ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΤΟΥ ΜΑΣ

ΜΙΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΟΠΕΡΑ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Η "TURANDOT„ ΤΟΥ ΠΟΥΤΣΙΝΙ

«Ὑπάρχουν καθωρισμένοι νόμοι εἰς τὸ θεατρον: νὰ διεγείρῃς ἐνδιαφέρον, ἔκπληξιν καὶ αἰσθηματικὴν συγκίνησιν.» Πουτσίνι.

«Ἐὰν ἤσθε εἰς θέσιν ἀπὸ τὴν «Τουραντὸ» τοῦ Σίλλερ νὰ φτιάσετε κάτι—ὁ Πουτσίνι πρὸς τοὺς λιμπρεττίστας τοῦ Adami καὶ Simoni — φανταστικόν, ποιητικὸν καὶ πλῆρες ἀνθρωπίνης ἀγάπης, τὸ συνθέτω». (Κατὰ τὸν βιογράφον του Fraccaroli). Ἀσφαλῶς ἡ «Τουραντὸ» τοῦ Πουτσίνι εἶναι πλήρης φανταστικότητος καὶ ποιητικότητος, ἀλλὰ—δυστυχῶς—καὶ πολλῆς τραχύτητος. Ἡ μόνη φυσιογνωμία, ἡ ὁποία παραμένει σκηνικὸν μὲν σῶμα, ἀλλ' ἀληθὴς ἀνθρώπινος τῆς Πουτσινικῆς τέχνης, εἶναι ἡ Λίου, ἡ νεαρὰ δούλη τοῦ ἀγνώστου πρίγκηπος Κάλαφ. Ἡ μικρὰ ἐκείνη Sentimental ἡ περιφρονημένη, ἀλλὰ καὶ ὑπερωνητικὴ Μπάτερφλαϊ-Λίου, ἡ ὁποία θυσιάζει τὸν ἑαυτόν της, αὐτοκτονεῖ χάριν τοῦ ἀγαπητοῦ της, χωρὶς νὰ τὸν προδώσῃ, εἶναι ὁμολογουμένως μία ἀπὸ τὰς πλέον χαρακτηριστικὰς τοῦ Πουτσίνι θεατρικὰς φυσιογνωμίας. Καὶ δὲν εἶναι ἀσήμαντον τὸ γεγονός: ἀκριβῶς μετὰ τοὺς λυρικοὺς τῆς Λίου τόνους—εἰς τὴν τρίτην πρᾶξιν—ὁ συνθέτης παρέδωσε τὸ πνεῦμα... Ἀφίνει σκιτσαρισμένα τὸ τελευταῖον ἐρωτικὸν ντουέττο (Τουραντὸ—Κάλαφ) καὶ τὸ φινάλε, συμπληρώθέντων αὐτῶν ὑπὸ τοῦ φίλου του Ἰταλοῦ συνθέτου Franco Alfano σχεδὸν ἐπιτυχῶς.

Πολλοὶ εἶναι ἐκεῖνοι, συνθέται ἢ δραματικοὶ συγγραφεῖς, οἱ ὁποῖοι ἐνησχολήθησαν μὲ τὴν δραματοποίησιν τοῦ μύθου τοῦ Gozzi: Ἰταλοί, Δανοί, Γερμανοί· Σίλλερ, Βέμπερ, Πύττλινγκεν, Μπουζόνι κλπ. Μὰ βέβαια: Κινέζοι αὐτοκράτορες, κινεζικὴ αὐλή, εὐγενεῖς, λαὸς τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς, ἐξωτικὸν περιβάλλον καὶ—τὸ κυριώτερον!—ἀνεμιτονικὴ πεντατονικὴ μελῳδικὴ φράσις... Τί ζητεῖ ἐπὶ πλέον ὁ συνθέτης τῆς ντεκαντὰν σημερινῆς Εὐρώπης; Ἀπὸ τῆς ἡμέρας καθ' ἣν ὁ «Πελλέας καὶ Μελισάνδη» τοῦ Debussy ἀρχίζει τὴν περιοδείαν του ἀνὰ τὰ καλλιμάρμαρα θεατρικὰ κτίρια τῶν εὐρωπαϊκῶν σκηνῶν, ὁ ἐξωτισμὸς ἐνθρονίζεται σταθερῶς εἰς τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικήν... Κρῖμα! Νὰ μὴν ὑφίσταται ὁ Κινεζισμὸς καὶ τὸ ἐξωτικὸν ἀφομοίωσιν ὁπωσδήποτε εἰς χεῖρας τοῦ Πουτσίνι, ἀλλ' ἡ βάσις καὶ ἡ «καλλιτεχνικὴ ἀλήθεια» διαφυλάττεται πιστῶς. Εὑρισκόμεθα ὡρισμένως εἰς ἐποχὴν ἄκρως ἐκνευριστικήν, εἰς μίαν στροφήν, ἐπικίνδυνον;—τοῦ ὅλου ἡμῶν πνευματικοῦ τρόπου τῆς σκέψεως. Δὲν μᾶς ἱκανοποιεῖ πλέον ἡ ζωὴ εἰς τὰς μεγάλας αὐτῆς ἱστορικὰς γραμμάς, εἰς τὰς εὐγενεῖς, καθαράς, ζωντανάς, ἰδεώδεις προσωπικότητας διὰ τὴν τέχνην, ἀλλὰ τὸ ἀπίθανον, τὸ μυστηριῶδες, τὸ ἐξωφρενικόν, τὸ λησμονισικόν, τὸ φανταστικόν, τὸ διεφθαρμένον, τὸ ἀσθενικὸν εἶδα ἐκεῖνο ποὺ μᾶς εὐχαριστεῖ—ἡμᾶς τοὺς ἀνηθίκους!... Εἶναι γυναῖκα ἡ Τουραντό; ψυχρά, ἄκαμπτος, ἄκαρδος, ἀκίνητος, ἀγέρωχος, διατάσσουσα, ἐγωΐστρια, ταπεινώτρια, ἐξευτελίστρια ὅλων καὶ πασῶν! Τί καὶ ἂν ὑποκύπτῃ εἰς τὸ φινάλε τῆς ὄπερας αὐτῆς; Ἀγκαλιασμένοι ὁ Κάλαφ καὶ ἡ Τουραντὸ τραγουδοῦν τὴν ἀγάπην των καὶ μᾶς παρουσιάζουν ἕνα τεμάχιον ἀνθρωπίνης ζωῆς... Εἰρωνία τῆς ζωῆς... Ἀγάπη πραγματικὴ ὑπάρχει μόνον ὅπου ὑπάρχουν καθαραὶ ψυχαί. Καὶ ὡς τοιαύτας ἀδυνατοῦμεν ἡμεῖς νὰ τὰς χαρακτηρίσωμεν.

Ἰδοὺ ἡ ὑπόθεσις: Ὁ Κάλαφ, ὡς ἄγνωστος πρίγκηψ, ἀποφασίζει νὰ δοκιμάσῃ καὶ αὐτὸς τὴν τύχην του, καταμαγευθεὶς ἀπὸ τὴν ὡραιότητα τῆς πριγκηπίσσης, νὰ γείνῃ κάτοχος αὐτῆς, προσπαθῶν νὰ εὕρῃ τὴν λύσιν τῶν τριῶν αἰνιγμάτων, τὰ ὁποῖα ἡ Τουραντὸ πρὸ τοῦ γάμου της θέτει εἰς τὸν ἑκάστοτε ὑποψήφιον γαμβρόν. (Ἐν περιπτώσει ἀδυναμίας τοῦ ὑποψηφίου ἀποκεφαλίζεται ὁ τελευταῖος. Μίαν ἀποκεφάλισιν βλέπομεν ἢ μᾶλλον ἀκούομεν εἰς τὴν πρώτην πρᾶξιν ἀ λὰ Καβαραντόσι-βασανιστήρια). Ἐπιτυγχάνει αὐτὸς τὴν λύσιν καὶ—ἐφόσον δὲν ἀποκτᾷ τὴν συμπάθειαν τοῦ λαοῦ καὶ τῆς πριγκηπίσσης ὡς ἄγνωστος—θέτει ὁ Κάλαφ ἕνα αἴνιγμα εἰς τὴν ἀκαμπτον Τουραντό, ἐκ τῆς λύσεως τοῦ ὁποίου ἐξαρτᾶται ἡ τύχη αὐτῶν καὶ αὐτῆς . . . «Ποῖον τὸ ὄνομά μου;—Καὶ ἀρχίζουν εἰς τὴν τρίτην πρᾶξιν τὰ βασανιστήρια τῆς μικρᾶς, καθαρᾶς, ἁγνῆς, τῆς πιστῆς δούλης τοῦ «ἀγνώστου πρίγκηπος», τῆς μικρᾶς ἐρωτευμένης Λίου, χωρὶς ὅμως ἀποτέλεσμα, ἄνευ οὐδεμιᾶς ἐπιτυχίας: ἡ χαριτωμένη—ἡ μόνη θερμὴ φυσιογνωμία τῆς ὅλης ὅπερας—Λίου δὲν προδίδει τὸν ἀγαπητόν της: αὐτοκτονεῖ. Ἡ Τουραντὸ εἰς τὴν θέαν τῆς σκηνῆς αὐτῆς αἰσθάνεται κτύπους εἰς τὴν καρδιάν της—ἐπὶ τέλους!.. Ὁ Κάλαφ τὴν πλησιάζει, τὴν σύρει πρὸς ἑαυτὸν καὶ ὁρμητικῶς τὴν ἀγκαλιάζει: τὰ χείλη των ἑνώνονται . . . Φίλημα Ἰσκαριωτῶν!... Παρὰ τὰ πρόσωπα αὐτὰ δροῦν τρεῖς ἀρλεκῖνοι—ἕνα εἶδος γραφειοκρατῶν δημοσίων ὑπαλλήλων—Πίνκ, Πάνκ, Πόνκ, ἀπαρνηταὶ καὶ ἐπιβεβαιωταὶ συγχρόνως τῶν πεπραγμένων τῆς σκληρᾶς καὶ τραχείας πριγκηπίσσης.

Σπουδαῖον ρόλον εἰς τὴν Κινεζικοϊταλικὴν αὐτὴν ὅπεραν, παίζει τὸ κόρο. Δὲν πρέπει νὰ διαφεύγῃ τῆς προσοχῆς ἡμῶν τὸ γεγονός, ὅτι τὸ ρωσσικώτερον ὅλων τῶν ρωσσικῶν μελοδραμάτων, δραματικὸν ἔργον «Μπόρις Γκοντονόφ» τοῦ Μουσσόρσκι πρὸ ὀλίγων ἤδη ἐτῶν ἔκαμε τὸν γῦρον τῶν εὐρωπαϊκῶν θεάτρων ἐκ νέου, μὴ διαφεύγον φυσικὰ τῆς προσοχῆς τοῦ κοσμοπολίτου Πουτσίνι. Ὁ λαός, ὅπως ἐκεῖ, καὶ εἰς τὴν «Τουραντὸ» δρᾷ, λαμβάνει ἄμεσον μέρος εἰς τὴν ἐξέλιξιν, τακτοποίησιν καὶ γενικῶς εἰς τὰς πράξεις καὶ ἐνεργείας τῶν κυρίων προσώπων. Πάντως, δὲν ἔχει τὴν θέσιν ἑνὸς μεσάζοντος, ὅπως εἰς τὰς ἀρχαίας τραγῳδίας ἢ εἰς τὸν «Λόενγκρινν» τοῦ Βάγνερ. Ἁπλῶς λαμβάνει μέρος εἰς τοὺς πόθους καὶ ἐπιθυμίας τῶν πρωταγωνιστῶν.

Μᾶς ἐνθυμίζει αὐτὸ συχνάκις τὰ κόρα τῆς «μεγάλης Ὄπερας» τοῦ παρελθόντος αἰῶνος. Ἡ τεχνικὴ τοῦ Πουτσίνι εἰς τὴν διευθέτησιν τῶν φωνῶν εἶναι πράγματι ἀρκετὰ ἐπιτυχὴς καὶ δεικνύει τὸν πεπειραμένον συνθέτην πολλῶν μελοδραμάτων. Αἱ μελῳδικαί του φράσεις, ἂν καὶ μὴ πρωτότυποι ἐν πολλοῖς, ἐπηρεασμέναι ἀπὸ παλαιά του ἔργα—πῶς φαίνεται τὸ γῆρας!—λαμβάνουν ἐν τούτοις μὲ τὰς ἐξωτικὰς ἁρμονίας καὶ τὰ κατάλληλα ὄργανα—ἐνορχήστρωσιν, κάποιαν νέαν μορφήν, παρουσιάζονται ὡς κάτι νέον. Ὅτι δὲ καὶ εἰς τὸ ἔργον του αὐτό, ὅπως καὶ εἰς τὰ παλαιότερά του, δὲν φαίνεται τελείως ἀνεπηρέαστος τῶν Γαλλικῶν Romance ἢ ἄλλων Γάλλων συνθετῶν, εἶναι αὐτονόητον. Διὰ τὴν χρησιμοποίησιν ἀνεμιτονικῆς πεντατονικῆς κλίμακος καὶ Κινεζικῶν μελῳδιῶν, ἐγένετο λόγος.

Χωρὶς νὰ εἶναι ἀτονα λίστας ὁ Πουτσίνι, μεταχειρίζεται τὰς πλέον ἀπομεμακρυσμένας συγχορδίας, ὄχι μόνον κατὰ τὸν χρόνον τῶν μετατροπιῶν, ἀλλὰ καὶ συγχρόνως. Π. χ. εἰς τὴν ὀρχὴν τῆς πρώτης πράξεως συνδυασμὸς συγχορδιῶν: ρε ἔλαττον καὶ ντὸ δίεσις μεῖζον, ὡς καὶ ἀλλαχοῦ. Φυσικὰ αἱ κακοφωνίαι αὐταὶ εἰς τὸ πιάνο γίνονται σχεδὸν εὐφωνίαι εἰς τὴν ὀρχήστραν, χάρις εἰς τὴν χρῆσιν καταλλήλου ἐνορχηστρώσεως. Χαρακτηριστικὸν εἰς τὴν ὄπεραν αὐτὴν εἶναι ἡ χρησιμοποίησις τῆς μι μπεμὸλ ἔλαττον κλίμακος. Ὡς γνωστόν, ὁ Πουτσίνι, κατὰ τὰς παρακλητικάς, πλήρεις ἀφοσιώσεως καὶ ἀγάπης λυρικὰς σκηνάς του, μετεχειρίζετο τὴν σὸλ μπεμὸλ μεῖζον, κλίμακα· ἤδη προχωρεῖ εἰς τὰς βαθυτέρας καὶ σκοτεινοτέρας βαθμίδας τῶν εὐρωπαϊκῶν κλιμάκων: ἐς μόλ!

Ἡ φόρμα ἑκάστης πράξεως, εἶναι αὐτὴ σχεδὸν τῶν παλαιοτέρων του μελοδραμάτων: κάθε σκηνὴ διακρίνεται ἐκ τῶν ἄλλων, ξεχωρίζει καὶ θὰ ἔλεγέ τις, μόλις ἤκουε τοὺς τελευταίους ἤχους ἑνὸς ντουέττου ἢ Ensemdle ὅτι: ἀκολουθεῖ τώρα, αὐτὴ ἢ ἐκείνη ἡ σκηνή. Λείπει δηλ. ἡ συνέχεια καὶ τὸ ἀδιάσπαστον εἰς τὴν μουσικὴν ἀπόδοσιν τῶν διαφόρων σκηνῶν, ὅπως π. χ. συναντῶμεν τὸ συνεχὲς εἰς τὸν Βάγνερ, Ρ. Στράους, Πφίτσνερ κλπ. Ἑκάστη σκηνὴ νὰ μὴ χωρίζῃ ἀποτόμως ἀπὸ τὴν ἄλλην—εἰς τὴν μουσικήν.

Ὁ σκηνικὸς διάκοσμος, ἰδίως τῆς δευτέρας πράξεως, μᾶς ἐνθυμίζει ὀλίγην παρισινὴν ἐπιθεώρησιν... Ἐν συντόμῳ: Ἡ «Τουραντὸ» εἶναι ἓν ἀπὸ τὰ πλέον θεατρικὰ ἔργα τῆς παρούσης παραγωγῆς μελοδραμάτων, ἀκριβῶς ὅπως τὸ ὁρίζει ὁ ἴδιος Πουτσίνι: νὰ διεγείρῃ ἐνδιαφέρον, ἔκπληξιν καὶ (κοινὴν) αἰσθητικὴν συγκίνησιν.

Βιέννη, Ὀκτώβριος 1926.