



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Ο ΜΑΓΙΚΟΣ ΑΥΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ



Πτυχιακή εργασία
Αθανάσιος Σκαράνης
Α.Μ.: msa19094

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ευαγγελία Κίκου
Εξεταστική επιτροπή: Ευαγγελία Κίκου, Μόνικα Ανδριανοπούλου
Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2023

Στον πολυαγαπημένο μου πατέρα

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
1. Η ΒΙΕΝΝΗ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 18 ^{ου} ΑΙΩΝΑ	10
1.1. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο	10
1.2. Αρχιτεκτονική και Τέχνες	13
1.3. Η όπερα στη Βιέννη	16
2. Ο ΜΟΤΣΑΡΤ ΣΤΗ ΒΙΕΝΝΗ	20
2.1. Η άφιξη στη Βιέννη.....	20
2.2. Η ζωή του Μότσαρτ στην Βιέννη	23
2.2.1. Διαμονή και προσωπική ζωή.....	23
2.2.2. Βιοπορισμός	24
2.2.3. Αλληλεπίδραση με άλλους συνθέτες	25
2.2.4. Τα ταξίδια	26
2.2.5. Οι όπερες	27
2.2.6. Οικονομική δυσχέρεια.....	28
2.3. Μότσαρτ και Ελευθεροτεκτονισμός	29
2.3.1. Ο Ελευθεροτεκτονισμός στην Βιέννη του 18 ^{ου} αιώνα	29
2.3.2. Η μύηση του Μότσαρτ στον Ελευθεροτεκτονισμό	31
3. Ο ΜΑΓΙΚΟΣ ΑΥΛΟΣ.....	33
3.1. Η δημιουργία του έργου.....	33
3.2. Η υπόθεση του Μαγικού Αυλού	36
3.2.1. Πρώτη Πράξη	36
3.2.2. Δεύτερη Πράξη.....	39

3.3. Το λιμπρέτο του Μαγικού Αυλού	44
3.3.1. Πατρότητα και αμφισβήτηση	44
3.3.2. Επιρροές	47
3.4. Η μουσική του Μαγικού Αυλού.....	49
4. ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΣΤΟΝ ΜΑΓΙΚΟ ΑΥΛΟ.....	54
4.1. Κοινωνικοί συμβολισμοί.....	54
4.2. Ηθικά διδάγματα	58
4.3. Μασονικοί συμβολισμοί	59
4.4. Διακρίσεις και στερεότυπα	63
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	70

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στο ακαδημαϊκό μου ταξίδι, συναναστράφηκα με αξιοθαύμαστους ανθρώπους που με τις γνώσεις και τη στάση ζωής τους με ενέπνευσαν και με οδήγησαν στη δημιουργία της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Θερμός υποστηρικτής και καθοδηγητής στην πραγματοποίηση αυτής της εργασίας ήταν η υπεύθυνη καθηγήτρια μου Ευαγγελία Κίκου στην οποία θα ήθελα να αποδώσω ιδιαίτερες ευχαριστίες για τον ζήλο, τη συνέπεια, την υπομονή που επέδειξε καθώς και για τον ενθουσιασμό με τον οποίο αγκάλιασε το θέμα που επέλεξα. Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω την κυρία Μόνικα Ανδριανοπούλου για το χρόνο που αφιέρωσε για την τελειοποίηση της παρούσας εργασίας. Δεν θα μπορούσα φυσικά να παραλείψω όλους τους δασκάλους που με «μύησαν» στον κόσμο της μουσικής, που θα ήταν αδύνατο να ευχαριστήσω τον καθένα προσωπικά αν και νιώθω τεράστια εκτίμηση για τις μουσικές γνώσεις και εμπειρίες που μου πρόσφεραν απλόχερα. Επίσης, νιώθω ευγνωμοσύνη απέναντι στους φίλους και συμφοιτητές μου, που με τη στήριξη τους έκαναν αυτή τη διαδικασία λίγο πιο ευχάριστη. Τέλος, οφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ στην οικογένεια μου και ιδιαίτερα στη μητέρα και τον πατέρα μου, που με ώθησαν στο δρόμο της μουσικής και μου παρείχαν όλα τα αναγκαία πνευματικά και υλικά εφόδια για να πετύχω το παιδικό μου όνειρο να γίνω μουσικός.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, σε ένα πυρετώδες ιδεολογικά κλίμα, γεννιέται το ζίνγκσπιλ *Ο Μαγικός Αυλός*. Αδιαμφισβήτητα, *Ο Μαγικός Αυλός* είναι ένα έργο ανυπολόγιστης αξίας που αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης για πολλούς ερευνητές καθώς επιδέχεται διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις ως προς τους συμβολισμούς που εμπεριέχει. Τόσο η μουσική του Μότσαρτ, όσο και το λιμπρέτο του Εμάνουελ Σικανέντερ εμπεριέχουν μία πληθώρα μηνυμάτων. Στην εποχή της κρίσης των αξιών που βιώνουμε σήμερα, αυτά τα στοιχεία του έργου το καθιστούν πιο επίκαιρο από ποτέ.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να διερευνήσει τις διαφορετικές αποχρώσεις που έχουν δοθεί από τους ερευνητές στο έργο κατά την πάροδο των χρόνων. Αρχικά, γίνεται σκιαγράφιση της ζωής της Βιέννης του 18^{ου} αιώνα, έπειτα περιγράφεται η περίοδος παραμονής του Μότσαρτ σε αυτήν και ακολούθως γίνεται ανάλυση της μουσικής και του λιμπρέτου. Ταυτόχρονα, εξετάζεται αν τα συμβολικά μηνύματα που υπάρχουν στην όπερα, σχετίζονται με τα ιδεολογικά και φιλοσοφικά κινήματα της εποχής, όπως αυτά του Διαφωτισμού και του Ελευθεροτεκτονισμού, καθώς και αν η άμεση συσχέτιση του Μότσαρτ με τον τελευταίο υπεισέρχεται με κάποιον τρόπο στο έργο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ ανήκει στους σπουδαιότερους συνθέτες του 18^{ου} αιώνα, με τον απόηχο του έργου του να αντηχεί ακόμη. Κατά την διάρκεια της ζωής του αφοσιώθηκε στην δημιουργία μουσικών έργων κάθε είδους που ξεχωρίζουν λόγω της υψηλής καλλιτεχνικής τους αξίας. Ανάμεσα στις σημαντικότερες συνθέσεις του βρίσκεται η όπερα *Ο Μαγικός Αυλός*, ένα έργο πολυδιάστατο, πολυσήμαντο και πολυσυζητημένο όσο κανένα άλλο στη συνθετική του πορεία. Συνεπώς, κρίνεται απαραίτητη μία αναλυτική ανασκόπηση όσον αφορά την όπερα. Αυτός άλλωστε είναι και ο στόχος αυτής της εργασίας, σε πρώτο βαθμό να συγκεντρώσει και να παρουσιάσει τα ερευνητικά στοιχεία που έχουν καταγραφεί για το έργο και ακολούθως να αναδείξει από μία διαφορετική σκοπιά την σημαντικότητα της όπερας στη σημερινή εποχή. Ο παραγωγός Simon McBurney περιγράφει το έργο ως εξής:

[...] music is at the heart of what *The Magic Flute* means, that it's Mozart's music, not the words, we should be attending to. Music expresses what can't be expressed otherwise.¹

Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, ο αναγνώστης μεταφέρεται μέσω ενός οδοιπορικού στη Βιέννη, που τον 18^ο αιώνα φημιζόταν για την πλούσια αρχιτεκτονική και την ποικίλη κοσμική ζωή στην οποία οι τέχνες είχαν εξέχουσα θέση. Η Βιέννη πληρούσε όλες τις προϋποθέσεις για την διασφάλιση μίας επιτυχημένης μουσικής καριέρας στους φιλόδοξους καλλιτέχνες.² Στην πόλη αυτή εγκαταστάθηκε μεταξύ άλλων αξιόλογων μουσικών και ο Μότσαρτ, η πορεία του οποίου περιγράφεται στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

¹ Stuart Jeffries, «Simon McBurney: The Age of Enlightenment», *The Guardian*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.theguardian.com/music/2013/nov/04/simon-mcburney-mozart-magic-flute-english-national-opera>.

Μετάφραση του συγγραφέα: Η μουσική βρίσκεται στην καρδιά του τί σημαίνει ο Μαγικός Αυλός, είναι η μουσική του Μότσαρτ, και όχι οι λέξεις, στην οποία πρέπει να επικεντρωνόμαστε. Η μουσική εκφράζει όσα δεν μπορούν να εκφραστούν αλλιώς.

² Μάλτε Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ: Η ζωή, το έργο, η επίδραση* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008), 47-48.

Στην πόλη των τεχνών ο Μότσαρτ διένυσε την τελευταία δεκαετία της ζωής του. Κατά την παραμονή του στη Βιέννη πέρασε από διάφορα επαγγέλματα που σχετίζονταν με τη μουσική και η γνωριμία του με σημαντικούς καλλιτέχνες και ανθρώπους της υψηλής τάξης του άνοιξαν τις πόρτες σε σημαντικές ευκαιρίες.³ Η περίοδος του Μότσαρτ στη Βιέννη χαρακτηρίζεται από έντονη συνθετική παραγωγικότητα και σηματοδοτεί μία φάση συνεχούς ενασχόλησης με το μουσικό θέατρο και την όπερα που τον οδήγησε σε μουσικές και οικονομικές επιτυχίες και περιοδείες σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ωστόσο, ο κακός χειρισμός των απολαβών του ήταν και η αχίλλειος πτέρνα του συνθέτη που τον έφερε αντιμέτωπο με οικονομικές δυσκολίες και συνέτεινε εν τέλει στον τραγικό του θάνατο.⁴ Παράλληλα, η μύηση του στο τάγμα των Ελευθεροτεκτόνων ήταν ακόμη ένα γεγονός που στιγμάτισε την ζωή του.⁵ Στο τελευταίο έτος της ζωής του, ο Μότσαρτ συνέθεσε την όπερα του *Ο Μαγικός Αυλός* που σημείωσε θρυλική επιτυχία.

Το θέμα μελέτης του τρίτου κεφαλαίου σχετίζεται λοιπόν με ένα από τα θεμελιώδη έργα της γερμανικής όπερας, το *Μαγικό Αυλό*. Η έρευνα γύρω από το έργο φανερώνει μία αναπάντεχη σειρά διαφορετικών ερμηνειών αναφορικά με τις συγκυρίες που οδήγησαν στη δημιουργία του έργου, την πατρότητα και τις επιρροές του λιμπρέτου και την υπόθεση της όπερας. Το μόνο στοιχείο του έργου που φαίνεται να παραμένει αναλλοίωτο από εικασίες είναι η θαυμαστή συνθετική ικανότητα του Μότσαρτ, που μέσω της μουσικής του έδωσε στο έργο την αναγνωσιμότητα που του άξιζε. Το αποκορύφωμα της συζήτησης αφορά τις άπειρες ερμηνείες που έχουν αποδοθεί στους συμβολισμούς του έργου, ζήτημα που πραγματεύεται το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Το έργο είναι τόσο πολύπλευρο ως προς τους συμβολισμούς που περιέχει, σε σημείο που εγείρει ένα πλήθος ερευνητικών προσεγγίσεων. Οι θεωρίες κάνουν λόγο για ύπαρξη υποβοσκόντων μασονικών ή κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων ή ακόμη και ηθικών διδαγμάτων.⁶ Συνάμα η όπερα έχει κατακριθεί για την περίκλειση

³ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 48.

⁴ William Baumol και Hilda Baumol, «On The Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna», *Journal of Cultural Economics* 18 (1994): 185, <https://doi.org/10.1007/BF01080225>.

⁵ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 57.

⁶ Burton D. Fisher, *Mozart's The Magic Flute* (Florida: Opera Journeys Publishing, 2001), 24.

ρατσιστικών στοιχείων που αμαυρώνουν την εικόνα του έργου.⁷ Εξάλλου, η αμφιλεγόμενη φήμη που απέκτησε το έργο ήταν και η κινητήριος δύναμη πίσω από αρκετές μελέτες, μη εξαιρουμένης και της παρούσας.

1. Η ΒΙΕΝΝΗ ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 18^{ου} ΑΙΩΝΑ

Σε αυτό το κεφάλαιο περιγράφονται οι τρόποι με τους οποίους η Βιέννη αναπτύχθηκε σε μία από τις σπουδαιότερες πρωτεύουσες της Ευρώπης κατά το 18^ο αιώνα. Αρχικά, γίνεται μία σύντομη αναφορά στα σημαντικότερα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα που συνέβησαν στην Αυστριακή Αυτοκρατορία εκείνη την περίοδο. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η Βιέννη από μία αρχιτεκτονική σκοπιά. Επιπλέον, γίνονται αξιοσημείωτες αναφορές σχετικά με την άνοδο και την εξέλιξη των καλών τεχνών. Τέλος, το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την προβολή της μουσικής ζωής της Βιέννης, τόσο από την οπτική των μουσικών όσο και από αυτήν του κοινού.

1.1. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Αν μπορούσε μία εικόνα να περιγράψει τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ευρώπη του 18^{ου} αιώνα, αυτή θα προσομοίαζε ένα καζάνι που φλέγεται διαρκώς. Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της περιόδου, υπέστη σημαντικές αλλαγές και διαμορφώθηκε δραστικά, λόγω της διάχυσης των ιδανικών του Διαφωτισμού σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το κίνημα του Διαφωτισμού, όπου εμφανίστηκε τις τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα, αποτέλεσε μία πνευματική εξέγερση, που προήγαγαν φιλόσοφοι και στοχαστές όπως οι Βολταίρος, Ρουσσώ, Ντιντερό και Μοντεσκιέ, οι επονομαζόμενοι «Διαφωτιστές».⁸ Ορισμένα από τα ιδανικά που αναπτύχθηκαν και αναδείχθηκαν στο πνευματικό κίνημα, ήταν ο ανθρωπισμός, η ελεύθερη βούληση, η ατομική ελευθερία και η κριτική σκέψη. Ταυτόχρονα, δόθηκε έμφαση στην ανάδειξη των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της έννοιας της ατομικότητας.⁹ Ουσιαστικά, ο Διαφωτισμός λειτούργησε ως το

⁷ David J. Buch, *Magic flutes and enchanted forests: The supernatural in eighteenth-century musical theater* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 341.

⁸ Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η Ιστορία της* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2002), 193.

⁹ Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής, τόμος II: Ιστορικό μέρος από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Μετάφραση των Ι.Ε.Μ.Α. (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 367.

θεωρητικό υπόβαθρο που προετοίμασε το έδαφος για την κοινωνική εξέγερση που θα ακολουθούσε.

Η Γαλλική Επανάσταση, ξεκίνησε το 1789 και διήρκησε μέχρι το 1799 και ήταν μία περίοδος ριζοσπαστικών αλλαγών κοινωνικής και πολιτικής φύσεως. Το γεγονός αυτό συνδέθηκε άμεσα με την άνοδο της αστικής τάξης και είχε συνεπώς ως αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης.¹⁰ Οι αστοί πέραν του ότι απέκτησαν οικονομική δύναμη, κατόρθωσαν να αποκτήσουν κύρος όσον αφορά τις κοινωνικοπολιτικές αποφάσεις. Παράλληλα, η απόλυτη μοναρχία ανατράπηκε, δίνοντας τη θέση της στη συνταγματική μοναρχία, σύστημα στο οποίο συναντώνται οι πρώτες «σπίθες» δημοκρατίας στη σύγχρονη ιστορία της Ευρώπης.¹¹ Σε κάθε περίπτωση, το ιδεολογικό υπόβαθρο του Διαφωτισμού, όπως και οι συνέπειες της Γαλλικής Επανάστασης, επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τις γειτονικές αυτοκρατορίες της Γαλλίας.

Την ίδια περίοδο, στα βασίλεια της Ευρώπης, το πολίτευμα που επικρατούσε ήταν το ολιγαρχικό, που παρέμεινε σχεδόν αμετάβλητο από το Μεσαίωνα μέχρι και τον 18^ο αιώνα. Στην αυτοκρατορία των Αψβούργων, τους πυλώνες της εξουσίας αποτελούσαν η αριστοκρατία και η ρωμαιοκαθολική εκκλησία. Η εξάπλωση των ιδεών του Διαφωτισμού, συνέτεινε στη σταδιακή υπονόμηση των φορέων της εξουσίας και στην εκθρόνιση τους από το βάθρο της αυθεντίας.¹² Ωστόσο, το πιο πάνω δεν ήταν αρκετό για να ανατρέψει την δύναμη τους, αφού κατόρθωσαν να διατηρήσουν την πρωτοκαθεδρία στις κοινωνικοπολιτικές αποφάσεις.

Όσον αφορά τα πολιτικά ζητήματα, τον πιο ισχυρό λόγο είχε ο αυτοκράτορας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας Ιωσήφ Β΄. Από το 1765, όταν στέφθηκε αυτοκράτορας, μοιράστηκε στην αρχή την εξουσία με την μητέρα του Μαρία Θηρεσία, μέχρι το θάνατο της το 1780, και έπειτα διοίκησε ως μονάρχης μέχρι το 1790. Δικαίως χαρακτηρίστηκαν και οι δύο ως πάτρωνες των τεχνών, αφού η αγάπη τους για τη μουσική και το θέατρο, όπως και για τις άλλες τέχνες, λειτούργησε ευεργετικά για την άνθησή τους. Οι δράσεις τους, όπως για παράδειγμα η

¹⁰ Κοκκόρης, *Η μουσική και η Ιστορία της*, 193.

¹¹ Γεώργιος Μαργαρίτης, «Η Γαλλική Επανάσταση και οι Ναπολεόντειοι πόλεμοι (1789-1815)», στο *Πόλεμος και Πολιτική* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 159, <http://hdl.handle.net/11419/4305>.

¹² Michels, *Ατλας της μουσικής, τόμος II: Ιστορικό μέρος από το Μπαρόκ έως σήμερα*, 367.

χρηματοδότηση κατασκευής θεατρικών και συναυλιακών χώρων στην Βιέννη, συνέβαλαν στην εξέλιξη και καθιέρωση της ως πολιτισμικής πρωτεύουσας του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα. Πέρα από αυτό, ο Ιωσήφ Β΄ προχώρησε σε δραστικές πολιτικές μεταρρυθμίσεις, που χαρακτηρίστηκαν ως νεωτερικές και ρηξικέλευθες για την εποχή και μάλιστα ήταν απόλυτα συμβατές με τα διαφωτιστικά ιδεώδη. Από τις πιο αξιοσημείωτες πολιτικές του ενέργειες ήταν οι προσπάθειες για σταδιακή εξάλειψη της δουλοπαροικίας και τερματισμό της θανατικής ποινής. Επιπρόσθετα, έθεσε τα θεμέλια για την καθιέρωση της δωρεάν και υποχρεωτικής παιδείας.¹³ Αδιαμφισβήτητα, η συμβολή του Ιωσήφ Β΄ ήταν καθοριστική για την βελτίωση της κοινωνικής ευημερίας των κρατών της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Η ευμάρεια που παρατηρείται τον 18^ο αιώνα, στην μοναρχία των Αψβούργων, ήταν αποτέλεσμα κρατικών διαρρυθμίσεων. Το κράτος χωρίστηκε σε πολλά μικρά κρατίδια, τα οποία λειτουργούσαν σχεδόν αυτόνομα, το καθένα με τη δική του αυλή. Επιπρόσθετα, η ανάπτυξη της βιομηχανίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην οικονομική ανέλιξη της αυτοκρατορίας. Το πιο πάνω στηρίζεται άλλωστε και στην αύξηση του πληθυσμού στο κέντρο της Αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας, την Βιέννη, που μέχρι το 1790 ανερχόταν γύρω στους 235.000 κατοίκους.¹⁴ Ωστόσο, ο Αυστροτουρκικός πόλεμος που έληξε το 1791 ήταν αναμενόμενο ότι θα είχε αρνητικές επιπτώσεις στην οικονομία της Αυτοκρατορίας των Αψβούργων. Παρόλο που το εθνικό χρέος αυξήθηκε στα 400 εκατομμύρια, στην πραγματικότητα, αυτοί που βίωσαν την οικονομική δυσχέρεια του πολέμου ήταν οι λαϊκές τάξεις, μέσω της αύξησης της φορολογίας και της ακρίβειας των τροφίμων.¹⁵ Ανεξαρτήτως δυσκολιών, η οικονομία της Αυστρίας διατήρησε μία σταθερά αύξουσα πορεία.

¹³ Richard Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 462.

¹⁴ Blake Ehrlich, Roland J. Hill και Lutz Holzner, «Vienna: History, Development of imperial Vienna», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/place/Vienna/History>.

¹⁵ Ronald Calinger, «Reform absolutism of Joseph II in the Austrian monarchy in 1781», στο *Democracy: In the Throes of Liberalism and Totalitarianism. Σεμινάριο The council for research in values and philosophy*, επιμ. Robert R. Magliola, William Fox και George F. McLean. (Washington: CRVP, 2003), 71. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/uFKR5.

1.2. Αρχιτεκτονική και Τέχνες

Ο πλούτος που χαρακτήριζε την Βιέννη, διαφαίνεται άλλωστε στα μεγαλοπρεπή κτίσματα της εποχής: εκκλησίες, θέατρα, όπερες και αίθουσες συναυλιών. Το αρχιτεκτονικό στυλ που αναδείχθηκε στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, ήταν το όψιμο αυστριακό μπαρόκ.¹⁶ Η μετοίκηση αριστοκρατικών οικογενειών στη πόλη, οδήγησε στην οικοδόμηση εντυπωσιακών κτιρίων, που ακολουθούσαν την μπαρόκ αρχιτεκτονική. Την ίδια περίοδο, παρατηρείται εξέλιξη και στην ανέγερση παλατιών σε μπαρόκ στυλ, στην ευρύτερη περιοχή της Βιέννης και των προαστίων της. Συγκεκριμένα, τα προάστια κοσμούσαν βίλλες και παλάτια που πρόσδιδαν αίγλη στην περιοχή.¹⁷ Από την άλλη, το ιστορικό κέντρο της Βιέννης χαρακτηρίζαν οι στενοί δρόμοι και η πολυκοσμία. Το μπαρόκ στυλ, κυριάρχησε και στην αρχιτεκτονική των καθεδρικών ναών. Δύο εξαιρετικά κτίσματα του 18^{ου} αιώνα αποτελούν οι καθεδρικοί ναοί του Αγίου Καρόλου και του Αγίου Πέτρου.¹⁸ Παλαιοί ναοί όπως ο καθεδρικός ναός του Αγίου Στεφάνου, σε γοθικό ρυθμό, εναρμονίζονται άρτια, με τα νεότερα αρχιτεκτονικά ρεύματα.¹⁹

Η ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής τέχνης δεν περιορίστηκε μόνο σε χώρους θρησκευτικής λατρείας. Όπως είναι φυσικό, οι καλές οικονομικές συνθήκες, συνέβαλαν στην άνοδο του βιοτικού επιπέδου και συνεπώς συνέφεραν στην αύξηση της ζήτησης των τεχνών. Συνεπώς, κατά την διάρκεια του 18^{ου} αιώνα, στη Βιέννη χτίστηκαν σπουδαία κτίρια με την προοπτική να φιλοξενήσουν θεατρικές παραστάσεις, όπερες και συναυλίες. Ένα από τα πρώτα κτίσματα, ήταν το Theater am Kärntnertor ή Kärntnertortheater το οποίο κτίστηκε το 1709. Σε αυτό το θέατρο παρουσιάστηκαν διάφορες όπερες του Μότσαρτ όπως *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, *Έτσι κάνουν όλες* και *Ντον Τζιοβάννι*. Ακόμη, στο Kärntnertortheater έκανε πρεμιέρα η

¹⁶ Martina Pippal, *A Short History of Art in Vienna* (Μοναχό: C.H. Beck, 2001), 98, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/flKTV.

¹⁷ Małgorzata Wyrzykowska, «Vienna and its works of art in the eyes of Polish travellers in the second half of the 17th and first half of the 18th century». *Quart* 56, αρ.2 (2020): 52, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/quart/article/download/74522/68210>.

¹⁸ Ο.π., 59.

¹⁹ Blake Ehrlich, Roland J. Hill και Lutz Holzner, «Vienna: History, Development of imperial Vienna», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/place/Vienna/History>.

ένατη συμφωνία του Μπετόβεν, το 1824.²⁰ Ένα από τα πιο κομβικής σημασίας θέατρα αυτής της περιόδου για το γερμανόγλωσσο θέατρο, ήταν το Burgtheater ή αλλιώς εθνικό θέατρο, το οποίο χτίστηκε το 1741.²¹ Το 1776 το Burgtheater ανακηρύχθηκε η γερμανική εθνική σκηνή από τον Ιωσήφ Β΄, με σκοπό να αναδείξει την τοπική κουλτούρα και να φιλοξενήσει Γερμανούς συνθέτες, μουσικούς, ηθοποιούς και χορευτές.²² Σε αυτό το θέατρο έκανε πρεμιέρα το 1774, το θεατρικό έργο *Θαμώς, ο Βασιλιάς της Αιγύπτου* του Τομπίας Φιλίπ φον Γκέμπλερ, σε μουσική του Μότσαρτ. Το Freihaustheater ή Theater auf der Wieden ήταν ακόμη ένα σημαντικό θέατρο της εποχής που λειτούργησε για σύντομο χρονικό διάστημα, μεταξύ 1787 και 1801.²³ Το 1789, χρέη διευθυντή ανέλαβε ο Εμάνουελ Σικανέντερ που ήταν και ο λιμπρετίστας του *Μαγικού Αυλού*.²⁴ Σε αυτό το θέατρο, έκανε πρεμιέρα το 1791 ο *Μαγικός Αυλός* του Μότσαρτ και μέχρι το 1801 είχε επαναληφθεί 222 φορές.²⁵ Το 1801 το θέατρο έκλεισε λόγω της κακής οικονομικής διαχείρισης. Εντούτοις, ο Σικανέντερ μαζί με τον πλούσιο λάτρη του θεάτρου Βαρθολομαίο Ζίτερμπαρτ άνοιξαν το Theater an der Wien, το οποίο συνέχισε να διευθύνει ο Σικανέντερ για τα επόμενα τέσσερα χρόνια.²⁶ Το νέο θέατρο ήταν πολύ πιο μεγάλο από το προηγούμενο αφού ο Σικανέντερ το διαμόρφωσε ακριβώς όπως επιθυμούσε. Αξιόλογο είναι το γεγονός ότι στο Theater an der Wien δόθηκε αρκετή έμφαση στην ανάδειξη της Γερμανικής όπερας. Συγκεκριμένα, στο ίδιο θέατρο έκανε πρεμιέρα ο

²⁰ Dale A. Jorgenson, *The Life and Legacy of Franz Xaver Hauser: A Forgotten Leader in the Nineteenth-century Bach Movement*. (Illinois: SIU Press, 1996), 29, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/qIWX7.

²¹ Dexter Edge, «Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his life and his music, Mozart's reception in Vienna, 1787-1791» στο *Royal Musical Association Mozart Bicentenary Conference*, επιμ. Stanley Sadie, 66-120 (Oxford: Clarendon Press, 1996), 70. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/lwE57.

²² Elizabeth Coen, «Staging Theater to Realize a Nation: The Development of German National Theater in the 18th Century» (διδ. διατρ., University of Washington, 2016), 86, https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/36558/Coen_washington_0250_E_15663.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

²³ David J. Buch, «Mozart and the Theater Auf Der Wieden: New Attributions and Perspectives», *Cambridge Opera Journal* 9, αρ. 3 (1997): 195-197, <https://www.jstor.org/stable/823623>.

²⁴ David J. Buch, «Mozart's German Operas», στο *The Cambridge companion to Mozart*, επιμ. Simon P. Keefe, 156-167 (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 162.

²⁵ Ingeborg Harer, «Musical Venues in Vienna, Seventeenth Century to the Present», *Performance Practice Review* 8, αρ. 1, άρθρο 8, (1995): 87, <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol8/iss1/8>.

²⁶ Jonathan Stark, «Theater an der Wien – the Most Famous Suburban Stage in the World», *Jonathan Stark – Conductor*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://starkconductor.com/theater-an-der-wien-the-most-famous-suburban-stage-in-the-world/>.

Φιντέλιο του Μπετόβεν, το 1805.²⁷ Πολλά από τα κτήρια που αναφέρονται πιο πάνω, εξακολουθούν να λειτουργούν μέχρι και σήμερα, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούσαν στο παρελθόν, περιφρουρώντας τις τέχνες που ζωντάνευαν άλλοτε στους χώρους τους.

Η οικοδόμηση τόσων πολλών θεάτρων δεν ήταν διόλου τυχαία, μιας και οι χώροι αυτοί δεν εξυπηρετούσαν μόνο μουσικές εκδηλώσεις αλλά και θεατρικές. Το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ήταν το Burgtheater που αποτελούσε το κέντρο του γερμανικού θεάτρου. Για τον αυτοκράτορα Ιωσήφ Β΄, η καθιέρωση του πιο πάνω θεάτρου ως εθνικού, δεν εξυπηρετούσε μόνο καλλιτεχνικούς αλλά και πολιτικούς σκοπούς. Μπορεί στο παρελθόν η συσχέτιση του γερμανικού στοιχείου με την Αυστριακή μοναρχία να θεωρείτο απειλή για την εθνική ταυτότητα της τελευταίας, εντούτοις μέσω της προαναφερθείσας στρατηγικής, ο αυτοκράτορας ευελπιστούσε στην εξομάλυνση των σχέσεων μεταξύ των δύο αυτοκρατοριών, που μοιράζονταν την ίδια γλώσσα και κοντινές παραδόσεις.²⁸

Αν και η πολιτική εξουσία κατέβαλε αρκετές προσπάθειες για την εξέλιξη του γερμανικού θεάτρου, η πραγματικότητα επιφύλασσε αρκετά εμπόδια. Αρχικά, το κοινό στο οποίο ανταποκρινόταν το γερμανικό θέατρο, περιοριζόταν στην ανώτερη τάξη.²⁹ Κατά δεύτερον, η έλλειψη γερμανόγλωσσων έργων κατέστησε δύσκολη την δημιουργία θεατρικών προγραμμάτων που να αποτελούνταν από αμιγώς γερμανικό ρεπερτόριο.³⁰ Στον αντίποδα, στα περισσότερα θέατρα ανέβαιναν ξένα θεατρικά είδη. Για παράδειγμα, η ιταλική αυτοσχέδια κωμωδία συνάντησε τέτοια επιτυχία στη Βιέννη, ώστε να αφομοιωθεί με την Βιεννέζικη αισθητική.³¹ Επιπλέον, γαλλικά έργα και αγγλικές παντομίμες, μεταφράζονταν στην γερμανική γλώσσα, για να γεμίσουν τα θεατρικά προγράμματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα προαναφερθέντα είδη ήταν δημοφιλέστερα από τα αντίστοιχα γερμανικά.³² Ανάμεσα στους πιο κορυφαίους Γάλλους θεατρικούς συγγραφείς της εποχής ήταν οι Πιερ

²⁷ Harer, «Musical Venues in Vienna, Seventeenth Century to the Present», 87.

²⁸ Coen, «Staging Theater to Realize a Nation: The Development of German National Theater in the 18th Century», 95, 98.

²⁹ Hermann Abert, *W.A. Mozart* (New Haven: Yale University Press, 2007), 617-618.

³⁰ Coen, «Staging Theater to Realize a Nation: The Development of German National Theater in the 18th Century», 108.

³¹ Abert, *W.A. Mozart*, 616.

³² Coen, «Staging Theater to Realize a Nation: The Development of German National Theater in the 18th Century», 58, 108, 113.

Κορνέιγ, Ζαν Ρασίν και Βολταίρος.³³ Οι ξένες επιρροές ήταν φανερές, με το Γαλλικό θέατρο και την εθνική του διάσταση να αποτελεί πρότυπο μοντέλο για την δημιουργία του γερμανικού εθνικού θεάτρου.³⁴

Η ανάδειξη του τοπικού θεάτρου επιδιώχθηκε μέσω ποικίλων τρόπων στους Βιεννέζικους θεατρικούς χώρους. Στα πλαίσια της προώθησης των γερμανικών έργων, τα Βιεννέζικα θέατρα διοργάνωναν εκδηλώσεις που περιλάμβαναν ένα σύνολο παραστάσεων (και όχι παρουσιάσεις μεμονωμένων θεατρικών έργων). Πιο συγκεκριμένα, ανάμεσα σε γνωστές κωμωδίες, όπερες ή τραγωδίες συμπεριλαμβάνονταν γερμανικά έργα μικρής διάρκειας ή μπαλέτα.³⁵ Αξιόλογα γερμανικά θεατρικά έργα, δημιούργησαν οι Φρίντριχ Σίλλερ, Γιόχαν Κρίστοφ Γκότσεντ, Γιόχαν Χάινριχ Φρίντριχ Μύλερ και Γιόχαν Γκότλιμπ Στεφανί.³⁶ Ταυτόχρονα, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1770, το ομιλούμενο θέατρο έχαιρε τεράστιας επιτυχίας.³⁷ Το προαναφερθέν είδος θεάτρου χαρακτηρίζεται ως ο προπομπός του ζίνγκσπιλ, καθώς τα δύο παρουσιάζουν αρκετά κοινά γνωρίσματα.³⁸ Ολοκληρώνοντας, τα βήματα που λήφθηκαν, όπως περιγράφονται παραπάνω, συνέβαλαν στην οικοδόμηση του γερμανικού θεάτρου και λειτούργησαν ως εξελικτικός παράγοντας για την μελλοντική του πορεία.

1.3. Η όπερα στη Βιέννη

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Διαφωτισμός άσκησε μεγάλη επίδραση στη μουσική. Τα κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής του 18^{ου} αιώνα είναι η απλότητα, η φυσικότητα και οι συναισθηματικές αντιθέσεις. Όσον αφορά την μορφολογία, η μουσική οργανώνεται σε φόρμες που ευνοούν την επανάληψη, αναδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την ύπαρξη μοτίβων και των παραλλαγών τους. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι κάθε άλλο παρά τυχαία, αφού η μουσική μετασηματίστηκε σε μία τέχνη που όλοι θα μπορούσαν να κατανοήσουν, να εκτιμήσουν και να απολαύσουν. Σταμάτησε να αποτελεί προνόμιο της αριστοκρατίας και ανταποκρινόταν και σε

³³ Coen, «Staging Theater to Realize a Nation: The Development of German National Theater in the 18th Century», 110.

³⁴ Ο.π., 59.

³⁵ Ο.π., 87.

³⁶ Ο.π., 106-107.

³⁷ Elizabeth Manning, «The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785» (διδ. διατρ., Durham University, 1975), 40-42, <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>.

³⁸ Abert, W.A. *Mozart*, 618.

άτομα που δεν είχαν κάποια ιδιαίτερη μουσική παιδεία.³⁹ Σύμφωνα με τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι τα ιδανικά του Διαφωτισμού αντικατοπτρίζονται στην ίδια τη μουσική, ανάγοντας την σε μία οικουμενική τέχνη.

Οι αλλαγές στη φιλοσοφία και τη δομή της μουσικής συναντώνται στα μουσικά είδη που αναδείχτηκαν τη συγκεκριμένη περίοδο. Όσον αφορά την οργανική μουσική, παρουσιάζονται έργα με ορχηστρικό χαρακτήρα όπως συμφωνίες και κονσέρτα και άλλα σολιστικού χαρακτήρα όπως σονάτες. Σχετικά με την εξέλιξη της φωνητικής μουσικής η πιο σπουδαία έκφραση της διαφαίνεται στο μουσικό είδος της όπερας. Αναφορικά με την όπερα, χρειάζεται να σημειωθεί ότι η κοσμική μουσική απέκτησε ένα μεγάλο αριθμό νέων ακολούθων, την μεσαία τάξη. Το πιο πάνω είχε ως αποτέλεσμα την αναγκαιότητα δημιουργίας όλο και περισσότερων οπερατικών έργων. Σε αυτό το κλίμα των νέων συνθηκών λειτούργησαν οι λιμπρετίστες που πλέον καταπιάνονταν σε μεγάλο βαθμό με θέματα που αφορούσαν την καθημερινότητα, εισάγοντας στην πλοκή ήρωες με τους οποίους το κοινό μπορούσε να ταυτιστεί. Η μυθική θεματολογία που άκμαζε στο Μπαρόκ, αφέθηκε στο μακρινό παρελθόν. Η ανάγκη του κοινού για μία «ρεαλιστική» όπερα, οδήγησε σε έντονες ανακατατάξεις. Η όπερα μπούφα απέκτησε τέτοια δημοτικότητα που εκτόπισε την όπερα σέρια από την κορυφή στην οποία βρισκόταν, ως προς την ζήτηση του κοινού.⁴⁰ Υπό αυτές τις συνθήκες, δόθηκε η κατάλληλη ώθηση στην όπερα μπούφα για να εξαπλωθεί πέρα από τα ιταλικά σύνορα και να ταξιδέψει με επιτυχία σε διάφορα ευρωπαϊκά θέατρα.

Η Βιέννη δεν αποτέλεσε εξαίρεση στην υπεροχή της ιταλικής όπερας στο χώρο του μουσικού θεάτρου. Πιο συγκεκριμένα, την δεκαετία του 1770 η ιταλική όπερα είχε τόση επιρροή, που διεισδύσε στην τοπική θεατρική παράδοση. Ο συνθέτης που χαρακτήρισε την εξέλιξη της στην Βιέννη ήταν ο Αντόνιο Σαλιέρι. Οι όπερες του έγιναν τεράστιες επιτυχίες, αριθμώντας πάμπολλες επαναλήψεις στα θέατρα της πόλης. Πέραν από αυτό, είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι η ιταλική κωμική όπερα

³⁹ Egon Wellesz και Frederick W. Sternfeld, *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment 1745-1790*, (Oxford: Oxford University Press, 1973), xix-xx.

⁴⁰ Barbara Russano Hanning, *Concise history of western music* (New York: W.W. Norton & Company, 1998), 290-291.

ήταν εμφανώς δημοφιλέστερη από την σοβαρή.⁴¹ Η εξαιρετική δημοτικότητα της πρώτης δικαιολογείται από την επιτυχία που είχε στο κοινό ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης. Η Manning αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι κατώτερες τάξεις «διψούσαν για κωμωδία».⁴² Η Γαλλική κωμική όπερα⁴³ και οι γαλλικές οπερέτες⁴⁴ ήταν αρκετά δημοφιλή είδη και σε αρκετές περιπτώσεις παρουσιάζονταν μεταφρασμένα στα γερμανικά. Παρά ταύτα, μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα ότι η ιταλική όπερα μπούφα εκτιμήθηκε όσο κανένα άλλο θεατρικό είδος στη Βιέννη.

Στις Γερμανόφωνες χώρες απουσίαζε η μορφή μουσικού δράματος που θα αναδείκνυε την γερμανική γλώσσα, κουλτούρα και παράδοση στο βαθμό που έκαναν αντίστοιχα η γαλλική και ιταλική όπερα. Συγκεκριμένα, το Βιεννέζικο κοινό είχε αναπτύξει τόσο άρρηκτο δεσμό με την ιταλική όπερα, που παρουσίαζε δυσπιστία ως προς τις προσπάθειες για τη δημιουργία ενός γερμανικού είδους.⁴⁵ Την ουσιαστική αλλαγή έφερε η εμφάνιση του ζίνγκσπιλ, μίας μορφής κωμικής όπερας που πάντρευε τον απλό προφορικό λόγο με τραγούδια, άριες, μπαλάντες και μουσικά σύνολα που απέρρευαν από γερμανικές λαϊκές μελωδίες.⁴⁶

Στην εγκαθίδρυση του νέου είδους συνέβαλε αποτελεσματικά η ίδρυση της εθνικής σκηνής του ζίνγκσπιλ (Nationalsingspiel) στο Burgtheater το 1778, από τον αυτοκράτορα Ιωσήφ Β΄.⁴⁷ Η πιο πάνω κίνηση οδήγησε στην ολοκληρωτική αλλαγή της πορείας του γερμανικού μουσικού θεάτρου, παρόλο που το έργο κατέρρευσε λίγα χρόνια μετά και συγκεκριμένα το 1788.⁴⁸ Στα πλαίσια αυτού του πρότζεκτ, έκανε πρεμιέρα το ζίνγκσπιλ του Μότσαρτ *Η Απαγωγή από το Σεράι* το 1782.⁴⁹ Η επιτυχία της όπερας είχε τριπλή σημασία. Πρώτον, υπήρξε η αφορμή για την επανασύνδεση του Μότσαρτ με το Βιεννέζικο κοινό και δεύτερον, ήταν η πρώτη γερμανική όπερα που είχε τόσο μεγάλη απήχηση από το κοινό και τους κριτικούς.⁵⁰ Τρίτον, εκπλήρωσε

⁴¹ Ingrid Schraffl, «Italian Opera in Vienna in the 1770s: Repertoire and Reception – Data and Facts» *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/80>.

⁴² Manning, «The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785», 194.

⁴³ Ο.π., 203.

⁴⁴ Peter Branscombe, «The Singspiel in the Late 18th Century», *The Musical Times* 112, αρ. 1537 (1971): 228. <https://doi.org/10.2307/956397>.

⁴⁵ Kristen Thompson, «Court Influence: How 18th century Vienna fueled one of classical music's greatest rivalries», *Spectrum* 25 (2013): 42- 43, shorturl.at/opyG4.

⁴⁶ Karl Neff, *Ιστορία της Μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Βότσης, 1985), 434.

⁴⁷ Manning, «The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785», 40-42.

⁴⁸ Ο.π., 107.

⁴⁹ Ο.π., 102.

⁵⁰ Ο.π., 102-105.

έναν από τους κύριους στόχους του Ιωσήφ Β΄ για το Nationalssingspiel, τον περιορισμό της σαρωτικής εξάπλωσης της ιταλικής όπερας και την ανάδειξη της γερμανικής όπερας.⁵¹ Όπως και να έχει, το ζίνγκσπιλ αντεπεξήλθε στις προσδοκίες του κοινού και κατάφερε να ξεχωρίσει και να ανυψώσει το γερμανικό πνεύμα στο υπέρτατο επίπεδο.

Διάφοροι καλλιτέχνες από ολόκληρη την Ευρώπη εκμεταλλεύτηκαν, με τον καλό τρόπο βέβαια, τις ευνοϊκές συνθήκες που επικρατούσαν στη Βιέννη και μετοίκισαν εκεί για να δραστηριοποιηθούν μουσικά. Πράγματι, αποτελούσε την καταλληλότερη πόλη της εποχής, για τον βιοπορισμό και την επιτυχία ενός μουσικού. Το μέτρο που εφάρμοσε ο Ιωσήφ Β΄ για μείωση των τιμών των εισιτηρίων, αποτέλεσε συστηματικό τρόπο για την καθιέρωση του θεάτρου ως ένα προσιτό μέσο ψυχαγωγίας για όλες τις κοινωνικές τάξεις.⁵² Η ανάγκη για περισσότερες μουσικές εκδηλώσεις, κατέστησε αναπόφευκτη τη δημιουργία όλο και περισσότερων μουσικών έργων και επομένως περισσότερων θέσεων εργασίας για τους μουσικούς. Αξιόλογοι συνθέτες, όπως οι Γκλουκ, Σαλιέρι και Χάυντν διέπρεψαν μουσικά, κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα στην κοσμοπολίτικη αυτή πόλη.⁵³ Ανάμεσα σε αυτούς, υπήρξε και ο Μότσαρτ, η μουσική του οποίου άνθησε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Βιέννη.

⁵¹ Schraffl, «Italian Opera in Vienna in the 1770s: Repertoire and Reception – Data and Facts», *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*.

⁵² Manning, «The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785», 39.

⁵³ Seifer, Herbert, Bruce A. Brown, Peter Branscombe, Mosco Carner, Rudolf Klein και Harald Goertz, «Vienna», στο *Mozart and his operas*, επιμ. Stanley Sadie, 213-219 (London: Macmillan Reference Ltd, 2000), 213.

2. Ο ΜΟΤΣΑΡΤ ΣΤΗ ΒΙΕΝΝΗ

Η άφιξη του Μότσαρτ στην πόλη που αποτελούσε το πολιτιστικό κέντρο της κλασικής περιόδου, σηματοδότησε μία νέα περίοδο δημιουργίας για τον σπουδαίο μουσικοσυνθέτη που συνοδεύτηκε με στιγμές επιτυχίας και δόξας. Η απόφαση του να εγκαταλείψει τη θέση του ως μουσικός αυλής στο Σάλτσμπουργκ και να επιχειρήσει ένα νέο ξεκίνημα στη Βιέννη ως ελεύθερος καλλιτέχνης, κρίθηκε πρωτοπόρα για την εποχή. Αυτό το κεφάλαιο εξετάζει αναλυτικά τα γεγονότα που πλαισίωσαν την εγκαθίδρυση του στη Βιέννη και την καλλιτεχνική του πορεία σε αυτήν μέχρι και τον θάνατο του το 1791.

2.1. Η άφιξη στη Βιέννη

Το 1781 ο Μότσαρτ επισκέφτηκε τη Βιέννη μετά από προτροπή του εργοδότη του, Αρχιεπισκόπου Ιερώνυμου φον Κολορέντο, που βρισκόταν ήδη στην πόλη για να τιμήσει τον αυτοκράτορα Ιωσήφ Β΄, με την ευκαιρία του διορισμού του ως μονάρχη αυτοκράτορα, αφού είχε προηγηθεί ο θάνατος της μητέρας του Μαρίας Θηρεσίας.⁵⁴ Όταν όμως ήρθε η στιγμή ο Αρχιεπίσκοπος να επιστρέψει στην έδρα του, στο Σάλτσμπουργκ, ο Μότσαρτ βρήκε ως πρόφαση ότι περίμενε να εισπράξει ένα χρηματικό ποσό που του χρωστούσαν και θα έπρεπε να μείνει στη Βιέννη για ακόμα λίγες μέρες, μέχρι να διευθετηθεί το ζήτημα.⁵⁵ Στην πραγματικότητα όμως, προσπαθούσε να κερδίσει χρόνο, έτσι ώστε να μην ακολουθήσει τον Κολορέντο και να παραμείνει στη Βιέννη. Η διαπίστωση του ότι η Βιέννη παρείχε πληθώρα προοπτικών εργασίας στους ταλαντούχους μουσικούς, ήταν αρκετή για να αφυπνίσει την ανάγκη του να αναζητήσει νέα καλλιτεχνικά μονοπάτια που ήταν ρητά απαγορευμένα στον αποπνικτικό κλοιό της αρχιεπισκοπικής αυλής.

Είναι γνωστό ότι ο Μότσαρτ επιθυμούσε να εγκαταλείψει τη θέση του ως οργανίστας του αρχιεπισκόπου Κολορέντο. Το πιο πάνω γεγονός δικαιολογούν οι συνθήκες που επικρατούσαν στην αρχιεπισκοπική αυλή. Ο Βόλφγκανγκ βρισκόταν στις υπηρεσίες του αρχιεπισκόπου από το 1772.⁵⁶ Οι σχέσεις των δύο κατά τη

⁵⁴ Stanley Sadie, «Wolfgang Amadeus Mozart: Salzburg and Munich», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.

⁵⁵ Richard Baker, *Mozart* (Αθήνα: Libro, 1991), 85.

⁵⁶ Peter J. Burkholder, Donald J. Grout, και Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (New York: London W.W. Norton et Company, 2019), 535.

διάρκεια των 10 ετών της συνεργασίας τους, ήταν τεταμένες αλλά κορυφώθηκαν την περίοδο της συνάντησης τους στη Βιέννη. Η ένταση στη μεταξύ τους σχέση διαφαίνεται άλλωστε ξεκάθαρα στην αλληλογραφία που αντάλλαξε ο Μότσαρτ με τον πατέρα του. Συγκεκριμένα αναφέρει:

After this insult, after this triple insult, the archbishop can come up to me and give me 1200 FL, but I'll simply refuse; I am not a boy.⁵⁷

Εκτός από τις προσβολές κατά του Μότσαρτ, ο αρχιεπίσκοπος Κολορέντο του επέβαλε αυστηρούς κανόνες. Για παράδειγμα, απαγόρευε στο μουσικοσυνθέτη να διοργανώνει μουσικές εκδηλώσεις, εμποδίζοντας με αυτό τον τρόπο την έκθεση του στην ευρεία μουσική αγορά που ενδεχομένως να του απέφερε αξιοσημείωτες χρηματικές απολαβές.⁵⁸ Είναι αλήθεια ότι, ο Μότσαρτ δεν ήταν ικανοποιημένος από το μισθό που εισέπραττε από την εργασία του και θεωρούσε ότι δεν ήταν ισάξια των ικανοτήτων του. Σε ένα άλλο γράμμα προς τον πατέρα του, εξηγεί:

Ότι θα πρέπει να αφήσω τη Βιέννη χωρίς να φέρω στο σπίτι τουλάχιστον χίλια γκούλντεν, αληθινά καίγεται η καρδιά μου. Για χάρη ενός κακόβουλου Πρίγκιπα, που με βασανίζει καθημερινά και με πληρώνει έναν άθλιο ψωρομισθό, τετρακόσια γκούλντεν, πρέπει να κλοτσάω τα χίλια; Γιατί είναι βέβαιο ότι θα κέρδιζα αυτό το ποσό, αν μπορούσα να δώσω μια συναυλία.⁵⁹

Συμπληρωματικά, ο Κολορέντο έθετε περιοριστικά κριτήρια, αναφορικά με την σύνθεση των μουσικών έργων. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι οι αρμοδιότητες

⁵⁷ Anne Sophie Mutter, «The Mozart project: W.A Mozart by Letters», *ASM*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projects/the-mozart-project/mozart-biography-letters/>.

Μετάφραση του συγγραφέα: Μετά από αυτήν την προσβολή, μετά από αυτήν την τριπλή προσβολή, ο αρχιεπίσκοπος μπορεί να έρθει σε μένα και να μου δώσει 1200 φλορίνια, αλλά απλά θα αρνηθώ, δεν είμαι πια μικρό αγόρι.

⁵⁸ Stanley Sadie, «Wolfgang Amadeus Mozart: Vienna, The early years», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.

⁵⁹ Baker, *Mozart*, 85

του Μότσαρτ στο παλάτι περιορίζονταν στην σύνθεση εκκλησιαστικής μουσικής.⁶⁰ Οι αυστηροί κανόνες απευθύνονταν στη χρονική διάρκεια και το ύφος των έργων που έπρεπε να ανταποκρίνεται στο γούστο του αρχιεπισκόπου. Η μουσική δεν έπρεπε να παρεκκλίνει από το «σοβαρό» ύφος και σε καμία περίπτωση να είναι «πολυτελής», δηλαδή να εμπεριέχει περιττά μουσικά στοιχεία.⁶¹ Ακόμη ένα συμβάν που δυσαρέστησε το Μότσαρτ, ήταν όταν κατά την διάρκεια της επίσκεψης του στη Βιέννη, η αυλική αριστοκρατία τον αντιμετώπιζε με τον ίδιο υποτιμητικό τρόπο που φέρονταν στο υπηρετικό προσωπικό.⁶² Χρειάζεται επίσης να σημειωθεί ότι η σχέση του με τους μουσικούς συναδέλφους και το υπηρετικό προσωπικό δεν ήταν ιδιαίτερα καλή.⁶³

Στην τελική ρήξη οδήγησε μία σειρά απαξιωτικών σχολίων που απέδωσε ο Κολορέντο στο Μότσαρτ, χαρακτηρίζοντας τον ως «παλιάνθρωπο», «παλιόπαιδο» και «παλαβό».⁶⁴ Ο Μότσαρτ με τη σειρά του συνέταξε μία επιστολή απόλυσης ως απάντηση και την παρέδωσε στον αρχιμάγειρα της αυλής, κόμη Άρκο. Ο τελευταίος όχι μόνο δεν δέχτηκε να διαμεσολαβήσει στον Κολορέντο, αλλά την απέρριψε αφού ο αρχιεπίσκοπος δεν επιθυμούσε να κάνει εύκολη υπόθεση την απόλυση του αρχιμουσικού από την αυλή. Σε μία από τις πολυάριθμες προσπάθειες του μουσικοσυνθέτη να διεκδικήσει το αίτημα του, ο Άρκο έχασε την υπομονή του και του έδωσε μία κλωτσιά στα οπίσθια που έμεινε στην ιστορία.⁶⁵ Αυτό το συμβάν αποτέλεσε αφορμή για ένα νέο ξεκίνημα στην πορεία της καριέρας του μουσικοσυνθέτη.⁶⁶

⁶⁰ Peter J. Burkholder, Donald J. Grout, και Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 537.

⁶¹ Stanley Sadie, «Wolfgang Amadeus Mozart: Vienna, Early maturity», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.

⁶² Γεώργιος Ν. Δρόσος, *Β. Α. Μότσαρτ: Η ζωή, το έργο, η εποχή του: Ο κατάλογος Κέχελ* (Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1989), 307.

⁶³ Baker, *Mozart*, 84.

⁶⁴ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 47.

⁶⁵ Piero Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart: a biography* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 131, 133.

⁶⁶ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 47.

2.2. Η ζωή του Μότσαρτ στην Βιέννη

2.2.1. Διαμονή και προσωπική ζωή

Η προσαρμογή στην μεγαλούπολη έφερε τον εικοσιπεντάχρονο Μότσαρτ αντιμέτωπο με διάφορες προκλήσεις. Μία από αυτές ήταν και η διασφάλιση της μόνιμης διαμονής, απαραίτητη προϋπόθεση για την παραμονή του στην Βιέννη. Η πρώτη κατοικία του Μότσαρτ στην πόλη, ήταν ένα δωμάτιο που ενοικίασε στο πανδοχείο «το Μάτι του Θεού» που άνηκε στην οικογένεια Βέμπερ. Οι Βέμπερ υποδέχτηκαν ένθερμα τον νεαρό Μότσαρτ ως ενοικιαστή τους⁶⁷ και τον στήριξαν στα πρώτα βήματα του στην άγνωστη πόλη.⁶⁸ Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Μότσαρτ μετακόμισε σε διάφορα σπίτια τα οποία ανάλογα με την βελτίωση της οικονομικής του κατάστασης ήταν μεγαλύτερα και πιο πολυτελή.⁶⁹

Εντωμεταξύ, πίσω στη γενέτειρα του, το χάσμα με τον πατέρα του μεγάλωνε διαρκώς. Αφενός, επειδή πήγε κόντρα στις προθέσεις του και παραιτήθηκε από τη σταθερή εργασία που με τόσο κόπο είχε διασφαλίσει γι' αυτόν. Αφετέρου, γιατί ο πατέρας του θεωρούσε ότι η κυρία Βέμπερ είχε πονηρές προθέσεις και βοηθούσε τον γιό του με απώτερο σκοπό να αποκαταστήσει τις ανύπαντρες κόρες της.⁷⁰ Ο Λέοπολντ Μότσαρτ θεωρούσε ότι η απόφαση του γιού του ήταν παράλογη και καταδικασμένη για αποτυχία. Για τους παραπάνω λόγους προσπάθησε να τον μεταπείσει να επιστρέψει στην αυλή του Κολορέντο.⁷¹ Από την άλλη πλευρά, ο Βόλφγκανγκ εξέλαβε την αντίδραση του πατέρα ως εναντίωση στο πεπρωμένο και τις ανάγκες του.⁷² Όπως και να 'χει, λίγο καιρό αργότερα ο Μότσαρτ μετακόμισε σε ένα άλλο σπίτι αλλά οι στενοί φιλικοί δεσμοί που τον έδεναν με τους Βέμπερ, δεν διακόπηκαν. Αντιθέτως, οι υποψίες του πατέρα του βγήκαν αληθινές, καθώς ο Μότσαρτ ερωτεύθηκε μία από τις κόρες της οικογένειας, την Κονστάντσε.⁷³ Ο έρωτας τους, τους οδήγησε σε γάμο - χωρίς φυσικά την συγκατάθεση του πατέρα του - και ο γάμος οδήγησε στη γέννηση έξι παιδιών,⁷⁴ από τα οποία μόνο τα δύο

⁶⁷ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 315.

⁶⁸ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 48-49.

⁶⁹ Ο.π., 55-56.

⁷⁰ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 316-318.

⁷¹ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 132.

⁷² Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 315-317.

⁷³ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 51.

⁷⁴ Ο.π., 51-54.

έζησαν μέχρι την ενηλικίωση.⁷⁵ Ο συνθέτης αφοσιώθηκε στην οικογένεια και την καριέρα του και κατόρθωσε να διατηρήσει την ισορροπία σε αυτούς τους τομείς της ζωής του.

2.2.2. Βιοπορισμός

Η επιβίωση στη Βιέννη δεν ήταν εύκολη υπόθεση, γι' αυτό ο Μότσαρτ αναγκάστηκε να δραστηριοποιηθεί με ποικίλους τρόπους και να δουλέψει με εντατικούς ρυθμούς. Κατά την διάρκεια της παραμονής του στη Βιέννη πέρασε από διάφορες εργασίες. Το ταξίδι του ως ανεξάρτητου καλλιτέχνη στην πόλη ξεκίνησε το 1781 με την πρώτη του δουλειά, που αφορούσε την παράδοση μαθημάτων πιάνου.⁷⁶ Η εργασία αυτή διήρκησε μέχρι και το θάνατό του το 1791, αφού παρείχε στο Μότσαρτ ένα επιπλέον εισόδημα που αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντικό για την κάλυψη των εξόδων της ακριβής ζωής στη Βιέννη.⁷⁷ Παράλληλα, κάποιες μέρες της εβδομάδας έπαιζε σολιστική μουσική για πιάνο στα παλάτια ορισμένων αριστοκρατών. Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, οι γνωριμίες και το ανεξίτηλο ταλέντο του, τον εδραίωσαν στις μεγαλύτερες και διασημότερες σκηνές της Βιέννης και τον ώθησαν να παρουσιάσει τα συνθετικά του αριστουργήματα.⁷⁸ Για την ακρίβεια, από το 1784 ο Μότσαρτ διοργάνωνε τις δικές του συναυλίες και αναλάμβανε την παρουσίαση των οπερών του όχι μόνο στην Βιέννη αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις.⁷⁹ Μέσω των παραστάσεων που έδινε, αναδείχθηκε σε έναν από τους διασημότερους βιρτουόζους πιανίστες της Βιέννης.⁸⁰ Ακόμη μία πηγή οικονομικών απολαβών για τον συνθέτη ήταν η πώληση των έργων του σε εκδότες. Παρόλο που είχε επιδιώξει να εκδώσει ο ίδιος μερικά από τα έργα του, στις περισσότερες περιπτώσεις κατέληγε να τα πουλάει σε εκδότες και μάλιστα σε υποβιβασμένες τιμές για την αξία τους, εγκαταλείποντας με αυτό τον τρόπο οποιαδήποτε μελλοντικό κέρδος από τα πνευματικά δικαιώματα.⁸¹ Μερικά χρόνια αργότερα, το 1787, ανέλαβε τη θέση του καισαροβασιλικού μουσικού με κύριο

⁷⁵ Maynard Solomon, *Mozart: A life* (New York: HarperCollins, 1995), 265-266.

⁷⁶ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 49-50.

⁷⁷ Dorothea Link, «Mozart in Vienna», στο *The Cambridge companion to Mozart*, επιμ. Simon P. Keefe, 22-34 (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 28.

⁷⁸ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 49-50.

⁷⁹ Link, «Mozart in Vienna», 30.

⁸⁰ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 54.

⁸¹ Link, «Mozart in Vienna», 30-31.

μέλημα την σύνθεση χορευτικής μουσικής. Η θέση αυτή, του παρείχε ένα σταθερό ετήσιο εισόδημα και έδωσε την ευκαιρία στο Μότσαρτ να εμπλουτίσει την συνθετική του συλλογή με γερμανικούς χορούς, μενουέτα και λίντερ.⁸² Το 1791, ανέλαβε την θέση του οργανίστα στον καθεδρικό ναό του Αγίου Στεφάνου στην Βιέννη. Η επιδείνωση της υγείας του όμως, δεν του επέτρεψε να χαρεί για πολύ καιρό την πολυπόθητη εργασία στο ναό.⁸³ Σύμφωνα με τα πιο πάνω, γίνεται αντιληπτό ότι ο Μότσαρτ ήταν ιδιαίτερα εργατικός, παραγκωνίζοντας μερικές φορές τις προσωπικές του επιθυμίες ιδίως κατά την πρώτη πενταετία του στην Βιέννη, προκειμένου να βελτιώσει την οικονομική του κατάσταση.⁸⁴

2.2.3. Αλληλεπίδραση με άλλους συνθέτες

Θα αποτελούσε παράλειψη να μην γίνει κάποια αναφορά στις γνωριμίες του Βόλφγκανγκ με τους μεγάλους συνθέτες που μετοίκισαν και αυτοί στη Βιέννη με σκοπό να απογειώσουν την καριέρα τους. Ο Αντόνιο Σαλιέρι ήταν ένας από τους πρώτους μουσικούς που συνεργάστηκε με τον Μότσαρτ στις αριστοκρατικές αυλές των Βιεννέζων.⁸⁵ Το 1781 ο Μότσαρτ γνώρισε τον Γιόζεφ Χάυντν που ήταν ήδη πετυχημένος συνθέτης στην Βιέννη και ανέπτυξε μαζί του μία στενή ουσιώδη φιλία. Ο αλληλοσεβασμός που συνέδεε τους δύο, συνέβαλε στη δημιουργία έργων που αφιέρωσαν ο ένας στον άλλο.⁸⁶ Ακόμη μια αξιοσημείωτη γνωριμία του, ήταν αυτή με τον νεαρό Μπετόβεν, που μαθήτευσε για λίγο καιρό κοντά στον Μότσαρτ, γύρω στο 1787, μαθαίνοντας τα μυστικά της δεξιοτεχνίας στο πιάνο.⁸⁷ Η συνύπαρξη του Μότσαρτ με τους τιτάνες της Βιεννέζικης σχολής, του έδωσαν κίνητρο για περαιτέρω εξέλιξη και δημιουργία.

⁸² Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 68.

⁸³ Stanley Sadie, «Wolfgang Amadeus Mozart: The last year», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.

⁸⁴ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 64-65.

⁸⁵ Ο.π., 50.

⁸⁶ Ο.π., 60.

⁸⁷ Ο.π., 69.

2.2.4. Τα ταξίδια

Για τον Μότσαρτ, τα ταξίδια στις διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις, αποτελούσαν την δίοδο για να παρουσιάσει το συνθετικό του έργο. Ο συνθέτης πραγματοποίησε ταξίδια σε πόλεις όπως το Σάλτσμπουργκ (1783)⁸⁸ και την Πράγα (1786)⁸⁹ με την συνοδεία της γυναίκας του Κονστάντσε, ανεβάζοντας παραστάσεις σε αυτές. Το 1789 ξεκίνησε το ταξίδι για το Βερολίνο δίνοντας συναυλίες σε διάφορες πόλεις στη διαδρομή όπως τη Δρέσδη, τη Λειψία και το Πότσνταμ μέχρι να φτάσει στον τελικό του προορισμό. Το ταξίδι στο Βερολίνο είχε ως απώτερο σκοπό την ανάκτηση της θέσης του μουσικού της αυλής στο παλάτι του βασιλιά της Πρωσίας Φρειδερίκου Γουλιέλμου Β΄.⁹⁰ Ένα χρόνο αργότερα, το 1790 επισκέφτηκε την Φραγκφούρτη, που πλημμυριζόταν από ευγενείς και αριστοκράτες λόγω της μεταβίβασης του θρόνου από τον Ιωσήφ Β΄ στον αδερφό του, Λέοπολντ Β΄. Ο Μότσαρτ είχε μεταβεί στην πόλη, απεγνωσμένος οικονομικά, με την ελπίδα ότι θα έπαιρνε παραγγελίες για την σύνθεση κάποιας όπερας, αυτό όμως δεν συνέβη. Παρόλο, που το ταξίδι δεν ήταν κερδοφόρο οικονομικά, στέφθηκε με επιτυχία καλλιτεχνικά, καθώς τόσο στην Φραγκφούρτη, όσο και στην διαδρομή της επιστροφής προς την Βιέννη, στις πόλεις του Μάνχαϊμ και του Μοναχό, του δόθηκε η ευκαιρία να παρουσιάσει κορυφαία έργα όπως το *Κοντσέρτο της Στέψης* και τον *Φίγκαρο* σε μία παραλλαγή στη γερμανική γλώσσα.⁹¹ Ο Μότσαρτ πραγματοποίησε το τελευταίο του ταξίδι το 1791 στην Πράγα για να παρουσιάσει την όπερα του *Η μεγαλοψυχία του Τίτου*.⁹² Τα ταξίδια του Μότσαρτ, όχι μόνο τον ώθησαν να συνθέσει μερικά από τα πιο αξιόλογα του έργα, αλλά τον έκαναν γνωστό σε πολλές σημαντικές ευρωπαϊκές πόλεις και παρείχαν σημαντικά έσοδα στον συνθέτη.

⁸⁸ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 58-59.

⁸⁹ Ο.π., 65-68.

⁹⁰ Ο.π., 70-71.

⁹¹ Ο.π., 73-74.

⁹² Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 504-505.

2.2.5. Οι όπερες

Η περίοδος διαμονής του Βόλφγκανγκ στην Βιέννη, χαρακτηρίζεται ως η πιο παραγωγική καλλιτεχνικά της ζωής του, αφού μεταξύ του 1781-1791 συνέθεσε πληθώρα μουσικών έργων. Ο Μότσαρτ χρειάστηκε να προσαρμόσει το συνθετικό του έργο, λαμβάνοντας υπόψη το ιδιόμορφο γούστο του Βιεννέζικου κοινού. Γι' αυτό το λόγο, επικεντρώθηκε στην σύνθεση οπερατικών έργων. Το 1782 παρουσίασε το ζίνγκσπιλ *Η απαγωγή από το σεράι*, που δέχτηκε μικτές αντιδράσεις, επειδή η θεματολογία του λιμπρέτου ερχόταν σε αντιπαράθεση με τα αριστοκρατικά ιδεώδη.⁹³ Εντούτοις, το έργο γνώρισε επιτυχία τα επόμενα χρόνια.⁹⁴ Το δεύτερο ζίνγκσπιλ του *Ο Ιμπρεσάριος* γράφτηκε το 1786 μετά από αυτοκρατορική διαταγή του Ιωσήφ Β', κατόπιν μίας ιδιωτικής εκδήλωσης που θα διοργάνωνε στο παλάτι του.⁹⁵ Τον ίδιο χρόνο ανέβηκε το επόμενο οπερατικό έργο τέχνης του Μότσαρτ που ήταν αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον σπουδαίο λιμπρετίστα Ντα Πόντε. Όπως και η προηγούμενη όπερα του *Η απαγωγή από το σεράι*, έτσι και *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, γνώρισαν την αποδοχή του αυτοκράτορα Ιωσήφ Β' αλλά και την αποδοκιμασία του κοινού, λόγω του τολμηρού λιμπρέτου που κατέστησε την θεματολογία των έργων ως προκλητική.⁹⁶ Από την επιτυχημένη συνεργασία του Βόλφγκανγκ με τον Ντα Πόντε προέκυψαν ακόμη δύο αμφιλεγόμενες όπερες, ο *Ντον Τζιοβάννι* (1787) και η όπερα *Έτσι κάνουν όλες* (1790).⁹⁷ Το τελευταίο έτος της ζωής του παρουσίασε δύο ακόμη έργα ονόματι *Η μεγαλοψυχία του Τίτου* (1791) και *Ο Μαγικός Αυλός* (1791).⁹⁸ Επίσης, την ίδια χρονολογία συνέθεσε το δραματικότερο έργο της καριέρας του, το *Ρέκβιεμ* που δεν ολοκλήρωσε ποτέ.⁹⁹ Ο μεγάλος μουσικοσυνθέτης δεν συμβιβάστηκε ποτέ με το κοινό της υψηλής τάξης όσον αφορά το περιεχόμενο και τα μηνύματα που ήθελε να μεταφέρει μέσα από τα έργα του. Η σύνθεση οπερών δεν περιόρισε τον Μότσαρτ από το να διακριθεί και σε άλλα μουσικά είδη όπως συμφωνίες,¹⁰⁰ σονάτες,¹⁰¹

⁹³ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 319.

⁹⁴ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 50-51.

⁹⁵ Erik Smith, «Der Schauspieldirektor», στο *The New Penguin Opera Guide*, επιμ. Amanda Holden (London: Penguin Books, 2001), 608.

⁹⁶ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 61-63.

⁹⁷ Ο.π., 65.

⁹⁸ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 233, 235.

⁹⁹ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 79, 81.

¹⁰⁰ Ο.π., 70.

¹⁰¹ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 141.

κοντσέρτα για πιάνο,¹⁰² παραλλαγές για πιάνο,¹⁰³ κουαρτέτα¹⁰⁴ και κουιντέτα για έγχορδα,¹⁰⁵ λειτουργίες,¹⁰⁶ καντάτες,¹⁰⁷ μουσική δωματίου και χορωδιακά έργα.¹⁰⁸ Τουναντίον, ο μεγαλοφυής συνθέτης διέπρεψε σε κάθε είδος με το οποίο καταπιάστηκε, αφήνοντας στους μεταγενέστερους συνθέτες μια θαυμάσια μουσική παρακαταθήκη.

2.2.6. Οικονομική δυσχέρεια

Σχετικά με την οικονομική κατάσταση του Μότσαρτ, οι ερευνητές της βιογραφίας του, συγκλίνουν στο γεγονός ότι ο συνθέτης έκανε κακή διαχείριση των χρημάτων του. Πρώτιστα, χρειάζεται να σημειωθεί ότι οι προοπτικές εργασίας που υπήρχαν στη Βιέννη, ήταν αρκετές για να διασφαλίσουν σε ένα μουσικό τις κατάλληλες χρηματικές απολαβές, για μία άνετη ζωή.¹⁰⁹ Στην περίπτωση του Μότσαρτ διαπιστώνεται ότι οι συνθήκες όχι μόνο δεν τον ευνόησαν αλλά τον οδήγησαν στην εσχάτη κατάληξη δηλαδή στην φτωχική του ταφή, σε ένα ομαδικό τάφο, σαν να ήταν ένας απλός Βιεννέζος πολίτης.¹¹⁰

Οι ενδείξεις για τον τραγικό επίλογο του Μότσαρτ είχαν παρουσιαστεί από τα πρώτα κιόλας χρόνια της διαμονής του στη Βιέννη. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο συνθέτης αντιμετώπιζε οικονομικές δυσκολίες ανά περιόδους, παρόλο που οι απολαβές του, ιδίως από τις συναυλίες και τις παραστάσεις των οπερών, ήταν υψηλές.¹¹¹ Ιδίως μετά το 1786, ο συνθέτης ξεκίνησε να δημιουργεί χρέη και αναγκάζεται να κάνει περικοπές για να αντεπεξέλθει στην δεινή οικονομική του κατάσταση.¹¹² Ο Βόλφγκανγκ, όπως και οι υπόλοιποι Βιεννέζοι πολίτες που ανήκαν στην μεσαία και κατώτερη τάξη, υπέστηκαν τις οικονομικές συνέπειες του Αυστροτουρκικού πολέμου (1788-1791). Ο λαός ήρθε αντιμέτωπος με την ακριβή πολεμική φορολογία και αρκετοί πολίτες έφτασαν κοντά στο κατώφλι της φτώχειας.

¹⁰² Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 55, 74.

¹⁰³ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 319.

¹⁰⁴ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 70.

¹⁰⁵ Ό.π., 67.

¹⁰⁶ Ό.π., 59.

¹⁰⁷ Ό.π., 80.

¹⁰⁸ Peter J. Burkholder, Donald J. Grout, και Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 534.

¹⁰⁹ Baker, *Mozart*, 91.

¹¹⁰ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 247.

¹¹¹ Baumol, «On The Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna», 185.

¹¹² Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 68-69.

Επομένως, οι μουσικές παραστάσεις δέχτηκαν σοβαρές επιπτώσεις λόγω της μειωμένης προσέλευσης του κοινού.¹¹³ Ακόμα ένας παράγοντας που επιβάρυνε το εισόδημά του ήταν η απόφαση που πήρε μετά το 1786, να μειώσει τον αριθμό των συναυλιών που έδινε.¹¹⁴ Επιπρόσθετα, η ανάγκη για φαρμακευτική περίθαλψη, λόγω της επιδείνωσης της κατάστασης της υγείας τόσο του ίδιου όσο και της Κονσταντσε, επέφερε επιπλέον δαπάνες στην οικογένεια Μότσαρτ. Πέραν αυτού, πολλά από τα ταξίδια που έκανε σε διάφορες πόλεις που τα κάλυπτε με δικά του έξοδα, είχαν αντίκτυπο στα χρέη του.¹¹⁵ Γίνεται επομένως αντιληπτό ότι το οικονομικό πρόβλημα του Μότσαρτ οφείλεται σε πολλά και σύνθετα αίτια, με επικρατέστερο αυτό της έλλειψης ενός σταθερού εισοδήματος, ένα πρόβλημα που αντιμετώπιζαν οι περισσότεροι καλλιτέχνες της εποχής.

2.3. Μότσαρτ και Ελευθεροτεκτονισμός

2.3.1. Ο Ελευθεροτεκτονισμός στην Βιέννη του 18^{ου} αιώνα

Ο Ελευθεροτεκτονισμός εμφανίστηκε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα στην Αγγλία και μεταφέρθηκε με ραγδαίους ρυθμούς σε ολόκληρη την Ευρώπη. Αν και οι βάσεις του τέθηκαν τον Μεσαίωνα και συγκεκριμένα στις συντεχνίες που δημιουργούσαν οι χτίστες των καθεδρικών ναών, στην πραγματικότητα το κίνημα απέκτησε σάρκα και οστά μερικούς αιώνες αργότερα, όταν οι διαφωτιστικές ιδέες επικρατούσαν στις αυτοκρατορίες της Γηραιάς ηπείρου.¹¹⁶ Αρκετό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι μασόνοι πίστευαν ότι οι ρίζες τους συνδέονταν με την Αρχαία Αίγυπτο και τα αρχαία θρησκευτικά μυστήρια.¹¹⁷ Η αρχαϊκή φιλοσοφία τους όμως δεν αναίρεσε τον προοδευτικό χαρακτήρα των ιδεωδών που αντιπροσώπευαν αφού ήταν εφάμιλλα με τα διαφωτιστικά ή τουλάχιστον αυτό ήθελαν να προβάλλουν προς τα έξω. Ο Ελευθεροτεκτονισμός ταξίδεψε από την Αγγλία στην Γαλλία, έπειτα στην Γερμανία

¹¹³ Baumol, «On The Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna», 173-175.

¹¹⁴ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 64-65.

¹¹⁵ Baumol, «On The Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna», 185-186.

¹¹⁶ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 18.

¹¹⁷ Jan Assmann, «Egyptian Mysteries and Secret Societies in the Age of Enlightenment. A 'mnemo-historical' study», *Aegyptiaca: Journal of the History of Reception of Ancient Egypt*, αρ. 1 (2017): 17. <https://doi.org/10.11588/aegyp.2017.1.40162>.

και ακολούθως στην Αυστρία. Όπως και άλλα φιλοσοφικά ρεύματα, έτσι και αυτό ακολούθησε διαφορετική πορεία εξέλιξης σε κάθε χώρα.¹¹⁸

Μέχρι το 1731 είχε δημιουργηθεί η πρώτη μασονική στοά στην Βιέννη. Παρότι, η Αυστριακή αυτοκρατορία πήρε μέτρα για τον περιορισμό της εξάπλωσης του Τεκτονισμού, όταν ανέβηκε στο θρόνο ο Ιωσήφ Β΄, υπέρμαχος των διαφωτιστικών αρχών, απέσυρε τα αυστηρότερα μέτρα.¹¹⁹ Ο Ελευθεροτεκτονισμός διασπάστηκε σε διάφορες ομάδες που παρουσίαζαν τόσο κοινά γνωρίσματα όσο και διαφορές. Το τάγμα των Ιλλουμινάτι ή αλλιώς Πεφωτισμένων, υπερίσχυσε στο Γερμανικό χώρο και με τα χρόνια απέκτησε όλο και περισσότερους ακόλουθους. Η ιδεολογία των Ιλλουμινάτι επικεντρωνόταν στον ορθολογισμό, σε αντίθεση με άλλα τάγματα του Ελευθεροτεκτονισμού που προωθούσαν τον μυστικισμό.¹²⁰ Οι οπαδοί της Μασονίας, προέρχονταν κυρίως από την αστική και αριστοκρατική τάξη. Στο κίνημα εντάχθηκαν διάφοροι επιστήμονες, καλλιτέχνες και βιομήχανοι. Στους υποστηρικτές του Ελευθεροτεκτονισμού, συναντώνται ακόμη αξιόλογες προσωπικότητες προερχόμενες από το κύκλο της διανοήσης όπως οι ποιητές Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε και Γιόχαν Γκότφριντ Χέρντερ.¹²¹

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Τεκτονισμός αντιμετώπιστηκε με καχυποψία από την θρησκευτική και πολιτική ηγεσία και αυτό δεν ήταν τυχαίο. Βασική αιτία για την στοχοποίηση των Ελευθεροτεκτόνων από τις αρχές ήταν η απειλή που χάραζε εναντίον τους λόγω της ανάμειξης των Ιλλουμινάτι με τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.¹²² Επίσης, το κίνημα είχε ορισμένα χαρακτηριστικά, όπως το απόρρητο που όφειλαν να τηρούν τα μέλη και τη μυστικότητα ως προς το χώρο διεξαγωγής των συνελεύσεων, που όριζαν το προφίλ μίας μυστικής οργάνωσης. Πέρα από αυτό, οι Ελευθεροτέκτονες ήταν σκεπτικοί αναφορικά με ζητήματα όπως ο θεσμός της οικογένειας και ο πατριωτισμός, των οποίων οι θρησκευτικοί και πολιτικοί ηγέτες ήταν ένθερμοι υποστηρικτές.¹²³ Υπήρχαν ακόμη υπόνοιες ότι οι Ελευθεροτέκτονες είχαν προετοιμάσει το έδαφος για την Γαλλική επανάσταση, με τις πρωτοποριακές

¹¹⁸ Katharine Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του* (Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, 1996), 16-18.

¹¹⁹ Ο.π., 18.

¹²⁰ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 18-19.

¹²¹ Ο.π., 22.

¹²² Joscelyn Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», *The Musical Quarterly* 65, αρ. 4 (1979): 474. <https://www.jstor.org/stable/741568>.

¹²³ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 191-192.

ιδέες περί ελευθερίας και ισότητας που υποστήριζαν. Επιπρόσθετα, παρόλο που ο Τεκτονισμός δεν υποστήριζε τον Αθεϊσμό, ήρθε σε σύγκρουση με την Ρωμαιοκαθολική εκκλησία λόγω των συντηρητικών απόψεων που προωθούσε η τελευταία.¹²⁴ Λόγω της κακής φήμης που απέκτησαν οι Ιλλουμινάτι, ο Ιωσήφ Β΄, που παραδόξως φήμες υποστηρίζουν πως άνηκε και ο ίδιος στην αδελφότητα, χρειάστηκε να εξαγγείλει νέους κανόνες για να αναχαιτίσει τις επαναστατικές ιδέες που κυκλοφορούσαν ανάμεσα στα μέλη. Ένα από τα πιο δραστικά μέτρα του ήταν να περιορίσει τον αριθμό των μασονικών στοών που λειτουργούσαν στη Βιέννη.¹²⁵ Συμπερασματικά, μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά ότι παρά την συνεχή προσέλευση νέων συμμετεχόντων στο τάγμα, οι Μασόνοι υπέστησαν την περιθωριοποίηση του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου.

2.3.2. Η μύηση του Μότσαρτ στον Ελευθεροτεκτονισμό

Η σχέση του Μότσαρτ με τον Ελευθεροτεκτονισμό ξεκίνησε το 1784 όταν μυήθηκε στην μασονική στοά «Αγαθοεργία» που βρισκόταν στην Βιέννη.¹²⁶ Εισηγητής και καθοδηγητής του στη στοά ήταν ο επικεφαλής της Ιγκνάζ φον Μπορν που ενδεχομένως αργότερα να τον ενέπνευσε στη δημιουργία της όπερας *Ο Μαγικός Αυλός*.¹²⁷ Ο Μότσαρτ σύντομα ανέβηκε επίπεδο στην ιεραρχία και μεταφέρθηκε στην στοά «Αληθινή Αρμονία» που ήταν η μεγαλύτερη της πόλης.¹²⁸ Το παράδειγμα του ακολούθησε και ο πατέρας του δύο χρόνια αργότερα καθώς συμμερίζονταν τις ίδιες φιλοσοφικές θέσεις περί της ζωής.¹²⁹ Μετά από ανακατατάξεις στο τάγμα, ο Μότσαρτ έγινε μέλος της στοάς «Νεοστεφανωμένη Ελπίδα».¹³⁰ Σαφώς, δεν πρέπει να παραληφθεί ότι υπάρχουν σημάδια που υποδεικνύουν ότι ο Βόλφγκανγκ ενστερνιζόταν τις τεκτονικές απόψεις ακόμα και πριν μυηθεί στο τάγμα.¹³¹ Από το γεγονός αυτό απορρέει ότι ο Μότσαρτ δεν επηρεάστηκε από κάποιο εξωγενή παράγοντα, αλλά όντως οι αντιλήψεις του ταυτίστηκαν με αυτές του Τεκτονισμού.

¹²⁴ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 16.

¹²⁵ Ο.π., 21.

¹²⁶ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 57.

¹²⁷ Julian Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, επιμ. Stanley Sadie, 101-110 (London: Macmillan Reference Ltd, 2000), 102.

¹²⁸ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 90.

¹²⁹ Ο.π., 15.

¹³⁰ Ο.π., 99.

¹³¹ Λόγου χάριν το έργο του *Θαμώς, ο βασιλιάς της Αιγύπτου* που συνέθεσε μεταξύ του 1773-1780, εμπεριέχει πολλούς τεκτονικούς συμβολισμούς. (Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 173).

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να επισημανθεί ότι παρά το γεγονός ότι ο συνθέτης ήταν ένθερμος υποστηρικτής του Ελευθεροτεκτονισμού ήταν συνάμα εξαιρετικά θρήσκος.

Είναι φανερό ότι η επιλογή του Μότσαρτ να συσχετιστεί με το τάγμα των Ιλλουμινάτι ήταν απόλυτα συνειδητή. Οι λόγοι για την απόφαση του απαντώνται παρακάτω. Καταρχάς, ο κοινωνικός του περίγυρος περιλάμβανε πολλούς Μασόνους. Ο φίλος και συνάδελφος του, Γιόζεφ Χάυντν έγινε μέλος της στοάς «Φιλανθρωπία» την ίδια περίοδο με τον Μότσαρτ. Παράλληλα, ο λιμπρετίστας του *Μαγικού Αυλού*, Εμάνουελ Σικανέντερ ήταν και αυτός Ελευθεροτέκτονας.¹³² Χρειάζεται επίσης να σημειωθεί ότι λόγω της ρήξης με τον πατέρα του και λόγω των αυξανόμενων οικονομικών προβλημάτων που κλήθηκε να αντιμετωπίσει γύρω στο 1784, ο Μότσαρτ ένωσε την ανάγκη να ενταχθεί σε ένα φιλόξενο περιβάλλον που θα απαρτιζόταν, όπως φαινόταν, από βαθιά στοχαζόμενους ανθρώπους. Με τους «αδελφούς» του όπως αυτοαποκαλούνταν τα μέλη της στοάς, τους συνέδεαν κοινές απόψεις όσον αφορά τον σεβασμό στους ανθρώπους όλων των κοινωνικών ομάδων, την φιλανθρωπία και την δικαιοσύνη. Επίσης, οι Τέκτονες υποστήριζαν τον ανθρωποκεντρισμό, την ελευθερία της σκέψης και φέρονταν να εναντιώνονται στις προκαταλήψεις και τις δεισιδαιμονίες.¹³³ Επομένως, τα προαναφερθέντα στοιχεία ενδεχομένως να δικαιολογούν τη στάση του Μότσαρτ να παραμείνει πιστό μέλος των Ελευθεροτεκτόνων μέχρι και το τέλος της ζωής του.

Η μουσική είχε ιδιαίτερη σημασία στις τελετουργίες των μασόνων, έπρεπε να προβάλλει τα διαφωτιστικά ιδανικά του ανθρωπισμού, του αλληλοσεβασμού και της αδελφοσύνης. Η συμβολική χρήση διαστημάτων, ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, επαναλήψεων και αλληλουχιών συγχορδιών ήταν μόνο μερικοί τρόποι με τους οποίους οι συνθέτες έγραφαν τεκτονική μουσική.¹³⁴ Η αντανάκλαση τέτοιων στοιχείων διαφαίνεται σαφώς στη μουσική που συνέθεσε ο Μότσαρτ. Ειδικότερα, μερικές συνθέσεις του που προορίζονταν για τις συνάξεις των Ελευθεροτεκτόνων ήταν η *Πένθιμη τεκτονική μουσική* (1785),¹³⁵ η *Μικρή γερμανική καντάτα* (1791) και η *Μικρή μασονική καντάτα* (1791). Αντίστοιχα, η όπερα του *Ο Μαγικός αυλός* περιλαμβάνει πλήθος τεκτονικών συμβόλων.¹³⁶

¹³² Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 174.

¹³³ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 57-58.

¹³⁴ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 51-52.

¹³⁵ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 176.

¹³⁶ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 58.

3. Ο ΜΑΓΙΚΟΣ ΑΥΛΟΣ

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι *Ο Μαγικός Αυλός* είναι η κορωνίδα των οπερατικών έργων του Μότσαρτ. Ασφαλώς, την δήλωση αυτή υποστηρίζει η εντυπωσιακή αποδοχή που συνάντησε το έργο. Οι συνθήκες που πλαισίωσαν την δημιουργία την όπερας σε συνδυασμό με τους συντελεστές που ενεπλάκησαν στην παραγωγή της, δεν άφησαν κανένα περιθώριο για αποτυχία. Αντιθέτως, η συναρπαστική υπόθεση, οι φανταστικοί χαρακτήρες και οι συμβολισμοί που περικλείει το έργο, δίνουν μία ξεκάθαρη εικόνα για την ανυπέβλητη καλλιτεχνική του αξία. Σε αυτή την ενότητα διερευνούνται οι τρόποι με τους οποίους η όπερα αυτή ξεπέρασε κάθε προηγούμενο έργο του Μότσαρτ σε επιτυχία.

3.1. Η δημιουργία του έργου

Στις αρχές Μαΐου του 1791, ο Εμάνουελ Σικανέντερ ανέθεσε στον Μότσαρτ τη σύνθεση μιας νέας όπερας πάνω σε ένα λιμπρέτο που έγραφε εκείνη την περίοδο. Οι δύο τους ήταν παλιοί γνωστοί και οικογενειακοί φίλοι καθώς προέρχονταν από την ίδια πόλη, το Σάλτσμπουργκ.¹³⁷ Μερικά χρόνια αργότερα, και συγκεκριμένα μεταξύ του 1785 και 1786, είχαν συστηθεί ξανά σε μία σειρά εκδηλώσεων που διοργάνωνε ο Σικανέντερ στο Burgtheater.¹³⁸ Πέρα από αυτό, οι δύο καλλιτέχνες είχαν παρόμοιο κοινωνικό κύκλο καθώς ήταν και οι δύο μέλη της Βιεννέζικης Μασονικής στοάς.¹³⁹ Κατά την παραμονή του στη Βιέννη, ο Σικανέντερ καταπιάστηκε με διάφορες ιδιότητες όπως αυτές του τραγουδιστή, συνθέτη, λιμπρετίστα και ηθοποιού. Παράλληλα, εκείνη την περίοδο είχε αναλάβει την διεύθυνση του Theater auf der Wieden ή αλλιώς Weidnertheater.¹⁴⁰ Ως θιασάρχης λοιπόν, ο Σικανέντερ αναζητούσε τον κατάλληλο συνθέτη που θα πάντρευε με την μουσική του το λιμπρέτο για μία νέα όπερα που έγραφε εκείνη την περίοδο γεμάτος φιλοδοξία, με τίτλο *Ο Μαγικός Αυλός* ή αλλιώς *Die Zauberflöte* σύμφωνα με την πρωτότυπη έκδοση στα γερμανικά. Έτσι, στα μέσα Μαΐου ο Εμάνουελ παρέδωσε στον Βόλφγκανγκ το λιμπρέτο, ενημερώνοντας τον συνάμα ότι τους χαρακτήρες της όπερας θα υποδύονταν τα

¹³⁷ Buch, «Mozart's German Operas», στο *The Cambridge companion to Mozart*, 162.

¹³⁸ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 235.

¹³⁹ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 15.

¹⁴⁰ Peter Branscombe, «Emanuel Schikaneder», στο *Mozart and his operas*, επιμ. Stanley Sadie, 138-141 (London: MacMillan Reference Ltd, 2000), 138-139.

στελέχη του θιάσου του Theater auf der Wieden, των οποίων ο συνθέτης γνώριζε τις τραγουδιστικές τους δυνατότητες, μιας και είχε συνεργαστεί μαζί τους στο παρελθόν. Λίγες μέρες αργότερα, αφού μελέτησε διεξοδικά το κείμενο του Σικανέντερ και πείστηκε πως το λιμπρέτο πληρούσε τα κριτήρια για να γίνει επιτυχία, ο Μότσαρτ συμφώνησε να αναλάβει την σύνθεση της μουσικής.¹⁴¹

Η μουσική για το *Μαγικό Αυλό* πιθανότατα να γράφτηκε κατά κύριο λόγο μέσα στο 1791, αν και υπάρχουν ενδείξεις ότι ο Μότσαρτ είχε ήδη ξεκινήσει να συνθέτει ορισμένα μέρη που προορίζονταν για μία όπερα ήδη από το 1790 που εν τέλει χρησιμοποιήθηκαν για το εν λόγω έργο.¹⁴² Οι πληροφορίες αναφορικά με την περίοδο ολοκλήρωσης της σύνθεσης της όπερας είναι ακόμη πιο μπερδεμένο ζήτημα. Υπάρχουν αναφορές που υποστηρίζουν ότι η μουσική είχε ολοκληρωθεί μέχρι τα τέλη Ιουλίου,¹⁴³ ενώ άλλες υποδεικνύουν ότι τελειοποιήθηκε πλήρως μόλις δύο μέρες πριν την πρεμιέρα, δηλαδή στα τέλη Σεπτεμβρίου.¹⁴⁴ Ο Rushton διευκρινίζει ότι η εισαγωγή και ακόμη ένα μέρος ήταν τα τελευταία τμήματα της όπερας που ολοκληρώθηκαν στις 28 Σεπτεμβρίου, ενώ τα υπόλοιπα μέρη ήταν έτοιμα από τον Ιούλιο.¹⁴⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι μολονότι η υγεία του Μότσαρτ επιδειωνόταν σταδιακά όσο συνέθετε το έργο, αυτό δεν αποτέλεσε φραγμό στην δημιουργικότητα του. Υπό αυτές τις συνθήκες, η προετοιμασία για την πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε με γοργούς ρυθμούς. Οι μουσικοί της ορχήστρας και οι τραγουδιστές έλαβαν έγκαιρα τις παρτιτούρες τους για να μελετήσουν τα μέρη τους. Παράλληλα, ο συνθέτης παρέμεινε στη διάθεση των συντελεστών για να τους βοηθήσει με ερμηνευτικά ζητήματα που πιθανόν να προέκυπταν.¹⁴⁶ Με τις ετοιμασίες να πλησιάζουν αισίως στο τέλος τους, όλα τα φώτα ήταν στραμμένα στην πρώτη παράσταση.

Η πρεμιέρα του *Μαγικού Αυλού* δόθηκε στις 30 Σεπτεμβρίου στο Theater auf der Wieden. Στην πρεμιέρα, την διεύθυνση της ορχήστρας και των φωνών ανέλαβε ο Βόλφγκανγκ. Από την άλλη, ο Σικανέντερ πέραν από τη συγγραφή του λιμπρέτου, ανέλαβε παράλληλα χρέη ηθοποιού και υποδύθηκε το χαρακτήρα του Παπαγκένο ενώ η κουνιάδα του Μότσαρτ, Τζόζεφα Χόφερ είχε τον ρόλο της Βασίλισσας της

¹⁴¹ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 483-484.

¹⁴² Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 76, 100.

¹⁴³ Julian Rushton, *Mozart* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 211-212, Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 490-491.

¹⁴⁴ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 231, Abert, *W.A. Mozart*, 1245.

¹⁴⁵ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 102.

¹⁴⁶ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 491.

Νύχτας.¹⁴⁷ Τα σκηνικά εφέ που προβλήθηκαν όπως ιπτάμενοι μηχανισμοί, πυροτεχνήματα, ειδικά εφέ και περίτεχνα σκηνικά εντυπωσίασαν το κοινό και χαρακτηρίστηκαν φαντασμαγορικά και πρωτοποριακά για την εποχή.¹⁴⁸ Με την ολοκλήρωση της πρώτης παράστασης φημολογείται ότι έγιναν αμέσως αντιληπτά τα μασονικά σύμβολα που προωθούσε το έργο και προκλήθηκε μεγάλος ντόρος στο θεατρικό χώρο. Ορισμένοι θεατές που τύγχανε να ήταν Ελευθεροτέκτονες εναντιώθηκαν στους δημιουργούς της όπερας επειδή θεώρησαν ότι παρέβηκαν τον όρκο της εχεμύθειας τους και αποκάλυψαν στο ευρύ κοινό τις μυστικές πρακτικές που ακολουθούσαν στις τελετουργίες και τις μυσήσεις τους.¹⁴⁹ Αυτό έρχεται σε πλήρη σύγκρουση με τις προθέσεις που είχαν μάλλον οι δημιουργοί του *Μαγικού Αυλού*. Ενδεχομένως, ο απώτερος σκοπός τους μέσω του έργου να ήταν η διαφύλαξη και αποδοχή του Ελευθεροτεκτονισμού από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, ιδιαίτερα σε μία περίοδο που δεχόταν έντονες αποδοκμασίες.¹⁵⁰ Ανεξάρτητα από αυτό, η πρεμιέρα είχε μεγάλη προσέλευση και είχε κυρίως θετική αποδοχή από το κοινό.

Σε αντίθεση με τις άλλες όπερες του συνθέτη, *Ο Μαγικός Αυλός* συνάντησε πρωτοφανή επιτυχία από την πρώτη κιόλας παράσταση.¹⁵¹ Για τους δημιουργούς του μάλιστα το αποτέλεσμα αυτό ήταν αναμενόμενο. Συγκεκριμένα, ο Μότσαρτ βεβαιώθηκε από την πρώτη στιγμή που διάβασε την σαγηνευτική υπόθεση του λιμπρέτου, πως με την κατάλληλη μουσική, η όπερα θα σημείωνε εμπορική επιτυχία. Στην πραγματικότητα, η κινητήριος δύναμη πίσω από τη δημιουργία της όπερας, ήταν η ανισόρροπη και δυσμενής οικονομική κατάσταση του Μότσαρτ και του Σικανέντερ.¹⁵² Αξίζει να σημειωθεί πως μέχρι το τέλος της δεκαετίας, το έργο είχε παρουσιαστεί πάνω από διακόσιες φορές. Η όπερα ανέβηκε σε πολλές γερμανόφωνες σκηνές, αλλά δεν περιορίστηκε μόνο σε αυτό, καθώς ταξίδεψε σε πολλές σημαντικές πόλεις της Ευρωπαϊκής ηπείρου. Ακόμη, πέραν από τις περιοδείες σε διάφορες πόλεις, *Ο Μαγικός Αυλός* μεταφράστηκε στην Ιταλική και Αγγλική γλώσσα για τις ανάγκες των φανατικών οπαδών της όπερας σε αυτές τις χώρες. Παράλληλα, εφτά

¹⁴⁷ David J. Buch, «Three Posthumous Reports Concerning Mozart in His Late Viennese Years», *Eighteenth-Century Music* 2 *ap.1* (2005): 125-129. doi:10.1017/S147857060500028X.

¹⁴⁸ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 238.

¹⁴⁹ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 19.

¹⁵⁰ David J. Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», *Acta Musicologica* 76, *ap.2* (2004): 199. <https://www.jstor.org/stable/25071239>.

¹⁵¹ Κορφ, *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ*, 77.

¹⁵² Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 14.

χρόνια μετά την πρεμιέρα, ο *Μαγικός Αυλός* απέκτησε το δικό του «σίκουελ», δημιούργημα του Σικανέντερ, ονόματι *Ο Λαβύρινθος* και μάλιστα την εποχή που προβλήθηκε χαρακτηρίστηκε ως «το δεύτερο μέρος του *Μαγικού Αυλού*».¹⁵³ Καθίσταται επομένως σαφές ότι το έργο ξεπέρασε κατά πολύ τις υψηλές προσδοκίες των δημιουργών του και βρέθηκε στο πάνθεον των πιο επιτυχημένων οπερατικών έργων όλων των εποχών.

3.2. Η υπόθεση του Μαγικού Αυλού

Η πλοκή του *Μαγικού Αυλού* εκτυλίσσεται στην Αρχαία Αίγυπτο και διαπραγματεύεται την αγάπη μεταξύ δύο νέων, του Ταμίνο και της Παμίνας. Για να ευδοκιμήσει η αγάπη τους όμως, πρέπει να περάσει από διάφορες δοκιμασίες και να αναμετρηθεί με το καλό και το κακό. Κατά την εξέλιξη της ιστορίας οι δύο ήρωες θα συναντήσουν τόσο καλοπροαίρετους, όσο και κακοπροαίρετους χαρακτήρες και θα αντιληφθούν ότι η αλήθεια δεν είναι πάντα αυτό που φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Την μοίρα τους θα ορίσουν δύο πρόσωπα-κλειδιά, η Βασίλισσα της Νύχτας και ο βασιλιάς και ιερέας του ήλιου, Ζαράστρο, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο. Στο τέλος όμως θα επικρατήσει η πραγματική αλήθεια και το φως θα υπερνικήσει για πάντα το σκοτάδι. Το έργο χωρίζεται σε δύο πράξεις οι οποίες αναλύονται διεξοδικά παρακάτω.

3.2.1. Πρώτη Πράξη

Ο Ταμίνο έχει βγει για κυνήγι σε ένα βραχώδες τοπίο ανάμεσα στα βουνά. Η τύχη όμως δεν είναι με το μέρος του αφού ένα φίδι τον καταδιώκει και από κυνηγός κινδυνεύει να γίνει το θήραμα. Στην προσπάθειά του να ξεφύγει, χάνει τις αισθήσεις του. Σύντομα εμφανίζονται μπροστά του τρεις κυράδες που θανατώνουν το άγριο ζώο με ένα ακόντιο και αφού θαυμάζουν τον γοητευτικό νέο, έπειτα φεύγουν για να ενημερώσουν για το περιστατικό την αρχόντισσα τους, Βασίλισσα της Νύχτας, ο ναός της οποίας μόλις που φαίνεται στο βάθος, πίσω από τα βουνά. Λίγο αργότερα, όσο ο Ταμίνο ανακτά και πάλι τις αισθήσεις του, βλέπει μία μορφή να έρχεται προς το μέρος του. Αυτός που προσεγγίζει και παρατηρεί με περιέργεια τον Ταμίνο δεν είναι άλλος από έναν αθώο κυνηγό πουλιών, τον Παπαγκένο, που φέρει στην πλάτη του ένα κλουβί γεμάτο με κάθε λογής πουλιά και έχει ιδιαίτερα καλή αίσθηση του

¹⁵³ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 101-103.

χιούμορ. Ο Ταμίνο διερωτάται που βρίσκεται και ο Παπαγκένο του απαντά πως ο τόπος στον οποίο βρίσκονται κυβερνάται από τη Βασίλισσα της Νύχτας. Ακούγοντας το αυτό ο Ταμίνο, όντας πρίγκιπας σε μία άλλη περιοχή, επιθυμεί να γνωρίσει την Βασίλισσα. Παράλληλα, όταν βλέπει το σκοτωμένο φίδι, αναρωτιέται με ποιο τρόπο γλύτωσε από το τρομερό πλάσμα και ο Παπαγκένο καυχιέται ότι εκείνος το σκότωσε.

Στην σκηνή εισέρχονται ξανά οι υπηρέτριες της Βασίλισσας, που έχουν διαταγή να τιμωρήσουν τον κυνηγό πουλιών που πήρε τα ένσημα για τη λύτρωση του Ταμίνο. Επομένως, κλείνουν το στόμα του Παπαγκένο με μία χρυσή κλειδαριά. Έπειτα αποκαλύπτουν στον Ταμίνο πως στην πραγματικότητα εκείνες ήταν που τον έσωσαν και δείχνουν στον πρίγκιπα ένα πορτρέτο που απεικονίζει την Παμίνα, κόρη της Βασίλισσας που έχει απαχθεί από ένα κακό πνεύμα για λογαριασμό του τύραννου Ζαράστρο. Ο Ταμίνο ερωτεύεται κεραυνοβόλα την πανέμορφη πριγκίπισσα. Πείθεται από τις κυράδες που μιλούν εκ μέρους της Βασίλισσας να σώσει την Παμίνα και ορκίζεται να σκοτώσει το κακό πνεύμα. Ξαφνικά, ακούγονται ήχοι κεραυνών που προαναγγέλλουν τον ερχομό της Βασίλισσας της Νύχτας και όλο το τοπίο φωτίζεται κατά την εμφάνισή της. Η Βασίλισσα ανακοινώνει στον Ταμίνο πως αν φέρει πίσω την κόρη της, θα διασφαλίσει να γίνει γυναίκα του. Το φως αναχωρεί μαζί με την έξοδο της και στην σκηνή εισέρχεται ο Παπαγκένο που μάταια προσπαθεί να μιλήσει αφού το στόμα του είναι κλειστό. Οι τρεις κυράδες ξεκλειδώνουν την κλειδαριά, δίνοντας το μήνυμα ότι όσοι πορεύονται με το ψέμα δεν πρόκειται να προοδεύσουν ποτέ στη ζωή τους. Ο Παπαγκένο υπόσχεται να μην πει ψέματα ποτέ ξανά. Ακολουθώντας, δίνουν στο Ταμίνο ένα μαγικό αυλό, ως δώρο εκ μέρους της κυράς τους, ενώ στο Παπαγκένο, που διατάζουν να συνοδεύσει τον πρίγκιπα, δίνουν ασημένια καμπανάκια. Επίσης τους ενημερώνουν ότι στο ταξίδι τους θα τους καθοδηγούν και θα τους προστατεύουν τρία πνεύματα.

Στην επόμενη σκηνή στο παλάτι του Ζαράστρο τρεις δούλοι περιποιούνται ένα δωμάτιο διακοσμημένο με αιγυπτιακά στοιχεία, συζητώντας για την απόδραση της Παμίνας. Τη συζήτηση τους διακόπτει ο Μονόστατος, ένας μαύρος άντρας που υπηρετεί τον Ζαράστρο. Ο Μονόστατος έχει αρπάξει την δραπετή και την μεταφέρει πίσω στο παλάτι. Διατάζει τους δούλους να αλυσοδέσουν την πριγκίπισσα και έπειτα τους διώχνει για να μείνει μόνος μαζί της. Κατόπιν, ο Παπαγκένο που έχει προηγηθεί από τον Ταμίνο, εισέρχεται στο χώρο μόνος και βλέπει μπροστά του τον Μονόστατο.

Μόλις αντικρίσουν ο ένας τον άλλο φεύγουν φοβισμένοι σε αντίθετες κατευθύνσεις λόγω της απρόσμενης και αποκρουστικής τους εμφάνισης. Στη σκηνή μένει πλέον μόνη η Παμίνα που μονολογεί για την τραγική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Λίγο αργότερα ο κυνηγός πουλιών επιστρέφει στον ίδιο χώρο και συναντά την πριγκίπισσα. Την ενημερώνει πως ένας πρίγκιπας την ερωτεύτηκε αμέσως μόλις είδε την προσωπογραφία της και αποφάσισε να την λυτρώσει από το μαρτύριο που ζει, βοηθώντας την να επιστρέψει πίσω στη μητέρα της.

Στο μεταξύ, τα τρία πνεύματα οδηγούν τον Ταμίνο μέσα από ένα δασώδες τοπίο σε τρεις ναούς. Οι ναοί βρίσκονται σε σειρά με τους εντυπωσιακούς κίονες τους να υψώνονται μεγαλοπρεπώς και φέρουν τις ακόλουθες επιγραφές: «Ναός της Φύσης», «Ναός της Σοφίας» και «Ναός της Λογικής». Ο πρίγκιπας εισέρχεται στο Ναό της Σοφίας αφού έχει ήδη επιχειρήσει να εισέλθει στους άλλους δύο ναούς αποτυχημένα και εκεί συναντά τον Λειτουργό, έναν ηλικιωμένο ιερέα που τον ενημερώνει ότι ο χώρος στον οποίο βρίσκονται κυβερνάται από τον Ζαράστρο. Μόλις το ακούει αυτό ο Ταμίνο, εκφράζει το μίσος του για τον τύραννο της αγαπημένης του. Η απάντηση του Λειτουργού παρόλο που δεν είναι ξεκάθαρη λόγω του όρκου που τον περιορίζει να αποκαλύψει την αλήθεια, αφήνει εμμέσως πλην σαφώς να εννοηθεί ότι οι προθέσεις του Ζαράστρο διαφέρουν από αυτό που φαίνεται και ότι το καλό και το κακό έχουν αντίστροφους ρόλους. Αφού ο λειτουργός αποχωρεί, ο πρίγκιπας μένει πλέον μόνος και σκέφτεται όσα του έχει πει ο σοφός ιερέας. Βγάζει τον αυλό του και στο παίξιμο του ελκύει διάφορα ζώα που τον περιτριγυρίζουν για να τον ακούσουν συναρπασμένα. Ταυτόχρονα, ο ήχος του αυλού δέχεται την ανταπόκριση ενός σουραυλιού που κουβαλά πάντα μαζί του ο Παπαγκένο.

Η Παμίνα και ο Παπαγκένο έχουν αποδράσει από το παλάτι και επιχειρούν να βρουν τον Ταμίνο κατευθυνόμενοι από τον ήχο του αυλού του. Ωστόσο, στη διαδρομή συναντούν μπροστά τους τον Μονόστατο που διατάζει τους δούλους του να τους δέσουν. Ο Παπαγκένο τότε παίζει τα καμπανάκια που του χάρισαν οι υπηρέτριες της Βασίλισσας και στο άκουσμα τους ο Μονόστατος και οι δούλοι του μένουν άπραγοι και φεύγουν χορεύοντας. Ακολούθως, παρουσιάζεται μπροστά τους ο Ζαράστρο, βασιλιάς και ιερέας του ήλιου. Η Παμίνα πέφτει στα πόδια του και εξηγεί ότι οι λόγοι που επιχειρήσε να αποδράσει από το παλάτι του σχετίζονται με το ακατάπαυστο ερωτικό ενδιαφέρον του Μονόστατου αλλά και με την νοσταλγία που

νώθει για την μητέρα της. Ο Ζαράστρο την καθησυχάζει λέγοντας της πως γνωρίζει ότι η καρδιά της χτυπάει για κάποιον άλλον, την βεβαιώνει πως η μητέρα της θα ήταν περήφανη για αυτήν αν μάθαινε ότι η κόρη της βρήκε την αληθινή αγάπη και της λέει ότι σύντομα θα την αφήσει ελεύθερη. Ο Μονόστατος εμφανίζεται ξανά και οδηγεί τον Ταμίνο στη σκηνή. Μόλις αντικρίζει την Παμίνα, αγκαλιάζονται αμέσως. Ο Ζαράστρο τιμωρεί τον Μονόστατο για την απρεπή συμπεριφορά του και προτρέπει τους δύο νέους να οδηγηθούν στο Ναό της Δοκιμασίας για να ξεκινήσει η μύηση τους στην αδελφότητα. Γίνεται επομένως αντιληπτό ότι ο Ζαράστρο δεν είναι ο οργανισμένος τύραννος που παρουσιάζει η Βασίλισσα της Νύχτας καθώς είναι συμπονετικός και κρατά κρυμμένη την Παμίνα για να την προστατεύσει καθώς την προορίζει για τον Ταμίνο.¹⁵⁴

3.2.2. Δεύτερη Πράξη

Ο Ζαράστρο, οι Ιερείς και ο Λειτουργός συνεδριάζουν σε ένα φοινικόδασος. Το τοπίο είναι απόκοσμο. Οι κορμοί των δέντρων είναι ασημένιοι ενώ τα φύλλα είναι χρυσά. Σε αυτό το σκηνικό επικαλούνται του θεούς Ίσιδα και Όσιρις για να αποφασίσουν τις δοκιμασίες στις οποίες πρέπει να υποβληθεί ο Ταμίνο για να αποδείξει ότι είναι άξιος να κάνει την Παμίνα γυναίκα του. Ο Ζαράστρο δίνει εντολή στους Ιερείς να οδηγήσουν τον Ταμίνο και τον Παπαγκένο στο Ναό της Δοκιμασίας.

Πράγματι, στην επόμενη σκηνή οι δύο συνοδοιπόροι μεταφέρονται από τους Ιερείς και τον Λειτουργό στον εξωτερικό χώρο του ναού που περιτριγυρίζεται από πυραμίδες και ερείπια από κίονες. Είναι πλέον βράδυ και ο ουρανός φωτίζεται από τις αστραπές που πέφτουν. Ο Ταμίνο ορκίζεται ενώπιον του Λειτουργού να δεχτεί τις δοκιμασίες που θα του ορίσουν, ακόμη και αν έρθει σε κίνδυνο η ζωή του για τα ύψιστα ιδανικά της αγάπης, της φιλία και της σοφίας. Το ίδιο κάνει και ο Παπαγκένο που αν και στην αρχή είναι λίγο διστακτικός, στη συνέχεια πείθεται με την προοπτική να γνωρίσει μια γυναίκα ταιριαστή στα μέτρα του. Οι δυο ήρωες υπόσχονται προσήλωση, εχεμύθεια και αντοχή στους πειρασμούς. Επίσης υπόσχονται ιερή

¹⁵⁴ Αλεξάνδρα Καμπουροπούλου, μτφρ., *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*. (Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1998), 193-282.

σιωπή, ιδίως από τις γυναίκες. Μένουν μόνοι τους στη σκηνή και επικρατεί πάλι το απόλυτο σκοτάδι.

Το τοπίο προσεγγίζουν οι τρεις κυράδες, που πληροφορούν τους δύο άντρες πως έχουν υπογράψει την καταδίκη τους καθώς οι Ιερείς του ναού έχουν ύπουλες προθέσεις. Παρόλο που ο Παπαγκένο τείνει να πιστέψει τα λεγόμενα τους, ο Ταμίνο τον συγκρατεί υπενθυμίζοντας του ότι έχουν υποσχεθεί να τηρήσουν ιερή σιωπή. Οι τρεις κυράδες αποχωρούν ταπεινωμένες χωρίς να κατορθώσουν να αποσπάσουν καμιά πληροφορία. Ο Λειτουργός και ο Ιερέας επανέρχονται για να επιβραβεύσουν τον Ταμίνο για την πίστη που επέδειξε και για να οδηγήσουν τους συνοδοιπόρους στην επόμενη δοκιμασία αφού η πρώτη στέφθηκε με επιτυχία.

Στην επόμενη σκηνή είναι ακόμη βράδυ και η Παμίνα κοιμάται στο κέντρο ενός κήπου. Πάρα δίπλα, κάτω από ένα δέντρο κάθεται ο Μονόστατος και το μυαλό του πλημμυρίζουν πονηρές σκέψεις. Ετοιμάζεται να αποπλανήσει την πριγκίπισσα. Τότε, ακούγονται κεραυνοί και η Βασίλισσα καταφτάνει αμέσως. Ο Μονόστατος τρέχει να κρυφτεί ενώ η Παμίνα πέφτει στην αγκαλιά της μητέρας της. Η Βασίλισσα της λέει πως ο αγαπημένος της έχει ενταχθεί στους μνημένους της αδελφότητας του Ζαράστρο και πως ο μόνος τρόπος για να γίνει δικός της είναι να τον πείσει να τους εγκαταλείψει. Επίσης, προτρέπει την Παμίνα να σκοτώσει τον Ζαράστρο και να του αποσπάσει τον πολυπόθητο κύκλο του ήλιου, ένα πανίσχυρο μενταγιόν που παραχώρησε ο πατέρας της Παμίνας στο Ζαράστρο καθώς ήταν και αυτός μέλος της αδελφότητας. Η Βασίλισσα την απειλεί πως αν δεν το κάνει, θα αποκόψει κάθε δεσμό μαζί της. Ακολούθως, της δίνει ένα λεπίδι και αποχωρεί. Ο Μονόστατος που έχει ακούσει όλη τη συζήτηση, εμφανίζεται στη σκηνή και απειλεί την Παμίνα πως αν δεν δεχτεί την πρόταση του να γίνει γυναίκα του, θα αποκαλύψει όλη την αλήθεια στον Ζαράστρο και αυτό θα αποτελέσει την καταδίκη της ίδιας και της μητέρας της. Η πριγκίπισσα όμως αρνείται να συναινέσει, και τότε της αρπάζει από τα χέρια το φονικό όπλο, πλησιάζοντας την απειλητικά. Ο Ζαράστρο επεμβαίνει σώζοντας την πριγκίπισσα και διώχνοντας τον Μονόστατο. Γνωρίζει τις κακές προθέσεις της Βασίλισσας για τον ίδιο, όμως θεωρεί ότι η εκδίκηση δεν χωράει στους μνημένους, πάρα μόνο η αγάπη και η συγχώρηση.

Το σκηνικό αλλάζει και από την πύλη του ναού της δοκιμασίας ξεπροβάλλουν οι δύο συνοδοιπόροι που οδηγούνται από τους Ιερείς και τον Λειτουργό. Στην σκηνή

μένουν μόνοι τους ο Ταμίνο και ο Παπαγκένο. Ο τελευταίος παραπονιέται έντονα ότι διψάει και σύντομα μία ηλικιωμένη γυναίκα τον πλησιάζει προσφέροντας του μία κούπα νερό. Ισχυρίζεται ότι είναι νέα και ότι ο αγαπημένος της είναι ο Παπαγκένο που αν δεν ενδώσει στην αγάπη της θα μείνει για πάντα μόνος. Ο κυνηγός πουλιών επιδιώκει να την γνωρίσει καλύτερα και πριν προλάβει η γυναίκα να του αποκαλύψει το όνομά της, η συζήτηση τους διακόπτεται απότομα από ένα δυνατό κεραυνό που την αναγκάζει να φύγει.

Παράλληλα, τα τρία πνεύματα κατεβαίνουν από μία αιώρα, απεσταλμένα από τον Ζαράστρο για να δώσουν στο Ταμίνο και το Παπαγκένο τα μαγικά τους όργανα, που τους είχαν αποσπαστεί κατά την διάρκεια της ορκωμοσίας τους και αποχωρούν. Λίγο αργότερα, η Παμίνα οδηγείται από τον ήχο του αυλού του Ταμίνο στο χώρο. Ωστόσο, ο όρκος που έδωσε δεν του επιτρέπει να συνομιλήσουν και σύντομα ο αρχικός ενθουσιασμός της μεταβάλλεται σε απογοήτευση, γι' αυτό και αποχωρεί, πιστεύοντας ότι ο πρίγκιπας έχει σταματήσει να την αγαπά. Οι δύο άντρες μένουν μόνοι ξανά και ξάφνου ακούνε μία σάλπιγγα να ηχεί τρεις φορές, μεταφέροντας το μήνυμα ότι πρέπει να φύγουν βιαστικά για να ακολουθήσουν την επόμενη φάση των δοκιμασιών.

Ο Ζαράστρο, ο Λειτουργός και οι Ιερείς βρίσκονται σε ένα τελετουργικό σκηνικό μέσα στο εσωτερικό μιας πυραμίδας. Οι Ιερείς μεταφέρουν στα χέρια τους φωτισμένες πυραμίδες και επικαλούνται τους Θεούς Ίσιδα και Όσιρι την ίδια στιγμή που ο Ταμίνο φτάνει στη σκηνή. Ο Ζαράστρο τον επιβραβεύει για την επιτυχία του στην πρώτη δοκιμασία και τον ενθαρρύνει να κάνει υπομονή για τις άλλες δύο που απομένουν. Η Παμίνα οδηγείται στην σκηνή φανερά αποκαρδιωμένη καθώς πιστεύει ότι ο Ταμίνο δεν την αγαπά πλέον. Ο Ζαράστρο όμως την διαψεύδει αποκαλύπτοντας της την αλήθεια, πως για τον Ταμίνο δεν έχει εκλείψει η αγάπη του για αυτήν και επίσης ότι ο αγαπημένος της έχει ταχθεί στα θελήματα των Θεών με σκοπό να είναι μαζί. Γι' αυτό, ο Ταμίνο πρέπει φύγει άμεσα για να εκπληρώσει τον όρκο του, όπως και συμβαίνει.

Αργότερα, ο Παπαγκένο ψάχνει απεγνωσμένα τον συνταξιδιώτη του. Μπαίνει στον ιερό χώρο που πλέον είναι άδειος, όμως η αναζήτηση του καταλήγει να είναι μάταια. Επιχειρεί να πλησιάσει την έξοδο από την οποία έφυγε προηγουμένως ο Ταμίνο, όμως μία φωνή συνοδευόμενη από ένα κεραυνό τον αποτρέπει να

προχωρήσει. Το ίδιο συμβαίνει και όταν προσεγγίζει την είσοδο απ' όπου μπήκε. Έχει πλέον εγκλωβιστεί. Ο Λειτουργός παρουσιάζεται μπροστά του κρατώντας μία πυραμίδα, συζητά με τον Παπαγκένο που κυριεύεται όλο και περισσότερο από υλικές επιθυμίες και σύντομα αποχωρεί. Ο Παπαγκένο συνεχίζει να μονοπωλεί για το πόσο λαχταρά μια γυναίκα και πως μόνο με αυτό τον τρόπο θα γινόταν πραγματικά ευτυχισμένος. Η άσχημη γριά που συνάντησε προηγουμένως, εμφανίζεται και πάλι μπροστά του. Η έντονη ανάγκη του να συναντήσει τον έρωτα, τον οδηγεί στην παράβαση του όρκου του. Ο Παπαγκένο ορκίζεται παντοτινή πίστη στην γυναίκα που μεταμορφώνεται αμέσως σε μία όμορφη νεαρή που είναι όμοια στην όψη με αυτόν. Ο Λειτουργός όμως εμφανίζεται αμέσως και τους αποτρέπει να αγκαλιαστούν. Διώχνει την γυναίκα λέγοντας της πως δεν είναι ακόμα άξιος για αυτήν και ο Παπαγκένο που επιχειρεί να τρέξει ξωπίσω της, εξαφανίζεται μέσα σε μία καταπακτή, αφού η γη ανοίγει και τον «καταπίνει».

Τα τρία πνεύματα κατεβαίνουν από μία αιώρα σε ένα κήπο και βλέπουν την Παμίνα να πλησιάζει με το λεπίδι που της έδωσε η μητέρα της στα χέρια. Βρίσκεται σε μία κατάσταση φρενίτιδας και είναι πεπεισμένη πως η ζωή της δεν έχει νόημα μιας και αυτός που αγάπησε την έχει απορρίψει. Τα τρία πνεύματα την προλαβαίνουν προτού κάνει κακό στον εαυτό της, την καθησυχάζουν βεβαιώνοντας την πως ο Ταμίνο εξακολουθεί να την αγαπά και της λένε πως θα την οδηγήσουν προς το μέρος του.

Δύο πελώρια βουνά όπου στο ένα ρέει άπλετο το νερό από ένα καταρράκτη, ενώ το άλλο φλέγεται σφοδρά, γεμίζουν τώρα τη σκηνή. Στη μέση τους βρίσκεται μία πυραμίδα, ενώ λίγο πιο κάτω μία σιδερένια πύλη ολοκληρώνει το σκηνικό. Ανάμεσα στους βράχους εμφανίζονται δύο άντρες με πανοπλία που στα κράνη τους καίει φωτιά και συνοδεύουν τον Ταμίνο. Οι άνδρες τον ενημερώνουν πως τον περιμένουν ακόμη δύο προκλήσεις που αν τις υπερβεί με ανδρεία, αφηφώντας τον κίνδυνο του θανάτου, θα του γίνει άφεση αμαρτιών του με τη φωτιά, το νερό, τον αέρα και το χώμα. Ο Ταμίνο οδηγείται στις πύλες του Ναού της Δοκιμασίας και η φωνή της Παμίνας τον προλαβαίνει. Οι άνδρες τους επιτρέπουν να μιλήσουν και τους λένε ότι πρόκειται να υπερβούν αυτή τη δοκιμασία μαζί. Οι δύο νέοι αγκαλιάζονται ενώ ανοίγει η πύλη του ναού. Οι άνδρες επισημαίνουν πως το θάρρος της Παμίνας είναι αξιοσημείωτο. Οι δύο νέοι είναι έτοιμοι να δοκιμαστούν διπλά, να περπατήσουν ανάμεσα στη φωτιά

και το νερό. Η Παμίνα συμβουλεύει τον αγαπημένο της να παίζει τον αυλό που του αποκαλύπτει ότι τον έφτιαξε ο πατέρας της. Τον βεβαιώνει ότι οι μαγικές του ιδιότητες θα τους κρατήσουν προστατευμένους. Έτσι, η πύλη υποδέχεται και τους δύο και κλείνει αμέσως πίσω τους. Ο ήχος από τα βήματα τους χάνεται σιγά σιγά από τους ήχους της φωτιάς και του ανέμου, ενώ σε ορισμένα σημεία ακούγονται κεραυνοί και ο ήχος από το νερό που ρέει. Στο ηχητικό τοπίο υπερισχύει ο αυλός του Ταμίνο. Λίγο αργότερα, βγαίνουν από την πύλη αγκαλιασμένοι και ανέγγιχτοι από οποιοδήποτε στοιχείο της φύσης. Μία άλλη πύλη ανοίγει και πίσω της διαφαίνεται ένας εντυπωσιακά φωτισμένος ναός. Σε ένα τελετουργικό και συνάμα θριαμβευτικό κλίμα ο Ταμίνο και η Παμίνα, που ολοκλήρωσαν επιτυχημένα τις δοκιμασίες και είναι πλέον επίσημα μνημένοι στην αδελφότητα του Ζαράστρο, μπαίνουν από τη σιδερένια πύλη στο Ναό του Ήλιου.

Εντωμεταξύ, ο Παπαγκένο βρίσκεται σε ένα κήπο και παίζει το σουραύλι του στεναχωρημένος, πεπεισμένος πως δεν είναι άξιος να αγαπηθεί. Παίρνει ένα σχοινί και ετοιμάζεται να κρεμαστεί από ένα δέντρο. Τότε εμφανίζονται τα τρία πνεύματα που προλαβαίνουν το κακό. Τον παρακινούν να αφήσει τα μαγικά καμπανάκια του να ηχήσουν και σύντομα η Παπαγκένα εμφανίζεται και ξανανταμώνει μαζί του. Αυτή τη φορά, χωρίς περιορισμούς, φεύγουν ευτυχισμένοι μαζί.

Έξω από το ναό στον οποίο εισήλθαν προηγουμένως ο Ταμίνο και η Παμίνα, βρίσκονται τώρα ο Μονόστατος που έχει στραφεί εναντίον του Ζαράστρο και έχει πάρει το μέρος της Βασίλισσα της Νύχτας που συνοδεύεται από τις υπηρέτριες της. Η Βασίλισσα έχει υποσχεθεί στον Μονόστατο πως αν την βοηθήσει να καταστρέψουν το ιερό τελετουργικό, τότε θα διασφαλίσει η κόρη της να γίνει γυναίκα του. Επομένως, ετοιμάζονται να μπουν στο ναό και να πάρουν εκδίκηση με βίαιο τρόπο. Εκείνη τη στιγμή το σύμπαν συνωμοτεί να καταστρέψει τα κακόβουλα τους σχέδια. Μία ξαφνική καταιγίδα ξεσπά και σύντομα μετατρέπεται σε ηλιοφάνεια. Στο κεντρικό σημείο του Ναού του Ήλιου βρίσκεται ο Ζαράστρο ενώ πάρα δίπλα είναι ο Ταμίνο και η Παμίνα που πλαισιώνονται από τους Ιερείς και τα τρία πνεύματα. Το ζευγάρι έχει αντεπεξέλθει στις δοκιμασίες, κερδίζοντας την αληθινή αγάπη. Το κακό έχει νικηθεί, και με την ευλογία των θεών Ίσιδα και Όσιρι, ο Ταμίνο και η Παμίνα μπορούν να πορευθούν μαζί ως εκ τούτου και να ζήσουν παντοτινά αγαπημένοι.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Καμπουροπούλου, μτφρ., *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*, 285-398.

3.3. Το λιμπρέτο του Μαγικού Αυλού

3.3.1. Πατρότητα και αμφισβήτηση

Το λιμπρέτο του Μαγικού Αυλού αν και λιτό, ξεχωρίζει λόγω της εντυπωσιακής του πληθωρικότητας ως προς το συνδυασμό διαφορετικών στοιχείων. Η πατρότητα της συγγραφής του κειμένου αποτελεί ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα με το οποίο έχουν καταπιαστεί διάφοροι μουσικολόγοι ανά καιρούς. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου της όπερας ανέλαβε ο Εμάνουελ Σικανέντερ, μολονότι υπάρχουν νύξεις ότι ενεργό ρόλο στη συγγραφή του είχαν τόσο ο Βόλφγκανγκ, όσο και ο Καρλ Λούντβιχ Γκίζεκε (Karl Ludwig Giesecke) που ήταν ηθοποιός του θιάσου του Theater auf der Wieden.¹⁵⁶ Άλλωστε, δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι και οι τρεις τους ήταν μέλη μασονικών στοών στην Βιέννη καθώς οι ανάλογοι συμβολισμοί αντανακλώνται σε διάφορα σημεία του κειμένου. Το λιμπρέτο εν ολίγοις αποτελεί ένα συνονθύλευμα μασονικών, λαϊκών και διαφωτιστικών στοιχείων ενώ η δομή της ιστορίας θυμίζει την εξέλιξη ενός παραμυθιού. Επίσης στο έργο ενυπάρχουν αντιθέσεις όπως το καλό και το κακό, το φως και το σκοτάδι, ο δραματικός και κωμικός χαρακτήρας καθώς και τα αρχαϊκά τελετουργικά στοιχεία έναντι των σύγχρονων ουμανιστικών.¹⁵⁷ Καθίσταται σαφές λοιπόν ότι για τα δεδομένα της εποχής, το λιμπρέτο ήταν μοναδικό στο είδος του και ανταποκρίθηκε σε ένα μεγάλο φάσμα του κοινού ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και ηλικίας.

Εντούτοις, η λογοτεχνική αξία του λιμπρέτου του *Μαγικού Αυλού* έχει αμφισβητηθεί πολλάκις από διάφορους ανθρώπους των γραμμάτων και της λογοτεχνίας. Το λιμπρέτο του Σικανέντερ δέχτηκε έντονη κριτική λόγω της έλλειψης ποιοτικού ποιητικού κειμένου όπως και για την δομική ασυνέπεια της πλοκής, στοιχεία που θεωρήθηκε ότι υποβαθμίζουν την καλλιτεχνική του αξία. Η αρνητική εικόνα που σχηματίστηκε γύρω από το έργο οδήγησε στην δημιουργία μίας μεγάλης αντίφασης. Μολονότι η χρήση απλού λεξιλογίου αποδοκιμάστηκε από πολλούς Γερμανούς διανοούμενους, στην πραγματικότητα είχε καταλυτικό ρόλο στο να καταστεί η όπερα κατανοητή και προσβάσιμη στις κατώτερες τάξεις. Ακόμη ένα

¹⁵⁶ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 188.

¹⁵⁷ Robert Spaethling, «Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute», *Eighteenth-Century Studies* 9, αρ. 1 (1975): 46. <https://doi.org/10.2307/2737659>.

επιχείρημα που αντικρούει τις επικρίσεις που δέχτηκε το λιμπρέτο, είναι ότι η χρήση λαϊκού λόγου αποτελεί δομικό χαρακτηριστικό των ζίνγκσπιλ της ίδιας περιόδου.¹⁵⁸

Σημείο άξιο αναφοράς είναι ότι ανάμεσα στους θαυμαστές του έργου συγκαταλέγεται ο Γκαίτε, κορυφαίος πρεσβευτής της γερμανικής λογοτεχνίας και ποίησης. Αν και ο ποιητής αναγνώρισε τις αδυναμίες του λιμπρέτου, αυτό δεν ήταν αρκετό για να περιορίσει τον θαυμασμό του για το έργο στο σύνολό του. Ο σπουδαίος ποιητής εντόπισε και εκτίμησε θετικά στοιχεία της όπερας, όπως την αξιόλογη μουσική, τα πρωτότυπα θεατρικά εφέ και τις αντιθέσεις που αναδεικνυε το λιμπρέτο. Πέρα από αυτό, η εκτίμηση του Γκαίτε για το έργο ήταν τόσο μεγάλη που τον ενέπνευσε και τον οδήγησε στη συγγραφή του *Φάουστ*, έργο στο οποίο συναντώνται θραύσματα από το *Μαγικό Αυλό*.¹⁵⁹ Αβίαστα βγαίνει λοιπόν το συμπέρασμα ότι παρόλο που το λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού* δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως λογοτεχνικό αριστούργημα, η ενδιαφέρουσα πλοκή κατάφερε να κερδίσει το σεβασμό του ευρέος κοινού.

Λόγω του πολύπλευρου περιεχομένου που χαρακτηρίζει το λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού*, καθίσταται αμφίσημο και μπερδεμένο ζήτημα το είδος στο οποίο συγκαταλέγεται η όπερα. Η πρώτη εκδοχή θέλει το έργο να κατατάσσεται στην κατηγορία της μασονικής όπερας, δικαίως καθώς τα μασονικά σύμβολα είναι διάχυτα σε ολόκληρο το έργο. Μάλιστα, ο *Μαγικός Αυλός* υπήρξε η πρώτη όπερα που μέχρι και σήμερα αντιπροσωπεύει το είδος αυτό.¹⁶⁰ Σύμφωνα με την δεύτερη εκδοχή, το έργο ανήκει στο είδος της όπερας παραμύθι.¹⁶¹ Την ερμηνεία αυτή ενισχύει το γεγονός ότι η εξέλιξη της πλοκής της όπερας δομείται από στοιχεία που πράγματι συναντώνται σε παραμύθια όπως την ύπαρξη μουσικού οργάνου με μαγικές ιδιότητες, κλασικών ηρώων όπως πρίγκιπα και πριγκίπισσα και εξωτικών-ανατολίτικων αναφορών.¹⁶² Επιπλέον, ακόμη ένα στοιχείο που στηρίζει την θεωρία της όπερας-παραμυθίου είναι ότι ο Μότσαρτ και ο Σικανέντερ δεν είχαν περιγράψει ποτέ το έργο τους ως μασονικό. Ομολογουμένως, αν και ο *Μαγικός Αυλός* προβλήθηκε σε μία περίοδο που τα ζίνγκσπιλ με στοιχεία παραμυθίου ήταν εξαιρετικά δημοφιλή στο Βιεννέζικο κοινό, το συγκεκριμένο έργο μετέφερε ορισμένα

¹⁵⁸ Spaethling, «Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute», 63.

¹⁵⁹ Ο.π., 64-66.

¹⁶⁰ Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 193-194.

¹⁶¹ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 188.

¹⁶² Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 205, 207.

μηνύματα που δεν είχαν προβληθεί ποτέ ξανά σε αντίστοιχες όπερες.¹⁶³ Επομένως, η κατηγοριοποίηση του *Μαγικού Αυλού* σε ένα από τα δύο οπερατικά είδη με βάση το λιμπρέτο του είναι αδόκιμη αφού η αλήθεια μάλλον βρίσκεται κάπου στη μέση.¹⁶⁴

Διάφοροι ερευνητές έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα της τροποποίησης της πλοκής του έργου κατά την διάρκεια της δημιουργίας του. Συγκεκριμένα, οι μελετητές Brophy και Chailley έχουν υποστηρίξει την θεωρία αυτή απαριθμώντας αρκετούς λόγους για να τεκμηριώσουν τη θέση τους.¹⁶⁵ Αν και ο Rushton διευκρινίζει πως δεν υπάρχουν στοιχεία που δικαιολογούν την εκδοχή της διαφοροποίησης του λιμπρέτου, παραδέχεται πως το λιμπρέτο πλήττει από ζητήματα ασυνέχειας. Συγκεκριμένα, παρατηρεί ότι τα σωτήρια, για τον Ταμίνο και τον Παπαγκένο, μαγικά όργανα όπως και τα τρία αγόρια-πνεύματα που είναι καθοδηγητές των συνοδοιπόρων στην πορεία τους προς το κάστρο του Ζαράστρο, είναι απεσταλμένα από την οiwνό του κακού, Βασίλισσα της Νύχτας. Είναι παράδοξο ότι και στις δύο περιπτώσεις, η συμβολή της Βασίλισσας λειτουργεί εναντίον του ίδιου της του εαυτού. Αυτό κάλλιστα ενισχύει την θεωρία ότι η αρχική εκδοχή του έργου ήθελε την Βασίλισσα να είναι η καλή της υπόθεσης και τον Ζαράστρο να είναι ο κακός.¹⁶⁶ Κρίνεται απαραίτητο να αποσαφηνιστεί ότι η εκδοχή περί αλλαγής της υπόθεσης του έργου δεν έχει επιβεβαιωθεί πλήρως από καμία εμπειρισταωμένη μελέτη. Δεν είναι απίθανο λοιπόν, η θεωρία αυτή να πηγάζει από δομικές αδυναμίες του λιμπρέτου που πιθανόν να κατέστησαν το λιμπρέτο επιρρεπές σε τέτοιες εικασίες.

¹⁶³ Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 202.

¹⁶⁴ Spaethling, «Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute», 61.

¹⁶⁵ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 188-189.

¹⁶⁶ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 109.

3.3.2. Επιρροές

Παρότι δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα σε ποιες πηγές βασίστηκε ο βασικός συγγραφέας, είναι γεγονός ότι στο λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού* αναγνωρίζονται διάφορες επιρροές. Μία από τις σημαντικότερες πηγές αναφοράς της όπερας είναι το παραμύθι *Λουλού, ή ο Μαγικός Αυλός* από την συλλογή *Τζινιστάν* του ποιητή Χρίστοφερ Μάρτιν Βίλαντ. Ενδεχομένως, ο Σικανέντερ να κατονόμασε την όπερα ως έχει, εμπνευσμένος από τον τίτλο του παραμυθιού.¹⁶⁷ Εντωμεταξύ, ο Σικανέντερ βασίστηκε στην συλλογή παραμυθιών *Τζινιστάν* για την συγγραφή του λιμπρέτου για ακόμα μία όπερα του με τίτλο *Η Φιλοσοφική Λίθος, ή το Μαγεμένο Νησί*, έργο προγενέστερο του *Μαγικού Αυλού* που ανέβηκε το 1790 στο Weidnertheater και για το οποίο ο Μότσαρτ έγραψε ένα μέρος της μουσικής. Διαπιστώνεται λοιπόν ότι οι δύο όπερες μοιράζονται αρκετά κοινά γνωρίσματα λόγω της κοινής πηγής προέλευσης, των παρόμοιων συνθηκών δημιουργίας και του πολύ μικρού χρονικού διαστήματος που μεσολάβησε μεταξύ τους. Είναι εξαιρετικά πιθανό η δομή του *Μαγικού Αυλού* να στηρίχθηκε στην προαναφερθείσα όπερα, ενώ παράλληλα διαφαίνεται ξεκάθαρα ότι τα δύο έργα έχουν παρόμοια φανταστική θεματολογία. Επιπλέον, εντύπωση προκαλεί ότι οι δύο όπερες περιλαμβάνουν ταυτόσημους χαρακτήρες που προβάλλουν κοινά μουσικά μοτίβα και πανομοιότυπες μουσικές ιδέες.¹⁶⁸

Ακόμη ένα έργο που θεωρείται πρόδρομος του *Μαγικού Αυλού* και έχει στοιχεία παραμυθιού είναι το *Όπερον, Βασιλιάς των Ξωτικών* (*Oberon, König der Elfen*) του ηθοποιού και λιμπρετίστα Γκίτσεκε και σε μουσική του Πολ Βρανίτζκι, που ανέβηκε το 1789 στο Weidnertheater. Η ομοιότητα των δύο έργων ήταν σχεδόν αναπόφευκτη αφού οι τραγουδιστές και ηθοποιοί ήταν οι ίδιοι, μόνιμοι εργαζόμενοι της εταιρίας του θεάτρου.¹⁶⁹ Επιπρόσθετα, έχουν παρεμφερής θεματολογία. Άλλωστε το Weidnertheater, ήταν ξακουστό για τις παραγωγές γερμανικών οπερών φανταστικού χαρακτήρα.¹⁷⁰

Ακόμη ένα παράδειγμα όπερας που έχει πολύ κοντινή υπόθεση με το *Μαγικό Αυλό* είναι η όπερα *Κάσπαρ ο Φαγκοτιστής* (*Kaspar der Faggotist*) του Ιωακείμ

¹⁶⁷ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 15.

¹⁶⁸ Buch, «Mozart's German Operas», 163-165.

¹⁶⁹ Buch, «Mozart and the Theater Auf Der Wieden: New Attributions and Perspectives», 196.

¹⁷⁰ Ο.π., 197.

Περινέ και του συνθέτη Ουίντσελ Μύλερ, που ανήκει εξίσου στο είδος της μαγικής όπερας.¹⁷¹ Αρκετοί από τους ήρωες των δύο έργων ταυτίζονται. Πιο συγκεκριμένα, ο ρόλος του πρωταγωνιστή είναι σχεδόν ο ίδιος αφού στην περίπτωση του Περινέ, ο χαρακτήρας του Κάσπαρ κουβαλά μαζί του ένα φαγκότο ενώ αντίστοιχα στο έργο του Σικανέντερ, ο Ταμίνο μεταφέρει πάντα μαζί του το μαγικό του αυλό. Ο Μότσαρτ είχε παρακολουθήσει το *Κάσπαρ ο Φαγκοτιστής* στο Leopoldstadter Theater τον Ιούνιο του 1791, κατά την περίοδο των πυρετωδών προετοιμασιών του *Μαγικού Αυλού* και δεν είχε μείνει ιδιαίτερα εντυπωσιασμένος. Παρόλο που κατά καιρούς υπήρξαν εικασίες ότι η πλοκή του *Μαγικού Αυλού* επιδέχτηκε κάποιες αλλαγές της τελευταίας στιγμής έτσι ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε σύγκριση ή ταύτιση μεταξύ των δύο έργων λόγω της αδιάψευστης ομοιότητας που παρουσιάζουν, αυτές δεν είναι σε καμία περίπτωση ασφαλείς ή επιβεβαιωμένες.¹⁷² Σε κάθε περίπτωση, δεν είναι απίθανο οι συντελεστές του *Μαγικού Αυλού* να απορρόφησαν στοιχεία από τα έργα που προαναφέρθηκαν και να προήγαγαν με αυτό τον τρόπο την φανταστική και παραμυθένια θεματολογία του *Μαγικού Αυλού*.

Πέραν από το φανταστικό περιεχόμενο, στο *Μαγικό Αυλό* εντοπίζονται μασονικά στοιχεία και αναφορές στην Αρχαία Αίγυπτο, οι πηγές προέλευσης των οποίων είναι αναγκαίο να αναζητηθούν. Το έργο του Γκέμπλερ *Θαμώς, ο βασιλιάς της Αιγύπτου* για το οποίο ο Μότσαρτ είχε συνθέσει τη μουσική χρόνια προτού ασχοληθεί με την όπερα του Σικανέντερ, συγκεντρώνει κοινές μουσικές ιδέες με το *Μαγικό Αυλό*.¹⁷³ Πέραν από αυτό, προκύπτει ότι ο Γκέμπλερ και ο Σικανέντερ εμπνεύστηκαν από το μυθιστόρημα του Αββά Ζαν Τερασόν ονόματι *Η ζωή του Σέθος (Life of Sethos)* που τοποθετεί το σκηνικό της πλοκής του στην Αρχαία Αίγυπτο και περιλαμβάνει τελετουργίες μύησης και μασονικά σύμβολα αντίστοιχα με αυτά που συναντώνται στα δύο έργα.¹⁷⁴ Πέραν όμως από το έργο του Τερασόν και το δοκίμιο *Περί των Μυστηρίων των Αιγυπτίων (Über die Mysterien der Ägypter)* του Ιγκνάτς φον Μπορν που διαπραγματεύεται τα αρχαία αιγυπτιακά μυστήρια και την σύνδεση τους με τον Τεκτονισμό, οι μασονικές επιρροές στο έργο ήταν περιορισμένες.¹⁷⁵ Μία

¹⁷¹ Rushton, *Mozart*, 223.

¹⁷² Spaethling, «Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute», 61-63.

¹⁷³ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 102.

¹⁷⁴ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 189.

¹⁷⁵ Assmann, «Egyptian Mysteries and Secret Societies in the Age of Enlightenment: A 'mnemo-historical' study», 17.

θεωρία υποστηρίζει ότι το περιεχόμενο του *Μαγικού Αυλού* προήλθε σε μεγάλο βαθμό από τις βιωματικές εμπειρίες των δημιουργών της όπερας οι οποίοι όντας Ελευθεροτέκτονες ήταν γνώστες των μυήσεων, των τελετουργιών και των μασονικών συμβόλων.¹⁷⁶ Ολοκληρώνοντας, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι το λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού* δεν αποτελεί την εξαίρεση στον κανόνα που ορίζει ότι σε κανένα έργο τέχνης δεν υπάρχει παρθενόγενεση. Είναι βέβαιο ότι διάφορα έργα επηρέασαν τους δημιουργούς του *Μαγικού Αυλού* και αποτέλεσαν τα κύρια συστατικά για την δημιουργία της πλοκής της όπερας, χωρίς όμως αυτό να την καθιστά λιγότερο πρωτότυπη.

3.4. Η μουσική του Μαγικού Αυλού

Μπορεί το λιμπρέτο του Σικανέντερ να γνώρισε αρκετή αμφισβήτηση, ωστόσο ο Μότσαρτ μέσω της μουσικής του κατόρθωσε όχι μόνο να υπερασπιστεί τις αδυναμίες του κειμένου αλλά και να αναγάγει ολόκληρο το έργο σε αριστούργημα. Η όπερα είναι γραμμένη σε μορφή ζίνγκσπιλ. Η χρήση του κατεξοχήν γερμανικού μουσικού είδους που χαρακτηρίζεται από εναλλαγές μεταξύ μουσικής και ομιλούμενου διαλόγου κρίθηκε καθοριστική για την εξέλιξη και την τελειοποίηση του είδους, αφού ο *Μαγικός Αυλός* θεωρείται μέχρι και σήμερα ως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για το συγκεκριμένο είδος.¹⁷⁷ Η υιοθέτηση της τεχνικής αυτής ήταν ιδιαίτερα εύστοχη καθώς έδωσε στον Μότσαρτ την ευκαιρία να συνθέσει, χωρίς αυστηρούς περιορισμούς ως προς τη δομή και το ύφος, εντυφώντας στην μουσική δημιουργικότητα.¹⁷⁸ Ο συνθέτης κατόρθωσε με αυτό τον τρόπο να ερμηνεύσει μουσικά με τον καλύτερο τρόπο την έννοια του λιμπρέτου της όπερας.

Το συνθετικό μεγαλείο του Μότσαρτ εντοπίζεται ευκρινώς στο *Μαγικό Αυλό*. Η όπερα περιλαμβάνει εκτεταμένα και εμβληματικά μέρη όπως την εισαγωγή και τα φινάλε των δύο πράξεων, μουσικά σύνολα, μελωδικές άριες, φωνητικά ντουέτα και τρίο που δομούνται με βάση την υπόθεση. Το έργο περιέχει ακόμη χορωδιακά μέρη που προσδίδουν τελετουργικό και θριαμβευτικό χαρακτήρα σε κομβικά σημεία της υπόθεσης καθώς και τμήματα ομιλούμενου διαλόγου, όπως ορίζει η μορφή του

¹⁷⁶ Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 193.

¹⁷⁷ Συντάκτες της Britannica, «singspiel», στο *Encyclopedia Britannica* (Encyclopedia Britannica Inc), προσπελάστηκε στις 12 Νοεμβρίου 2022, <https://www.britannica.com/art/singspiel>.

¹⁷⁸ Abert, W.A. *Mozart*, 1298.

ζίνγκσπιλ, που εξυπηρετούν την εξέλιξη της πλοκής.¹⁷⁹ Για την δομή των μερών του έργου, ο Μότσαρτ αξιοποίησε τις μουσικές φόρμες της κλασσικής περιόδου με χαρακτηριστικό παράδειγμα την μορφή σονάτας, βάσει της οποίας οργανώνεται το μουσικό υλικό της ουβερτούρας. Η Eckelmeyer προτείνει ότι η αρμονική μακροδομή ολόκληρου του έργου διέπεται από τη μορφή της σονάτας-αλέγκρο, γεγονός που είναι άμεσα συνυφασμένο με την έννοια της διαλεκτικής, προσδίδοντας ένα φιλοσοφικό ερμηνευτικό πλαίσιο στην όπερα. Κατά τη διαλεκτική, η αλήθεια επέρχεται όταν συγκρούονται δύο αντίθετες θέσεις. Σύμφωνα με τη θεωρία της Eckelmeyer λοιπόν, η πρώτη πράξη της όπερας αντιστοιχεί στην έκθεση που εισάγει την τονικότητα της Μι ύφεση μείζονας, η έναρξη της δεύτερης πράξης αντιστοιχεί στην ανάπτυξη που φέρει τονική αστάθεια και το φινάλε της δεύτερης πράξης στην επανέκθεση που ξανά εισάγει την κεντρική τονικότητα της Μι ύφεση μείζονας.¹⁸⁰ Πέραν από την εντυπωσιακή ανάδειξη του κλασσικού ύφους, ο Μότσαρτ ανέσυρε στο *Μαγικό Αυλό* τη χρήση της αντιστικτικής γραφής που αντικατοπτρίζει το τελετουργικό ύφος.¹⁸¹ Όσον αφορά το μουσικό ύφος της όπερας, ο Headington επισημαίνει πως ο *Μαγικός Αυλός* αποτελεί ένα συνονθύλευμα της λιτότητας του ροκοκό και της έντονης δραματικότητας του μπαρόκ.¹⁸²

Για την ενορχήστρωση του έργου, χρησιμοποιήθηκε η ορχήστρα της κλασσικής περιόδου. Αναλυτικότερα, η κλασσική συμφωνική ορχήστρα του *Μαγικού Αυλού* απαρτίζεται από έγχορδα όπως βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα και από ξύλινα πνευστά που συμπληρώνουν δύο φλάουτα, πίκολο, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα κουρδισμένα σε σι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο και δύο φαγκότα. Στην ενορχήστρωση περιλαμβάνονται ακόμη χάλκινα πνευστά συμπεριλαμβανομένων δύο κόρνων κουρδισμένων σε μι ύφεση, δύο τρομπετών σε σι και μι ύφεση, τριών τρομπονιών τύπου άλτο, τενόρο και μπάσο ενώ το σύνολο ολοκληρώνουν τα τύμπανα που ανήκουν στην οικογένεια των κρουστών.¹⁸³ Η ενορχήστρωση του *Μαγικού Αυλού* ξεχωρίζει λόγω της ιδιαίτερης χρήσης των τρομπονιών που είναι τα όργανα που

¹⁷⁹ Buch, «Mozart's German Operas», 164.

¹⁸⁰ Judith A. Eckelmeyer, «Structure as Hermeneutic Guide to The Magic Flute», *The Musical Quarterly* 72, αρ. 1 (1986): 60–62. <https://www.jstor.org/stable/948106>.

¹⁸¹ Buch, *Magic flutes and enchanted forests: The supernatural in eighteenth-century musical theater*, 344.

¹⁸² Christopher Headington. *Ιστορία της δυτικής μουσικής: Από την αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven*, μετάφραση του Μάρκου Δραγούμη (Αθήνα: Gutenberg, 1997), 195.

¹⁸³ Δρόσος, *B. A. Μότσαρτ*, 493.

επέλεξε ο συνθέτης για να αποδώσει το τελετουργικό και θριαμβευτικό ύφος που παρατηρείται στο έργο.¹⁸⁴ Επίσης, για τις ανάγκες της πλοκής του έργου, την ορχήστρα ενισχύουν ορισμένα μουσικά όργανα που έχουν κυρίως συνοδευτικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα το σουραύλι που μεταφέρει μαζί του ο Παπαγκένο απεικονίζεται στις περισσότερες παραστάσεις ως ένας αυλός του Πανός, όργανο γνωστό και ως σύριγξ στην αρχαία ελληνική μουσική, που συνήθως παίζει ο ίδιος ο ηθοποιός στη σκηνή.¹⁸⁵ Επιπρόσθετα, ο μαγικός αυλός του Ταμίνο αναπαρίσταται συνήθως ως ένα φλάουτο που είτε παίζει ο πρωταγωνιστής ή ο φλαουτίστας της ορχήστρας, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις ο μαγικός αυλός παρουσιάζεται στη σκηνή και ως ξύλινος αυλός.¹⁸⁶ Όσον αφορά το όργανο που χρησιμοποιήθηκε στις πρώτες παραστάσεις για να αποδώσει το ηχητικό εφέ των μαγικών καμπάνων του Παπαγκένο, εικάζεται ότι επιτεύχθηκε είτε με την προσθήκη ενός γκλόκενσπιλ με πληκτρολόγιο ή με την χρήση ενός glasschord, πληκτροφόρο όργανο που περιγράφεται ως πρόγονος της σημερινής τσελέστας. Στην πραγματικότητα, ο τύπος του μουσικού οργάνου που χρησιμοποιήθηκε είναι άγνωστος γιατί το μόνο που διευκρινίζει ο Μότσαρτ στην παρτιτούρα σχετικά με το όργανο είναι η φράση «όργανο από ατσάλι» («stromento d'acciaio»). Στις νεότερες παραγωγές, το όργανο παρουσιάζεται σκηνοθετικά ως ένα μικρό μεταλλόφωνο ενώ το όργανο της ορχήστρας που ενισχύει τον ήχο του είναι η τσελέστα.¹⁸⁷ Ο σπουδαίος πιανίστας και μουσικολόγος Charles Rosen σημειώνει για τον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκε ο Μότσαρτ την ορχήστρα στην σύνθεση του:

Die Zauberflöte has the greatest variety of orchestral color that the eighteenth century was to know; the very lavishness, however, is paradoxically also an economy as each effect is a concentrated one, each one-Papageno's whistle, the Queen of the Night's coloratura, the

¹⁸⁴ Buch, *Magic flutes and enchanted forests: The supernatural in eighteenth-century musical theater*, 346.

¹⁸⁵ Harrison Powley, «Die Zauberflöte: What's in a Title?», *Brigham Young University Studies* 43, αρ. 3 (2004): 193.

¹⁸⁶ Powley, «Die Zauberflöte: What's in a Title?», 191-192.

¹⁸⁷ Ο.π., 196-199.

bells, Sarastro's trombones, even the farewell in scene 1 for clarinets and pizzicato strings-a single dramatic stroke.¹⁸⁸

Η διανομή των φωνών της όπερας είχε ως εξής. Ο βασικός πρωταγωνιστής Ταμίνο ενσαρκώνεται φωνητικά από ένα τενόρο, η αγαπημένη του Παμίνα από μία σοπράνο ενώ ο συνοδοιπόρος του, Παπαγκένο από ένα βαρύτονο. Η Παπαγκένα είναι σοπράνο, ο Μονόστατος τενόρος ενώ οι τρεις σκλάβοι είναι ομιλούμενοι ρόλοι. Τους δύο άντρες με πανοπλία τραγουδάνε ένας τενόρος και ένας μπάσος, τον λειτουργό ένας μπάσος-βαρύτονος και τους ιερείς ένας τενόρος, ένας μπάσος και ένας ομιλούμενος ρόλος. Τα τρία αγόρια ή αλλιώς πνεύματα αποτυπώνουν φωνητικά δύο σοπράνο και μία μέτσο σοπράνο (παιδικές φωνές), ενώ τις τρεις κυράδες δύο σοπράνο και μία μέτσο σοπράνο. Τέλος, για τους ρόλους της Βασίλισσας της Νύχτας και του Ζαράστρο, ο Μότσαρτ επέλεξε μία κολορατούρα σοπράνο και ένα μπάσο.¹⁸⁹ Όπως είναι ήδη γνωστό, στο λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού* εντοπίζονται πάμπολλες αντιθέσεις. Ο Μότσαρτ όμως διασφάλισε να ενισχύσει ορισμένες από αυτές και σε μουσικό επίπεδο. Μία από αυτές σχετίζεται με την έκταση των δύο βασικών αντιθετικών χαρακτήρων της όπερας. Στη μία περίπτωση η κολορατούρα Βασίλισσα τραγουδά μέχρι το ασυνήθηστα ψιλό φαβ, ενώ αντίθετα ο μπάσος Ζαράστρο βυθίζεται σε συγκεκριμένα σημεία μέχρι το φα2, εντείνοντας μουσικά την αντίθεση μεταξύ τους μέσω της διαφοράς τεσσάρων ολόκληρων οκτάβων.¹⁹⁰

Αδιαμφισβήτητα, η μουσική του *Μαγικού Αυλού* βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με το λιμπρέτο. Αν και η μουσική δεν είναι σε καμία περίπτωση υποδεέστερη του λιμπρέτου, έχει παρατηρηθεί ότι υπηρετεί την πλοκή σε κάποιο βαθμό.¹⁹¹ Για παράδειγμα, η μουσική συμπληρώνει σημεία στα οποία απουσιάζει ο

¹⁸⁸ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W.W. Norton & Company, 1997), 254, προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023, <https://archive.org/details/classicalstyleha00rose/page/n1/mode/2up>.

Μετάφραση του συγγραφέα: Ο Μαγικός Αυλός περιλαμβάνει τη μεγαλύτερη ποικιλία ορχηστρικών χρωμάτων που έχει γνωρίζει ο δέκατος όγδοος αιώνας, η κάθε ένδειξη χλιδής (στη μουσική), είναι παραδόξως και μια οικονομία, καθώς κάθε εφέ είναι στοχευμένο, το καθένα-(Από) το σφύριγμα του Παπαγκένο, (μέχρι την) κολορατούρα της Βασίλισσας της Νύχτας, τα καμπανάκια, τα τρομπόνια του Σαράστρο, ακόμη και το φινάλε στη πρώτη σκηνή (που ερμηνεύουν) κλαρίνα και έγχορδα πιτσικάτο (και κλείνουν με) ένα μονό δραματικό χτύπημα.

¹⁸⁹ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 25.

¹⁹⁰ Συντάκτες της ιστοσελίδας της Opera North, «The Magic Flute in a nutshell», *Opera North*, προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023, <https://www.operanorth.co.uk/news/the-magic-flute-in-a-nutshell/>.

¹⁹¹ Abert, *W.A. Mozart*, 1257.

λόγος μέσω της τεχνικής της μουσικής παντομίμας.¹⁹² Ακόμη, έχει συστηματικό ρόλο στην απόδοση επιπλέον έμφασης σε ορισμένες λέξεις ή φράσεις του κειμένου που λειτουργούν συμβολικά.¹⁹³

Ο Μότσαρτ χρησιμοποίησε διαφορετικά μουσικά στυλ για να δώσει το κατάλληλο ύφος σε κάθε χαρακτήρα του *Μαγικού Αυλού*. Η ποικιλομορφία του μουσικού ύφους διαφαίνεται στις λαϊκές μελωδίες των αριών του Παπαγκένο και της Παπαγκένα, στο επιδέξιο φωνητικό μέρος της κολορατούρας της Βασίλισσας της Νύχτας και στην προοδευτική χρήση της αρμονίας και της χρωματικής φωνοδότησης για την επίτευξη του ρομαντικού κλίματος που πλαισιώνει τις λυρικές άριες του Ταμίνο και της Παμίνας από τις οποίες αναδύεται το ιταλικό *bel canto*.¹⁹⁴ Ακόμη, εντύπωση προκαλούν τα ρετσιτατίβι και οι άριες του Ζαράστρο που θυμίζουν ύμνους όπως και τα μεγαλειώδη χορωδιακά που τον συνοδεύουν καθώς αποπνέουν συνολικά ένα τελετουργικό ύφος.¹⁹⁵ Παράλληλα, η μουσική των αντρών με πανοπλία παραπέμπει στο μπαρόκ στυλ, με την εκτεταμένη χρήση της τεχνικής της φούγκας.¹⁹⁶ Όσον αφορά το μαγικό κλίμα που διέπει το λιμπρέτο, ο Μότσαρτ ακολούθησε μερικές εύστοχες τεχνικές για να το αναπαραστήσει μουσικά. Ο Βόλφγκανγκ αξιοποίησε εμβατηριακούς ρυθμούς για να συνοδέψουν τα σημεία στα οποία εμφανίζονταν τα μαγικά όργανα στη σκηνή.¹⁹⁷ Επιπρόσθετα, την εμφάνιση της Βασίλισσας της Νύχτας και του Ζαράστρο συνόδευαν ηχητικά εφέ όπως ήχοι κεραυνών από κρουστά και φανφάρες από χάλκινα πνευστά αντίστοιχα.¹⁹⁸ Με αυτό τον τρόπο ο Μότσαρτ ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την διαφοροποίηση ανάμεσα στους ρόλους της όπερας, προσδίδοντας μουσικό χαρακτήρα στον καθένα.

Γενικώς, η ποικιλία που χαρακτηρίζει το λιμπρέτο και κατά συνέπεια και τη μουσική, εκτός από τον καλλιτεχνικό σκοπό που εκπληρώνει, αποσκοπεί στην εξυπηρέτηση των μουσικών γούστων του πολύπλευρου κοινού του *Μαγικού Αυλού*. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι η μουσική του έργου ήταν απλοϊκή

¹⁹² Buch, «Mozart's German Operas», 164.

¹⁹³ Abert, *W.A. Mozart*, 1298.

¹⁹⁴ Linda Cantoni και Betsy Schwarm, «The Magic Flute: Background and context», *Encyclopedia Britannica*, προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/topic/The-Magic-Flute>.

¹⁹⁵ Buch, «Mozart's German Operas», 164.

¹⁹⁶ Συντάκτες της ιστοσελίδας της Opera North, «The Magic Flute in a nutshell», *Opera North*, προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023, <https://www.operanorth.co.uk/news/the-magic-flute-in-a-nutshell/>.

¹⁹⁷ Buch, «Mozart's German Operas», 167.

¹⁹⁸ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 19, 31.

επειδή απευθυνόταν σε μικτό κοινό. Αντίθετα, η όπερα περιλαμβάνει ορισμένα εξαιρετικά δεξιοτεχνικά και απαιτητικά μέρη όπως τις άριες της Βασίλισσας της Νύχτας και των φωνητικών και οργανικών συνόλων.¹⁹⁹ Επίσης παρά τον συνδυασμό διαφορετικών μουσικών ειδών δεν παρατηρείται κανένα ζήτημα ανομοιογένειας στην όπερα. Αντίθετα, ο Μότσαρτ κατόρθωσε να ενοποιήσει όλα αυτά τα φαινομενικά αταίριαστα στοιχεία δημιουργώντας ένα μεγαλοπρεπές και προοδευτικό για την εποχή του μουσικό έργο, στο οποίο ο λόγος και η μουσική βρίσκονται σε θαυμαστή συμφωνία.

4. ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΣΤΟΝ ΜΑΓΙΚΟ ΑΥΛΟ

Εδώ και δεκαετίες, το φλέγον ζήτημα για το οποίο κάνουν λόγο οι ερευνητές είναι η πληθώρα συμβολισμών που περιλαμβάνονται στο *Μαγικό Αυλό*. Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν δοθεί είναι τόσο διαφορετικές και συχνά αντικρουόμενες που είναι σχεδόν αδύνατο να εξακριβωθεί η αρχική πρόθεση των δημιουργών της όπερας. Οι εκδοχές που έχουν προταθεί εκτείνονται σε ένα πλούσιο ερμηνευτικό φάσμα. Ενδεχομένως η όπερα να αποτελεί μία κοινωνικοπολιτική αλληγορία ή μία ωδή στον Ελευθεροτεκτονισμό ή ακόμη να υπηρετεί την ανάδειξη των ιδανικών του Διαφωτισμού. Επιπλέον, μερικά σημεία του έργου θα λέγαμε πως «φλερτάρουν» με μισογυνικές και ρατσιστικές απόψεις. Η εξέλιξη του *Μαγικού Αυλού* στο μέλλον εξαρτάται άμεσα από την αντικειμενική παρουσίαση των ερευνητικών αποτελεσμάτων, έτσι ώστε να μην περιπλεχτεί περαιτέρω το κουβάρι των υποβοσκόντων μηνυμάτων, αφού οι μόνοι που γνωρίζουν την λύση του είναι οι δημιουργοί του.

4.1. Κοινωνικοί συμβολισμοί

Ακολουθώντας την εκδοχή ότι η όπερα λειτουργεί ως μέσο για την μεταφορά κοινωνικοπολιτικών υπονοουμένων, τα alter ego σημαντικών προσώπων της εποχής συναντώνται στους χαρακτήρες του έργου. Πίσω από τον φανταστικό χαρακτήρα του Ζαράστρο που πρεσβεύει το φως, την ορθότητα, την σοφία και τη λογική βρίσκεται ο Ιγκνάξ φον Μπορν, σπουδαίος επιστήμονας και πρώην επικεφαλής της στοάς των

¹⁹⁹ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 167.

Ιλλουμινάτι στη Βιέννη. Ο τελευταίος ήταν σημαντικός υπερασπιστής των διαφωτιστικών αρχών.²⁰⁰ Ο Μπορν ήταν άλλωστε ο άνθρωπος που εισήγαγε τον Μότσαρτ στον Ελευθεροτεκτονισμό.²⁰¹ Την Βασίλισσα της Νύχτας ενσαρκώνει η αυτοκράτειρα Μαρία Θηρεσία που ήταν πολέμια των δράσεων των Τεκτόνων διότι έκρινε τις μυστικές κοινότητες υπεύθυνες για την έκρηξη της γαλλικής επανάστασης. Ομοίως με την Βασίλισσα, έτσι και η Μαρία Θηρεσία ήταν αρχικά αγαπητή αλλά στην πορεία δεν κατάφερε να αντεπεξέλθει στις προσδοκίες του Βιεννέζικου λαού.²⁰² Μία άλλη εκδοχή παρουσιάζει τη Βασίλισσα της Νύχτας ως την ίδια την καθολική εκκλησία, που αναδίδει τη δεισιδαιμονία και τον σκοταδισμό.²⁰³ Αδιαμφισβήτητα, η Βασίλισσα της Νύχτας είναι πρέσβειρα του σκοταδιού και της έλλειψης λογικής.²⁰⁴

Ο Rushton προτείνει ότι ο Ταμίνο αποτελεί προσωπείο για τον πεφωτισμένο αυτοκράτορα Ιωσήφ Β'.²⁰⁵ Ο τελευταίος, υποστήριζε τα ιδανικά της μυστικής τάξης και ήταν τολμηρός και καινοτόμος ως προς τις πολιτικές του αποφάσεις, όπως ακριβώς και ο Ταμίνο στην υπόθεση της όπερας.²⁰⁶ Ο Ταμίνο αντιπροσωπεύει τον ηρωισμό και την ανιδιοτέλεια, παραμένοντας πιστός και προσηλωμένος στο στόχο του μέχρι το τέλος.²⁰⁷ Η Παμίνα δε, συμβολίζει τον αυστριακό λαό, θύμα της εντεταμένης κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της εποχής. Η πριγκίπισσα με το θάρρος για οδηγό, πάει κόντρα στην μητέρα της και ακολουθεί το δρόμο προς τη μύηση. Με αντίστοιχο τρόπο, ο αυστριακός λαός ξεκίνησε να προβληματίζεται και να αποδοκιμάζει τις συντηρητικές απόψεις της εκκλησίας και στράφηκε προς τις διαφωτιστικές.²⁰⁸ Μία άλλη ερμηνεία που επιδέχεται ο χαρακτήρας της Παμίνας είναι ότι λειτουργεί ως σύμβολο του Διαφωτισμού αφού στο τέλος της όπερας αξιώνεται

²⁰⁰ Rushton, *Mozart*, 224.

²⁰¹ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 236.

Ο Ελευθεροτεκτονισμός είναι μία οργάνωση που αναπτύχθηκε στον Μεσαίωνα, ωστόσο έλαβε τεράστια δημοτικότητα κατά τον 18^ο αιώνα. Στο κίνημα αυτό εισήχθησαν διάφοροι καλλιτέχνες, ένας εκ των οποίων ήταν και ο Μότσαρτ. Ο λόγος που τόσο καλλιτέχνες επέλεξαν να ενταχθούν στην οργάνωση ήταν τα ιδανικά που πρέσβευε καθώς φαινομενικά συνέπιπταν με αυτά του Διαφωτισμού. Ορμώμενοι από τις ιδέες του Διαφωτισμού, οι Ελευθεροτέκτονες διείσδυσαν στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Όπως ήταν φυσικό, ο κλήρος και η αριστοκρατία τάχθηκαν αυστηρά εναντίον τους γιατί η απειλή της επερχόμενης Γαλλικής Επανάστασης που έμελλε να αλλάξει την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής για πάντα, έμοιαζε πιο κοντινή από ποτέ.

²⁰² Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 19-20.

²⁰³ Τζούλιαν Ράστον, *Κλασική μουσική* (Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1995), 156.

²⁰⁴ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 236-237.

²⁰⁵ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 102.

²⁰⁶ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 20.

²⁰⁷ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 194.

²⁰⁸ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 20.

να σταθεί επάξια δίπλα στον Ταμίνο στην τάξη των Πευρωτισμένων και συνεπώς γίνεται ένα με τον Διαφωτισμό.²⁰⁹

Ο Παπαγκένο αντιπροσωπεύει την πλειοψηφία του καθημερινού λαού. Κατακλύζεται συνεχώς από υλικές επιθυμίες και δεν κατορθώνει ποτέ να φτάσει στο στάδιο της διαφώτισης.²¹⁰ Ο Μονόστατος είναι άλλος ένας εκπρόσωπος του απλού ανθρώπου που έχει όμως στραφεί προς το λάθος δρόμο, είναι ένας έκπτωτος άγγελος. Μολονότι ο Παπαγκένο θεωρείται αποτυχημένος σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα, καταφέρνει να βρει την αγάπη και την ευτυχία στο πλευρό μίας γυναίκας που τόσο πολύ επιθυμεί επειδή είναι αθώος και καλόβουλος. Απεναντίας, ο Μονόστατος τιμωρείται λόγω της προδοσίας που διέπραξε και καταδικάζεται στην σκοτεινή άβυσσο γιατί παρόλο που είχε την ευκαιρία να ανθίσει στο πλάι του Ζαράστρο, επέλεξε το σκοτάδι.²¹¹ Το όνομα του άλλωστε δεν είναι τυχαία επιλεγμένο διότι προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις μόνος και στέκω που προμηνύει την ζοφερή του κατάληξη.²¹² Οι δύο χαρακτήρες μεταδίδουν το μήνυμα ότι ο κάθε άνθρωπος ανταμείβεται σύμφωνα με την στάση ζωής που ακολουθεί, είτε αυτή είναι ηθική ή ανήθικη. Οι διάφορες ερμηνείες που αποδόθηκαν στα πρόσωπα της όπερας, αν και δεν έχουν επιβεβαιωθεί από τους δημιουργούς της, προκαλούν εξαιρετικό ενδιαφέρον αφού παράλληλα με την φανταστική πλοκή του έργου περιγράφουν αληθινά θέματα που σχετίζονται με την επικαιρότητα της κάθε εποχής.

Στην κατηγορία των κοινωνικών συμβολισμών που προβάλλει η όπερα εντάσσεται επίσης το ζήτημα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Οι χαρακτήρες της όπερας αναπαριστούν την κοινωνική ιεραρχία της εποχής. Ο Ταμίνο όπως ορίζει η ζωή των μελών της ανώτερης τάξης, κατορθώνει να έχει αυτοκυριαρχία και εντάσσεται στους μνημένους. Αντίθετα, ο Παπαγκένο είναι καταδικασμένος να παραμείνει στην κατώτερη τάξη στην οποία ανήκει, ακόμη και όταν η ζωή του δίνει την ευκαιρία να αλλάξει τη μοίρα του. Παράλληλα, τα ζευγάρια που σχηματίζονται στο έργο απαρτίζονται από ανθρώπους της ίδιας κοινωνικής τάξης. Εκτός από αυτό, ο Παπαγκένο και η Παπαγκένα που ανήκουν στη λαϊκή τάξη προβάλλονται ως κωμικοί χαρακτήρες, ενώ οι αριστοκράτες Ταμίνο και Παμίνα ως σοβαροί.²¹³ Η παρουσίαση

²⁰⁹ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 194.

²¹⁰ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 237-238.

²¹¹ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 109.

²¹² Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», 480.

²¹³ Ο.π., 484.

λαϊκών χαρακτήρων στην όπερα πολύ πιθανόν να ήταν απόηχος του ιδεώδους του Διαφωτισμού ως προς την ανεκτικότητα στους κοινωνικά αδύναμους. Το έργο ωστόσο, αν και πρωτοποριακό στο σύνολό του, σε αυτή την περίπτωση δεν κατάφερε να ξεφύγει από τις κοινωνικές νόρμες της εποχής.

Η παραμυθένια υπόθεση της όπερας είναι παραπλανητική εκ πρώτης όψεως καθώς στο *Μαγικό Αυλό* προβάλλονται μερικά σοβαρά και ευαίσθητα κοινωνικά ζητήματα που όπως και στην εποχή που παρουσιάστηκε το έργο, έτσι και στον 21^ο αιώνα εξακολουθούν να ταλανίζουν την κοινωνία. Στο έργο, ο Μονόστατος επιχειρεί να βιάσει την πριγκίπισσα Παμίνα όταν την βρίσκει να κοιμάται μόνη στο κέντρο ενός κήπου αλλά η Βασίλισσα της Νύχτας επεμβαίνει και αποτρέπει την απεχθή του πράξη.²¹⁴ Λίγο πιο μετά στην ίδια σκηνή, η Βασίλισσα προτρέπει την κόρη της να δολοφονήσει τον Ζαράστρο, κάτι που η τελευταία αρνείται και δεν πράττει,²¹⁵ ενώ στην επόμενη σκηνή ο Μονόστατος απειλεί ότι θα σκοτώσει την Παμίνα με το λεπίδι που της απέσπασε.²¹⁶ Την παραδειγματική τιμωρία του επίδοξου βιαστή και δολοφόνου Μονόστατου έρχεται να αποδώσει ο Ζαράστρο, μεταφέροντας το μήνυμα ότι καμία αποτρόπαια πράξη δεν μένει ατιμώρητη.²¹⁷ Ένα ακόμα θέμα που πραγματεύεται το έργο και μάλιστα όχι μόνο μία φορά είναι η αυτοχειρία. Η απελπισμένη Παμίνα που δεν βρίσκει ανταπόκριση στον έρωτα της για τον Ταμίνο, απειλεί να θέσει τέλος στη ζωή της αλλά τα τρία πνεύματα την σώζουν ως φύλακες άγγελοι της.²¹⁸ Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο τα πνεύματα επεμβαίνουν, προλαβαίνοντας τον απογοητευμένο Παπαγκένο που επιχειρεί να αυτοκτονήσει γιατί πιστεύει ότι δεν είναι άξιος να αγαπηθεί.²¹⁹ Παρατηρείται επομένως ότι οι δημιουργοί του *Μαγικού Αυλού* επιδίωξαν να δώσουν έμφαση στη σημασία της αγάπης μέσω του στοιχείου της υπερβολής. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που μάλλον κατάφεραν προβάλλοντας αλλά και συνάμα «επιλύοντας» τα προαναφερθέντα γεγονότα ήταν να ξορκίσουν μέσω της τέχνης τέτοια κοινωνικά ζητήματα.

²¹⁴ Καμπουροπούλου, μτφρ., *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*, 313-317.

²¹⁵ *Ο.π.*, 321-322.

²¹⁶ *Ο.π.*, 327-331.

²¹⁷ *Ο.π.*, 331.

²¹⁸ *Ο.π.*, 380-384.

²¹⁹ *Ο.π.*, 390-395.

4.2. Ηθικά διδάγματα

Πέραν από το συμβολικό χαρακτήρα της όπερας, στο *Μαγικό Αυλό* αναδεικνύεται ένα βαθύτερο ερμηνευτικό πλαίσιο, αυτό των ηθικών διδαγμάτων. Αρχικά, οι δύσκολες δοκιμασίες στις οποίες υποβάλλεται ο Ταμίνο επιβραβεύονται με τον πιο ιδανικό τρόπο, καθώς ακολουθούνται με πιστότητα και ενάρετη συμπεριφορά.²²⁰ Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και η πραγματική ζωή. Όποιος αγωνίζεται για ένα σκοπό, ανταμείβεται από τους καρπούς των κόπων του είτε πνευματικά ή υλικά. Ακόμη ένα διαχρονικό πρότυπο που διαπραγματεύεται το έργο είναι η υπεράσπιση του σωστού και η αμφισβήτηση οποιασδήποτε ενέργειας, ακόμη και αν προέρχεται από κάποια ανώτερη και αξιόπιστη δύναμη, αν αυτή κρίνεται ανήθικη σύμφωνα με τους ηθικούς κανόνες της εκάστοτε κοινωνίας και εποχής. Αυτό το μήνυμα μεταφέρει η Παμίνα με την άρνηση της να σκοτώσει τον Ζαράστρο, όπως της υπαγόρευε η μητέρα της, υπερασπίζοντας της ηθικές της αρχές.²²¹ Επιπρόσθετα, ο Ταμίνο και η Παμίνα μέσω της διαδρομής τους προς τη μύηση συμβολίζουν το πνευματικό ταξίδι του ανθρώπου για αναζήτηση της σοφίας και της ψυχικής γαλήνης.²²² Η ένωση των δύο πρωταγωνιστών στο τέλος της όπερας, συμβολίζει την έναρξη μίας νέας εποχής και κατ' επέκταση την ελπίδα για το μέλλον.²²³ Εκτός από αυτό, η όπερα διδάσκει την ανιδιοτελή αγάπη για τον συνάνθρωπο και γενικά για την ανθρωπότητα, που αναδεικνύεται περίτρανα μέσω του ντουέτου της Παμίνας και του Παπαγκένο, δύο χαρακτήρων με εντελώς διαφορετικό κοινωνικό υπόβαθρο.²²⁴ Συνάμα, η συγχωρητική στάση του Ζαράστρο προς την Παμίνα και αργότερα προς τη Βασίλισσα της Νύχτας, προτείνει την έννοια της συγχώρεσης και της αδελφοσύνης.²²⁵ Παράλληλα, σε αρκετά σημεία της όπερας τονίζεται η δύναμη της μουσικής και η επίδραση της στην βελτίωση της ζωής του ανθρώπου.²²⁶ Πιο συγκεκριμένα, η όπερα κλείνει με το μήνυμα ότι μέσω της μουσικής μπορούν να αντιμετωπιστούν και να υπερνικηθούν ακόμη και οι πιο δύσκολες δοκιμασίες όπως συμβαίνει με τον Ταμίνο και την Παμίνα που προστατεύονται από το μαγικό αυλό.²²⁷

²²⁰ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 236.

²²¹ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 22.

²²² Ο.π., 22-23.

²²³ Spaethling, «Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute», 60.

²²⁴ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 194.

²²⁵ Ο.π., 197.

²²⁶ Ο.π., 194.

²²⁷ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 239.

Το παραπάνω μήνυμα συμβαδίζει απόλυτα με την θεμελιώδη ρήση του Διαφωτισμού ως προς τη μουσική που πιστεύεται ότι βοηθάει στη βελτίωση της ποιότητας της ζωής του ανθρώπου. Εν ολίγοις, η όπερα προβάλλει θεμελιώδεις αξίες της ανθρωπότητας και της ζωής που δεν φθείρονται στο χρόνο και παραμένουν πάντα διαχρονικές και επιδραστικές.

4.3. Μασονικοί συμβολισμοί

Μετακινώντας το πέπλο της παραμυθένιας υπόθεσης του *Μαγικού Αυλού* όπου η σύγκρουση του καλού και του κακού οδηγεί στην γέννηση της απόλυτης αληθινής αγάπης, ξεπροβάλλει μία απόκρυφη θεματολογία, αυτή των μασονικών συμβολισμών. Αρκετές έρευνες υποστηρίζουν ότι μασονικά στοιχεία διαπνέουν τόσο τη μουσική όσο και το λιμπρέτο της όπερας. Ξεκινώντας από το λιμπρέτο, η επιλογή της Αρχαίας Αιγύπτου ως τόπος που διαδραματίζεται η ιστορία είναι από μόνη της μία ενδεχόμενη μασονική αναφορά καθώς όπως έχει προαναφερθεί, οι Ελευθεροτέκτονες θεωρούσαν ότι τα χνάρια τους προέρχονταν από την Αρχαία Αίγυπτο.²²⁸ Επιπλέον, στα σκηνικά της όπερας παρουσιάζονται διάσπαρτα αιγυπτιακά στοιχεία όπως αρχαία ερείπια, κίονες και πυραμίδες. Οι θεοί Ίσιδα και Όσιρις τους οποίους εξυμνούν και υπηρετούν ο Ζαράστρο και οι ακόλουθοι του είναι οι ίδιοι θεοί που λατρεύονταν στην Αρχαία Αίγυπτο. Πηγή έμπνευσης για τη χρήση των αιγυπτιακών στοιχείων στο έργο ήταν η νουβέλα του Τέρασον *Η ζωή του Σέθος*.²²⁹ Ακόμη μία μασονική ένδειξη είναι τα σύμβολα που εικονίζονται στο πρώτο εξώφυλλο του λιμπρέτου που δημιούργησε ο τυπογράφος και εικονογράφος Ίγκνατς Αλμπέρτι που όπως και οι δημιουργοί του *Μαγικού Αυλού* ήταν και αυτός μέλος της τεκτονικής αδελφότητας.²³⁰

Ο τελετουργικός χαρακτήρας έχει εξέχουσα σημασία στην όπερα και χρήζει να εξεταστεί από μία συμβολική οπτική. Τα τελετουργικά μέρη στα οποία συμμετέχουν ο Ζαράστρο και ο Λειτουργός θυμίζουν σκηνικά βγαλμένα από τις μασονικές στοές. Στοιχεία από τη μύηση του Ταμίνο στους Πεφωτισμένους όπως η ύπαρξη δοκιμασιών είναι πιθανό να πηγάζουν από τις διεργασίες μύησης νέων μελών στους Ελευθεροτέκτονες ή ακόμη και από την προσωπική εμπειρία μύησης του

²²⁸ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 15.

²²⁹ Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 195-197.

²³⁰ Ο.π., 198.

Μότσαρτ.²³¹ Επίσης, τα στοιχεία της φύσης με τα οποία έρχονται αντιμέτωποι ο Ταμίνο και η Παμίνα κατά την δοκιμασία στην οποία υποβάλλονται, έχουν συμβολική σημασία για τους Ελευθεροτέκτονες.²³² Ο Landon τολμά να χαρακτηρίσει ότι στο συγκεκριμένο σημείο η όπερα παρουσίασε μία μασονική τελετή στη σκηνή. Το έργο επίσης ενδεχομένως να αναβιώνει το μύθο του Αδάμ και της Εύας στην εναρκτήρια σκηνή κατά την οποία ο Ταμίνο άλλοτε ως Αδάμ κινδυνεύει από ένα φίδι.²³³ Επιπρόσθετα, η ίδια σκηνή ίσως να αποτελεί μασονικό υπονοούμενο. Την παραπάνω δήλωση δικαιολογεί η εύρεση μιας σφραγίδας ενός ιδρυτικού μέλους των Ελευθεροτεκτόνων που απεικονίζει ένα φίδι καρφωμένο από ένα βέλος, με ένα μήλο στο στόμα του, γνωστό και ως «Ο δράκος της εσωτερικής Σοφίας».²³⁴

Η χρήση του αριθμού τρία έχει εξίσου σημαντικό ρόλο στον Ελευθεροτεκτονισμό. Πρωτίστως, ο αριθμός ορίζει τα τρία κύρια γνωρίσματα του Μασονισμού που είναι η ελευθερία, η αδελφосύνη και η ισότητα. Άλλες μορφές της χρήσης του αριθμού είναι οι τρεις βαθμοί ιεραρχίας²³⁵ αλλά και τα χαρακτηριστικά τρία χτυπήματα στη πόρτα των μασονικών στοών που υποδήλωναν την άφιξη ενός μέλους.²³⁶ Ο αριθμός τρία εκφράζει ακόμη την απόλυτη συμμετρία.²³⁷ Στην πλοκή του *Μαγικού Αυλού* ο συμβολικός αριθμός συναντάται σε αρκετές περιπτώσεις. Το λιμπρέτο κάνει λόγο για τρία πνεύματα, τρεις κυράδες, τρεις σκλάβους, τρεις δοκιμασίες και τρεις ναούς. Ο αριθμός εντοπίζεται και στη μουσική της όπερας.

Οι μασονικοί συμβολισμοί διαπρέπουν στην μουσική του *Μαγικού Αυλού*. Η κυρίαρχη τονικότητα της όπερας, Μι ύφεση μείζονα, είναι ένα ενδεικτικό παράδειγμα που ορίζει τη χρήση της μουσικής για την έκφραση μασονικών ιδεών. Η νότα μι είναι η τρίτη στη σειρά ξεκινώντας από το ντο και επιπρόσθετα η τονικότητα περιλαμβάνει τρεις υφέσεις. Πέραν από αυτό, την τονικότητα εγκαθιδρύουν τρεις συγχορδίες με τις οποίες ξεκινά η όπερα.²³⁸ Αυτό το χαρακτηριστικό μοτίβο των τριών χτύπων επαναλαμβάνεται αρκετές φορές στο έργο. Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνεται η διαρκής και επαναλαμβανόμενη χρήση του αριθμού τρία μέσω διαφόρων μορφών,

²³¹ Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», 482.

²³² Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 15.

²³³ Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 237.

²³⁴ Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», 478.

²³⁵ Ο.π., 482.

²³⁶ Abert, W.A. *Mozart*, 1260.

²³⁷ Ο.π., 1255.

²³⁸ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 103.

γεγονότα που δεν προσλαμβάνονται ως τυχαία αλλά ως μασονικές αναφορές.²³⁹ Συμπληρωματικά, παρατηρείται ότι σε τελετουργικές σκηνές της πλοκής χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο παρεστιγμένες αξίες. Επιπλέον, η παράλληλη κίνηση σε τρίτες και έκτες όπως και η αρμονική πρόοδος Τονική (I) – Δεσπόζουσα (V) – Επιδεσπόζουσα (VI) που εμφανίζονται σε συγκεκριμένα κομβικά σημεία, ενισχύουν ακόμη περισσότερο το μασονικό ύφος της όπερας. Επιπρόσθετα, η ενορχήστρωση των τελετουργικών σκηνών αποτελείται κατά κύριο λόγο από κλαρινέτα, μπάσα κλαρινέτα και τρομπόνια, όργανα που με βάση το ιδιαίτερο ηχόχρωμά τους χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν το ανάλογο ύφος.²⁴⁰ Συμπερασματικά, διαπιστώνεται ότι η μουσική αποδίδει τους συμβολισμούς της όπερας με έμμεσο τρόπο.

Εντούτοις, λαμβάνοντας υπόψιν τις σύγχρονες μελέτες που εξετάζουν το ενδεχόμενο της σύνδεσης της όπερας με τον Ελευθεροτεκτονισμό, η θεωρία των μασονικών συμβολισμών καταρρέει, θα μπορούσαμε να πούμε, σαν ένας πύργος από τραπουλόχαρτα. Μία νεότερη έρευνα που σχολιάζει προγενέστερες και αντικρούει τα ελλιπή τεκμηριωμένα στοιχεία τους είναι η έρευνα του Buch, *Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales*. Ο συγγραφέας, μέσω της εμπειριστατωμένης του έρευνας απορρίπτει αρκετές μασονικές ενδείξεις που ανέπτυξαν άλλες έρευνες. Σχετικά με τη συμβολική χρήση του αριθμού τρία, αναφέρει ότι ο αριθμός συναντάται σε διαφορετικές θρησκείες και πολιτισμούς στη διάρκεια του χρόνου και συνάμα σε άλλα θεατρικά έργα και μαγικές όπερες του Σικανέντερ που προηγήθηκαν του *Μαγικού Αυλού*.²⁴¹ Ακόμη, ο Buch ματαιώνει την θεωρία της μασονικής μυητικής τελετουργίας, αναφέροντας ότι δεν υπάρχουν απτά στοιχεία που να δικαιολογούν την παρουσία φωτιάς και νερού στις μασονικές τελετουργίες, πόσο μάλλον την ύπαρξη γυναικών σε αυτές. Ταυτόχρονα, καταγράφει αρκετά παραμύθια και όπερες που περιγράφουν παρόμοια σκηνικά.²⁴² Επιπρόσθετα, τα αιγυπτιακά στοιχεία που παρουσιάζονται στο έργο, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι επιδέχονται οποιαδήποτε μασονική ερμηνεία καθώς μπορεί να αναγνωρίζονται ως καθαρά αιγυπτιακά αλλά όχι και ως μασονικά.²⁴³ Άλλωστε η χρήση «εξωτικών» - ανατολίτικων στοιχείων και

²³⁹ Abert, W.A. *Mozart*, 1257.

²⁴⁰ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 196.

²⁴¹ Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 209-210.

²⁴² Ο.π., 210-212.

²⁴³ Ο.π., 212.

τοπίων ήταν καθιερωμένη πρακτική και παρατηρείται και σε άλλα έργα της εποχής. Η παραπάνω διαπίστωση πηγάζει από την ιδέα της ανοχής και του ενδιαφέροντος προς άλλους πολιτισμούς και κουλτούρες που αναπτύχθηκε στο Διαφωτισμό. Ούτε οι μουσικοί συμβολισμοί όπως η τονικότητα της *Mib* μείζονας και τα τρία εναρκτήρια χτυπήματα έχει επιβεβαιωθεί ότι επιτελούν κάποιο μασονικό σκοπό καθώς έχουν χρησιμοποιηθεί με συμβολικό τρόπο και σε άλλα μουσικά έργα.²⁴⁴ Ένα γεγονός που συμβάλλει στην απόρριψη της θεωρίας περί των μασονικών ενδείξεων στο έργο είναι ότι ακόμη και όταν πάρθηκαν αυστηρά μέτρα εναντίον του Ελευθεροτεκτονισμού, συμπεριλαμβανομένης και της απαγόρευσης της λειτουργίας των Βιεννέζικων στοών και παρόλο που η πολιτική ηγεσία συζητούσε το ενδεχόμενο της ακύρωσης του *Μαγικού Αυλού*, η όπερα τελικά δεν θεωρήθηκε τεκτονική προπαγάνδα και συνέχισε να ανεβαίνει στις θεατρικές σκηνές της Βιέννης.²⁴⁵

Έχοντας αναφέρει τα παραπάνω, η μασονική θεώρηση της όπερας καταρρίπτεται σε μεγάλο βαθμό. Ακόμη όμως και αν γίνει αποδεκτή η χρήση συμβολισμών στο έργο, δεν μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά αν οι ερμηνείες που έχουν αποδοθεί στη μουσική και το λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού* από τους διάφορους ερευνητές, έρχονται σε συμφωνία με τις προθέσεις των δημιουργών του έργου.²⁴⁶ Ωστόσο, θα ήταν άδικο να μην αναγνωριστεί η ενασχόληση του Μότσαρτ με τη σύνθεση μασονικής μουσικής προτού ασχοληθεί με το *Μαγικό Αυλό*, όπως τα έργα που συνέθεσε για τεκτονικές τελετές, όπως η *Μασονική Καντάτα*.²⁴⁷ Εκφράζοντας αυτό το επιχείρημα, δημιουργείται το ακόλουθο ερώτημα. Τι θα εμπόδιζε το Μότσαρτ να εκφράσει την εκτίμηση του στον Ελευθεροτεκτονισμό για άλλη μια φορά μέσω του *Μαγικού Αυλού*;

²⁴⁴ Buch, «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales», 214-216.

²⁴⁵ Rushton, *Mozart*, 224.

²⁴⁶ Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», 472-473.

²⁴⁷ Hanning, *Concise history of western music*, 348.

4.4. Διακρίσεις και στερεότυπα

Με μία πρώτη ανάγνωση, το λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού* προκαλεί έκπληξη καθώς φέρει τον αναγνώστη αντιμέτωπο με αρκετά αποκρουστικά σημεία. Τα σημεία αυτά χαρακτηρίζονται από ρατσιστικές αντιλήψεις που φαίνεται να προαγάγουν το μισογυνισμό και την ξеноφοβία. Σε περίπτωση που το ίδιο κείμενο αποτελούσε ένα σύγχρονο δημιούργημα, είναι εξαιρετικά πιθανό το κοινό να το απέρριπτε. Τι γίνεται όμως με τα έργα που ανήκουν σε μία άλλη χρονική περίοδο; Σε μία εποχή που διέπεται από έντονη πολιτική ορθότητα, ιδίως με την χαραυγή του 21^{ου} αιώνα, οι παραγωγοί οπερών ήρθαν αντιμέτωποι με το ζήτημα της κοινωνικά αποδεκτής αλλά συνάμα μη επεμβατικής αναπαράστασης των «προβληματικών» στοιχείων των έργων. Από τη μία, οι παραγωγές οφείλουν να μένουν πιστές ως ένα βαθμό στην αρχική μορφή της όπερας, από την άλλη όμως είναι εξίσου σημαντικό να συμβαδίζουν με τα δεδομένα της σύγχρονης εποχής, έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στο απαιτητικό και μη συγχωρητικό ως προς το ρατσισμό κοινό.²⁴⁸ Σύμφωνα με όσα έχουν παρατεθεί παραπάνω δημιουργείται το εξής ερώτημα: Πώς επιβιώνει ένα έργο που αριθμεί πάνω από διακόσια χρόνια ζωής;

Όπως και σε άλλες κλασικές όπερες, έτσι και στο *Μαγικό Αυλό* οι μη αυθεντικές αναπαραστάσεις των ξενόφερτων χαρακτήρων, δηλαδή αυτών που δεν ανήκουν στον δυτικό-Ευρωπαϊκό πολιτισμό, φέρουν στην επιφάνεια μία σειρά ρατσιστικών στερεότυπων που είχαν αναπαραχθεί σε παραγωγές στο παρελθόν.²⁴⁹ Ο όρος που αποδίδεται για την περιγραφή του Μονόστατου στα γερμανικά είναι το «moht», που στις ελληνικές εκδόσεις του λιμπρέτου μεταφράζεται ως «μαυριτανός» ή «αράπης».²⁵⁰ Ο όρος αυτός χρησιμοποιούταν την περίοδο που πρώτο-παρουσιάστηκε η όπερα από τους λευκούς Ευρωπαίους για να περιγράψουν τους Αφρικανούς Μουσουλμάνους που αρχικά κατοικούσαν στη ιβηρική χερσόνησο αλλά έπειτα εκδιώχθηκαν στη βόρεια Αφρική και όσοι παρέμειναν πίσω αναγκάστηκαν να γίνουν σκλάβοι. Η ιστορία του Μονόστατου συμβαδίζει απόλυτα με αυτή την ιστορική περίοδο καθώς ο ίδιος είναι σκλάβος του Ζαράστρο, στοιχείο που

²⁴⁸ Jeremy Johnson, «The Matter of Monostatos: How Mozart's stereotyped villian has evolved over time», *Houston Grand Opera*, προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.houstongrandopera.org/blog/posts/2022/january/the-matter-of-monostatos/>.

²⁴⁹ Ο.π.

²⁵⁰ Καμπουροπούλου, μτφρ., *Β. Α. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*, 239, 241, 249, 275, 278, 329, 331.

αποδεικνύει ότι στην υπόθεση του *Μαγικού Αυλού* αναδεικνύεται το ζήτημα της δουλείας.²⁵¹ Η λέξη «μαυριτανός» που χρησιμοποιείται στο έργο, είχε αρνητικό πρόσημο όχι μόνο γιατί περιέγραφε το μαύρο χρώμα του δέρματος αλλά και την πίστη στον Μουσουλμανισμό, γεγονότα που ήταν κατακριτέα στην χριστιανοκεντρική Ευρώπη του 18^{ου} αιώνα. Ανάμεσα στους μαυριτανούς σκλάβους ζει και ο Μονόστατος που στην υπόθεση της όπερας διακατέχεται από κακία, απανθρωπιά και έντονη σεξουαλικότητα. Όλα αυτά σχηματίζουν την στερεοτυπική εικόνα που επικρατούσε κατά το Διαφωτισμό για τους Μουσουλμάνους.²⁵² Μάλιστα, στο λιμπρέτο ο Παπαγκένο τολμά να χαρακτηρίσει με χιουμοριστικό τρόπο τον Μονόστατο ως «διάβολο» όταν τον αντικρίζει για πρώτη φορά.²⁵³ Πέραν από την διπροσωπία και τον εγωισμό που «πλημμυρίζουν» το χαρακτήρα του Μονόστατου, η υπόθεση προτείνει ακόμη ότι δεν είναι άξιος να αγαπηθεί.²⁵⁴ Ουσιαστικά το μαύρο χρώμα του δέρματος του αντιπροσωπεύει την σκοτεινή του προσωπικότητα.²⁵⁵

Ήδη από τον 20^ο αιώνα, οι παραγωγοί επιδίωκαν με ποικίλους τρόπους να παραλείψουν τα ρατσιστικά στοιχεία που αφορούν τον χαρακτήρα του Μονόστατου. Ορισμένες από τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν έχουν πλέον καθιερωθεί και χρησιμοποιούνται σε μεγάλο βαθμό μέχρι και σήμερα. Μία από αυτές ήταν η αντικατάσταση ορισμένων «προβληματικών» λέξεων με άλλες λιγότερο «παρακινδυνευμένες» που δεν άλλαζαν το νόημα και απέφευγαν το φυλετικό προσδιορισμό. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η αλλαγή της λέξης «μαύρος» με τη λέξη «σκλάβος» που είναι πιο γενική και περιγράφει μόνο την κοινωνική θέση ενός ατόμου. Ακόμη, η πρακτική του «blackface» δηλαδή η απεικόνιση ενός μαύρου από ένα λευκό αν και εντοπίζεται σε παλαιότερες παραγωγές της όπερας, έχει απορριφθεί εντελώς τα τελευταία χρόνια. Σε σύγχρονες παραγωγές, τον Μονόστατο δεν υποδύεται απαραίτητα κάποιος μαύρος άντρας, αλλά και άτομα διαφορετικών φυλών πέραν της λευκής. Με τους τρόπους που αναφέρονται παραπάνω, οι παραγωγοί κατάφεραν να επιλύσουν μέχρι ένα βαθμό το ζήτημα του Μονόστατου και οι τεχνικές

²⁵¹ Thomson, *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*, 192-193.

²⁵² Johnson, «The Matter of Monostatos: How Mozart's stereotyped villian has evolved over time», *Houston Grand Opera*, προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.houstongrandopera.org/blog/posts/2022/january/the-matter-of-monostatos/>.

²⁵³ Καμπουροπούλου, μτφρ., *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*, 249.

²⁵⁴ Ο.π., 329.

²⁵⁵ Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», 487-488.

αυτές θεωρούνται εδώ και χρόνια επιβεβαιωμένες πρακτικές τόσο από τους συντελεστές όσο και από το κοινό.²⁵⁶

Πέραν όμως από τις φυλετικές διακρίσεις, το έργο κατηγορήθηκε για την διαιώνιση στερεοτυπικών απόψεων κατά των γυναικών που αγγίζουν τα όρια του μισογυνισμού. Σε αρχικό στάδιο, είναι σημαντικό να εντοπιστούν τα σημεία του λιμπρέτου που εκφράζουν τέτοιες ιδέες. Ο λειτουργός προτρέπει τον Ταμίνο να προσέξει την φλυαρία των γυναικών και αναφέρει μεταξύ άλλων ότι καμία γυναίκα δεν είναι άξια εμπιστοσύνης. Η πρώτη δοκιμασία του Ταμίνο είναι ακριβώς αυτή, να διακόψει την λεκτική επαφή με οποιαδήποτε γυναίκα.²⁵⁷ Ενώσω εκτελεί την δοκιμασία, ο Ταμίνο υποβιβάζει τις γυναίκες κατηγορώντας τις ως κουτσομπόλες και υποκρίτριες, επηρεασμένος από την συνάντησή του με τις υπηρέτριες της Βασίλισσας της Νύχτας.²⁵⁸ Επίσης, στις γυναίκες καταλογίζεται το φαινόμενο της προδοσίας. Αυτό προκύπτει εμμέσως πλην σαφώς από την συζήτηση του Λειτουργού με τον Παπαγκένο, που αφήνει να εννοηθεί ότι πολλοί άντρες έχουν παραπλανηθεί και εγκαταλείφει από αυτές.²⁵⁹ Οι ιερείς μάλιστα αναφέρουν χαρακτηριστικά την ακόλουθη υβριστική φράση: «Στην κόλαση να πάνε οι γυναίκες!». ²⁶⁰ Επιπλέον, ο Ζαράστρο μειώνει τις γυναίκες όταν λέει στη Παμίνα ότι μία γυναίκα χωρίς τη συντροφιά ενός άντρα είναι βέβαιο ότι θα παραστρατήσει.²⁶¹ Εξετάζοντας συγκριτικά τις μισογυνικές εκφράσεις που συνοψίστηκαν παραπάνω, προκύπτει η εξής ομοιότητα. Τα αποθαρρυντικά σχόλια γίνονται μόνο μέσω γενικών αναφορών στο γυναικείο φύλο και δεν αφορούν ποτέ κάποια συγκεκριμένη ηρωίδα. Καθίσταται λοιπόν πιθανό οι προσβλητικές φράσεις κατά των γυναικών να αφέθηκαν σκόπιμα γενικευμένες στο λιμπρέτο του *Μαγικού Αυλού*.

Όπως είναι φυσικό, τα σημεία του λιμπρέτου που εκφράζουν μισογυνικές αντιλήψεις επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες που λειτουργούν ως αντίλογος, αντιστρέφοντας το αρχικό τους νόημα. Για παράδειγμα, η δοκιμασία της σιωπής που ακολουθεί ο Ταμίνο δεν τον αποσυνδέει συναισθηματικά από την Παμίνα αφού

²⁵⁶ Johnson, «The Matter of Monostatos: How Mozart's stereotyped villain has evolved over time», *Houston Grand Opera*, προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.houstongrandopera.org/blog/posts/2022/january/the-matter-of-monostatos/>.

²⁵⁷ Καμπουροπούλου, μτφρ., *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*, 269, 301.

²⁵⁸ Ο.π., 307.

²⁵⁹ Ο.π., 301.

²⁶⁰ Ο.π., 309.

²⁶¹ Ο.π., 279.

παρόλο που δεν της μιλάει, την νοιάζεται και την αγαπάει. Ούτως η άλλως, όταν αποκαθίσταται η επικοινωνία μεταξύ τους όχι μόνο ανταμώνουν αλλά οδηγούνται με επιτυχία στην ολοκλήρωση των δοκιμασιών.²⁶² Επίσης, τα αμφιλεγόμενα λόγια του Ζαράστρο περί έλλειψης αυτονομίας των γυναικών δικαιολογούνται ενδεχομένως από την εξέλιξη της πλοκής, καθώς η Παμίνα καταφέρνει να αλλάξει πορεία μόνο με τη βοήθεια του Ταμίνο και από το σκοτάδι της μητέρας της οδηγείται στο φως των μνημένων.²⁶³

Ενδιαφέρον ακόμη προκαλεί ότι τα δύο αντίθετα στρατόπεδα του Ζαράστρο και της Βασίλισσας της Νύχτας πλαισιώνονται εξ ολοκλήρου από άτομα του ίδιου φύλου. Φαντάζει εξαιρετικά απίθανο να είναι τυχαία η επιλογή της Βασίλισσας και των υπηρετιών της για να εκπροσωπήσουν το κακό και του Ζαράστρο και των ακολούθων του για να αντιπροσωπεύσουν το καλό. Γίνεται ξεκάθαρη επομένως η διάκριση μεταξύ των δύο φύλων. Ωστόσο, σημαντική εξαίρεση στον κανόνα αυτό αποτελεί η Παμίνα καθώς είναι η μόνη γυναίκα που αλλάζει στρατόπεδο και συμπεριλαμβάνεται εν τέλει στην πλευρά των αντρών.²⁶⁴ Σύμφωνα με τον Ράστον, η μετατόπιση της Παμίνας και η μετέπειτα συμμετοχή της στην τελική δοκιμασία, αναδεικνύει την αξία της ισότητας μεταξύ ανδρών και γυναικών, άποψη εξαιρετικά καινοτόμα για την περίοδο που παρουσιάστηκε το έργο.²⁶⁵ Στην τελική δοκιμασία, η ισορροπία επέρχεται μόνο όταν ο Ταμίνο βασίζεται στην Παμίνα για να αντεπεξέλθει στις προκλητικές δοκιμασίες. Ακόμη και υπό αυτό το πρίσμα όμως, η Παμίνα θεωρείται υποδεέστερη του Ταμίνο καθώς έχει βοηθητικό παρά πρωταγωνιστικό ρόλο στις δοκιμασίες.²⁶⁶ Ομολογουμένως, δεν χωράει αμφισβήτηση ότι υπάρχουν σημεία του έργου που μειώνουν τις γυναίκες.

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να αναφερθεί ότι οι ιδέες του Διαφωτισμού και κατ' επέκταση του Ελευθεροτεκτονισμού για τις γυναίκες εμπεριέχουν μισογυνικούς υπαινιγμούς. Μία άποψη που επικρατούσε κατά το Διαφωτισμό, που έρχεται σε σύγκρουση με τα προοδευτικά του ιδανικά, ήταν ότι οι

²⁶² Godwin, «Layers of Meaning in "The Magic Flute"», 485.

²⁶³ Ο.π., 487.

²⁶⁴ Eleni Hagen, «The Magic Flute: Mozart's final and beloved opera», *The Kennedy Center*, προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/opera/the-magic-flute/>.

²⁶⁵ Ράστον, *Κλασική μουσική*, 156.

²⁶⁶ Buch, *Magic flutes and enchanted forests: The supernatural in eighteenth-century musical theater*, 342.

γυναίκες δεν ήταν άξιες να ακολουθήσουν τα υψηλά ιδανικά που ευδοκίμούσαν εκείνη την περίοδο καθώς αυτά αναπτύχθηκαν από άντρες και κατά συνέπεια απευθύνονταν κυρίως σε αυτούς. Ακόμη μία ένδειξη που υποδεικνύει τις φαλλοκρατικές αντιλήψεις που επικρατούσαν στον τάγμα των Ελευθεροτεκτόνων ήταν ότι στις τεκτονικές στοές της Αυστρίας απαγορευόταν η συμμετοχή γυναικών. Αν και δεν είναι βέβαιο ότι ο Μότσαρτ συμεριζόταν τις απόψεις αυτές, αντιφεμινιστικά στοιχεία εντοπίζονται και σε άλλες όπερες του όπως στις *Έτσι κάνουν όλες*, *Ντον Τζιοβάννι και Γάμοι του Φίγκαρο*.²⁶⁷

Εξετάζοντας το ζήτημα αυτό από μία άλλη οπτική, οι δημιουργοί της όπερας ίσως να επιδίωξαν να αλλάξουν μερικές απόψεις του Τεκτονισμού. Για παράδειγμα, οι άντρες με πανοπλία ξαφνιάζονται από το θάρρος της Παμίνας όταν ακολουθεί τον Ταμίνο στην δοκιμασία του νερού και της φωτιάς και την εκθειάζουν αναφέροντας ότι «Μία γυναίκα, που η νύχτα και ο θάνατος δεν τη φοβίζονται είν' άξια να μνηθεί». ²⁶⁸ Ενδεχομένως η μύηση της Παμίνας στους Πεφωτισμένους στο φινάλε του *Μαγικού Αυλού*, να αντανακλούσε μία άποψη πολύ προοδευτική για την ιδεολογία του Ελευθεροτεκτονισμού του 18^{ου} αιώνα, το ότι οι γυναίκες ήταν άξιες να μνηθούν και να έχουν ενεργό ρόλο στο τάγμα των Ελευθεροτεκτόνων.²⁶⁹ Ως συνήγορος υπεράσπισης του έργου, ο Buch υποστηρίζει ότι τα αποδοκιμαστικά σχόλια κατά των γυναικών και των μαύρων προέρχονται από τα ανατολίτικα παραμύθια που αποτέλεσαν βάση για το λιμπρέτο της όπερας. Εξάλλου, η εντύπωση των Ευρωπαίων για την ανατολή ήταν γεμάτη γενικευμένες πεποιθήσεις. Παραδείγματος χάριν, οι λαοί της ανατολής θεωρούνταν λιγότερο πολιτισμένοι από αυτούς της δύσης. Έχοντας υπόψιν τις στερεοτυπικές απόψεις που πιθανώς να είχαν οι δημιουργοί του *Μαγικού Αυλού* καθώς έγραφαν μία όπερα με ανατολίτικα στοιχεία, ίσως αυτές να δικαιολογούν την ύπαρξη «προβληματικών» στοιχείων.²⁷⁰ Εντούτοις, όσες δικαιολογίες και αν ανασυρθούν, ο *Μαγικός Αυλός* δεν παύει χωρίς αμφιβολία να περιλαμβάνει μισογυνικές και ρατσιστικές εκφράσεις. Αυτές άλλωστε είναι που συντάσσουν το πιο μελανό σημείο του έργου.

²⁶⁷ Fisher, *Mozart's The Magic Flute*, 17.

²⁶⁸ Καμπουροπούλου, μτφρ., *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάννι - Μαγικός Αυλός*, 388.

²⁶⁹ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 109.

²⁷⁰ Buch, *Magic flutes and enchanted forests: The supernatural in eighteenth-century musical theater*, 342.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ολοκληρώνοντας την εκπόνηση αυτής της εργασίας, καθίσταται εξαιρετικά σημαντική η συζήτηση γύρω από την επιρροή και την καλλιτεχνική παρακαταθήκη της όπερας. Αν και το στίγμα των ρατσιστικών στοιχείων δύσκολα θα ξεθωριάσει σε μία εποχή που όλα εξετάζονται και αποδοκιμάζονται, το έργο εξακολουθεί να εκτελείται μέχρι και σήμερα σε σκηνές σε όλο το κόσμο. Αυτό αποδεικνύει περίτρανα ότι τα καλά στοιχεία του έργου όπως η εξαιρετική μουσική, η σαγηνευτική υπόθεση και οι αξιομνημόνευτοι συμβολισμοί δεν επέτρεψαν στα αρνητικά στοιχεία να σπιλώσουν την καλλιτεχνική του αξία.

Αντίθετα, το έργο διακρίνεται ως ένα από τα πιο δημοφιλή και επιδραστικά έργα του κλασσικού λυρικού ρεπερτορίου. Οι επιδράσεις του *Μαγικού Αυλού*, συναντώνται στο σίκουελ του Σικανέντερ, *Ο Λαβύρινθος* που παρουσιάστηκε το 1798 στο Theater auf der Wieden, στο ίδιο θέατρο που έκανε πρεμιέρα και ο *Μαγικός Αυλός*.²⁷¹ Ακόμη ένα δημιούργημα που ήταν απόρροια της όπερας του Μότσαρτ ήταν το κείμενο του Γκαίτε, *Ο Μαγικός Αυλός Μέρος Δεύτερο* που παρέμεινε ημιτελές καθώς παρόλο που το λιμπρέτο εκδόθηκε το 1807, η όπερα δεν παρουσιάστηκε ποτέ ολοκληρωμένη επειδή ο συγγραφέας αντιμετώπιζε δυσκολίες στην εύρεση του ιδανικού συνθέτη.²⁷² Επιπλέον, αρκετοί αξιόλογοι καλλιτέχνες συνέθεσαν παραλλαγές εμπνευσμένοι από μέρη της όπερας. Ανάμεσα στις πιο γνωστές συνθέσεις συγκαταλέγονται δύο συλλογές του Μπετόβεν για βιολοντσέλο και πιάνο, οι Εφτά παραλλαγές πάνω στο ντουέτο της Παμίνας και του Παπαγκένο *Bei Männern, welche Liebe fühlen*, WoO 46 Mib μείζονα²⁷³ και οι 12 παραλλαγές πάνω στην άρια του Παπαγκένο *Ein Mädchen oder Weibchen*, Op.66 σε Φα μείζονα.²⁷⁴ Ο *Μαγικός Αυλός* είχε μεγάλο αντίκτυπο σε δημιουργήματα κάθε είδους τέχνης όπως εικαστικά έργα που απεικονίζουν σκηνές βγαλμένες από την υπόθεση της όπερας και

²⁷¹ Rushton, «Die Zauberflöte», στο *Mozart and his operas*, 101-103.

²⁷² James P. Rasmussen, «Sound and Motion in Goethe's "Magic Flute"», *Monatshefte 101*, αρ. 1 (2009): 19. <http://www.jstor.org/stable/20622156>.

²⁷³ Charmain Boyakovsky, «Seven Things To Know About The Seven Variations», *Sydney Mozart Society*, προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.sydneymozartsociety.com.au/news/seven-things-to-know>.

²⁷⁴ Sheku Kanneh-Mason και Isata Kanneh-Mason. «Ludwig van Beethoven: 12 Variations on "Ein Mädchen oder Weibchen" from The Magic Flute Op. 66» *Vancouver Recital Society*, προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://vanrecital.com/tag/12-variations-on-ein-madchen-oder-weibchen-op-66/>.

βιβλία με παρόμοια θεματολογία. Παράλληλα, το έργο μεταφέρθηκε ουκ ολίγες φορές στην μικρή και μεγάλη οθόνη ενώ επιρροές του εντοπίζονται σε θεατρικές παραστάσεις καθώς και σε ταινίες κινουμένων σχεδίων.²⁷⁵

Η έντονη επίδραση που συνεχίζει να έχει το έργο στον 21^ο αιώνα, αποδεικνύει την αθάνατη φύση του καθώς εξακολουθεί να προκαλεί θαυμασμό ακόμη και διακόσια χρόνια από την πρεμιέρα του. Ομολογουμένως, η ενασχόληση μου με αυτή την όπερα ήταν μία πρωτόγνωρη διαδικασία από την οποία δεν έλειπαν οι προκλήσεις, αφού ορισμένα σημεία της έρευνας παρουσίαζαν έντονες αντιφάσεις. Συνεπώς, το κύριο μέλημα μου ήταν η αντικειμενική ανάλυση και αμερόληπτη παράθεση των ερευνητικών δεδομένων. Αν και αυτό το ερευνητικό ταξίδι είχε ως έναυσμα την ανάδειξη των μασονικών συμβολισμών της όπερας, κατά την εμβάθυνση στην έρευνα, το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε και σε άλλες πτυχές της. Ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του *Μαγικού Αυλού*, είναι η εκπληκτική του ιδιότητα να ανταποκρίνεται σχεδόν σε προσωπικό επίπεδο στον κάθε θεατή διότι η πολύπλευρη φύση του έργου επιτρέπει την συνύπαρξη πολλών και διαφορετικών ερμηνειών. Δικαίως λοιπόν, ο *Μαγικός Αυλός* κατατάσσεται στις πιο κορυφαίες όπερες όλων των εποχών, παρέχοντας στον μουσικό πολιτισμό μία πλούσια καλλιτεχνική κληρονομιά.

²⁷⁵ Abert, W.A. *Mozart*, 1301-1304.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Assmann, Jan. «Egyptian Mysteries and Secret Societies in the Age of Enlightenment. A ‘mnemo-historical’ study». *Aegyptiaca: Journal of the History of Reception of Ancient Egypt*, αρ. 1 (2017): 4-25.
<https://doi.org/10.11588/aegyp.2017.1.40162>.
- Baker, Richard. *Mozart*. Αθήνα: Libro, 1991.
- Barracough, Geoffrey. «Holy Roman Empire». *Encyclopedia Britannica*, Προσπελάστηκε στις 13 Δεκεμβρίου 2022, <https://www.britannica.com/place/Holy-Roman-Empire>.
- Baumol, William και Hilda Baumol. «On The Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna». *Journal of Cultural Economics*, αρ.18 (1994): 171-198.
<https://doi.org/10.1007/BF01080225>.
- Berger, Karol. *Bach's cycle, Mozart's arrow: an essay on the origins of musical modernity*. California: Univ. of California Press, 2007.
- Boyakovsky, Charmain. «Seven Things To Know About The Seven Variations». *Sydney Mozart Society*. Προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.sydneymozartsociety.com.au/news/seven-things-to-know>.
- Branscombe, Peter. «Emanuel Schikaneder». Στο *Mozart and his operas*, επιμέλεια του Stanley Sadie, 138-141. London: MacMillan, 2000.
- Branscombe, Peter. «The Singspiel in the Late 18th Century». *The Musical Times* 112 αρ. 1537 (1971): 226-28. <https://doi.org/10.2307/956397>.
- Buch, David J. «Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales». *Acta Musicologica* 76, αρ.2, 2004: 193-219. <https://www.jstor.org/stable/25071239>.
- Buch, David J. «Mozart and the Theater Auf Der Wieden: New Attributions and Perspectives». *Cambridge Opera Journal* 9, αρ. 3 (1997): 195-232.
<https://www.jstor.org/stable/823623>.
- Buch, David J. «Three Posthumous Reports Concerning Mozart in His Late Viennese Years». *Eighteenth-Century Music* 2 αρ.1 (2005): 125-129.
[doi:10.1017/S147857060500028X](https://doi.org/10.1017/S147857060500028X).

- Buch, David J. *Magic flutes and enchanted forests: The supernatural in eighteenth-century musical theater*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Buch, David J. «Mozart's German Operas». Στο *The Cambridge companion to Mozart*, επιμέλεια του Simon P. Keefe, 156-167. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Burkholder, James Peter, Donald Jay Grout και Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company, 2019.
- Calinger, Ronald. «Reform absolutism of Joseph II in the Austrian monarchy in 1781». Στο *Democracy: In the Throes of Liberalism and Totalitarianism*. Σεμινάριο *The council for research in values and philosophy*, επιμέλεια των Robert R. Magliola, William Fox George F. McLean, 57-76. Washington: CRVP, 2003. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/uFKR5.
- Cantoni, Linda και Betsy Schwarm. «The Magic Flute: Background and context». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/topic/The-Magic-Flute>.
- Coen, Elizabeth. «Staging Theater to Realize a Nation: The Development of German National Theater in the 18th Century». Διδακτορική διατριβή, University of Washington, 2016.
https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/36558/Coen_washington_0250E_15663.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Eckelmeyer, Judith A. «Structure as Hermeneutic Guide to The Magic Flute». *The Musical Quarterly* 72, αρ. 1 (1986): 51–73.
<https://www.jstor.org/stable/948106>.
- Edge, Dexter. «Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his life and his music, Mozart's reception in Vienna, 1787-1791». Στο *Royal Musical Association Mozart Bicentenary Conference*, επιμέλεια του Stanley Sadi, 66-120. Oxford: Clarendon Press, 1996. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/lwE57.
- Ehrlich, Blake, Roland J. Hill και Lutz Holzner. «Vienna: History, Development of imperial Vienna», *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/place/Vienna/History>.

- Ehrlich, Blake, Roland J. Hill και Lutz Holzner. «Vienna: The Landscape, Layout and architecture». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 13 Δεκεμβρίου 2022, <https://www.britannica.com/place/Vienna/Layout-and-architecture>.
- Eisen, Cliff, and Simon P Keefe. *The Cambridge Mozart encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Fisher, Burton D. *Mozart's The Magic Flute*. Florida: Opera Journeys Publishing, 2001.
- Godwin, Joscelyn. «Layers of Meaning in "The Magic Flute"». *The Musical Quarterly* 65, αρ. 4 (1979): 471-492. <https://www.jstor.org/stable/741568>.
- Hagen, Eleni. «The Magic Flute: Mozart's final and beloved opera». *The Kennedy Center*. Προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/opera/the-magic-flute/>.
- Hanning, Barbara Russano. *Concise history of western music*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
- Harer, Ingeborg. «Musical Venues in Vienna, Seventeenth Century to the Present». *Performance Practice Review* 8, αρ. 1, άρθρο 8 (1995): 83-92. <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol8/iss1/8>.
- Headington, Christopher. *Ιστορία της δυτικής μουσικής: Από την αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven*. Μετάφραση του Μάρκου Δραγούμη. Αθήνα: Gutenberg, 1997.
- Jeffries, Stuart. «Simon McBurney: The Age of Enlightenment». *The Guardian*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.theguardian.com/music/2013/nov/04/simon-mcburney-mozart-magic-flute-english-national-opera>.
- Johnson, Jeremy. «The Matter of Monostatos: How Mozart's stereotyped villain has evolved over time». *Houston Grand Opera*. Προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://www.houstongrandopera.org/blog/posts/2022/january/the-matter-of-monostatos/>.
- Jorgenson, Dale A. *The Life and Legacy of Franz Xaver Hauser: A Forgotten Leader in the Nineteenth-century Bach Movement*. Illinois: SIU Press, 1996. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/qIWX7.

- Kanneh-Mason, Sheku και Isata Kanneh-Mason. «Ludwig van Beethoven: 12 Variations on “Ein Mädchen oder Weibchen” from The Magic Flute Op. 66». *Vancouver Recital Society*. Προσπελάστηκε στις 20 Ιανουαρίου 2023, <https://vanrecital.com/tag/12-variations-on-ein-madchen-oder-weibchen-op-66/>.
- Landon, H.C. Robbins. *1791: Mozart's last year*. New York: Schirmer Books, 1988.
- Link, Dorothea. «Mozart in Vienna». Στο *The Cambridge companion to Mozart*, επιμέλεια του Simon P. Keefe, 22-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Manning, Elizabeth. «The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785». Διδακτορική Διατριβή, Durham University, 1975. <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>.
- Melograni, Piero. *Wolfgang Amadeus Mozart: a biography*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Muchels, Ulrich. *Άτλας της μουσικής, τόμος II: Ιστορικό μέρος από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Μετάφραση των Ι.Ε.Μ.Α. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Mutter, Anne Sophie. «The Mozart project: W.A Mozart by Letters». *ASM*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projects/the-mozart-project/mozart-biography-letters/>.
- Neff, Karl. *Ιστορία της Μουσικής*. Μετάφραση του Φοίβου Ανωγειανάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Βότσης, 1985.
- Pippal, Martina. *A Short History of Art in Vienna*. Μόναχο: C.H. Beck, 2001. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, shorturl.at/fIKTV.
- Powley, Harrison. «Die Zauberflöte: What’s in a Title?». *Brigham Young University Studies* 43, αρ. 3 (2004): 189–204. <https://www.jstor.org/stable/43044403>.
- Quafflio, Simon. «Queen of the Night Scene, for Mozart’s “Magic Flute”». *The Morgan Library & Museum*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.themorgan.org/drawings/item/187345>.
- Rasmussen, James P. «Sound and Motion in Goethe’s “Magic Flute”». *Monatshefte* 101, αρ. 1 (2009): 19-36. <http://www.jstor.org/stable/20622156>

- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1997. Προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023, <https://archive.org/details/classicalstyleha00rose/page/n1/mode/2up>.
- Rushton, Julian. «Die Zauberflöte». Στο *Mozart and his operas*, επιμέλεια του Stanley Sadie, 101-110. London: Macmillan Reference Ltd, 2000.
- Rushton, Julian. *Mozart*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Sadie, Stanley. «Wolfgang Amadeus Mozart: Early maturity». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.
- Sadie, Stanley. «Wolfgang Amadeus Mozart: Salzburg and Munich». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.
- Sadie, Stanley. «Wolfgang Amadeus Mozart: The last year». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.
- Sadie, Stanley. «Wolfgang Amadeus Mozart: Vienna, The early years». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.
- Schraffl, Ingrid. «Italian Opera in Vienna in the 1770s: Repertoire and Reception – Data and Facts». *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023, <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/80>.
- Seifer, Herbert, Bruce A. Brown, Peter Branscombe, Mosco Carner, Rudolf Klein, και Harald Goertz. «Vienna». Στο *Mozart and his operas*, επιμέλεια του Stanley Sadie, 213-219. London: Macmillan Reference Ltd, 2000.
- Smith, Erik. «Der Schauspieldirektor». Στο *The New Penguin Opera Guides*, επιμέλεια της Amanda Holden. London: Penguin Books, 2001.
- Solomon, Maynard. *Mozart: A Life*. New York: HarperCollins, 1995.
- Spaethling, Robert. «Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute». *Eighteenth-Century Studies* 9, ap. 1 (1975): 45–68. <https://doi.org/10.2307/2737659>.

- Stadler, Karl R. «Austria: Cultural Life, The Arts of Austria». *Encyclopedia Britannica*. Προσπελάστηκε στις 13 Ιανουαρίου 2023.
<https://www.britannica.com/place/Austria/The-arts>.
- Stark, Jonathan. «Theater an der Wien – the Most Famous Suburban Stage in the World». *Jonathan Stark – Conductor*. Προσπελάστηκε στις 17 Ιανουαρίου 2023. <https://starkconductor.com/the-theater-an-der-wien-the-most-famous-suburban-stage-in-the-world/>.
- Subotnik, Rose Rosengard. «Whose "Magic Flute?": Intimations of Reality at the Gates of the Enlightenment». *Nineteenth-Century Music* 15, αρ.2 (1991): 132-150. <https://doi.org/10.2307/746368>.
- Taruskin, Richard. *Music in the seventeenth and eighteenth centuries: The Oxford history of western music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Thompson, Kristen. «Court Influence: How 18th century Vienna fueled one of classical music's greatest rivalries». *Spectrum* 25 (2013): 42-51. shorturl.at/opyG4.
- Thomson, Katharine. *Μότσαρτ: Ο τεκτονικός μίτος στο έργο του*. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, 1996.
- Waldoff, Jessica. *Recognition in Mozart's Operas*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Wellesz, Egon και Frederick W. Sternfeld. *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment 1745-1790*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Wyrzykowska, Małgorzata. «Vienna and its works of art in the eyes of Polish travellers in the second half of the 17th and first half of the 18th century». *Quart* 56 (2020): 48-69. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/quart/article/download/74522/68210>.
- Δρόσος, Γεώργιος Ν. *B. A. Μότσαρτ: Η ζωή, το έργο, η εποχή του: Ο κατάλογος Κέχελ*. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1989.
- Καμπουροπούλου Αλεξάνδρα, μτφρ. *B. A. Μότσαρτ 2: Ντον Τζοβάνι - Μαγικός Αυλός*. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1998.
- Κοκκόρης, Ευάγγελος. *Η μουσική και η ιστορία της*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2002.
- Κορφ, Μάλτε. *Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ: Η ζωή, το έργο, η επίδραση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2008.

Μαργαρίτης, Γεώργιος. «Η Γαλλική Επανάσταση και οι Ναπολεόντειοι πόλεμοι (1789-1815)». Στο *Πόλεμος και πολιτική*, 159-179. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

<http://hdl.handle.net/11419/4305>.

Ράστον, Τζούλιαν. *Κλασική μουσική*. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1995.

Συντάκτες της ιστοσελίδας της Opera North. «The Magic Flute in a nutshell». *Opera North*. Προσπελάστηκε στις 19 Ιανουαρίου 2023,

<https://www.operanorth.co.uk/news/the-magic-flute-in-a-nutshell/>.

Συντάκτες της Britannica. «singspiel». Στο *Encyclopedia Britannica*. Encyclopedia Britannica Inc. Προσπελάστηκε στις 12 Νοεμβρίου 2022,

<https://www.britannica.com/art/singspiel>.