

άγγλικής ποίησης, κι έρμηνευμένη μουσικά από έναν έντελώς ύποκειμενικό Γερμανό, φαίνεται πολύ σχοινοτενής στο μὴ γερμανικό κοινό. Προφανώς ὁ Σούμαν δὲ θέλησε νὰ γράψει ἕνα σκηνικό ἔργο, κι ἐξ ἄλλου εἶχε λίγες Ικανότητες γι αὐτό. Παρ' ὄλες ὅμως αὐτὲς τὶς εὐλικρινὰ εἰπωμένες ἐπιφυλάξεις μας, πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε, ὅτι **Ἡ Παράδεισος κι ἡ Πέρη**, εἶναι ἕνα θαυμάσιο ἔργο τέχνης, κι ὅτι ἡ βαριεστημάρα πού νιώθουμε, πού καὶ πού, ἀνακατεύεται μὲ τὸ θαυμασμό μας γιὰ τὴν ἀφθονία τῶν ἰδεῶν του καὶ τὸν πληθωρισμό τοῦ ἀνθηροῦ του ὕφους καὶ τῆς ἔμπνευσῆς του. Ἡ δημιουργικὴ δύναμη φανερώνεται λαμπρῆ στο ἔργο αὐτό, ὅπου διαφαίνεται ἡ ἀξία τοῦ μεγάλου δασκάλου. Οἱ πίνακες τῆς μάχης, τῆς πανούκλας, ὁ χορὸς τῶν πνευμάτων τοῦ Νείλου, ὁ χορὸς τῶν οὐρὶ, τὸ τραγοῦδι τῆς Πέρη κοντὰ στο νεκρὸ ζευγάρι τῶν νεαρῶν ἐρωτευμένων, ὁ θριαμβευτικὸς τῆς ὕμνος ὅταν τὴν ξανακαλοῦν στὸν οὐρανό, τὸ κόρο φινάλε, εἶναι σελίδες μεγαλοφυΐας, πού ἀξίζουν νὰ χαρακτηριστοῦν σὰν «κομμάτια ἀσύγκριτου μεγαλείου» ὅπως τὰ ὀνομάζει ὁ Ἀντόλφ Ζυλιέν. Ἡ μαγεία τοῦ «Ψυχικοῦ ὕφους» τοῦ Σούμαν ἀποκαλύπτεται ἐδῶ μὲ τρυφερότητα καὶ μεγαλοπρέπεια, καὶ μιὰ ὑπέροχη ὀρμὴ παρασύρει ὅλη τὴν ἐνορχήστρωση τοῦ τρίτου μέρους. Ἔτσι ὅπως εἶναι αὐτὸ τὸ ἔργο πρέπει νὰ τὸ θεωροῦμε σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ πού παρουσιάστηκαν στὸ 19ον αἰῶνα, σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ ὄρατορίου, πού δόξασε τοὺς δασκάλους τοῦ περασμένου αἰῶνα, κι εὐκολα μπορούμε νὰ ἐξηγήσουμε τὸν ἐνθουσιασμό τοῦ γερμανικοῦ κοινοῦ, πὸ ὑπομονητικοῦ ἀπὸ τὸ δικό μας στὰ μεγάλης διαρκείας ἔργα, καὶ στοὺς ρεμβασμούς, βλέποντας ν' ἀνθίζει **Ἡ Παράδεισος κι ἡ Πέρη** τὸ 1813 σὲ μιὰ στιγμή πού οἱ παρόμοιες προσπάθειες φαινόταν πὼς εἶχαν ἐγκαταληφθεῖ ὀριστικά.

Ἡ δεύτερη **Συμφωνία σὲ ντὸ μείζον** εἶναι πολὺ πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὴν πρώτη. Κι αὐτὴ ἐπίσης τὴν διηύθυνε ὁ Μέντελσον, τὸ 1846, στὸ Γκέβαντχαους τῆς Λειψίας. Σχετίζεται ἀκόμη πιὸ ἄμεσα μὲ τὸ Μπετόβεν καὶ τὸ Μπάχ: μιὰ **Εἰσαγωγή**, πού ἐκθέτει τὸ θέμα πιὸ ξεκάθαρα ἀπὸ τὶς συνηθισμένες εἰσαγωγὲς τῶν συμφωνιῶν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ἕνα **Allegro ma non troppo**, ἕνα **Σκέρτσο**, σχεδὸν ἄ λά Μέντελσον, πού προηγεῖται ἐνός **Adagio**, πού εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα πού γράφτηκαν ποτέ, πραγματικὴ κραυγὴ ὀδύνης κι ἔρωτα μιᾶς ὑποβλητικώτατης ἐξαρσης, κι ἕνα **Allegro molto vivace** τελειώνει χαρούμενα τὸ ἔργο.

Ἡ τρίτη **Συμφωνία σὲ μὶ ὕφεση**, δὲ γράφηκε παρὰ τὸ 1850, μετὰ ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς **Γενεβιέβης**. Εἶναι ἡ περίφημη σύνθεση γνωστὴ μὲ τ' ὄνομα **Ρηνανικὴ Συμφωνία**, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὶς γιορτὲς πού δόθηκαν στὴν Κολονία μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς χειροτονίας τοῦ ἀρχιεπισκόπου αὐτῆς τῆς πόλης σὲ καρδινάλιο. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα **Allegro**, ἕνα **Σκέρτσο**, ἕνα **Andante** κι ἕνα **Allegro vivace**.

Τὸ πρῶτο, τὸ δεύτερο καὶ τὸ τρίτο μέρος περιγράφουν τὴ λαϊκὴ

γιορτή, τὸ **Andante** περιγράφει, μὲ μιὰ μεγαλόπρεπη ἐπισημότητα, μιὰ τελετή στὴ μητρόπολη.

Ὁλόκληρη ἡ γερμανικὴ ψυχὴ πάλλεται μέσα σ' αὐτὴν τὴν ὑπέροχη συμφωνία, ποῦ εἶναι μαζί περιγραφικὴ καὶ ὑποκειμενικὴ. Ξετυλίγεται μ' ἓναν πλοῦτο χρωματισμοῦ, μὲ μιὰ ρυθμικὴ ὀρμή, μὲ μιὰ εὐγένεια, μιὰ δύναμη καὶ μιὰ ὑπερφάνεια, ποῦ τὴ φέρνουν στὴ σειρὰ τῶν μεγάλων ἔργων. Ἀκούοντάς τη εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ἀνασκευάσουμε τὶς γιομᾶτες προκατάληψη γνώμες τῶν κριτικῶν, ποῦ ξεσηκώθηκαν ἐναντίον τοῦ Σούμαν τῆς ὀρχήστρας. Φαίνεται πραγματικά ὅτι πῆραν τὸ δικαίωμα ἀπο τὴν ἀναμφισβήτητὴ ἰδιοφυΐα τοῦ Σούμαν στὸ λήντ καὶ στὴ μουσικὴ γιὰ πιάνο, γιὰ νὰ τοῦ ἀμφισβητήσουν μιὰ παρόμοια ἀξία καὶ στὴ συμφωνικὴ μουσικὴ. Κι οἱ σύγχρονοὶ του, ἰδίως ὁ μέτριος καὶ γκρινιάρης Φετίς, ἐπιχείρησαν νὰ κατοχυρώσουν αὐτὴ τὴν κρίση τους, βασιζόμενοι στὸ γεγονός τῆς ἀτελοῦς μουσικῆς διαπαιδαγώγησης τοῦ Σούμαν. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἔκαμε ἐλάχιστες σπουδὲς μὲ τὸ Ντόρν, κι ἔμαθε σχεδὸν μόνος τὶς ἀρχές τῆς κλασικῆς ἐνορχήστρωσης· μὰ ἡ ἰδιοφυΐα του, τὸ βαθύ του ἔνστιχτο γιὰ τὴν πολυφωνία, ποῦ εἶχε ἐκδηλωθεῖ στὸ πιανιστικὸ του ἔργο, ἡ λατρεία του γιὰ τὸ Μπάχ κι ὁ ζήλος του γιὰ τὴν ἐργασία, τὸν ἐξυπνέτησαν περίφημα. Πῆραν γιὰ πρόφασιν ὀρισμένες του ἀτέλειες στὶς λεπτομέρειες, ἐξακρίβωσαν μιὰ ὑπερβολικὴ πυκνότητα τῆς ὀργανικῆς μάζας, πολλὰς ρευστότητες, μιὰ ἀνεπαρκῆ ἀντίθεση ἡχοχρωμάτων, μιὰ ἄλλειψη εὐλυγισίας, μιὰ κατάχρηση ἀπὸ πεντὰλ ἀκὶ πὸ διαστήματα δευτέρως, ποῦ δίνουν μιὰ μονοτονία στὸ γενικὸ χρῶμα τῆς ὀρχήστρας. Ὅλα αὐτὰ εἶναι συζητήσιμα, κι ἂν ἔπρεπε ἀκόμα ν' ἀποφύγουμε νὰ λογαριάσουμε γιὰ ἐλαττώματα ὀρισμένες ἐμμονές, ποῦ ὁ Σούμαν τὶς θεωροῦσε ἀπαραίτητες γιὰ νὰ πετυχαίνει διάφορα ἐφέ. Βέβαια ὁ Σούμαν δὲν ἦταν ἓνας συμφωνιστὴς τοῦ ἀναστήματος τοῦ Μπετόβεν· ὅμως ἓνα ἔργο σὰν τὴ **Ρηγανικὴ Συμφωνία**, θὰ ἔφτανε γιὰ ν' ἀποδείξει ὅτι ἡ ἐνρχήστρωσή του δὲν ἦταν «βαρειά καὶ συμπαγῆς» καθὼς ἔλεγαν ὅσοι εἶχαν παρὰσυρθεῖ ἀπὸ τοὺς πρώτους δυσφημιστὰς του.

Ἡ τετάρτη **Συμφωνία σὲ ρὲ ἔλασσον**, γράφηκε τὸ 1841, ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὴ **Συμφωνία σὲ σὶ ὕφηση**, κι ἀρχικὰ ὀνομαζόταν **Φαντασία—Συμφωνία**· ὁ Σούμαν ὅμως τὴν ἐπεξεργάστηκε ξανά, καὶ δὲν τὴ δημοσίεψε παρά τὸ 1851. Στὴν πραγματικότητά λοιπόν, πρέπει νὰ θεωροῦμε τὴ **Ρηγανικὴ** σὰν τὴν τελευταία ἀπὸ τὶς τέσσαρες συμφωνίες του. Μιὰ **Εἰσαγωγή**, ποῦ προηγεῖται ἐνός **Allegro**, μιὰ **Ρομάντα**, ἓνα **Σκέρτσσο**, ποῦ τελειώνει μ' ἓνα σύντομο **Andante**, κι ἓνα **Finale**, νὰ ποιῆς εἶναι οἱ φάσεις τῆς **Συμφωνίας σὲ ρὲ ἔλασσον**, ποῦ εἶναι γιομάτῃ ὀρμῆ, χαρὰ καὶ μαγευτικὸ ἀύθορμητισμὸ, δὲν ἔχει ὅμως τὸ δυναμικὸ χαραχτήρα τῆς στέρους καὶ μεγαλόπνοης **Συμφωνίας σὲ ντό μεῖζον**, οὔτε, προπάντων τῆς **Ρηγανικῆς**, πραγματικοῦ ἐθνικοῦ ἔργου.

Τὸ Ταξίδι τοῦ Ρόδου, πού γράφηκε τὸ 1851, ἀποτελεῖ ἕνα μουσικὸ ἐπεισόδιο, στὴν ὅλη δημιουργία τοῦ Σούμαν. Ἡ σύνθεση αὐτῆ—γιὰ σόλα, χορωδία καὶ ὀρχήστρα—παίχτηκε μ' ἐπιτυχία στὸ Ντύσελτορφ τὸ 1852, κι εἶναι στὴν πραγματικότητα μιὰ σουίτα πού ἀποτελεῖται ἀπὸ εἰκοσιτέσσαρες μικρὲς σκηνές, πού ἐρμηνεύουν ἕνα ἀρκετὰ ἀνούσιο ποίημα τοῦ Μῶρις Χόρν: ἕνα ρόδο, γύρευε ἀπὸ τὴ νεραϊδοβασιλίτσα τὴν ἄδεια νὰ κάμει ἕνα ταξίδι στὴ χώρα τῶν ἀνθρώπων, γι αὐτὸ καὶ μεταμορφώθηκε σὲ κοπέλλα. Ὑστερα ἀπὸ ἕνα σωρὸ περιπέτειες, θλιβερές ἢ αἰσθηματικές, παντρεύεται, ἀποχτᾷ ἕνα παιδί, καὶ πεθαίνει ἀφίνοντάς του ἕνα συμβολικὸ ρόδο πού θὰ τοῦ ἐξασφαλίσαι τὴν εὐτυχία· ὕστερα γίνεται ἕνας ἄγγελος, πού τὰ σεραφεῖμ τὸν φέρνουν στὸν οὐρανὸ.

Αὐτὴ ἡ ἱστορία, πού δὲν ἔχει οὔτε συνοχὴ οὔτε ἐνδιαφέρον, δὲν ἄρρεσε προφανῶς στὸ Σούμαν, πού ἤξερε νὰ ἐκτιμᾷ τὴν ὠραία ποίηση, παρὰ μόνο γιατί τοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ γγίξει ὅλα τὰ μουσικὰ εἶδη κατὰ τὸ κέφι τῆς φαντασίας του. Σ' αὐτὸ βρίσκουμε ἐλεγεῖο, ποιμενικὴ ποίηση, ἐκκλησιαστικὸς χορὸς, γραφικὸ ἐμπρεσιονισμό, λαϊκὸ ὕφος: εἶναι σὰ μιὰ σμίκρυνση τῶν **Λίηντερ**, καὶ σὰν μιὰ μικροσκοπικὴ ἐπανάληψη τοῦ **Παράδεισος κι ἡ Πέρη**. Ἡ γοητεία ὀρισμένων μερῶν, πού μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν σὰν τὰ πιὸ συγκινητικὰ λίηντερ τοῦ Σουμανικοῦ κύκλου, δὲν ἐμποδίζουν τὸ σύνολο ἀπὸ τὸ νὰ δείχνει ὅτι ὑποφέρει ἀπὸ τὴ φτώχεια τοῦ θέματος, κι ἀπὸ τὴν καταθλιπτικὴ μονοτονία τῆς ἐμφάνισής του. Ὁ Σούμαν ξόδεψε γι αὐτὸ τὸ ἔργο μιὰ σημαντικώτατη δόση ταλέντου· μὰ καὶ πάλι ἐπνευλαμβάνουμε ὅτι δὲν πρέπει νὰ θεωροῦμε αὐτὸ τὸ ποίημα, παρὰ σὰν ἕνα ἀπλὸ ἐπεισόδιο μέσα στὴν ἐντατικὴ του παραγωγή τοῦ 1851, πού στάθηκε γι αὐτὸν μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ γόνιμες χρονιές.

Ἕνα ὑπέροχο ἀριστούργημα, χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1849, εἶναι τὸ **Ρέκβιεμ τῆς Μινιόν**. Ὁ Σούμαν σκεφτόταν νὰ γράφει μουσικὴ πάνω στὸ **Βίλχελμ Μάϊστερ** τοῦ Γκαίτε. Ἐγγραψε λοιπόν, γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο, τὸ τραγοῦδι τῆς Μινιόν, αὐτὸ πού τραγοῦδᾷ ὁ ἀρπίστας κι αὐτὸ τῆς Φιλίνας, καὶ σ' αὐτὰ πρόσθεσε τὸ **Ρέκβιεμ**, γιὰ σόλα, χορωδία κι ὀρχήστρα. Δυὸ ἀόρατοι χοροὶ ρωτοῦν: «Τὶ φέρνετε σ' αὐτὴν τὴ σιωπηλὴ συνάθροιση;» Καὶ τέσσερα παιδιά, πού εἶναι γύρω ἀπὸ τὸ φέρετρο, ἀπαντοῦν: «Σᾶς φέρνουμε ἕνα σύντροφο κουρασμένο.» Τότε ἀρχίζει ἕνα ἐναλλασσόμενο κόρο. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς ὠραιότερες καὶ τίς πιὸ παράξενες ἐμπνεύσεις πού εἶχε ποτὲ ἡ μεγαλοφυΐα αὐτοῦ τοῦ συνθέτη. Ἐπειτα ἐπανελημμένος εἶχε παρακινηθεῖ ἀπὸ τὴ σκέψη νὰ γράφει μουσικὴ πάνω σὲ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Γκαίτε, χῶρια ἀπὸ τὸ **Φάουστ**, πού τὸν ἐπεξεργαζόταν ἐπὶ ἐννιά χρόνια. Δὲ σκέφτηκε μόνο τὸ **Βίλχελμ Μάϊστερ**, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὸ **Χέρμαν καὶ Δωροθέα**. Τὸ θέμα αὐτὸ πήγαινε ὡς τὰ κατὰβαθα τῆς καρδιάς του. Ὁ Γκαίτε θέλησε νὰ δώσει μ' αὐτὸ τὸ παράδειγμα ἐνὸς ποιήματος μὲ θέμα

καί πρόσωπα λαϊκά, πού όμως είναι έπιδεχτικά ένός λυρικού τόνου, πράγμα πού από πάντα έπιθυμούσε κι ό Σούμαν.

Είναι λυτηρό πού δέ μπόρεσε νά γράψει παρά μόνο τήν ούβερτούρα του έργου αυτού, πού περιέχει όλα γενικά τά στοιχεία μιās θεατρικής δράσης, και πού θά του έδινε σίγουρα μιά πολύ εύτυχημένη έμπνευση. 'Η Ούβερτούρα, άπ' όπου περνάει τό μοτίβο τής **Μαρσεγιέζας**, κι όπου σέ μιá μεγάλη μουσική φράση έκτίθεται ή άφιξη κι ή ύποδοχή τής Δωροθέας στό σπίτι του πατέρα του Χέρμαν, είναι μιá ειδυλλιακή σελίδα διανθισμένη πέρα γιά πέρα από αισθηματική χάρη. Χρονολογείται από τό 1851.

'Η Ούβερτούρα γιά **Τή Μνηστή τής Μεσσίνας**—άπό τό δράμα του Σίλλερ— χρονολογείται άπ' τό 1850—1851. Τή χαρακτηρίζει ένα σκοτεινό και τραχύ χρώμα. Ήταν προορισμένη από τό Σούμαν νά προλογίσει μιá όλόκληρη παρτιτούρα, γραμμένη πάνω σ' ένα λιμπρέττο του Ρίχαρντ Πόλ. Ξέρουμε ότι τό θέμα αυτού του δράματος είναι ό αίμομιχτικός έρωτας δυό πριγκίπων γιά τήν άδερφή τους· ό ένας σκοτώνει τόν άδερφό του κι ύστερα αυτοκτονεί. Κι έδώ άκόμα ό Σούμαν θά εύρίσκε ένα ύπέροχο μοτίβο, κι είναι λυτηρό τό ότι παράτησε τήν πρόθεσή του νά γράψει μουσική γι' αυτό τό έργο. Τά διάφορα αυτά έργα προηγούνται του **Ταξιδιού του Ρόδου**, πού σύγχρονή του είναι, άν και φέρνει μεταγενέστερο άριθμό, ή **Ούβερτούρα του 'Ιουλίου Καίσαρα**.

'Η **Λειτουργία** και τό **Ρέκβιεμ** (1852), δέν προσθέτουν τίποτα στη δόξα του Σούμαν. Φαίνεται πώς ό χαρακτήρας τής θρησκευτικής μουσικής δέν του πήγαινε. Μέσα σ' όλο του τό έργο βρίσκουμε μιá διάχυση αισθημάτων, κι έναν πνευματισμό, δέν ύπάρχει όμως μέσα σ' αυτό τίποτα τό θρησκευτικό, μέ τή λειτουργική σημασία του όρου. Μιá τέτοια φόρμα τέχνης θά έπρεπε νά παρακινήσει τόν ένθερμο θαυμαστή του Μπάχ· γυρεύοντας όμως από τόν Πόλ ένα θέμα όρατορίου πάνω στό Λούθηρο και λογαριάζοντας νά γράψει έκκλησιαστική μουσική, ό Σούμαν είχε παρακινηθεί περισσότερο από τήν τεχνική παρά από τό πνεύμα. 'Εξ άλλου ήταν πάρα πολύ νευρικός, πάρα πολύ άρρωστος, κι άκόμη πάρα πολύ κακά προπαρασκευασμένος από είκοσι χρόνων κοσμική μουσική, γιά νά πετύχει σ' αυτήν τήν άποπειρά του, νά έπιβάλλει σιωπή στη φαντασία του και νά γίνει άυστηρός. 'Η **Λειτουργία** είναι κατώτερη από τό **Ρέκβιεμ**, πού περιέχει ώραίες έμπνευσμένες σελίδες, κι ένας τέτοιος άνθρωπος δέ θά μπορούσε νά κάνει τίποτα τό μέτριο. Αύτή του όμως ή άπόπειρα μένει έπεισοδιακή και χωρίς πραγματική σημασία, στη μουσική του σταδιοδρομία. 'Αλλης προελεύσεως, κι άλλης άξίας, είναι ή ώραία **Έπίσημη Ούβερτούρα** γιά χορωδία κι όρχήστρα, μέ τραγούδι πάνω στό **Rheinweiniied** (Τραγούδι του Ρήνου και του κρασιού), πού γράφτηκε τό 1853, κι είναι ένα από τά τελευταία σημαντικά έργα πού δημιούργησε ό Σούμαν.

Αυτές είναι οι όρχηστρικές δημιουργίες του Σούμαν, έκτός από τη **Γενεβιέβη**, το **Φάουστ** και το **Μάνφρεντ**, που θα μελετήσουμε πιά κάτω. Ένα όμως έργο πιά αναπτυγμένο θά πρέπει νά δώσει κι άλλες ειδικές αναλύσεις γιά όρισμένο αριθμό διαφόρων ώραιών δημιουργιών του Σούμαν, όπως τά **Κουαρτέτα**, οι **Σπουδές**, οι **Esquisses** κι οι **Φουγκες πάνω στ' όνομα του Μπάχ** (1845) τó **Τρίο σέ ρέ** έλασσον (1847), τó **Aventlied** του Ρύκερτ, γιά σοπράνο σόλο, χορωδία κι όρχήστρα (1848), τή **Φαντασία γιά πιάνο καί κλαρινέττο** (1849), τó **Τρίο σέ φά μείζον** (1847), τó **Τραγούδι του άποχαιρισμού**, γιά χορωδία, φλάουτα, δμποε, κλαρινέττα, φαγκότα, κόρνα ή πιάνο (1847), τά **Μοτέτα** γι άνδρική χορωδία κι έκκλησιαστικό όργανο (1849), ή **Εισαγωγή** καί τó **Allegro appassionato**, γιά πιάνο κι όρχήστρα (1849), τó **Νοκτύρν**, ποίημα του Χέμπελ γιά χορωδία κι όρχήστρα (1849), ή μπαλλάντα του **Γιού του Βασιλιά** του Ούλαντ, γιά σόλα, χορωδία κι όρχήστρα (1851), τó **Κοντσέρτο σέ λά έλασσον**, γιά βιολοντσέλλο κι όρχήστρα (1853), ή **Φαντασία γιά βιολι κι όρχήστρα** (1853), ή **Κατάρτα του τραγουδιστή**, Μπαλλάντα του Ούλαντ, γιά σόλα χορωδία κι όρχήστρα, καθώς κι οι **Μπαλλάντες** του Γκαίμπελ επίσης γιά σόλα, χορωδία κι όρχήστρα (1852), ή **Μοίρα του Έντενχαλ**, του Ούλαντ, γιά σόλα χορωδία κι όρχήστρα, κλπ. Στά έργα αυτά υπάρχουν καταπληχτικοί μουσικοί θησαυροί, καί τά περισσότερα άπ' αυτά δέν έχουν παιχτεί ποτέ στη Γαλλία. Κι όμως, καί μόνα τά **Τρίο** θά έξασφάλιζαν τή δόξα στό συνθέτη τους, γιати είναι πραγματικά άριστουργήματα αισθηματος καί συγκεντρωμένης έκφρασης. Κι όλη αυτή ή οργανική παραγωγή, που παρακολουθείται παράλληλα από τίς τεράστιες δημιουργίες του Σούμαν γιά όρχήστρα, καταλήγει νά μάς έμπνεύσει έναν κατάπληχτο θαυμασμό μπροστά σ' αυτό τó παραχώδες καί λαμπρό ξεχείλισμα μιās μεγάλης ψυχής.

V

Η Γενεβιέβη είναι ή μόνη θεατρική δημιουργία του Σούμαν. Τήν όρχισε τó 1846, όμως πολύ πιά πρίν λογάριαζε νά γράψει γιά τή σκηνή, νά συνθέσει μιá πραγματική όπερα. Άπ' τó 1841 ζητούσε νά πετύχει ένα λιμπρέτο από τó Γκρίπενκερλ: ήθελε μιá **γερμανική όπερα**. Τó ζητούσε μέ τά βίαια όρθρα που γραφε τó 1842, κατηγορώντας τούς ποιητές καί τούς συνθέτες τής πατρίδας του «ότι ήταν μεγάλη ή δειλία τους ν' άφίνουν τó πεδίον έλεύθερο στους Έταλούς καί στους Γάλλους.» 'Ο Βασιηλέφσκι, ό πιστός του βιογράφος, αναφέρει ότι λογάριαζε νά συνθέσει τó **Φάουστ**, τήν **Έλοίζα** καί τόν **Άβελάρδο**, τή **Μαρία Στιουαρτ**, τή **Σακούνταλα**, τή **Μοκάννα** του Τόμας Μούρ, που ή υπόθεσή της πλεκόταν γύρω από τά έπεισόδια του Ισπανο-μαυριτανικού άγώνα. Μά σιγά—σιγά έγκατέλειπε τά όσα λογάριαζε νά γράψει. Είχε γράψει μάλιστα μιá

Άρια κι ένα κόρο γιά μιά δπερα, πού τó θέμα τής ήταν παρμένο από τόν **Κουρσάρο** τού Μπάϊρον. Ήταν κυριεμένος από τόν πόθο νά δημιουργήσει μιá αναγέννηση τού γερμανικού δράματος. Τέλος διάβασε τίς τραγωδίες τού **Τίρκ** και τού **Χέμπελ**, τίς σχετικές μέ τó θρύλλο τής **Γενεβιέβης**, όπως συνήθως τή γράφουν πολú παράξενα. Μά ó Χέμπελ άρνήθηκε νά γράψει τó λιμπρέττο, κι ó Σούμαν τó ζήτησε από τó φίλο του **Ρόμπερτ Ράϊνικ**. Μά φαίνεται πώς δέν έμεινε ευχαριστημένος από τó λιμπρέττο αυτό τού φίλου του, κι έτσι βάλθηκε νά τó διορθώσει ó ίδιος. 'Απ' αύτή του όμως τήν έργασία βγήκε μιá σύνθεση άτονη και στερημένη από διαβαθμίσεις κι από έμφέ. 'Η ούβερτούρα είχε γραφεί τó 1846, ή πρώτη πράξη τó 1847, κι όλόκληρο τó έργο τέλειωσε τó 1848. 'Ο Σούμαν περίμενε τó τέλος τών ταραχών αύτής τής αξιομνημόνευτης χρονιάς, γιά νά φέρε τó έργο του στη Ληψεία και νά τó εμπιστευθεί στη φροντίδα τού διευθυντή τού Βίρσινγκ και τού άρχιμουσικού Ρίητς. Οι διαπραγματεύσεις τράβηξαν σέ μάκρος. Πρώτα διάλεξαν γιά χρονολογία άνεβάσματος τής δπερας αύτής τó Φεβρουάριο τού 1849, μετά, τó καλοκαίρι, ύστερα τó χειμώνα. Τέλος ή **Γενεβιέβη** παίχτηκε στις 25, 28 και 30 'Ιουνίου τού 1850.

'Η έπιτυχία ήταν μετριότατη, κι όμως ó Σούμαν, από τόν καιρό τού **Παράδεισου** και **τής Πέρη**, έθεωρείτο σαν ένας μεγάλος συνθέτης, και τó θέμα τής δπεράς του ήταν κατάλληλο γιά νά άρέσει σ' ένα γερμανικό κοινό. Όμως όλοι βρέθηκαν σύμφωνοι στό ότι ή δράση ήταν υπερβολικά άργή, κι οι σκηνές δεμένες πολú άδέξια. Τó λάθος ήταν στό κείμενο, στό Χέμπελ, στό Ράϊνικ, και τέλος στό Σούμαν, πού τó έντελώς ύποκειμενικό του πνεύμα επέμενε ακόμα στό νά δώσει κύρια θέση στην περιγραφή τών ψυχικών καταστάσεων και δευτερεύουσα στη δράση. 'Ο μύθος τής **Γενεβιέβης** δέν πρόσφερε ύλικό γιά τέσσαρες μεγάλες πράξεις. 'Όλος ó κόσμος γνωρίζει αυτόν τó θρύλλο τής φτωχής **Γενεβιέβης** πού, στην άπουσία τού συζύγου τής, άφοϋ άντιστάθηκε στις έπιθυμίες τού άπιστου έπιστάτη **Γκολό**, κατηγορήθηκε άπ' αυτόν γιά τεκνοποιία από μοιχεία, καταδικάστηκε σέ θάνατο, παρατήθηκε σ' ένα δάσος από τούς ύπηρέτες πού είχαν έπιφορηστεί νά τήν πνίξουν, και τέλος ξαναβρέθηκε από τó σύζυγο, πού άναγνωρίζει τήν άθωότητά τής και καταδικάζει τó **Γκολό** σέ διαμελισμό. Αυτό τó λεπτό θέμα είναι άπολύτως άνεπαρκές νά υποστηρίξει μιá μεγάλη ένορχήστρωση. 'Ο Σούμαν τó ένωσε, και σκέφτηκε νά άναπληρώσει τά κενά τής πλοκής τού έργου μ' έρμηνείες μουσικής ψυχολογίας. Αυτό όμως ήταν σά νά πρόδινε περισσότερο τή σκηνική έκτέλεση μέ τή μονοτονία και τήν άνακολουθεία τών έπισοδειών. Μένει από τή **Γενεβιέβη** μιá ούβερτούρα—πού ή δύναμη κι ή γοητεία τής είναι υπέροχη,—μιá άπ' τίς ωραιότερες όρχηστρικές σελίδες τού Σούμαν. 'Αφγείται όλο τó δρσμα, και σίγουρα θά άρκοϋσε αύτή και μόνη γιά νά συν-

οφίσει τὸ κύριο ἐνδιαφέρον τοῦ δράματος. Ἐκθέτει τὸ θλιβερὸ μοτίβο τῆς προδοσίας, τὸ μοτίβο τοῦ ἔρωτα, καὶ τέλος τὸ θριαμβευτικὸ τραγούδι τῆς ἀναγνωρισμένης ἀθωότητας, μὲ μιὰ λυρική δύναμη πραγματικά ἐξαιρετική. Ἐνα χορωδιακὸ τραγούδι—ποῦ ἀνοίγει τὴ πρώτη πράξη—ὀρισμένα κόρα, καὶ μερικά ντουέττα, εἶναι δημιουργίες ἐνὸς μεγάλου μουσικοῦ· μποροῦμε ὅμως νὰ ποῦμε ὅτι τὸ σύνολο εἶναι ἕνα ἀποτυχημένο ἔργο, ποῦ μόνον αὐτὰ τὰ ἀποσπάσματα ποῦ ἀναφέραμε δικαιολογοῦν τὴν ὑπαρξή του.

Ὁ **Μάνφρεντ** εἶναι ἕνα ἔργο ἐντελῶς διαφορετικὸ, καὶ στὴν περίπτωσή αὐτὴ βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἕνα ἀπόλυτο ἀριστούργημα.

Διαλέγοντας τὸ θέμα τοῦ **Μάνφρεντ**, ὁ Σούμαν μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἔκαμε, μιὰ εὐτυχισμένη ἐκλογή. Ὑπάρχει ὅμως σ' αὐτὴν τὴ λέξη μιὰ φρικτὴ εἰρωνία, ἂν σκεφτοῦμε πῶς αὐτὸ τὸ θέμα ἦταν τὸ πιὸ κατάλληλο γιὰ νὰ ἐρεθίσει τὴν τρέλα ποῦ φώλιαζε μέσα του, καὶ τὴ μεγαλοφυΐα του, ποῦ ἡ τρέλα αὐτὴ τὴν ἔτρεφε καὶ τὴν κατὰστροφε μαζὶ. Ὁ **Μάνφρεντ** τοῦ παρουσίασε ἀπότομα—καὶ σὰ νὰ τὸν προκαλοῦσε—τὴν εἰκόνα τῶν πιὸ κρυφῶν πόνων κι ἀγωνιῶν τῆς ψυχῆς του. Εἰκόνα τραγικὰ πιστὴ! Αὐτὴν τὴ φορὰ ὁ μεγάλος αὐτὸς ἀνήσυχος βρέθηκε ἀντιμέτωπος μὲ τὸ πεπρωμένο του. Δὲν πισωδρόμισε ὅμως, ἀλλὰ δημιούργησε ἕνα ἀριστούργημα ὅπου αὐτοπεριγράφεται ὀλόκληρος, καὶ σύγχρονα ἔκαμε ἕνα ἀπόφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὴν καταστροφή. Κι αὐτὸ εἶναι ποῦ δίνει στὸ **Μάνφρεντ** του, ἕνα τόσο συγκλονιστικὸ ψυχολογικὸ ἐνδιαφέρον, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν του ἀξία.

Τὸ ποίημα τοῦ Μπάϋρον ἦταν, καθὼς ξέρομε ἕνα ἔργο ποῦ δὲν προοριζόταν γιὰ τὸ θέατρο. Ὁ ἴδιος ὁ Μπάϋρον μάλιστα εἶχε μιὰ ἐπιθυμία ἐπιθυμία νὰ γράψει ἕνα ἔργο ποῦ νὰ μὴ παίζεται στὸ θέατρο, ἀπὸ περιφρόνηση πρὸς τὴ σκηνή. Δὲ θέλησε νὰ κάμει παρά ἕνα διαλογικὸ ποίημα ὅπου νὰ ἐκθέτει μιὰ σειρά ψυχικῶν καταστάσεων. Αὐτὲς οἱ ψυχικὲς καταστάσεις ἔχουν μιὰ ἄγρια βιαιότητα, ἕναν ἀπελπισμένο ρομαντισμὸ, μιὰ ἐπίσης ἄγρια ἐξέγερση καὶ μιὰ ξεχωριστὴ ἀπαισιοδοξία. Ὁ Μπάϋρον ἤξερε τὸ **Φάουστ** τοῦ Γκαίτε ἀπὸ ἕνα φίλο του, στὸ 1816, ἀλλά, καθὼς ἔγραφε, «εἶναι ἡ Γιούγκφριτου, τὸ Στάϊνμαχ, κάτι τι ἄλλο ἀκόμη, κάτι πολὺ περισσότερο ἀπ' τὸ **Φάουστ**, ποῦ μοῦ ἐνέπνευσαν τὸ **Μάνφρεντ**. Κι ὁμοίως ἡ πρώτη σκηνὴ ἔχει κάποια ὁμοιότητα μὲ τὸ «**Φάουστ**». Καὶ πραγματικά ὑπάρχει μιὰ αἰσθητὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στὰ δυὸ αὐτὰ ἔργα. Ὅμως τὸ πνεῦμα τους εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ, Ὁ **Μάνφρεντ** εἶναι μιὰ λυρική αὐτοβιογραφία, καθαρὰ ὑποκειμενική, ποῦ σχεδὸν προαναγγέλλει τὸ Νίτσε, καὶ τὴ θεωρία τοῦ «ὑπερανθρώπου» ποῦ ἔδωσε ἀφορμὴ σ' ἕνα σωρὸ πλανεμένες ἐρμηνεῖες. Εἶναι τὸ ποίημα τῆς ἐπανάστασης καὶ τῆς ἀμφιβολίας. Ὁ **Μάνφρεντ** εἶναι ἕνας πλούσιος ἄρχοντας ποῦ ζεῖ μόνος του στὸ φεουδαλικὸ τοῦ ἀνάχτορο, στὴν Ἑλβετία. Εἶχε ἀγαπήσει τὴν

ἀδελφή του 'Αστάρτη, πού πέθανε (εἶναι μιὰ ἀπό τις ἀναλογίες τοῦ προσώπου αὐτοῦ μέ τὸ Ρενέ τοῦ Σατωμπριάν), καὶ βασανισμένος ἀπὸ τὴν τύψη, καταφεύγει στὴ μαγεία. Τὸ μυστήριον τῶν καταραμένων ἐπιστημῶν τὸν τραβᾷ ἀκατανίκητα, καὶ σύγχρονα θέλει νὰ βρεῖ σ' αὐτὲς τὴν παρηγοριὰ τῆς λήθης. Ὅμως ἡ παράξενη ἰδιοφυΐα του δὲν καταφέρνει γὰ διεισοδεῖ στὰ μεγάλα μυστικά, κι ὅσο περισσότερο μοχθεῖ, τόσο περισσότερο ὑποφέρει ἀπὸ τὴν ὀδυνηρὴ θύμιση τῆς νεκρῆς. Μιὰ τέτοια ὑπαρξὴ ἔχει πολλές ἀναλογίες μέ τοὺς ἀρρωστημένους κι ἐγκληματικούς ἐραστὲς πού ζοῦν μέσα στὰ διηγήματα τοῦ Πόε, ἰδίως μέ τὸν 'Εγέα, τὸν ἐραστὴ τῆς Βερενίκης, ἢ τὸν ἀνώνυμο σύζυγο τῆς Λιγείας. Τέλος, μὴ μπορώντας ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴ θλίψη του, οὔτε νὰ γαληνέψει τὴν ὑπεροπτικὴ ψυχὴ του ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη δίψα της, ὁ Μάνφρεντ, ἀποφασίζει νὰ πεθάνει. Ἐτοιμάζεται λοιπὸν νὰ πέσει μέσα σ' ἕνα βάραθρο, μὰ ἕνας κυνηγὸς ἀγριοκάτσιων τὸν προφτάνει, τὸν συγκρατεῖ καὶ τὸν φιλοξενεῖ στὸ καλύβι του.

Παρατώντας τότε τὴ σκέψη τῆς αὐτοκτονίας, ὁ Μάνφρεντ ξαναγυρίζει στὶς μαγικὲς του ἐπιστῆμες, ἐξορκίζει τὴν 'Αστάρτη νὰ φανερωθεῖ σ' αὐτόν, καὶ νὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὸ μυστήριον τῆς μέλλουσας ζωῆς. Τέλος ἡ 'Αστάρτη τοῦ ἀναγγέλλει τὸ χαμὸ⁴ του. Ἐρχεται τότε ὁ ἀββάς τοῦ Σαιν - Μωρίς γιὰ νὰ τοῦ προτείνει νὰ τὸν βοηθήσει νὰ πεθάνει χριστιανικῶς. Μὰ ὁ ἐπαναστάτης ἀρνεῖται. Ὁ ἀββάς ὅμως, κινούμενος ἔπι τὸ χριστιανικὸ του καθήκον, ἐπιμένει νὰ σώσει αὐτὴν τὴν παραστρατημένη ψυχὴ. Ὁ Μάνφρεντ τότε καλεῖ τὰ πνεύματα πού τὸν περικυκλώνουν, καὶ πεθαίνει προκαλώντας τα καὶ περιφρονώντας τα ἄφοβα, χωρὶς νὰ λυγίσει ἢ περηφανῆ του θέληση, ἀφοῦ διακήρυξε ὅτι ἡ ψυχὴ εἶναι τὸ κοινὸ μέτρο τοῦ ἑαυτοῦ της καὶ τοῦ καλοῦ ἢ τοῦ κακοῦ, κι ὅτι τελικὰ ἀπορροφᾶται ἀπὸ τὸν πόνο ἢ τὴν χαρὰ πού τῆς δίνει ἡ συνείδηση τοῦ τι ἀξίζει, ὄντας αὐτὸ πού θέλησε νὰ γίνῃ. Εἶναι ἕνα ἀξίωμα ἐντελῶς νιτσεικόν. Βλέπουμε λοιπὸν πόσο τὸ πνεῦμα αὐτοῦ τοῦ ποιήματος εἶναι διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ τοῦ Φάουστ. Ὁ δόκτωρ, ὄνειροπόλος, ξαφνιασμένος, δειλός, αἰσθηματικός, παρουσιάζει τὴ σύνθεση τῆς μέτριας ἀνθρωπότητος. Μὰ ὁ κόμης Μάνφρεντ εἶναι πάνω ἀπ' τὴν ἀνθρωπότητα. Εἶναι ἕνας ὄνειροπόλος τῶν βουνοκορφῶν, ἐνῶ ὁ Φάουστ εἶναι ἕνας ἀστός τῆς μακάριος Γερμανίας. Ὁ Σούμαν ἐνθουσιάστηκε μ' αὐτόν τὸν ἥρωα, πού, ρομαντικός μαζί καὶ ξεπεραστής τοῦ ρομαντισμοῦ, ὅπως κι αὐτὸς ὁ ἴδιος, ἀνταποκρινόταν τόσο καλὰ στὸν ὑποκειμενισμό του. Μὰ, κατὰ τὴ συνήθειά του, ἔκαμε μερικὲς ἀλλαγές στὸ ποιητικὸ κείμενο, πού τὸ ἐφέ τους τοῦ φάνηκε πιὸ δραματικόν. Περίορισε σὲ τέσσερα τὰ πνεύματα, πού ἔρχονται στὸ Μάνφρεντ, καὶ τροποποίησε τὴ λύση τοῦ δραματικοῦ αὐτοῦ ποιήματος. Ὁ Μάνφρεντ του πεθαίνοντας γαληνεύει, δίνει τὸ χέρι στὸν ἀββά καὶ πεθαίνει εἰρηνικῶς, ἐνῶ ἀκούεται ἕνα Ρέκβιεμ, πού τὸ ψάλλουν στὸ γειτονικὸ μοναστήρι.