

LEO SCHRADER

## ΤΟ ΛΙΜΠΡΕΤΤΟ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Ο Λέο Σράντερ, σύγχρονος Γερμανός μουσικολόγος, γεννήθηκε στο Άλλενστάιν στις 13 Δεκεμβρίου 1903 και είκοσι χρόνια αργότερα άρχισε σπουδές μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο της Αϊδελβέργης με τον Χάλμπιγκ. Συνέχισε τις σπουδές του έπειτα στο Μόναχο με τον Σάντμπεργκερ και τέλος στη Λειψία με τον Κρόγιερ. Τό 1927 ήταν διδάκτωρ της φιλοσοφίας, τό 1929 όφηγητής στο Πανεπιστήμιο της Κενιέβεργης και τό 1932, της Βόννης. Άργότερα έγκαταστάθηκε στις Ήνωμένες Πολιτείες και κατέλαβε τη θέση τακτικού καθηγητού της Μουσικολογίας στο «Gale Universitat» στη Νιού - Χέβεν. Έγραψε μεταξύ άλλων : «Συμβολή στην Ιστορία της Τοκκάτα» (1926), «Τά άρχαιότερα στοιχεία μουσικής έκκλησιαστικού όργάνου» (1927), 'Η θέσις της μουσικής στη φιλοσοφία του Boethius» (1932), «Ο Μπετόβεν στη Γαλλία» (Άγγλιστί 1942) «Monteverdi» (Άγγλιστί 1951).

M. Σ. Τ.

Έχουμε πάρει τη συνθήεια νά κρίνουμε την όπερα σάν άπολύτως μουσικό είδος. Γι' αυτό και δίνουμε κατά κανόνα στο πρόγραμμα της έρμηνείας της, τό περιεχόμενο του έργου έν συντομία, σημειώνοντας τά από μουσικής άπόψεως περισσότερο ένδιαφέροντα μέρη, γιά νά μπορη ό άκροατής κατά κάποιον τρόπο νά παρακολουθήση την υπόθεση.

Ός τόσο στή χρυσή έποχή της όπερας, στον 17ον και 18ον αιώνα με τον τίτλο του έργου στο έξώφυλλο φιγουράριζε μόνο τό όνομα του λιμπρετίστα, και, έν δέν έλειπε όλοτελα του συνθέτη, αναφερόταν παρεμπιπτόντως μόνο. Σήμερα ή κατάσταση εινε έντελώς διαφορετική και θά ήταν ακόμα περισσότερο έν, μετά τον Βάγκνερ, δέν μεγάλωναν οι άπαιτήσεις μας γιά τό ποιόν και του κειμένου ένός μουσικού δράματος ή μις όπερας. Τώρα πολλές φορές είμαστε διαθειμενοι νά καταδικάσουμε μιá μουσική, μόνο έπειδή παρουσιάζεται συνδυασμένη μ' ένα μέτρο λιμπρέττο. Περιμένουμε

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

κάτι σαν μία εσωτερική αρμονία μεταξύ της φόρμας μουσικής και λιμπρέττου. Πάντως βέβαιο είναι, ότι την αίσθησή μας για μία τέτοια αρμονία την δώνει ο Βάγκνερ. Φθάνει να θυμηθούμε τις προτιμήσεις που είχε να αντιμετώπιση ο Μπράνς, όταν κάποτε θέλησε να πραγματοποιήσει τα ληρομημένα του πιά σχέδια για μία όπερα. Οι αμφιβολίες του άρχισαν να του γεννιούνται, όταν δοκίμαζε ναίρη ένα λιμπρέττο, Ικανό να ανταποκριθεί στις δραματικές απαιτήσεις και ταυτόχρονα να προσρμοσθεί στις δικές του τεχντροπικές αντιλήψεις. Στο τέλος της παρατήρησε απ' όλα, έγραψε τον κύκλο τραγουδιών του επάνω στο παραμύθι «Η άρπια Μαγγελόνας» και πήρε την απόφαση ποτέ πιά να μη ασχοληθεί με τη σκέψη να γράψει όπερα. 'Ο Βάγκνερ του είχε άρρασει κάθε πεποίθηση στο ζήτημα αυτό.

Άκωρα και η παράξενη όπερα του Ντεμπουσώ «Πελλέας και Μελισάνθη» κατά βάθος, δεν θα μπορούσε να γίνει άν δεν προηγήτο ο Βάγκνερ. Όταν συζητούσαν ο Έρικ Σατζ και ο Ντεμπουσώ για μία όπερα, συμφώνησαν άμέσως στο σημείο, πώς έπρεπε ένα τέτοιο έργο να παρουσιασθεί έλευθερο από κάθε έπίδραση του Βάγκνερ. Ποδ βέβριακαν όμως ένα λιμπρέττο, ποδ θβδινε μία τέτοια έλευθερία και μαζί την δυνατότητα για ένα νέο τύπο όπερας; Και ο Έρικ Σατζ πρότεινε το «Πελλέας και Μελισάνθη» του Μαιτερλινγκ, ποδ θα προυσιάζε μια περίεργη προσπάθεια δράματος χωρίς δραματική δράση. Κι' αυτό το έργο ποδ πρέπει με τις παράξενες ιδιότητές του, να το αντικρούσουμε σαν μία βάση για την σύγχρονη μας μουσική θεάτρου άποδεικνύει πώς ο συνθέτης ζητάει μία ένότητα μεταξύ του λιμπρέττου και του δικού του μουσικού ύφους. Μία τέτοια ένότητα ζητούμε και στο σημερινό μουσικό θεατρικό έργο και άλήθεια έχει πολλές φορές έπιτευχθεί, προ πάντως, στο μεγάλο βαθμό από τον Schoenberg στα έργα του «Προδοκίας» και «Τυχερό χέρι». Άλλα και στις δύο αυτές περιπτώσεις αυτό καταρβώθηκε εις βάρος της δράσεως. Το κείμενο τους δηλαδή δεν εινε κατά τον τόπο λιμπρέττο, κι' ούτε θέλει να εινε. Μ' όλα αυτά ο Schoenberg βρήκε πολλούς μιμητές, γιατί ίσως —ίσως και αυτός ο «Prigionero» του Ντελλαγκόλλα μπορεί να χαρακτηρισθεί ένας άρνοπορημένος έπιγονος της «Προδοκίας». 'Ως τόσο πρέπει να το πάρουμε άποψη, πώς η ολοκληρωτική έλλειψη οικνηκής δράσεως από το λιμπρέττο εινε πιά κάτι ποδ πέρασε σημερα.

Έτσι θα χρειαστή να σταματήσουμε για τις άναζητήσεις μας μπρος σ' ένα σύγχρονο έργο ποδ θφωσ έποχή: Τόν Βότοκε του Άλμπαν Μπέργκ. Άλλα πάλι κι' αυτού το λιμπρέττο παρουσιασθηκε σαν δράμα άυτοπαρκτο έβδ κ' έκατο χρόνια, κι' έτσι δεν ειναι σωστό να το κατατάξουμε στα πνευματικά προϊόντα της έποχής μας. Θά χρειαστεί λοιπόν νβρουμε έργα, ποδ και το λιμπρέττο τους νάνε σημερινά. Και μία και θαταν ποδ άνισρο να πάρουμε με τη σειρά όλα τα σημερινά έργα, άς χωρίσουμε, με βάση την ύπόθεση του έργου, τη γενική παραγωγή σ' τρεις κατηγορίες. Σ' αυτά ποδ το λιμπρέττο τους πραγματεύεται ένα ιστορικό θέμα, η ποδ έχουν για θέμα μία ήθική ύπόθεση, η ποδ στρέφονται γύρω σ' ένα ζήτημα έπικρατο. Για το πρώτο να πάρουμε υπόδειγμα το «Malis der Maler», (Malis ο ζωγράφος) του Hindemith, ποδ το λιμπρέττο του έγραψε ο ίδιος για το δεύτερο το «The Rake's Progress» του Stravinsky με λιμπρέττο του άγγλου ποιητοδ Auden και για το τρίτο το «Λεωνώρα 40 - 45» του Rolf

Liebermann με λιμπρέττο του Strobel.

Πρέπει να υποθέσουμε πώς άφοδ ο Χίντεμιτ έγραψε μονάχος του το λιμπρέττο της όπερας του το έκοψε άκριβώς πάνω στα χνάρια της μουσικής του: 'Εμείωσε τη δράση για να μη σπαταλάται το θνδιαφέρον του θεατοδ στη σημασία ποδ έχουν τα διάφορα έπεισόδια. Δέν ήθελε δηλαδή τα γεγονότα άφ' εαυτοδ τον να τροφοδοτούν τη δράση, ούτε οι άνθρωποι, ποδ συμμετέχουν σ' αυτή να παρουσιάζονται ήρωες πράξεις με βαρύνουσες συνέπειες. Βέβαια οι προϋποθέσεις αυτές δεν εινε άπλό να έκπληρωθούν, ίδιως όταν πρόκειται για ύπόθεση ιστορική, ποδ έκτυλλοσεται μάλιστα κατά την περίοδο της μεταρρυθμίσεως τόσο πλοσία σ' συνταρακτικά γεγονότα και ένδιαφερόμενες άκριβώς για τη δράση τους προσωπικότητες. 'Ο Χίντεμιτ μ' όλα ταύτα ενδ έζωγράφισε τον ήρωα του μέσα και περιτριγυρισμένον από τα θευλλώδη γεγονότα της έξεγέρσεως των χωρικών, έπέτυχε να χαλαρώσει κώπως την δράσιν για να προσαρμόση την ύπόθεση στη μουσική του. Έχώρισε πρώτα το υλικό του σε εικόνες αούθπαρτες έβλεπε καινει και άνεάργητες μεταξύ τους, χωρίς να άλλοσοδώνονται ή μία στην άλλη βάσει μιάς δράσεως, ποδ προχωρεί λογικά. Άποτελείται δηλαδή το σύνολον από έξι εικόνες, ποδ ενδ σχηματίζουν κάτι το ένιαίο δέν χάνει ή κάθε μία και μόνη της την ύπόστασή της. Αυτό βέβαια εινε με την πρόθεση να ύποτάξη την άνάπτυξη κάθε εικόνας στην κανονική λειτουργία της έξελέσεως μιάς μουσικής φόρμας. Και δεν εινε ή πρώτη φορα ποδ γίνεται μία παρόμοια διάταξις του λιμπρέττου. (Α. Μπέργκ: Βότοκε) ούτε ο Χίντεμιτ, ο πρώτος ποδ την έχρησιμοποίησε. Μ' όλο ποδ φαίνεται, πώς αυτός εινε ο ουσιαστικος χαρακτήρ του λιμπρέττου, ποδ προτιμάται σήμερα. Άκόμα και στον περιορισμό της δράσεως έχει προδρομός ο Χίντεμιτ, μ' όλο ποδ πρέπει να όμολογηθεί πως προχώρησε στο ζήτημα αυτό ποδ. Μία κάποια δράσις, κάτι ποδ γίνεται, όπως θα περιέμε καινει σ' ένα δράμα, δέν ύπάρχει. Δέν ύπάρχουν και άρκετα «γεγονότα». Μεμονωμένες σκηνές παρουσιάζουν κώπως ζωηρότερες «καταστάσεις». Γενικά όμως άδεν γίνονται» πολλά πράγματα. Κάθε εικόνα κατά βάθος παρουσιάζει μιά ή περισσότερες καταστάσεις και μάλιστα ψυχικές καταστάσεις. Τα πρώτα δέν δρουν, έκφράζουν μόνον σκέψεις και συναισθήματα. Το «Ματις ο ζωγράφος» εινε ένα λιμπρέττο ψυχολογικό. Και ενδ ως προς τη διάταξη της την πλήρη προσαρμογή της κάθε καταστάσεως στη λειτουργία της έξελέσεως της μουσικής φόρμας, το λιμπρέττο του Χίντεμιτ άποκτά ένα άπόλυτως νέο, σύγχρονο χαρακτήρα, ο υπερβολικός τονισμός όλων γενικά των συναισθηματικών στοιχείων καταλήσκει με τον ρομαντισμό του. Μία ιδιότυπα ρομαντική νότα δινει στο λιμπρέττο αυτό και η άέναυ άνάμιξη του θρησκευτικοδ συναισθηματος και το έπαναλαβανόμενο διαρκές πέραςμα στα ύπεργεια. Κι' αυτό γιατί ένδιαφερεται μία ίδεια ποδ άπασχόλησε όλους τους ρομαντικούς: Πρέπει ο καλλιτέχνης να λαβαίνει μέρος σ' όλο τον σάλο των γεγονότων, ποδ συγκινούν τους σύγχρονους του και άπο τις συνέπειες των όποιων όποφέρουν η να ζή έλευθερος απ' αυτά και άπομονομένους μέσα στο έργο του; Έτσι έξεταζόμενο το λιμπρέττο του Χίντεμιτ παρουσιάζεται σαν μία ρομαντική μυστικιστική αδύρμητη όμολογία πίστεως. Και αυτόν άνατικρατο εινε κάτι, ποδ με γέφυρα τον Ντεμπουσώ μās ξαναφέρνει πίσω στον Βάγκνερ.

Τό λιμπρέττο του **Auden** που έχρησιμοποίησε ό Στραβίνσκυ μάς μεταφέρει στην Άγγλία του 18ου αιώνας αλλά δεν είναι Ιστορικό. Τυλοφορείται μθός **Auden** μία σειρά χαλκογραφιών, που έδημιούσε από 1735 με τόν τίτλο «**The Rake's Progress**» («=ός που πάει ή άκολασία»), ό σατυρικός ζωγράφος και σκιστογράφος **William Hogarth**, ό όποιος κάποτε για τίς διάφορες αότές σειρές σκίτσων και χαλκογραφιών του είπε : «Προσπάθησα να χειρισθώ τό θέμα μου σάν δραματικός Σκηνηγός που είχε ή εικόνα μου και ό άνδρας και γυναίκες, που τήν άποτελούν όι ήθοποιοί μου. Όι στάσεις τους, όι χειρονομίες τους αυτό ποδ φαίνεται πώς κάνουν παρουσιάζουν ένα έργο βουβό». Νομίζω λοιπόν πώς τόν όρισμό αυτόν φτάνει ν' άντικαταστήσουμε τό «βουβό» με τό ήχητικό νά νχόμεν περίπου τόν χαρακτήριμό τής όπερας. Ό **Auden** διηγείται με συντομία, ότι παρουσιάζουν όι εικόνες του **Hogarth**. Γιατί άπαράλλακτα όπως ό ζωγράφος διάλεξε για τούς κύκλους τών χαλκογραφιών του, τύπους που με τόν χαρακτήρα τους ή τή συμπεριφορά τους ή και με τόν τρόπο τής ζωής τους έβιναν άφορμή για μία ήθικοπλαστική σάτυρα, διάλεξε και ό **Auden** στό λιμπρέττο του τούς τύπους τών προσώπων του. Καί τό καθένα συμπεριφέρεται ανάλογα πρός τόν τύπο του. Είναι άνθρώπινοι χαρακτήρες, που μετέχουν στό έργο. Ξαναδιηγείται δηλαδή ό **Auden** τόν παλιό μθό τό Διοβόλου, που τού παραδίδεται όλόφωτα ένας νεαρός, έχθρος τής δουλειάς, με τήν έπιθυμία ν' άποκτήσει άκοπα πλούτη και τίς χαρές και τήν άμεριμνία, που αυτό προσφέρει τόν κάτοχό του. Όταν στό τέλος ό διάβολος παρουσιάζει τόν άφρονα πελάτη του τόν λογαριασμό για ότι του προμήθευσε, αυτός για νά μή χάσει τουλάχιστον τή ζωή του, τήν παίζει με τόν προμηθευτή του στό χαρτί. Καί τήν κερδίζει. Για νά Ικανοποιηθ όμως και ή δικαιοσύνη, ό νέος πρέπει νά τιμωρηθ. Καί καταλήγει στό φρενοκομείο. Τό κομμάτι τελειώνει με τό συμπέρασμα τής Ιστορίας αυτής, που άπευθόναται πρός τό κοινό και άποτελεί τήν άραιότερη Ισως Ιδέα του έργου : «Ετσι γίνεται με όλους τους άνθρώπους, που ζουν χωρίς νά κάνουν τίποτα και με τήν τεμπελιά τους γίνονται εύκολο λάφυρο τού Διαβόλου, είναι λοιπόν μία τυχική περίπτωση ζωής που παρουσιάζουν άνθρώποι τυποποιημένοι.

Τί μπορούσε καλύτερα ν' άποδώσ τό λιμπρέττο αυτό παρά όδοβειόματα από περασμένες έποχές τής μουσικής, που κατέγιναν με τούς και χαρακτηρισάς ; «Ετσι ό **Auden**, έν συνεργασία φυσικά με τόν συνθέτη μεταχειρίστηκε τόν τύπο τής φόρμας λιμπρέττο του 18ου αιώνας για τί γενική άρχιτεκτονική του έργου κι' άνέρετρε σ' όλες τής παλιές λεπτομέρειες : ρετσιτατίβο, διάφορους τύπους από όριες, χωρωδικά σύνολα κτλ., που δίνουν τήν έντύπωση, πώς παρακολούθον κατά πόδες τή μουσική. Έπί τής εύκαρίας τής πρώτης του έργου στη Νέα Ύόρκη, ό λιμπρετίστας αυτοπροσώπως έτόνισε, ότι αισθανθήκε πώς ήταν καθήκόν του και τούς στίχους τών τραγουδιών του άκόμα νά γράψη κατά τρόπο που νά διεγείρη τή φαντασία του συνθέτου και ήρθε πώς τό ύφος τής «Άγγλικής ποιήσεως του 18ου αιώνας προσαρμοζότιν καλύτερα από είδος τής μουσικής. Αυτό συντελεί νά γυρνάμε με τό έργο του

Στραβίνσκυ στόν Μότσαρτ, όπως άκριβώς με τό έργο του Χίντεμιτ γυρίσαμε κατά κάποιον τρόπο στόν Βάγκνερ.

Και τό τρίτο όμως λιμπρέττο, που θά μάς άπασχολήση έχει τόν δικό του ξεχωριστό τύπο : «Λεωνώρα 40—45» τού Στρόμπελ. Καί πρώτα πρώτα τό λιμπρέττο αυτό και με τό θέμα του μονάχα παίρνει μία Ιδιαίτερη έντελώς θέση. Ύπόθεση σύγχρονη και, όπως συνηθίζεται γύρω στό 1920, παρμένη από τά προβλήματα που άπασχολούν τήν έποχή μας. Βάση τής ή Ιδέα τής συμφιλίωσης τών λαών που κατοικούν στη μία και στην άλλη μεριά του Ρήνου. «Η Ιδέα καθολογήθηκε κι' άλλους, έμεινε όμως έπειτα ένα έδος φιλολογικό διευρο. «Η νέα «Λεωνώρα» λοιπόν, πρώτη, όσο τουλάχιστον έξρω έγώ, ξαναφέρνει επί τάπητος μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τό παλιό διευρο. Τό λιμπρέττο τυλοφορείται «Ήμισοβαρό». Άντίθετα πρέπει νά ληφθ όσοβαρότητα όπ' όψιν. Ύπόθεση μάλλον πώς μεταχειρίστηκε ό ποιητής ένα τόνο έλαφρό. Ισως έλαφρότατο, γιατί άλλοιώς όσπρεπε νά φθάσει σέ ύπεραισθηματικότητας, λόγω άκριβώς του θέματος και αυτό δεν τό ήθελε. Τόσο που τίς έξώρισε και από τίς τόσο σύντομες έρωτικές σκηνές του. Ό ήμισοβαρός λοιπόν τόνος του λιμπρέττο δεν είναι για τήν Ιδέα αυτήν καθ' έαυτήν αλλά για τό ζήτημα τής πραγματοποιήσεώς τής. Καί σ' αυτήν παρουσιάζεται ή Ιδέα μάλλον με τή θλιβερή παρά με τήν κομική πλευρά τής, γιατί τήν βάζει νά σκοντάφει πάντα στην αιώνα γραφειοκρατία, από τήν όποιαν τελειοκίτι τήν σάζει ένας άγγελος. Ό σκεπτικισμός λοιπόν για τήν πραγματοποίηση τής από μία μη όσοβαρή αίτια είναι όλοφάνερος.

Και αυτό τό πνεύμα τής μη άπομακρόνσεως από τήν άλήθεια καθερτίζεται σ' όλόκληρο τό έργο. «Η όπόθεση είναι διαιρεμένη κι' αυτή σέ έπτά εικόνες, που δεν είναι όμως ψυχικές καταστάσεις παρά πραγματικότης άπτή. «Η κυριαρχούσα Ιδέα φυσικά είναι εδιδάκτης : Μία Γαλλίδα κοπέλλα και ένας νέος Γερμανός θέλουν νά παντρευτούν, είναι ένόνητο πώς γύρω από αυτόν τόν πυρήνα ή συμφιλίωση δεν μπορεί νά μείνη άφρημένη έννοια. Γι' αυτό όπως είπαμε όι εικόνες είναι πραγματικότητα με μονοτονία ή κάθε μία από τεχνοτροπικής άπόψεως άποτελεί ένα πλήρες έναίο σύνολο, κομμένο έπάνω στη μουσική που τής προορίζεται. Δεν υπάρχουν έδα ρετσιτατίβα και άριες, όπως στό έργο του Στραβίνσκυ. Ό λιμπρεταν στήριχθηκε στό σύστημα τού **Schoenberg** αλλά κρατώντας όλες τίς έλευθερίες κινήσεως. Θά μπορούσε βέβαια νά διαλέξη κ' ένα όποιόδηποτε άλλο σύστημα, ή άλήθεια όμως είναι, ότι έτσι υπάρχει μία ένότης φόρμας μεταξύ του λιμπρέττο και τής μουσικής και δημιουργείται μ' αυτήν άμέσως στό δυό στοιχεία τής όπερας, ή άπαράτητη έσωτερική άρμονία. Ό λιμπρετίστας των προέβλεψε και έφρόντισε νά τή δημιουργήση, όπως έδημιούργησε μ' αυτήν τήν προοπτική, κατά τό παράδειγμα του **Auden** και τόν στίχο του.

Και στό τρία άντιπροσωπευτικά έργα τής σύγχρονης θεατρικής παραγωγής έγινε δυατό νά έπιτευχθ ή ένότης μεταξύ τής μουσικής φόρμας και τής άρχιτεκτονικής του λιμπρέττο, στό καθένα με τόν τρόπο που ταίριαζε στό είδος του. Κοινό και τούς τρεις τύπους είναι μόνο αυτή ή ένότης, που χωρίς αυτήν είναι δδώνανο νά φαντασθόμε πιά ένα όποιόδηποτε έργο λυρικής Σκηνης.