

Αυτή ή ύποκατάσταση δίνει στο έργο ένα χαρακτήρα πιό εύκολα ύποβλητικό, όμως έκφυλίζει έντελώς τή σκέψη του Μπάϋρον και άφαιρεί από τόν ψυχολογικό χαρακτήρα του Μάνφρεντ όλη του τήν πρωτοτυπία, κι όλο του τό νόημα. Αυτό τό σκοτεινό ποίημα τής 'Αμφιβολίας έπρεπε να μείνει ανέπαφο. 'Εκτός άπ' αυτήν τήν έπιφύλαξη, ή παρτιτούρα τών δεκατεσσάρων κομματιών, πού γράφηκαν άπό τό Σούμαν γιά τό Μάνφρεντ, είναι ένα άριστούργημα, μιá πραγματική «μουσική τών βουνοκορφών». 'Η ούβερτούρα, τό τραγούδι τών πνευμάτων, τό κάλεσμα τών δαιμονίων, τό άντράκτ, ή εμφάνιση τής νεράϊδας τών "Άλπεων, ό μονόλογος του Μάνφρεντ, ό καταπληχτικός διάλογός του μέ τήν 'Αστάρτη, τό φινάλε, είναι σελίδες πού κατέχουν μιá ξεχωριστή θέση μέσα στίς πώ δοξασμένες σελίδες τής μουσικής. 'Εδω ό Σούμαν φτάνει τόν τόνο τών πιό έξαιρετικών του λήντερ πού θά μπορούσαμε να τό ονομάσουμε «άπόκρυφα», άν μιá τέτοια λέξη θά μπορούσε να προσδιορίσει τή μαγεία πού μάς αναθυμίζουν τά λήντερ του ό **Ραψωδός** και ή **Βραδυά άγωνίας**. 'Η ούβερτούρα, πού τό κοινό τήν ξέρει περισσότερο άπ' όλο τό υπόλοιπο έργο, είναι τό ποίημα τής διανοητικής άγωνίας, μιá κραυγή ύπεράνθρωπου πνευματικού πόνου, Ικανή να διαπεράσει όλες τις ήλικίες τής ανθρωπότη-
τας, έφ' όσο θά ύπάρξει κάποια μουσική και ύπάρξεις γιά να τήν ακούν,

Τέλος, άς τό ξαναπούμε, ό **Μάνφρεντ** είναι ένα άσύγκριτο δοκου-
μέντο γιά τόν ίδιο τό συνθέτη του : σ' αυτό τό έργο ό τρέλλα του Σού-
μαν εκδηλώθηκε στόν παροξυσμό τής μεγαλοφυΐας του. «Τό να ζούμε—
έγραψε ό 'Ίψεν — είναι τό να πολεμούμε τά φαντάσματα πού συχνά-
ζουν στίς κάμαρες του μυαλού μας· τό να είναι κανείς ποιητής είναι σά
να κρίνει τόν έαυτό του.» Στο **Μάνφρεντ** ό Σούμαν έκαμε και τό ένα
και τ' άλλο. "Εκρινε τόν έαυτό του, και παρουσιάστηκε· σάν ένας **ένσυ-
νειδης τρελλός**: γνώρισε τήν έχθρά του (τήν τρέλλα), και τό καταπλη-
χτικό είναι ότι έζησε μερικά χρόνια άκόμα ύστερα άπ' αυτήν τήν τρομερή
εμφάνισή τής.

'Ο **Φάουστ** συνετέθη μ' ένα πνεύμα έντελώς διαφορετικό άπ' αυτό
πού ένέπνευσε τό **Μάνφρεντ**. Τό έργο του Μπάϋρον δημιούργησε μέσα
στο νοϋ του Σούμαν ένα είδος κεραυνοβόλας κρίσης, μιá άκατανίκητη
έπιθυμία γιά έξομολόγηση και κραυγές. 'Ο Φάουστ ήταν τό έννοούμενό
του έργο, τό «άριστούργημα του» γι αυτόν. Τό δούλεψε ύπομονητικά, επί
πολλά χρόνια, "Εβαλε σ' αυτό όλη του τή σοφία, όλη του τήν πνευματι-
κότητα, όλη του τή φιλοδοξία γιά μεγάλα έργα κι όλο του τό θαυμασμό
γιά τό Γκαίτε. 'Ο Σούμαν δούλεψε γιά τή σύνθεση του Φάουστ άπό τό
1853 ως τό 1884, άρχίζοντας άπό τό τελικό κόρο και τελειώνοντας μέ τήν
ούβερτούρα. Σίγουρα είχε τήν πρόθεση να συνθέσει μουσική γιά όλό-
κληρο τό ποίημα. Αυτό όμως ήταν ένα τεράστιο έγχείρημα—ό Σούμαν
καταλάβαινε όλη του τή δυσκολία—πού θά έκανε κι αυτόν άκόμα τό

Βάγκνερ νά πσιωδρομίσει. Ζήτησε λοιπόν πρώτα νά νιώσει άκριβώς ό ίδιος με τήν έργασία, αυτό πού σκεφτόταν μουσικά γι αυτό τó άσυνήθιστο και γιγάντιο έργο, "Έτσι άποφάσισε νά γράφει άποσπάσματα και νά καταλήξει, με τά χρόνια νά συναρμολογήσει τις διαδοχικές του έμπνεύσεις, χωρίς νά βλέπει σ' αυτή του τήν ταχτική κανένα ένδεχόμενο άποτυχίας, άφοϋ κι ό Γκαίτε έγραψε τó Φάουστ κατά τόν ίδιο τρόπο.

Μπορούμε νά ποϋμε ότι στα τελευταία δέκα χρόνια τής ζωής του Σούμαν βλέπουμε νά σκαρφαλώνει ή έρωτευμένη γιά τήν τελειότητα ψυχή του γύρω άπό ένα έργο, πού τής παρουσίαζε ένα σίγουρο παράδειγμα και τή γοήτευε. Αύτην τή γοητεία τή δοκίμασε ένας όλόκληρος αιώνας μπροστά στο **Φάουστ**. Τό έργο αυτό ήταν περισσότερο άπό ένα λογοτεχνικό και φιλοσοφικό άριστούργημα: ήταν ή έπιβεβαίωση τής διανοητικής δύναμης τής Γερμανίας, πού έδινε στον κόσμο μιά συνθετική διαθήκη, κι ό Σούμαν ήταν ένας πάρα πολύ μεγάλος άνθρωπος γιά νά μήν όνειρευτεί τó πέταγμα τής μεγαλοφυΐας του σέ παρόμοια ύψη, περνώντας άπό τήν αισθηματική και παθητική τέχνη στην πύο μεγαλόπρεπη τέχνη τής μουσικής ιδεολογίας. "Όμως, γράφοντας τήν ούβερτούρα και τις έξη σκηνές πού άποτελούν τó έργο του, έδειξε, με τήν έκλογη των σκηνών πού διάλεξε γιά νά συνθέσει, μιά τάση ν' άποδώσει πολύ συγκεκριμένα τήν ανθρώπινη και σπαραχτική πλευρά τού δράματος.

Στόν πρώτο **Φάουστ** διάλεξε τή σκηνή τού κήπου, τή σκηνή τής μετάνοιας τής Μαργαρίτας μπροστά στην Παρθένα και τή σκηνή όπου νιώθει τόσες τρομάρες μπροστά στην έκκλησία. Στο δεύτερο, βρίσκουμε τή σκηνή τού ύπνου και τού ξυπνήματος τού Φάουστ ανάμεσα στις σελφίδες, αυτή τής φιλονικίας τού Φάουστ και τής "Έγνοιας μέσα στα μεσάνυχτα, αυτή τού θανάτου, πού κλείνει μ' ένα έμβατήριο, καί τέλος τó χορό τής λύτρωσης και τής σωτηρίας στον ούρανό, πού στεφανώνει τó έργο.

"Η πρώτη κι ή δεύτερη άπ' αυτές τις σκηνές είναι πολύ σύντομες. "Η συνέντευξη είναι ένα μουσικό σχεδίασμα, τρυφερό και γοητευτικό, όμως άρκετά συνοπτικό, πού παρουσιάζεται σαν ένα άνακάτεμα ταραχής και γοητείας. "Η σκηνή τής μετανοίας είναι καθαρός έμπρεισιονισμός, κι ή μουσική άκολουθεί αύστηρά τó κείμενο. "Η Μαργαρίτα κλαίει και μετανοεί, γονατισμένη προστά στην εικόνα τής Παρθένας, στα πόδια τής όποιας άνθουν ρόδα. "Απελπίζεται, έκλιπαρεί, με μιά σπαραχτική ειλικρίνεια. "Η όρχήστρα τή συνοδεύει με πνιγμένους λυγμούς, και τó θέμα τής σκηνής τού κήπου, πού γίνεται φριχτά μελαγχολικό, ύποστηρίζει αύτην τήν όδύνη ως τήν τελική κραυγή: «Σώσε με άπ' τó θάνατο, σώσε με άπ' τó ντρόπιασμα!» "Η σκηνή αύτή είναι ένα λίηντ με όρχήστρα καθώς κι ένα κομμάτι λυρικού δράματος, και, όπως και ή πρώτη σκηνή, κρατά τήν άναλογία της σχετικά με όλόκληρο τó **Φάουστ**. "Αν ό Σούμαν σύνθετε όλό-

κληρο τὸ ἔργο, τὰ δυὸ αὐτὰ κομμάτια θὰ βρίσκονταν ἀκριβῶς στὴ θέση τους, κι αὐτὸ ἀποδείχνει μάλιστα ὅτι ἔλπριζε νὰ τελειώσει αὐτὸ τὸ τεράστιο οἰκοδόμημα, ποῦ ἀπ' αὐτὸ ἀρχικὰ ἐργάστηκε κατὰ προτίμηση, τὰ μέρη ποῦ κατέχουμε σήμερα, χωρὶς ὅμως νὰ θέλει νὰ σταματήσει ὡς ἐκεῖ.

Ἡ σκηνὴ τῆς ἐκκλησίας εἶναι ἀλοιώτικα σημαντικὴ. Εἶναι μιὰ πάλη παράφορα δραματικὴ μεταξὺ τοῦ Πνεύματος τοῦ Κακοῦ καὶ τοῦ λειτουργικοῦ ὄσματος, πάλη ποῦ γίνεται μέσα στὴν ψυχὴ τῆς ἀμαρτωλῆς, μὰ ποῦ τίς λεπτομέρειες τῆς μᾶς τίς διηγίεται ὑπέροχα ἢ ὀρχήστρα. Ἡ Μαργαρίτα μπῆκε ἀπελπισμένη, κι ὅμως μὲ τὴν πρόθεση νὰ βρεῖ τὸ γαλήνεμα ἀπ' τίς τύψεις τῆς καὶ νὰ γίνεῃ ὄξια τῆς οὐράνιας εὐσπλαχνίας. Ἀναθυμάται τὴν τόσο θρησκα νιότη τῆς, ἐνῶ τὸ Πνεῦμα τοῦ Κακοῦ τὴν ἀναμπαίζει. Τότες ἀντηχεῖ τὸ ἀνίλεο *Dies irae*, μὲ τὸ τρομαχτικὸ ξεφρένιασμα τῶν χαλκίνων ὀργάνων καὶ τῶν φωνῶν, ποῦ συντρίβει τὸ θρηνο τῆς ἀμοιρῆς καὶ σκεπάζει τὸ γέλιο τοῦ Μεφιστοφελῆ. Γρήγορα τότε ἡ Μαργαρίτα, φωνάζει ἀπ' τὴν τρομάρα τῆς, μὰ ἐκείνη τῇ στιγμῇ ἀκούγεται τὸ αὐστηρὸ *Judex ergo*. Ὁ διάβολος καταριέται τὴ νεαρὴ κοπέλλα κι ἐξαφανίζεται. Τὸ *Quid sum miser* ἤχει τότε ἀργά. Ἡ Μαργαρίτα νιώθει νὰ χάνει τίς δυνάμεις τῆς, κι ἡ σκηνὴ κλείνει. Ἡ σκηνὴ αὕτη εἶναι γεμάτη ὁμορφιά. Καὶ μόνο αὕτη θ' ἄρκοῦσε ν' ἀποδείξει ὅτι ὁ Σούμαν ἦταν ἱκανός, ὕστερα ἀπὸ τόσα μικρὰ καὶ συμπυκνωμένα ἔργα, νὰ ζωγραφίζει μεγάλους ἡχητικούς πίνακες καὶ νὰ πετᾷ στὶς χῶρες τῆς ὑψηλῆς τραγικῆς δύναμης. Εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴ συγκινηθοῦμε κατάθοθα ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ὑπέροχη μεγαλοπρέπεια τῆς ἐπέμβασης αὐτῆς τοῦ *Dies irae* καὶ λίγες καταστάσεις ὑπάρχουν, ποῦ νὰ εἶναι πιὸ ἐντυπωσιακὲς στὸ θέατρο, ἀκόμα καὶ στὰ ἔργα τοῦ Βάγκνερ.

Ἡ σκηνὴ τοῦ ὕπνου τοῦ Φάουστ εἶναι πολὺ γνωστὴ στοὺς φιλολογικούς κύκλους γιὰ τὴν τελειότητα τῶν στίχων τοῦ Γκαίτε. Ὁ Σούμαν ὅμως τὴν ἔκαμε δική του. Οἱ σουλφίδες ναουρίζουν τὸν ὕπνο τοῦ ὄνειροπόλου. Οἱ ἔρπες καὶ τὰ βιολιά θροίζουν· εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἔξταση τῆς ὥρας νύχτας, ὡς τῇ στιγμῇ ποῦ τὸ τραγούδι τὸ "Αἰριελ ἀναγγέλλει τὴν αὐγὴ. Ἡ φύση ζωογονεῖται καὶ φωτίζεται. Ὁ Φάουστ συνέρχεται ξανά κι ἐλπίζει, ἡ μαγικὴ ὄσορφιά τοῦ τοπείου τὸν μεθᾶ, ἐνῶ στὴν ὀρχήστρα παρουσιάζεται ἕνα ἀπὸ τὰ θαυμασιότερα τοπεῖα ποῦ ζωγράφισε ποτέ ἕνας μουσικός. Εἶναι μιὰ ἐνθουσιώδης ἀνοδος, ὡς τίς ἀρμονίες τοῦ *μὴ μεῖζον* καὶ τοῦ *σὶ μεῖζον*, ποῦ ζωγραφίζει τὴν ἀναγέννηση τοῦ Φάουστ, καὶ τὴν ἀπόφασή του νὰ φτάσει ὡς τὴν ἀνώτατη βαθμίδα ὀλόκληρης τῆς ὑπαρξῆς του. Ὁ ἥλιος ὅμως γίνεται, ἐκτυφλωτικός, ἀνυπόφορος γιὰ τὰ κουρασμένα του μάτια, κι ὁ συμβολικὸς ἄνθρωπος μένει θαμπωμένος, ταραγμένος, λαχανιάζοντας, μπροστὰ στὴν ἀνταύγεια τοῦ καταράχτη, ὅπου βλέπει τὴν ἀφηρημένη, ἀσύλληπτη καὶ γλυκεῖα εἰκόνα, τῆς ὑπαρξῆς ποῦ θὰ ἤθελε ν' ἀγκαλιάσει.

Ἄμέσως ξεπηδᾷ ἓνα σκέρτσο γιομάτο ἀπὸ τρομερῆ εἰρωνεία. Ρυθμίζει τὸ χορὸ τεσσάρων συντρόφων ποῦ κάνουν γκριμάτσες, τῆς Ἀθλιότητος, τῆς Πείνας, τῆς Ἀνάγκης καὶ τῆς Ἑγνοίας. Καὶ σὺν αὐτῇ μείνει μόνη, ὁ Φάουστ προφέρει τὴν ἀθάνατη φράση: «Ὡ φύση! πῶς δὲν εἶμαι παρὰ ἓνας ἄνθρωπος, τίποτα ἄλλο παρὰ ἓνας ἄνθρωπος μπροστὰ σὲ σένα! Μὰ τώρα ἀξίζει τὸν κόπο νὰ εἶναι κανεὶς ἄνθρωπος!» Μετὰ πέφτει σ' αὐτὴν τῆ βαθεῖα κατάνυξη, τῆ γιομάτῃ μετάνοια καὶ ταπείνωση μπροστὰ στὸ ἄγνωστο, ὅπου ὁ Γκαῖτε, ὕστερα ἀπ' τὸν Ἄμλετ, μπόρεσε νὰ ὑψῶθαι τόσο ψηλὰ μὲ τὴν ἔκφραση καὶ τὸ μεταφυσικὸ αἶσθημα, καὶ νὰ βρεῖ ἓνα ἐντελῶς καινούριο μέσο ἐκδηλώσεως τῆς ὑπέρτατης μεταλλοχολίας τῆς ψυχῆς.

Σ' αὐτὸ τὸ ψυχολογικὸ ὕψος τοῦ δράματος, κρατιέται ὁ Σούμαν μὲ μιὰ ὑπέροχη ὄνωση, μὲ μιὰ τέτοια κατανόηση τοῦ κειμένου, ὥστε μόνο μιὰ μεγαλοφυΐα θὰ μπορούσε νὰ διεισδύσει τόσο βαθεῖα στὸ πνεῦμα μιᾶς ἄλλης. Ὁ Σούμαν ἔδωσε ἐδῶ ἓνα ὑπέρτατο παράδειγμα συνενόησης μὲ μιὰ φιλοσοφικὴ μεγαλοφυΐα, ὅπως ἔδωκε ἓνα ἀμίλητο παράδειγμα συνενόησης μὲ μιὰ αἰσθησιακὴ μεγαλοφυΐα, ἐρμηνεύοντας τὸν Ἑρρίκο Χάινε.

Ὁ Φάουστ περιφρονεῖ τὴν Ἑγνοία: «Ἐσένα, Ἑγνοία, ὅσο μεγάλη ἢ ἐπιτήδεια κι ἂν εἶναι ἡ δύναμή σου, ἀρνοῦμαι νὰ σ' ἀναγνωρίσω.» Πόσο διαφορετικὸς εἶναι αὐτὸς ὁ Φάουστ ἀπὸ τὸ θεοφοβούμενο κι ἀναποφάσιτο ἐκεῖνο ἀσπὸ, ποῦ εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴ Μαργαρίτα, στὸν πρῶτο Φάουστ, τὸ μόνο ποῦ ἡ ἐπιτυχία τῆς σύνθεσης τοῦ Γκουνῶ παρουσίασε στοὺς Γάλλους. Μὰ στὸ δεύτερο αὐτὸ Φάουστ ξαναζει σχεδὸν ἡ περιφάνεια τοῦ Μάνφρεντ, καὶ ἀναγγέλλεται ὁ Ὑπεράνθρωπος τοῦ Νίτσε. Αὐτὸ ὅμως γίνεται γρήγορα σὺν ἀστραπῇ. Ἡ Ἑγνοία φυσᾷ δόλια πάνω στὰ μάτια τοῦ ἀνθρώπου ποῦ τὴν περιφρονεῖ, καὶ τὸν τυφλώνει. Τότε ὁ Φάουστ παραδίνεται στ' ὄνειρο· κι ἐμπνέεται ἓνα γιγάντιο ἔργο. Τώρα εἶναι τυφλὸς κι ἀδύναμος· ὅμως ἡ θέλησή του θὰ ἐπιζήσει. Στὴ φωνή του τὰ πλήθη θὰ μποῦν στὴ δουλειά, ἡ ψυχὴ θὰ θριαμβέψει...

Ἀκούεται ἓνας θύρυβος ἀπὸ ἀζίνες. Εἶναι οἱ ἄνθρωποι ποῦ δουλεύουν γιὰ νὰ ὑπακούσουν στὰ σχέδια τοῦ ἐρμηίτη; Ὁχι! εἶναι οἱ Βρυκόλακες ποῦ, στὴν προσταγὴ τοῦ διαβόλου, σκάβουν τὸ λάκκο τοῦ δόχτορα. Αὐτὸς δὲν ξέρει, παραμιλᾷ, μεθᾷ μὲ τὸ φωτοβόλο καὶ παιδίαστικο ἰδεαλισμὸ του καὶ ξαφνικὰ πέφτει. Τὸ ρολοῖ σταματᾷ στὰ μεσάνυχτα· ὅλα τέλειωσαν. Ἐνα ἐπίσημο καὶ σπαραχτικὰ πένθιμο ἐμβατήριον ὑψώνεται, τότε δυναμώνει καὶ σβύνει σιγά-σιγά...

Τὸ τελευταῖο μέρος τῆς παρτιτούρας διαδραματίζεται στὸν οὐρανό, ἕνας γλυκύτατος χορὸς τραγουδᾷ μετὰ ἀκούεται τὸ *Patet exaltatus*, τὸ *Patet Profundus*, τὸ *Patet Seraphicus*· ἓνας χορὸς μακάριων παιδιῶν δια-

κηρύττει: «Λυτρώθηκε!» Ὁ δόκτωρ Μαριάνους ἐπικαλεῖται τὴ *Mater gloriosa* στὸν αἰθέρα· οἱ τρεῖς μετανοοῦσες, ἡ *Magna Peccatrix*, ἡ *Mulier Samaritana* κι ἡ *Maria Aegyptiaca*. Ἰκετεύουν τὴν Παρθένα Μαρία ὑπὲρ τῆς Μαργαρίτας. Ὑστερα, ἡ Ἰδία ἡ Μαργαρίτα, γίνεται μιὰ οὐράνια μετανοοῦσα καὶ ἰκετεύει γι αὐτόν ποῦ ἀγάπησε πάνω στὴ γῆ καὶ ποῦ τώρα πέθανε. «Ἀνέβα πρὸ ψηλά στὶς θεῖες σφαῖρες, καὶ θὰ σ' ἀκολουθήσει ἂν σὲ διαισθάνεται!» ἀπαντᾷ ἡ Μητέρα τοῦ Λυτρωτῆ. Καὶ τότε κορυφώνεται ἡ ἔξαρση τοῦ μυστικοῦ χοροῦ, ποῦ ἡ κύρια ἰδέα του—καθὼς κι αὐτὴ ὀλόκληρου τοῦ **Φάουστ** τοῦ Γκαίτε—εἶναι ἡ Λύτρωση ποῦ βρίσκουμε στὸ Αἰώνιο Θῆλυ, στὸν ἔρωτα. Σ' ὅλη αὐτὴ τὴν παρτιτούρα ὁ Σούμαν στάθηκε στὸ ὕψος τῆς ἀπόλυτης ὁμορφιάς, τῆς φόρμας καὶ τῆς ἔμπνευσης. Ἡ οὐβερτούρα δὲ βασιζέται οὔτε πάνω στὶς κύριες μορφές τοῦ δράματος, οὔτε πάνω στὰ θέματα τῆς παρτιτούρας. Δὲν εἶναι παρὰ μιὰ οὐβερτούρα κατὰ τὸ κλασικὸ ὕφος, ποῦ δὲν ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ἔργου, ἀλλὰ μόνο περιορίζεται νὰ τὸ προλογίσει. Εἶναι ἐξαιρετικὰ ωραία, καὶ μιὰ ἀπ' τὶς πρὸ εὐγενικῆς ποῦ ἔγραψε ὁ Σούμαν, ὕστερα ἀπ' αὐτές τοῦ **Μάνφρεντ** καὶ τῆς **Γενεβιέβης**. Μποροῦμε νὰ τὴ θεωρήσουμε σὰν ἕνα τεκμήριο κάποιας ἐπιστροφῆς στὸν κλασικισμό, μαζὶ μὲ τὶς ἀπόπειρες τοῦ συνθέτη γιὰ νὰ γράψει ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως ἡ **Λειτουργία**, καὶ τὶς τάσεις πρὸς αὐτὸ τὸ εἶδος, ποῦ ξύπνησαν μέσα του τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἐπισημόδια τοῦ **Φάουστ**.

Ὁ **Φάουστ** τοῦ Σούμαν εἶναι ἡ μεγαλύτερη κι ἡ ἀντιπροσωπευτικότερη ὀρχηστρική του δημιουργία, ἡ πρὸ καθαρὴ μαρτυρία τῶν ἐμπνεύσεων τῆς ὀριμότητάς του. Δὲ βρίσκουμε βέβαια στὰ ἀποσπάσματά του, τὰ γραμμένα στὸ περιθώριο ἑνὸς κολοσσιαίου ἔργου, τὴ συνοχὴ τοῦ **Μάνφρεντ**· ὁμως κανεὶς δὲν ἐμβάθυσε ὅπως ὁ Σούμαν στὰ κατὰβαθα τῆς σκέψης τοῦ Γκαίτε. Ἡ ὑπέροχη **Faust—Symphonie** τοῦ Λίστ, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ μεγαλοφυῆς θύμηση τῶν τριῶν κυρίων μορφῶν τοῦ ἔργου, μιὰ φαντασία τοῦ συνθέτη. Ὁ εὐγενικὸς καὶ ρωμαλαῖος δραματικὸς θρύλλος τοῦ Μπερλιόζ παραδέχεται στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴ θέληση τοῦ Γκαίτε, κι ἐκθέτει μ' ἕνα ρομαντικὸ πάθος τὴν ἐξωτερικότητα τοῦ ἔργου του. Ὁ **Φάουστ** τοῦ Γκουνῶ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα αἰσθηματικὸ ἀνέκδοτο μιᾶς εὐκολῆς ψυχαγωγίας. Κανεὶς δὲ θαυμάζει περισσότερο ἀπὸ μᾶς τὸ Μπερλιόζ καὶ τὴν πλουσιοπάροχη δραματικὴ του ἰδιοφυΐα· γι αὐτὸ δὲ νομίζουμε πὼς μειώνεται ὁ σεβασμὸς ποῦ ὀφείλεται στὴν **Καταδίκη** τοῦ **Φάουστ**, ἂν θεωρήσουμε τὸ ἔργο αὐτὸ σὰν ἕνα γαλλικὸ **Φάουστ**, ξένο πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ Γκαίτε. Μόνο στὸ Σούμαν ἀνήκει ἡ τιμὴ ὅτι πρόσθεσε στὴ μουσικὴ δόξα τῆς Γερμανίας αὐτὸν τὸν ἐπάξια τολμηρὸ κι ἀκλόνητο παπαλληλισμὸ μὲ τὸν πρὸ περήφανο στοχαστὴ τῆς γερμανικῆς φιλολογίας. Δὲν ὑπάρχει δυστυχῶς ὅλος ὁ **Φάουστ** μέσα στὴν παρτιτούρα τοῦ Σούμαν, ὁμως ὅλη ἡ ψυχὴ, ὅλο τὸ ὕφος, ὅλες οἱ κρυμμένες προθέσεις τοῦ

ποιήματος βρίσκονται μέσα σ' αυτή, με μιὰ τόσο τέλεια κατανόηση, κι ἡ ιδέα ἐρμηνεύεται σὲ τέτοιο βαθμὸ ἀκρίβειας, ὥστε δὲν ἔχουμε πιά τὸ θάρρος νὰ λυπούμαστε γιὰ τὸ ὅτι ἔργο αὐτὸ ἔμεινε ἀτέλειωτο. Τελειωμένο ἴα εἶχε μιὰ πιὸ διαρκῆ ὁμορφιά μὰ μετὰ τὸ διάλογο μετὰ τὴν "Ἐγνοια, τὴ σκηνὴ τῆς ἑκκλησίας καὶ τὸ τελικὸ κόρο, ἡ οὐσία τῆς γκαϊτιανῆς πρόθεσης διατυπώθηκε μιὰ γιὰ πάντα τόσο πιστά, ὥστε κι αὐτὸς ἀκόμη ὁ Σούμαν, δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὴν κάμει νὰ λάμψει περισσότερο...

VI

Ἡ Γερμανία δὲν ξαναβρῆκε ἕνα μουσικὸ σὰν τὸ Ρόμπερτ Σούμαν, ἂν θέλουμε νὰ θεωρήσουμε τὸ βαγκνερικὸ ἔργο σὰ μιὰ ἐκδήλωση ἐντελῶς διαφορετικῆ καὶ σὰν ἕνα μεμονωμένο προϊόν μιᾶς ἀτομικῆς σύνθεσης. Ὁ Σούμαν μένει ὁ ἀσύγκριτος μαίτρ τοῦ λήντ, κι ὁ πραγματοποιητῆς μιᾶς μουσικῆς γιὰ πιάνο, πού κανεῖς δὲ μπόρεσε νὰ δημιουργήσει παρόμοιά της ἀπὸ τότε· οἱ δημιουργίες του αὐτὲς εἶναι ἀξεπέραστα ὑποδείγματα μιᾶς τέχνης, πού, μέσα στὴν ἐκδήλωσή της, γνώρισε προδρόμους σὰν τὸ Σούμπερο κι ἀντιπάλους σὰν τὸ Λίστ καὶ τὸ Σοπέν, μὰ πού σ' αὐτὴ ὁ Σούμαν παραμένει ἴσος μ' ὅλους τοὺς μεγαλύτερους προκατόχους καὶ συγχρόνους του, καὶ χωρὶς διαδόχους τοῦ ἀναστήματός του. Ἀπὸ τὴ συμφωνικὴ πλευρά, παρὰ τίς κριτικὲς πού γράφθηκαν γιὰ τὴν ἐνορχήστρωσή του, στάθηκε γιὰ τὴν ἐποχὴ του ὁ ἄμεσος κληρονόμος τοῦ Μπετόβεν. "Ὅσο γιὰ τὰ λήντερ, κανεῖς δὲν ἀμφισβητεῖ τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία του.

Τὸ Κουϊντέττο, τὰ τρίο, οἱ σονάτες, βρίσκονται στὴ σειρά τῶν εὐγενικότερων συνθέσεων τῆς μουσικῆς δωματίου· τὰ ἔργα αὐτά, κι ἰδίως ἕνα ἀπὸ τὰ κουαρτέττα του, θὰ μείνουν στὴ σειρά τῶν πιὸ συγκινητικῶν κλασικῶν ἀριστουργημάτων. "Ὅσο γιὰ τὰ ἔργα σκηνῆς, σὰν τὰ: **Παράδεισος καὶ ἡ Πέρι**, καὶ προπάντων **Μάνφρεντ** καὶ **Φάουστ**, παίρνουν θέση ἀνάμεσα στὶς κύριες ἐπιδιώξεις τοῦ 19ου αἰώνα, τίς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς καὶ τίς πιὸ ἰσχυρές. Οὔτε ἡ **Καταδίκη τοῦ Φάουστ**, οὔτε οἱ **Τρῶες στὴ Καρχηδόνα**, τοῦ Μπερλιόζ, οὔτε ἡ **Faust Symphonie** τοῦ Λίστ, οὔτε οἱ **Μακαρισμοὶ** τοῦ Φράνκ, θὰ ξεπεράσουν σὲ ἀξία τὸ **Μάνφρεντ** καὶ τὸ **Φάουστ** τοῦ Σούμαν, στὴν ἱστορία τῆς νεώτερης μουσικῆς.

Ἡ μεγάλη κατευθυντήρια γραμμὴ τοῦ Σούμαν ἦταν πάντα ἡ ἐπιθυμία του γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ψυχολογικοῦ δράματος. Τὴν πραγματοποίησε στὶς περιορισμένους διαστάσεις τῶν λήντερ του καὶ τὴ δοκίμαζε ἀδιάκοπα στὶς οὐβερτουρές του, στὴν ὄπερά του καὶ στὰ δραματικὰ του ποιήματα· κι αὐτὸ τὸν παρουσιάζει σὰ μιὰ ἐνδιάμεση μεγαλοφυΐα ἀνάμεσα κλασικισμοῦ καὶ Βάγκνερ. Μετὰ τὸ **Φάουστ** του ἔδωσε ἕνα αἰῶνα, θαυμαστὸ ὑπόδειγμα ἰδεολογικῆς μουσικῆς. Μετὰ τὴν κριτικὴ του, ἔκαμε, στὸν καιρὸ του, ἕνα ἔργο ὠραῖο, χρήσιμο κι ὑγιές. Μετὰ τὴ ζωὴ του, μετὰ

τά έρωτικά του χαρίσματα, με την πάλη του έναντιόν του κακού, με την καλλιτεχνική του ανιδιοτέλεια, παρουσιάζεται σαν ένας από τους «άντι-προσωπευτικούς-εκείνους ανθρώπους», που τους χαιρέτιζαν ο Έμερσον κι ο Κάρλαϊλ. Δημιούργησε μια κατάσταση υπέροχης ευαίσθησις. Η σουμανική περίπτωση δέ μοιάζει με καμμιάν άλλη, και τ' όνομα του Ρόμπερτ Σούμαν θά προφέρεται πάντα, από τους έκλεκτους, με μια ιδιαίτερη και μυστική λατρεία.

Άπ' όλες τις έμπνευσμένες υπάρξεις, που ή μαγική τους γοητεία κάνει νά σκύβουν μέτωπα γύρω από ένα πιάνο, μέσα στην περιουλλογή και τή σιωπή, ενώ ο οδηγός άγγελος του λίηντ άνοίγει ήρεμα τά τρεμάμενα φτερά του και πετά, καμμιά δέ θά δεχτεί θερμότερες εύχαριστείες παρά μόνο ο έκλεκτός αυτός άνθρωπος, που περίμενε επί δυό χρόνια μέσα στην τρέλλα του την τελειωτική του έπάνοδο στο μεταφυσικό στερέωμα, άπ' όπου ή γιομάτη όμορφιά μυστηριώδης άποστολή του τόν είχε κατεβάσει κάποτε,

Τ Ε Λ Ο Σ

