

Οι "Μουσικές περιπέτειες" του Δόκτορα Φάουστ

Η Ηθρυλική ζωή του Ιωάννη Φάουστ (1488-1541) αποτέλεσε πηγή έμπνευσης τόσο για τη λαϊκή μυθολογία, με έντονα ηθικοδιδασκαλικά στοιχεία περί των ορίων του καλού και του κακού, όσο και για την επώνυμη τέχνη, τη δραματολογία, τη μουσική, τις πλαστικές τέχνες. Νεκρομάντης, τυχοδιώκτης, πανεπιστημίων, γνώστης και μύστης της "λευκής" αλλά και της "μαύρης" μαγείας (εξάλλου η μεταξύ τους διάκριση, τουλάχιστον στο επίπεδο της καθημερινής συνείδησης, ήταν πάντοτε αμφίβολη), ποιητής, φιλόσοφος, περιπλανώμενος δάσκαλος, πρόσωπο αινιγματικό και αμφιλεγόμενο, έμεινε στην αιωνιότητα ως σύμβολο ορίων και αντιθέσεων. Ο μύθος του Φάουστ προσδιόρισε, εν πολλοίς, τις περιπέτειες του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Η δόξα για γνώση, που υπερβαίνει τους όρους της κατεστημένης νομιμότητας, η προσφυγή στη μαγεία ως παράβαση των αποδεκτών κανόνων επικοινωνίας με ό,τι αποτελεί το άγνωστο, η απόλαυση ως στοιχείο κατάφασης, η αναζήτηση της "ζωής" πέραν των καθιερωμένων αξιών συνιστούν πλευρές της αναγεννησιακής προβληματικής, την, ως επιτραπεί η διατύπωση, "σκοτεινή" πλευρά της Αναγέννησης, την επιβεβαίωση αλλά και τη διάψευση του περιεχομένου της ορθολογικότητας, την κατάδειξη των ορίων της, την ανάδυση μιας νέας υποκειμενικότητας, ριψοκίνδυνης, συγκρουσιακής και ενδεχομένως "καταραμένης", τον αγώνα και την αγωνία της παραβίασης των ορίων.

Είναι ακριβώς αυτά τα στοιχεία, τα ενυπάρχοντα στον Φαουστικό μύθο, που τον καθιστούν ιδιαίτερα σύγχρονο, γοητευτικό και αναγκαίο, εικόνα της ευρωπαϊκής αυτογνωσίας. Αν και συμβολίζει την ιδεολογία της Γερμανικής Μεταρρύθμισης, δεν παύει ο Φάουστ να αποτελεί κεντρικό Ευρωπαϊκό "μύθο" και να συνδέεται με τις διάφορες εκφάνσεις του ρομαντισμού του 19ου αιώνα. Στη φαουστική μυθολογία ο ρομαντισμός βρήκε ένα προνομιακό πεδίο αυτοεπιβεβαίωσής του. Ο ρομαντισμός διάρρηξε τα όρια της ορθολογικότητας του Διαφωτισμού, την αισιόδοξη πίστη στη δυνατότητα ορθολογικής ανακατασκευής του κόσμου και ταυτόχρονα διεύρυνε το περιεχόμενο της νέας υποκειμενικότητας, που συνοδεύει τη δια-

Το κείμενο αυτό βασίζεται σε ανακοίνωση με τον ίδιο τίτλο, στο Διεθνές Συμπόσιο: "Φάουστ, η Φιλοσοφία της μαγείας, η μαγεία της Φιλοσοφίας" που πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών στις 17-19 Σεπτεμβρίου 1993. Ο Γιώργος Μανιάτης είναι Λέκτορας στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Αθηνών.

μόρφωση και την ανάπτυξη της αστικής κοινωνίας.

Η προσωπική περιπέτεια, ο συνδυασμός του παράξενου με το ωραίο, του αλόκοτου με το τραγικό, η παράβαση και η υπέρβαση, η σύγκρουση με ανώτερες δυνάμεις και η συντριβή, το πάθος, η φαντασία, η απολυτοποίηση της ελεύθερης σχεδόν άναρχης ατομικότητας, η μοναξιά και ο αναχωρητισμός, η διαπάλη εγώ - κοινωνίας είναι συστατικές πλευρές αυτής της νέας υποκειμενικότητας όπως εκδηλώνεται στο πλαίσιο της ρομαντικής προσωπικότητας.

Η σχέση του ρομαντισμού με το παρελθόν είναι χαρακτηριστική. Σ' αυτόν οφείλεται όλος ο ιστορισμός του περασμένου αιώνα. Η σχέση του ρομαντικού δημιουργού με το ιστορικό παρελθόν είναι περισσότερο βιωματική. Η αναζήτηση ιστορικών αναλογιών και η άντληση της έμπνευσης από ιδεώδη, που εμφανίζονται να έχουν πραγματοποιηθεί σε παλαιότερες εποχές, εκφράζουν, στην ουσία, μια τάση φυγής από το παρόν, από τη χυδαιότητα και τη μικρότητα της καθημερινής εμπειρίας. Αυτή η φυγή προς τα γεγονότα και τους μύθους του παρελθόντος προβάλλεται και προς το μέλλον με τη μορφή της ουτοπίας. Ο φόβος για το παρόν, η άρνηση της ενσωμάτωσης του δημιουργού στην κοινωνική πραγματικότητα και η εξωχρονική αναζήτηση του ιδεώδους, συγκροτούν την κατεξοχήν ρομαντική στάση.

Η ρομαντική δημιουργία στηρίζεται στην κατασκευή γενικευτικών συμβολικών εικόνων μέσω της αξιοποίησης του μύθου. Η μυθολογία του ρομαντισμού επανερμηνεύει και αναδημιουργεί μύθους βιβλικούς, αρχαίους, μεσαιωνικούς, αναγεννησιακούς, ενώ παράλληλα διαμορφώνει τα δικά της σύμβολα. Πρόκειται για μια "ιστορία σε ελεύθερη μορφή". Αυτός ο συμβολισμός αποκτά μια ξεχωριστή δυναμική, έχει μιαν ένταση και μιαν εμβέλεια τέτοια, ώστε γίνεται στοιχείο της ίδιας της πραγματικότητας, πρότυπο συμπεριφοράς και ζωής, συμπίκνωση αξιών και ιδεωδών. Ο μύθος δένεται με τα αιτήματα του παρόντος. Η παροιμιώδης σχέση του ρομαντισμού με τον κόσμο του Μεσαίωνα - τις αρετές της ιπποσύνης, το περιπετειώδες και το ριψοκίνδυνο του περιπλανώμενου ήρωα κ.τ.λ. - λειτουργεί ως καταλύτης, ως ιδεώδης προβολή απέναντι σ' έναν κόσμο, όπου γενικεύεται η διαδικασία της μεταστοιχείωσης των αξιών τιμής σε αξίες αγοραπωλησίας και εμπορευματοποίησης. Είναι επομένως φυσικό οι συμβολισμοί που περικλείει ο μύθος του Φάουστ, ιδιαίτερα στη λογοτεχνική του έκφραση από τον Γκαίτε, να ευαισθητοποιούν και να κινητοποιούν τους ρομαντικούς καλλιτέχνες και κατεξοχήν τους συνθέτες, τους δημιουργούς της "ρομαντικότερης" των τεχνών, της Μουσικής.

II. Στη συνέχεια, θα γίνει αναφορά στις σημαντικότερες και γνωστότερες απόπειρες μουσικής απόδοσης του Φάουστ του Γκαίτε. Έτσι δεν θα σχολιασθεί η δημιουργία έργων όπως η πρώιμη ρομαντική όπερα του L. Spohr (1816) με τον φερώνυμο τίτλο ή η σημαντικότερη τελευταία σύνθεση του F. Buzoni "Doctor Faustus" (1925), έργου μεγάλων διαστάσεων, που δεν έχουν ως αναφορά το αριστούργημα του Γκαίτε.

Οι λόγοι της ενασχόλησης των ρομαντικών συνθετών με τον Φάουστ του Γκαίτε είναι προφανείς. Αφενός ο Γκαίτε υπήρξε ο πνευματικός Πατριάρχης μιας εποχής μετάβασης από την κλασική στη ρομαντική τέχνη, αφετέρου το έργο του

συνδέθηκε δημιουργικά με την εξέλιξη της μουσικής προς τον ρομαντισμό - αποτελώντας έναν από τους κύριους λογοτεχνικούς της τροφοδότες - και καθόρισε την ίδια της την πορεία. Πολλές και σημαντικότερες συνθέσεις - από τη σκηνική μουσική για τον Egmond του Beethoven έως τα *lieder* του Schubert, του Schumann, του Wolf ή του Brahms - βασίζονται στο έργο του, θεατρικό και ποιητικό. Ο Φάουστ, όμως, με το οριακό συμβόλαιό του με το διάβολο, την περιπλάνησή του στους χώρους του απαγορευμένου κυριολεκτικά μαγνήτισε και αποτέλεσε πρόκληση για τη μουσική σύνθεση. Εξάλλου το διαβολικό και το δαιμονικό στοιχείο συνοδεύει την ανάπτυξη της ρομαντικής μουσικής, ιδίως της όπερας, όπως μαρτυρούν έργα σαν τον *Robert le Diable* του Meyerbeer ή το *Vampyr* του Marschner, μεταξύ πολλών άλλων.

Η σχέση του Γκαίτε με τη μουσική¹ ήταν αρκετά ιδιότυπη. Αρνιόταν τις θορυβώδεις ενορχηστρώσεις των πρώιμων ρομαντικών και γενικά είχε μια επιφυλακτική έως αρνητική στάση απέναντι στη νέα τέχνη. Θεωρούσε, όπως μαρτυρεί ο Έκερμαν, ότι ο κλασικισμός είναι υγεία, ενώ ο ρομαντισμός αρρώστια. Παρόλο, που συμμετείχε στο κίνημα Sturm und Drang που μορφοποίησε το γερμανικό ρομαντισμό, αποτελούσε την πιο συγκρατημένη και συντηρητική πλευρά του. Δεν είναι τυχαίο που δεν κατάλαβε τον Schubert, θεωρώντας τον πολύ καινοτόμο για τα γούστα του. Είναι βέβαια γεγονός ότι προσπάθησε να συνεργαστεί με τον Gluck, όταν ο τελευταίος ήταν πια ο γνωστότερος συνθέτης της εποχής, αλλά ανεπιτυχώς. Θαύμαζε τη μουσική του Händel και φιλοδοξούσε να βρει ένα συνθέτη ώστε να συνεργαστεί μαζί του στη δημιουργία ενός νέου Μεσσία, αλλά οι συνθέτες που απευθύνθηκε ήταν μετριότητες. Η μελοποίηση του Φάουστ ήταν όνειρο και διακαής του πόθος. Απευθύνθηκε στο φίλο και μουσικό του σύμβουλο Carl Zelter, ο οποίος και αρνήθηκε την πρόταση θεωρώντας την πολύ πάνω από τις δυνατότητές του. Ο Τσέλτερ του αντιπρότεινε τη μουσική που ο πρίγκηπας Anton Radzivil είχε αρχίσει να συνθέτει το 1808 (και επρόκειτο να συνεχίσει, προσθέτοντας διάφορα μέρη, έως τη δεκαετία του 1830). Η πρώτη εκτέλεση μελοποιημένων σκηνών από το Α' μέρος του Φάουστ έλαβε χώρα στο Βερολίνο το 1819. Στον Γκαίτε άρεσε η μουσική του Ράντζιβιλ, αναζητούσε όμως εκείνον το συνθέτη που πραγματικά θα μπορούσε να κατανοήσει τη βαθύτερη ουσία του έργου του και να την αποδώσει μουσικά. Το 1829 παραπονιέται στον Έκερμαν, γιατί δεν μπορεί να βρεθεί μουσική που να ταιριάζει στον Φάουστ. Πιστεύει πως μόνον ο Μότσαρτ, αν ζούσε, θα ήταν ικανός για κάτι τέτοιο. Στα 26 χρόνια (1791-1817) που υπήρξε διευθυντής θεάτρου στη Βαϊμάρη είχε την ευκαιρία να ανεβάσει και να θαυμάσει τα σημαντικότερα και σε πολλές παραστάσεις έργα του Μότσαρτ, ιδιαίτερα τον *Magic Flute*, και τον *Don Giovanni*. Ο Γκαίτε επέμενε πως η μουσική του Φάουστ έπρεπε να έχει τον χαρακτήρα του *Don Giovanni*. Ας υποθέσουμε ότι κατανοούσε τους παράλληλους δρόμους των δύο τραγικών ηρώων. Πράγματι και ο Δον Ζουάν συμβόλιζε και ενσάρκωνε τα στοιχεία της νέας υποκειμενικότητας, το κωμικό το τραγικό, την άρνηση της κοινής ηθικής, το σαρκικό πάθος, τη σχεδόν σαρκώδεια αντιμετώπιση του βίου. Και οι δύο ήρωες συνδέονται με το μαγικό στοιχείο, και οι δύο παραβαίνουν και τιμωρούνται,

και οι δύο είναι “καταραμένοι”, και οι δύο ανοίγουν το δρόμο στις ανάλογες ρομαντικές απολυτοποιήσεις και ακρότητες. Βέβαια η αισθητική και κυρίως η κοσμοθεωρητική προσέγγιση των δύο δημιουργών, του Γκαίτε και του Μότσαρτ, ήταν διαφορετική. Ο Μότσαρτ τραγική προσωπικότητα σχεδόν αδύναμη, Φάουστ εν ζωή κατά μία έννοια. Ο Γκαίτε “Ολύμπιος”, συντηρητικός, μεγαλοπρεπής.

Είναι πράγματι μια από τις ατυχέστερες “παραλείψεις” στην ιστορία της τέχνης το ότι οι συνθέτες που, όσο κανείς άλλος ίσως, θα μπορούσαν να εκφράσουν μουσικά το λόγο του Γκαίτε δεν το έκαναν. Ο Μότσαρτ δεν πρόλαβε, ο Μπετόβεν, παρόλο που ήταν στα σχέδιά του, δεν καταπιάστηκε. Όπως πάλι μας αναφέρει ο Έκερμαν, από τους διάσημους συνθέτες της εποχής ο Γκαίτε θεωρούσε καταλληλότερο για τον Φάουστ τον Μέγιερμπερ. Ο ιδιαίτερα δημοφιλής τότε αλλά και τόσο άνοιος συνθέτης απέρριψε την ιδέα, υποστηρίζοντας ότι είναι αδύνατον να μελοποιηθεί ένα τέτοιο ποιητικό αριστούργημα.

Από τις πάνω από 30 μελοποιήσεις του Φάουστ σε μορφή όπερας τρεις έχουν μονιμοποιηθεί στο ρεπερτόριο των μεγάλων λυρικών θεάτρων: *La Damnation de Faust* (Η καταδίκη του Φάουστ) του Berlioz που δεν είναι ακριβώς όπερα με την καθιερωμένη μορφή, ο Φάουστ του Gounod και ο *Mefistofele* του Boito. Η τελευταία είναι και η πιο πιστή στο έργο του Γκαίτε αλλά αν και περιέχει αρκετές όμορφες σελίδες είναι μουσικά και δραματικά άνιση. Ο Φάουστ του Γκουνώ, σε λιμπρέτο των Barbier και Carré κλίνει περισσότερο προς την ερωτική ιστορία του Φάουστ με τη Μαργαρίτα και αποφεύγει τις φιλοσοφικές προεκτάσεις του πρωτοτύπου. Ο ίδιος αναγνώριζε, στα *Απομνημονεύματά* του, ότι το έργο του στηριζόταν περισσότερο στην πλοκή και τις καταστάσεις και όχι στα ουσιαστικά στοιχεία του λογοτεχνήματος. Όπως μάλιστα παρομιωδώς ανέφερε: “Η δραματική τέχνη είναι η τέχνη του πορταίτιστα”.

Η σχέση του Μπερλιόζ με τον Φάουστ και το έργο του Γκαίτε γενικά είναι χαρακτηριστική για τον καλλιτέχνη την εποχή του ρομαντισμού και ιδιαίτερα αποκαλυπτική για τη σχέση λογοτεχνίας και μουσικής τον 19ον αιώνα.

Η ρομαντική λογοτεχνία έπαιξε τον αποφασιστικότερο ρόλο στη διαμόρφωση της ρομαντικής μουσικής. Στην πραγματικότητα ο ρομαντισμός των συνθετών οφειλόταν στις λογοτεχνικές τους τάσεις και προτιμήσεις. Εξάλλου περιτριγυρίζονταν από μια τεράστια ρομαντική λογοτεχνική παραγωγή που τους έδινε τα πρωταρχικά και κυριότερα ερεθίσματα, και αποτελούσε τη βασικότερη πηγή έμπνευσής τους. Η σχέση των ρομαντικών συνθετών δεν ήταν κυρίως αυτή ενός παθητικού αναγνώστη, αλλά ενός συνειδητού και δραστήριου συμμετόχου στο λογοτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής. Αυτή η αίσθηση της λογοτεχνίας φαίνεται στο lied, το ξεχωριστό αυτό είδος γερμανικού τραγουδιού, όπου η ρομαντική ποίηση βρίσκει ίσως την τελειότερη μουσική της έκφραση. Οι συγκλονιστικές δημιουργίες του Σούμπερτ, αλλά και τα σημαντικά σχετικά έργα του Σούμαν, του Μπράμς, του Βολφ, αποτελούν ένα έξοχο παράδειγμα συνδυασμού ποίησης και μουσικής σε μια ενότητα λόγου και ήχου που καθίσταται πλέον πρότυπο δημιουργίας.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι συνθέτες του 19ου αιώνα έχουν μια ευρύτερη

καλλιέργεια από προηγούμενους συνθέτες. Ο Μπετόβεν, ιδιαίτερα όπως ο Λιστ, ο Μπερλιόζ, ο Σούμαν, ο Βάγκνερ δεν ήταν μόνο συστηματικοί και φανατικοί αναγνώστες της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας της εποχής τους αλλά και συναναστρέφονταν με λογοτέχνες, καλλιτέχνες, στοχαστές ήταν οι ίδιοι άνθρωποι των γραμμάτων. Αυτή η διανοητική ατμόσφαιρα, η οικείωση με τις ιδέες και τα ρεύματα της εποχής, έπαιξαν τεράστιο ρόλο στη διαμόρφωση της ρομαντικής μουσικής προσωπικότητας.

Ο μουσικός που δεν ήταν τίποτε άλλο από μουσικός, μάστορας, μέλος μιας “συντεχνίας”, εξαφανίζεται με το ρομαντικό κίνημα (με την εξαίρεση, ίσως, του Μπραμς). Ο Χόφμαν ήταν ζωγράφος, μουσικός, ποιητής. Ο Σούμαν, άνθρωπος των γραμμάτων με ευρύτερη φιλοσοφική και λογοτεχνική παιδεία, μελετητής του Μπάϋρον και του Καντ, του Σέλλινγκ και του Φίχτε, του Χόφμαν, του Γκαίτε, του Χάινε κ.τ.λ. Το ίδιο ισχύει για το Λιστ, τον Μπερλιόζ, ακόμη και το λιγότερο διανοούμενο, αλλά ποιητή του ήχου, Σοπέν. Μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση του καλλιτέχνη αυτού του τύπου παίζει το οικογενειακό περιβάλλον. Οι συνθέτες δεν είναι πια παιδιά μουσικών, μέλη μιας μουσικής οικογένειας, αλλά γόνοι μεγαλοαστικών ή μεσοαστικών οικογενειών με ποικίλες εξωμουσικές δραστηριότητες.

Ο Berlioz έσκηψε με αληθινό πάθος πάνω στον Faust. Γράφει ο ίδιος: “Ένας άλλος σταθμός στη ζωή μου, που πρέπει να μνημονεύσω, ήταν η πρώτη μου συνάντηση με τον Faust του Γκαίτε που διάβασα στη μετάφραση του Gérard de Nerval και που άσκησε μια παράξενη και βαθιά εντύπωση πάνω μου. Το υπέροχο βιβλίο με συνάρπασε από την αρχή, δεν μπορούσα να το σταματήσω, το διάβαζα αδιάκοπα - στη διάρκεια του φαγητού, στο θέατρο, στο δρόμο. Η μετάφραση ήταν σε πρόζα, αλλά περιείχε ένα αριθμό από μπαλάντες, ύμνους και άλλα κομμάτια σε στίχους. Μου ήταν αδύνατο ν’ αντισταθώ στη μελοποίησή τους. [‘Ετσι γεννήθηκε το νεανικό έργο του Berlioz *Οκτώ Σκηνές από τον Faust* σημ. Γ.Μ.]... Το έργο όμως στο σύνολό του ήταν κακόγουστο και κακογραμμένο... Αμέσως μετά τη σύνθεση των κομματιών από τον Faust και κάτω ακόμα από την επίδραση του ποιήματος του Goethe, έγραψα τη *Φανταστική Συμφωνία μου*”².

Ο Faust έγινε γνωστός στη Γαλλία από τη μετάφραση του Gérard de Nerval που εκδόθηκε το 1827. Οι *Οκτώ Σκηνές από τον Faust* γράφτηκαν μεταξύ του 1828 και 1829. Ο Berlioz έστειλε δύο παρτιτούρες στον Γκαίτε ο οποίος τις έδειξε στον Zelter που δεν ήταν καθόλου ευνοϊκός απέναντι στον συνθέτη και το έργο. Μάταια περίμενε το γράμμα του Γκαίτε ο Berlioz. Αργότερα, είκοσι χρόνια περίπου μετά, ο γάλλος συνθέτης άρχισε να συνθέτει το αριστούργημά του, την Καταδίκη του Faust στο πνεύμα της εποχής με πρότυπο τον ρομαντικό ήρωα. ‘Όπως γράφει ο ίδιος: “Επιχείρησα να γράψω του στίχους που επρόκειτο να μελοποιήσω. Άρχισα από την επίκληση του Faust στη φύση, προσπαθώντας όχι να μεταφράσω ή να μιμηθώ το κείμενο του Goethe, αλλά απλά να εμπνευστώ απ’ αυτό και να βγάλω τη μουσική ουσία που περιείχε. Το αποτέλεσμα ... μούδωσε ελπίδες ότι μπορώ να τα καταφέρω και με το υπόλοιπο έργο”³.

Η εκτέλεση του έργου, το 1846 στο Παρίσι, δεν είχε επιτυχία. “Τίποτε στην

καλλιτεχνική μου καριέρα δεν με πλήγωσε περισσότερο, όσο αυτή η απρόσμενη αδιαφορία” γράφει ο Berlioz.

Απορούσε που παρόλο ότι το κοινό τον θεωρούσε φανταστική προσωπικότητα, αδιαφορούσε για το σημαντικότερο αυτό δημιούργημά του. Αργότερα, στο υστερόγραφο των *Απομνημονευμάτων* του, το 1858, υποστηρίζει πως ο κύριος λόγος για το μακρό πόλεμο που του έκανε το Παρισινό κοινό ήταν ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις μουσικές του αξίες και σ’ εκείνες της μάζας του κοινού, που δεν μπορούσε να κατανοήσει τις καλλιτεχνικές καινοτομίες και προτιμούσε την εύπεπτη και ψυχαγωγική δημιουργία.

Πράγματι, ο συνθέτης εξαρτάται όλο και περισσότερο από ένα νέο, μεσοαστικό κοινό που έχει διαφορετικές απαιτήσεις και γούστα από ότι πριν. Η μουσική αρχίζει να καταναλώνεται με μαζικό τρόπο, έτσι που το κοινό να απαιτεί μια συνεχώς και πιο εύπεπτη, πιο ψυχαγωγική μουσική. Την περίοδο αυτή παγιώνεται η διάκριση “σοβαρής” και “ελαφρότερης” μουσικής. Ο ρομαντικός συνθέτης αναγκάζεται να παίρνει υπόψη του αυτή τη νέα κατάσταση, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να την αρνείται και να την υπερβαίνει. Το αστικό κοινό με την ανωνυμία αλλά και την έντονη κυριαρχία του εμφανίζεται ως δύναμη υποκρισίας και φιλοστοιχισμού που ο συνθέτης, ταυτισμένος πια με τον τύπο του ρομαντικού ήρωα, καταπολεμά μέσω της τέχνης του. Ο συνθέτης αισθάνεται ως αποστολή του όχι μόνο την αναμόρφωση της τέχνης, αλλά και ολόκληρης της κοινωνίας.

Ο Μπερλιόζ έκανε γνωστό τον Φάουστ και στον List, ο οποίος είχε αρχικά αρκετές αμφιβολίες για το αν ήταν ικανός να επιχειρήσει να αποδώσει μουσικά το έργο του Γκαίτε. Όπως έγραψε 15 χρόνια αργότερα σ’ έναν φίλο του, ο Φάουστ του φαινόταν αρχικά ένας κατεξοχήν αστικός χαρακτήρας που ενδιαφερόταν μόνο για τη δική του προσωπική ευτυχία. Ήταν, όμως, φυσικό αυτός ο πάπρονας της μουσικής πρωτοπορίας του περασμένου αιώνα να γοητευθεί από το μύθο του Φάουστ και από τη δημιουργία του Γκαίτε, αν και η στάση του απέναντι στο γερμανό λογοτέχνη δεν χαρακτηριζόταν από θαυμασμό. Ο φαουστικός μύθος του ενέπνευσε δύο από τα ωραιότερα έργα του: *Τα Δύο Επεισόδια* από τον Φάουστ του Λενάου, του ποιητή με την τόσο τραγική ζωή και τη *Συμφωνία Φάουστ που αποτελεί και το συμφωνικό του αριστούργημα*. Το έργο, που διαρκεί πάνω από μία ώρα, γράφτηκε σε δύο μήνες, από τον Αύγουστο έως τον Οκτώβιο του 1854. Αρχικά ήταν καθαρά συμφωνικό και το 1857 ο Λιστ προσέθεσε ένα χορωδιακό φινάλε όπου μελοποιεί τους τελικούς στίχους από το Β’ μέρος του Φάουστ. Η συμφωνία είναι αφιερωμένη στον Μπερλιόζ.

Το έργο αυτό του Λιστ αποτελεί την επιτυχήστερη, ίσως, “μουσική αναλογία” με το έργο του Γκαίτε. Η μουσική σκιαγράφηση της προσωπικότητας του Φάουστ είναι θαυμάσια. Ο Ούγγρος συνθέτης δεν αποδίδει με τη μουσική του την ιστορία του έργου, την πλοκή του. Εκφράζει τους τρεις κύριους χαρακτήρες του δράματος. Το μέρος του Φάουστ είναι το μεγαλύτερο και το πιο σύνθετο. Το μέρος της Μαργαρίτας είναι λυρικό, ενώ το μέρος του Μεφιστοφελή αποτελεί μιαν αντιπαράθεση του θετικού και του αρνητικού. Εδώ ο Λιστ μεγαλοφυώς παρωδεί τα θέματα του

πρώτου μέρους σημειώνοντας έτσι τη διυπλόστατη φύση του νέου ανθρώπου, τη συνύπαρξη Φάουστ και Μεφιστοφελή ως αναγκαίες και αλληλεξαρτώμενες διαστάσεις της ίδιας προσωπικότητας.

Από τη σύντομη αυτή παρουσίαση των μουσικών περιπετειών του Φάουστ δεν μπορεί να παραλειφθεί η μνημόνευση δύο έργων. Πρόκειται για τις Σκηνές από τον Φάουστ του Schumann, που ο αντιπροσωπευτικός ρομαντικός καλλιτέχνης συνέθετε σχεδόν σ' όλη τη διάρκεια της συνθετικής του ωριμότητας (1844-1853) και την *Όγδοη Συμφωνία* του Mahler.

Το έργο του Σούμαν είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον αλλά και άνισο. Εμπεριέχει μερικές από τις δυνατότερες σελίδες της δημιουργίας του, το δε τρίτο και τελευταίο μέρος του αποτελεί και τη σπουδαιότερη προσφορά του συνθέτη στο είδος της σκηνικής καντάτας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύγκριση των έργων του Σούμαν και του Μπερλιόζ -κάτι που δεν μπορεί να γίνει στα πλαίσια αυτής της σύντομης παρουσίασης. Πρόκειται για τη διαφορετική προσέγγιση του ίδιου θέματος από δύο συνθέτες με διαφορετικά εθνικά, πολιτισμικά και ψυχοπνευματικά χαρακτηριστικά. Σύγκριση που αναδεικνύει και τις διαφορές του Γερμανικού από τον Γαλλικό ρομαντισμό. Την προσπάθεια διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης στη Γερμανία μέσω του ρομαντικού κινήματος - ιδίως με τις μαχητικές αντιδιαφοριστικές απόψεις του Herder - σε αντιπαράθεση προς την κυριαρχία της γαλλικής κουλτούρας.

Η 8η Συμφωνία του G. Mahler, η γνωστή ως *Συμφωνία των Χιλιών εκτελεστών*, χωρίζεται σε δύο μέρη: Το πρώτο είναι η μελοποίηση του μεσαιωνικού ύμνου "Veni creator spiritus" και το δεύτερο, το μεγαλύτερο, οι στίχοι από τον Φάουστ. Στο έργο εκφράζεται όλος ο πανθειστικός μυστικισμός του Μάλερ, η ιδεαλιστική φιλοσοφική του κοσμοθεώρηση, η μεταφυσική του αντίληψη για τη δημιουργία, αλλά και η μεγάλη του αγάπη για τον άνθρωπο. "... Η, ιδέα η εκφρασμένη από τον Γκαίτε, όταν λέει ότι το ν' αγαπιάς σημαίνει πάντα να παράγεις, να δημιουργείς και ότι υπάρχουν μια φυσική και μια πνευματική μορφή δημιουργίας που και οι δύο πηγάζουν ακριβώς από αυτόν τον "Ερωτα". Θα βρεις αυτή την ιδέα να αναπαριστάται συμβολικά στην τελική σκηνή του "Φάουστ" γράφει ο συνθέτης στην γυναίκα του Alma. Ο ίδιος το Mahler θεωρούσε την 8η Συμφωνία του ως το μεγαλύτερο έργο του.

Όπως αναφέρει σε μια επιστολή του στον φίλο του, μεγάλο μαέστρο W. Mengelberg (18.8.1906): "Μόλις τελείωσα την *Όγδοή* μου - είναι το μεγαλύτερο έργο μου. Το ασυνήθιστο σε μορφή και περιεχόμενο που δεν περιγράφεται σ' ένα γράμμα. Φαντάσου το όλο Σύμπαν να αρχίζει να τραγουδάει και να ηχεί. Αυτές δεν είναι πια ανθρώπινες φωνές, αλλά η διαδρομή πλανητών και ήλων..."

III. Κάθε εποχή είναι και ένας ιδιαίτερος αναγνώστης του παρελθόντος. Ο μουσικός 19ος αιώνας είδε τον Φάουστ μέσα από τα μάτια του ρομαντισμού. Ανέδειξε εκείνα τα στοιχεία που συνιστούσαν τη δική του μυθολογία. Όταν οι γερμανοί σχολαστικοί κριτικοί επέκριναν τον Μπερλιόζ για τον τρόπο που προσέγγισε το έργο του Γκαίτε, εκείνος απαντούσε ότι ούτε και ο Γκαίτε προσέγγισε "πιστά"

το μύθο του Φάουστ. Κάθε μύθος είναι και μια αφορμή για νέες δημιουργίες πεδίο εκδήλωσης και έκφρασης μιας εποχής, αλλά και μιας προσωπικής στάσης. Το ίδιο ισχύει και για τη “μεταμόρφωση”, τη “μεταστοιχείωση” ενός καλλιτεχνικού έργου σε μιάν άλλη μορφή τέχνης. Τα μουσικά ισοδύναμα στο Φάουστ του Γκαίτε - τα τελείως ενδεικτικά που αναφέρθηκαν εδώ - δεν μπορούν να κριθούν ως προς την πιστότητά τους στο λογοτεχνικό κείμενο αλλά ως προς τη δυνατότητά τους να μεταφέρουν μίαν ατμόσφαιρα συγγενική, μια κάποια μαγεία που συνεπαίρνει τον ακροατή στους εσωτερικούς κόσμους της φαντασίας.

Σημειώσεις

1. Στοιχεία για τη σχέση του Γκαίτε με τη μουσική μπορεί κανείς να αντλήσει από τον Romain Rolland στο *Γκαίτε-Μπετόβεν*, εκδ. ΓΚΟΒΟΣΤΗΣ.
2. Στο *The Memoirs of Berlioz*, translated and edited by David Cairus, Panther 1974, σελ. 147-8.
3. Ο.π. σελ. 510.
4. Ο.π. σελ. 513
5. Αναφέρεται στο : K. Blaukopf, *Mahler*, εκδ. Futura, σελ. 211.
6. Αναφέρεται στο : Marc Vignal, *Mahler* εκδ. Solféges, σελ. 146.



Ampeleurgós, 1979.