

χορεύουν κινούνται. Ἡ **Κιαρίνα** (ἡ Κλάρα Βίηκ), διαγράφεται παροδικά. Καί ξαφνικά παρουσιάζεται, περήφανη, σοβαρή, σκεπασμένη ἀπὸ ἀρπίσματα, καί φερμένη πάνω σὲ μιὰ θαυμάσια μουσικὴ φράση, ἡ μορφὴ τοῦ **Σοπέν**, ποῦ ἡ ἰδιοτροπία τοῦ Σούμαν ἀρέσκειται νὰ τὴν μπάζει μέσα σ' αὐτὴν τὴν ὀλόχαρη σκηνή.

Στὴν **Ἀναγνώριση**, ἀναγνωρίζεται μὲ χαρούμενες φωνές ἡ Ἐστρέλλα (ἡ Ἐρνεστίνα ντὲ Φρίκεν), ποῦ παρουσιάστηκε ἐκείνη τῇ στιγμῇ. Μιὰ **Ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση**, ἕνας Ἐρωτικὸς **Περίπατος** ἀκολουθοῦνται ἀπὸ μιὰ **Ἀνάπαυλα**, ὅπου ξαναβρίσκουμε τὸ **Προοίμιο**. Κι ἡ βραδιά τελειώνει μ' ἕνα συναρπαστικὸ **Ἐμβατήριον τῶν ὀπαδῶν τοῦ Δαυὶδ ἐναντίον τῶν Φιλισταίων**, δηλαδὴ τῶν συχαμένων κι εἰρηνικῶν μπουρζουάδων, ποῦ, ὄλος αὐτὸς ὁ φανταχτερός κόσμος, πάνω στὴν ἔξαψη τοῦ χοροῦ, βρίσκει διασκεδαστικὸ νὰ πάει νὰ τοὺς ξυπνήσει.

Τὸ ἔργο τοῦ Σούμαν εἶναι στενά δεμένο μὲ τὴν ἰδιαίτερη ζωὴ του. Τὰ **Γράμματα ποῦ χορεύουν**, (*Lettres dansantes*), ποῦ χρησιμοποιεῖ σὰ θέμα στὸ **Καρναβάλι** του, **ASCH** (Ἑρμηνεμένα ἔτσι: **A** = λά, **(E)S** = μι ὕφηση, **C** = ντό, **H** = σί, ἢ ἀλιῶς: **AS** = λά ὕφηση, **C** = ντό, **H** = σί), σχηματίζουν τὸ ὄνομα τῆς μικρῆς πόλης **Asch**, ὅπου κατοικοῦσε ἡ **Δνις** ντὲ **Φρίκεν**. Τὸ **Καρναβάλι** εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα κομμάτια ποῦ ἔχουν γραφεῖ γιὰ πιάνο. Ἡ **Κλάρα Βίηκ** ἦταν καταμαγεμένη ἀπ' αὐτὸ τὸ ἔργο, κι ὁ **Λίστ** τὸ ἔπαιζε συχνά· μὰ ἡ ἀπήχηση ποῦ εἶχε στὸν κόσμο ἦταν μέτρια. Ἀκόμα καί παιγμένες ἀπὸ τοὺς μεγάλους αὐτοὺς δεξιότητες, αὐτές οἱ γρήγορες νότες, ποῦ ἐρμηνεύουν τὶς ψυχικὲς καταστάσεις τοῦ συνθέτη, αὐτὸς ὁ βίαιος ἐμπρεσιονισμός, αὐτὸ τὸ ξεχείλισμα τῶν ἰδεῶν, ὅλα αὐτὰ ἔφερναν κάποια σύγκριση στὸ φιλόμουσο κοινὸ.

Τὸ δεύτερο «**Καρναβάλι**». Τὸ **Καρναβάλι τῆς Βιέννης**, (γραμμμένο πέντε χρόνια μετὰ τὸ ὠρίμασμα τῆς μαεστρίας τοῦ συνθέτη του, ποῦ φανερώθηκε μὲ τὴ δημιουργία μερικῶν ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἀριστουργήματά του) εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καταπληκτικὰ ἐκείνα εὐρήματα, ποῦ μόνο αὐτὸς ἀπεκάλυψε. Εἶναι ἕνας ζωγραφικὸς πίνακας, ζωγραφισμένος μὲ τὰ χρώματα μιᾶς χαρούμενης ὀρμῆς, ὅπου περνáει ὁ ὕμνος τῆς **Μασσαλιώτιδος**, ποῦ ὑστερότερα ὁ Σούμαν θά τὸν μεταφέρει σ' ἕνα του ἀθάνατο **Λίητ** (τοῦς **Δυὸ γρεναδιέρους**), μετὰ, μιὰ θλιβερὴ **Ρομάντσα**, ἕνα **Σκερτσίνιο**, ἰδιότροπο σὰν τὸ ἄσκοπο σεργιάνισμα ἐνὸς ἀργόσχολου μέσα σ' αὐτὴν τὴ γιορτῇ, ἕνα **Ἰντερμέτζο**, ἀξιολάτρευτα ἐρωτικὸ καί φωτισμένο ποῦ καί ποῦ ἀπὸ ἀστραπὲς πάθους, καί τέλος ἕνα γρήγορο **Φινάλε** γιορτῆς, ὅπου ἐπαναλαμβάνεται ὁ θόρυβός της. Αὐτὸ εἶναι τὸ **Καρναβάλι τῆς Βιέννης**, καταπληκτικὸ ποίημα γιὰ πιάνο, ποῦ εὐκολώτατα θά μπορούσε νὰ γίνει ἕνα μεγάλο συμφωνικὸ ποίημα, γιατί ὁ πλοῦτος τῶν ἡχοχρωμάτων του ξεπερνά διαρκῶς, σ' αὐτὸ τὸ κομμάτι, τὴν περιοχὴ τοῦ πιάνου, σὲ τρόπο

ώστε ν' ακούμε παντού τὴν πιό σπιθόβολη καὶ τὴν πιό ὀρηκτικὴ ἐνορχήστρωση.

Στὰ καθαρῶς μουσικὰ κομμάτια του, ὅπως εἶναι οἱ Δώδεκα σπουδὲς πάνω σὲ δυὸ καπρίτσια τοῦ Παγκανίνι, ἢ *Impromptu* πάνω σ' ἓνα θέμα τῆς Κλάρας Βίηκ, ἢ τὰ *Ἰντερμέτζα* του, διαπιστώνουμε πάντα τὴν πρόθεσή του νὰ συνταιριάσει μιὰ φιλολογικὴ ἢ λυρικὴ ἰδέα μὲ μιὰ μελωδικὴ ἔμπνευση. Αὐτὴ ἡ πρόθεση βρίσκεται πιό ἐκδηλῆ στὰ δώδεκα σύντομα κομμάτια τῶν *Πεταλούδων*, ποὺ ἀναφέρονται σ' ἓνα κεφάλαιο τῶν *Flegeljahre* τοῦ Ζάν - Πῶλ. Τὰ δὲ δεκαοκτῶ κομμάτια τῶν Χορῶν *David, sbundler* (1837), ἀποτελοῦν ἓνα πραγματικὸ μουσικὸ καὶ ψυχολογικὸ ρομάντσο, ὅπου ὁ Φλορεστάν κι ὁ Εὐσέβειος (ἡ ψυχὴ ἢ γεμάτη φλογερὰ πάθη κι ἡ ὄνειροπόλα ψυχὴ τοῦ Σούμαν), ἐμπιστεύονται τὶς πολυποικίλλες συγκινήσεις τους, κι ὅπου δὲν ὑπάρχουν ὑπότιτλοι, ὅπως στὸ πρῶτο Καρναβάλι. Ὁ Σούμαν ὀνόμαζε μόνος του αὐτὰ τὰ κομμάτια «σκέψεις παντρεῖας».

Τὰ ὑπέροχα *Phantasiesstücke*, ὅπου ξεχωρίζουν γιὰ τὴ λαμπρότητά τους τὰ κομμάτια: *Στὸ βράδυ*, *Νυχτιάτικα*, αὐτὸ τὸ ἀπελπιστικὰ ἄγριο *nocturne*, ἢ *Ἀνάταση* κι αὐτὸ τὸ *Warum?* (*Γιατί?*) τὸ γιομάτο ἀπὸ ἓνα, τόσο τρυφερὸ καὶ τόσο σπαραχτικὸ, μυστήριο. Αὐτὰ τὰ *Phantasiesstücke*, ἀφιερωμένα στὴ μὴς *Laidlaw*, ἀνιστοροῦν ὅλη ἐκείνη τὴν περίοδο ἀνάπαυσης, ποὺ ἐξῆσε ὁ Σούμαν κοντὰ στὴ χαριτωμένη αὐτὴ καλλιτέχνηδα, χωρὶς νὰ πάψει νὰ ὑποφέρει γιὰ τὸ χωρισμὸ του ἀπὸ τὴν ἀγαπημένη του Κλάρα καὶ γιὰ τὸ διώξιμό του ἀπὸ τὸν πατέρα της. «Αὐτὴ ἡ μουσικὴ σὰς ἀνῆκει, εἶναι ὅλο τὸ Ρόζενταλ μὲ τὰ ρομαντικά του περίχωρα» ἔγραφε ἀναγγέλλοντας στὴ νεαρὴ Ἀγγλίδα τὴν ἀφιέρωσή του. Οἱ ἀριστουργηματικὲς *Συμφωνικὲς σπουδὲς* του, γραμμένες τὸ 1837, φανερῶνουν ἀκόμα καὶ μὲ τὸν τίτλο τους τὴν πολυφωνικὴ καὶ ὀρχηστρικὴ διάθεση τοῦ συνθέτη τους. Ἡ *Φαντασία σὲ ντὸ μεῖζον* (op. 17) ἀποκαλύπτει ἀκόμη τὴ διπλῆ του ποιητικὴ καὶ ἐμπρεσιονιστικὴ διάθεση. Στὴν ξέφρενη ὀρμὴ αὐτῆς τῆς ἔμπνευσης παρεμβάλλεται «στὸ ὕφος παραμυθιοῦ», μιὰ θρησκευτικὴ, ἀργὴ καὶ μελαγχολικὴ ἐρμηνεία τοῦ θέματος. Εἶναι σὰ μιὰ πλατεῖα προσευχὴ, μιὰ πένθιμη ἀπαγγελία, ποὺ περνᾷ μεγαλοπρεπῆς, ἀνάμεσα ἀπὸ δυὸ κρίσεις παραφορᾶς. Αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα γράφτηκε στὰ 1838, πρὶν ἀπὸ τὶς *Παιδικὲς σκηνές*, τὰ *Κραῖσλεριανά* καὶ τὶς *Νοβελέττες*, καὶ μένουμε κατὰπληθτοὶ διαπιστώνοντας μιὰ τέτοια μαεστρία σ' ἓνα νέο εἰκοσιῆξη χρόνων. Ἀπὸ τότε βρίσκεται στὸ ὕφος τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ πιάνου, καὶ εἶναι ὀλόκληρος ὁ ἑαυτός του.

Τὰ *Κραῖσλεριανά*—ποὺ ὁ τίτλος τους ὀφείλεται στ' ὄνομα τοῦ παράξενου ἥρωα τοῦ Χόφμαν, τὸν ἀρχιμουσικὸ Κράϊσλερ, ποὺ πέθανε τρελλός—εἶναι στὴν πραγματικότητά ἐρωτικὲς κραυγές, ποὺ ὁ Σούμαν

έστερνε στην Κλάρα. «Περιμένοντας τὸ γράμμα σας σύνθεσα ὀλόκληρα βιβλία. Εἶναι πράγματα καταπληχτικά, τρελλὰ καὶ κάποτε ἐπίσημα. Θὰ γουρλώσετε τὰ μάτια σας ὅταν θὰ τὰ πρωτοπαίξετε. Αὐτὴν τὴ στιγμή θὰ θελα νὰ ἐκδηλωθῶ μὲ μουσικὴ.... Σ' αὐτὰ σεῖς κι ἡ σκέψη σας παίζουν τὸν κύριο ρόλο....»

Σχετικὰ μὲ τὴν *Humoresque* γράφει : «Ὅλη τὴ βδομάδα ἤμουν καθισμένος στὸ πιάνο κι ἐσύνηθα κλαίοντας καὶ γελώντας μαζί. Ὅλα αὐτὰ θὰ τὰ δεῖτε ἀποτυπωμένα στὴ μεγάλη μου *Humoresque*....» Κανεὶς δὲ θὰ μποροῦσε ν' αὐτοχαρακτηριστεῖ ἔτσι μὲ λιγώτερα λόγια. Αὐτὰ τὰ «καταπληχτικά, τρελλὰ καὶ κάποτε ἐπίσημα» πράγματα, γραμμένα γελώντας κλαίοντας μαζί, εἶναι τὰ ἀμίμητα τεκμήρια τῆς διάχυσης μιᾶς ψυχῆς κι ἐνὸς πνεύματος, ποῦ δημιουργεῖ τὴ γλώσσα του, ἀνανεώνει κάθε τεχνικὴ, ἐπινοεῖ, καὶ ἰδρύει χωρὶς νὰ τὸ νιώθει μιὰ ὀλόκληρη σχολὴ τέχνης. Αὐτὸ εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς λυρικῆς του μεγαλοφυΐας. Ἐνῆνεσε δυνατὰ ὅτι μέσα του γεννήθηκε μιὰ ἄγνωστη φόρμα μαζί μὲ τὶς σκέψεις του. Εἶναι μιὰ ψυχικὴ αὐτοβιογραφία, ποῦ ἀναγκάζει τὸν ἀκροατὴ, ἂν θέλει νὰ νιώσει τὸ κάθε τί, νὰ ξαναβρεῖ σ' αὐτὴν τὴ μουσικὴ τὴν ἐνδόμυχη ἐξέλιξη τοῦ ὄρητικοῦ καὶ τρυφεροῦ νέου ποῦ τὴν ἔγραψε. Οἱ ὀχτῶ *Νοβελέτες*, τὰ *Nocturnes*, τὰ *Blumenstücke* εἶναι δημιουργίες καθαρὰ ὑποκειμενικῆς. Οἱ *Παιδικῆς σκηνῆς* δημιούργησαν ἕνα καινούριο μουσικὸ εἶδος. Εἶχαν μεγύτερη ἐπιτυχία ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες του συνθέσεις, ἐπειδὴ ἦταν πιὸ εὐκολες καὶ περιέγραφαν αἰσθήματα καὶ καμώματα πιὸ ἀπλά ἀπὸ τὸν ἐνδόμυχο πόνου μιᾶς μεγαλοφυοῦς ψυχῆς.

Τὸ *Σκέρτσο*, ἡ *Ζίγκα* κι ἡ *Ρομάντσο*, οἱ *Τρεῖς Ρομάντσες*, ἡ *Ἀραμπέσκα*, τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ *Bunte Blätter* (*Διάφορα φύλλα*), ποῦ δημοσιεύτηκαν μόνου τὸ 1849, χρονολογοῦνται ἐπίσης ἀπ' τὸ τόσο γόνιμο ἔτος 1839. Ὅλη αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἀριστουργηματικὴ μουσικὴ γράφτηκε μέσα σ' ἑννιά χρόνια. Σ' αὐτὴ πρέπει νὰ προσθέσουμε κι ἕνα μέρος ἀπὸ τὰ *Album Blätter* (*Φύλλα λευκώματος*). Ὑστερα ὁ Σούμαν ἀφοσιώθηκε στὸ Λίηντ, στὴ συμφωνία, στ' ὀρατόριο καὶ στὴν ὄπερα.

Ἡ τόσο ὀδυνηρὰ ἐρεθισμένη ἐμπνευσὴ του, ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς ἀγαπημένης του Κλάρας, καταπραῦνθηκε μὲ τὴν πραγματοποίηση τοῦ πόθου του. Ἡ σκέψη του ὑψώθηκε, ὀρμασμένη, πάνω ἀπ' τὴ συγκινημένη εὐαισθησία του. Τὸ *Κοντσέρτο* γιὰ πιάνου κι ὀρχήστρα, τοῦ 1841, τὸ *Ἀντάντε* καὶ *Βαριασιὸν* γιὰ δυὸ πιάνου, ποῦ ἐκδόθηκε τὸ 1843, οἱ *Σπουδῆς* γιὰ πιάνου μὲ πεντάλ τοῦ 1845, ταραίζουν μόνου αὐτὴν τὴ σιωπὴ.

Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν εἶναι πιὰ ἐκμυστηρεύσεις στὸ ἀγαπημένο του ὄργανου, ἀλλὰ συνθέσεις μ' ἕναν καθορισμένο τεχνικὸ σκοπὸ. Μόνου τὸ 1848, ὁ συνθέτης τῶν *Παιδικῶν σκηνῶν* σκέφτεται ξανά τ' ἀγαπημένα του πρόσωπα, καὶ τότε γράφει τὸ ἀξιολάτρευτὸ του *Λευκῶμα* γιὰ τὰ νιάτα,

σαραντατρία εύκολα κομμάτια λαϊκού χαρακτήρα, που είναι ταπεινά πραγματικά άριστουργηματάκια, χαρισμένα στις παιδικές ψυχές από μιá μιá μεγάλη τρυφερή ψυχή.

Τό έργο αυτό, οι έννιά **Σκηνές χοροῦ** για τέσσερα χέρια (1851), οι έννιά **Σκηνές τοῦ δάσους** (1849), τρία κομμάτια για πιάνο (1851), τρεις μικρές σονάτες (1853), κι ή δημοσίευση τῶν **Bunte Blätter**, εἶναι ὁ ἀποχαιρετισμός που κάνει ὁ Σούμαν στό πιάνο αυτό, που φώτισε καί παρηγόρησε ἀποκλειστικά, τὰ δέκα ἀξέχαστα χρόνια ἀγωνίας καί πάθους, που πέρασε ὁ συνθέτης ἀπό τό 1830 ὡς τό 1840.

Οἱ τρεῖς ὥραϊες **Σονάτες** του, σέ **φά δίεσις** Ἐλασσον (1835) σέ **σὸλ** Ἐλασσον (1833—1838), καί σέ **φά** Ἐλασσον, εἶναι ἔργα ἀντάξια ἐνός μεγάλου συνθέτη. "Αν καί ὄνισα ποιοτικά, εἶναι δημιουργίες που ἀποτελοῦν ἐποχή στήν ἱστορία τῆς σονάτας, ὄχι μόνο γιατί εἶναι ἔργα μεγάλης πνοῆς, ἀλλά ἀκόμη, καί προπάντων γιατί δείχνουν τήν τάση τοῦ Σούμαν νά φτάσει ὡς τό Μπάχ καί τό Μπετόβεν, ἀπαρνούμενος τήν πιανιστική βιεννέζικη σχολή. Ὁ Σούμαν ξεχώρισε γρήγορα ἀπό τή σχολή τῶν Ντυσέκ, Κλεμέντι, Κάλκμπρεννερ, καθῶς κι ἀπ' αὐτή τῶν Χοῦμμελ καί Μόσελες, πιὸ κλασική, κι ἀκόμα ἀπό τόν Τάλμπερκ, που παρουσιάζεται σά μιá ἀξιόλογη ἐξαίρεση μέσα στίς σύγχρονές του σχολές. Περιφρόνησε τή δεξιολογία, καί ζήτησε νά ἀνανεώσει τή μπετοβενική παράδοση. Οἱ σονάτες του ἀποδείχνουν τήν προσπάθειά του νά δημιουργήσει—παράλληλα μέ τὰ καθαρὰ προσωπικά ἐμπρεσιονιστικά καί ὑποκειμενικά ἔργα του, μέ τίς λυρικές τους ἐκμυστηρεύσεις—καί ἔργα μεγάλων διαστάσεων, ἰκανά νά μᾶς ἀποδείξουν τή στέρεα τεχνική του. Δέ μποροῦσε ὁμως νά εἶναι ἕνας ἀπόλυτα κλασικός, ὅπως ἐννοοῦσαν τόν κλασικισμό στήν ἐποχή του.

Οἱ σονάτες τοῦ Σούμαν ἔχουν ἕνα ἀποκλειστικά δικό τους ἐνδιαφέρον κι ἕνα ἄλλο, καθαρὰ ἱστορικό. Μά αὐτό που ἐννοοῦμε πρῶτα ἀπ' ὄλα, μιλῶντας για τή «μουσική για πιάνο» τοῦ Σούμαν, εἶναι ὅλη ή σειρά τῶν ἠχοποιημένων ψυχικῶν του καταστάσεων. Ὁ θησαυρός που ἔφερε στόν κόσμο εἶναι οἱ **Χοροὶ Davidsbündler**, τὰ **Καρναβάλια**, ἡ **Φαντασία σέ ντὸ μείζον**, οἱ **Παιδικές σκηνές**, τὸ **Λεύκωμα για τὰ νιάτα**, οἱ **Νοβελέττες**, τὰ **Κραῖσλεριανά**, τὰ **Νοκτῦρν** καί τὸ **Κοντσέρτο**. Ὁ κύκλος αὐτῶν τῶν ἔργων εἶναι ἡ ἴδια ἡ πρωτοτυπία. Εἶναι μιá ἐφεύρεση, μιá πηγή, ἕνας ἀναπάντεχος ἐκφραστικός τρόπος τῆς ψυχῆς· κι ὁ Σούμαν θά μποροῦσε καί μόνο μ' αὐτὰ τὰ ἔργα του, νά ἐξασφαλίσει μιá θέση παρόμοια μ' αὐτή τοῦ Σοῦμπερτ στήν ἱστορία τῆς μουσικῆς.

Ἡ μουσική του αὐτή εἶναι μεγάλη, περισσότερο για τὸ αἶσθημά της, τή νευρικότητα, τή φευγαλέα της χάρη, τή ἔντονη θλίψη της καί για τὰ ψυχικά της χαρίσματα, παρά για τούς νεωτερικούς της τεχνικῆς της. Οἱ φόρμες κοράλ, που χρησιμοποιεῖ, ἡ χρήση τῶν συγκοπῶν, οἱ μικρές ἀξίες

πού βάζει στους ισχυρούς χρόνους, οι απότομες στάσεις της, ή διαρκής μεταμόρφωση των ρυθμών της, ή έντονη συγκέντρωσή της, την πλησιάζουν πολύ πιό κοντά προς τους αρχαίους δασκάλους του όρατορίου, προς τή ρωμαλέα και συμπαγή πληρότητα του Μπάχ και του Χαϊντελ, παρά προς τους κλασικούς συμφωνιστές, πού ακολούθησαν αυτούς τους δασκάλους. Κι επίσης ξαναβρίσκουμε σ' αυτή, ακόμη και χωρίς την τόσο ιδιότροπη χάρη της, την άπλοϊκή τραχύτητα των λαϊκών τραγουδιών. Η χάρη τής μουσικής του Σούμαν δέν έχει καμιά όμοιότητα με τή χάρη τής τεχνικής του Σοπέν ή του Μέντελσον: τή δημιουργεί περισσότερο ή λεπτότητα του γραψίματος. Άν κι ή μουσική του Σούμαν για πιάνο παρουσιάζει πολύ συχνά μεγάλες δυσκολίες για τήν έκτελεστή, όμως προέρχεται από έναν άνθρωπο πού δέν έπεζήτησε ποτέ τά έμφέ του βιρτουόζου, και μόνο τον άϊτιθμά του κυβερνά τήν έρμηνεία του. Γι αυτό και δέ μπορεί νά κατανοηθεί και νά εκφραστεί, παρά μόνο από μιά ύπαρξη Ικανή νά μπει μέσα στην ψυχολογική κατάσταση του πνεύματος πού δημιούργησε αυτήν τή μουσική· κι ή δυσκολία τής έρμηνείας της δέν είναι άπ' αυτές πού κατανικώνται μόνο με τά κατορθώματα τής τεχνικής των δάχτυλων. Έτυχε νά είναι δύσκολη, γιατί τό απαιτούσαν τό αίθημα κι ή έμπνευση, κι όχι ή πρόθεση του συνθέτη· και μόνο γι' αυτόν πού ξαναδιαβρίαινει άπ' αυτό τό αίθημα κι άπ' αυτήν τήν έμπνευση, φωτίζεται ό δρόμος τής έρμηνείας. Μιά βαθειά προσκόλληση στη φύση, ένας ύγειής και δυνατός λαϊκός άρμονικός χαρακτήρας ζουν μέσα στη μουσική για πιάνο του Σούμαν, όπως ζούσαν και μέσα του, κάτω από τήν περίπλοκη σύνθεση αυτού του πνεύματος, του τόσο παθιαρικού, έρευνητικού και γητεμένου από κάθε λογής όμορφιά. Αυτή ή σπαραχτική τέχνη, ή τόσο αυθόρμητη, πού τή διαπερνούν άστραπές, ή βασανισμένη από όνειρα, θεελλώδης όρμητική και παράξενη, άνοίγεται απότομα, με φωτεινά ξαστερώματα γλυκύτατης αύαισθησίας, γιομάτης από μιά άλαφροπετοσα και περιπαθή χάρη, πού πηγάζει από τήν καρδιά ενός έκλεχτου πλάσματος, όπου ενάλλάσσονται τά σκοτεινά σύννεφα κι οι άχτινοβόλες λάμψεις ενός ύπέροχου ούρανοϋ, αυτή λοιπόν ή τέχνη του Σούμαν δέν είναι ποτέ άρρωστιάρικη.

Με τήν επίμονη προσφυγή στην ψυχική συγκίνηση, με τον άστέρευτο πλοτο των εικών του, με τήν ύπέροχη περιφρόνησή του για τίς άπαιτήσεις τής πιανιστικής μόδας, και με τήν πραγματική του σταθερότητα, τό έργο αυτό ήταν καμωμένο, περισσότερο από κάθε άλλο, για ν' άνοίξει έναν καινούριο δρόμο. Κατά τήν ωραία έκφραση του Βάγκνερ, σά μιλοϋσε για τό Μπετόβεν, ό Σούμαν «βάλληκε—κι αυτός—θαρρετά ν' άνακαλύψει τή χώρα των ανθρώπων του μέλλοντος». Κι ό πρόδρομος του 1830, είναι σήμερα ό δοξασμένος σύγχρονός μας.

VI

Ὁ Ρόμπερτ Σούμαν εἶχε δοκιμάσει τὴν ἀγωνία. Ὄταν ἐπὶ τέλους ἔνιωσε τὴν εὐτυχία, ἔκαμε ὄχι, ἔκαμε καὶ τὸν καιρὸ πού ἦταν δυστυχισμένος: τραγούδησε. Αὐτὴν τὴ φορά ὅμως, ἡ τέχνη του πῆρε ἀνθρώπινη φωνή, καὶ τὰ **Λίηντερ** του γεννήθηκαν, καὶ ἀνορθώθηκαν.

Αὐτὴ ἡ ἄνθηση στάθηκε ὑπέροχη. Μόνο μέσα στὸ 1840 ὁ Σούμαν σύνθεσε ἑκατὸ τραγούδια, τὰ δὲ ὑπόλοιπα τὰ ἔγραψε ἀπ' τὸ 1840 ὡς τὸ 1854, παρὰ τὴ συντριπτικὴ ἐργασία τῆς συνθέσεως τῶν τεσσάρων του συμφωνιῶν, τῆς **Γενεβιέβης**, τοῦ **Παράδεισου καὶ τῆς Πέρι**, τοῦ **Μάνφρεντ**, τῶν **Οὐβερτερῶν**, τῆς **Λειτουργίας** καὶ τοῦ **Φάουστ**.

Ὁ Σούμαν ἐπιδόθηκε στὸ Λίηντ ὑπακούοντας καὶ στὶς δυὸ κλίσεις τῆς νεότητάς του.

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ κομμάτια του γιὰ πιάνο μποροῦμε νὰ τὰ θεωρήσουμε σὰ Λίηντερ χωρὶς λόγια, ἢ σὰν ποιήματα γραμμένα μὲ νότες καὶ ὄχι μὲ γράμματα. Ἦταν ποιητῆς: εἶχε γράψει στίχους πού δὲ διασώθηκαν. Φυσικὰ μέσα στὴν ψυχὴ του δὲν ξεχώριζε τὸ στίχο ἀπὸ τὴ μουσικὴ, καὶ μόνο ἓνα ζήτημα φόρμας τὸν ἐμπόδιζε νὰ ἐκδηλωθεῖ καὶ μὲ τὰ δυὸ αὐτὰ μέσα. Ἡ μουσικὴ του γιὰ πιάνο καλεῖ τὸ στίχο καὶ ὑπαγορεύει. Ἐξ ἄλλου; μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε ὅτι πολλὰ κομμάτια του γιὰ πιάνο σχολιάζουν τὰ ποιήματα πού ἀγοπούσε, καὶ ἐκφράζουν τὴ συγκίνηση πού δοκίμαζε διαβάζοντας διάφορα λογοτεχνικὰ ἔργα. Κι ἂν οἱ στοίχοι δὲν εἶναι γραμμένοι κάτου ἀπὸ τὰ πεντάγραμμα, καὶ οἱ συλλαβές τους κάτου ἀπὸ τίς νότες, ὅμως τοὺς διαισθανόμαστε καὶ ἡ συγκίνησή τους, ἂν ὄχι τὸ ἴδιο τους τὸ κείμενο, ἐπέπνευσε τὸ μουσικόν. Ὑπάρχει λοιπὸν μιὰ φυσικὴ μετάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ φόρμα στὴν ἄλλη: τὸ πιάνο ἐξακολουθεῖ νὰ παίζει ἓναν κύριο ρόλο στὰ λίηντερ τοῦ Σούμαν, καὶ μεταφέρει κάτου ἀπὸ τὰ λόγια ὅλη τὴν πολυφωνικὴ καὶ πολυρυθμικὴ τέχνη τῶν **Κραϊσλεριανῶν** καὶ τοῦ **Καρναβαλιού**. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ χωρίσουμε αὐτὲς τίς δυὸ φάσεις: ὁ Σούμαν ἔγινε ἀριστοτεχνικὰ κάτοχος τῆς δεύτερης ἀπ' τίς φόρμες πού εἶχαν γοητῆσει τὴ νιότη του, μὲ τὴ βοήθεια τῆς πρώτης, ἐπιβεβαιώνοντας τὴ δύναμή της. Ἐδῶ βρίσκεται τὸ μουσικὸ τῆς ἐξαιρετικῆς πρωτοτυπίας τῆς ἐπέμβασής του σὰν ἀρμονίστα, σ' ἓνα εἶδος ὅπου ἡ μελωδικὴ ἰδιοφυΐα τοῦ Σουμπερτ ἔδειχνε ὅτι δημιούργησε ὑποδείγματα ἀξεπέραστα καὶ ἀθάνατα. Ὁ Σούμαν ἀφίνει τὸ Σουμπερτ ἐντελῶς ὄρθιο, ὄντας ὅμως τέλεια διαφοροτικὸς ἀπ' αὐτόν.

Ὁ Σουμπερτ, ὅπως καὶ ὁ Σούμαν, ἔνιωσε ὅτι ὁ ρόλος τοῦ συνθέτη τοῦ λίηντ ἔπρεπε ἢ νὰ περιορίζεται στὴν ὑποστήριξη, μὲ μιὰ ὀργανικὴ ὀνοδοεῖα καὶ μὲ μιὰ ἀπλὴ μουσικὴ ἀπαγγελία, τῆς ἔννοιας τοῦ ποιήματος, πού κρατοῦσε πάντα τὸν κύριο ρόλο, ἢ μὲ τὴν ὀργανικὴ αὐτὴ συνοδοεῖα νὰ ἐξηγεῖ, νὰ παρατείνει, ἢ νὰ τονίζει τῆς ποιητικῆς ἰδέας, δημι-

ουργώντας έτσι πάνω άπ' τó ποιητικό κείμενο, ένα δεύτερο λήντ πιό πλήρες. 'Ο Σούμπερτ κυρίως φρόντιζε πρίν άπ' όλα νά χρησιμοποιεί τόν πρώτο τρόπο γραφίματος, φροντίζοντας ώστε τά λήντερ του, νά είναι εύκολοτραγουδίστα, γιά νά διαδίδονται πλατύτερα στόν κόσμο. Κι όμως ó Βασιλάς τών Σκλήθρων, ή Μικρή Καλόγρια, καί τόσα άλλα ακόμη παρόμιου ύφους λήντέρ του μάς δείχνουν, ότι, σά μεγάλος συμφωνιστής καί ζωγράφος τών ήχων, άφίνει συχνά τήν άπλή φόρμα του λήντ, καί, μέ τó συναρπαστικό πλούτο τών μουσικών σχολίων πού χρησιμοποιεί, ξεπερνά μέ θαυμαστή μαεστρία τó φιλολογικό κείμενο. 'Απ' τήν άλλη μεριά ó Σούμαν φαίνεται σά νά υίοθετεί κι αυτός τήν πρώτη άπλή τεχνοτροπία του λήντ, στά μικρά του κομμάτια γιά πιάνο. Καί μάλιστα στό **Λεύκωμα Γιά τά νιάτα**, πλησιάζει πολύ τó Σούμπερτ, μέ τά άπλά άκομπανιαμένα πού χρησιμοποιεί. Τά κομμάτια του αυτά θά μπορούσαμε νά τά ονομάσουμε όργανικά λήντερ. 'Αντίθετα τά φωνητικά λήντ του Σούμαν είναι πιό πολυσύνθετα, κι άπό τά στοιχεία του λήντ δέν βρίσκουμε σ' αυτά παρά μόνο τó αίσθημα. 'Η δέ τεχνική τους δέν τά κάνει προσιτά στό λαό, όπως αυτά του Σούμπερτ, γιατί δέν μπορούν νά τραγουδηθούν χωρίς έπιστημονική μουσική καί φωνητική καλλιέργεια του τραγουδιστή.

Όταν ó Σούμαν άρχισε νά δημοσιεύει τó πρώτο του **Liederkreis** (Κύκλος τραγουδιών), δέ δημοσίεψε παρά «Σχόλια κι έρμηνείες μουσικές ποιημάτων, μέσα στό αίσθημα του λαϊκού λήντ.» Κι άμέσως τούς προσάρμοσε όλο τó στόλ τής μουσικής του γιά πιάνο, όλο τόν ψυχικό του έμπρεσιονισμό. 'Επινόησε μιá καινούρια φόρμα λήντ, όπου τó πιάνο, ξεπερνώντας τó ρόλο συνηθισμένης όργανικής συνοδείας, ύποστηρίζει μιá όλόκληρη παρτισιόν τοποθετημένη κοντά στό τραγούδι, τó συμπληρώνει ή του δημιουργεί αντίθεσεις, τó περιβάλλει, προεκτείνει τó ποίημα, καί ύποβάλλει τήν ιδέα τής όρχήστρας.

Αυτά τά διακόσια σαρανταέξη λήντέρ του, άποτελούν έναν κύκλο μιás έξαιρετικής σημασίας στήν Ιστορία τής φωνητικής μουσικής. Θα χρειαζόταν ένα όλόκληρο βιβλλίο γιά ν' αναπτυχθεί ή άνάλυσή τους. Μελετώντας τα, μπαίνουμε σ' έναν κόσμο, όπου ίσως όλες οι άποχρώσεις τής ανθρώπινης ψυχής βρίσκουν τήν έκδήλωσή τους, καί θά μπορούσαμε νά πούμε, ότι αυτή ή ασύγκριτη σειρά τών αισθηματικών συνθέσεων, δίνει άπάντηση σ' ότι μπορεί νά τίς ρωτήσει μιá ψυχή. 'Η ποικιλία τών ψυχολογικών τόνων είναι σ' αυτές τίς συνθέσεις καταπληκτική. 'Ο Σούμαν ξέρει όσο κανένας άλλος, νά λυγίζει τήν ιδιοφυία του σ' όλες τίς άπαιτήσεις. Τό πάθος, ó τρόμος, ó έρωτας, ή περηφάνια, τó όρμητικό πέταγμα πρós τó άπειρο, ή προαισθήση, βρίσκουν μέ τή σειρά τους τήν έκφρασή τους μέσα σ' αυτά τά τραγούδια.

'Ο Σούμαν άποτάνθηκε σ' όλους σχεδόν τούς αξιόλογους ποιητές τής έποχής του, σ' όλους εκείνους πού τó παράδειγμα του Χέρντερ

κι ύστερα τοῦ Γκαίτε, τοὺς εἶχε παρακινήσει νὰ ἐργασθοῦν γιὰ μιὰ ἀναγέννηση τοῦ λήντι. Προπάντων ὁμοῦς ὁ Σούμαν ζήτησε θέματα ἔμπνευσης ἀπὸ τὸν Ἑρρίκο Χάϊνε, κι αὐτὸ ἐγίνε ἀπὸ τὸ πρῶτο του *Liederkreis*, ὅπου βρίσκονται ἀμέσως τέσσερα σημαντικὰ ἀριστουργήματα: **Ἀγάπη μου ἔλα νὰ βάλεις τὸ χέρι σου στὴν καρδιά μου**, ἀπελπισμένη κραυγὴ ποὺ ἀναθυμίζει τῆς ἀγωνίας ποὺ εἶχε περάσει ὁ νεαρὸς συνθέτης. **Πρῶτα ἔχασα τὸ θάρρος**, αὐτὴ ἡ ὁμοία μὲ πένθιμο κοράλ, θλιβερὴ ἐρμηνεία ἐνὸς τετράστιχου εἶναι ἀκόμα μιὰ νότα ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ζωὴ τοῦ Σούμαν. Τὸ **Ἀργοπώρησε ἀκόμη, σκληρὲ πιλότε**, εἶνε μιὰ ξέφρενη ἀποστροφή, περισσότερο κραυγὴ παρά τραγούδι, ποὺ τραγουδιέται πάνω σ' ἓνα ἰλιγγιώδες σφυροκόπημα τοῦ πιάνου· εἶναι μιὰ ἄλλη φάση ἀπελπισίας καὶ λύσσης. Τέλος τὸ **Γλυκὸ λίκνο τῶν καμῶν μου**, εἶναι ἡ ἐκμυστήρευση τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη, σὺν ἔφυγε ἀπὸ τὴν Κλάρα Βίηκ, μισότρελλος ἀπὸ τὴν ἀπελπισία του, ἐπειδὴ νόμιζε ὅτι χάθηκε πιά ὀριστικά γι' αὐτὸν ἢ ἀγαπημένη του.

Ἔτσι, τὸ 1840, μέσα στὴν πληρότητα τῆς εὐτυχίας του, ἔδωσε μιὰ ἄσφρατη μορφή στὶς ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὴν τόσο ὀδυνηρὴ γι' αὐτὸν ἐποχὴ ἐκείνη, βρίσκοντας τὰ κατάλληλα γιὰ τὸ σκοπὸ τοῦ ποιήματα, ποὺ ἔμοιαζαν σὰ νὰ εἶχαν γραφεῖ γι' αὐτὸν καὶ σχεδὸν ἀπ' αὐτόν. Ποτέ ἴσως δύο λυρικά πνεύματα εἰς παρουσίασαν τὴση συγγένεια, ὅσο αὐτὰ τοῦ Ἑρρίκου Χάϊνε καὶ τοῦ Ρόμπερτ Σούμαν. Ὁ Χάϊνε ἔφερε στὴ γερμανικὴ ποίηση τὴν ἴδια ἐπανάσταση ποὺ ἔφερε κι ὁ Σούμαν στὴ μουσικὴ τοῦ πιάνου, κι αὐτὲς οἱ δυὸ προσωπικότητες ἦσαν πλασμένες γιὰ νὰ συγχωνευτοῦν. Παντοῦ ὅπου ὁ Σούμαν ἐρμηνεύει τὸ Χάϊνε, εἶνε ἀδύνατο νὰ φαντασθοῦμε ὅτι τὰ λήντερ αὐτὰ ἔχουν δυὸ δημιουργοὺς, ποὺ ὄχι μόνον δὲν ἔζησαν ποτέ μαζί, ἀλλὰ μόλις συναντήθηκαν γιὰ λίγες στιγμές.

Ἡ σπαραχτικὴ καὶ παράξενη ἤχηση τῶν στίχων τοῦ ἀθάνατου *Intermezzo*; τόσο ἰδιότυπη σ' ὅλη τὴ γερμανικὴ λογοτεχνία, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ τραγούδι τῆς μουσικῆς γιὰ πιάνο τοῦ Σούμαν. Αὐτὲς οἱ μοναδικὲς ὑπάρξεις δὲ μοιάζουν παρά μόνον μεταξύ τους. Ἡ ἔντονη νεύρωσή τους ἢ χάρη, ἢ ἔμπνευση, τὸ αὐθόρμητο ἀνάβλυσμα τοῦ πόνου ἢ τοῦ ἔρωτα, ἢ ὑπέροχη ἐνάργεια, ἢ ἀπότομη ἀνανέωση τῶν τόνων καὶ τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων, τὸ χάρισμα τῆς ὀλόφωτης εἰκόνας, τὸ λαχάνιασμα τῆς πυρετώδους ἀνησυχίας, ἢ γλυκεῖα διάχυση ποὺ διαδέχεται τὴν ἐπανάκτηση μιᾶς εὐαισθησίας ποὺ φυλάει πάντα κάποιο μυστικό, ὅλα αὐτὰ εἶναι ὁμοία καὶ στὸ Χάϊνε καὶ στὸ Σούμαν. Μόνον σ' ἓνα σημεῖο διαφέρουν: στὴν εἰρωνεία. Ὁ Χάϊνε εἶναι ποτισμένος ἀπ' αὐτὴ, γελᾷ με τὸν ἴδιο τοῦ πόνου. Ὁ Σούμαν δὲν εἰρωνεύεται ποτέ, γιατί στὴν εἰρωνεία ἔβλεπε μιὰ ἔλλειψη εἰλικρινείας. Ὁ Χάϊνε εἶνε ὁ πιὸ γάλλος ἀπὸ τοὺς γερμανοὺς ποιητές, ὁ δὲ Σούμαν ἢ πιὸ αὐστηρὴ ἐνσάρκωση τῆς γερμανικῆς ψυχῆς. Δὲν ὑπάρχει εἰρωνεία στὸ ἔργο του· ὁμοῦς τίς σπάνιες φορὲς ποὺ