



ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ ΣΤΗ ΜΠΟΝ

ήταν ύποχρεωμένος νά τήν άγγίξει, γιά νά μείνει πιστός στήν έννοια τών ποιημάτων του μεγαλοφυούς συντρόφου του, τó έκαμε με τή δύναμη τής τέχνης του, όπως βλέπουμε π.χ. στον ηδηχτό και κωμικό ρυθμό, που τελειώνει μ' ένα λυγμό, του Λήντ: «Ένας άντρας αγαπά μιά γυναίκα...» στις **Άγάπες του ποιητή**, ή στη ρομαντική άπαγγελία, τή γιομάτη έμφαση κι άπελπισία, που κλείνει αυτήν τή σειρά τών Λήντερ, όταν ó ποιητής παραγγέλνει ένα φέρετρο τεράστιο γιά νά μπορέσουν νά χωρέσουν σ' αυτό όλα τά δνειρα κι' ó ξρωτάς του, και προστάζει νά τó ρίξουν μέσα στο Ρήνο, όπου έμελλε, άργότερα, νά πέσει, μαζί με τά δνειρα και τή μεγαλοφυΐα του.

Πώς νά χαρακτηρίσουμε αυτήν τήν ανάπτυξη τών αναρίθμητων μελωδιών, και νά βρούμε γιά καθεμιά τους τά κατάλληλα επίθετα χωρίς παλλογιές; Πώς νά καθορίσουμε τó βαθμό τής όμορφιάς τους; Όλες σχεδόν είναι άριστουργήματα συνθέσεως, και τίς χαρακτηρίζει μιά άνεξαντλητη πρωτοτυπία θεμάτων και μιά, πάντα άλάθευτη, άκρίβεια αίσθήματος, όπου ή μελωδία κι ή άρμονία συνδυάζονται με ύπέροχη μαεστρία. Τό πιό έκδηλο σημείο τής διαφοράς τών Λήντερ του Σούμαν άπ' αυτά του Σούμπερτ ή τών άλλων προκάτοχών του συνθετών, είναι ή επίνοηση μιάς καινούριας μουσικής γιά κάθε στροφή. Τό πολίο Λήντ περιοριζόταν νά επαναλαμβάνει γιά κάθε στροφή του ποιήματος, μιά στερεότυπη μουσική, που ξανατραγουδιόταν τόσες φορές, όσες στροφές είχε τó ποίημα. Η φόρμα αυτή ήταν εύκολοθύμητη, κανωμένη γιά ένα λαϊκό μουσικό είδος, μιά άπόκλειε κάθε άπροσδόκητο έμφέ κι άδυνατίζε, με τή μονοτονία τής επανάληψης, τó έμφέ τής πρώτης στροφής.

Ό Σούμαν σ' όλα του σχεδόν τά λήντερ, έλευθερώνεται άπ' αυτήν τή στροφική επανάληψη, στην όποία ó Σούμπερτ έμεινε ύποταγμένος. Έπινοεί γιά κάθε στίχο μιά φράση, και συχνά όλόκληρο τó λήντ του είναι μιά φράση αναπτυγμένη, μιά μοναδική, συνδέοντας όλες τίς στροφές με τήν ίδια φορά, όπως π.χ. γίνεται στο λήντ **Έρώτηση**, του κύκλου τών **Δώδεκα ποιημάτων** του Κέρνερ. Τό θέμα, ó ρυθμός, έκπλήσσουν τó αυτί ώς τήν τελευταία νότα, όί επαναλήψεις είναι προαιρετικές και δέ γίνονται παρά κατά τή θέληση του συνθέτη, γιά νά κάμουν πιό έντονο ένα έμφέ. Είναι λοιπόν μιά **γλώσσα τραγουδιστή**, έλεύθερη, όσο κι ή γραφτή γλώσσα, και που τή χρησιμοποιεί ó Σούμαν καινοτομώντας.

Σ' αυτή τήν καινοτομία τόν οδήγησε ή μουσική του γιά πιάνο. Έτσι βλέπουμε στη μουσική τών ληντέρ του, μιά άσύγκριτη άνυση στην έκφραση και στις άποχρώσεις. Αύτή ή διαρκής άστασία, που μπορούσε νά φανεϊ διάχυτη, άπογοητευτική, δυσκολοακολούθητη στο πιάνο, γίνεται ένας θαυμάσιος βοηθός γιά τήν έκφραση τής συγκίνησης του τραγουδούμενου ποιήματος. Κάθε ποίημα προσδιορίζει τή μουσική του ώς τίς φόρμες της. Τό κάθε τί σ' αυτή είναι άπροσδόκητο· όί έπιταχύνσεις ή όί έπι-

βραδύνσεις του ρυθμού, καθώς κι οι άποτομες συγκοπές, μιμούνται, αυτές οι ίδιες, τις κινήσεις της ψυχής. Κι αυτό δίνει στο λήντ του Σούμαν τη μυστικοπαθή έκείνη δψη, που είχαμε ήδη σημειώσει στη μουσική του για πιάνο, και που κανείς συνθέτης δεν πέτυχε ν' αποδώσει καλύτερα. Το λήντ του Σούμαν έχει, ανάμεσα στ' άλλα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, και τὸ ὅτι παρουσιάζεται σὰ νὰ μὴν ἔχει οὔτε ἀρχὴ οὔτε τέλος· μοιάζει σὰ ν' ἀκοῦμε ξαφνικὰ τὴν ὁμιλία μιᾶς ὑπαρξῆς, τὴ στιγμὴ πού βρίσκεται στὸν παραξυσμὸ τῆς συγκίνησης κάποιας ὁμολογίας. Μιὰ νότα ἤχει, μιὰ συγχορδία ἐπιβάλλεται, κι ἀμέσως βρισκόμαστε σ' ἕναν καινούριο κόσμο. Μὲ τὴν ἴδια μαγικὴ δύναμη λύνεται ἡ γοητεία. Κι ἐδῶ ἀκόμα βρισκόμεν τὸν ψυχικὸ ἔμπρεισιονισμὸ· ἡ σύνθεση ὁμῶς εἶναι ἐξαιρετικὰ στέρη. Μόνο πού εἶναι, ἂν μπορούμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε ἔτσι, ἐντελῶς ἐσωτερικὴ. Κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς κραυγὲς πού ἀφίνει, τὰ γρήγορά του φτερουγίσματα, τὰ ἀστραφτερά του καπρίτσια πού ξαφνικὰ σβύνουν, διαβλέπουμε, ἀναλύοντας τὰ ἔργα του αὐτά, ἕναν ἀριστοτεχνικὸ συνδυασμὸ ἡχοχρωμάτων καὶ μιὰ διάταξη, ὅπου ξαναβρισκόμε τὸ γνήσιο κλασικισμὸ, κατὰ τὸ Μπάχ. Ὁ γέρο-Τιτάν τῆς φούγκας εἶναι παντοῦ ὄρατὸς στὰ πιὸ ὀρμητικὰ ἔργα τοῦ ἔμπρεισιονιστῆ τοῦ Τοβίκαου.

Τὰ φωνητικὰ ἀριστουργήματα τοῦ Σούμαν εἶναι σκορπισμένα σ' ὅλη τὴν τεράστια σειρά τῶν μελωδιῶν του, καὶ καθένας θὰ προτιμῆσει ἀπ' αὐτὰ ἐκεῖνο πού θὰ τοῦ φανεῖ πλησιέστερο πρὸς τὸν ἑαυτὸ του. Πάντως θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπιστήσουμε τὴν προσοχὴ σ' ὀρισμένα λήντερ τοῦ Σούμαν, πού δὲν ἀναφέρονται τόσο συχνά, καὶ ὅπου ἡ, πότε θεελλῶδης καὶ πότε τρυφερῆ, ψυχὴ τοῦ συνθέτη ἐκδηλώνεται ἔντονα. Ὁ **Μυστικὸς λωτός**, **Τελευταία λέξη**, τὸ **Γιασεμί**, **Κρυφὰ δάκρυα**, **Χαρά**, **ἀγάπη**, ὅλα πεθαίνουν... βρίσκονται ἀνάμεσα σ' αὐτά, καθὼς καὶ τὰ **Γαλήνια ἐπίπληξη**, καὶ ὁ **Ἀναχωρητής**. Ἡ **Ἄφιξη** κι ἡ ἀναχώρηση εἶναι ἕνα κρουσταλλένιο κι εὐθραυστο ἀριστούργημα. Τὸ **Νοκτὺρν** ὑψώνεται σὰ μιὰ ἀπ' τὶς ὀραιότερες προσευχὲς πού ἐνέπνευσε ποτὲ ἡ ἔκσταση τῶν κορυφῶν. **Ἄφισε τὸ μάγουλό σου νὰ γγίξει τὸ μάγουλό μου**, εἶναι μιὰ ὑπέροχη κραυγὴ πάθους, καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς σπανιώτατους αἰσθησιακοὺς τόνους ὄλου αὐτοῦ τοῦ ἔργου, ὅπου ἡ σαρκικὴ ἔλξη παίρνει πάντα μιὰ πνευματικὴ ὑπόσταση. Ἡ **Παρηγοριὰ τοῦ τραγουδιστῆ** εἶναι μιὰ ὄραία καὶ ἔντονη λυρικὴ διάχυση, καὶ τὸ **Ὠραῖο μου ἀστέρι** εἶναι ἕνα λήντ πού ὑψώνεται καὶ πάλλεται, ἐκστατικὸ, μὲ τὴ θεῖα διαύγεια ἐνὸς βιολιοῦ, μέσα στὸ φεγγαροφῶς τοῦ Ἰουλίου. Ἡ **Βραδυὰ ἀγωνίας** εἶναι, ἀνάμεσα σ' ὅλα αὐτὰ τὰ θαυμάσια κομμάτια, τὸ πιὸ σπαραχτικὸ: μᾶς κάνει νὰ σκεφτόμαστε τὴν παράξενη, θλιβερὴ κι αἰθέρια μαζί ὁμορφιά ὀρισμένων ποιημάτων τοῦ Πόε.

Ἔργα σὰν τὴν **Κουκουβάγια** καὶ τὴν **Παρατημένη Δούλα**, δὲ μοιάζουν μὲ τίποτα ἀπὸ ὅσαν γράφτηκαν στὴ μουσικὴ. Εἶναι ἀπ' αὐτοὺς τοὺς

ποιητικούς τόνους που μονάχα ο Σούμαν τόλμησε ν' αποδώσει με μιὰ ύποβλητική ἀπλότητα, που ξεφεύγει ἀπ' τὴν ἀνάλυση. Τὸ ρετσιτατίβο «Ὡ δάκρυα πικρά, ὦ αἰῶνε πόνε» ἀπ' τὸν **Ἐρωτα καὶ τὴ ζωὴ μιᾶς γυναίκα**, ἔχει τὴν τραγικὴ εὐγένεια, τὴ μεγαλόπρεπη κι ἐπίσημη ἀτελπισία μιᾶς ἄριας τοῦ Γκλόουκ. **Ὡ σὺ, μόνο μου στήριγμα**, εἶναι ἕνα ἀριστούργημα που ἡ τολμηρότητα τῆς συνοδείας καὶ τοῦ ρυθμοῦ του δὲν ξεπεράστηκε ποτέ, ἀκόμα κι ἀπ' τοὺς πιὸ σύγχρονους ἀρμονιστὲς μας. **Πάνω στὴν κούπα ἑνὸς πεθαμένου φίλου**, εἶναι μιὰ μπαλάντα, γιομάτη ἀπὸ ἕνα μελαγχολικὸ αἶσθημα καὶ φόβο, που συνοψίζει ὅλο τὸ φαντασιασμὸ τῆς Γερμανίας. Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ ἐντυπωσιακὸ ἀπ' αὐτὸ τὸ ρυθμικὸ τραγουδί τῶν φοιτητῶν που πίνουν ἀναθυμούμενοι τὸ φίλο τους. καί, που κυριεμένοι ἀπὸ θλίψη, ἀπὸ τὸ μεθύσι, κι' ἀπὸ τὴ μυστηριώδη πίστη στὴν ἐπιβίωση, ἀκοῦν τὸ κρύσταλλο τοῦ ποτηριοῦ νὰ ἠχεῖ στὰ δώδεκα χτυπήματα τοῦ μεσονυχτιοῦ. Σ' αὐτὸ τὸ τραγουδί ὑπάρχει σ' ὕψιστο βαθμὸ τὸ ὅτι ὀνομάζουμε χαρακτήρα στὴν τέχνη. Ὁ **Πόθος** εἶναι ἐπίσης ἕνα κομμάτι ἐξαιρετικῆς σημασίας. Αὐτὸ τὸ ξέφρενο κάλεσμα γιὰ τίς ἡλιόλουστες χώρες, διαπερασμένο ἀπὸ μιὰ παθητικὴ μελωδία ἀλλὰ Ἰταλιάνα, κοινότοπη σχεδὸν καὶ που ἡ χαϊδευτικὴ αὐτὴ κοινοτοπία τῆς κάνει μιὰ πολὺ πετυχημένη ἀντίθεση, αὐτὸ τὸ κάλεσμα, που καταλήγει σ' ἕνα λυγρὸ ἀδυναμίας, εἶναι τὸ κάλεσμα που βγαίνει ἀπ' τὰ βάθη τῆς βροχερῆς Γερμανίας πρὸς τὸ λατινικὸ πνεῦμα, τὸ φῶς καὶ τὴν ἀρχαία χαρὰ, ἀπ' τὸ Γκαίτε, τὸ Χάινε, τὸ Σοπενάουερ καὶ τὸ Νίτσε ἀργότερα. **Μέσα στὸ δάσος**, εἶναι ἕνα ἔντονο τοπεῖο, ὅπου ἀντιτίθεται ζωηρὰ ἡ χαρὰ τοῦ γάμου που διαβαίνει, πρὸς τὸ πέσιμο τῆς σκιᾶς πάνω στὴν ἀτελπισία τοῦ ἔρημου ἔρωτευμένου. Τέλος ὁ **Βιολιτζῆς** — μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ συγκλονιστικὲς ἐμπνεύσεις τοῦ Σούμαν — που δὲ μποροῦμε νὰ τὸν ἀκούσουμε χωρὶς νὰ ριγῆσουμε, εἶναι μιὰ πραγματικὴ προφητεία που ἔκαμε γιὰ τὸν ἐαυτὸ του ὁ συνθέτης. Αὐτὴ ἡ ἱστορία τοῦ βιολιτζῆ, που τρελλὸς ἀπὸ ἔρωτα παίζει μὲ λύσσα στὸ γάμο αὐτῆς που ἀγαπάει, καὶ που τελειώνει ἀπότομα μ' ἕνα «Λυπηθεῖτε με, Κύριε! Διῶχτε μακριὰ ἀπὸ μένα τὴν τρέλλα! Ἐγὼ ὁ ἴδιος εἶμαι ἕνας φτωχὸς μουσικὸς...» εἶναι ὅλη ἡ ἀγωνία τῆς τρέλλας που προαισθάνεται νὰ τὸν κυριεύει, ὅλη ἡ ἐγκεφαλικὴ του καταστροφὴ τοῦ 1854, που τὴν προβλέπει.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἔργα ὑπέροχης ὁμορφιάς. Εἶναι ὅμως πολὺ λιγώτερο ἔακουσά ἀπὸ πολλὰ ἄλλα. Ὅλος ὁ κόσμος π. χ. ξέρει τὸ **Σὲ συγχωρῶ**, τὸ **Τραγουδί τῆς μηστῆς**, τὴν **Καρυδιά**, αὐτὸν τὸν ἀγνὸ καὶ γλυκὸ ὄραματισμὸ τοῦ κοριτικοῦ μέσα στὴν καλοκαιριάτικη νύχτα, **Φτερὰ** (τὸ περίφημο τραγουδί τοῦ Ρύκερτ), τὸ **Φτωχὸ Πέτρο**, τὴν **Ὡρα τοῦ μυστηρίου**, καθὼς καὶ τὴ **Μοναξιά**, αὐτὴν τὴν ὑπέροχη πνευματικὴ κραυγὴ, καὶ **Μακρυὰ**, αὐτὴν τὴ μελαγχολικὴ διαπίστωση τοῦ ἐκμηδενισμοῦ καὶ τῆς λησμονιάς, δυὸ ἀριστουργήματα που ἐρμηνεύουν τοὺς ὠραίους

στίχους του "Αίχεντορφ, που η Γαλλία σχεδόν δέν τόν ξέρει, και που σ' όρισμένες στιγμές αναδείχεται άξιος του Χαίνε και του Βερλαίν. 'Η **Θυελλώδης Νύχτα**, κι ή **Θυελλώδης Βραδιά**, είναι πολύ γνωστά τραγούδια. 'Η **Μάγισσα**, σέ πιό κλασικό ύφος, είναι επίσης πολύ δημοφιλής. 'Η σειρά «**Έρωτες του Ποιητή**», είναι πολύ άγαπητή σ' όλους τούς φιλόμους έρασσιτέχνες: ό Σούμαν, στά τραγούδια αυτά, περνά από την πιό λεπτή κι άλαφρόφτερη χάρη, τή λιγότερο «γερμανική», στόν ξέφρενο πόνο και πάθος, μέ μιá δύναμη και μιá έλευθερία καταπληκτική, τόσο στο άίσθημα όσο και στήν τεχνική. Τέλος οί **Δυό Γρεναδιέροι**, αυτή ή έπική σελίδα, αυτό τό άγριο κι ύπέροχο σχόλιο πάνω στο παλληκαρίσιο ποίημα του Χαίνε, όπου ξεσπά ή **Μαρσεγιέζα**, μέ μιá τόσο άνατριχιαστική πρωτοτυπία μεταφοράς, είναι ένα έργο που τραγουδιέται άπ' όλο τόν κόσμο.

Γιά πολλούς λόγους ή διάδοση τών λήντερ του Σούμαν είναι πολύ δύσκολη. 'Ο πρώτος, και πιό σοβαρός, είναι ή έξαιρετική πρωτοτυπία που παρουσιάζουν. Ποτέ δέν είναι εύκολο στο κοινό νά συνηθισει άμέσως στήν ειδικότερη και έντονη άτμόσφαιρα που δημιουργούν αυτά τά σύντομα και φλογερά άριστουργήματα, που αναδίνουν τόνους παροξυσμών πάθους, ή έξαιρετικά σπάνιες έντυπώσεις. Και περνούν τόσο γρήγορα ώστε δέν προλαβαίνουμε νά προσαρμοσθοΰμε στόν πραγματικό τους τόνο. 'Υποβλητικά σ' ύψιστο βαθμό για όποιον τ' άκούει γύρω άπό ένα πιάνο ή σ' ένα μικρό σαλόνι, και τά επαναλαβαίνει, κάνουν μικρή έντύπωση σ' ένα μεγάλο κοντσέρτο. "Ετσι και τά ποιήματα του Πόε, του Χαίνε, του Μπωντλαίρ, του Βερλαίν, δέν θά είχαν καμιά έπιτυχία σέ μιá δημόσια άπαγγελία: αυτή είναι ή τύχη κάθε συμυκνωμένου έργου. 'Ο δεύτερος λόγος, είναι ό βαθμός τής μουσικής και ποιητικής καλλιέργειας που χρειάζεται νάχει ένας έρμηνευτής, για νά νιώσει και ν' άποδώσει αυτά τά λεπτά και πολύμορφα έφέ, που είναι άπειρώς πιό δύσκολα άπ' αυτά τών λήντερ του Σούμπερτ, που τό ύφος, τό άίσθημα κι ή φόρμα τους είναι τόσο άπλά, ώστε δέ γυρεύουν παρά μόνο τό άκριβές μέτρο τής κατανόησης του ελικρινούς αίσθηματός τους. Τό λήντ του Σούμαν, αντίθετα πρός τό λήντ τών σύγχρονών μας συνθετών—που γι αυτούς τό τραγούδι λογαριάζεται όλο και λιγότερο—είναι γραμμένο περίφημα για τή φωνή. Είναι μιá τέλεια και πλήρης σχολή τραγουδιού. Μά είναι μιá ειδική σχολή: ή φωνή και τά έφέ της είναι ύποταγμένα άδιάκοπα στήν έκφραση. Για νά τραγουδηθοΰν τά λήντερ αυτά, χρειάζεται μιá βαθειά έπιστημονική φωνητική μόρφωση, καμιά όμως δεξιότητα, σέ τρόπο ώστε άν ό έρμηνευτής τής τέχνης τών λήντερ του Σούμαν, διακριθεί σ' αυτή και διεισδύσει σ' όλα της τά μυστικά, σχεδόν δέ μπορεί νά τραγουδήσει πιά άλλη μουσική, ούτε ν' άποχτήσει άλλο δραματικό τόνο άπ' αυτόν τόν έσωτερικό δραματικό τόνο του Σούμαν. Τό λήντ του προορίζεται κυρίως

ν' αγαπηθεί και νά κατανοηθεί κατάβαθα, μόνο μέσα στην οικεία ατμόσφαιρα αυτοσυγκέντρωσης ενός δωματίου κάποιου μουσικού, από μερικούς φιλόμουςους. Έκεί μόνο αναπτύσει μιá ακατανίκητη μαγνητική δύναμη, και κάνει αυτούς που τó ακούν, κοινωνούς, τών συγκινήσεων μιás από τίς πιό ύποβλητικές λυρικές ψυχές που φάνηκαν ώς τώρα στον κόσμο.

IV

Ή μουσική για πιάνο και τά λήντερ του Σούμαν αποτελούν ένα είδος πλατειάς ψυχολογικής έξομολόγησης, μιá ατομική και έντελώς υποκειμενική έκδήλωση. Όμως, ύστερα άπ' αυτά τά δέκα χρόνια, μέσα στα όποια δημιουργήθηκε τó μεγαλύτερο μέρος αυτών τών έργων, ó καλλιτέχνης, έχοντας πιá τελειώσει με τούς άγώνες τής νεότητός του, εύτυχισμένος μέσα στην ιδιωτική του ζωή, φτασμένος στην ώριμότητά του, σκέφτηκε νά ξεπεράσει τόν έαυτό του, και νά δημιουργήσει αντικειμενικά έργα, μέσα στα όποια δέ θάναι πιá τó κύριο πρόσωπο.

Τή στιγμή που καταπίαστηκε με τó μεγάλο του όρατόριο **Ό Παράδεισος κι' ή Πέρη**, δέν είχε γράψει ακόμη για τήν όρχήστρα παρά μόνο τή **Συμφωνία σε μι ύφεση**, που τή διηύθυνε ó Μέντελσον στο Γκέβαντχαουζ τής Λειψίας τó 1841 — γιατί σχεδόν δέν πρέπει νά λογαριάσουμε στο έργο του αυτήν τή **συμφωνία σε σόλ Έλασον**, που τó πρώτο της μέρος δόθηκε στο Τσβίκου το 1832 χωρίς έπιτυχία, και που τó 1835 δόθηκε στην ίδια πόλη όλόκληρη, και πάλιν χωρίς έπιτυχία. «Έτσι μου έρχεται, Έγραφε ó Σούμαν στο Χένρι Ντόρν, νά κομματιάσω τó πιάνο μου. Είναι πολύ στενό για νά χωρέσει τίς ιδέες μου. Ή αλήθεια είναι ότι έχω πολύ μικρή πείρα για ό,τι άφορā τή μουσική όρχήστρας, όμως δέν απέλπίζομαι πώς θά τά καταφέρω». Ή **Συμφωνία σε σί μπεμόλ** δικαιολογεί άπόλυτα αυτή του τήν αισιοδοξία, γιατί είναι πραγματικά ένα αξιοθαύμαστο έργο. «Ή Συμφωνία τής άνοιξης», όπως τήν άποκαλόυσε, είναι ακόμη ένα έργο έντελώς υποκειμενικό. Στα άλλα, ó Σούμαν έδειξε περισσότερο βάθος, δύναμη και τεχνική μαεστρία· αυτή όμως ή συμφωνία του είναι ή πιό γλυκειά, κι ή πιό αϋθόρμητη κι άπ' τίς τέσσαρες. Αρχίζει με ένα προσκλητήριο καταπληκτικής θρασύτητας, που τó παίζουν οι τρομπέτες και τά κόρνα «στον τόνο τής φανφάρας και του σαλπίσματος για επέλαση, ενός νεαρού, που δηλώνει Ιπποτικά ότι θά όρμήσει ν' ακολουθήσει κατά πόδας τó Μπετόβεν» όπως τόσο πετυχημένα έλεγε ó Λεόν Μενάρ.

Τό ζωηρόχρωμο **Άλλέγκρο**, που τελειώνει μ' ένα τραγούδι σχεδόν έκκλησιαστικό, ακολουθείται από ένα **Λαργκέττο**, που άνθίζει πλούσια, και μετά, από ένα **Σκέρτσο** με όψη μενουέττου. Ένα **Allegro animato e gra-**

cioso τελειώνει με μιὰ φερωτή φαντασία αὐτὸ τὸ πρῶτο ὀρχηστρικό ἔργο τοῦ τριαντάχρονου συνθέτη.

Δυναμωμένος τώρα ἀπὸ τὴν πείρα, ποῦ τοῦ ἔδωσαν αὐτὴ ἡ ὠραία συμφωνία καὶ τὰ λιηντέρ του, ὁ Σούμαν ζητᾷ πιά ἕνα λιμπρέττο ὀπερας, ἢ τουλάχιστο ἕνα ὀρατόριο, ποῦ θὰ μπορούσε νὰ τοῦ δώσει τὴ δόξα καὶ νὰ τὸν φέρει στὴν πρώτη σειρά τῶν συνθετῶν. Ἡ ὑπόθεση τοῦ **Παράδεισος καὶ ἡ Πέρη** τοῦ φάνηκε κατάλληλη. Ἐπὶ ἕξι μῆνες σύνθετε νοερά τὸ λιμπρέττο του, κι ἔγραψε αὐτὸ τὸ ἔργο μὲ γρηγοράδα κι ἐνθουσιασμό, ἀπ' τὴν ἀνοιξὴ ὡς τὴν ἡμέρα τῆς Ἀναλήψεως τοῦ 1843. Νὰ ἡ σύντομη ἀνάλυση αὐτοῦ τοῦ τριμεροῦς ὀρατορίου :

Μιά Πέρη—θηλυκὸ ἀγαθοποιὸ πνεῦμα—διωγμένη ἀπ' τὸν οὐρανό, εἶναι καταδικασμένη νὰ ἐξίλασται γιὰ κάποιον τῆς παράπτωμα, διατρέχοντας τὸν κόσμο· καὶ δὲ θὰ πετύχει τὴ συχώρησίν της παρὰ προσφέροντας στὸ Θεὸ ἕνα ἀνεχτίμητο δῶρο. Φεύγει λοιπὸν καὶ ψάχνει μέσα σ' ὄλους τοὺς θησαυροὺς τῆς Ἀνατολῆς· γρηγόρα ὅμως πείθεται ὅτι αὐτὸ ποῦ ζητᾷ ὁ Θεὸς δὲ βρίσκεται ἐκεῖ.

Ἔτσι, γυρίζοντας στὸν κόσμο, περνᾷ ἀπὸ ἕνα πεδίο μάχης καὶ στέκει κοντὰ σ' ἕνα νεαρὸ ἥρωα, ποῦ εἶχε λαβῶθει θανάσιμα ὑπερασπίζοντας τὴν πατρίδα του. Μαζεύει λοιπὸν ἡ Πέρη τὸ αἷμα του καὶ τὸ ὑψώνει πρὸς τὸν οὐρανὸ κρᾶζοντας : «Νὰ, ἡ προσφορά μου ! » Ὅμως ἕνας χορὸς ἀγγέλων τῆς λέει πῶς αὐτὴ ἡ προσφορά δὲν ἀρκεῖ.

Ἡ Πέρη ξαναγυρίζει τότε στὴ γῆ, κι αὐτὴν τὴ φορὰ μαζεύει τὴν τελευταία πνοὴ μιᾶς παρθένας, ποῦ θέλησε νὰ σώσει τὸν ἀγαπημένο της ἀπὸ τὴν πανούκλα καὶ πεθαίνει, θύμα τῆς αὐταπάρησής της. Μὰ κι αὐτὸ τὸ δῶρο δὲν εἶναι ἱκανοποιητικό.

Τέλος ἡ Πέρη κάνει ἕνα τρίτο ταξίδι, καὶ προσφέρει στὸ Θεὸ τὰ δάκρυα ἑνὸς μετανοούντος ἁμαρτωλοῦ. Αὐτὴν τὴ φορὰ ἐξιλώνεται, ξαναβγαίνει στὸν οὐρανό, κι ἕνα κόρο φινάλε χαιρετίζει τὴν ἐπάνοδο καὶ τὸ θρίαμβό της.

Αὐτὴ ἡ μεγαλόπνοη σύνθεση δὲ στερεῖται ἀπὸ σοβαρὰ ἐλαττώματα. Τὸ πιὸ ἐκδηλο εἶναι ἡ μονοτονία, ποῦ ὀφείλεται στὴν ἐπανάληψη τῶν ἐφέ, χωρὶς ἀξιόλογη διαβάθμιση, ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ δεύτερο μέρος. Τὰ ἐπεισόδια, ποῦ συσσωρεῖται ὁ Σούμαν γιὰ νὰ ποικίλει τὰ ἐφέ αὐτά, εἶναι κάποτε ἐνοχλητικά, καὶ τὸ σύνολο θὰ κέρδιζε ἂν γίνονταν σ' αὐτὸ ὀρισμένες σωτήριες περικοπές. Ὁ τόνος τοῦ μυστικισμοῦ, ποῦ βασιλεύει σ' ὅλο αὐτὸ τὸ ἔργο, κι ἀνακατεύεται μ' ἕνα ἐκστατικὸ ἀνατολισμὸ, καταλήγει νὰ γίνεταί βαρετός. Αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ ἔχει ἕνα ἐλάττωμα, ποῦ ὀφείλεται στὴ φόρμα τοῦ λιμπρέττου : εἶναι μονότονη. Ἡ τῆς λείπουν οἱ ἀντιθέσεις, καὶ θέλει νὰ εἶναι πάντα ἔντονη καὶ φωτεινὴ, πράγμα ἧποῦ τὴν κάνει νὰ προξενεῖ μιὰ ἐντελῶς ἀντίθετη ἐντύπωση. Τέλος, ἡ σύνθεση αὐτῆ, γιομάτη ἀπὸ τίς διαχύσεις τοῦ ἀφηρημένου κι αἰθέριου λυρισμοῦ τῆς