870), mm. 3–6 (vocal melody).
- La bonne chanson*, op. 61, no. 3: "La lune blanche" (1893), mm. 9–11 (piano).
- Prométhée*, op. 82 (1900), Act III, no. 4, mm. 3–4.
- Messe basse*, Kyrie (1906), mm. 19–25 (organ and voices).

a [Andante]

b [Andantino]

78 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: a musical life*, μετ. Roger Nichols, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 362.



Εικόνα 12: Οργανικότητα και αυτοαναφορικότητα στο έργο του G. Fauré. Τα έργα στα οποία εμφανίζεται το μοτίβο από τη *mélodie Lydia*.<sup>79</sup>

Από το 1890 και έπειτα, κορεσμένος, ίσως, από την αποσπασματικότητα των πολυάριθμων τραγουδιών που είχε συνθέσει μέχρι τότε, ο Fauré αποφασίζει να δημιουργήσει έργα μεγαλύτερης έκτασης<sup>80</sup>. Αυτή η τάση διαφαινόταν ήδη από τα τέλη του 1870 με το *Poème d'un jour*, όπου «άρχισε να διερευνά δυνατότητες συνοχής σε τρία επίπεδα: τονικό, θεματικό και ποιητικό»<sup>81</sup>.

## 2.2. Η ιδέα της Αγαπημένης

Αυτό γίνεται περισσότερο αισθητό με τις *Cinq melodies "de Venise"* op. 58, τον πρώτο του κύκλο, και έπειτα από τον δεύτερο που αποτελεί το θέμα της εργασίας, ακολουθούν οι κύκλοι *La Chanson d'Eve* op.95, *Le jardin clos* op.106, *Mirages* op. 113 και *L'horizon chimerique* op.118<sup>82</sup>.

Ο κύκλος τραγουδιών -αν και σαν όρος εκφράζει καλύτερα το είδος που ευδοκίμησε την περίοδο του ρομαντισμού- είναι παρών ήδη από τα μεσαιωνικά χρόνια, με συλλογές τραγουδιών τα οποία μοιράζονται παρόμοια μουσικά στοιχεία.<sup>83</sup> Το είδος επαναπροσδιορίστηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπου προκύπτει η ιδέα της ενότητας του μουσικού έργου, δηλαδή μίας κεντρικής ιδέας από την οποία πηγάζει το έργο, και ως εκ τούτου το διαπερνά και αποτελεί το συνεκτικό υλικό των διαφόρων μερών του

79 Caballero, *Fauré and French musical aesthetics*, 158.

80 J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: a musical life*, 179.

81 ό.π., 177.

82 J. M. Nectoux, "Fauré, Gabriel (Urbain)", στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 6, εκδ. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), 426-427.

83 Susan Youens, "Song Cycle", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26208>.

(έννοια της οργανικότητας). Αυτή η κεντρική ιδέα μπορεί να είναι η μελοποίηση ποιημάτων ή συλλογών ποιημάτων ενός συγγραφέα, μία ιστορία-αφήγηση -με αρχή, μέση και τέλος- με μελοποιημένα ποιήματα -όχι απαραίτητα ενός συγγραφέα. Πέρα από μία νοηματική συνοχή, ο τρόπος μελοποίησης -υποστηρίζοντας την πρώτη- μπορεί να φτάσει σε ένα επίπεδο μουσικής συνοχής, όπου θα υφίστανται συσχετισμοί τονικοτήτων, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, παρόμοιες φόρμες.

Συμπερασματικά, και σε σχέση με το είδος, έτσι όπως αναβίωσε τα τέλη του 18<sup>ου</sup> - αρχές 19<sup>ου</sup> αιώνα, μπορεί να επισημανθεί πως υπάρχουν:

- 1) κύκλοι τραγουδιών που χαρακτηρίζονται από μία μουσική θεματική συνοχή,
- 2) κύκλοι αφηγηματικοί –όπου τα γεγονότα μίας ιστορίας είναι ο άξονας που διαπερνά το έργο-,
- 3) και κύκλοι ιστορικοί όπου τα τραγούδια αντιστοιχούν και περιγράφουν κάποιο ιστορικό γεγονός –σε επικό τόνο.<sup>84</sup>

Όπως προαναφέρθηκε, στη Γαλλία, ήδη από το 1830, εκδίδεται η συλλογή του Hector Berlioz, *Neuf mélodies (Irlande)*. Αργότερα, το 1840, εκδίδεται και ο κύκλος του *Les nuits d'été*. Η γαλλική απόδοση πολλών κύκλων και τραγουδιών του Schubert έγινε πηγή έμπνευσης και αφορμή για άλλους σπουδαίους Γάλλους συνθέτες (J. Massenet, Ch. Gounod).

Στον πρώτο κύκλο τραγουδιών του Faure η συνεκτικότητα εκδηλώνεται μέσα από κοινά μοτίβα που εμφανίζονται και στα πέντε τραγούδια του κύκλου. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο *La Bonne Chanson*, όπου εμφανίζονται 5 επαναλαμβανόμενα μοτίβα που διατρέχουν όλο το έργο. Στην προηγούμενη ενότητα έγινε σαφές ότι ένα από αυτά τα μοτίβα -ίσως το κεντρικό- είναι το μοτίβο από τη *mélodie Lydia*.

Το κεντρικό μοτίβο το πρώτου τραγουδιού εμφανίζεται αυτούσιο, ή και αποσπασματικά, αποτελώντας ένα από τα πέντε χαρακτηριστικά επαναλαμβανόμενα μοτίβα του κύκλου. Επιπλέον όλα τα άλλα μοτίβα υιοθετούν το «λυδικό» του ύφους

---

84 Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, (Αθήνα: τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005), 124-125· Susan Youens, "Song Cycle", *Oxford Music Online, Grove Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26208>· Katrina Gingerich, "The Journey of the Song-Cycle: From "The Iliad" to "American Idiot"", *Musical Offerings*, v. 1, n. 2, art. 3, doi: 10.15385, 65.

(διάστημα αυξημένης 4<sup>ης</sup>). Έτσι όπως εντοπίζονται από την Duchen, είναι: το αψιδωτό (archlike) κατιόν μοτίβο που εισάγει το πρώτο τραγούδι, το μοτίβο που ξεκινά βηματικά και μετά εξελίσσεται στο χαρακτηριστικό σχήμα με την αυξημένη 4η (*Lydia* op. 4), το μοτίβο του κορυδαλλού και το αρπιστικό ανιόν θέμα που υπογραμμίζει την συναισθηματική κορύφωση “que je vous aime” στο τραγούδι n. 5.<sup>85</sup>

Εικόνα 13: Τα 5 μοτίβα του κύκλου *La Bonne Chanson* op. 61.<sup>86</sup>

Θα έλεγε κανείς πως ο κύκλος τραγουδιών *La Bonne Chanson* είναι η ανάπτυξη του παλιότερου τραγουδιού *Lydia*. Και στις δύο περιπτώσεις το ποιητικό κείμενο μιλάει για μία γυναικεία μορφή που γίνεται αντικείμενο λατρείας, θαυμασμού αλλά και έμπνευσης από τον δημιουργό. Το πρόσωπο που περιγράφεται στο τραγούδι *Lydia* ήταν υπαρκτό. Ο Fauré το ταύτισε με την τραγουδίστρια Marie Trélat, στην οποία και το αφιέρωσε.<sup>87</sup>

85 Duchen, *Fauré*, 107.

86 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: a musical life*, μετ. Roger Nichols, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 184.

87 Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, (London & Surrey: Guildhall School of Music and Drama & Ashgate Publishing, 2009), 63-69.

Ίσως το μοτίβο B (Lydia) να αποτέλεσε, όντως, το θεματικό κύτταρο για την γένεση των υπόλοιπων επαναλαμβανόμενων μοτίβων του κύκλου, αλλά και τον σημασιολογικό πυρήνα ολόκληρου του έργου. Τη σκέψη αυτή ενισχύει η συνέντευξη που πήρε ο Louis Aguetant από τον Fauré το 1903. Εκεί, παραδέχεται -αρχικά- την ύπαρξη ενός βασικού μοτίβου, αυτού της *Lydia*: «Μοτίβα; Μα, πραγματικά υπάρχει μόνο ένα μοτίβο στα τραγούδια του Bonne chanson, προέρχεται από το τραγούδι μου *Lydia* και συνδέεται με μια τραγουδίστρια».<sup>88</sup> Αυτά ομολογεί αυθόρμητα ο συνθέτης. Μόνο μετά από εσκεμμένα κατευθυνόμενες ερωτήσεις του κριτικού, παραδέχεται και την ύπαρξη άλλων 4 μοτίβων. Αφετέρου, η διαπίστωση του Jankélévitch, λειτουργεί εξίσου υποστηρικτικά:

Ainsi l'alpha et l'omega se rejoignent; le cycle se boucle en manifestant la fraternité profonde de tous les thèmes de la Bonne chanson. Les trois thèmes de la fiancée: A (Mathilde), B ("Lydia"), C (le secret amoureux), et les deux thèmes cosmiques: D (l'appel de la nature), E (le thème solaire) ne sont en vérité qu'un seul thème.<sup>89</sup>

Στη γυναικεία μορφή που είναι το κέντρο της ποιητικής συλλογής αλλά και του κύκλου τραγουδιών *La Bonne Chanson*, ο Verlaine βλέπει την αρραβωνιαστικιά του, Mathilde Mauté, ενώ ο Fauré αλληλεπιδρά και εμπνέεται από μία άλλη τραγουδίστρια για την μελοποίηση των ποιημάτων, την Emma Bardac.

### 2.3. Mathilde Mauté: "[C]ette jeune fille [...] au bel esprit"<sup>90</sup>

Η τρίτη συλλογή ποιημάτων που εξέδωσε ο Paul Verlaine το 1870 αποτελείται από είκοσι-ένα ποιήματα, όλα αφιερωμένα, εν είδη ερωτικής εξομολόγησης, στη νέα του σύζυγο, Mathilde Mauté. Μετά από μία πρώτη ανάγνωση είναι διακριτή μία γραμμική πορεία στην εξέλιξη της σχέσης του ζευγαριού, από την πρώτη συνάντηση (en robe grise et verte), μέχρι την ημέρα του γάμου (donc ce sera par un clair jour d'été), αλλά και μία διάθεση αυτοβιογραφικής εκμυστήρευσης των γεγονότων. (π.χ. η πρώτη γνωριμία, η αναμονή του ποιητή για την απάντηση των κηδεμόνων της κοπέλας αλλά και η απόσταση μεταξύ των εραστών όταν η Mathilde έκανε διακοπές

88 Nectoux, *Fauré: a musical life*, 187-188.

89 «Όπως η αρχή και το τέλος συνενώνονται, ο κύκλος κλείνει φανερώνοντας τη βαθιά συγγένεια όλων των μοτίβων του Bonne chanson. Τα τρία μοτίβα της αρραβωνιαστικιάς: A (Mathilde), B ("Lydia"), C (ο κρυφός εραστής), και τα δύο «κοσμικά» μοτίβα: D (το κάλεσμα της φύσης), E (το θέμα του ήλιου) δεν είναι στην πραγματικότητα παρά ένα και μοναδικό μοτίβο». Vladimir Jankélévitch, *Gabriel Fauré: ses melodies, son esthétique*, (Paris: Plon, 1951), 159.

90 Seth Whidden, *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, (Amsterdam-New York: Rodopi B.V., 2007), 70.

στη Νορμανδία- “ Va, chanson, à tire-d'aile”, “Quinze longs jours encore et plus de six semaines”, “ La dure épreuve va finir”). Ωστόσο η παρεμβολή και άλλων, φαινομενικά ασύνδετων, εικόνων και αφηγήσεων (π.χ. εικόνες από τη φύση με τα “ Le soleil du matin”, “ La lune blanche”), μας αποτρέπει από μία «βιογραφική» νοηματοδότηση του κύκλου.

Από τον τρόπο που ο ποιητής διαχειρίζεται τα πρόσωπα της αφήγησης, αλλά ακόμη και τα θέματα, συμπεραίνουμε πως ένα δίκτυο σχέσεων και αλληλεπιδράσεων αναδύεται, που ξεφεύγει από την απλή «αυτοβιογραφική» αφήγηση των γεγονότων. Μπορεί το έργο τέχνης να έχει ως αφορμή αυτοβιογραφικές εμπειρίες αλλά η πορεία που διαγράφει, καθώς και οι ερμηνείες που επιδέχεται το ανεξαρτητοποιούν από κάθε πλαίσιο που συνδέεται με τη ζωή του δημιουργού του.<sup>91</sup>

#### **2.4. “*Mais, plutôt, je ne veux vous voir*”: Η κυκλοθυμική κίνηση του εραστή**

Σύμφωνα με τον Minahen<sup>92</sup>, η δομή των ποιημάτων της συλλογής αντιστοιχεί σε μία σπειροειδή κίνηση που σαν κέντρο έχει –τί άλλο;- τη μορφή της κοπέλας. Ο αφηγητής-ερωτευμένος βρίσκεται τότε μακριά, και τότε κοντά στο αντικείμενο του πόθου του. Αυτό δηλώνεται εμμέσως μέσω της εικονοποιείας, ή του εκάστοτε τρόπου που απευθύνεται στην κοπέλα, αλλά και άμεσα, με επιρρηματικούς και επιθετικούς προσδιορισμούς (loin, lointain, κτλ.). Επίσης ο μελετητής στο άρθρο του, όπου εξετάζει συγκριτικά την εν λόγω συλλογή και την αμέσως επόμενη του Verlaine, “*Romances sans paroles*”, εντοπίζει δύο ενότητες στη μακροδομή της (βλ. πίνακα), οι οποίες ωστόσο αλληλεπικαλύπτονται περιγράφοντας τα εννέα μεσαία ποιήματα του κύκλου ως εστιακά της κυκλοθυμικής κίνησης του πάθους του αφηγητή. Συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα ο ποιητής αντιμετωπίζει το αντικείμενο του πόθου του ως ιδεατό, μακρινό, απρόσιτο. Πρόκειται για έναν έρωτα εξευγενισμένο και εξαύλωμένο, τον οποίο δεν μπορεί να συμβιβάσει με την επιθυμία του για αμεσότητα και τελικά -συνειδητοποιώντας το- απομακρύνεται στην δεύτερη ενότητα. Πέρα από το διχασμένο ερωτισμό του αφηγητή, το σύνολο του κύκλου διατρέχουν αντιθέσεις που σχετίζονται με το φως και το σκοτάδι, το αρσενικό και το θηλυκό, το

---

91 ό.π., 71.

92 Charles D. Minahen, “Verlaine’s *La Bonne Chanson* and *Romances sans paroles*: The Vortical Link”, *Orbis Litterarum* 61:5 (2006): 361-371, 20/12/2013, doi: 10.1111\_j.1600-0730.2006.00875.x.

μακρινό και το κοντινό, το άυλο και το υλικό, το μέλλον και το παρελθόν, τη φύση και το αστικό περιβάλλον.

Διάταξη στον ποιητικό κύκλο	Τίτλος ποιήματος
I	Le soleil du matin
II	Toute grâce et toutes nuances
III	En robe grise et verte
IV	<b>Puisque l'aube grandit</b>
V	<b>Avant que tu ne t'en ailles</b>
VI	<b>La lune blanche</b>
VII	Le paysage dans le cadre des portieres
VIII	<b>Une Sainte en son aureole</b>
IX	Son bras droit, dans un geste aimable de douceur
X	Quinze longs jours encore et plus de six semaines
XI	La dure épreuve va finir
XII	Va, chanson, à tire-d'aile
XIII	Hier, on parlait de choses et d'autres
XIV	Le foyer, la lueur étroite de la lampe

<b>XV</b>	<b>J'ai presque peur, en vérité</b>
XVI	Le bruit des cabarets
<b>XVII</b>	<b>N'est-ce pas ?</b>
XVIII	Nous sommes en des temps infâmes
<b>XIX</b>	<b>Donc, ce sera par un clair jour d'été</b>
<b>XX</b>	<b>J'allais par des chemins perfides</b>
<b>XXI</b>	<b>L'hiver a cessé</b>

Πίνακας 3: Η διάταξη των ποιημάτων στον ποιητικό κύκλο του P. Verlaine, *La Bonne Chanson*, με χρώματα που δείχνουν τις ενότητες που διαχωρίζει ο Minahen στον ποιητικό κύκλο (κίτρινο: το απρόσιτο αντικείμενο του πόθου, πράσινο: η κυκλοθυμική κίνηση του ποιητή και η προσπάθεια προσέγγισης/αλληλεπικάλυψη των δύο ενότητων, γαλάζιο: η αποστασιοποίηση), ενώ με τονισμένους χαρακτήρες εμφανίζονται τα ποιήματα που επέλεξε να μελοποιήσει για τον κύκλο τραγουδιών ο G. Fauré.

Ο ομώνυμος μουσικός κύκλος που γεννήθηκε είκοσι χρόνια αργότερα περιλαμβάνει εννέα τραγούδια –όσα και τα «εστιακά» ποιήματα της συλλογής. Όμως δεν υπάρχει ταύτιση. Κάποια παραμένουν, άλλα διαγράφονται και άλλα προστίθενται στην ομάδα των εννέα τραγουδιών. Αναδιατασσόμενα και ελαφρώς -ωστόσο καθοριστικά- τροποποιημένα αντιπροσωπεύουν μουσικά την ποιητική συλλογή.

Όπως πολλοί μελετητές επιβεβαιώνουν, η υφή του κύκλου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συμφωνική.<sup>93</sup> Κάτι τέτοιο γίνεται φανερό όχι μόνο από τη συνοχή που προσδίδει στο έργο η εναλλαγή στη ρυθμική αγωγή των τραγουδιών, αλλά και η επανάληψη των -τουλάχιστον πέντε- χαρακτηριστικών μοτίβων.<sup>94</sup>

Τα πέντε βασικά μοτίβα του κύκλου λειτουργούν σαν επαναλαμβανόμενες ιδέες που αρχικά δημιουργούν δεσμούς με το ποιητικό κείμενο, και στη συνέχεια, όπου

93 Norman Suckling, *FAURÉ*, (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1979), 73. Koechlin, *Fauré*, 23. Nectoux, *Fauré: a musical life*, 186. Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*, 239.

94 Orrey, "The Songs of Gabriel Fauré", 81.



εμφανίζονται, φέρουν το ίδιο σημασιολογικό φορτίο, «σχολιάζοντας» και προσθέτοντας νέες διαστάσεις στην εκάστοτε μουσικοποιητική στιγμή.

## 2.5. Απόσταση, εγγύτητα και η απροσδόκητη τροπή της ρομαντικής αφήγησης

Αν και η δομή του μουσικού κύκλου διαφέρει αρκετά από την αρχική μορφή του ποιητικού κύκλου, η ιδέα της του εραστή που προσπαθεί να προσεγγίσει και στη συνέχεια -σχεδόν φοβισμένος- απομακρύνεται από την αγαπημένη του -όπως επισημάνθηκε και από τον Charles D. Minahan-, παραμένει και τον διαπερνά.

Αυτό γίνεται αισθητό -καταρχήν- με τον τρόπο που τα 5 μοτίβα εμπλέκονται στη συνολική υφή του έργου. Ο Gabriel Fauré ακολουθεί την παράδοση που δημιούργησε ο Robert Schumann, όπου οι στίχοι όχι απλώς μελοποιούνται, αλλά ερμηνεύονται νοηματικά και ψυχολογικά, ενώ “η συνοχή μέσω ενός τονικού πλάνου, η επανεμφάνιση αποσπασμάτων από πρότερα τραγούδια, και οι συνδέσεις μεταξύ τραγουδιών είναι κυρίαρχα χαρακτηριστικά”.<sup>95</sup> Δημιουργείται έτσι ένα δίκτυο σχέσεων μεταξύ του κειμένου και των μοτίβων, όπου στα τελευταία μπορεί να αποδοθεί συμβολική σημασία που συνδέεται με τα εσωτερικά συμφραζόμενα του κειμένου.<sup>96</sup>

Συγκεκριμένα, το μοτίβο Α ακούγεται στο πρώτο τραγούδι (“Une Sainte en son aureole”),<sup>97</sup> και η σημειολογία του κλειδώνει με την εικόνα της μεσαιωνικής πυργοδέσποινας/αγίας δημιουργώντας την αίσθηση της απόστασης τόσο χρονικά (“Carlovingian”), όσο και χωρικά (“en sa tour”). Το μοτίβο Β, της *Lydia*, εντοπίζεται στο δεύτερο τραγούδι (“Puisque l'aube grandit”) συμβολίζοντας περισσότερο την πρόθεση του αφηγητή-ήρωα να κινηθεί προς την αγαπημένη του. Το μοτίβο Γ εμφανίζεται στο πέμπτο -και κεντρικό, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια- τραγούδι (“J'ai presque peur, en vérité”) μελοποιώντας τους στίχους “*que je vous aime, que je t'aime*” εκμηδενίζοντας την απόσταση μεταξύ του ήρωα και της κοπέλας. Τα μοτίβα Δ και Ε λειτουργούν ως παρεκβατικά -και ως τέτοια, δείχνουν με άλλον έναν τρόπο την απόσταση- καθώς ταυτίζονται με εικόνες της φύσης. Το Δ, μάλιστα, είναι

---

95 Susan Youens, “Song Cycle”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26208>.

96 βλ. Παράρτημα 1: Εκτενής ανάλυση των μοτίβων ως συμβόλων

97 βλ. Παράρτημα 2: Πλήρη ποιήματα και σχετικά κείμενα

ηχομιμικό (κελάηδισμα πουλιών) και το E με την ανατολή του ήλιου. Και τα δύο κάνουν την εμφάνισή τους στο έκτο τραγούδι (“Avant que tu ne t'en ailles”).

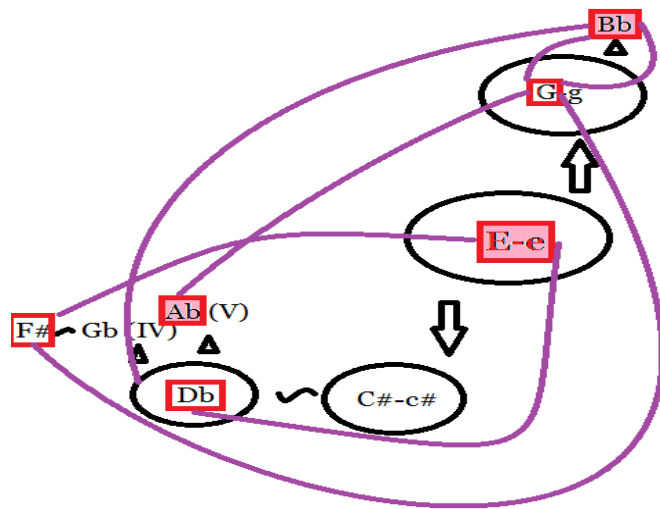
Και ενώ η αφήγηση προχωρά φαινομενικά γραμμικά -προς την ημέρα του γάμου του ζευγαριού (“Donc ce sera, par en clair jour d'été”)-, οι παρεκβατικές εικόνες της φύσης πληθαίνουν. Ακούγεται αρκετά συχνά το μοτίβο A, το μοτίβο Γ *αλλοιωμένο*, και -περιστασιακά- ο ήρωας ταυτίζεται με τον αφηγητή και μιλά σε γ' ενικό πρόσωπο, παίρνοντας απόσταση από το κατα τα άλλα ευτυχισμένο νιόπαντρο ζευγάρι (“...et les regards paisibles des étoiles bienveillamment souriront aux époux!”). Ο κύκλος τελειώνει (“L'hiver a cessé”) με το μοτίβο A καθώς ο αφηγητής τοποθετεί την αγαπημένη του σε ένα βάθρο (“...ô Toi...”).

Μία άλλη ένδειξη της *απροσδόκητης* αυτής αφήγησης, προκύπτει από το μακροδομικό πλάνο των τονικοτήτων στις οποίες κινούνται τα εννέα τραγούδια. Πράγματι, αντιμετωπίζοντας τον κύκλο σαν ένα συνολικό έργο –σαν ένα συμφωνικό ποίημα, ίσως- είναι δύσκολο να οριστεί η τονικότητά του. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι τονικότητες των τραγουδιών φαίνονται πολύ μακρινές, για να συνδέονται μεταξύ τους. Ωστόσο, βασιζόμενος κανείς στην παραπάνω ανάλυση και συνειδητοποιώντας την βαρύτητα του κεντρικού τραγουδιού του κύκλου (που είναι φύσει και θέσει το πέμπτο, “J'ai presque peur, en vérité”) θα μπορούσε να ορίσει ως κεντρική τονικότητα την Mi (μείζονα και ελάσσονα). Τουλάχιστον αυτό υπαγορεύεται από την νοηματική δομή του κύκλου –σημείο κορύφωσης, μέγιστης εγγύτητας, εξομολόγησης του έρωτα- αλλά προκύπτει και από την απόπειρα συσχέτισης των τονικοτήτων μεταξύ τους.

Αν θεωρήσουμε πως η Mi μείζονα-ελάσσονα είναι αυτή που συνενώνει τις υπόλοιπες μεταξύ τους, αρχίζουμε να εξετάζουμε τις τονικότητες με τις οποίες σχετίζεται άμεσα (σχετικές μείζονες και ελάσσονες τονικότητες, τις ομώνυμες, τις δεσπόζουσες και υποδεσπόζουσες παρενθετικές αυτών τονικότητες, αλλά και τις εναρμονίες τους). Η Lab μείζονα, με την οποία ξεκινάει ο κύκλος, φαινομενικά ασύνδετη με την Mi τονικότητα, είναι η δεσπόζουσα της, Reb μείζονα, η οποία αποτελεί και την εναρμόνια τονικότητα της Nto# που είναι η σχετική ελάσσονα της Mi. Αν αυτός ο συσχετισμός φαίνεται μακρινός και εξεζητημένος είναι επειδή και ο ήρωας βρίσκεται ακόμη στην αρχή του λαβυρίνθου, που θα τον οδηγήσει, αργότερα, πιο κοντά στην αγαπημένη του. Η επόμενη τονικότητα, Sol μείζονα, είναι κάπως πιο κοντά στο

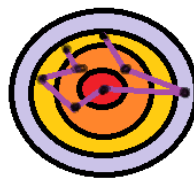
σημείο εστίασης καθώς αποτελεί την σχετική μείζονα της μι ελάσσονα. Η επόμενη τονικότητα που απαντάται στον κύκλο είναι αυτή της Φα♯ στο τρίτο και τέταρτο τραγούδι (σε μείζονα και ελάσσονα μορφή). Αυτή ερμηνεύεται ως η εναρμόνια τονικότητα της Σολb, δηλαδή της υποδεσπόζουσας της Ρεb που αποτελεί την εναρμόνια της σχετικής Ντο♯, όπως προαναφέρθηκε. Ο συλλογισμός είναι ακόμη πιο περίπλοκος από την απόδειξη της τονικής συγγένειας για το πρώτο τραγούδι. Και όντως, η αφήγηση του τρίτου τραγουδιού (“La lune blanche”) είναι μάλλον παρεκβατική και η αγαπημένη υφίσταται μόνο ως υπόνοια, άυλη σαν αέρας και ζωτικό πλάσμα του δάσους. Ενώ στο τέταρτο τραγούδι (“J’allais par des chemins perfides”) η απόσταση του ήρωα από την αγαπημένη δηλώνεται ρητά -και μέσω του παρελθοντικού χρόνου- καθώς η τελευταία παρουσιάζεται ως φευγαλέα μορφή. Η προσέγγιση του τονικού κέντρου του κύκλου συμβαίνει στο πέμπτο τραγούδι όπως και η προσέγγιση της αγαπημένης (τονικότητα Μι μείζονα-ελάσσονα).

Ακολουθεί το έκτο τραγούδι σε Ρεb (εναρμόνια τονικότητα της Ντο♯, σχετικής τονικότητας της Μι). Η αφήγηση είναι, επίσης, παρεκβατική. Εικόνες από τη φύση, και η σύνδεση μεταξύ της ιστορίας του ζευγαριού και των παρεμβαλλόμενων εικόνων, ασαφής. Η απόσταση γίνεται αισθητή (ρητές φράσεις που δηλώνουν απόσταση: “loin, oh bien loin”- βλ. Παράρτημα 1). Στη συνέχεια η σκυτάλη περνά στη Σιβ, σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος της Σολ. Η απόσταση από τον τονικό πυρήνα της Μι είναι αυτή που υπόσχεται ο μακρινός και ακαθόριστος μέλλοντας σε σχέση με το παρόν. Στο όγδοο τραγούδι (“N’est-ce pas?”), περνώντας από τη Σολ, σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος της Μι, δίνεται η ψευδαίσθηση επιστροφής προς το κέντρο, καθώς και το νοηματικό περιεχόμενο μας παραπέμπει στις εικόνες που περιείχε το δεύτερο τραγούδι (επίσης σε Σολ), του ζευγαριού που βαδίζει το μονοπάτι της ζωής χέρι-χέρι. Η επανάληψη της Σιβ τονικότητας διαλύει κάθε προσδοκία για επαναφορά στον τονικό πυρήνα Μι, και συνεπώς για επαναπροσέγγιση της αγαπημένης. Η τελευταία παραμένει μία τέλεια όσο και ασαφής ιδέα στο μυαλό του ήρωα, που μάλλον βιώνει τον έρωτα για χάρη του έρωτα, επηρεασμένος από τη φυσική ροή των πραγμάτων (π.χ. κύκλος των εποχών).



Σχήμα 1: Οι τονικότητες των τραγουδιών του κύκλου στο χώρο.

Η κίνηση του ήρωα προς το αντικείμενο του πόθου του αλλά και η απομάκρυνσή του, (για την εκτενή ανάλυση, βλ. Παράρτημα), επαληθεύεται και από τη διαδοχή των τονικοτήτων του κύκλου. Πρόκειται για μία διαδρομή από την περιφέρεια προς το κέντρο του κύκλου, και αντίστροφα. Στο παρακάτω σχήμα, και ανάλογα με τη σχέση που έχει η κάθε τονικότητα με την εστιακή Μι (κέντρο του κύκλου), εμφανίζονται τέσσερις ομόκεντροι κύκλοι. Ο πρώτος είναι το κέντρο (Μι-μι), ο δεύτερος περικλείει τις τονικότητες που έχουν συγγένεια τρίτης με την κεντρική (Σολ & Ρεβ –ως εναρμόνια της ντο#-Ντο#), ο τρίτος τις τονικότητες Λαβ και Σιβ –σύμφωνα με τον συλλογισμό που αναπτύσσεται στην παραπάνω παράγραφο- και ο τέταρτος την πιο μακρινή από το κέντρο τονικότητα, αυτήν της Φα#. Στις αγκύλες του υπομνήματος αναφέρονται οι αριθμοί των τραγουδιών (1-9), που βρίσκονται στις συγκεκριμένες κάθε φορά τονικότητες.



- E (e) [5]
- G & Db [2, 8, 6]
- Ab & Bb [1, 7, 9]
- F# (f#) [3, 4]

Σχήμα 2: Κέντρο και περιφέρεια στον κύκλο τραγουδιών *La Bonne Chanson*.

Το αιφνιδιαστικό πισωγύρισμα του αφηγητή στο *La Bonne Chanson* αποτελεί το “ατελές” σημείο στην αφήγηση του έργου που καλεί τον ακροατή να δώσει την δική του ερμηνεία/εκδοχή στην έκβαση της περιπέτειας των δύο εραστών. Είναι το σημείο που στάθηκε αφορμή για να επιχειρήσω μία *μοντερνιστική* ερμηνεία/νοηματοδότηση του έργου.

Η αφήγηση του ανεκπλήρωτου έρωτα έχει την δική της παράδοση. Αν ανατρέξει κανείς στην γερμανόφωνη παράδοση -όπου και ακμάζει το είδος του κύκλου τραγουδιών-, θα συναντήσει παρόμοιες ιστορίες στα 6 τραγούδια του κύκλου *An die ferne Geliebte* (1815) του L. van Beethoven (ποίηση του Alois Jeitteles), αλλά και στην *Ωραία Μυλωνού* (*Die schöne Müllerin*) του Franz Schubert (σε ποίηση Wilhelm Müller).<sup>98</sup> Στη γαλλική συμφωνική παράδοση δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί το προγραμματικό έργο *Symphonie Fantastique* op. 14, του Hector Berlioz.

Στα παραπάνω παραδείγματα, η ιστορία τελειώνει με την τραγική κατάληξη του ήρωα ή με την *νίκη* της απόστασης. Στην περίπτωση του *Bonne Chanson* αυτός που *νικά* -φαινομενικά- είναι ο έρωτας, όμως η εσωτερική αντίθετη αφήγηση που περιγράφηκε παραπάνω, δίνει χώρο στην *αμφιβολία*.

## 2.6. Βίοι παράλληλοι

Στη συστηματική μουσικολογία η προσπάθεια απόδοσης νοήματος σε ένα μουσικό έργο μέσα από τα συμφραζόμενα της βιογραφίας των δημιουργών του, αντιμετωπίζεται συχνά ως *αντικανονική* ή *αντιεπιστημονική* μέθοδος προσέγγισης και ανάλυσης ενός έργου.<sup>99</sup> Στο op. 61, όμως, καθώς τόσο ο ποιητικός όσο και ο

98 Susan Youens, “Song Cycle”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 1 Φεβρουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26208>.

99 Σύμφωνα με την -ακόμη και σήμερα- κραταιά αντίληψη για την μουσική ανάλυση, έτσι όπως εκφράστηκε από τον Guido Adler (1855-1941) στο άρθρο του *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, “η μελέτη της τέχνης θα πρέπει να διαχωρίζεται από οποιαδήποτε κοινωνική πραγματικότητα, καθώς υπόκειται μόνο σε αλλαγές που προκύπτουν και περιγράφονται μόνο από την δική της τεχνική γλώσσα”. Με την παραπάνω άποψη διασφαλίστηκε η θέση της *Μουσικολογίας* (ως της επιστήμης που διευρευνά και αναλύει την δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση -εξαιρώντας την μελέτη της “πρωτόγονης μουσικής” ως αντικείμενο της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας-) στο ακαδημαϊκό στερέωμα. Richard Taruskin, “Chapter 1 Reaching (for) Limits”, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, (New York, USA), Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Μαρτίου 2011, <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-chapter-001.xml>. Ωστόσο, σύγχρονες προσεγγίσεις, όπως αυτές του Taruskin, της Pasler, αλλά και των Lawrence Kramer (βλ. “The Mysteries of Animation: History, Analysis and Musical Subjectivity”, *Music Analysis*, 20 (2), Wiley (2011): 153-178, <http://www.jstor.org/stable/854378>), και Nicholas Cook (βλ. “Theorizing Musical Meaning”, *Music Theory Spectrum* (2001), 23 (2): 170-195, doi: 10.1525/mts.2001.23.2.170), στοχεύουν σε μία

μουσικός κύκλος -όπως θα δούμε εδώ- γράφτηκαν συνετέθησαν με αφορμή την συνάντηση των δημιουργών με μία εμπνευστική γυναικεία φιγούρα.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Paul Verlaine συγγράφει τον ποιητικό κύκλο όταν γνωρίζει την Mathilde Mauté, μέσω του ετεροθαλούς της αδερφού, μουσικού, Charles de Sivry.<sup>100</sup> Καθώς όμως, μέσα στο 1870 γνωρίζει και διατηρεί αλληλογραφία με τον Arthur Rimbaud, ο γάμος του αρχίζει να διαλύεται. Τελικά, αφήνει πίσω την Mathilde και τον νεογέννητο γιο του George, και αρχίζει να ζει ως πλάνητας μαζί με τον Rimbaud.

Με αντίστοιχο τρόπο εξελίσσεται και η ερωτική ιστορία μεταξύ του Fauré και της Emma Bardac. Γνωρίζονται το καλοκαίρι του 1892 στο Prunay, καθώς ο συνθέτης παραδίδει ιδιαίτερα μαθήματα στον γιο της, Raoul. Η εβραϊκής καταγωγής Emma Moysé ήταν παντρεμένη με τον επίσης εβραίο τραπεζίτη Sigismond Bardac. Το ειδύλλιο ανάμεσα στον συνθέτη και την τραγουδίστρια διήρκεσε όσο περίπου και η σύνθεση του κύκλου (1892-1894). Αργότερα η Emma γνωρίζει τον Debussy και αφήνει τη μέχρι τότε ζωή της -και το γάμο της- φεύγοντας μαζί του.<sup>101</sup>

Η αντίφαση της έκβασης των ειδυλλίων στη ζωή των δημιουργών -που αποτέλεσαν την αφορμή- με το *φαινομενικά* αθώο, ρομαντικό, και εξωραϊσμένο έργο *La Bonne Chanson*, γεμίζει τον αναγνώστη/ ακροατή με πολλά αναπάντητα ερωτηματικά. Παράλληλα προσδίδει και μία χροιά *ειρωνείας* στο κατ'επίφαση "τέλος καλό, όλα καλά".

---

ιστορικά τεκμηριωμένη μουσική ανάλυση. Βλ. επίσης Costas Tsougras, Danae Stefanou, "Conceptual blending and meaning construction: A structural/hermeneutical analysis of the "Old Castle" from Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition"", *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, (εκδ.) Ginsborg, Lamont, Phillips, Bramley, (Manchester, UK, 2015).

100 Norman R. Shapiro, εκδ., μετ., *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine: A Bilingual Edition*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999), 64.

101 Jessica Duchén, *Gabriel Fauré*, (London: Phaidon Press, 2000), 104.

### 3. ΕΝΑΣ ΑΦΑΝΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ;

#### 3.1. Αντι-κανονικότητες

Θα έλεγε κανείς κανείς πως το παρόν έργο, ορ. 61, αποτελεί ένα είδος *εξαίρεσης*, τόσο στο έργο του ποιητή, όσο και στο έργο του συνθέτη που συνέπραξαν για τη γέννησή του. Πράγματι, οι χρονικές περίοδοι κατά τις οποίες δημιούργησαν (τόσο ποιητικά-όσο και μουσικά) το *Bonne Chanson*, αποτελούν *παρεκβατικά κεφάλαια* στον συνολικό κανόνα της ζωής τους. Για τον Verlaine, ο έρωτάς του για την Mathilde και η συμβίωση μαζί της δεν είναι παρά μια “παρένθεση-διάλειμμα” στον κατά τα άλλα ομοφυλοφυλικό προσανατολισμό του, αλλά και στην *ασταθή* ζωή του ως θαμόνα των cabarets και εθισμένο στο αλκοόλ. Για τον Fauré πρόκειται για μία ουσιαστικά *απαγορευμένη* ιστορία αγάπης, ίσως όχι τόσο επειδή αυτός ήταν ήδη παντρεμένος με την Marie Frémiet, όσο επειδή η Emma ήταν μία παντρεμένη κυρία της *καλής κοινωνίας*.<sup>102</sup> Φυσικά ο ίδιος του δεν θα μπορούσε να γνωρίζει την αναπάντεχη τροπή στη ζωή της, όταν η Emma αφήνει μέχρι και την οικογένειά της για τον Debussy<sup>103</sup> -κάτι το οποίο ο ίδιος δεν θα μπορούσε ούτε να φανταστεί, πόσο μάλλον να διεκδικήσει για τον εαυτό του-, αλλά ίσως γνώριζε την *ειρωνικά πικρή* ιστορία του ποιητικού κύκλου.

Μια τέτοια ανάγνωση με ενθαρρύνει να προσεγγίσω το ορ. 61 προσπαθώντας να ανακαλύψω *ενδείξεις* για μία τέτοια [ειρωνικά] συγκαλυμμένη αντιφατικότητα. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από το δεύτερο κεφάλαιο σχετικά με την *απροσδόκητη* αφήγηση του έργου, έρχεται να στηρίξει η αντιφατικότητα του τίτλου του σχετικά με την υφή και το περιεχόμενό του.

Έτσι, αν και το ορ. 61 αποτελεί σημείο καμπής στην συνθετική του πορεία, καθώς αντιπροσωπεύει την ακμή μίας πολύ εκλεπτυσμένης και περίπλοκης συνθετικής τεχνικής, όπως τονίζουν οι Orrey, Nectoux, και Duchen,<sup>104</sup> εμπεριέχει στον τίτλο του

102 Ή όχι ακριβώς της *καλής κοινωνίας*, λόγω της γενικής “αντισημιτικής” διάθεσης που πλανιόταν πάνω από το Παρίσι εκείνης της εποχής. Μάλλον διεκδικούσαν μια θέση σε αυτή, λόγω της ευυπόληπτης οικονομικής κατάστασης, καθώς ο Bardac ήταν τραπεζίτης, και η οικογένεια έμενε στα Ηλύσια Πεδία, διατηρώντας ένα προοδευτικό καλλιτεχνικό σαλόνι. Jessica Duchen, *Gabriel Fauré*, (London: Phaidon Press, 2000), 104.

103 Robert Orledge, “Debussy the man”, *The Cambridge Companion to Debussy*, εκδ. Simon Trezise, (New York: Cambridge University Press, 2003), 21.

104 Jean-Michel Nectoux, “Fauré, Gabriel”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, Ημερομηνία προσπέλασης: 2 Φεβρουαρίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09366>. Leslie Orrey, “The Songs of Gabriel Fauré”, στο *Music Review*, εκδ. Geoffrey Sharp, τ. 6, (Liechtenstein: Kraus, 1945), 80.

την επικίνδυνη λέξη *chanson*. Όπως επισημαίνει ο Pierre Bernac<sup>105</sup> η *mélodie* -άρα και τα είδη που σχετίζονται με αυτήν-, δεν θα πρέπει να συγχέεται με το είδος του *chanson* καθώς το τελευταίο “είναι συνυφασμένο με τα λαϊκά τραγούδια, όπως αυτά που ακούγονται σε ένα κέντρο διασκέδασης”. Συνεχίζοντας διευκρινίζει πως “[α]ν κάποιος συνθέτες που ασχολούνται με το είδος της *mélodie* χρησιμοποιούν περιστασιακά τον όρο 'chanson' ως τίτλο των συνθέσεών τους, το κάνουν για να υποδείξουν πως εμπρόθετα οι συνθέσεις τους είναι γραμμένες σε απλό, λαϊκό ύφος ή ο τίτλος του ποιήματος προς μελοποίηση εμπεριέχει αυτή τη λέξη”.

Αλλά “εμπρόθετα” επιλέγουν οι συνθέτες και τα ποιητικά κείμενα που μελοποιούν, και σίγουρα το *Bonne Chanson* δεν είναι ένα έργο γραμμένο σε “απλό, λαϊκό ύφος”. Διαφορετικά, ο Debussy δεν θα το χαρακτήριζε “άσκοπα περίπλοκο έργο, πολύ κατώτερο σε σχέση με το υπόλοιπο έργο του συνθέτη”.<sup>106</sup>

### 3.2. “Μία μάσκα βουκολικής αθωότητας”: Αφηγήσεις του μοντέρνου μέσα από την επίσημη μουσική ιστοριογραφία

Σύμφωνα με τον Paul Griffiths ο μοντερνισμός στη μουσική θα μπορούσε να ξεκινά με το *Prélude à l'après-midi d'un faune* του Claude Debussy.<sup>107</sup> Τα κριτήρια που τον ωθούν να καταλήξει σε αυτό το συμπέρασμα, όπως αναφέρει παρακάτω, σχετίζονται με τις συνθετικές καινοτομίες σε τεχνικά χαρακτηριστικά όπως: η ασάφεια μεταξύ ελάσσονα και μείζονα τρόπου, ο “ήπιος κλωνισμός των θεμελίων της τονικής αρμονίας” [sic], διάφωνα/απαγορευμένα διαστήματα (4η αυξ.), η σχεδόν “αυτοσχεδιαστική” [sic] δομή, αλλά και ο ασταθής και “χαλαρός” ρυθμός (πολυμετρικότητα, *rubati*, *accelerandi*, *rallentandi*, κ.α.) Διατυπώνοντας την προσωπική του γνώμη για το συνθετικό ύφος του Debussy αφορμώμενος από μαρτυρίες του τελευταίου,<sup>108</sup> παρομοιάζει τη μουσική του με ονειροπόληση ή όνειρο.

---

Μπορούν να επισημανθούν δύο περίοδοι: «μέχρι το 1894, και από το *Bonne Chanson* μέχρι τα τελευταία του έργα», Jessica Duchon, *Gabriel Fauré*, (London: Phaidon Press, 2000), 204.

105 Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song*, μετ. Winifred Radford, (New York, London: The Norton Library, 1987), xiii-xiv.

106 Jean- Michel Nectoux (εκδ.), *Gabriel Fauré: his life through his letters*, μετ. J. A. Underwood, (London, New York: Marion Boyars Publishers, 1984) 214-215.

107 Πολ Γκρίφιθς, *μοντέρνα μουσική*, μετ. Μαρία Κώστιου, (Αθήνα: Σ. Ι. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Α.Ε., 1993), 19.

108 Ό.π., 26, “Μόνο η μουσική έχει τη δύναμη να δημιουργεί όπως αυτή θέλει τα φανταστικά τοπία, τον εξωπραγματικό και τον χιμαιρικό κόσμο, ο οποίος επιδρά κρυφά στη μυστηριακή ποίηση της νύχτας, σ'εκείνους τους χιλιάδες απροσδιόριστους ήχους, που δημιουργούνται όταν οι ακτίνες του φεγγαριού χαϊδεύουν το φύλλωμα των δέντρων”.



Ο Claude Debussy, η κριτική του και οι συνθέσεις του, απετέλεσαν σίγουρα μεγάλη τομή στην ιστορία της μουσικής αλλά και της τέχνης γενικότερα. Όταν ο Richard Taruskin αναφέρει πως “από τα μεγαλύτερα τεχνάσματα του μοντερνισμού, είναι να κρύβεται πίσω από μία μάσκα ποιμενικής αθωότητας”,<sup>109</sup> το πιθανότερο είναι ότι έχει κατά νου τον “Φάυνο”, αλλά και το πρώτο μέρος της σονάτας για φλάουτο, βιόλα και άρπα, *Pastorale*. Οι δύο αυτές συνθέσεις μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία, με περισσότερο χαρακτηριστικό, ίσως, την αυτοσχεδιαστική/χαλαρή δομή. Επίσης απηχούν και όλη την ιδεολογία του Debussy σχετικά με τη μουσική της φύσης.<sup>110</sup> Ο *εξωτισμός*, η αυτοσχεδιαστική δομή, ο ισχυρός κλωνισμός των θεμελίων της τονικότητας, ναι, όλα αυτά έλαβαν χώρα και έφεραν επανάσταση στη σύνθεση και την αντίληψη της μουσικής, και ως καινοτομίες, φέρουν την υπογραφή του Γάλλου Μουσικού.<sup>111</sup> Ωστόσο, μήπως όλες οι προϋποθέσεις για την *ρήξη* με την παράδοση προϋπήρχαν, και ο Debussy είχε απλώς την *ευφύια* να τις χρησιμοποιήσει κατάλληλα, εντάσσοντάς τις σε ένα διαφορετικό πλαίσιο;

Ο Fauré, αν και δεν μοιραζόταν τα ιδεώδη του Debussy για μία *musique du plein air*,<sup>112</sup> χρησιμοποιούσε ήδη μία γλώσσα αρκετά διευρυμένης τονικότητας, με σημεία αναφοράς τους εκκλησιαστικούς (ή μεσαιωνικούς) τρόπους και τις σχέσεις συγγενείας τρίτης. Μολονότι ο Debussy καινοτόμησε -κατα βάση- ως προς τη δομή, ο ένας εντάσσεται στον κανόνα του μοντερνισμού, ενώ ο άλλος όχι.

Πράγματι, ο Fauré έμεινε στον κανόνα ως ο γάλλος συνθέτης που γράφει εύπεπτες, λυρικές μελωδίες όπως αυτή του *Après un Rêve*, της *Pavane* ή της *Élégie* για βιολοντσέλο και πιάνο. Άξιο προσοχής είναι πως τα κριτήρια πρόσληψης του έργου

---

109 “Indeed, we will find that modernism's great ploy is to hide itself under a mask of pastoral innocence”, Richard Taruskin, “Reaching (for) Limits: Music in the Early Twentieth Century”, *The Oxford History of Western Music*, <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780>.

110 Caroline Potter, “Debussy and Nature”, *The Cambridge Companion to Debussy*, εκδ. Simon Trezise, (New York: Cambridge University Press, 2003), 143-147.

111 'Claude Debussy, musicien français' είναι ο τρόπος που ο συνθέτης υπέγραφε τα έργα του, ό.π., Barbara L. Kelly, “Debussy's Parisian affiliations”, 40.

112 “...μία μουσική ειδικά γραμμένη για την ύπαιθρο, με πλατιές γραμμές και έντονη την παρουσία φωνών και οργάνων, που θα παίζει ανάλαφρα ανάμεσα στις κορυφές των δέντρων, τη λιακάδα και τον καθαρό αέρα. Αρμονίες που δεν θα ταίριαζαν σε έναν κλειστό χώρο συναυλιών θα βρίσκονται στο φυσικό τους περιβάλλον. [...]. Το ψιθύρισμα του αέρα, το θρόισμα των φύλλων και το άρωμα των λουλουδιών θα σμίξουν σε μία μυστική ένωση, αφού η μουσική μπορεί να τα φέρει όλα κοντά σε μία απολύτως φυσική αρμονία και να γίνει ένα με αυτά. Τα ψηλά, ειρηνικά δέντρα θα είναι σαν τους σωλήνες του εκκλησιαστικού οργάνου, [...].” Noel Douglas (εκδ.), “Debussy: Monsieur Croche, the Dilettante Hater”, *Three Classics in the Aesthetic of Music*, Langdon Davies (μετ.), (New York: Dover Publications, 1962), 32-33.

που ίσχυαν τότε, ισχύουν και τώρα. Η μόνη πιθανή εικασία που μπορεί να γίνει σχετικά με αυτό, είναι η ταύτιση του με τον αυστηρά εκκλησιαστικό και λόγιο χαρακτήρα της σχολής Niedermeyer από όπου και έλαβε την βασική του εκπαίδευση ως μουσικός και συνθέτης. Κάπως έτσι ίσως εξηγείται και ότι ο πρώτος συνειρμός που έρχεται στο μυαλό κάποιου ακούγοντας το όνομα του συνθέτη είναι τα θρησκευτικά έργα *Requiem*, *Messe Basse* και *Cantique de Jean Racine*.

Οι προσδοκίες που έχουν δημιουργηθεί για το ύφος του τότε, όσο και τώρα, προκάλεσαν αντιδράσεις στην παρουσίαση του έργου σε συναυλία της Société Nationale de Musique από τον Jeanne Remacle, σχεδόν ένα χρόνο μετά την έκδοσή του, τον Απρίλιο του 1895.<sup>113</sup> Οι κριτικές που πήρε ήταν αμφιλεγόμενες, με τον αγαπημένο δάσκαλο του συνθέτη, Saint-Saëns, να εκφράζει τους φόβους του ότι ο Fauré έχασε το μυαλό του.<sup>114</sup>

Η μοναδική, ίσως, φωνή που αναγνώρισε κάποιο είδος συνθετικής ευφυΐας στο *Bonne Chanson* ήταν κάποιος που δεν είχε λάβει επίσημη μουσική εκπαίδευση -παρέμενε ωστόσο λάτρης της- και έτυχε να γράψει το μυθιστόρημα που αποτέλεσε τομή στην ιστορία της λογοτεχνίας, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Η ενθουσιώδης επιστολή του νεαρού, τότε, Marcel Proust προς τον Paul Lavallée μετά την πρώτη εκτέλεση του έργου από τον Maurice Bâges στο σαλόνι του κόμη Saussine,<sup>115</sup> περιγράφει τον ενθουσιασμό και τον θαυμασμό του για το -από άλλους ανάξιο λόγου- έργο του Fauré:

“Γνωρίζετε ότι οι νέοι μουσικοί, στην πλειοψηφία τους σχεδόν, αποδοκιμάζουν το 'La Bonne Chanson'; Προφανώς είναι άσκοπα περίπλοκο, κ.τ.λ. , πολύ κατώτερο από το υπόλοιπο έργο του συνθέτη, αυτή είναι η άποψη του Breville και του Debussy (ο Debussy λέγεται πως είναι μεγάλη ιδιοφυΐα, πολύ ανώτερος του Fauré). Αλλά δεν με ενδιαφέρει, αγαπώ αυτό το έργο, ενώ αυτά που δεν μου αρέσουν είναι τα πρώιμα έργα του, που οι υπόλοιποι έχουν την τάση να προτιμούν”<sup>116</sup>

113 Nectoux, *Gabriel Fauré: His Life Through his Letters*, 214-215. Nectoux, *Fauré: a musical life*, 187.

114 Duchon, *Fauré*, 113.

115 J. M. Nectoux, “Fauré: Voice, Style and Vocality”, στο *Regarding Fauré*, εκδ./μετ. Tom Gordon, (Amsterdam: Gordon and Breach, 1999), 380-382.

116 “Do you know that the young musicians are virtually unanimous in not liking ‘The Good Song’? Apparently it is needlessly complicated, etc., very inferior to the rest, that is what Breville and Debussy think (Debussy is said to be a great genius, far superior to Fauré). But I don’t care, I love the work, and what I don’t like on the other hand are the early ones that they affect to prefer....”, Jean-Michel Nectoux (εκδ.), *Gabriel Fauré: his life through his letters*, μετ. J. A. Underwood, (London, New York: Marion Boyars Publishers, 1984), 214-215.

Με αυτόν τον τρόπο ο Proust πλάθει μία νέα ταυτότητα για το ύφος του συνθέτη, για την οποία χαρακτηριστικό, είναι το ύφος που αναπτύσσει στο *Bonne Chanson*. Αντιθέτως, μη αντιπροσωπευτικά -έως και πρωτόλεια- είναι έργα, στα οποία οι περισσότεροι αναγνωρίζουν την *πραγματική* αξία του Fauré ως συνθέτη.

### 3.3. “Από τη μεριά του Swann”

Στον πρώτο τόμο του εκτενούς μυθιστορήματος ο Proust κάνει συχνά λόγο για την *Σονάτα για βιολί και πιάνο* ενός συνθέτη, ονόματι Vinteuil. Ο ήρωας Charles Swann γοητεύεται από τη μελωδία αυτού του έργου, ταυτίζοντάς την μάλιστα με την σχέση του και τα συναισθήματα που έτρεφε για την *δική του* αγαπημένη Odette de Crecy. Ο Daniel Albright<sup>117</sup>, αναφέρει πως πιθανότατα πίσω από την “κατασκευασμένη” μάσκα του Vinteuil κρύβεται κάποιος συνθέτης με το ύφος του Saint-Saëns ή του Franck. Δεδομένου ότι οι δυο τους ήταν δάσκαλοι και μεγάλες επιρροές για τον Fauré, ο τελευταίος θα μπορούσε εξίσου να κρύβεται πίσω από τη μάσκα του Vinteuil -όπως ισχυρίζεται ο Nectoux.<sup>118</sup> Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Caballero,<sup>119</sup> ο Proust τείνει να έχει προτίμηση στους συνθέτες που κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους είναι η ομοιογένεια -βλ. Κυκλικότητα, οργανικότητα και αυτοαναφορικότητα σε πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο. Ο θαυμασμός και η εκτίμηση που έτρεφε ο Proust για τον συνθέτη είναι φανερά στην αλληλογραφία του.<sup>120</sup> Ωστόσο, η επιρροή του Fauré και του *Bonne Chanson* πάνω στο λογοτέχνη ίσως έχει μεγαλύτερες προεκτάσεις και βάθος από την *επινοημένη* μορφή του Vinteuil ή ακόμα και την ίδια την αυτοβιογραφική πλοκή του μυθιστορήματος με κέντρο της αφήγησης, κάθε φορά, τον έρωτα του ήρωα για μία γυναίκα.

Ο -αν μη, τι άλλο- συναισθητικός τρόπος με τον οποίο εκτυλίσσεται το μυθιστόρημα, παραπέμπει έντονα στην υφή που αναπτύσσεται στο op. 61 με την χρήση των μοτίβων, τα οποία παραπέμπουν το καθένα σε μία διαφορετική εικόνα/κατάσταση. Παρομοίως λειτουργούν η “*madeleine* βουτηγμένη στο τσάι” που ταξιδεύει τον *Marcel* πίσω στα παιδικά του χρόνια, αλλά και το θέμα-μελωδία που συμβολίζει τον

---

117 Daniel Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004), 230.

118 Jean-Michel Nectoux, εκδ., *Gabriel Fauré: His life through his letters*, μετ. J. A. Underwood, (London – New York: Marion Boyars Publishers, 1984), 209.

119 Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001),

120 ό.π., 6.

έρωτα του Charles και της Odette.<sup>121</sup> Και αυτό δεν μπορεί παρά να θυμίζει έντονα και το πρώτο τραγούδι του κύκλου (“*Une Sainte*”), όπου μέσα από μια συναισθητική εμπειρία, ο ήρωας βλέπει και ακούει εικόνες, ιστορίες και ήχους στο “Καρολίγγειο” όνομα της αγαπημένης του (καθώς φέρει έντονες συνυποδηλώσεις του Μεσαιωνικού/ιπποτικού έρωτα). Η *συνειρμική*, μη γραμμική, αφήγηση έγινε και το σήμα κατατεθέν της μοντερνιστικής λογοτεχνίας με βασικούς εκπροσώπους τη Virginia Woolf και τον James Joyce.

Ο συνθέτης Vinteuil δεν είναι η μοναδική persona μέσα στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* που έχει αντιστοιχία με πρόσωπα και πράγματα της καθημερινότητας του Proust. Σχεδόν όλοι οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος θα μπορούσαν να αποτελούν τους καθρέπτες υπαρκτών προσωπικοτήτων στο Παρίσι του *fin de siècle*. Ωστόσο, χαρακτήρα-κλειδί στο μυθιστόρημα αποτελεί η φιγούρα του συγγραφέα Bergotte, που δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον φιλόσοφο Henri Bergson.<sup>122</sup> Οι φιλοσοφικές θεωρήσεις του τελευταίου σχετικά με το χωροχρόνο και την ακούσια μνήμη, καθώς και με την εσωτερικευμένη αντίληψη της πραγματικότητας φαίνεται να αποτελούν και το υπόβαθρο του νεωτεριστικού αυτού έργου. Αυτή η *άρρητη* ουσία -επειδή ακριβώς γίνεται αντιληπτή εκ των έσω- της μουσικής αλλά και της φιλοσοφίας, φέρνει τον μεγάλο διανοητή κοντά στον Fauré, όπως αποδεικνύει και ο Caballero.<sup>123</sup>

### 3.4. “*La vie interieure*”: Μοντερνισμός και προσωπικός χρόνος

Σύμφωνα με πολλούς μελετητές, ο μοντερνισμός στη λογοτεχνία έχει ως αφετηρία του το μυθιστόρημα *Ulysses* (1922) του Ιρλανδού συγγραφέα James Joyce.<sup>124</sup> Η προσπάθεια, βέβαια, για “διεκδίκηση και υπεράσπιση” του εσωτερικού/προσωπικού χρόνου είναι ήδη έκδηλη από τις συνειρμικές αναδρομές στο παρελθόν, έτσι όπως συναντώνται στο μυθιστόρημα του Γάλλου Marcel Proust. Αυτή η ανάγκη προκύπτει από ένα γεγονός που σημάδεψε την ανθρώπινη καθημερινότητα σε όλες τις εκφάνσεις: την αντικειμενικοποίηση του χρόνου το 1880, όπως αναφέρει ο Jesse Matz. Η θέσπιση του “δημόσιου χρόνου” ήταν άλλο ένα από τα επακόλουθα της βιομηχανικής επανάστασης που αποπροσανατόλισε την εσωτερική ζωή του

121 ό.π., 46.

122 Μελέτη του Παύλου Α. Ζάννα, Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο III: Από τη μεριά του Σουάν*, μετ. Παύλος Α. Ζάννας, (Αθήνα: Ηριδανός, 197?), 84.

123 Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 38-41.

124 David Ayers, *Modernism: A Short Introduction*, (Blackwell Publishing Ltd, 2004), 65.

ατόμου.<sup>125</sup> Η “αντικειμενικοποίηση” του χρόνου ενισχύει τις γραμμικές αφηγήσεις, όπου τα γεγονότα παρουσιάζονται με τη χρονική σειρά που έλαβαν χώρα- το ένα μετά το άλλο- και αναδύεται μία αιτιοκρατική σχέση (αιτίου- αιτιατού) μεταξύ τους. Ωστόσο, ο ανθρώπινος νους και η συνείδηση κάνουν συχνά ταξίδια στο χρόνο (τόσο στο παρελθόν, όσο και στο μέλλον) τα οποία είναι “ασύμβατα” με αυτού του είδους τη γραμμική αφήγηση του αντικειμενικού χρόνου. Οι αφηγήσεις στη μοντέρνα λογοτεχνία ξεφεύγουν από τη γραμμικότητα και την αιτιοκρατία εκφράζοντας την “καταπιεσμένη υποκειμενικότητα”. Έτσι, λογοτεχνικά αλλά και μουσικά μοντερνιστικά έργα, σύμφωνα με την Jann Pasler, “εκφράζουν την πολυπρισματικότητα της ύπαρξης, με αποσπασματικές και φαινομενικά παράλογες αλληλουχίες, νέα -άγνωστα ακόμη- νοήματα”.<sup>126</sup>

Υπό αυτό το πρίσμα, μάλιστα, φωτίζονται διαφορετικά και τα “παρεκβατικά από την κεντρική/γραμμική αφήγηση του κύκλου” τραγούδια. Πράγματι, το τοπίο και ό,τι λαμβάνει χώρα στο τρίτο τραγούδι (“*La lune blanche*”) δεν μπορούν να υπάρχουν παρά σε έναν κόσμο που ζει μέσα στον ήρωα. Έτσι, ο φακός εστίασης εναλλάσσεται μεταξύ φωτός/ημέρας/εξωστρέφειας/αντικειμενικότητας, που εντοπίζονται στο τραγούδι n. 2 (“*Puisque l'aube grandit*”), και σκοταδιού/νύχτας/εσωτερικής κατάνυξης/υποκειμενικότητας που χαρακτηρίζουν το τρίτο. Από τον ζωηρό και λαμπερό ήχο της συνοδείας του δεύτερου που *ξυπνάει* τον αφηγητή στον αντικειμενικό, *πραγματικό* κόσμο και χρόνο, στον ήρεμο, στατικό κυματισμό των ασημένιων νερών της λίμνης που αντικατοπτρίζει τον υποκειμενικό χωροχρόνο του ήρωα, στο τρίτο.

Το ίδιο “παιχνίδι”, της αλλαγή εστίασης μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, εμφανίζεται *συμπυκνωμένο* και στο άλλο παρεκβατικό τραγούδι του κύκλου, το n. 6 (“*Avant que tu ne t'en ailles*”). Εκεί, δεν είναι πλεγμένα μόνο δύο διαφορετικά ποιήματα και δύο διαφορετικές υφές (με διαφορετική χρονική αγωγή, κτλ), αλλά είναι πλεγμένοι και δύο αντικρουόμενοι κόσμοι, ο *μέσα* και ο *έξω*. Η απότομη μετάβαση (που θυμίζει έντονα την τεχνική montage του Eisenstein με το *ακατάληπτο* αποτέλεσμα) ίσως στοχεύει να δείξει -σχεδόν ταυτόχρονα- την αντίθεση του τι συμβαίνει μέσα στο δωμάτιο του ήρωα/ποιητή (εσωτερικευμένος χρόνος και

---

125 Jesse Matz, *The Modern Novel: A Short Introduction* (Blackwell Publishing, 2004), 62.

126 Jann Pasler, *Writing Through Music: Essays on Culture, Music and Politics*, (New York: Oxford University Press, 2008), 27.

πραγματικότητα) και τι συμβαίνει στον “έξω κόσμο” της φύσης, την *αντικειμενική* πραγματικότητα που *ζει έξω από το κλειστό παράθυρο*.

### 3.5. “...και όμως κινείται”: Ο κινηματογραφικός χρόνος και *άλλα παράδοξα*

Αν και ο Bergson άσκησε δριμυεία κριτική στον “κινηματογραφικό τρόπο σκέψης” στο έργο του *Υλη και Μνήμη*, αποδομώντας την “παράδοξη” θεωρία του Ζήνωνα του Ελαιάτη για την ακινησία του ιπτάμενου ακοντίου, η θεωρία του σχετικά με το *Συνεχές του εσωτερικού χρόνου* αποτέλεσε τη βάση για τη θεωρία του κινηματογράφου, έτσι όπως διατυπώθηκε αργότερα από τον Gilles Deleuze.<sup>127</sup> Ο ίδιος (δηλ. ο Bergson) λέει: “Αντί να υιοθετούμε μία εσωτερική σκοπιά στην δημιουργία και την εξέλιξη των πραγμάτων, τοποθετούμε τους εαυτούς μας εκτός αυτού του *γίνεσθαι* προκειμένου να επανασυνθέσουμε την εξέλιξή τους τεχνητά”, ενώ συνεχίζει ξεκαθαρίζοντας πως δεν μπορούμε να ανακατασκευάσουμε την πραγματικότητα συνυφαίνοντας, απλώς, στιγμιότυπά της.<sup>128</sup>

Την χρονιά της επίσημης πρεμιέρας του *Bonne Chanson* το 1895, οι αδερφοί Lumière παρουσιάζουν την πρώτη δημόσια προβολή κινημαγράφου σε ένα καφέ του Παρισιού. Η Έβδομη Τέχνη, έμελλε στην εξέλιξή της -και με τη δυνατότητα που της παρέχουν τα τεχνητά μέσα π.χ. του montage- να αποτελέσει την πειστικότερη αναπαράσταση της εσωτερικής ζωής του ατόμου. Όσο ασύνδετα και να φαντάζουν αυτά τα δύο γεγονότα, ίσως δεν είναι στην ουσία τους, αν σκεφτεί κανείς τον τρόπο που παρουσιάζονται οι εικόνες, συνδέονται οι σκηνές και η ροή μέσω των επαναλαμβανόμενων μοτίβων του κύκλου, προσκαλώντας τον ακροατή να δώσει ένα *εσωτερικό νόημα* που να συνδέει τα μέρη που δεν υποτάσσονται στην -μέχρι τότε- παραδεδεγμένη *αφήγηση* στο op. 61. Αυτό το κάλεσμα του ακροατή/αναγνώστη γίνεται πια φανερό και στο *Ulysses* του Joyce, όπου ο πρωταγωνιστής είναι ο *κανένας* ή ο *καθένας*.<sup>129</sup>

Αυτού του είδους η *άχρονη* και *άτοπη* αφήγηση επιχειρείται και από τον Fauré ο οποίος, μελοποιώντας επιλεκτικά στίχους και στροφές από την συλλογή του Verlaine

---

127 ό.π., 212.

128 Paul Douglas, “Bergson and Cinema: Friends or Foes?”, *The New Bergson*, εκδ. John Mullarkey, (Manchester and New York: Manchester University Press, 1999), 209.

129 Here Comes Everybody, Μελέτη του Παύλου Α. Ζάννα πάνω στο: Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Από τη μεριά του Σουάν III*, μετ. Παύλος Α. Ζάννας, (Αθήνα: Ηριδανός, 197;), 83.

δημιουργεί ένα άλλο, ακόμη πιο αφαιρετικό υποκείμενο, από αυτό του ποιητή. Συγκεκριμένα, και για τον εν λόγω κύκλο, έχει παραλείψει όλους τους στίχους και τις στροφές που παραπέμπουν σε έναν συγκεκριμένο τόπο, ή ταυτίζουν τον αφηγητή με κάποιο συγκεκριμένο/υπαρκτό πρόσωπο. Έτσι, όπως αναφέρει και ο Caballero, στο τελευταίο ποίημα του κύκλου παραλείπει τη στροφή που αναφέρεται στο Παρίσι,<sup>130</sup> αλλά και κάποια από τα ποιήματα του ποιητικού κύκλου, μέσω των οποίων η ταύτιση με τόπους και πρόσωπα είναι αναπόφευκτη.

Ωστόσο, οι διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, όσο κι αν δεν δηλώνονται άμεσα, είναι παρούσες μέσα από άλλες ποιότητες που παρατηρούνται στην υφή που δημιουργεί ο Fauré, όπως φαίνεται και παραπάνω. Επιπλέον, στα τραγούδια του κύκλου όπου γίνεται αναφορά στο παρελθόν (κυρίως στο 4ο “*J'allais par des chemins perfides*” αλλά και στο 5ο “*J'ai presque peur, en verité*”), ο χρόνος δηλώνεται μέσω της αλλαγής της τονικότητας στον ελάσσονα τρόπο (ενώ ειδικά στο π. 4 δημιουργείται μία *δυστοπική* αίσθηση καθώς και η αρμονική υφή αγγίζει τα όρια της ατονικότητας), όπου γίνεται φανερή η δυσάρεστη κατάσταση του ήρωα πριν συναντήσει τον έρωτα. Ενώ οι αφηγήσεις που αφορούν το “ελπιδοφόρο και φωτεινό” μέλλον τείνουν να συνοδεύονται από μία ευχάριστη και ανάλαφρη -σχεδόν φτερωτή- πιανιστική υφή (βλ. π. 2 “*Puisque l'aube grandit*”, π. 7 “*Donc, ce sera*”, π. 8 “*N'est-ce pas?*”).

---

130 “Στόχος του ήταν να τοποθετήσει τα ανθρώπινα συναισθήματα σε ένα πλαίσιο όσο το δυνατόν πιο άχρονο και οικουμενικό/πανανθρώπινο.” Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, 245.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από τον τρόπο που οι διαστάσεις του χωροχρόνου ενυπάρχουν μέσα στο έργο, αλλά και από την αλληλεπίδραση και συνδιαλλαγή του δημιουργού και του ίδιου του έργου με αντιπροσωπευτικά έργα και θεωρίες του μοντερνισμού, όπως και με την εφεύρεση του κινηματογράφου, έγινε μία προσπάθεια να μπουν οι βάσεις για πιθανή ένταξη του έργου στο ρεύμα του μοντερνισμού, και επιχειρήθηκε ο ορισμός του τελευταίου μέσα από μία *άλλη* διαδικασία, που πήρε απόσταση από μια στενά τεχνική ανάλυση της μουσικής.

Όπως προέκυψε από την παρούσα έρευνα ο *μοντερνισμός* στην τέχνη ακολούθησε μία σειρά ανατρεπτικών και αναμορφωτικών γεγονότων, που έλαβαν χώρα στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, και είχαν ως αποτέλεσμα να αμφισβητηθούν (ή να ιδωθούν από άλλη σκοπιά) αλήθειες και αξίες που ως τότε ήταν δεδομένες και θεμελιώδεις. Ο χώρος και ο χρόνος της καθημερινότητας ήταν δύο ποιότητες που άλλαξαν άρδην με τη νέα τάξη πραγμάτων.

Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο, τελικά, εξετάστηκε πώς -και εάν όλη αυτή η εκθεμλίων ανατροπή- αντανακλάται στον τρόπο που οι δύο διαστάσεις αντιμετωπίζονται στο op. 61. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου, το κείμενο που επέλεξε να μελοποιήσει ο Fauré, είχε “αποκοπεί” από τα συμφραζόμενα που ενδεχομένως εξέφραζαν αυτές τις δύο πτυχές -και ίσως αυτή η “εσκεμμένη ελλειπτικότητα” να αποτελεί επίσης μοντερνιστικό χαρακτηριστικό. Ωστόσο, οι τελευταίες συνεχίζουν να ζουν μέσα στο έργο και με κάποιο τρόπο είναι *διαχειρίσιμες* και αισθητές.

Διερευνήθηκαν επίσης ζητήματα *αντικανονικότητας*, τόσο των δύο δημιουργών, όσο και του έργου καθεαυτού, και των συνθηκών που το γέννησαν, καθώς ελπίζω να δόθηκαν διαφορετικές πτυχές και απόψεις του *περιθωρίου*, που τελικά, προτασσόμενο, ίσως φέρει -εν γένει- έναν μοντερνισμό.

Σε μια μελλοντική προοπτική ίσως θα άξιζε να μελετηθεί το έργο από τη σκοπιά της εκτελεστικής του πρακτικής, εστιάζοντας στα διαφορετικά αποτελέσματα που τυχόν προκύπτουν από την εκτέλεση των δύο διαφορετικών εκδοχών του έργου, αυτήν για φωνή και πιάνο και την μεταγενέστερη για φωνή και κουιντέτο εγχόρδων (γραμμένη



επίσης από τον Fauré), ίσως και κατ'επέκταση στη μεταγενέστερη ορχηστρική διασκευή του έργου. Δηλαδή, πώς ο εκτελεστής, ως υποκείμενο, συμβάλλει στην *μετάδοση* συγκαλυμμένων νοημάτων και αποχρώσεων. Σε αυτήν την περίπτωση η μελέτη θα ήταν πιο ολοκληρωμένη και ενδιαφέρουσα αν προέκυπτε βιοματικά μέσα από δική μου εκτέλεση και παρουσίαση του έργου.

Επίσης θα άξιζε να μελετηθεί ποιά έμφυλα ζητήματα προκύπτουν, ή πώς φωτίζει το έργο η εκτέλεση από τραγουδιστή διαφορετικού φύλου, δεδομένου του ότι ο αφηγητής είναι μία ανδρική φιγούρα, και πώς αυτό συνδιαλέγεται με τα βιογραφικά συμφραζόμενα της *αποκλίνουσας* σεξουαλικότητας του ποιητή.

Η εργασία προσπάθησε να βρει μονοπάτια διασύνδεσης μεταξύ του μουσικού έργου και της καλλιτεχνικής ζωής στη Γαλλία στο τέλος του 19ου αιώνα. Έχοντας ως υπόβαθρο την θεωρία της Jann Pasler σχετικά με την οργανικότητα που συνδέει τη μουσική και τα μουσικά έργα με την γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση που χαρακτηρίζει κάθε εποχή αλλά και το πως οι “αφανείς” ήρωες της ιστορίας επηρεάζουν -με τον τρόπο τους- τη ροή της, το σφ. 61 αντιμετωπίστηκε ως ένα “κειμένο”<sup>131</sup> -ζωντανό, δηλαδή, δίκτυο- που -παρότι υποτιμημένο ή παρεξηγημένο τόσο στην εποχή του, όσο και σήμερα- συνδέεται και αλληλεπιδρά με μία από τις πιο καινοτόμες ανακαλύψεις στην ιστορία της τέχνης, τον κινηματογράφο. Ελπίζω να αποδείχθηκε πως το έργο ενός συνθέτη, που δε φέρει επουδενί τον χαρακτηρισμό του “μοντερνιστή” από την “επίσημη” ιστορία, αντανακλά -τελικά- και συμβαδίζει με το κλίμα της εποχής του.

---

131 “Στη μεθοδολογία της Jann Pasler, δε, έννοιες όπως “εξωμουσικό” δεν έχουν θέση, καθώς η μουσική και η ιστορία της διερευνώνται μέσα από την αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτησή τους με τους πολιτικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς θεσμούς. Τίθεται επιτακτικά το ζήτημα να υιοθετηθεί και για την μουσικολογική έρευνα η έννοια του “κειμένου” που αντανακλά ολόκληρα συστήματα κοινωνικών δομών στις θεωρίες των γλωσσολόγων.” Πρόλογος του George Lewis στο: Jann Pasler, *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, (New York: Oxford University Press, 2008), xiii.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abraham, Gerald E. H. "The influence of Berlioz on Richard Wagner". *Music & Letters*. Vol. 5, No. 3, 1924. <http://www.jstor.org/stable/726783>.
- Albright, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.
- Ayers, David. *Modernism: A Short Introduction*. Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- Balakian, Anne (εκδ.). *The Symbolist Movement in Europe*. Budapest : Akademiai Kiado, 1984.
- Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Μετάφραση από τα γαλλικά: Winifred Radford. London, New York: Norton, 1978.
- Bradley, Carol June. *Index to Poetry in Music: A Guide to the Poetry set as solo songs by 125 major composers*. New York: Routledge, 2003.
- Brody, Elaine. "Musical Settings of Symbolist Poems". Στο *The Symbolist Movement in Europe*, εκδ. Anne Balakian, 483-491. Budapest : Akademiai Kiado, 1984.
- Brown, Howard Mayer et al. "Chanson". *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40032>.
- Caballero, Carlo. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Carter, Brian. "Meaning in the Motives: an Analysis of the Leitmotifs of Wagner's Ring". Selected essay from Wagner courses, University of Texas at Austin, Weinstock, Φθινόπωρο 2002. <https://www.utexas.edu/courses/wagner/selectedessays/pdf/carter.pdf>
- Cazamian, Louis. *A History of French Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Douglas, Paul. "Bergson and Cinema: Friends or Foes?". *The New Bergson*. εκδ. John Mullarkey. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999.
- Duchen, Jessica. *Gabriel Fauré*. London: Phaidon Press, 2000.
- Dorra, Henri. *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. California: University of California Press, 1994.
- Gallois, Jean. "Chausson, Ernest". *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05490>

- Gingerich, Katrina (2010) "The Journey of the Song Cycle: From "The Iliad" to "American Idiot", "Musical Offerings: Vol. 1: No. 2, Article 3. Available at: <http://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol1/iss2/3>.
- d' Indy, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. εκδ. Auguste Serieyx. Paris: Durand, 1912.
- Jankélévitch, Vladimir. *Gabriel Fauré: ses melodies, son esthétique/*. Paris: Plon, 1951.
- Johnson, Graham. *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*. London & Surrey: Guildhall School of Music and Drama & Ashgate Publishing, 2009.
- Kahan, Sylvia. *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester: University of Rochester Press, 2003.
- Kendall-Davies, Barbara. *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia, vol. 1: The Years of Fame 1836-1863 Second Edition*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Kendall-Davies, Barbara. *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia, vol. 2: The Years of Grace 1863-1910*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Koechlin, Charles. *Gabriel Fauré*. Μετ. Leslie Orrey. London: Dennis Dobson Ltd., 1947.
- Lawler, James R. *The Language of French Symbolism*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969.
- Lees, Heath. *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd., 2007.
- Minahen, Charles D. "Verlaine's *La Bonne Chanson* and *Romances sans paroles*: The Vortical Link". *Orbis Litterarum* 61:5 (2006): 361-371. 20/12/2013. doi: 10.1111\_j.1600-0730.2006.00875.x.
- Nectoux, Jean-Michel. *Gabriel Fauré: a musical life*. Μετάφραση Roger Nichols. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Nectoux, Jean-Michel, εκδ. *Gabriel Fauré: his life through his letters*. Μετάφραση J. A, Underwood. London, New York: Marion Boyars Publishers, 1984.
- Nectoux, Jean- Michel. "Fauré: Voice, Style and Vocality". Στο *Regarding Fauré*, εκδ., μτφ., Tom Gordon, 369-402. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1999.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Basingstoke [England], New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Noske, Frits. *French Song from Berlioz to Duparc: The Origin and Development of the mélodie*. New York: Dover, 1970.

Orrey, Leslie. “The Songs of Gabriel Fauré”. Στο *Music Preview*, εκδ. Geoffrey Sharp. Τόμος 6,

Orrey, Leslie, John Warrack. “lied”. *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3971>.

Pasler, Jann. *Writing Through Music: Essays on Culture, Music and Politics*. New York: Oxford University Press, 2008.

Rumbold, Ian. “Through-composed”. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ημερομηνία προσπέλασης: 31 Ιανουαρίου 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27904>.

Rushton, Julian. “Music and the poetic”. *The Cambridge Companion to Nineteenth Century Music*. εκδ. Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

Schneider, Marcel. “Symbolist Music”. Μετάφραση από τα γαλλικά: Edouard Roditi. *The Symbolist Movement in Europe*, εκδ. Anne Balakian, 471-481. Budapest : Akademiai Kiado, 1984.

Shapiro, Norman R. *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine: A Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago, 1999. (64-73)

Sieburth, Richard. “The Music of the Future”. *A New History of French Literature*, εκδ. Denis Hollier, Howard R. Bloch, 789-798. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989.

Suckling, Norman. *Fauré*. Connecticut: Greenwood Press, 1979.

Taruskin, Richard. “Reaching (for) Limits: Music in the Early Twentieth Century”. *The Oxford History of Western Music*. <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780>.

Treize, Simon, εκδ. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Tunley, David & Frits Noske. “Mélodie”. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ημερομηνία προσπέλασης: 30 Ιανουαρίου 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42953>.

Wagner, Richard. *Art and Revolution*. μτφ. William Ashton Ellis. Dodo Press, 1849

- Wagner, Richard. *The Art-Work of the Future*. μτφ. William Ashton Ellis. Dodo Press, 1849, c 2008.
- Ward, Colin. *Anarchism: A Very Short Introduction*. NY: Oxford University Press, 2004.
- Wenk, Arthur. *Claude Debussy and the poets*. London: University of California Press, 1976.
- Whidden, Seth. *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*. Amsterdam- New York: Rodopi B.V., 2007.
- Wright, Alfred J. Jr. "Verlaine's "Art Poétique" Re-Examined". *PMLA*. 1959.  
<http://www.jstor.org/stable/460588>
- Youens, Susan. "Words and Music in Germany and France". *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, εκδ. Jim Samson, 460-499. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Γκρίφιθς, Πολ. *Μοντέρνα Μουσική*. μετ. Μαρία Κώστιου. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1993.
- Hobsbawm, E. J. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών*. μετ. Κωστούλα Σκλαβενίτη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007.
- Λαλαγιάννη, Κική (επιμελήτρια). «Πολ Βερλέν». *Διαβάζω* 378 (1997): 95-114.
- Προυστ, Μαρσέλ. *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. μετ. Παύλος Α. Ζάννας. Αθήνα: Ηριδανός, 197?.
- Σιώψη, Αναστασία Α. *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δάρδανος, 2005.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

### Παράρτημα 1: Εκτενής Ανάλυση των μοτίβων ως συμβόλων

#### *I. Το δέος της απόστασης (ή το μοτίβο του έρωτα από «μακριά» και μουσικές στιγμές που αντανακλούν την απόσταση των εραστών)*

Το μοτίβο Α (βλ. εικόνα 3) φαίνεται πως συνδέεται με την απόσταση ή τον εξιδανικευμένο έρωτα που βιώνει ο ήρωας για την κοπέλα. Το συναντάμε αρχικά στο πρώτο τραγούδι του κύκλου (Une Sainte).

Παράδειγμα,

i. μ. 1-3



ii. μ. 15-19

Musical score for measures 15-19. It includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature remains three flats. The vocal line starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and then a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "De grâ - ce et da - mour". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamics include *mf* and *sempre dim.*

Εκεί το κείμενο μας προσανατολίζει στον ιπποτικό έρωτα του μεσαιώνα. Η μορφή της κοπέλας είναι ένα ιδανικό που -μέσα στο μυαλό του αφηγητή- αντανακλάται σε εικόνες της φύσης. Η αίσθηση της απόστασης γίνεται επίσης φανερή άμεσα από τους στίχους (π.χ. “La note d’or que fait entendre le cor, dans le **lointain** de bois” μ. 25-32).

Musical score for measures 25-32. It includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature remains three flats. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "La no - te d'or que fait en - ten - dre le cor dans le loin - tain des bois,". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamics include *mf* and *p*.

Έμμεση υποδήλωση της «απόστασης» είναι αισθητή από την παρομοίωση της αγαπημένης με «πυργοδέσποινα», αλλά και η αναφορά-αναδρομή σε μακρινές εποχές του παρελθόντος. Στην γυναίκα αποδίδονται αρετές «δεσποινίδων άλλης εποχής» (“des nobles dames **d’autre fois**”, “dans son nom **Carlovingien**”). Αυτού του είδους ο έρωτας έχει κάτι το ανέφικτο, το άυλο, το αιθέριο (“une **sainte**”, “**eclos** dans le candeur de cygne”). Σε αυτό το πρώτο στάδιο του έρωτα που νιώθει ο ήρωας δεσπάζουν η απόσταση, η αγνότητα, το μη απτό.

Το μοτίβο A λοιπόν φορτίζεται σημασιολογικά με αυτό το κλίμα του πλατωνικού, εξιδανικευμένου έρωτα που μόνο η απόσταση τον κάνει εφικτό. Σε όλες τις επανεμφανίσεις του επομένως μέσα στον κύκλο κάνει ένα τέτοιου είδους «σχόλιο» στην εκάστοτε ατμόσφαιρα.

Ας δούμε που το ξανασυναντάμε και με πιο τρόπο υπογραμμίζει νοηματικά το ποιητικό κείμενο.

Στο τρίτο τραγούδι (La lune blanche), εμφανίζεται το ανιόν ποίκιλμα σαν παραλλαγή της κεφαλής του μοτίβου A:

The image shows a musical score for the song 'La lune blanche'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics 'dans les bois; De' written below it. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some markings like 'ad.' and '\*' below the bottom staff.

Στα μ. 28-31, όπου μία ανοδική δίνη μας οδηγεί στην κατάσταση του ιδεατού (εκεί όπου λάμπει το αστέρι –ή το φεγγάρι), την ώρα του ονείρου (“rêvons c’est l’heure”).

Στο τέταρτο τραγούδι (*J'allais par des chemins perfides*) εμφανίζεται αρχικά αποσπασματικά –συγκεκριμένα μόνο το κατίον βηματικό διάστημα με το οποίο ξεκινάει το μοτίβο.

Ο ήρωας βαδίζει σε απαγορευμένους δρόμους. Προσπαθεί μάταια να ανακαλέσει την εξιδανικευμένη μορφή της κοπέλας (εξού και η αποσπασματική εμφάνιση του μοτίβου, η οποία όμως επιμένει σαν εμμονή, σαν την προσπάθεια του ήρωα να ξαναβρεί και να ακολουθήσει τον ερωτά του). Όχι τυχαία, η ίδια η κοπέλα εμφανίζεται επίσης «αποσπασματικά». Δεν είναι μία ολόκληρη- ενιαία μορφή αλλά είναι «τα αγαπημένα χέρια», «το βλέμμα που θυμίζει αυγή», «τα βήματα που ακούγονται», «η ενθαρρυντική φωνή». Στην πρώτη ενότητα του τραγουδιού το μοτίβο Α και η μορφή της κοπέλας «υπονοούνται».

Από το μ. 48 μέχρι και το τέλος του τραγουδιού οι αδιέξοδες και απελπισμένες προσπάθειες του ήρωα να πλησιάσει τον έρωτά του βρίσκουν διέξοδο. Το tempo γίνεται ελαφρώς πιο γρήγορο και ανάλαφρο και το μοτίβο Α εμφανίζεται στην ολόκληρότητά του. «Ο έρωτας νικά» και ο ποιητής βρίσκει ξανά την έμπνευσή του στην μορφή της αγαπημένης του.



*un poco piu mosso.*

*dolce*

*p* La - mour,

*p* Nous

*f* a - ré - u - ni dans la joi -

Το αίσθημα της απόστασης εδώ εντείνεται και από τον παρελθοντικό χρόνο που χρησιμοποιεί ο αφηγητής για να περιγράψει την περιπέτειά του. (παράδειγμα: όλα τα ρήματα σε παρελθοντικό χρόνο). Την αφηγείται σαν «παραμύθι» με καλό τέλος, ωστόσο, η απόσταση της εξιδανίκευσης παραμένει.

Στο αμέσως επόμενο τραγούδι “J’ai presque peur” εκτός από την έκδηλη εμφάνισή του στο μ. 11, παρουσιάζεται με συγκαλυμμένο τρόπο και στην φωνητική μελωδία (βλ. j’ai presque peur, tant votre image à jamais chère habite en ce cœur tout à vous κτλ.)

*espressivo*

*mf*

*p*

*mf*

*p*  
J'ai presque peur, — ma vie en-la-cé-e

*p* — *mf* — *mf* —  
Tant votre i - ma - ge à ja - mais chère ha - bite en ce cœur tout à vous, —

Η απόμακρη (τοπικά και χρονικά: *qui m'après l'âme l'autre été*) και εξιδανικευμένη εικόνα που ο ήρωας δημιούργησε στο μυαλό του για την κοπέλα είναι που τον κάνει να τρέμει από φόβο και άγχος. Το μοτίβο που στην αρχή απέπνεε χαρακτηριστική γαλήνη και ηρεμία, τώρα φορά τον μανδύα της εμμονής που του κόβει την ανάσα (σαν thriller, ελάσσονα τονικότητα).

Παύει να είναι παράγοντας ψυχολογικού άγχους για τον ήρωα και ταυτίζεται πάλι με «ουράνια οπτασία» στο μ. 42, όπου και η τονικότητα μεταμορφώνεται στην ομόνυμη μείζονα.

*dim.* — *p* — *dolce* — *senza rall.* — *sempre p* —  
son il - lu - si - on ce - les - te!

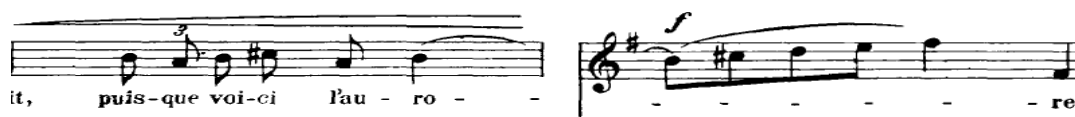
Ο αφηγητής φαίνεται να ηρεμεί αλλά η αμφιταλάντευσή του συνεχίζεται, ωστόσο το μοτίβο αποκαθίσταται ως η «απέραντη ελπίδα που έχει εμποτιστεί με την υπέρτατη ευτυχία».

*p* — *p* — *pp* *sempre* — *p* —  
es - poir Plon - gé dans ce bon - heur

Καθώς η αφήγηση προχωρά και πλησιάζει η μέρα της ένωσης των εραστών (μείωση της απόστασης) θα περίμενε κανείς το μοτίβο να μην επανεμφανιστεί. Ωστόσο εμφανίζεται ξανά απροσδόκητα στο *Donc, ce sera par un clair jour d'été* (μ.10) αλλά και στο φαινομενικά ευτυχισμένο τέλος (*L'hiver a cessé*), ανατρέποντας τις προσδοκίες μιας ομαλής αφήγησης που προχωράει γραμμικά (μ. 49-52 και φωνητική μελωδία).

## II. Στιγμές εγγύτητας: μοτίβα αμεσότητας

Αν το μοτίβο A ταυτίζεται με την απόσταση της εξιδανίκευσης, το μοτίβο B (θέμα της Lydia) φαίνεται πως φέρνει τον ήρωα ένα βήμα πιο κοντά στο φως της αύρας της αγαπημένης του. Έτσι, στο δεύτερο τραγούδι (*Puisque l'aube grandit*), έχουμε την εμφάνιση του μοτίβου Lydia στην μελωδία της φωνής. Η εμφάνιση του B στο συγκεκριμένο σημείο του κύκλου δεν κρίνεται τυχαία, αφού το νοηματικό περιεχόμενο του δεύτερου τραγουδιού και του Lydia παρουσιάζουν πολλά κοινά σημεία. Μία εικόνα έντονα χαρακτηριστική είναι ο κοινός τόπος της νέας μέρας που χαράζει (στο Lydia, “*Le jour qui luit est le meilleur, oublions l'éternelle tombe*”). “*Puisque voici l'aurore*”, μ.3-4



Σε όλη τη διάρκεια του δεύτερου τραγουδιού εμφανίζεται αποσπασματικά και υπαινικτικά το μοτίβο της Lydia που λειτουργεί σαν δύναμη που σπρώχνει τον ήρωα προς το κέντρο της αγαπημένης. Επιπλέον, το θέμα του «παραδείσου» (*et vraiment je ne veux pas d'autre Paradis*), ή του τόσο έντονου ευφορικού συναισθήματος μας είναι οικείο από το τραγούδι op. 4, όπου ο ποιητής πεθαίνει από αγάπη για την κοπέλα και ανασταίνεται ξανά με κάθε της φιλή. (*Je t'aime et meurs, ô mes amours! Mon âme en baisers m'est ravie. Ô Lydia rends-moi la vie, que je puisse mourir toujours!* -Βλ. τελευταία στροφή του ποιήματος Lydia).

Με ρόλο «οδηγού» προς την κοπέλα εμφανίζεται και στο τρίτο τραγούδι (*La lune blanche*). Τώρα το μοτίβο της Lydia εμφανίζεται στην ολότητά του (μ. 9-12), ως η απόκοσμη και μυστική φωνή που αναδύεται από το κατανυκτικό φυσικό τοπίο και καλεί την κοπέλα (“*O bien aimée*”).

- mé - u - O  
 sous la ra -

bien - ai - mé -

Έπειτα στα μ. 36-38, όπου η ουράνια ηρεμία κατεβαίνει στη γη (προσεγγίζει τον ήρωα και του δίνει ελπίδα για την ένωσή του με την αγαπημένη του)

vas - te et tendre a - pai - se - ment Sem - ble des -

- cen - dre du fir - ma - ment que l'as - tre i -

- ri - se.

Στην ολότητα του εμφανίζεται ξανά στο πέμπτο τραγούδι (“J’ai presque peur en vérité”). Αν και στο τελευταίο η διάθεση του ήρωα είναι μάλλον αμφιθυμική (βλ. στίχους από παράρτημα), το μοτίβο εμφανίζεται στα σημεία όπου δηλώνεται θετικά-καταφατικά η αγάπη και το ενδιαφέρον του για την κοπέλα.

Ένα τέτοιο σημείο είναι η συνοδεία που υπογραμμίζει (και σχολιάζει) τους στίχους “ce coeur uniquement jaloux de vous aimer et de vous plaire”

The image shows a musical score for the phrase "vous ai-mer et de vous plai-re". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Επίσης υπάρχουν εκείνα τα σημεία όπου ο αφηγητής-ήρωας αποφασίζει να προχωρήσει ένα βήμα μπροστά, εξωτερικεύοντας στην κοπέλα τον ερωτά του. Έτσι, παραλλαγές του μοτίβου Lydia ανιχνεύονται και στην φωνητική μελωδία.

i. Η χαρακτηριστική ανοδική πορεία του Β μοτίβου

The image shows a musical score for the phrase "d'aus - si franchement vous le di - re". It consists of a single staff with a vocal line. The lyrics are written below the staff.

ii. Το Β μοτίβο σε ανάπτυξη

The image shows a musical score for the phrase "est de-sormais ma loi et qu'il vous suf-fi-raït d'un ges-te, d'u-ne pa-ro - le ou d'un clin d'œil - pour met -". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Ένα τέτοιο σημείο είναι και η κεντρική στιγμή του κύκλου, όπου ο ήρωας δηλώνει άμεσα τον έρωτά του στην κοπέλα (“que je vous aime, que je t’aime”).

The image shows a musical score for the phrase "que je vous ai - - - - me,". It consists of a single staff with a vocal line. The lyrics are written below the staff.

Δεν πρόκειται παρά για το μοτίβο Γ. Ωστόσο η ομοιότητα του περιγράμματος της μελωδίας του με το Β μας οδηγεί μάλλον στο συμπέρασμα ότι είναι μια πιο «τολμηρή» εκδοχή του Lydia.

Η φράση που ακολουθεί (“que je t’aime”) είναι και η μοναδική στιγμή που ο ήρωας παίρνει το θάρρος να υπερβεί τους τύπους και να απευθυνθεί στην αγαπημένη του σε πρώτο ενικό πρόσωπο. Αυτή είναι και στιγμή όπου παρατηρείται η μεγαλύτερη εγγύτητα μεταξύ των εραστών.



Έκτοτε το μοτίβο Γ ή C θα φέρει την ατμόσφαιρα της μέγιστης δυνατής εγγύτητας και αμεσότητας μεταξύ των εραστών.

Η επόμενη φορά που εμφανίζεται (μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα) είναι στο όγδοο τραγούδι (“N’est-ce pas?”). Ο ήρωας και η αγαπημένη του απομονωμένοι στο πυκνό δάσος του έρωτά τους βιώνουν μια βαθιά προσωπική και μυσταγωγική εμπειρία (“isolés dans l’amour, ainsi qu’en un bois noir”)

i.



ii.



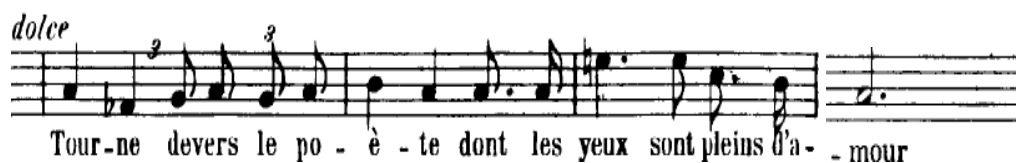
Ενώ εμφανίζεται παραλλαγμένο και στο κλείσιμο του όγδοου τραγουδιού, σφραγίζοντας έτσι και την τελευταία από τις στιγμές μεγάλης εγγύτητας του ζευγαριού.

### ***III. Αποστασιοποίηση από τον εξιδανικευμένο έρωτα: μουσικές στιγμές και μοτίβα που την αντανακλούν***

Έπειτα από τη στιγμή της μέγιστης εγγύτητας μεταξύ των εραστών, που συμβαίνει στο πέμπτο τραγούδι (“J’ai presque peur, en vérité”), και αντίθετα ίσως με τις προσδοκίες μίας «κλασικής» αφήγησης, ακολουθεί μία πορεία απομάκρυνσης και αποστασιοποίησης του ήρωα από το αντικείμενο του πόθου του. Φαινομενικά, ο κύκλος τελειώνει με την ημέρα του γάμου του ερωτευμένου ζευγαριού. Ωστόσο, κάποια στοιχεία (όπως πρόσωπο αφήγησης, παρεμβαλλόμενες εικόνες της φύσης, μουσικά μοτίβα κτλ.) δίνουν βήμα ύπαρξης σε μία άλλη πραγματικότητα.

Συγκεκριμένα, στο έκτο τραγούδι (“Avant que tu ne t’en ailles”), το ποιητικό κείμενο αποτελείται από δύο διαφορετικά αλλά συμπληρωματικά ποιήματα. Και αν το δεύτερο φαίνεται τελείως ασύνδετο με την πορεία εξέλιξης της ιστορίας, καθώς περιγράφει εικόνες από τη φύση –έχει καθαρά παρεκβατικό χαρακτήρα-(βλ. παράρτημα και μεταφράσεις των ποιημάτων), το πρώτο αναφέρεται στην ιστορία των δύο εραστών. Ωστόσο, αυτό που ίσως ξενίζει τον αναγνώστη είναι η χρήση από τον αφηγητή του τρίτου ενικού προσώπου όταν αναφέρεται στον ήρωα. Η ταύτιση αφηγητή και ήρωα μέχρι αυτό το σημείο ήταν δεδομένη. Είναι το πρώτο, λοιπόν, από τα σημεία που θα ακολουθήσουν από το έκτο τραγούδι και μετά, όπου ο αφηγητής αποστασιοποιείται.

i. Ο αφηγητής μιλάει για τον ήρωα σε γ’ ενικό πρόσωπο “tourne devers le poète, don’t les yeux sont pleins d’amour”



Το μοτίβο Δ που στη βιβλιογραφία έως τώρα ονομάζεται «το μοτίβο των πουλιών», γιατί παραπέμπει σε κελάηδισμα, νομίζω πως έχει στενή συγγένεια με το μοτίβο Α της απόστασης. Αυτή η εικασία στηρίζεται στο γεγονός πως το μοτίβο Δ, χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο υλικό από άποψη διαστημάτων, το οποίο όμως διαχειρίζεται ρυθμικά με διαφορετικό τρόπο. (ύπαρξη βηματικής κίνησης και διαστήματος 3<sup>ης</sup> και στα δύο μοτίβα).

i. μοτίβο Α (Une Sainte en son auréole)



ii. μοτίβο Δ (Avant que tu ne t'en ailles)



Ενώ στην κορύφωση του τραγουδιού η απόσταση αποτυπώνεται και ποιητικά (“Làbas bien loin! Oh! bien loin!”). Αλλά και σε μουσικό επίπεδο από το μ. 53 το μ. 65, σύμφωνα με τον Caballero, είναι «ένα εξαιρετικά εξεζητημένο, αρμονικά, απόσπασμα το οποίο περιβάλλεται από δύο συγχορδίες της δεσπόζουσας»<sup>132</sup>. Με αφορμή τα παραπάνω μέτρα εξάγεται ένα γενικότερο συμπέρασμα που αφορά την συνθετική μέθοδο του Fauré στο σύνολό της. Οι δύο δεσπόζουσες που εμφανίζονται και πλαισιώνουν αυτό το δυσνόητο σημείο –που πραγματικά μας μεταφέρει «πολύ μακριά»- (μ. 54 και 65) μπορούν να παραλληλιστούν σαν αρμονικές κολώνες που ποτέ δεν γκρεμίζονται όσο πλατύ και φανταστικό αν είναι το τοπίο που παρεμβάλλεται ανάμεσά τους<sup>133</sup>.

132 Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, 67.

133 Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, 69.



i. μ. 50-65

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics are in French. The first system includes the lyrics 'Là-bas bien loin! Oh! bien loin!'. The second system includes 'La ro-sé-e, gaiement, bril-'. The third system includes '- le sur le foin!'. The fourth system includes 'Dans le doux'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.*, *f*, and *pp*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and more complex rhythmic figures in the right hand.

Στο έκτο τραγούδι απαντάται για πρώτη φορά και το μοτίβο E -ή όπως αναφέρεται στη σχετική βιβλιογραφία- το μοτίβου του ήλιου (μ. 72-78). Ούτε αυτό αποτελείται, κατά τη γνώμη μου, από νέο φθογγικό και ρυθμικό –κυρίως- υλικό σε σχέση με τα προηγούμενα μοτίβα. Συγκεκριμένα, έτσι όπως εμφανίζεται στο έκτο τραγούδι, φαίνεται να προκύπτει από μία ελαφρώς παραλλαγμένη αντιστροφή του ρυθμικού σχήματος με το οποίο καταλήγει το μοτίβο B, που εμφανίζεται λίγο πριν (μ. 68-71).

Παράδειγμα, “Avant que tu ne t’en ailles”, μ. 68-79.

*cresc. molto*  
 cor Vi - - te, vi - - te,  
*cresc. molto* *f sempre*

*f sempre*  
 Car voi - ci le soleil

d'or!  
*f p*

Το κλείσιμο της ανοδικής πορείας του μοτίβου B, μ. 69, δημιουργεί μία αλυσίδα που κορυφώνει την ένταση (μ. 70-71) και έτσι προκύπτει το μοτίβο του ήλιου. Η συγγένεια του μοτίβου B με το E προκύπτει και σημειολογικά αν ληφθεί υπόψη το σημασιολογικό φορτίο που φέρει το B ήδη από το τραγούδι Lydia (“Le jour qui luit est le meilleur”, βλ. παράρτημα, μετάφραση του Lydia), αλλά και από την πρώτη φορά που εμφανίζεται στον παρόντα κύκλο (“puisque voici l’aurore”, δεύτερο τραγούδι “Puisque l’aube grandit”, μ. 3-4), και ταυτίζεται με την ιδέα της αυγής. Επομένως, όχι μόνο μουσικά αλλά και σημασιολογικά, τα δύο μοτίβα συγγενεύουν. Και αν το μοτίβο B οδηγούσε τον ήρωα ένα βήμα πιο κοντά στην αγαπημένη του, μήπως η αντιστροφή του ρυθμικού σχήματος της κατάληξής του θέλει να αποδώσει το ακριβώς αντίθετο, την απομάκρυνση;

Ένα άλλο σημείο που ενδεχομένως μεγαλώνει την απόσταση μεταξύ των εραστών είναι ο τρόπος που ο αφηγητής τους παρουσιάζει. Πρόκειται για δύο αντιθετικές καταστάσεις: ο ποιητής μένει άγρυπνος ενώ η κοπέλα κοιμάται και βρίσκεται «αλλού», στη χώρα των ονείρων της. Το μουσικό κείμενο, απορροφώντας αυτήν την αντιθετική ατμόσφαιρα, δικαιολογημένα παρουσιάζει εναλλάξ τμήματα πιο αργά, που αντιπροσωπεύουν τον ποιητή, και τμήματα πιο εύθυμα, που αντιπροσωπεύουν την κοπέλα, ή μάλλον το περιεχόμενο των ονείρων της.

Το έβδομο τραγούδι παρουσιάζει την μέρα του γάμου του ζευγαριού. Ο εύθυμος τόνος της μουσικής ταιριάζει με την χαρά που αντιστοιχεί στην ένωση των εραστών. Ωστόσο, ο μέλλοντας χρόνος των ρημάτων (*sera, fera, frissonera, auront, viendra, jouera, souriront*), μας παραπέμπει στο «μακρινό» μέλλον. Είναι εικόνες που υπάρχουν με μεγάλη λεπτομέρεια και ακρίβεια στο μυαλό του αφηγητή-ήρωα, αλλά η διάθεση παραπέμπει περισσότερο σε ονειροπόληση παρά σε υλοποιήσιμα σχέδια. Ο αφηγητής το σκέφτεται σαν μελλοντικό γεγονός αλλά κατά κάποιον τρόπο πείθει ότι το σημαντικότερο δεν είναι η πραγματοποίηση αλλά η νοητική σύλληψη. Αφού συνέβη στο μυαλό του, είναι σαν να έχει ήδη συμβεί.

Η παραπάνω αίσθηση του μακρινού μέλλοντος δίνει την εντύπωση της απόστασης. Την τελευταία εντείνουν η κυριαρχία του μοτίβου E, που, ναί μεν ως μοτίβο του ήλιου συνηγορεί με τις εικόνες του ποιητικού κειμένου, αλλά επίσης υποδηλώνει κρυφά την απόσταση και την απομάκρυνση από την ιδέα του έρωτα και της δέσμευσης (βλ. πρώτη εμφάνιση του μοτίβου E).

Παράδειγμα, *Donc ce sera par un clair jour d'été*, μ. 4-9.

Le grand soleil, com -

- pli - ce de ma joi - - e Fe - ra, par -

- mi le satin et la soi - - e, Plus bel - - le en-co - - re

Ο πληθυντικός ευγενείας επανέρχεται όταν γίνεται αναφορά στην κοπέλα και στη συνοδεία εμφανίζεται ένα σχήμα που θυμίζει μοτίβο Α.

Παράδειγμα, μ. 10

vo - - - tre

Στη σκηνή του δειλινού, όπου το μοτίβο της εγγύτητας (Γ) εμφανίζεται μόνο για να καταρριφθεί και να καταλήξει στην κατιούσα 2<sup>α</sup> που θυμίζει την αρχή του μοτίβου της απόστασης (Α). Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη το ποιητικό κείμενο, είναι φανερή

και η αποστασιοποίηση του αφηγητή. Το ζευγάρι είναι ιδωμένο εκ των έξω, και ο αφηγητής δεν ταυτίζεται πλέον με τον ήρωα/ερωτευμένο.

Παράδειγμα i. Donc, ce sera par un clair jour d'été, μ. 27-32

Molto più lento.  $\text{♩} = 72$  *dolce*  
Et quand le soir vien-

*pp sempre*

-dra, l'air se-fa doux

ii. μ. 36-47

*Cresc.* Et les re gards pai-si-bles des é-toi- *pp*

*sempre dolce*  
- les bien-veil-lan-ment sou-ri-rouit aux é-poux!

*pp*

Ακολουθεί το όγδοο τραγούδι “N’est-ce pas?”, όπου το μοτίβο της εγγύτητας ή μοτίβο Γ, που είχε νωρίτερα συνδεθεί με την εξομολόγηση του έρωτα του ήρωα προς την κοπέλα (que je vous aime, que je t’aime”), το οποίο όμως εμφανίζεται

«αλλοιωμένο». Ο ανιών μείζων αρπισμός σε κατάσταση δεύτερης αναστροφής και το αίσθημα ανάτασης και χαράς (βλ. παραπάνω 3.3.2. στιγμές εγγύτητας), μετατρέπεται τώρα σε ένα αίσθημα αβεβαιότητας (που τίθεται ήδη και από τον τίτλο του τραγουδιού σε μορφή ερώτησης) με αρπισμό ελάσσονος συγχορδίας με εβδόμη,

Παράδειγμα, μ.14-15 (συνοδεία):

και αρπισμό αυξημένης συγχορδίας σε δεύτερη αναστροφή.

Παράδειγμα, μ.18-19 (συνοδεία):

Στο κλείσιμο του τραγουδιού το μοτίβο Γ επανεμφανίζεται αλλοιωμένο, ως ανιών αρπισμός τετράφωνης συγχορδίας.

Παράδειγμα, μ. 61-69 (συνοδεία):

Το τελευταίο τραγούδι (“L’ Hiver a cessé”) θυμίζει έντονα το έκτο τραγούδι (“Avant que tu ne t’en allais”), εξαιτίας της εκτεταμένης εμφάνισης των μοτίβων Δ και Ε. Αυτά, όπως έχει προαναφερθεί, συνδέονται με τα μοτίβα Α και Β, αντίστοιχα, και φέρουν το σημασιολογικό φορτίο της απομάκρυνσης/αποστασιοποίησης.

Παράδειγμα, μ. 1-5

Allegro.  $\text{♩} = 96$ .

*pp*

*poco a poco* *cresc.* *f*

Το τελευταίο τραγούδι του κύκλου συγκεντρώνει όλα τα μοτίβα εκτός από το Γ, το μοτίβο της μέγιστης δυνατής εγγύτητας –τουλάχιστον όχι σε εμφανή μορφή. Οι εικόνες της φύσης και το «αφηρημένο πλαίσιο», μέσα στο οποίο τοποθετείται ο ήρωας, κάνουν ακόμη πιο απτή την αίσθηση της απόστασης.

Η εξιδανίκευση του έρωτα δηλώνεται και στο ποιητικό κείμενο “Met de l’idéal sur mon idéal”. Η συνοδεία σε εκείνο το σημείο είναι μία αλλοιωμένη εκδοχή του μοτίβου Α. Η απόσταση είναι ξανά εκεί, και επιπλέον, ο ήρωας δεν βλέπει την αγαπημένη του με τον ίδιο τρόπο.

Παράδειγμα, μ.28-30

*p*

Met de l'idéal sur mon idéal.

Το μοτίβο Α εμφανίζεται πιο κοντά στην αρχική του μορφή στο τέλος του τραγουδιού, τονίζοντας την απόσταση και συνηγορώντας με το ποιητικό κείμενο, όπου η αγαπημένη τοποθετείται σε ένα μακρινό βάθος.

Παράδειγμα, μ. 49-53, Η αγαπημένη παραμένει τελικά μία μακρινή ιδέα

*piu lento* **Andante moderato.**

*mf* *espr.*  
0 3  
Toi — que dé-co - re

*dolcissimo*



## Παράρτημα 2: Πλήρη ποιήματα και σχετικά κείμενα

### I.

<p>Une Sainte en son aureole, une chatelaine en sa tour. Tout ce que contient la parole humaine de grâce et d'amour.</p> <p>La note d'or que fait entendre le cor dans le lointain des bois, marié à la fierté tendre des nobles dames d'autrefois.</p> <p>Avec cela le charme insigne d'un frais sourire triomphant, eclot dans des candeurs de cygne et des rougeurs de femme enfant,</p> <p>des aspects nacres blanc et roses, un doux accord patricien. Je vois, j'entends toutes ces choses, dans son nom Carlovingien.</p>	<p>Μία Αγία στο φωτοστέφανό της, μία δέσποινα στον πύργο της. Όλες οι λέξεις με τις οποίες η ανθρώπινη ομιλία περιγράφει τη χάρη και τον έρωτα.</p> <p>Η χρυσή νότα του κόρνου που ήχησε μέσα στο μακρινό δάσος, ενωμένη με την τρυφερή υπερηφάνεια ευγενών δεσποινίδων αλλοτινών καιρών.</p> <p>Μαζί με τη διακριτική γοητεία ενός νεανικού θριαμβευτικού χαμόγελου, που αναδύεται από τη λευκότητα του κύκνου και το κοκκίνισμα της νεαρής γυναίκας,</p> <p>τις μαργαριταρένιες δροσοσταλίδες τις λευκές και ροζ, μία γλυκιά, αριστοκρατική αρμονία. Βλέπω, ακούω όλα αυτά στο Καρολίγγειο όνομά σας.</p>
--	---

### II.

<p>Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore, puisqu' après m'avoir fui long-temps l'espoir veut bien revoler devers moi qui l'appelle et l'implore, puisque tout ce bonheur veut bien être le mien,</p> <p>Je veux guidé par vous, beaux yeux aux flammes douces, par toi conduit, ô main où tremblera ma main, marcher droit, que ce soit par des sentiers de mousse, ou que rocs</p>	<p>Αφού έρχεται το πρωινό, αφού εδώ χαράζει, αφού -μετά από πολύ καιρό που είχε πετάξει μακριά μου- η ελπίδα συναινεί να επιστρέψει πίσω σε μένα που την καλώ και ικετεύω για αυτήν, αφού όλη αυτή η ευτυχία συναινεί να είναι δική μου,</p> <p>Θέλω, οδηγημένος από εσάς, όμορφα μάτια με τις γλυκές φλόγες, οδηγημένος από εσένα, ω χέρι, που μέσα του τρέμει το δικό μου, να βαδίσω ευθεία, και ας είναι μέσα από μονοπάτια με βρύα, ή ας εμποδίζουν τον</p>
--	---

<p>et cailloux encombrant le chemin.</p> <p>Et comme pour bercer les lenteurs de la route, je chanterai des airs ingénus. Je me dis qu'elle m'écouterait sans déplaisir sans doute, et vraiment je ne veux pas d'autre Paradis.</p>	<p>δρόμο βράχοι και πέτρες.</p> <p>Και για να διασκεδάσω το αργό ταξίδι, θα τραγουδώ αυθόρμητες μελωδίες. Λέω στον εαυτό μου πως αυτή θα με ακούει δίχως δυσαρέσκεια, δίχως ενόχληση και πραγματικά δεν επιθυμώ άλλον Παράδεισο.</p>
---	--

### III.

<p>La lune blanche luit dans les bois; De chaque branche part une voix sous la ramée. O bien-aimée...</p> <p>L'étang reflète, profond miroir, la silhouette du saule noir, où le vent pleure. Revons c'est l'heure...</p> <p>Un vaste et tendre <b>apaisement</b> semble descendre du firmament que l'astre irise. C'est l'heure exquise.</p>	<p>Το φεγγάρι λάμπει λευκό πάνω στα δέντρα. Από κάθε κλαδί έρχεται μία φωνή που βγαίνει μέσα από το φύλλωμα. Ω πολυαγαπημένη...</p> <p>Η λίμνη αντανακλά, σαν βαθύς καθρέπτης, την φιγούρα της σκοτεινής ιτιάς, όπου ο άνεμος θρηνεί. Ας ονειρευτούμε, αυτή είναι η ώρα...</p> <p>Σαν μία απέραντη και τρυφερή ηρεμία να κατεβαίνει από το στερέωμα, το φωτισμένο από το φεγγάρι. Αυτή είναι η εξάισια ώρα.</p>
---	---

### IV.

<p>J'allais par des chemins perfides, douloureusement incertain. Vos chères mains furent mes guides;</p> <p>Si pale à l'horizon lointain luisait un faible espoir d'aurore. Votre regard fut le matin!</p> <p>Nul bruit, sinon son pas sonore, n'encourageait le voyageur. Votre voix me dit: "Marche encore!"</p> <p>Mon coeur craintif, mon sombre coeur pleurerait, seul, sur la triste voie. L'amour, délicieux vainqueur,</p>	<p>Βάδιζα σε απατηλούς δρόμους, πονηρά αβέβαιους. Τα αγαπημένα χέρια σας ήταν οδηγό μου.</p> <p>Αν και χλωμή, στον μακρινό ορίζοντα έλαμψε μία ελπίδα αυγής. Το βλέμμα σας ήταν το πρωινό!</p> <p>Κανένας θόρυβος παρά το ηχηρό της βήμα έδινε κουράγιο στον ταξιδιώτη. Η φωνή σας μου είπε: «Συνέχισε να περπατάς!»</p> <p>Η καρδιά μου, φοβισμένη και σκοτεινή, θρηνούσε, μόνη, στο θλιβερό μονοπάτι. Ο έρωτας, υπέροχος νικητής,</p>
--	---

nous aréunis dans la joie!	μας επανένωσε στη χαρά!
----------------------------	-------------------------

V.

<p>J'ai presque peur, en vérité. Tant je sens ma vie enlacée à la radieuse pensée qui m'a pris l'âme l'autre été;</p> <p>Tant votre image à jamais chère habite en ce coeur tout à vous, ce coeur uniquement jaloux de vous aimer et de vous plaire.</p> <p>Et je tremble, pardonnez-moi, d'aussi franchement vous le dire à penser qu'un mot, qu'un sourire de vous est désormais ma loi</p> <p>Et qu'il vous suffirait d'un geste, d'un parole ou d'un clin d'oeil pour mettre tout mon être en deuil de son illusion celeste!</p> <p>Mais, plutôt, je ne veux vous voir, l'avenir dût-il m'être sombre, et fécond en peines sans nombre, qu'à travers un immense espoir,</p> <p>Plongé dans ce Bonheur suprême de me dire encore et toujours, en dépit des mornes retours que je vous aime, que je t'aime!</p>	<p>Σχεδόν φοβάμαι, αλήθεια. Τόσο πολύ νοιώθω πως η ζωή μου είναι συνυφασμένη με τη λαμπερή σκέψη που συνεπήρε την ψυχή μου το περασμένο καλοκαίρι·</p> <p>Τόσο η εικόνα σας, για πάντα αγαπημένη, κατοικεί μέσα σ' αυτήν την καρδιά που σας ανήκει ολοκληρωτικά. Αυτήν την καρδιά που ποθεί μόνο να σας αγαπά και να σας ευχαριστεί.</p> <p>Και τρέμω, συγχωρείστε με, που τόσο ειλικρινά σας λέω πως η σκέψη μίας λέξης, ενός χαμόγελου από εσάς, καταλύει τους φραγμούς μου.</p> <p>Και αρκεί από σας μία χειρονομία, μία κουβέντα ή ένα νεύμα του ματιού για να θέσει ολόκληρη την ύπαρξή μου σε θρήνο για την ουράνια οπτασία σας.</p> <p>Αλλά, προτιμότερα, δεν θέλω να σας δω, παρόλο που το μέλλον μου είναι αβέβαιο και επιρρεπές σε πάθη αναρίθμητα, εκτός και αν μία απέραντη ελπίδα,</p> <p>Εμποτισμένη με αυτήν την υπέρτατη Ευτυχία μου λέει ακόμα και πάντα, αντί για θλιβερές επιστροφές, πως σας αγαπώ, πως σε αγαπώ!</p>
---	---

## VI.

<p>Avant que tu ne t'en ailles pâle étoile du matin –Mille cailles chantent, chantent dans le thym!-</p>	<p>Πριν να φύγεις χλωμό άστρο του πρωινού -Χιλιάδες ορτύκια τραγουδούν, τραγουδούν μέσα από το θυμάρι!-</p>
<p>Tourne devers le poète don't les yeux sont pleins d'amour –L'alouette monte au ciel avec le jour!-</p>	<p>Γύρισε προς τον ποιητή, που τα μάτια του είναι γεμάτα έρωτα –Ο κορυδαλλός πετά στο ουρανό με τον ερχομό της ημέρας!-</p>
<p>Tourne ton regard que noie l'aurore dans son azur –Quelle joie parmi les champs de blé mûr-</p>	<p>Στρέψε το βλέμμα σου που βυθίζεται στο κυανό της αυγής –Τι χαρά μέσα στα λιβάδια του ώριμου σταριού-</p>
<p>Et fait luire ma pensée là-bas bien loin! oh! bien loin! –La rosée, gaîment, brille sur le foin!-</p>	<p>Και κάνε να λάμψει η σκέψη μου εκεί πολύ μακριά! ω! πολύ μακριά! –Η δροσιά, χαρούμενα, λαμπυρίζει πάνω στη θυμωσιά!-</p>
<p>Dans le doux rêve où s'agite ma mie endormie encore –Vite, vite, car voici le soleil d'or!-</p>	<p>Στο γλυκό όνειρο που ταραάζει τον ύπνο της αγαπημένης μου –Γρήγορα, γρήγορα, γιατί εδώ είναι ο χρυσός ήλιος! -</p>

## VII.

<p>Donc, ce sera par un clair jour d'été; Le grand soleil complice de ma joie; Fera, parmi le satin et la soie, plus belle encore votre chère beauté;</p>	<p>Έτσι, αυτό θα γίνει μία φωτεινή μέρα του καλοκαιριού. Ο μεγαλοπρεπής ήλιος, συμμετέχοντας στη χαρά μου, θα κάνει, μέσα στο ατλάζι και το μετάξι, πιο όμορφη ακόμη την αγαπημένη ομορφιά σας.</p>
<p>Le ciel tout bleu, comme une haute tente frissonnera somptueux à long plis, sur nos deux fronts qu'auront</p>	<p>Ο ουρανός, σαν ένα ψηλό σκέπαστρο, θα κυματίζει μεγαλόπρεπα σε φαρδιές πτυχώσεις πάνω από τα δύο μέτωπά μας, που</p>

<p>pâlis l'émotion du bonheur et l'attente;</p> <p>Et quand le soir viendra, l'air sera doux qui se jouera, caressant, dans vos voiles, et les regards <b>paisibles</b> des étoiles bienveillamment souriront aux époux!</p>	<p>θα είναι γλωμά, από το αίσθημα της ευτυχίας και της προσμονής</p> <p>Και όταν το σούρουπο θα έρθει, ο αέρας θα είναι γλυκός και θα παίζει χαϊδεύοντας απαλά τα πέπλα σας, και τα ήρεμα βλέμματα των αστεριών θα χαμογελούν καλοπροαίρετα στο ζευγάρι!</p>
--	--

### VIII.

<p>N'est-ce pas? nous irons, gais et lents, dans la voie modeste que nous montre en souriant l'Espoir, peu soucieux qu'on nous ignore ou qu'on voie.</p> <p>Isolés dans l'amour ainsi qu'en un bois noir, nos deux coeurs exhalant leur tendresse <b>paisible</b>, seront deux rossignols qui chantent dans le soir.</p> <p>Sans nous préoccuper de ce que nous destine le sort, nous marcherons pourtant du même pas et la main dans la main avec l'âme enfantine</p> <p>de ceux qui s'aiment sans mélange, n'est-ce pas?</p>	<p>Έτσι δεν είναι; θα πάμε, χαρούμενα και αργά, στο ταπεινό μονοπάτι που μας δείχνει χαμογελώντας η Ελπίδα, αδιαφορώντας αν μας αγνοούν ή αν μας βλέπουν.</p> <p>Απομονωμένοι στον έρωτα, σαν σε ένα σκοτεινό δάσος, οι δυο μας καρδιές αναπνέοντας την τρυφερή ηρεμία τους, θα είναι δύο αηδόνια που τραγουδούν στο δειλινό.</p> <p>Χωρίς να ανησυχούμε για αυτά που θα μας φέρει η μοίρα, θα συνεχίσουμε να βαδίζουμε με το ίδιο βήμα και χέρι- χέρι με ψυχή παιδική αυτών που αγαπάν δίχως αντάλλαγμα, έτσι δεν είναι;</p>
--	---

### IX.

<p>L'hiver a cessé la lumière est tiède et danse, du sol au firmament clair, il faut que le coeur le plus triste cede a l'immense joie eparse dans l'air.</p> <p>J'ai depuis un an le printemps dans l'âme et le vert retour du doux floral,</p>	<p>Ο χειμώνας τελείωσε, το φως είναι ζεστό και χορεύοντας, από τη γη έως ψηλά στον ουρανό, κάνει την πιο θλιμμένη καρδιά να παραδοθεί στην απέραντη χαρά που πλανιέται στον αέρα.</p> <p>Κρατώ ένα χρόνο την άνοιξη μέσα στην ψυχή και η πράσινη επιστροφή της</p>
--	--

<p>ainsi qu'une flamme entoure une flamme, met de l'idéal sur mon idéal.</p> <p>Le ciel bleu prolonge, exhausse et couronne l'immuable azur où rit mon amour.</p> <p>La saison est belle et ma part est bonne et tous mes espoirs ont enfin leur tour.</p> <p>Que vienne l'été! que viennent encore l'automne et l'hiver! Et chaque saison me sera charmante, ô Toi que décore cette fantaisie et cette raison!</p>	<p>φύσης, όπως μία φλόγα περικλείει μίαν άλλη, προσθέτει το ιδανικό στο ιδανικό μου.</p> <p>Ο γαλάζιος ουρανός απλώνεται, υψώνεται και στέφει το αμετάβλητο κυανό όπου χαμογελά η αγάπη μου. Η εποχή είναι όμορφη και το πεπρωμένο μου καλό και όλες οι ελπίδες μου φτάνουν στον προορισμό τους.</p> <p>Ας έρθει το καλοκαίρι! Ας έρθουν ακόμη το φθινόπωρο και ο χειμώνας! Και κάθε εποχή θα με κάνει ευτυχισμένο, ω Εσύ, που είσαι προικισμένη με τέτοια φαντασία και τέτοια λογική!</p>
---	--

### *Lydia*

(Charles Marie René Leconte de Lisle)

<p>Lydia, sur tes roses joues, Et sur ton col frais et si blanc, Roule étincelant L'or fluide que tu dènoues.</p> <p>Le jour qui luit est le meilleur: Oublions l'éternelle tombe. Laisse tes baisers de colombe Chanter sur ta lèvre en fleur.</p> <p>Un lys cache répand sans cesse Une odeur divine en ton sein: Les délices, comme un essaim Sortent de toi, jeune déesse!</p> <p>Je t'aime et meurs, ô mes amours! Mon âme en baisers m'est ravie. Ô Lydia, rends moi la vie, Que je puisse mourir toujours!</p>	<p>Lydia, στις ροδαλές σου παρειές, και στον λευκό, νεανικό λαιμό σου, ρέει λάμποντας το υγρό χρυσάφι που αναβλύζεις.</p> <p>Η μέρα που χαράζει είναι η καλύτερη· Ας ξεχάσουμε τον αιώνιο τάφο. Άφησε τα αθώα φιλιά σου να τραγουδήσουν στ'ανθισμένα σου χείλη.</p> <p>Ένα κρυφό, αιθαλές κρίνο, ένα θεϊκό άρωμα στο στήθος σου: Αμέτρητες οι απολαύσεις που προσφέρεις, νεαρή θεά!</p> <p>Σ'αγαπώ και πεθαίνω, αγαπημένη μου! Η ψυχή μου παραληρεί από τα φιλιά. Ω Lydia, δώσε μου πίσω τη ζωή, Για να μπορώ να πεθαίνω συνέχεια!</p>
---	--

*Art Poétique*<sup>134</sup>

(Paul Marie Verlaine)

<p>De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'Impair plus vague et plus soluble dans l'air, Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.</p> <p>Il faut aussi que tu n'aïlles point Choisir tes mots sans quelque méprise: Rien de plus cher que la chanson grise Où l'Indécis au Précis se joint.</p> <p>C'est des beaux yeux derrière des voiles, C'est le grand jour tremblant de midi, c'est, par un ciel d'automne attiédi, Le bleu fouilli des claires étoiles!</p> <p>Car vous voulons la Nuance encore, Pas la couleur, rien que la nuance! Oh! la nuance seule fiancée Le rêve au rêve et la flute au cor!</p> <p>Fuis du plus loin la Pointe assassine, L'esprit cruel et le Rire impur, Qui font pleurer les yeux de l'Azur, Et tout cet ail de basse cuisine!</p> <p>Prends l'éloquence et tords-lui son cou! Tu feras bien, en train d'énergie, De rendre un peu la Rime assagie, Si l'on n'y veille, elle ira jusq'ou?</p> <p>O qui dira les torts de la Rime? Quel enfant sourd, ou quel nègre fou Nous a forge ce bijou d'un sou Qui sonne creux et faux sous la lime?</p> <p>De la musique encore et toujours!</p>	<p>Για τη μουσική πάνω απ'όλα, Ακολούθησε το Ασύμμετρο, ομιχλώδες να εξατμίζεται χωρίς τίποτα να το βαραίνει ή να το καθηλώνει.</p> <p>Και ποτέ μην επιλέξεις τις λέξεις σου χωρίς μια κάποια υπεροψία: τίποτα δεν είναι πιο γοητευτικό από το γκρίζο τραγούδι, όπου σμίγουν το Αμφίβολο και το Ακριβές.</p> <p>Είναι τα όμορφα μάτια πίσω από τα πέπλα, Είναι το παλλόμενο μεσημέρι της φωτεινής ημέρας, είναι η γαλάζια ανταύγεια των λαμπερών αστεριών στον δροσερό φθινοπωρινό ουρανό!</p> <p>Γιατί επιθυμούμε την απόχρωση, Όχι το χρώμα, μονάχα την απόχρωση! Μόνο η απόχρωση ενώνει το όνειρο με το όνειρο και το φλάουτο με το κόρνο!</p> <p>Απόφυγε την μοιραία Κορύφωση, Το σκληρό πνεύμα και το άκαρδο Γέλιο, Που κάνουν τον γαλάζιο Ουρανό να δακρύζει, και όλα αυτά τα ταπεινά μέσα!</p> <p>Άρπαξε την ευγλωττία απ'τον λαιμό! Θα κάνεις καλά, αν μέσα στη ροή της ενέργειας, κρατήσεις φρόνιμα τη Ρίμα, Αν μείνει ελεύθερη, πού θα μας οδηγήσει;</p> <p>Ποιός θα μας πει για τα ψεγάδια της Ρίμας; Ποιό κουφό παιδί, ή πρωτόγονος τρελός μας εξόπλισε με αυτό το κάλπικο φτιασίδι που ηχεί ρηγά και φυραίνει το στίχο;</p> <p>Για τη μουσική ξανά και πάντα!</p>
--	--

134 Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, (California: University of California Press, 1994), 133-135.

<p>Que ton vers soit la chose envolée Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée Vers d'autres cieux à d'autres amours.</p> <p>Que ton vers soit la bonne aventure Éparse au vent crispé du matin Qui va fleurant la menthe et le thym... Et tout le reste est littérature.</p>	<p>Άσε το στίχο σου να βγάλει φτερά και να γίνει αισθητός ως κάτι που πετά, από μια ψυχή σε φυγή, προς άλλους ουρανούς και άλλες αγάπες.</p> <p>Άσε τον στίχο σου να γίνει η ευχάριστη περιπέτεια που σκορπά στον φρέσκο αέρα του πρωινού, τον μυρωμένο με μέντα και θυμάρι... και όλα τα άλλα είναι λογοτεχνία.</p>
---	--



### Παράρτημα 3: Χρονολόγια

-Gabriel Urbain Fauré (1845-1924)<sup>135</sup>

1845	12 Μαΐου, Γέννηση στο Pamiers, Ariège. Το έκτο παιδί της οικογένειας του Toussaint-Honoré Fauré και της Marie-Antoinette-Hélène Lalène-Laprade.
1850	Η οικογένεια έχει μετακομίσει στο Montgauzy ήδη από το 1949. Εκεί, ο Fauré παίρνει τα πρώτα μαθήματα μουσικής, ενώ παίζει τους πρώτους του αυτοσχεδιασμούς στο όργανο του τοπικού παρεκκλησίου. Η κλίση του προς τη μουσική γίνεται φανερή στους γονείς και τους δασκάλους του.
1854	Εισαγωγή στη σχολή εκκλησιαστικής μουσικής του Louis Niedermeyer, στο Παρίσι.
1861	Γνωρίζει τον δάσκαλο και φίλο του Camille Saint-Saëns, που έρχεται να διδάξει στη σχολή.
1865	Αποφοίτηση από τη σχολή και πρώτο βραβείο με τη σύνθεσή του <i>Cantique de Jean Racine</i> .
1866	Ζει στο Rennes και εργάζεται ως οργανίστας στην εκκλησία του Saint-Saveur.
1870	Επιστροφή στο Παρίσι. Σύντομη θητεία ως οργανίστας στον ναό της Notre-Dame-de-Clignancourt. Κήρυξη του Φραγκο-Πρωσικού πολέμου. Επιστρατεύεται και συμμετέχει στις μάχες των Champigny, Le Bourget και Creteil. Μελοποίηση του ποιήματος του Laconte de Lisle, <i>Lydia</i> .
1871	Με την Ανακωχή, επιστρέφει στο Παρίσι. Ιδρύεται η Société Nationale de Musique. Μετά από απουσία στην Ελβετία, πηγαίνει στο Παρίσι και αναλαμβάνει τη θέση του οργανίστα στο ναό του Saint Sulpice.
1872	Γνωρίζει την Pauline Viardot και γίνεται θαμώνας του καλλιτεχνικού της σαλονιού.
1874	Παραίτείται από τα καθήκοντά του στον Saint-Sulpice για να αντικαταστήσει προσωρινά τον Saint-Saëns στο ναό της Madeleine.
1877	Γίνεται μαέστρος της χορωδίας στο ναό της Madeleine. Παράλληλα παραδίδει μαθήματα πιάνου και αρμονίας. Αρραβωνιάζεται την Marianne Viardot, αλλά ο αρραβώνας διαλύεται μερικούς μήνες

135 Graham Johnson, *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*, xix-xxvii.

	αργότερα.
1879	Ταξιδεύει στην Κολωνία και το Μόναχο για να δει παραστάσεις από όπερες του Wagner.
1881	Για τρίτη φορά επισκέπτεται το Μόναχο και παρακολουθεί τις όπερες <i>Lohengrin</i> , <i>Tristan und Isolde</i> και <i>Meistersinger</i> του Wagner.
1882	Ταξιδεύει στο Λονδίνο για να παρακολουθήσει μία παράσταση της τριλογίας <i>Der Ring des Nibelungen</i> (του Wagner).
1883	Γάμος με Marie Fremiet, κόρη διάσημου γλύπτη της εποχής. Γέννηση του πρώτου του γιού, Emmanuel.
1886	Συναντά τον Robert de Montesquiou που γίνεται ο σύμβουλός του σε θέματα επιλογής ποιητικών κειμένων. Αυτός είναι και ο μέντοράς του στην ποίηση του Verlaine. Ο Tchaikovsky σχολιάζει ενθουσιωδώς το Πρώτο Κουαρτέτο για Πιάνο.
1887	Πρώτη μελοποίηση Verlaine, <i>Clair de lune</i> .
1888	Ταξιδεύει στο Bayreuth όπου συναντά τον Debussy και τυγχάνει θερμής υποδοχής από την οικογένεια του Wagner. Μελοποίηση του <i>Spleen</i> (ποίημα του Verlaine).
1891	Μετά από αποτυχημένη απόπειρα συνεργασίας με τον Verlaine, περνάει ένα διάστημα στη Βενετία φιλοξενούμενος από τη φίλη του Winnaretta Singer. Συνθέτει τον πρώτο του κύκλο τραγουδιών <i>Cinq melodies 'de Venise'</i> .
1892	Συναντά στο Prunay την Emma Bardac και την ερωτεύεται. Αρχίζει να συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών <i>La Bonne chanson</i> .
1894	Ολοκλήρωση, έκδοση και πρώτη εκτέλεση του κύκλου <i>La Bonne chanson</i> . Τιμητικές εκδηλώσεις για τον συνθέτη και το έργο του στην Γένοβα και το Λονδίνο.
1896	Παίζει εκκλησιαστικό όργανο στην επικήδεια τελετή για το θάνατο του Verlaine. Παραιτείται από τη θέση του μαέστρου της χορωδίας και παίρνει τη θέση του οργανίστα στο ναό της Madeleine. Δεύτερο ταξίδι στο Bayreuth. Διαδέχεται τον Massenet στη θέση του καθηγητή της σύνθεσης στο Conservatoire.
1898	Συνάντηση με τον Maurice Ravel που εισάγεται στην τάξη της σύνθεσης του Conservatoire. Ο κύκλος <i>La Bonne chanson</i> εκτελείται για πρώτη φορά στην εκδοχή για κουιντέτο εγχόρδων και πιάνο με τον τενόρο Maurice Bagès στο Westminster της Αγγλίας.
1900	Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης της όπερας <i>Prométhée</i> , στην ύπαιθρο του Béziers γνωρίζει την πιανίστα

	Marguerite Hasselmans που γίνεται η σύντροφός του για το υπόλοιπο της ζωής του.
1903	Δουλεύει ως μουσικοκριτικός στο <i>Le Figaro</i> (θα διατηρήσει τη θέση μέχρι το 1921). Πρώτα σημάδια απώλειας της ακοής του.
1905	Παίρνει τη θέση του διευθυντή του Conservatoire. Αποσύρεται από τα καθήκοντά του στο ναό της Madeleine.
1907	Αρχίζει να δουλεύει πάνω στην όπερα <i>Pénélope</i> .
1910	Ολοκληρώνει τον κύκλο τραγουδιών <i>La Chanson d'Ève</i> σε ποίηση του Charles Van Lerberghe.
1913	Πρώτη εκτέλεση της όπερας <i>Pénélope</i> με την Claire Croiza
1914	Ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (επιστράτευση του γιου του Philippe). Ολοκλήρωση του κύκλου τραγουδιών <i>Le Jardin clos</i> .
1915-1918	Εκδίδει τα έργα για πιάνο του Schumann σε συνεργασία με τον οίκο Durand. Δουλεύει πάνω σε εκδόσεις έργων για πιάνο και εκκλησιαστικό όργανο του Bach. Η κατάσταση της υγείας του είναι άσχημη και επιδεινώνεται από τον θάνατο των αδερφών του.
1919	Επιτυχής παρουσίαση του <i>Masques et bergamasques</i> στο Μόναχο. Σύνθεση και πρώτη εκτέλεση του κύκλου τραγουδιών <i>Mirages</i> .
1921	Έχει αποσυρθεί από τη διεύθυνση του Conservatoire και συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών <i>L'Horizon chimérique</i> .
1923	Έχει διαγνωστεί πως πάσχει από βρογχική πνευμονία. Βραβεύεται με το <i>Grand Croix</i> της Λεγεώνας της Τιμής.
1924	Αφού τελειώσει με τη σύνθεση του Κουαρτέτου Εγχόρδων, πεθαίνει στο Παρίσι σε ηλικία 80 ετών. Η κηδεία του γίνεται δημοσία δαπάνη στο κοιμητήριο Passy.

-Paul- Marie Verlaine (1844-1896)<sup>136</sup>

1844	Γέννηση στο Metz. Μοναχοπαίδι του αξιωματικού Nicolas Verlaine και της Stéphanie Dehée
1851	Η οικογένεια αναλαμβάνει την κηδεμονία της ανήλικης ξαδέρφης του Paul, Elisa Moncomble, και όλοι μαζί μετακομίζουν στο Παρίσι.
1853	Ο Paul εισάγεται στο ίδρυμα Landry και παρακολουθεί μαθήματα στο Lycée Bonaparte. Η κλίση του Verlaine για τη λογοτεχνία και την ποίηση είναι ήδη φανερή.
1862-1864	Εισάγεται στη Νομική Σχολή, αλλά γρήγορα την αφήνει και περνάει το χρόνο του στα cafés του Quartier Latin. Συχνάζει σε λογοτεχνικούς κύκλους και γνωρίζει τους Theodore Banville, Jose-Maria Heredias, Corpe. Έρχεται σε επαφή με το ποιητικό ρεύμα του Παρνασσισμού. Γράφει λογοτεχνική κριτική στο περιοδικό <i>L'Art</i> . Έχει αρχίσει να εθίζεται στο αλκοόλ.
1866	Οικονομικά προβλήματα συνοδεύουν το θάνατο του πατέρα του. Διορίζεται ως διοικητικός υπάλληλος στο Δημαρχείο του Παρισιού. Εκδίδεται η συλλογή <i>Poèmes Saturniens</i> .
1869	Εκδίδεται η συλλογή <i>Fêtes galantes</i> .
1870	Παντρεύεται με τη Mathilde Mauté de Fleurville. Κηρύσσεται ο φραγκο-πρωσικός πόλεμος και ο Paul επιστρατεύεται. Αρχίζει να έχει βίαιη συμπεριφορά απέναντι στη γυναίκα του και να πίνει πολύ. Εκδίδεται η συλλογή <i>La Bonne chanson</i> .
1871	Μετά από μικρή απουσία από το Παρίσι, επιστρέφει και συναντά τον Arthur Rimbaud. Γεννιέται ο γιος του. Συνεχίζει να φέρεται άσχημα στη Mathilde.
1872	Συζεί πλέον με τον Rimbaud. Ταξιδεύουν στο Βέλγιο. Γράφει ποιήματα για τη συλλογή <i>Romances sans paroles</i> . Κατά την παραμονή των δύο ποιητών στις Βρυξέλλες, η Mathilde κάνει προσπάθειες να ξαναφέρει το Verlaine κοντά της. Αλλά αποτυγχάνει, καθώς μετά από λίγο οι Verlaine και Rimbaud αναχωρούν για το Λονδίνο.
1873	Μετά από καυγά με τον Rimbaud, ο Verlaine τον πυροβολεί στο χέρι και καταδικάζεται με ποινή διетуός φυλάκισης. Περνάει τα επόμενα δύο χρόνια στη φυλακή της Mons.
1874	Έκδοση των <i>Romances sans paroles</i> . Γράφει την <i>Art poétique</i> . Μεταστρέφεται στο χριστιανισμό και ισορροπεί ψυχολογικά.

136 Κική Λαλαγιάννη (επιμελήτρια), «Πολ Βερλέν», *Διαβάζω* 378 (1997): 96-97.

1875-1876	Αποφυλακίζεται και επιστρέφει στην Αγγλία, όπου εργάζεται ως καθηγητής Γαλλικής γλώσσας. Αρνείται να κρατήσει κάποια επαφή με τον Rimbaud. Αρχίζει να γράφει τα ποιήματα για τη συλλογή <i>Sagesse</i> .
1877	Επιστρέφει στο Παρίσι, όπου συνεχίζει να εργάζεται ως καθηγητής. Αναπτύσσει αισθήματα για έναν από τους μαθητές του, τον Lucien Letinois. Ξαναπέφτει στην κατάχρηση του αλκοόλ.
1880	Αφού έχουν προχωρήσει σε σχέση, ο Verlaine αγοράζει ένα αγρόκτημα στο Juniville και πηγαίνει να ζήσει εκεί με τον Letinois. Εκδίδεται η συλλογή <i>Sagesse</i> .
1882	Επιστροφή στο Παρίσι. Εργάζεται στο περιοδικό <i>Paris Moderne</i> .
1883-1884	Ο Lucien Letinois πεθαίνει από τυφοειδή πυρετό. Ο Verlaine πέφτει σε κατάθλιψη, ενώ η συμπεριφορά του γίνεται εξαιρετικά βίαια και περιθωριακή. Εκδίδονται τα <i>Poètes Maudits</i> και <i>Jadis et Naguère</i> .
1886	Γνωριμία με τον ζωγράφο Pablo Casal. Τα ποιήματά του δημοσιεύονται στα περιοδικά <i>Revue Wagnérienne</i> και <i>Décadent</i> . Η μητέρα του ποιητή πεθαίνει.
1887	Με σοβαρά κλονισμένη την υγεία του περνάει αρκετό διάστημα στα νοσοκομεία.
1888	Εκδίδεται το ποίημα <i>Amour</i> . Αναγνωρίζεται πλέον από το ευρύ κοινό και οι ποιητές <i>Décadent</i> τον θεωρούν τον κυριότερο εκπρόσωπό τους.
1889-1890	Εκδίδονται οι συλλογές <i>Paralléments</i> και <i>Dédicaces</i> . Ο ποιητής περνά το χρόνο του με τις ιερόδουλες Philoméne Boudés και Eugenie Kranz.
1891	Εκδίδονται τα <i>Bonheur</i> και <i>Chansons pour elle</i> . Η υγεία του έχει επιδεινωθεί επικίνδυνα. Πάσχει από διαβήτη, καρδιά και ρευματισμούς. Ο Arthur Rimbaud πεθαίνει.
1892-1893	Δίνει μία σειρά διαλέξεων στην Ολλανδία. Δημοσιεύεται η συλλογή <i>Elégies</i> .
1894	Του απονέμεται ο τίτλος “Prince des Poètes”. Δημοσίευση της συλλογής <i>Dans les limbes</i> και <i>Epigrammes</i> . Γράφει τον πρόλογο στον τόμο με τα άπαντα του Rimbaud.
1895	Εκδίδεται η συλλογή <i>Confessions</i> .
1896	Πεθαίνει στο Παρίσι. Στην κηδεία του παρευρίσκονται όλες οι εξέχουσες φυσιογνωμίες της πνευματικής ζωής του Παρισιού (Moréas, Mallarmé, Lepelletier). Μέσα στον ίδιο χρόνο, αλλά μετά θάνατον, εκδίδεται η συλλογή <i>Invectives</i> και το ποίημα <i>Mort</i>

	δημοσιεύεται στην <i>Revue Rouge</i> .
--	--

#### Παράρτημα 4: Εικόνες



1. Emma Bardac και η κόρη της, Dolly. J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: His life through his Letters*, μετ. J. A. Underwood, (London, NY: Marion Boyars Publishers, 1984)



2. Η κόμισσα Elizabeth Greffuhle.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Pasler, *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, 286.