



**Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών**

**Φιλοσοφική Σχολή**

**Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Μουσικολογία»  
Κατεύθυνση: Ιστορική και Συστηματική Μουσικολογία**

**(Ιστορία της Μουσικής)**

**Διπλωματική Εργασία**

**Το ερωτικό πολύπτυχο στην όπερα *Don Giovanni* του Μότσαρτ και  
οι προεκτάσεις του**

**Αθανάσιος Β. Νάστος  
(Α.Μ. 150106)**

**Αθήνα, 20/2/2017**

**Επιβλέπων: Νίκος Μαλιάρας, Καθηγητής**

## Ευχαριστίες

Μετά το πέρας αυτής της δημιουργικής αλλά και επίπονης προσπάθειας, αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου σε όσους με στήριξαν, πρακτικά και ψυχολογικά, κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της μεταπτυχιακής μου εργασίας.

Οφείλω αρχικά να ευχαριστήσω τον Καθηγητή Νίκο Μαλιάρα, ο οποίος ανέλαβε την επίβλεψη αυτής της εργασίας, καθοδηγώντας με βήμα προς βήμα από τον ορισμό του θέματος της εργασίας μέχρι και το στάδιο της ολοκλήρωσής της. Μάλιστα, η επιλογή του θέματος ήταν αποτέλεσμα των άριστων εντυπώσεων που μου άφησε το μάθημα «Ειδικά Θέματα Μουσικής Ανάλυσης», του δευτέρου εξαμήνου του μεταπτυχιακού κύκλου σπουδών, το οποίο δίδαξε ο εν λόγω καθηγητής.

Καταλυτική υπήρξε και η συμβολή του Επίκουρου Καθηγητή Ιωάννη Φούλια, ο οποίος μου πρόσφερε χρήσιμες πληροφορίες και συμβουλές σε θέματα διάρθρωσης και δόμησης της εργασίας.

Θα ήθελα επίσης να αναφερθώ και στο υπόλοιπο διδακτικό προσωπικό του μεταπτυχιακού, το οποίο συνέβαλλε τα μέγιστα με το ενδιαφέρον του και την ακαδημαϊκή του συγκρότηση στην επιτυχή και ουσιαστική ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού κύκλου.

Δεν θα πρέπει να παραλείψω να κάνω μνεία στους αγαπητούς συναδέλφους μου, που δημιούργησαν ένα εξαιρετικό κλίμα συνεργασίας, άμιλλας και αλληλοβοήθειας.

Πάνω απ' όλα, όμως, απευθύνω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου, στη γυναίκα μου και στα δύο παιδιά μου, που με στήριξαν συναισθηματικά και ηθικά.

Αθανάσιος Νάστος

Φεβρουάριος, 2017

## Περιεχόμενα

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ευχαριστίες.....                                                                       | 1  |
| Περιεχόμενα.....                                                                       | 2  |
| 1. Εισαγωγή.....                                                                       | 4  |
| 1.1 Το θέμα της εργασίας.....                                                          | 4  |
| 1.2 Η διάρθρωση της εργασίας.....                                                      | 5  |
| 2. Ιστορικό πλαίσιο.....                                                               | 6  |
| 2.1 Υπόθεση και καταβολές.....                                                         | 6  |
| 2.2 «Περιπέτειες» της όπερας.....                                                      | 7  |
| 2.3 Κουλτούρα και ιδεολογία.....                                                       | 10 |
| 2.4 Η εκδοχή της Βιέννης.....                                                          | 11 |
| 3. Το ερωτικό πολύπτυχο μέσα από επιλεγμένες άριες και ensembles.....                  | 14 |
| 3.1 Ντον Τζοβάννι.....                                                                 | 14 |
| 3.1.1 Ouverture.....                                                                   | 14 |
| 3.1.2 Αρ. 11. Άρια (“Fin ch’ han dal vino”).....                                       | 16 |
| 3.1.3 Αρ. 16. Canzonetta (“Deh! Vieni alla finestra,”).....                            | 19 |
| 3.2 Λεπορέλλο.....                                                                     | 21 |
| 3.2.1 Αρ. 4. Άρια (“Madamina, il catalogo e questo”).....                              | 22 |
| 3.3 Ντον Οττάβιο.....                                                                  | 29 |
| 3.3.1 Αρ. 21. Άρια (“Il mio Tesoro intanto”).....                                      | 30 |
| 3.4 Ντόννα Άννα.....                                                                   | 32 |
| 3.4.1 Αρ. 23. Recitativo accompagnato και άρια (ροντό).....                            | 37 |
| 3.5 Ντόννα Ελβίρα.....                                                                 | 42 |
| 3.5.1 Αρ. 3. Άρια (“Ah! Chi mi dice mai”).....                                         | 44 |
| 3.5.2 Αρ. 8. Άρια (“Ah! Fuggi il traditor”).....                                       | 49 |
| 3.6 Τσερλίνα.....                                                                      | 52 |
| 3.6.1 Αρ. 7. Ντουετίνο (“La ci darem la mano”).....                                    | 52 |
| 3.6.2 Αρ. 18. Άρια (“Vebrai, carino”).....                                             | 56 |
| 3.7 Ensembles.....                                                                     | 61 |
| 3.7.1 Αρ. 15. Τερτσέτο (“Ah! Taci, ingiusto core”).....                                | 61 |
| 3.7.2 Αρ. 19. Σεστέτο (“Sol a, sola inquest loco”).....                                | 66 |
| 3.7.3 Αρ. 24. Φινάλε (14 <sup>η</sup> σκηνή): η Ντόννα Ελβίρα και οι προηγούμενοι..... | 74 |
| 4. Οι προεκτάσεις του ερωτικού πολύπτυχου.....                                         | 79 |

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1 Ερωτισμός και αρχέγονες καταβολές.....                     | 79  |
| 4.2 Το αισθησιακό-«δαιμονικό» και το πνευματικό στοιχείο ..... | 83  |
| 4.3 Το ερωτικό στοιχείο στη διαλεκτική του Διαφωτισμού.....    | 86  |
| 4.3.1 Ο κωμικός Ντον Τζοβάννι.....                             | 89  |
| 4.3.2 Ο τραγικός Ντον Τζοβάννι.....                            | 90  |
| Συμπεράσματα .....                                             | 95  |
| Βιβλιογραφία.....                                              | 100 |

# 1. Εισαγωγή

## 1.1 Το θέμα της εργασίας

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι το ερωτικό πολύπτυχο στην όπερα *Don Giovanni* του Μότσαρτ (KV 527) και οι προεκτάσεις του. Το ερέθισμα για την ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο θέμα αποτέλεσε η μορφή του πρωταγωνιστή και ο τρόπος με τον οποίο ο Μότσαρτ παρουσιάζει μέσα από τη μουσική τον έκδηλο αισθησιασμό, που εκπορεύεται από τον ήρωα, και που διαπνέει συνολικά το έργο.

Ως ερωτικό πολύπτυχο ορίζεται η αραχνοειδής ύφανση του ερωτισμού του Ντον Τζοβάννι, ο οποίος αναπτύσσεται μέσω του αισθησιασμού του, που αποτελεί και τον κινητήριο μοχλό της όπερας. Ο ερωτισμός εκδηλώνεται με την ατέρμονη ερωτική αναζήτηση διαφορετικών, πάντα συντρόφων. Σκοπός είναι να διερευνηθούν οι μέθοδοι που απεργάζεται ο πρωταγωνιστής, στην προσπάθειά του να αποπλανήσει τις γυναικείες μορφές, την Ντόννα Άννα, την Ντόννα Ελβίρα και την Τσερλίνα, αλλά και την καμαριέρα της Ντόννα Ελβίρα, καθώς, επίσης και να αναλυθούν οι τρόποι αντίδρασης των γυναικείων χαρακτήρων. Ποιός, όμως, είναι ο ρόλος του Λεπορέλλο, υπηρέτη του Ντον Τζοβάννι;

Από τους δύο εναπομείναντες χαρακτήρες της όπερας θα σκιαγραφηθεί ο Ντον Οττάβιο, ο αρραβωνιαστικός της Άννας, για να αναδειχθούν πτυχές του χαρακτήρα της μνηστής του, καθώς και του κεντρικού χαρακτήρα της όπερας, του Ντον Τζοβάννι. Για τον Μαζέττο, τον αρραβωνιαστικό της Τσερλίνα, δεν θα γίνει κάποια ιδιαίτερη αναφορά, παρά μόνο στην άρια Νο 18, καθώς θεωρείται ήσσονος σημασίας χαρακτήρας, ως προς το εξέτασιν θέμα.

Κατ' ουσίαν, η όπερα *Don Giovanni* είναι «μία μουσική κοσμογονία, όπου συνυπάρχουν το ευτελές και το ανεκτίμητο της ανθρώπινης φύσης, το τραγικό και η φάρσα, το μεγαλειώδες και το γελοίο, ο αισθησιασμός και η πνευματικότητα, η ζωή και ο θάνατος με όλες τις μορφές του»<sup>1</sup> Δεν θεωρείται καθόλου υπερβολική η απόφαση της Julia Kristeva, σύμφωνα με την οποία «ο Δον Ζουάν είναι ίσως η πιο τέλεια διφορούμενη μορφή που αφορά στην αρρενωπή σεξουαλικότητα, που η δυτική

---

<sup>1</sup> Jean Victor Hocquard, “Ζωή και θάνατος στον Ντον Τζοβάννι”, (μτφρ. Λουίζα Μητσάκου), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 65.

παράδοση μάς κληροδότησε». <sup>2</sup> Αυτή η διαφορούμενη φύση του ήρωα συνέχει και τους υπόλοιπους χαρακτήρες, δημιουργώντας ένα πλέγμα σχέσεων και πλέκοντας την υπόθεση με συνεκτικό στοιχείο τον ερωτισμό.

## 1.2 Η διάρθρωση της εργασίας

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο του έργου (προέλευση μύθου, πρεμιέρα, άλλες παραστάσεις, πολιτιστικό και ιδεολογικό υπόβαθρο, συντελεστές κλπ).

Στο τρίτο κεφάλαιο εκτίθενται επιλεγμένα *numeri* – άριες και *ensembles* – με τη νοηματική και μουσική τους ανάλυση, επικεντρωμένα στις εκφάνσεις του ερωτικού πάθους, αφού πρώτα έχει προηγηθεί η σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Η ανάλυση που επιχειρείται περιλαμβάνει και τη σταχυολόγηση των μουσικών μέσων τα οποία χρησιμοποιεί ο συνθέτης (υφή, ηχόχρωμα, αρμονία, μελωδία, ρυθμός, μοτίβα, τονικότητες, χρωματισμοί κλπ), σε συνδυασμό με το λιμπρέτο. Τα παραδείγματα που αναλύονται θα συντελέσουν στην εμβριθέστερη κατανόηση του κεφαλαίου.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο καταγράφονται και αναλύονται απόψεις οι οποίες άπτονται του φιλοσοφικού, θεολογικού και κοινωνικοπολιτικού υποβάθρου του αισθησιασμού – ερωτισμού και κατ' επέκτασιν του ερωτικού πολύπτυχου.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο του τέταρτου κεφαλαίου (4.1) διενεργείται: η διερεύνηση της σχέσης των προσωπικών βιωμάτων του συνθέτη με την πραγμάτευση του μύθου του Δον Ζουάν, η πραγμάτευση της ιδιαίτερης σχέσης του Ντον Τζοβάννι με τον Λεπορέλλο, η ψηλάφηση της στάσης του τραγικού ήρωα σε σχέση με τις παλαιές δοξασίες και ο ρόλος της Γυναίκας σε αυτή τη διαδικασία και η ανίχνευση της σχέσης της χριστιανικής ηθικής με τη φιληδονία και τη σεξουαλικότητα.

Στο δεύτερο (4.2) επιχειρείται: η αποτύπωση της σχέσης του ερωτικού πόθου με το αντικείμενό του, η αναδίφηση της «ποιότητας» του ερωτισμού του ήρωα, η έννοια που προσλαμβάνει η διαδικασία αποπλάνησης, η συνάρτηση της μουσικής με το αισθησιακό στοιχείο, η σύνδεση του δαιμονικού στοιχείου με τον αισθησιασμό, και η αποτύπωση της έννοιας του «πνευματικού» αισθησιασμού.

---

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Tales of love*, Leon S. Roundiez (μτφρ.), Columbia University Press, New York 1987, σ. 191.

Στο τρίτο (4.3) διερευνάται η στάση του ήρωα σε σχέση με τη διαλεκτική του Διαφωτισμού. Πιο συγκεκριμένα επιχειρείται η ερμηνεία του σύνθετου χαρακτήρα του Ντον Τζοβάννι σε σχέση με τις αντικρουόμενες τάσεις της πολιτικής σκέψης του Διαφωτισμού.

Στα συμπεράσματα καταλήγουμε σε μία συνολική αποτίμηση της μουσικής γλώσσας της όπερας, καθώς και του τρόπου με τον οποίο η παραπάνω συναρτάται με το ερωτικό πολύπτυχο. Εκεί διαφαίνεται και η οπτική του γράφοντος.

## 2. Ιστορικό πλαίσιο

### 2.1 Υπόθεση και καταβολές

Η όπερα αρχίζει και τελειώνει με μία σκηνή θανάτου. Στο ξεκίνημά της, το χέρι του αδίστακτου “γόνι”, κυνηγού της ηδονής και του αχαλίνωτου σαρκικού έρωτα αφαιρεί τη ζωή του Διοικητή, ενώ στο τέλος της, το πέτρινο χέρι, αυτή τη φορά του φαντάσματος του Διοικητή, που εκπροσωπεί τη Θεία Δίκη, οδηγεί στο θάνατο τον άνθρωπο που ξεπέρασε κάθε όριο. Τα τεκταινόμενα, που εμβόλιμα γεφυρώνουν τον θάνατο – η απλή «παρένθεση» κατά τον Luidgi Dallapiccola<sup>3</sup> – είναι αναμειγμένα με μουφόνικα στοιχεία, για την τέρψη και τη διασκέδαση του κοινού. Τα κωμικά και ρεαλιστικά στοιχεία, σε αυτό το drama giocoso (όρος που αναγράφεται στο λιμπρέτο και στην αυτόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη) συνδυάζονται με τα τραγικά και τα μεταφυσικά σύστοιχά τους.<sup>4</sup>

Η εισαγωγική σκηνή διαρκεί μόλις δώδεκα λεπτά. Ο Gounod τη θεωρεί ως την ομορφότερη εναρκτήρια σκηνή σε όπερα, αλλά, από την άλλη και την πιο

---

<sup>3</sup> Ο Ιταλός συνθέτης Luidgi Dallapiccola τονίζει με εμφαντικό τρόπο τη σημασία της εισαγωγής και της σκηνής με το φάντασμα του Διοικητή, θεωρώντας το υπόλοιπο έργο ως μία απλή παρένθεση (Βλ. Νίκος Α. Δοντάς, “Ο μύθος, η όπερα, η ερμηνεία”, στο: Ερρίκος Σοφράς (επιμ.), *Wolfgang Amadé Mozart: Η τιμωρία του ακόλαστου ή ο Ντον Τζοβάννι, παιγνιώδες δράμα σε δύο πράξεις*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2006-2007, σ. 41).

<sup>4</sup> Ο Μότσαρτ την αναφέρει ως opera buffa στον κατάλογο των έργων του. Ούτως ή άλλως, πάντα υπήρχαν σοβαροί ρόλοι στην κωμωδία (parti serie). Απλώς, ήταν ένας από τους όρους που χρησιμοποιούσαν οι Ιταλοί ποιητές για να χαρακτηρίσουν τα έργα τους (Βλ. Andrew Steptoe, *The Mozart-Da Ponte operas: the cultural and musical background to le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*, Oxford University Press, New York 1988, σ. 199. Πρβλ., επίσης, Julian Rushton, W. A. Mozart: *Don Giovanni*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, σ. 5).

δυσβάσταχτη. Ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης όπερας είναι η σκοτεινότητα που επικρατεί στο σύνολο των σκηνών και των δύο πράξεων, οι οποίες διαδραματίζονται στο ύπαιθρο, κατά τη διάρκεια του σούρουπου ή της νύχτας. Υπ' αυτήν την έννοια καθίσταται και μοναδική ως προς τη σημειολογία της.<sup>5</sup>

Το θέμα του Δον Ζουάν έχει τις καταβολές του σε μια ισπανική κωμωδία (*El burlador de sevilla y Convidado de piedra*) του μοναχού Γκαμπριέλ Τέγεθ (Gabriel Téllez), με το ψευδώνυμο Τίρσο ντε Μολίνα (Tirso de Molina), η οποία εκδόθηκε το 1630 και συνετέθη, πιθανόν, ανάμεσα από το 1612-16.<sup>6</sup> Η όπερα των Ντα Πόντε και Μότσαρτ είναι ίσως η πιο γνωστή εκδοχή του θρύλου του Δον Ζουάν. Ακόμη κι αν ο ήρωας παρουσιάζεται αδύναμος, ή λιγότερο πειστικός ως τραγικός χαρακτήρας, σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίον τον παρουσιάζουν οι προκάτοχοί του, η μουσική, ωστόσο, ενισχύει το λιμπρέτο, συμβάλλοντας στην επίταση της δύναμης χαρακτήρα του πρωταγωνιστή.<sup>7</sup>

Ο Ε.Τ.Α. Hofmann τη χαρακτήρισε ως την «όπερα των οπερών».<sup>8</sup> Οι ρομαντικοί ακολουθώντας την αφήγηση της μικρής ιστορίας του Hofmann (*Δον Ζουάν*) επέλεξαν την οπτική του τραγικού ήρωα που μοιάζει με τον Φάουστ, που μάχεται ενάντια στους θεούς, αντικατοπτρίζοντας με αυτόν τον τρόπο ένα θριαμβικό ανθρώπινο κατόρθωμα.<sup>9</sup> Αντιθέτως, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα αρκετοί κριτικοί διείδαν στην περσόνα του Δον Ζουάν μία συγκεχυμένη, αινιγματική φιγούρα με διπλή φύση, ένα, δηλαδή, συνδυασμό των πιο ευτελών, αλλά και των πιο αξιοθαύμαστων στοιχείων στην ανθρώπινη φύση.<sup>10</sup>

## 2.2 «Περιπέτειες» της όπερας

Η όπερα κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα εμφορείται από το νέο πνεύμα του Διαφωτισμού. Ο *Don Giovanni* ενσωματώνει σε βάθος τις νέες αντιλήψεις, περισσότερο από

---

<sup>5</sup> Frits Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Martinus Nijhoff, Hague 1977, σ. 39-40.

<sup>6</sup> Rushton, *W. A. Mozart ...*, ό. π., σ. 29.

<sup>7</sup> Frank Sedwick, "El Burlador, Don Giovanni, and the Popular Concept of Don Juan", *Hispania* 38/2, May 1955, σ. 176.

<sup>8</sup> T. H. Croxall, "Kierkegaard and Mozart", *Music & Letters*, 26/3, Jul. 1945, σ. 152.

<sup>9</sup> Ο Ε.Τ.Α. Hoffmann συνέγραψε τη νουβέλα *Δον Ζουάν*, η οποία έχει ως αποκλειστικό της θέμα τον ήρωα του Μότσαρτ (βλ. Δημήτρης Γιάννου, *Θέματα Μουσικολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 114).

<sup>10</sup> Jessica Waldoff, *Recognition in Mozart's operas*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 168.

οποιοδήποτε άλλο έργο. Από τη στιγμή που παρουσιάστηκε στην Πράγα έχει αποτελέσει το αντικείμενο μίας, άνευ ουσίας διαμάχης, για το αν, δηλαδή, συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία που την καθιστούν την τελειότερη όπερα. Ωστόσο, ακόμη και στις τάξεις των θαυμαστών της επικρατεί η παραδοχή περί χαλαρής σύνδεσης μουσικής και κειμένου, που τη στηλιτεύει ως ένα σύμφυρμα από αμφίσημα επεισόδια και απότομες αλλαγές, με αποκορύφωμα το αναχρονιστικό τέχνασμα του από μηχανής θεού.<sup>11</sup> Επίσης, το έργο βάλλεται για τις ασυνέχειες και την έλλειψη της συμμετρίας και της ομορφιάς της μορφής της όπερας *Così fan tutte*.<sup>12</sup> Επιπλέον, δεν είναι συμπαγής και συνεκτική όπως η όπερα *Le nozze di Figaro*, ίσως επειδή οι συντελεστές της είχαν την αρχική πρόθεση να την παρουσιάσουν σε τέσσερεις πράξεις.<sup>13</sup> Τα αναφερόμενα μειονεκτήματα εξομαλύνονται από το γεγονός ότι ο συνθέτης ενοποιεί το δράμα, χρησιμοποιώντας συνεχόμενα numeri, μέσα σε ευρύτερες αρμονικές ενότητες, με γνώμονα τους επιδιωκόμενους, κάθε φορά, δραματικούς και αμιγώς μουσικούς στόχους.<sup>14</sup>

Το μυστικό της επιτυχίας του έργου βρίσκεται ανάμεσα στη σχέση της «ανόθευτης» όπερας κατά τη στιγμή της δημιουργίας της και στο κείμενο, του οποίου οι ασάφειες έχουν προκαλέσει δύο αιώνες «παραμορφωμένων» παραγωγών.<sup>15</sup> Η κατά καιρούς διαφορετική ανάγνωση και προσέγγιση διαφαίνεται και στους τίτλους των κεφαλαίων της ιστορίας των παραγωγών του έργου στη Γερμανία από το 1787 έως και το 1928, του Christof Bitter.<sup>16</sup>

Ο Πασκουάλε Μποντίνι, διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας (Θέατρο των Τάξεων), ένας διορατικός ιμπρεσάριος, παραγγέλλει το 1787 από τον Μότσαρτ μία όπερα, έχοντας μείνει ικανοποιημένος από την όπερα *Le nozze di Figaro* της προηγούμενης χρονιάς.<sup>17</sup> Η αγαστή συνεργασία του με τον Ντα Πόντε,

<sup>11</sup> John Bokina, *Opera and Politics: from Monteverdi to Henze*, Yale University Press, New Haven & London, 1997, σ. 41.

<sup>12</sup> Benn Christopher, *Mozart on the Stage*, Coward-McCann, New York 1946, σ. 69.

<sup>13</sup> Nino Pirrotta, *Don Giovanni's Progress: a rake goes to the opera*, Harris S. Saunders (μτφρ.), Marsilio, New York [1994], σ. 113.

<sup>14</sup> Steptoe, ό. π., σ. 186.

<sup>15</sup> James Parakilas, "The Afterlife of Don Giovanni: Turning Production History into Criticism", *The Journal of Musicology*, 8/2, Spring 1990, σ. 253.

<sup>16</sup> Οι τίτλοι είναι ενδεικτικοί: "Δον Ζουάν – Singspiel (1789-1800)" ; "Don Juan" – a Romantic opera (1800-1850)" ; "Don Juan – a musical drama (1850-1895)". Ό. π., σ. 252.

<sup>17</sup> Edward J. Dent, *Mozart's operas: a critical study*, Chatto & Windus, London 1913, σ. 189.

αποτελούσε την εγγύηση για μελλοντικές επιτυχίες. Κύριο μέλημά τους ήταν η εξεύρεση ενός θέματος με τα ίδια ποιοτικά χαρακτηριστικά, που συνέβαλαν στην μεγάλη επιτυχία της όπερας *Le nozze di Figaro*.<sup>18</sup> Ο Ντα Πόντε προτείνει τον μύθο του Δον Ζουάν, τον οποίο αποδέχεται με ενθουσιασμό ο συνθέτης. Φυσικά, η επιλογή ήταν αποτέλεσμα και του φόρτου εργασίας που είχε εκείνο το διάστημα ο λιμπρετίστας: ως εκ τούτου, σκέφθηκε να τροποποιήσει, ως ένα βαθμό το κείμενο του Τζοβάννι Μπερτάτι, με το ίδιο θέμα, για την όπερα του Τζουζέπε Γκατσανίγκα: *Don Giovanni Tenorio, o sia Il convitatodi pietra* (Βενετία, 5/2/1787).<sup>19</sup> Συγκεκριμένα, ο Ντα Πόντε ακολούθησε ένα μεγάλο μέρος της πλοκής της προαναφερθείσας όπερας από σκηνή σε σκηνή, χρησιμοποίησε τους περισσότερους από τους χαρακτήρες της, δίνοντάς τους διαφορετικά ονόματα, ενώ αντέγραψε τους διαλόγους, σχεδόν κατά λέξιν.<sup>20</sup> Η όπερα, μετά από μία ολιγοήμερη αναβολή ανεβαίνει στις 29 Οκτωβρίου του 1787, στο Θέατρο των Τάξεων, αφήνοντας τις καλύτερες εντυπώσεις.<sup>21</sup> Ανάμεσα στους ερμηνευτές του έργου καταλέγονταν η σοπράνο Τερέζα Σαπορίτι (Ντόννα Άννα), ο τενόρος Αντόνιο Μπαλιόνι και ο Λουίτζι Μπάσσι, ο βαρύτονος ερμηνευτής του ρόλου του “ασώτου”.<sup>22</sup> Στην πρεμιέρα διηύθυνε ο Γιόζεφ Στρόμπαχ, με το συνθέτη να συνοδεύει στο μικρό πιανοφόρτε τα *recitativi secchi*.<sup>23</sup>

Είναι γνωστό, ότι το μουσικόφιλο κοινό της Πράγας εγκωμίαζε τον Μότσαρτ, αποκαλώντας τον “Γερμανό Απόλλωνα”. Ο Μότσαρτ εισέπραττε αυτή την αγάπη, λέγοντας χαρακτηριστικά: “*Meine Prager verstehen mich*” («Η Πράγα μου με καταλαβαίνει»).<sup>24</sup> Γνωρίζουμε ότι ο Μότσαρτ συνέθεσε το έργο για τους φίλους του και τους κατοίκους της Πράγας. Η σύνθεση ολοκληρώθηκε στην έπαυλη Μπερτράμκα, στη δυτική πλευρά του ποταμού Μολδάβα, που ανήκε στην γνωστή

---

<sup>18</sup> Pirrota, ό. π., σ. 109.

<sup>19</sup> Benn, ό. π., σ. 68

<sup>20</sup> Frank Sedwick, “Mozart's Sources for Don Giovanni”, *Hispania* 37/3, Sep. 1954, σ. 269.

<sup>21</sup> Alec Hyatt King, “Don Giovanni in Prague”, *The Musical Times* 128/1738, Dec.1987, σ. 683.

<sup>22</sup> Olivier Philippe, “Ντον Τζοβάννι: μια όπερα για την Πράγα”, (μτφρ. Ν. Καραναστάσης & Κ. Σ.), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 48.

<sup>23</sup> Τα *recitativi secchi* στην εποχή του Μότσαρτ συνοδεύονταν από *cembalo*, *violoncello* και *double-bass* (Βλ. [Αδελος], “Don Giovanni”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 28/536, Oct. 1887, σ. 594).

<sup>24</sup> Paul Nettl & Arthur Mendel, “Mozart and the Czechs”, *The Musical Quarterly*, 27/3, Jul. 1941, σ. 329.

τραγουδίστρια και φίλη του Γιόζεφα Ντούσεκ, σύζυγο του Φράντισεκ Ντούσεκ, την οποία και συμβουλευόταν κατά τη διάρκεια της δημιουργίας.<sup>25</sup> Σημαντική θεωρείται και η συμβολή του Καζανόβα στην τελική διαμόρφωση του λιμπρέτου. Καθώς εκείνη την περίοδο ασκούσε τα καθήκοντα του βιβλιοθηκάριου στο Ντουξ, για λογαριασμό της οικογένειας Βάλντσταϊν.<sup>26</sup>

## 2.3 Κουλτούρα και ιδεολογία

Οι Τσέχοι, και ιδιαίτερα οι κάτοικοι της Πράγας, είχαν την πεποίθηση ότι ο Μότσαρτ προσπαθούσε να καλλιεργήσει τη γερμανική κουλτούρα, εν αντιθέσει με την πολιτική της επιβολής της από τη δυναστεία των Αψβούργων.<sup>27</sup> Αυτή περιελάμβανε τη φίμωση της ελευθερίας του λόγου, τον συστηματικό εκγερμανισμό του πληθυσμού και την προώθηση της γερμανικής κουλτούρας και της εκπαιδευτικής πολιτικής των Ιησουιτών.<sup>28</sup> Επιπροσθέτως, το «Θέατρο των Τάξεων» της Πράγας αποτελούσε το σύμβολο της πολιτικής ζωής, με πολιτιστικούς όρους, οι οποίοι δεν υπέκειντο στον έλεγχο της Αυτοκρατορίας.<sup>29</sup> Οι υπαινιγμοί κατά της τυραννίας και της αυθαίρετης εξουσίας αποτυπώνονται στα σκηνικά της παράστασης για την αίθουσα του χορού στην άρια του Ντον Τζοβάννι, στην 1<sup>η</sup> πράξη, που κάθε άλλο παρά διαχρονικοί είναι, καθώς σε αυτά υπάρχουν γνώριμα, στους κατοίκους της Πράγας, μέρη, όπως ο αμπελώνας του Κόσοχιρτς και το μεγαλοπρεπές εβραϊκό νεκροταφείο (γίνεται ενδελεχής αναφορά στο προσωπικό ημερολόγιο της αστής Κάρλα Φαρσάκοβα), γεγονός που υπογραμμίζει την πρόθεση του Μότσαρτ να αναδείξει συνολικά την Πράγα, ως πόλη εφάμιλλη της Βιέννης. Επίσης, η επιλογή της ιταλικής γλώσσας για το λιμπρέτο δεν είναι τόσο προφανής, όσο φαίνεται, λόγω των θεατρικών συμβάσεων, αλλά θεωρείται μία έμπρακτη απόδειξη της σημασίας που έδιναν στη μητρική γλώσσα του Ντα Πόντε, στα πλαίσια αυτής της αλληλεγγύης. Η προσπάθεια επιβολής της γερμανικής γλώσσας στη διοίκηση και στην εκπαίδευση από τη Μαρία-Θηρεσία και τον Ιωσήφ Β΄, προκάλεσε την αντίδραση των Τσέχων,

---

<sup>25</sup> Steptoe, ό. π., σ. 188.

<sup>26</sup> Philippe, ό. π., σ. 51.

<sup>27</sup> Michael P. Steinberg, “Don Giovanni against the baroque; or, the culture punished”, στο: James M. Morris (επιμ.), *On Mozart*, Woodrow Wilson Center Press & Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 190.

<sup>28</sup> Ο. π.

<sup>29</sup> Philippe, ό. π., σ. 50.

μεταφράζοντας στα τσέχικα, ειδικά μετά τον *Don Giovanni*, τα Singspiele που γράφονταν στη Λειψία ή στη Βιέννη. Ο Τόμισλαβ Βόλεκ αναφέρεται σ' ένα εξωτερικό περίγραμμα της ποικιλίας της θεατρικής κουλτούρας της Πράγας, περιγράφοντας πως ωφελήθηκε από το γεγονός ότι παρέμεινε ανεξάρτητη από τη βιεννέζικη αυλή, αλλά και τη φιλελεύθερη στάση της απέναντι στις ιταλικές παραγωγές.<sup>30</sup> Τέλος, η φράση “Viva la liberta!” («Ζήτω η ελευθερία!») – της 20<sup>ης</sup> σκηνής στην 1<sup>η</sup> πράξη – είναι αναμφισβήτητα μία δήλωση συμπαράστασης του Μότσαρτ στον αγώνα των Βοημών για ανεξαρτησία.<sup>31</sup>

Δεν υπάρχει, φυσικά, καμία αμφιβολία ότι ο *Don Giovanni* ενσωματώνει την αισθητική της 1<sup>ης</sup> Σχολής της Βιέννης. Είναι, όμως, σημαντικό να σημειώσουμε, ότι υπήρξε το διεθνικό αποτέλεσμα της συνεργασίας του Αυστριακού Μότσαρτ και του Ιταλοεβραίου Ντα Πόντε, πάνω σ' ένα ισπανικό θέμα, που ανατέθηκε από τον Ιταλό Μποντίνι για λογαριασμό της αριστοκρατίας της Πράγας, με τη συνδρομή μιας εταιρείας – στην πρώτη παραγωγή – που απαρτιζόταν από Ιταλούς, Τσέχους και Γερμανούς.<sup>32</sup>

## 2.4 Η εκδοχή της Βιέννης

Τα 12 ensembles, που διαρκούν, όπως είναι προφανές, πολύ περισσότερο από τα 13 σολιστικά μέρη, στηρίζουν και αυτή την κωμική όπερα. Στην παρουσίασή της στο Burgtheater της Βιέννης, στις 7 Μαΐου του 1788, ο Μότσαρτ τροποποίησε την παρτιτούρα του. Στην 1<sup>η</sup> πράξη προσέθεσε στο ρόλο του Ντον Οττάβιο την άρια “Dalla sua pace” (αρ. 10<sub>a</sub>), αντικαθιστώντας την άρια “Il mio tesoro” (αρ. 21) που ήταν πέρα από τις δυνάμεις των τραγουδιστών.<sup>33</sup> Η άρια ήταν προσαρμοσμένη

---

<sup>30</sup> King, ό. π., σ. 684.

<sup>31</sup> Philippe, ό. π., σ. 52-53.

<sup>32</sup> Nettl & Mendel, ό. π., σ. 331.

<sup>33</sup> Η προσθήκη της άριας – ένα θαυμάσιο κομμάτι – θεωρείται δικαιολογημένη. Η άρια “Il mio tesoro” ήταν μικρή και δεν είχε θέση, από δραματουργική άποψη, στην 1<sup>η</sup> πράξη (Βλ. Alfred Einstein, “Concerning some recitatives in «Don Giovanni»”, *Music & Letters* 19/4, Oct. 1938, σ. 417). Ωστόσο, επικρατεί η πρακτική να παρουσιάζονται και οι δύο άριες. Η εκδοχή της Βιέννης, που είναι ένας εσωτερικός μονόλογος του Οττάβιο, συμπληρώνει την εκδοχή της Πράγας, που αποτελεί την αυτοπαρουσίαση του χαρακτήρα, κι ως εκ τούτου την εξωτερική του πλευρά. Συνεπώς, πρόκειται για το δραματουργικό εμπλουτισμό του Οττάβιο, αλλά, και συνολικά της όπερας (Πρβλ, επίσης, Άντλα Τσάμπι, *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρο: ένα αναγνωστικό της όπερας*, μετάφραση: Θόδωρος Παρασκευόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 2006, σ. 158-160).

τενόρο Φραντσέσκο Μορέλλα.<sup>34</sup> Στη 2<sup>η</sup> πράξη προχώρησε σε άλλες τρεις αλλαγές: αφαίρεσε την σύντομη άρια του Λεπορέλλο, “Ah! Pieta, signori miei!”, αρ. 20, αντικαθιστώντας την με ένα ρετσιτατίβο,<sup>35</sup> συντομεύοντας τη σκηνή, χωρίς να τροποποιήσει τη δράση, προσέθεσε το *buffo* ντουέτο του ιδίου με την Τσερλίνα (“Per queste tue manine”, αρ. 21<sub>α</sub>) παρέχοντας, έτσι, περισσότερα κωμικά στοιχεία (και αυτή η προσθήκη θεωρείται σκοτεινή και αμφιλεγόμενη), ενώ προσέθεσε και την άρια της Ντόννα Ελβίρα “In quasi eccessi” – “Mi tradi”, αρ. 21<sub>β</sub> (ενσωματώθηκαν και τα νέα *recitativi secci*), με την οποία η ηρωίδα ανυψώθηκε από *mezzo carattere* σε ρόλο *seria* (αριστοκρατικής καταγωγής), επιθυμώντας, με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης να ικανοποιήσει και τη σοπράνο Κατερίνα Καβαλιέρι, παρόλο που δεν ταίριαζε με το χαρακτήρα της Ελβίρα, τοποθετώντας, μάλιστα, την άρια, αμέσως μετά την άρια «καταλόγου» (αρ. 4).<sup>36</sup> Τέλος, η όπερα παρουσιάζεται χωρίς το *lieto fine*.

---

<sup>34</sup> [Άδηλος], “Don Giovanni”, ό. π., σ. 594.

<sup>35</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 171.

<sup>36</sup> Dent, ό. π., σ. 251-252.

Στον παρακάτω πίνακα περιέχεται η διανομή της όπερας:

| Πρόσωπα                                |                         |
|----------------------------------------|-------------------------|
| Ντον Τζοβάννι                          | Βαθύφωνος <sup>37</sup> |
| Νεαρός ευγενής, εξαιρετικά έκλυτος     |                         |
| Ντόννα Άννα                            | Σοπράνο                 |
| Νεαρή ευγενής, μνηστή του Ντον Οττάβιο |                         |
| Ντον Οττάβιο                           | Τενόρος                 |
| Διοικητής                              | Βαθύφωνος               |
| Πατέρας της Ντόννα Άννα                |                         |
| Ντόννα Ελβίρα                          | Σοπράνο                 |
| Νεαρή ευγενής                          |                         |
| Λεπορέλλο                              | Βαθύφωνος               |
| Υπηρέτης του Ντον Τζοβάννι             |                         |
| Μαζέττο                                | Βαθύφωνος               |
| Αρραβωνιαστικός της Τσερλίνα           |                         |
| Τσερλίνα                               | Σοπράνο                 |
| Χωριατοπούλα                           |                         |
| Χορωδία (υπηρέτες, χωρικοί)            |                         |
| Μουσικοί σκηνής                        |                         |

<sup>37</sup> Μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι ανδρικές φωνές που τραγουδούσαν στο κλειδί του Φα κατατάσσονταν στους βαθύφωνους (Βλ. Da Ponte, Lorenzo, *Η τιμωρία του ακόλαστου ή Ντον Τζοβάννι: παιγνιώδες δράμα σε δύο πράξεις*, Μαρία Λαϊνά & Αλεξάνδρα Πλαστήρα (μτφρ.), Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2007, σ. 97).

### 3. Το ερωτικό πολύπτυχο μέσα από επιλεγμένες άριες και ensembles

#### 3.1 Ντον Τζοβάννι

##### 3.1.1 Ouverture

Η εισαγωγή (Ouverture) είναι σε γαλλικό ύφος, με ένα αργό μέρος (Andante) κι ένα πιο ζωνφόρο (Molto Allegro), στο οποίο σκιαγραφείται ο χαρακτήρας του “ακόλαστου”.<sup>38</sup> Ο νεαρός Wagner, ευρισκόμενος στο Παρίσι, αναφέρει ότι το Allegro εκπροσωπεί «τη διαπάλη μεταξύ αδυσώπητων και αντίρροπων δυνάμεων».<sup>39</sup> Ο συνθέτης έπρεπε να σκιαγραφήσει με γλαφυρότητα, μέσα από τη μουσική, το πορτρέτο του ανθρώπου που καταπατά όλα τα όρια της τάξης και της ευπρέπειας, καθώς γίνεται άθυρμα της ίδιας του της αλλοφροσύνης. Αλλά όπως και τα πιο ειδεχθή πάθη δεν πρέπει ποτέ να εκφράζονται με απωθητικό τρόπο, έτσι και η μουσική, ακόμη και στις πιο τρομακτικές καταστάσεις, ποτέ δεν πρέπει να προσβάλλει το αυτί, αλλ’ αντιθέτως, να το ευχαριστεί, παραμένοντας μελωδική.<sup>40</sup>

Πολλά έχουν γραφεί για τη φύση αυτού του Allegro,<sup>41</sup> με τους ρομαντικούς συγγραφείς να έχουν την τάση να διακρίνουν σε κάθε μοτίβο του πρώτου θέματος (παρ. 1) μία διαφορετική πτυχή του ήρωα: τη δαιμονική φιληδονία στα χρωματικά διαστήματα (μοτίβο a), την ορμητική του αποφασιστικότητα στα μέρη με τις συγχοπές (μοτίβο b), την επιπολαιότητά του στο μοτίβο των ογδόων (μοτίβο c) και τέλος, την ευγένεια και τη μεγαλοψυχία του στο καταληκτικό πέρασμα των πνευστών (μοτίβο d). Όμως, ο κατακερματισμός του θέματος και η λογική της σύνδεσης κάθε μοτίβου με συγκεκριμένες ψυχολογικές και συναισθηματικές καταστάσεις έρχεται σε αντίθεση με τους νόμους της μουσικής δημιουργικότητας. Το θέμα είναι μία ενιαία ενότητα, κι ως τέτοια πρέπει να γίνεται αντιληπτή. Όλα τα μοτίβα αρχίζουν από άρση, αποτελούμενα από δύο νότες, οι οποίες ακολουθούνται από μία νότα που βρίσκεται σε ισχυρότερο μέρος. Αυτός είναι ο βασικός χαρακτήρας του αναπαιστικού

<sup>38</sup> Molto Allegro, 4/4, Ρε μείζων.

Διανομή: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Λα, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε Ρε, 2 τρομπέτες σε Ρε, 2 τύμπανα, 1<sup>α</sup> και 2<sup>α</sup> βιολιά, βιόλες, τσέλο & κοντραμπάσο.

<sup>39</sup> Steinberg, ό. π., σ. 194.

<sup>40</sup> J. C. Lobe, “The Overture to Mozart’s “«Don Giovanni»”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 15/345, Nov. 1871, σ. 265.

<sup>41</sup> Είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας (Εκθεση: μ. 31-98, Ανάπτυξη: μ. 99-193, Επανάθεση: μ. 193-302). Pirrota, ό. π., σ. 120-121.

μέτρου (δύο ατόνιστες συλλαβές που ακολουθούνται από μία τονισμένη), ο οποίος ανέκαθεν εξέφραζε την αίσθηση της ικμάδας. Μόνο στην παρούσα κατάσταση παραμένει ως ένα βαθμό λανθάνον, τουλάχιστον έως το μέτρο 35 (κίνηση με όγδοα).<sup>42</sup>

**Παράδειγμα 1 (μέτρα 32-39)**



Το δεύτερο θέμα (παρ. 2), είναι αρκετά δραματικό, ιδιαίτερα στις πρώτες του πέντε νότες, αποδιδόμενο unisono από το σύνολο της ορχήστρας. Η ένταση και το ενδιαφέρον διατηρείται στο ακέραιο και δεν διακόπτεται από τη μετατροπία στη Φα μείζονα, που προετοιμάζει την είσοδο του Λεπορέλλο.<sup>43</sup> Η πρώτη ερωτική συνάντηση του Ντον Τζοβάννι (αν διημείφθη ποτέ) με την Ντόννα Άννα, αντί για την αναμενόμενη ευφροσύνη, οδηγείται στη μονομαχία και στο έγκλημα. Το κατιόν μοτίβο a θεωρείται ο συμβολισμός της ισχυρής επίδρασης που ασκεί στην ιδιοσυγκρασία και στη διάθεσή του ήρωα, το καθοριστικό για τη δραματουργική εξέλιξη, συμβάν. Η επιπολαιότητα με την οποία ο Ντον Τζοβάννι αντιμετωπίζει το περιστατικό, που δεν τον επηρεάζει στο παραμικρό, αντανakλάται δε και στον σαρκαστικό τρόπο με τον οποίον αρνείται να ακούσει τις προειδοποιήσεις της φωνής της μοίρας (μοτίβο b).<sup>44</sup>

**Παράδειγμα 2 (μέτρα 81-84)**



<sup>42</sup> Hermann Abert, W. A. Mozart, Stewart Spencer (μτφρ.), Cliff Eisen (επιμ.), Yale University Press, New Haven & London, 2007, σ. 1052.

<sup>43</sup> Hughes Spike, *A listener's guide to Mozart's great operas*, 2<sup>nd</sup> edition, Dover, New York 1972, σ. 83-84.

<sup>44</sup> Lobe, ό. π., σ. 266.

Τα δύο μέρη της εισαγωγής χαράσσουν την αντίθεση μεταξύ θανάτου (τονικότητα ρε ελάσσων) και ζωής (τονικότητα Ρε μείζων), μεταξύ πνευματικού και αισθησιακού. Το αισθησιακό προσδιορίζεται σαν ένας χώρος που δημιουργείται απ' το Χριστιανισμό, μέσω του αποκλεισμού του από το πνεύμα.<sup>45</sup>

### 3.1.2 Αρ. 11. Άρια ("Fin ch' han dal vino")

Ο Ντον Τζοβάννι, σύμφωνα με τον E.T.A. Hoffmann,<sup>46</sup> επιδιώκει να ικανοποιεί την επιθυμία του με την επιβολή και την επικυριαρχία μέσω του έρωτα, έως ότου, κορεσμένος, πλέον, να υιοθετήσει μία στάση περιφρόνησης του κόσμου, μην υπολογίζοντας Θεό και Φύση και αντικαθιστώντας τη διάθεση για απόλαυση και ηδονή με την επιδίωξη της διαφθοράς των γυναικών. Η παραπάνω ανάγνωση κι ερμηνεία αντανakλά, γενικότερα, μία συγκεκριμένη οπτική του 19<sup>ου</sup> αιώνα στα ζητήματα του έρωτα.<sup>47</sup> Ο χαρακτήρας και η προσωπικότητά του ήρωα αποτυπώνονται εναργέστερα στα ensembles, καθώς εκεί φαίνεται η επιρροή που ασκεί στους άλλους χαρακτήρες, ερχόμενος σε επαφή μαζί τους.<sup>48</sup> Από την άλλη το ενδιαφέρον όλων των χαρακτήρων διαφαίνεται στη σχέση τους με τον ήρωα.<sup>49</sup> Το στοιχείο της αντίθεσης είναι θεμελιώδες στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του. Η αντίθεση αφορά τον σκοτεινό, "seria" χαρακτήρα του και τις λαμπερές κι ανάλαφρες "buffo" πτυχές του.<sup>50</sup> Ο Ντον Τζοβάννι κυμαίνεται μεταξύ του υπερβατικού δαιμονικού ήρωα και του ασήμαντου ερωτοπαθούς κοινού θνητού.<sup>51</sup>

Στην επονομαζόμενη άρια της "σαμπάνιας",<sup>52</sup> ο Ντον Τζοβάννι είναι απορροφημένος και συνεπαρμένος από την ιδέα της επικείμενης γιορτής και των ειδών των χορών που θα παρουσιαστούν, αλλά και των σχεδίων που απεργάζεται για τις επικείμενες ερωτοτροπίες του, καθώς σχεδιάζει να εμπλουτίσει με επιπλέον ονόματα τον κατάλογο των κατακτήσεών του. Ο Schiller αποφαίνεται ότι ο Ντον Τζοβάννι είναι σε αυτή την όμορφη ηλικία ενός άνδρα με τον ενθουσιασμό και τη

<sup>45</sup> Steinberg, ό. π., σ. 194-195.

<sup>46</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 129.

<sup>47</sup> Abert, ό. π., σ. 1061.

<sup>48</sup> Dent, ό. π., σ. 234.

<sup>49</sup> Ο. π., σ. 235.

<sup>50</sup> Steptoe, ό. π., σ. 198.

<sup>51</sup> Ο. π., σ. 201.

<sup>52</sup> Presto, 2/4, Σιβ μείζων.

Διανομή: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε σιβ, 2 φαγκόττο, 2 κόρνα σε σιβ, έγχορδα.

ροπή προς οτιδήποτε νέο και εντυπωσιακό, φανταχτερό και παράξενο, βίαιο και άγριο, αποφεύγοντας την απλότητα και την ηρεμία. Στην άρια της “σαμπάνιας” εκφράζεται αυτή η αποστροφή και η άρνηση στην πίστη σε μία γυναίκα». <sup>53</sup>

Ένας Ιταλός συνθέτης της opera buffa δεν θα είχε παραλείψει να παρουσιάσει το διονυσιακό πνεύμα της περίπτωσης. Ακόμη κι ο ρυθμός που υιοθέτησε ο Μότσαρτ ήταν οικείος στους Ιταλούς, καθώς χρησιμοποιούνταν σε κομμάτια με παρεμφερές περιεχόμενο. Αλλά γι’ αυτούς, ο βασικός σκοπός της μουσικής ήταν, απλώς, να αποσαφηνίσει το σημασιολογικό περιεχόμενο των λέξεων, υπηρετώντας τον λόγο. Αντιθέτως, στην περίπτωση του Μότσαρτ συναντάμε την ίδια μέθοδο εργασίας, όπως και στα περισσότερα numeri από την όπερα *Le nozze di Figaro*, στην οποία η μουσική δεν περιορίζεται, απλώς, στον ρόλο της περιγραφής ή της αποσαφήνισης του ενθουσιασμού, με τη μεγαλύτερη ή μικρότερη αμεσότητα, αλλά στην πραγματικότητα, γίνεται η ίδια φορέας αυτού του ενθουσιασμού. <sup>54</sup>

Στην άρια βιώνουμε απευθείας τον ενθουσιασμό για ζωή, στην πλήρη του έξαρση. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται δίνει την αίσθηση ότι είναι απαλλαγμένη από περιορισμούς και συμβάσεις, καθιστώντας την άρια ιδιαιτέρως φλογερή. Η “ψυχή” της έγκειται στον ρυθμό, ο οποίος “καλπάζει” ανεμπόδιστα προς τα εμπρός, δημιουργώντας νέες μελωδικές δομές, με την αρωγή της αδιάκοπης κίνησης των οργάνων (τα 2<sup>α</sup> βιολιά και οι βιόλες επωμίζονται αυτό το ρόλο), ενώ ανακόπτεται, μόνο, στις μεγάλης διάρκειας νότες και στις θριαμβευτικές πτώσεις, πριν από την επιστροφή του κυρίου θέματος. Ο βασικός ρυθμός δεν απαρτίζεται, ωστόσο, από δύο ολόιδια μέτρα: το πρώτο πρέπει να εκληφθεί ως μία φανταστική άρση, έτσι ώστε η βασική ώθηση να κατευθύνεται προς το πρώτο τέταρτο του δεύτερου μέτρου. Αυτό το στοιχείο προσδιορίζει την ιδιαίτερη και ξεχωριστή φυσιογνωμία του θέματος. <sup>55</sup>

**Παράδειγμα 3 (οκτάμετρο θέμα με δίμετρα τμήματα)**



<sup>53</sup> Peter Pesic, “The Child and the Daemon: Mozart and Deep Play”, *19th-Century Music* 25/2-3, Fall 2001-02, σ. 106.

<sup>54</sup> Abert, ό. π., σ. 1073.

<sup>55</sup> Ό. π., σ. 1074.

Χαρακτηριστικά είναι κι εκείνα τα περάσματα (οι συγκοπές και η κατιούσα χρωματική κίνηση) στα οποία αυτή η άρση καθυστερείται με την επέκταση της φράσης, όπως, για παράδειγμα συμβαίνει στη δεύτερη είσοδο του “chi’ l minuetto” («ας χορέψει ο καθένας ότι θέλει», παρ. 4).



Η ξαφνική αλλαγή προξενεί μία απότομη αύξηση της κίνησης, που είναι σαφώς συνδεδεμένη με την κατιούσα χρωματική μελωδική γραμμή που ακολουθεί. Περίπου το ίδιο ισχύει και στο επόμενο πέραςμα (μ. 124-143) στις λέξεις: “d’una decina devi aumentar” («καμιά ντουζίνα θα έχει προστεθεί»)<sup>56</sup>. Η γραφή είναι σταθερά διατονική, με τη κύρια ιδέα να βασίζεται στα διαστήματα τρίτης. Ενδεχομένως, ο συνθέτης να υπονομεύει το χαρούμενο σκηνικό, εισάγοντας τη δεσπόζουσα της ελάσσονος υποδεσπόζουσας πάνω σε ισοκράτη τονικής (μ. 57-69), στη φράση: “Ed io frattanto” («στο μεταξύ»), εγκλωβίζοντας έτσι όλο τον δαιμονισμό του δεσποτικού Ντον Τζοβάννι, ή αφήνοντας να υπεννοηθεί το δυσοίωνα συναίσθημα του εφήμερου: οι γιορτές και ό άνευ ορίων έκλυτος βίος, δεν είναι δυνατόν να συνεχίζονται ες αεί. Μήπως, τονίζεται εμφαντικά ο εγκλωβισμός του “ακόλαστου” σε μία ζωή από την οποία δεν μπορεί να δραπετεύσει, καθώς η μοίρα τού χάραξε μία τέτοια, χωρίς επιστροφή, πορεία;

Η άρια είναι τυπικά ελεύθερη, πιο κοντά στο ροντό, με τον Ντον Τζοβάννι να επιστρέφει συνέχεια στο βασικό του θέμα από πολλές διαφορετικές γωνίες. Ίσως, να αποτυπώνεται ο ενθουσιασμός για τη διαρκή αναζήτηση της χαράς της ζωής, στη φιληδονία και στην ατέρμονη ερωτοτροπία, ενώ στη διαφορετική ενορχήστρωση, ενδέχεται να ανακλάται η ποικιλία των προτιμήσεων του αποπλανητή, ο οποίος δεν προσκολλάται σε συγκεκριμένους τύπους γυναικών. Χαρακτηριστική είναι η ενορχήστρωση στα μέτρα 86-93 (το ίδιο επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 105-115) με όλη την ορχήστρα να κρατάει *in pairs* μισά με δυναμική *fp* (βιόλες, τσέλα και μπάσα διατηρούν ζωντανή στο ακέραιο τη συνοδεία των ογδόων). Στο σημείο αυτό φαίνεται

<sup>56</sup> Το πρωτότυπο ποιητικό κείμενο και η μετάφρασή του αντλήθηκαν από: Lorenzo da Ponte, *Η τιμωρία του ακόλαστου ...*.

η ικανότητα του Μότσαρτ να παρουσιάζει την κάθε επιστροφή του θέματος ως μία νέα κορύφωση, με τη φωνή να κινείται ολοένα και ψηλότερα, με αποκορύφωμα την

Παράδειγμα 5 (μέτρα 78-79)

coda, στην οποία ο συνθέτης αναβάλλει συνεχώς την τελική πτώση (μ. 127 – τέλος, δηλαδή μ. 150). Επιπλέον, υπάρχουν μόνο δύο μέτρα σε όλη την άρια στα οποία η φωνή σιγεί (παρ. 5, μ. 78-79) και το ξεκίνημα του κύριου θέματος ηχεί στην ορχήστρα (φλάουτα, όμποε, 1<sup>α</sup> βιολιά), συμβάλλοντας στη δραματική σαφήνεια και αναβάλλοντας την προσδοκία του ακροατή, μέσα σε μία τόσο συμμετρική, λαϊκότροπου ύφους άρια.

Στην άρια χρησιμοποιούνται όλα τα πνευστά εκτός από τις τρομπέτες, κι αν εξαιρέσουμε λίγα μέρη επεισοδιακού χαρακτήρα, πάντοτε εμφανίζονται ως αυτόνομο μέρος, με μόνη εξαίρεση το φλάουτο μαζί με τα πρώτα βιολιά, που ντουμπλάρουν, σχεδόν, συνεχώς τη φωνητική γραμμή δύο οκτάβες ψηλότερα,

συνεισφέροντας στην απόδοση του αισθησιακού χρώματος του μέρους. Χαρακτηριστικός είναι και ο συμπαγής ήχος της ορχήστρας, καθώς για παράδειγμα στην αρχή τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παρέχουν τετράφωνες αρμονίες. Επιπλέον, η ορχήστρα δρα ως όχημα των σκληρών και εκστατικών forte (μ. 78-79), τα οποία ξεσπούν σε μη αναμενόμενες στιγμές (μ. 78-79). Ποτέ, όμως, δεν καλύπτουν τον τραγουδιστή, ο οποίος δεν πρέπει να παρασυρθεί σε φωνητικά περιττές εκδηλώσεις. Η μελωδία και ειδικά ο ρυθμός οφείλουν να εκπηγάζουν όχι μόνο από τις αμιγώς φωνητικές του ικανότητες, αλλά κι από τη συνολική του εμφάνιση, από την κίνηση και τις χειρονομίες. Μόνο σε λίγες άριες, ακόμη και σήμερα, ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με τις δύσκολες απαιτήσεις του συνθέτη.<sup>57</sup>

### 3.1.3 Ap. 16. Canzonetta ("Deh! Vieni alla finestra,")

Ο ήρωας αποπειράται να αποπλανήσει την καμαριέρα (δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο των χαρακτήρων του έργου) της Ελβίρα, η οποία ανήκει στο

<sup>57</sup> Abert, ό. π., σ. 1074.

τελευταίο σκαλί της κοινωνικής ιεραρχίας. Η *canzonetta*<sup>58</sup> έχει άρρηκτη σχέση με το *τερτσέτο*, αρ.15. Το κοινό τους στοιχείο, δηλαδή η αιωρούμενη ερωτική διάθεση, αποδεικνύεται κι από τη σύγκριση των μοτίβων τους που παρατίθεται στο παράδειγμα 6.

#### Παράδειγμα 6

αρ. 15-τερτσέτο (μ. 36-39)



αρ. 16-canzonetta (μ. 5-8)



Για μιαν ακόμη φορά καταπιανόμαστε με ένα μουσικό κομμάτι εμπνευσμένο από την καθημερινότητα εκείνης της εποχής. Σερενάτες σαν κι αυτή ήταν πάρα πολύ συνηθισμένες στα ζεστά βράδια στους δρόμους της Βιέννης, ενώ ο τρόπος συνοδείας τους ήταν οικείος στον Μότσαρτ, ο οποίος είχε συνθέσει τέτοια έργα ψυχαγωγίας με τη συνοδεία του μαντολίνου (KV 349 και KV 351, πιθανότατα συνετέθησαν στο Μόναχο στο τέλος του 1780 ή νωρίς το 1781). Το κομμάτι δεν καθίσταται δημοφιλές μόνο για την ενορχήστρωση του, αλλά, επίσης, και για την απλή στροφική του μορφή και την αυστηρή συμμετρική δομή των περιόδων του, που συνετέθησαν με απώτερο σκοπό η καμαριέρα να ανταποκριθεί εύκολα στον έρωτα του Ντον Τζοβάννι.<sup>59</sup> Ακόμα κι έτσι δεν έχουμε να κάνουμε με ένα παλαιό τραγούδι του δρόμου.<sup>60</sup> Είτε φανταστούμε τον Ντον Τζοβάννι (μεταμφιεσμένος σε Λεπορέλλο) να τραγουδά ένα πολύ γνωστό τραγούδι, είτε να αυτοσχεδιάζει μία δική του σερενάτα, πρόκειται, καθαρά για τον κόσμο των δικών του συναισθημάτων, διότι μόνο αυτός θα μπορούσε

<sup>58</sup> Allegretto, 6/8, Ρε μείζων.

Διανομή: 1<sup>α</sup> βιολιά, 2<sup>α</sup> βιολιά, βιόλες, μαντολίνο, τσέλο & κοντραμπάσο.

<sup>59</sup> Abert, ό. π., σ. 1086.

<sup>60</sup> Ο Dent υποστηρίζει ότι η σερενάτα προέρχεται από το τραγούδι “Komm, liebe Zither”, που συνέθεσε ο Μότσαρτ ήδη από το 1780, με την ίδια συνοδεία για μαντολίνο (Ο. π., σ. 247).

να αποδώσει ένα άσμα, εμποτισμένο με τέτοιο μεθυστικό αισθησιασμό.<sup>61</sup> Σε αυτήν την *canzonetta* αναδεικνύεται μέσω της μουσικής ο γοητευτικός και μαγευτικός τρόπος προσέγγισης της καμαριέρας.<sup>62</sup> Η ηχώ του *τερτσέτο* (αρ.15) υποδηλώνει με έντονο τρόπο ότι ο Ντον Τζοβάννι ακόμη βρίσκεται στον ίδιο συναισθηματικό κόσμο, του οποίου η “λαϊκότροπη περιβολή” (προσαρμογή στην κοινωνική τάξη της καμαριέρας) προσθέτει μία ειρωνική χροιά, που υπογραμμίζεται περαιτέρω με την υπέρμετρη χρήση λέξεων όπως: “*pianto*” («δάκρυα») και “*morir*” («θάνατος»). Αν και αναμφίβολα ο τραγουδιστής δίνει έμφαση στα λόγια που εκφέρει, ταυτόχρονα, όμως, φαίνεται να απολαμβάνει συνειδητά την ανωτερότητά του, η οποία του εξασφαλίζει την, εκ των προτέρων, αίσια έκβαση και αυτής της ερωτικής του περιπέτειας.<sup>63</sup>

### 3.2 Λεπορέλλο

Ο Λεπορέλλο κινείται πιο κοντά στα όρια της ενσυνείδητης προσωπικότητας, απ’ ότι ο ήρωας. Η επίδραση που του ασκεί ο κύριός του είναι καταλυτική και φτάνει σε σημείο απόλυτης αφομοίωσης. Ο Ντον Τζοβάννι αντηχεί μέσα από αυτόν, μαγεύεται από μία δύναμη που ξεπερνά τη θέλησή του.<sup>64</sup> Όταν ο Λεπορέλλο είναι μόνος του στη σκηνή ακούμε μέσα από αυτόν τον κύριό του, ενώ όταν βρίσκονται και οι δύο στη σκηνή, τότε ασυνείδητα τον παρωδεί, γιατί τον μιμείται.<sup>65</sup>

Στη σκηνή του “καταλόγου” ο υπηρέτης αναφέρει ότι το αφεντικό του την έχει “κοπανήσει”. Στην πραγματικότητα ο ήρωας είναι παρών, παρόλο που λείπει η φυσική του παρουσία. Η Ελβίρα είναι παρούσα στη σκηνή, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μίας επώδυνης, για την ίδια, κατάστασης, που αγγίζει τα όρια της ωμότητας, διότι η ίδια είναι παθούσα. Η επική αναφορά της ερωτικής ζωής του ήρωα,

---

<sup>61</sup> Η τεχνική συνοδείας με *pizzicati* στα βιολιά δεν είχε ακόμη γενικευτεί, γεγονός που δηλώνει το θαυμασμό και το φόρο τιμής που αποτίει ο συνθέτης στον βιρτουόζο του βιολιού Φράντισεκ Μπέντα (Βλ. Philippe, ό. π., σ. 57).

<sup>62</sup> Jean Rousset, “Δον Ζουάν ή οι μεταμορφώσεις μιας δομής”, (μτφρ. Ευγενία Τσελέντη), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 273.

<sup>63</sup> Abert, ό. π., σ. 1087.

<sup>64</sup> Σαίρεν Κίρκεγκωρ, *Τα άμεσα ερωτικά στάδια ή το μουσικό ερωτικό*, επιμέλεια – μετάφραση Γιάννης Πλεμμένος, Ταξιδευτής, Αθήνα 2006, σ. 119.

<sup>65</sup> Ο. π., σ. 127.

δηλαδή, η αναπαράσταση όλης της ζωής του συντελείται από έναν αφηγητή που είναι εμβαπτισμένος στο αφεντικό του. Η αφήγηση δεν είναι αποστασιοποιημένη, ούτε και αντικειμενική, αλλά σταδιακά γίνεται ολοένα πιο φορτισμένη και πιο παθιασμένη, καθώς ο θεατής – ακροατής ψηλαφεί τον Ντον Τζοβάννι μέσα από τον Λεπορέλλο, ή έχει την αίσθηση της αόρατης παρουσίας του.

### 3.2.1 Αρ. 4. Άρια (“*Madamina, il catalogo e questo*”)

Η επονομαζόμενη «άρια καταλόγου»,<sup>66</sup> αναπόσπαστο μέρος της όπερας, ανήκει στην κατηγορία των *numeri*, που αφενός συμβάλλουν στην ενημέρωση του κοινού – εδώ, επιπλέον και της Ντόννα Ελβίρα, που είναι παρούσα – κι αφετέρου συνεισφέρουν στην εξέλιξη της πλοκής.<sup>67</sup> Στη συγκεκριμένη άρια η έκθεση (μ. 1-85) και το τμήμα που επιστρέφει στην τονική έχουν διαφορετική ρυθμική αγωγή: *Allegro* και *Andante con moto* αντίστοιχα. Η ασυνήθιστη σειρά του αργού μέρους που έπεται ενός γρήγορου, δηλώνει ότι η άρια δεν είναι εφικτό να τελειώσει με την παράθεση μίας σκηνής με «γρήγορη ομιλία».<sup>68</sup>

Η στάση του υπηρέτη ανακλά τη δράση ενός άνδρα, που είναι κυνικός, προσγειωμένος στην πραγματικότητα.<sup>69</sup> Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι όλη η όπερα μπορεί να θεωρηθεί ως μία σκηνή που βλέπει στο όνειρό του, ενώ η δράση του υπηρέτη έχει καταλυτικό ρόλο συνολικά στο έργο, σε βαθμό να ξεπερνάει κι αυτόν του Ντον Τζοβάννι.<sup>70</sup> Επιπλέον, δηλώνεται η συμμετοχή του σε αυτή την καταγραφή της εμμονής του αφεντικού του, του οποίου αποτελεί την ενσωματωμένη μνήμη. Κάθε καταχώρηση ενός νέου “θύματος” προκαλεί από τη μια την ευχαρίστηση του υπηρέτη κι από την άλλη τη βίωση της σαδιστικής ικανοποίησης του θεατή.<sup>71</sup>

<sup>66</sup> *Allegro*, 4/4, Ρε μείζων-*Andante Con Moto*, 3/4, Ρε μείζων.

Διανομή: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε ρε, έγχορδα.

<sup>67</sup> Καταλαμβάνει ακριβώς την ίδια θέση με τον μονόλογο του Μπαρτόλο στην όπερα *Le nozze di Figaro* (Stephoe, ό. π., σ. 186).

<sup>68</sup> John Platoff, “The buffa aria in Mozart’s Vienna”, *Cambridge Opera Journal* 2/2, Jul., 1990, σ. 116.

<sup>69</sup> Ήδη από την εισαγωγή διαφαίνεται αυτή η πλευρά της φύσης του, με το σκληρό περίγραμμα της μελωδικής του γραμμής, τη συνοδεία της ορχήστρας και τις αντιθέσεις της δυναμικής (Βλ. Abram Loft, “The Comic Servant in Mozart’s Operas”, *The Musical Quarterly* 32/3, Jul. 1946, σ. 384).

<sup>70</sup> Benn, ό. π., σ. 69-70.

<sup>71</sup> Pierre Jean Jouve, *Mozart’s Don Juan*, Eric Earnshaw Smith & Vincent Stuart (μτφρ.), London [1957], σ. 28.

Η απαρίθμηση των αποπλανημένων θεωρείται το πραγματικό ανδραγάθημα του Ντον Τζοβάννι. Το επικό στοιχείο είναι ατέρμονο, συνεχίζεται δε για όσον χρόνο απαιτείται. Στην άρια ακούγεται η φωνή του αισθησιασμού, της λαχτάρας για το θηλυκό φύλο. Από την άλλη, αυτός ο μακρύς, μη επιλεκτικός κατάλογος των κατακτήσεων, αφίσταται του ρομαντικού στοιχείου. Αντιθέτως, μοιάζει να είναι απλά μία εμμονή.<sup>72</sup>

Ο Λεπορέλλο καυχιέται (1<sup>ο</sup> τετράστιχο) για τη συμμετοχή του στην εκπόνηση του καταλόγου του αφεντικού του, ολοκληρώνοντας την εισαγωγή του στο μέτρο 16, με τη συνοδεία των εγχόρδων. Συνεχίζοντας στο ίδιο ύφος (από το μέτρο 18 και μετά), με κεντρική νότα τη δεσπόζουσα λα<sub>3</sub> και τα κατιόντα διαστήματα τρίτης (ειδοποιό στοιχείο της *opera buffa*) απαριθμεί τις κατακτήσεις και τις χώρες καταγωγής των γυναικών, αναφέροντας με έμφαση τον συνολικό αριθμό των χιλίων τριών. Οι δύο κορώνες και οι συγκοπές (παρ. 7), με τη βοήθεια της δυναμικής, έχουν σκοπό να επιστήσουν την προσοχή για την ανακοίνωση του μαγικού αριθμού στην Ισπανία, τη λεγόμενη «μυθοπλασία του ψεύδους»,<sup>73</sup> δηλαδή τη διόγκωση και την υπερβολή του αριθμού των κατακτήσεων του “ακόλαστου”. Πριν από την ανακοίνωση η φράση: “ma in Ispagna” («στην Ισπανία, όμως») επαναλαμβάνεται με ένα *rallentando* που διαρκεί δύο μέτρα, μία υπενθύμιση της υπερηφάνειας του τόπου καταγωγής του αφεντικού του και του ιδίου, φυσικά. Παράλληλα, αποτελεί κι έναν υπαινιγμό περιφρόνησης για την Ελβίρα, την οποία συγκαταλέγει στο ανώνυμο πλήθος των κατακτήσεων του ήρωα.<sup>74</sup> Εξάλλου, μιμείται το ιδίωμα του αφεντικού του, υιοθετώντας τις συγκοπές, που αρμόζουν στην εξευγενισμένη γλώσσα των ευγενών (ανατίθενται, συνήθως, σε χαρακτήρες αριστοκρατικής καταγωγής).<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Robert Donington, “Don Giovanni Goes to Hell”, *The Musical Times*, 122/1661, Jul. 1981, σ. 447.

<sup>73</sup> Otto Rank, *Δον Ζουάν*, μετάφραση: Θανάσης Χατζόπουλος, Οργανισμός του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 31.

<sup>74</sup> Spike, ό. π., σ. 90.

<sup>75</sup> Noske, ό. π., σ. 47.

Παράδειγμα 7 (μ. 27-33)

Frankreich und neun-zig in Persien, a-ber in Spanien, ja, in Spanien schon tausend und dr  
*Fran-cia, in Turchia novant' u-na, ma in I-spa-gna, ma in I-spa-gna son già mil-le e tr*

*p sfp p sfp p sfp*

vii°<sub>6</sub>/V V<sub>5</sub> I ii' I<sup>6</sup> ii<sub>6</sub> ii' V I

Η ανακοίνωση επαναλαμβάνεται ακόμη δύο φορές, με το μεγαλύτερο μέρος της ορχήστρας να παίζει unisono, έως την τελική τέλεια πτώση στο μέτρο 37. Το ίδιο τετράστιχο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 49-71, αυτή τη φορά στην περιοχή της δεσπόζουσας (Λα μείζων). Από το μέτρο 38 γίνεται μία γενική μνεία στην ποικιλία των κοινωνικών καταβολών, των ηλικιών και των σωματικών χαρακτηριστικών των γυναικών του καταλόγου, με τη γρήγορη εναλλαγή των συλλαβών (συλλαβικό ύφος). Ανάμεσα σε κάθε φράση μεσολαβεί παύση ενός μέτρου, γεγονός που συμβάλλει στη σταδιακή επιτάχυνση. Η ανιούσα βηματική αλυσίδα και η μετατροπία στη Λα μείζονα, οδηγούν το απόσπασμα σε μισή πτώση στο μέτρο 49. Από το μέτρο 49-71 η ατέρμονη κίνηση των ογδών με την αναφορά της καταγωγής των γυναικών οδηγείται στην κορύφωση με όλη την ορχήστρα σε tutti, στο τέλος του Allegro, και με τον Λεπορέλλο να επιδίδεται σε ανιούσες και κατιούσες βηματικές διαδοχές φθόγων (παρ. 8), όταν αναφέρεται στις κοινωνικές καταβολές των γυναικών.

Παράδειγμα 8 (μ. 73-76)

Fl. a 2  
Ob.  
Fag. a 2  
Cor. in D  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
L.  
Vc.  
Cb.

schätzchen, Kammerzofen, Baro - nessen, hoch-ge-bo-re-ne Prin-zessen, Mädchen sinds von jedem Stande, jeder Gattung und Ge -  
 di - ne, vñan con-tesse, ba-ro - nes-se, mar-che-sa-ne, princi-pes-se, e vñan don-ne dogni gra-do, dogni for-ma, dogni e

Μετά το σταμάτημα στη δεσπόζουσα (μ. 84, Andante con moto, μέτρο 3/4) αναμένουμε κάτι καινούριο. Μέσα από αυτό το ομιχλώδες τοπίο με τη συσσωρευμένη ένταση, βιώνουμε την αίσθηση ότι εμφανίζεται η πηγή της μαγικής δύναμης του Ντον Τζοβάννι, καθώς η φιγούρα του αναδύεται, μέσα από μία περισσότερο μετρημένη και γραφική μελωδική γραμμή. Ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί ξανά μία ελεύθερη παραλλαγή της διμερούς μορφής (ABAA'B) για την περιγραφή του τέλειου ευγενούς, αρχικά με τη μορφή ενός *μενονέτο*, όπως είναι και αυτονόητο, λόγω των αριστοκρατικών καταβολών του ήρωα (χαρακτηριστική είναι η συνοδεία *divisi* στις βιόλες).

Ο Λεπορέλλο καταλαβαίνει τέλεια το αφεντικό του, ενώ γνωρίζει την ικανότητα που έχει ο Ντον Τζοβάννι να προσαρμόζεται στους τρόπους των γυναικών που θέτει ως στόχο, κάτι το οποίο καθίσταται το πιο ισχυρό του όπλο. Έτσι λοιπόν, υιοθετώντας το στυλ της ευγενικής καρικατούρας, όπως αρμόζει στη φύση του, περιγράφει τη «σταθερότητα» των μελαχρινών και τη «γλυκύτητα» των ξανθών. Η αντίθεση αυτή αναδεικνύεται μέσα από μία απολαυστική λεπτομερή επεξεργασία, με τη μουσική να ανέρχεται βηματικά κατά την περιγραφή της μεγαλοπρέπειας των μεγαλόσωμων γυναικών και με τον ίδιο τον Λεπορέλλο να αποδίδει νότες μεγάλης διάρκειας (παρ. 9) έως το υψηλό  $re_4$ , συνεπικουρούμενος από τις φανφάρες των κόρνων και τις συγχορδίες όλης της ορχήστρας, έως τη λέξη “La pìccina” στην οποία

πέραςμα τίθεται πάνω σε έναν ισοκράτη (παρ. 9).<sup>76</sup>

### Παράδειγμα 9

S.  
 Som - mer schlanke Kin - der.  
 sta - te la magrot - ta;

Vc.  
 cresc.

Cb.  
 cresc.

Gro - ße liebt er gra - vi - tä - tisch.  
 è la gran - de ma - e - sto - sa,

S.  
 ernst und vor - nehm, ma - je - stä -  
 è la gran - de ma - e - sto -

Vc.  
 p cresc. f

Cb.  
 p cresc. f

### Παράδειγμα 10

[illegible]

Το μοτίβο που συνοδεύει τις παραπάνω αναφορές είναι το ίδιο, ενώ επανεμφανίζεται με το ίδιο περιεχόμενο, επαναλαμβανόμενο πέντε φορές, παρέχοντας, με αυτόν τον τρόπο μία γραφική εικόνα του Ντον Τζοβάννι και του τρόπου με τον οποίο δεν κάνει καμία διάκριση ανάμεσα στους διαφορετικούς τύπους γυναικών.

Το δεύτερο μέρος περιέχει μία υψηλής σημασίας παραλλαγή πάνω στην πτώση που διακόπτεται σε Σιβ μείζονα (απατηλή πτώση με δανεισμό συγχορδίων από τον ομώνυμο ελάσσονα τρόπο) στο μέτρο 131, καθώς ο Λεπορέλλο ξαφνικά δημιουργεί μία μυστηριώδη και απειλητική ατμόσφαιρα με τις ψιθυριστές παρατηρήσεις του, ζωντανεύοντας, ενδεχομένως, όλον το δαιμονικό χαρακτήρα και

<sup>76</sup> Abert, ό. π., σ. 1067.

τη ροπή προς τον ηδονισμό του αφεντικού του. Προσπαθεί να ταυτιστεί με τον κύριο του, αν και είναι σαφές ότι στερείται, όχι μόνο του “ζωώδους μαγνητισμού” του, αλλά γενικότερα κι όλων των άλλων χαρακτηριστικών του (απερισκεψία, αλαζονεία, γοητεία κλπ).<sup>77</sup> Το μη αναμενόμενο μοτίβο staccato στο πρώτο φαγκότο συντελεί στο να προσδώσει τον κατάλληλο συμβολισμό.<sup>78</sup> Η έντονα ρυθμική και απροσδόκητα μελαγχολική και δυσοίωνη φράση μας υπενθυμίζει ότι ακόμη και σε μία κωμική κατάσταση δεν είναι όλα τόσο γελοία και επιφανειακά όσο φαίνονται.<sup>79</sup>

#### Παράδειγμα 11

The musical score for Example 11 is presented in a standard orchestral format. The staves are arranged from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor in D, Violins I and II (Viol. I, II), Viola, Cello (C.), and Double Bass (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes a highlighted section for the Bassoon (Fag.) starting at measure 128, which is marked with a forte (f) dynamic. The lyrics for the vocal parts (L., Vc., Cb.) are in German and Italian, with the English translation provided below. The harmonic analysis at the bottom of the score is as follows:

|   |                |    |                             |                               |                               |
|---|----------------|----|-----------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| V | V <sup>7</sup> | VI | i <sup>6</sup> <sub>4</sub> | ii <sup>o6</sup> <sub>5</sub> | V <sup>6</sup> <sub>3/V</sub> |
|---|----------------|----|-----------------------------|-------------------------------|-------------------------------|

Το μοτίβο του φαγκόττου (παρ. 11, μ. 131), παρομοίως, επιστρέφει στο τέλος του μέρους. Η ανιούσα γραμμή του μπάσου (μ. 150-153) θα μπορούσε να δηλώνει την απόρριψη του Ντον Τζοβάννι από τον Λεπορέλλο, ουσιαστικά, από τη φωνή της συνείδησής του. Στην coda απευθύνεται στην Ελβίρα, με οίκτο και απαξίωση, συνάμα, με την επίμονη χυδαιότητα του Λεπορέλλο, η οποία υποστηρίζεται και υπογραμμίζεται από τα πνευστά, έως την κορύφωση με τη συγκοπτόμενη

<sup>77</sup> Geoffrey Clive, “The Problem of “Don Giovanni” Again”, *Music & Letters* 14/1, Jan. 1933, σ. 3.

<sup>78</sup> Abert, ό. π., σ. 1068.

<sup>79</sup> Clive, ό. π., σ. 3.

διανθισμένη κολορατούρα.<sup>80</sup> Ο Λεπορέλλο εγκαταλείπει τη σκηνή θριαμβευτικά, χωρίς να παραλείψει να απευθύνει στην Ελβίρα μία γκροτέσκα ειρωνική φιλοφρόνηση – “purche porti la gonnella,/ voi sapete quell che fa,” «αρκεί να φοράει φουστάνι, / και τότε ξέρετε τι κάνει.» –, πάνω σ’ ένα, παραδόξως, σαγηνευτικό μοτίβο. Είναι αυτά που ο υπηρέτης διδάχθηκε με τον καιρό, δίπλα στον κύριό του. Η μονόμετρη φράση γίνεται πιο εμφαντική, με τη μετατόπισή της από τον πρώτο χρόνο στον δεύτερο (παρ. 12).

Παράδειγμα 12 (μέτρα 154-156)

148

Viol. I

Viol. II

Viola

L.

Vc.

Cb.

wißt ja, wie's da geht, nun, Ihr wißt ja, wie's da geht, Doch wo-zu noch all die Wor-te, kennt ja  
 pe - te quel che fa, voi sa - pe - te quel che fa, pur-chè por-ti la gon-nel-la, voi sa -

Η Ελβίρα ακούει προσεκτικά, διότι το πορτρέτο που έχει σκιαγραφήσει ο Λεπορέλλο είναι αυτό του ερωτευμένου άνδρα, αλλά τα χρώματα με τα οποία το φιλοτέχνησε και ο ενοχλητικός του τρόπος, την ξεπερνούν πλήρως. Δεν υπάρχει λόγος γι αυτήν να απαντήσει, και σε αυτή την συγκυρία μία εκφραστική άρια του γενικού θυμού της ή της αγανάκτησής της, θα μπορούσε απλά να αποδυναμώσει την εκρηκτική της αποχώρηση στην προηγούμενη άρια (οικονομία των μέσων). Έτσι λοιπόν, μετά από ένα σύντομο secco recitativo αποχωρεί από τη σκηνή.<sup>81</sup>

Παρά το γεγονός ότι ο Λεπορέλλο σχολιάζει, ενίοτε με καυστικό και δηκτικό τρόπο, τα τεκταινόμενα και τις ενέργειες των άλλων χαρακτήρων, παραμένει, ωστόσο, δευτερεύουσα φυσιογνωμία στην πλοκή της όπερας, όντας θύμα των περιστάσεων, παρά συμμετοχος ή και κινητήρια δύναμη των μηχανορραφιών που συντελούνται σ’ αυτήν.<sup>82</sup> Στο Allegro περιέχονται οι δραματικές και κωμικές λειτουργίες μίας ολοκληρωμένης opera buffa. Ο Λεπορέλλο έχει τον ρόλο του

<sup>80</sup> Abert, ό. π., σ. 1068.

<sup>81</sup> Ο. π.

<sup>82</sup> Loft, ό. π., σ. 386.

αποστασιοποιημένου αφηγητή. Στο Andante η πρόθεση είναι διαφορετική: ο ίδιος, μέσω του γλαφυρού *μενουέτου* μιμείται τις τεχνικές αποπλάνησης του Ντον Τζοβάννι, ταυτιζόμενος, πλέον, με τον κύριό του, σε ρόλο «Σωσία».<sup>83</sup>

### 3.3 Ντον Οττάβιο

Οι άριες του Οττάβιο και της Ντόννα Άννα συνιστούν τροχοπέδη στην εξέλιξη της δράσης και γενικότερα στη μουσικοδραματική πρόοδο της όπερας. Μοιάζουν περισσότερο με μέρη κοντσέρτου, που δεν συνεισφέρουν στη δράση, όπως ακριβώς και οι «άσημοι» χαρακτήρες που τις εκφέρουν.<sup>84</sup>

Αν και ο Ντον Οττάβιο είναι ένας παθητικός χαρακτήρας, μονίμως συμπεριφέρεται με ευπρέπεια και ευγένεια, προκαλώντας τη συμπάθειά μας και μέσω της ειλικρινούς αγάπης του για την Ντόννα Άννα. Το ότι δεν επιτίθεται στον Ντον Τζοβάννι δεν δηλώνει δειλία, καθώς δεν είναι πεπεισμένος για την ενοχή του, κι έτσι δεν υπάρχει λόγος να τον προκαλέσει σε μονομαχία για την επίθεσή του στη χωριατοπούλα Τσερλίνα.<sup>85</sup> Ο Ντον Οττάβιο γίνεται ολοένα και περισσότερο μία ωχρή φιγούρα, ένας εραστής με αδύναμη θέληση: σκοπός του είναι να παρηγορεί την Ντόννα Άννα, στερούμενος τη συμπάθειά μας, καθώς αποφασίζει να δράσει, όταν είναι ήδη αργά.<sup>86</sup> Στην εκδοχή της Πράγας παρουσιάζεται ως το άκρο αντίθετο του Ντον Τζοβάννι.<sup>87</sup> Το ότι ο Μότσαρτ απέτυχε να παρατηρήσει αυτές τις ελλείψεις ή ότι τις θεωρούσε ήσσονος σημασίας δεν εξετάζεται στην παρούσα μελέτη. Στην πραγματικότητα τον αντιμετωπίζει σαν έφηβο. Για τον συνθέτη το βασικό κίνητρο για τις ενέργειες του Ντον Οττάβιο είναι ο έρωτας, όπως είναι και για τον Ντον Τζοβάννι αλλά, ενώ στην περίπτωση του τελευταίου, ο έρωτας απελευθερώνει όλη του τη ενέργεια στην πιο έντονη μορφή της, στον Ντον Οττάβιο περιορίζεται σε μία κατάσταση απόλυτης παράλυσης και ύπνωσης. Ο έρωτάς του για την Ντόννα Άννα, είναι, μόλις, και μετά βίας μία άλλη σκέψη στο μυαλό του, και τα κτυπήματα της μοίρας που ηχούν γύρω από αυτόν, μόλις που φτάνουν στα αυτιά του. Ως εκ τούτου, η έλλειψη πρωτοβουλίας θεωρείται ως ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του.

---

<sup>83</sup> Loft, ό. π., σ. 387.

<sup>84</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 117.

<sup>85</sup> Abert, ό. π., σ. 1094.

<sup>86</sup> Ό. π., σ. 1095.

<sup>87</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 155.

Όταν είναι υποχρεωμένος να ενεργήσει, δεν παρακινείται από τη δύναμη της θέλησης, παρά από τη λογική.

Ο Ντον Οττάβιο στέκεται μεταξύ του Ντον Τζοβάννι και της Ντόννα Άννα, ενσωματώνοντας τη συνειδητή ειρωνεία του δημιουργού του, κάτι το οποίο θα έβαζε στον πειρασμό πολλούς συνθέτες να τον γελοιοποιήσουν, έστω και ελάχιστα. Ο Μότσαρτ τον αφήνει να δημιουργήσει την εντύπωση ότι διαθέτει δυνατό χαρακτήρα και ισχυρή σύνδεση με το περιβάλλον του. Επιπλέον του δίνει τις πιο ζεστές και ευγενικές καντιλένες σε όλη την όπερα, οι οποίες μπορούν να συγκριθούν μόνο με αυτές του Ντον Τζοβάννι. Τα συναισθήματα του είναι πηγαία και ειλικρινή, αναπτύσσονται με ανδροπρέπεια, ενώ η αδυναμία του έγκειται μόνο στο γεγονός ότι μετά τον όρκο που πήρε είναι απορροφημένος από αυτό το συναίσθημα, γεγονός που καθιστά απλά ατροφικές τις προθέσεις και την αποφασιστικότητά του. Ζει με γνώμονα τη λογική, την τιμιότητα και την ειλικρίνεια κι όχι τον αισθησιασμό. Η αδυναμία του εξισορροπεί τη δύναμη του Ντον Τζοβάννι.<sup>88</sup>

Μία άλλη ιδιότητα στην οποία ο Ντα Πόντε δίνει εξαιρετική σημασία είναι οι επιφανειακές πτυχές της συμπεριφοράς των ευγενών. Έχει παρατηρηθεί ότι ο Ντον Οττάβιο ως χαρακτήρας έχει μία ιδιαίτερη θέση, από το γεγονός ότι στέκεται μόνος του μέσα σε ένα κόσμο που εμφορείται από άγρια πάθη. Φυσικά, δεν είναι μία απομονωμένη και στενόχωρη φυσιογνωμία, όπως τον παρουσιάζουν εσφαλμένα πολλοί ερμηνευτές και αναλυτές, αλλά ένα οργανικό κομμάτι της δράσης, άρρηκτα συνδεδεμένο με τη μοίρα της Ντόννα Άννα, καθώς και με εκείνη του Ντον Τζοβάννι.<sup>89</sup>

### 3.3.1 Αρ. 21. Άρια (“Il mio Tesoro intanto”)

Στην άριά του “Il mio Tesoro intanto” («Στο μεταξύ, εσείς, το θησαυρό μου...») ανακλάται με ενάργεια ο χαρακτήρας του Ντον Οττάβιο. Η αγάπη αποκτά ξανά γι αυτόν ξεχωριστή θέση, γεγονός που αποτυπώνεται με ιδιαίτερη εσωτερικότητα και γλυκύτητα στο πρώτο μέρος (μ. 1-29) της διμερούς άριας σε Andante grazioso, χωρίς την υπερβολή και την έξαρση του πάθους. Ο ευγενής λυρισμός, αντιπροσωπευτικός για όλο το μέρος, φτάνει εδώ στην κορύφωσή του. Τα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά χαρακτηριστικά όπως το κρατημένο forte πάνω στο φα<sub>5</sub> (μ. 24-

---

<sup>88</sup> Steptoe, ό. π., σ. 201.

<sup>89</sup> Abert, ό. π., σ. 1095.

26), και τα διάφορα, εν είδει κολορατούρας περάσματα (μ. 18, 20 και 27), στην εκφορά της λέξης “cercate” («προσπαθήστε») τα οποία προορίζονταν για τον τενόρο Αντόνιο Μπαλιόνι, είναι εξαιρετικά. Στο δεύτερο μέρος (μ. 30-48) το κλίμα γίνεται ηρωικό, με τις παρεστιγμένες αξίες και τα μεγαλύτερα διαστήματα, τις διαφωνίες της δεσπόζουσας με έβδομη της Φα μείζονος, τις απότομες αλλαγές της δυναμικής, τις συγκοπές της ορχήστρας και την τριπλή επανάληψη των απειλών του (“che sol di stragi e morti/nunzio vogl’ io tornar” = «και θα γυρίσω μόνο για να αναγγείλω σφαγή και θάνατο») να συμβάλουν στην επίταση του θυμού του, καθώς εκφράζει την πρόθεσή του να εκδικηθεί για τις αδικίες που υπέστη η σύντροφός του. Το τμήμα ολοκληρώνεται με μία κολορατούρα (μ. 43-49) στην τονική της Φα μείζονος.

### Παράδειγμα 13 (μ. 36-39)

Clar. in B  
Fag.  
Cor. in B  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
D. O.  
Vc.  
Cb.

Kampf auf Tod und Le - ben eil ich zu - ra - scher Tat, eil  
sol di stra - ge e mor - ti nun - zio vogl' io tor - nar, nun -

Το διανθισμένο γράψιμο στην επιστροφή (μ. 49-70) από το ηρωικό κλίμα του δεύτερου μέρους προς το κύριο θέμα, αποδίδεται με ιδιαίτερη λεπτότητα. Από το μέτρο 71 έως το τέλος της άριας επανέρχεται η επίδειξη της ισχύος του. Στα μέτρα 71-74 εμφανίζεται δύο φορές το «μοτίβο της προδοσίας» (παρ. 14), το οποίο τίθεται πάνω στις νότες  $Mib_5$ - $La_5$  και  $Si_b_4$ , όπως ακριβώς θα το συναντήσαμε στην άρια αρ. 8 της Ελβίρα, εναρμονισμένο με δεσπόζουσα και τονική στη  $Si_b$  μείζονα. Τα τριακοστά δεύτερα στα βιολιά, προαγγέλλουν την παρέμβαση του Ντον Τζοβάννι, όπως ακριβώς στην άρια αρ. 8. Κι εδώ, μάλλον υποδεικνύουν, με τον ίδιο τρόπο, τον υπαίτιο της αδικίας.

Παράδειγμα 14 (μ. 71-73)

Viol. I senza sord. *p*

Viol. II senza sord. *[p]*

Viola senza sord. *f* *p*

D. O. kann! Sagt, daß ich dem Ver-bre - cher blu - ti - gen Lohn werd g  
gar! Di - te - le, che i suoi tor - ti a ven-di-car io vi

Vc. arco *f* *p*

Cb. arco *f* *p*

Τέλος, αν και η ορχήστρα παράγει ένα μεγάλο μέρος της ενέργειας, το φωνητικό μέρος από μόνο του παραμένει ιδιαίτερος αναποφάσιστο, καθώς δεν εκφράζει το νέο συναίσθημα με το ίδιο σθένος, όπως πριν. Παλαιότεροι συγγραφείς το εξέλαβαν ως ατέλεια, παρόλο που είναι τυπικό για τον χαρακτήρα του Ντον Οττάβιο.<sup>90</sup> Το ίδιο ισχύει και για την επανάληψη του περάσματος, καθώς αλλάζει ένας αριθμός λεπτομερειών, προκειμένου να τονιστεί η εκφραστικότητα. Τα μεγάλα διαστήματα της φωνητικής γραμμής αποδίδουν το συναίσθημα της απελπισίας, ένα ειδοποιό χαρακτηριστικό του θεατρικού ύφους των Ναπολιτάνων.<sup>91</sup>

### 3.4 Ντόννα Άννα

Ο Ντα Πόντε θέτει την Ντόννα Άννα επικεφαλής της δράσης κατά του Ντον Τζοβάννι, πλάθοντας το τελειότερο γυναικείο πρόσωπο, που αφίσταται του αισθησιακού πάθους. Αποστολή της η υπεράσπιση και η εκδίκηση των καταπιεσμένων νόμων της ηθικής. Στα πλαίσια αυτό προσλαμβάνει το ίδιο βάρος με τον τραγικό ήρωα του έργου.<sup>92</sup> Επομένως, δεν είναι η ανώνυμη γυναίκα, που απλά θα συμπληρώσει τον κατάλογο των κατακτήσεων του “ακόλαστου”, όπως παρουσιάζεται από τον Τίρσο ντε Μολίνα (*El burlador de Sevilla*, 1630), ή όπως αγνοείται παντελώς από τον Μολιέρο. Ως κόρη ενός ευγενούς, του νεκρού Διοικητή,

<sup>90</sup> Abert, ό. π., σ. 1095.

<sup>91</sup> Ο. π., σ. 1096

<sup>92</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 83-84.

θα έχει ξεχωριστή θέση, καθώς επωμίζεται με το καθήκον της εκδίκησης για το θάνατο του πατέρα της, παραπέμποντας στην τυπολογία των σοβαρών ηρωίδων του Μπαρόκ.<sup>93</sup>

Στον Τίρσο ντε Μολίνα αναφέρεται ως η κόρη του Ιππότη και θύμα του Δον Ζουάν. Στον Μολιέρο δεν υφίσταται ως ρόλος, καθώς η μονομαχία του Δον Ζουάν με τον Ιππότη λαμβάνει χώρα στο παρελθόν. Στο λιμπρέτο του Μπερτάτι εμφανίζεται μόνο δύο φορές, μέχρι και το θάνατο του πατέρα της.<sup>94</sup> Ο Ντα Πόντε δεν συμπεριέλαβε στο λιμπρέτο λέξεις και φράσεις που θα μπορούσαν να υπονοήσουν την πραγματοποίηση του βιασμού από τον Ντον Τζοβάννι, όπως αυτό συμβαίνει στο κείμενο του Μπερτάτι. Επομένως, πουθενά δεν υπάρχει αναφορά για βιασμό, αποπλάνηση ή εκούσια παράδοση, αν και ο βιασμός θα μπορούσε να θεωρηθεί δεδομένος, λόγω και του χαρακτήρα του ήρωα.<sup>95</sup>

Στην 3<sup>η</sup> σκηνή της 1<sup>ης</sup> πράξης η Ντόννα Άννα, καθώς συνέρχεται από τη λιποθυμία της συγγέει στιγμιαία τον Ντον Οττάβιο με τον άνθρωπο που επιχείρησε να τη βιάσει, ικετεύοντάς τον να φύγει. Όταν ανακτά πλήρως τις αισθήσεις της ζητάει συγγνώμη, αλλά και την περαιτέρω βοήθεια για εκδίκηση. Νιώθει ντροπή και αισχύνη στο να αναφερθεί στα γεγονότα που προηγήθηκαν; Ο Einstein θεωρεί δεδομένη την αποπλάνησή της από τον Ντον Τζοβάννι, αλλά και την έλλειψη κάποιου συναισθηματισμού εκ μέρους της.<sup>96</sup> Προς το τέλος της 11<sup>ης</sup> σκηνής της πρώτης πράξης φαίνεται ότι η Ντόννα Άννα δεν αναγνωρίζει στο πρόσωπο του ήρωα το άτομο που αποπειράθηκε να τη βιάσει, πεποίθηση που ενισχύεται από την προσπάθειά του να την προσεγγίσει ερωτικά. Γνωρίζουμε ότι η φύση του ήρωα δεν συνάδει με την επανάληψη στον έρωτα, και αυτό ενισχύει την εκδοχή της αποτυχημένης απόπειρας βιασμού της Ντόννα Άννα.

Η υποψία για την ταυτότητα του Ντον Τζοβάννι αποκτά έρεισμα στη 12<sup>η</sup> σκηνή της 1<sup>ης</sup> πράξης με την παρέμβαση της Ντόννα Ελβίρα και τις αποκαλύψεις των απιστιών του ήρωα. Από τη στιγμή εκείνη και μετά προσθέτει κι έναν ακόμη λόγο

---

<sup>93</sup> Rousset, ό. π., σ. 265.

<sup>94</sup> Στην ιστορία της λογοτεχνίας το θεματικό στοιχείο της ερωτικής έλξης για τον Ντον Τζοβάννι εμφανίζεται σε δύο έργα στο ισπανικό θεατρικό έργο με τον τίτλο: *A. Cordoba y Maldonado, La Venganza en el sepulcro* (*Η εκδίκηση στον τάφο*), του 17<sup>ου</sup> αιώνα και στον *Ντον Τζοβάννι* του Γκολντόνι, χωρίς αναφορά στην ερωτική έλξη (Βλ. Γιάννου, ό. π., σ. 129).

<sup>95</sup> Ό. π., σ. 130.

<sup>96</sup> Rushton, W. A. *Μότσαρτ...*, ό. π., σ. 59.

στον βασικό σκοπό της εκδίκησης: την προσπάθεια κάποιου να σπλώσει την τιμή της. Η αντιφατική ερωτική της έλξη προς τον Ντον Τζοβάννι, πιθανόν να εξυπηρετεί τη συμμετρία στο έργο.<sup>97</sup>

Η Ντόννα Άννα (ενσαρκώνει έναν σοβαρό γυναικείο ρόλο), στην 1<sup>η</sup> σκηνή, εισέρχεται πρώτη μετά τον Λεπορέλλο<sup>98</sup> (στον Μπερτάτι πρώτος μπαίνει ο Ντον Τζοβάννι), γεγονός πολύ σημαντικό, επειδή απεικονίζει την ικανότητα του ήρωα να προσαρμόζεται μουσικά στον χαρακτήρα της γυναίκας με την οποία καταπιάνεται. Ο Ντον Τζοβάννι δεν προσελκύει τα υπονήφια θύματά του μόνο με τη φυσική του προσέγγιση, αλλά και μουσικά, προσβάλλοντας την εσωτερική τους ύπαρξη. Η δαιμονική του φύση δεν περιορίζεται μόνο στη σεξουαλική σφαίρα, αλλά επηρεάζει κάθε πτυχή της υπόστασής τους, εξαπολύοντας όχι μόνο έρωτα, αλλά κι όλες τις ζωτικές δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης. Υπό αυτή τη σκοπιά, προσλαμβάνει ιδιαίτερη σημασία η θέση της Ντόννα Άννα, η οποία στέκεται ακλόνητη και ανεπηρέαστη, χωρίς να υποκύπτει στον πυρετό του πάθους που εκπορεύεται από τον ήρωα. Οι μετέπειτα ερμηνείες, που είναι αποτέλεσμα διαφορετικών προσεγγίσεων του κειμένου, εξυπηρετούν, περισσότερο, τη στοιχειοθέτηση ηθικών διδαγμάτων, γεγονός που αφίσταται των προθέσεων του συνθέτη.<sup>99</sup>

Ο Ντον Τζοβάννι αντιμετωπίζει την Ντόννα Άννα με σφοδρότητα, ακολουθώντας κάθε κίνησή της, κυρίως με το άγρια ταραγμένο μοτίβο πάνω στις λέξεις “Come furia disperata” («ως απελπισμένη μαινάδα»).

#### Παράδειγμα 15



Είναι το πρόσωπο που συνδέθηκε κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με πληθώρα ερμηνειών και προσεγγίσεων, αρχής γενομένης από το διήγημα του E. T. A Hoffmann, *Δον Ζουάν* (1813). Η οπτική του εδράζεται στο ψυχολογικό υπόβαθρο της ερωτικής έλξης της για τον Ντον Τζοβάννι και στην ολοκλήρωση της σχέσης τους. Η επιδίωξη της

<sup>97</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 132.

<sup>98</sup> Η σύμβαση να εισέρχεται ο υπηρέτης πρώτος στη σκηνή είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της opera buffa.

<sup>99</sup> Abert, ό. π., σ. 1062.

τιμωρίας του ήρωα εκλαμβάνεται ως η υπέρβαση της αντινομίας δύο αντίρροπων συναισθηματικών καταστάσεων: της ερωτικής έλξης για τον εραστή και της δίψας για εκδίκηση για το δολοφόνο του πατέρα της.<sup>100</sup> Σύμφωνα με την παραπάνω οπτική η Ντόννα Άννα συμπεριφέρεται, λοιπόν, υποκριτικά στον αρραβωνιαστικό της Ντον Οττάβιο, λόγω του μυστικού της έρωτα για τον Ντον Τζοβάννι.<sup>101</sup>

Ο Joachim Kaiser θεωρεί ότι είναι ξεκάθαρο τι επιθυμεί να πει η Ντόννα Άννα, αλλά δεν είναι καθόλου σαφές τι πραγματικά λέει στο *accompagnato recitativo* και στην *aria* αρ.10. Πιο συγκεκριμένα, όταν ανακαλεί τα γεγονότα εκείνης της νύχτας – “*Era gia alquanto / avanzata la notte*” («η νύχτα ήταν κιόλας αρκετά προχωρημένη») – το *recitativo* οδηγείται από τη Σιβ μείζων στη μιβ ελάσσονα, μία τονικότητα που εμφανίζεται μόνο σ’ αυτό το σημείο στη συγκεκριμένη όπερα, η οποία και εγκαταλείπεται αμέσως.<sup>102</sup> Το μετατροπικό πέραςμα συντελείται με τις συγκοπές των εγχόρδων (παρ. 16), που ενδεχομένως, υποδηλώνουν την παρουσία του Ντον Τζοβάννι, τονίζοντας ιδιαίτερα το στοιχείο της ορμητικής του αποφασιστικότητας. Συνεπώς, κατατίθεται η άποψη ότι ο Ντα Πόντε και ο Μότσαρτ έχουν προικίσει την Ντόννα Άννα με ένα μυστικό. Το τελευταίο αποτελείται, μερικώς, από την ασάφεια τη φυσικής ερωτικής επαφής, και από την επακόλουθη συναισθηματική σύγκρουση που επιδρά στην ψυχολογία της.<sup>103</sup> Η γυναίκα με τα χαρακτηριστικά της κόρης μίας μεγαλοαστικής οικογένειας έρχεται αντιμέτωπη με την αφύπνιση της θηλυκότητάς της, δένεται συναισθηματικά με τον αποπλανητή, γι αυτό και τον καταδιώκει: διότι δεν είναι ακόμη κτήμα της.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 128.

<sup>101</sup> Ο Walter Felsenstein (διευθυντής της κωμικής όπερας του Ανατολικού Βερολίνου) ανασκευάζει πλήρως τη ρομαντική αντίληψη περί ατίμωσης της Ντόννα Άννα, παίρνοντας αφορμή από τη νέα σκηνοθετική του πρόταση στο ανέβασμα του *Ντον Τζοβάννι*, το 1966 (Βλ. Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 131).

<sup>102</sup> Joachim Kaiser, *Who's who in Mozart's Operas, From Alfonso to Zerlina*, Charles Kessler (μτφρ.), Schirmer Books, New York 1987, σ. 19.

<sup>103</sup> Ό. π., σ. 20.

<sup>104</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 138.

Παράδειγμα 16 (μέτρα 24-26)

23

Viol. I

Viol. II

Viola

D.A.

D.O.

Cemb. e Basso cont.

Vc.

Cb.

Andante

Schon warf der Abend sei-ne Schlei-er her-nie-der, als in mei-ne Ge-  
E - ra già al-quan-to a-van - za - ta la noi-te, quando nei-le mie

schah? Er-zäh-le mir den son-der-ba-ren Her-gang.  
fu, nar-ra-te-mi lo stra-no av-ve-ni-men-to.

Ο Μότσαρτ και ο Ντα Πόντε, δεν υπαινίσσονται κάτι τέτοιο. Σε διαφορετική περίπτωση θα είχαν προβεί στη συγγραφή κάποιας άριας, ή τουλάχιστον μίας cavatina, ώστε να περιγράψουν τον κρυφό πόθο της Ντόννα Άννα. Για τον Μότσαρτ δεν υφίσταται υφέρπον ερωτικό πάθος. Η Ντόννα Άννα, η κόρη ενός εξέχοντος ευγενούς, είναι μία αριστοκρατική μορφή που έχει τον πλήρη έλεγχο των συναισθημάτων και των επιθυμιών της, εν αντιθέσει με την Ντόννα Ελβίρα, που είναι δέσμια των παθών της. Η επίθεση που δέχτηκε από τον “ακόλαστο” ωχριά μπροστά στη θέα του αιματοβαμμένου πατέρα της. Στο πρόσωπό του δεν αντικατοπτρίζεται ο δαιμονικός αποπλανητής, αλλά ο αδίστακτος τύραννος που με τον αχαλίνωτο παρορμητισμό του τείνει να καταστεί η απόλυτη εξουσία, πάνω από τη ζωή και το θάνατο. Η αηδία και η αποστροφή που της προκαλεί ο άνθρωπος που αφαίρεσε τη ζωή του πατέρα της, αδρανοποιεί, αν όχι εξουδετερώνει όλα τα συναισθήματά της. Το συναίσθημα του μίσους δεν αποτελεί την έκφραση ενός υφέρποντος έρωτα, μίας διακαούς επιθυμίας για την ανάκτηση των απολαύσεων μίας περασμένης αγάπης, όπως συμβαίνει με την Ντόννα Ελβίρα, αλλά, αντιθέτως, υπογραμμίζει την πρόθεση

και την αποφασιστικότητά της για εκδίκηση για το χαμό του πολυαγαπημένου της πατέρα.<sup>105</sup>

Από την άλλη, ο Ντα Πόντε και ο Μότσαρτ δεν αμφισβητούν την αγάπη της για τον Ντον Οττάβιο, η οποία είναι τυπική, βασισμένη σε ηθικούς κανόνες. Με αυτό τον τρόπο εισάγεται ένα ηθικό συστατικό στο δράμα, το οποίο αναγνωρίζει τον ηθικό νόμο σαν μία από τις πραγματικότητες της ανθρώπινης ύπαρξης. Συνεπώς, αυτή η λιτή και ευγενική φιγούρα, αποκλειστική δημιουργία του Μότσαρτ, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τους άλλους χαρακτήρες, μολονότι, κινείται προς τον ίδιο στόχο, όπως και οι υπόλοιπες δυνάμεις που συνιστούν συνολικά το δράμα.

#### **3.4.1 Αρ. 23. Recitativo accompagnato και άρια (ροντό)**

Το *accompagnato recitativo* (μελωδική αφήγηση) και η άρια ήταν σχεδιασμένες να αποτελέσουν ένα numero.<sup>106</sup> Το συγκεκριμένο ρετσιτατίβο, όπως και το σύνολο των ρετσιτατίβων της όπερας, συμβάλλει στη λειτουργικότητα και στη βαθύτερη οργανική ενότητα που διατρέχει το έργο στο σύνολό του. Τα ρετσιτατίβα προετοιμάζουν το έδαφος, από μουσική, ψυχολογική, νοηματική και τεχνική άποψη, για την εναργέστερη απόδοση της άριας που ακολουθεί.<sup>107</sup> Συνεπώς, επιτυγχάνεται η ολότητα της έκφρασης, αποκαθίσταται η ενότητα λόγου και μουσικής, ενώ ταυτόχρονα διαπλάθονται τα αισθήματα και προετοιμάζονται οι συναισθηματικές καταστάσεις που θα αποτελέσουν το υπόβαθρο για τη μελωδία της άριας. Ουσιαστικά, πρόκειται, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γιώργος Χατζηνίκος, για μία «μελωδία εν τω γίγνεσθαι».<sup>108</sup>

Η συγκεκριμένη σκηνή με την Ντόννα Άννα είναι αναμφίβολα, πάντα με όρους δραματουργικούς, ένα μειονέκτημα της όπερας, εμπεριέχοντας στοιχεία μπαρόκ όπερας, διότι επενδύει, σχεδόν αποκλειστικά στην ανάδειξη του συναισθηματικού στοιχείου. Ενδεχομένως εισήχθη στο σημείο αυτό για πρακτικούς λόγους, προκειμένου να προετοιμαστεί η τελική σκηνή, η οποία καταλαμβάνει όλο το χώρο του σκηνικού σε βάθος. Ο Μότσαρτ, ευφυώς αντιλήφθηκε αυτή την

<sup>105</sup> Abert, ό. π., σ. 1061.

<sup>106</sup> Ρετσιτατίβο (Risoluta - Larghetto, 4/4) και άρια (Larghetto, 2/4).

Διανομή: φλάουτο, 2 κλαρινέτα σε ντο, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε φα, έγχορδα.

<sup>107</sup> Γιώργος Χατζηνίκος, *Το ρετσιτατίβο στις όπερες του Mozart, πωξίδα για την αναγέννηση της μουσικής αντίληψης*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 20.

<sup>108</sup> Γιώργος Χατζηνίκος, *Το ρετσιτατίβο του Mozart ως μήτρα για την αναγέννηση της μελωδίας*, Ίδρυμα Γ. Αγγελίνη, Αθήνα 1991, σ. 39.

αναγκαιότητα, χρησιμοποιώντας μία προσωρινή άρια πριν από την κατακρήμνιση του Ντον Τζοβάννι στον Άδη, προσθέτοντας, παράλληλα, τις τελευταίες πινελιές στη σκιαγράφιση του χαρακτήρα της. Επιπλέον, σε μουσικό επίπεδο δημιούργησε μία αποτελεσματική αντίθεση, τόσο με την προηγούμενη, όσο και με την επόμενη σκηνή. Η παρέκβαση του Ντον Οττάβιο θεωρείται περισσότερο προβληματική από ποτέ. Παρά το γεγονός ότι οι εισαγωγικές του παρατηρήσεις αναφέρονται στον Ντον Τζοβάννι και στην τιμωρία του για τις άνομες πράξεις του, οι σκέψεις και τα συναισθήματά του είναι προσηλωμένα στην αγάπη του για την Ντόννα Άννα.

Το *accompagnato recitativo* εισάγει θεματικό υλικό, το οποίο εμπεριέχεται στην άρια, μία τεχνική που ο συνθέτης υιοθέτησε από τον μέντορά του, J.S.Bach. Τα αμιγώς μουσικά στοιχεία υποστηρίζονται κι από το λιμπρέτο. Λέξεις, φράσεις και ιδέες επανέρχονται από τον απλό διάλογο στην άρια. Ο Ντον Οττάβιο και η Ντόννα Άννα χρησιμοποιούν τις ίδιες λέξεις όταν απευθύνεται ο ένας στον άλλον (*Calmatevi, Calma, idolo mio, crudele*).<sup>109</sup>

Η άρια (περιγράφεται σαν ροντό),<sup>110</sup> εισάγεται με ένα ρετσιτατίβο με συνοδεία το οποίο υιοθετεί την ιταλική πρακτική, να εμπεριέχει, δηλαδή, τα μοτίβα του αρχικού της μέρους. Το *accompagnato recitativo* συμβάλλει στην ομαλή μετάβαση από τον *secco* διάλογο στην άρια και από την πρόζα στην ποίηση.<sup>111</sup> Από την άποψη της μορφής και της επεξεργασίας της, ειδικότερα με τη σχεδόν σολιστική γραφή των πνευστών, την επεξεργασμένη κολορατούρα και τα καθαρά μελωδικά της στοιχεία, είναι πιο πολύ κοντά στην παραδοσιακή ιταλική άρια, από οποιαδήποτε άλλη άρια της όπερας, ενώ συνεχίζει να αναδεικνύει μουσικά το χαρακτήρα της Ντόννα Άννα.<sup>112</sup>

Η Ντόννα Άννα παίρνει αφορμή από τον χαρακτηρισμό της ως «σκληρής» (“*Crudele*”) από τον αρραβωνιαστικό της και απορεί για το λόγο που της αποδόθηκε

---

<sup>109</sup> Laurel Elizabeth Zeiss, “Permeable Boundaries in Mozart’s «Don Giovanni»”, *Cambridge Opera Journal* 13/2 Jul. 2001, σ. 121.

<sup>110</sup> Έχει τη δομή Α (στίχοι 1-4, Φα μείζων) – Β (5-6, Ντο μείζων) – Α’ (1-2 και 5-6, Φα μείζων και φα ελάσσονα) – Γ (7-8, Φα μείζων). Τα ΑΒΑ’ αποτελούν, ως είθισται, το αργό μέρος (*Larghetto*) και το Γ το γρήγορο (*Allegretto Moderato*), (Ο. π., σ. 126).

<sup>111</sup> Abraham Gerald, “The Operas”, στο: Robbins H. C. Landon – Donald Mitchell (επιμ.), *The Mozart Companion*, faber and faber, London 1965, σ. 297.

<sup>112</sup> Ο. π.

ο χαρακτηρισμός (εκφέρεται με την ελαττωμένη συγχορδία με έβδομη της σολ ελάσσονος, παρ. 17).

#### Παράδειγμα 17

The musical score for Example 17 is written for a chamber ensemble. It includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Donna Anna, Don Ottavio, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Risoluto'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes lyrics in German and Italian for Donna Anna and Don Ottavio. The lyrics are: Donna Anna: 'Ich grausam? O nein, Ge-lieb-ter! Cru-de-le! Ah no, mio be-ne!'; Don Ottavio: 'grausam! de-le!'.

Η ανανεωμένη ερωτοτροπία του Ντον Οττάβιο αφυπνίζει τη διάθεση για τρυφερότητα και αγνή αγάπη στην ψυχή της (οι τονικότητες είναι κατά το πλείστον οι ελάσσονες, ρε και σολ), παρέχοντας την τέλεια λύση στο δύσκολο έργο της διακήρυξης του έρωτά της γι αυτόν, και την ίδια στιγμή, της άρνησης αυτού του ύστατου πόθου. Ακόμη και τώρα παραμένει συνειδητά προσηλωμένη στο καθήκον της ενάντια στο δολοφόνο του πατέρα της, αλλά, όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, αυτό το συναίσθημα έχει σταδιακά μετατραπεί σε θλιμμένη παραίτηση, χωρίς, ωστόσο, να απολέσει τίποτα από την έντασή του. Στο τέλος του ρετσιτατίβου αποτυπώνεται το μέγεθος του πόνου που νιώθει, με το άγγιγμα της νότας σι<sub>5</sub> (μ. 13). Η ναπολιτάνικη έκκτη που ακολουθεί, δημιουργεί οδυνηρή ατμόσφαιρα, η οποία επιτείνεται από τη μη λύση του προσαγωγέα στο «αναμενόμενο» ρε<sub>5</sub> (αρχικά οδηγείται με διάστημα ελαττωμένης 4<sup>ης</sup> στο φα<sub>5</sub>, παρ. 18).<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Rushton, W. A. *Μότσαρτ...*, ό. π., σ. 102.

Παράδειγμα 18 (μέτρα 11-15)

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
D.A.  
Vc.  
Cb.

brich nicht die Trauer ei-nes lei-den-den Herzens, denn auf e-wig bleib ich dir nur er-ge-ben!  
dur la co-stan-xa del sen-si-bil mio co-re! Ab-bastan-xa per te mi par-la-a-mo-re.

attacca Aria

Με την άρια που ακολουθεί επέρχεται η εσωτερική της σύγκρουση για την αγάπη που νιώθει για τον Ντον Οττάβιο, παρουσιάζοντας ένα μέρος της αφοσίωσής της (μ. 30-35, Φα μείζων) την οποία σιωπηρά καταστέλλει.

Παράδειγμα 19 (μ. 30-35)

D.A.  
Vc.  
Cb.

weiß es, daß ich dich lie-be und mein Le-ben dir ge-weiht,  
sa-i quant'io ta-ma-i, tu co-no-sci la mia fe,

D.A.  
Vc.  
Cb.

daß mein Le-ben dir ge-weiht.  
tu co-no-sci la mia fe.

Μία γυναίκα σαν κι αυτήν αδυνατεί να διαμοιράσει την πίστη της, δίνοντας όλο της το «είναι» στον αρραβωνιαστικό της, αν πρώτα δεν εκδικηθεί για τον χαμό του πατέρα της. Εξάλλου, αυτό ανακοινώνει στον Ντον Οττάβιο με τη θαυμάσια αυθεντική μοτσάρτεια λεπτότητα, η οποία αποκαλύπτει ταυτόχρονα τη στοργή της γι αυτόν και όλη τη μυστική της οδύνη. Στο σημείο αυτό είναι χαρακτηριστική του Μότσαρτ η εισαγωγή ενός εντελώς νέου υλικού στην επόμενη φράση. Καθώς ομολογεί την αγάπη της γι αυτόν, ο τόνος γίνεται αισθητά πιο έντονος,

υποστηριζόμενος από το επίμονο ορχηστρικό μοτίβο στα πρώτα βιολιά (μ. 28-30) σε στυλ Paisiello<sup>114</sup> και την υιοθέτηση του μελίσματός της από τα πνευστά.

Το δεύτερο θέμα στα κλαρινέτα (μ. 58-59) συμβαδίζει με τη νηφάλια επιβεβαίωση των διαβεβαιώσεών της για την αγάπη που υποφέρει γι αυτόν.<sup>115</sup> Με αυτή την παθιασμένη έκκληση προς τον Οττάβιο, αποκαλύπτει την εσωτερική της

#### Παράδειγμα 20 (μ. 58-60)

57

Fl.

Clar. in C

Fag.

Cor. in F

Viol. I

Viol. II

Viola

D. A.

Vo.

Cb.

Drängen, daß vor Leid ich nicht ver-ge-he, vor Leid ver-men - io, se di duot non vuoi ck'io mo-ra, non ck'io

i V<sup>2</sup> i<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> i V<sub>5</sub><sup>6</sup>/VI VI V<sup>7</sup>/VI VI V<sub>5</sub><sup>6</sup>/iv iv V<sup>7</sup>/iv iv i<sub>4</sub><sup>6</sup> Ger<sup>6+</sup>

αγωνία, η οποία αποδίδεται, στο μέτρο 60, με μία αλλοιωμένη συγχορδία («γερμανική»), που οδηγείται σε μισή πτώση στη Φα μείζονα, αφού έχει καλλιεργηθεί το ανάλογο κλίμα από τις τονικοποιήσεις των δανεισμένων συγχορδιών από τον ομώνυμο ελάσσονα τρόπο.<sup>116</sup> Με την επανάληψη (μ. 48) παραλείπεται το δεύτερο θέμα, ενώ παρατηρείται μία πιο συμπυκνωμένη έκδοση του δεύτερου μέρους του κυρίου θέματος, διότι συνεισφέρει αρκετά στην εκφραστικότητά του, μέσω των μετατροπικών διαδικασιών. Από το μέτρο 63 ξεκινά το Allegretto Moderato (Γ), στο οποίο εισάγεται ένα νέο συναίσθημα, έστω κι αν προετοιμάστηκε πολύ καλά από την

<sup>114</sup> Abert, ό. π., σ. 1099.

<sup>115</sup> Kaiser, ό. π., σ. 23.

<sup>116</sup> Abert, ό. π., σ. 1099.

προηγούμενη ενότητα: ότι ο Θεός θα τη βοηθήσει την ύστατη στιγμή της αγωνία της. Σιωπηρά και μυστικά, η ψυχή της φαίνεται να αρχίζει να δονείται από συγκίνηση, συνεπικουρούμενη από το θέμα στα έγχορδα και την ανάπτυξή του από τα πνευστά, με ιδιαίτερη εκφραστικότητα. Έπειτα η φωνή διαθέτει ένα διανθισμένο πέρασμα (μ. 81-91), πιθανόν εμπνευσμένο από τη σοπράνο για την οποία προοριζόταν, το οποίο δεν πρέπει να στηλιτευτεί, μόνο και μόνο επειδή στη σημερινή εποχή θεωρείται υπερβολική μιας τέτοιας έκτασης κολορατούρα. Αναμφίβολα, δεν αποτελεί απλά μία παρουσίαση σε *cadenza*, αλλά χρησιμεύει στο να εκφράσει την ελπίδα που πετά πολύ ψηλά με λαμπερά φτερά, πριν σταδιακά να βυθιστεί και πάλι. Με τον ίδιο τρόπο οι συνεχώς μεταβαλλόμενες αρμονίες, που διακόπτονται από πτώσεις, με τις πτωτικές δεύτερες αναστροφές, δημιουργούν το αιθέριο αίσθημα ενός διαφορετικού κόσμου, που τελικά θα καταλήξει στη συγχορδία 6/4 της Φα μείζονος (μ. 106). Επιπλέον, αποτελεί την υπενθύμιση ότι η σκιά δεν έχει ακόμη αρθεί (το θέμα είναι κατά πόσο αυτό μπορεί να τραγουδηθεί).<sup>117</sup> Αμέσως μετά από αυτό το πέρασμα με τις συγκοπές, αναδύεται η παλιά αποφασιστικότητα της Ντόννα Άννα, οδηγώντας την άρια προς το τέλος της, μετά από μία σύντομη στιγμή “θλιμμένων” *tremoli*.

Εν κατακλείδι, η Ντόννα Άννα στο ρετσιτατίβο διαμορφώνει την απάντηση που πρέπει να δώσει στο ξέσπασμα του Ντον Οττάβιο, ενώ στην άρια εκφράζει τα συναισθήματά της με ήρεμο και νηφάλιο τρόπο. Παρόλο που η συγκεκριμένη άρια έχει πολύ παρεξηγηθεί, διότι επικεντρώνεται στο συναίσθημα, χωρίς να συμβάλλει στη δράση, θεωρείται ότι είναι αναπόσπαστο μέρος της σκιαγράφησης του χαρακτήρα της Ντόννα Άννα και της ανάδειξης της στάσης που επιδεικνύει η τελευταία στο θέμα του έρωτα.<sup>118</sup>

### 3.5 Ντόννα Ελβίρα

Ο ρόλος της Ντόννα Ελβίρα προέρχεται από τον Μολιέρο, ενώ η δράση της εντείνεται στο μέσον της όπερας. Ο χαρακτήρας της είναι συνυφασμένος με τις αλλαγές διάθεσης, που κυμαίνονται από το πάθος της εκδίκησης έως το πάθος του έρωτα.<sup>119</sup> Είναι η ώριμη γυναίκα που παλεύει και υπερνικά τις συναισθηματικές της μεταπτώσεις.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Gerald, ό. π., σ. 298.

<sup>118</sup> Abert, ό. π., σ. 1100.

<sup>119</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 127.

<sup>120</sup> Ο. π., σ. 132.

Στο λιμπρέτο του Ντα Πόντε παρουσιάζεται, όπως και σε άλλες εκδοχές, ως “*abbandonata*” από τον Ντον Τζοβάννι. Είναι φύσει παθιασμένη, ενώ ο έρωτάς της για τον Ντον Τζοβάννι δεν είναι στα πλαίσια ενός εφήμερου έρωτα, αλλά μιας εμπειρίας που σημαδεύει με καθοριστικό τρόπο την υπόλοιπη ζωή της. Η Ελβίρα, όπως και όλες οι αποπλανημένες γυναίκες, από τη στιγμή που πέφτουν θύματα καθίστανται, αυτομάτως, επικίνδυνες για τον Ντον Τζοβάννι, καθώς η ηθική συνείδηση που επιδεικνύουν απουσιάζει από τον ήρωα. Είναι στην πραγματικότητα ο πραγματικός διώκτης του “ακόλαστου”, διότι αποτελεί τη θηλυκή του εκδοχή. Έχει την ίδια ορμή με την οποία εκείνος την αποπλάνησε, την εγκατάλειψε, αφήνοντάς την εκτεθειμένη στο όνειδος και στην αισχύνη.<sup>121</sup> Τα συναισθήματα του μίσους, της απόγνωσης, της εκδίκησης και του έρωτα είναι ορατά και στην εξωτερική της εμφάνιση.<sup>122</sup> Τον αγάπησε περισσότερο κι από τη σωτηρία της ψυχής της, επενδύοντας τα πάντα στον έρωτά της, ακόμη και την τιμή της. Αυτό που της απέμεινε είναι το μίσος για εκδίκηση.<sup>123</sup> Υπήρξε μοναχή σε γυναικείο μοναστήρι, από τη γαλήνη του οποίου την αποσπά ο ήρωας, γεγονός που αποδεικνύει την ένταση του πάθους της. Η πειθαρχημένη ζωή της και η εγκράτεια της δίδαξαν να αποφεύγει το πάθος, ή τουλάχιστον να το καταπνίγει. Η ανάδυσή του συνιστά μία εκρηκτική και βίαιη έκφραση, η οποία ενδυναμώνεται όταν δεν ικανοποιείται η ακόρεστη δίψα του.<sup>124</sup>

Από όλες τις γυναικείες μορφές του έργου (γυναικείος ρόλος ενδιάμεσου ύφους: *mezzo carattere* στην πρεμιέρα της Πράγας) είναι αυτή που είναι προσδεδεμένη στο άρμα του ήρωα. Η ένταση της ερωτικής της έξαψης μεταλαμπαδεύεται από τη δάδα του πάθους που καίει μέσα του. Οι ερωτικές της επιθυμίες εκπληρώνονται μόνο μέσα από αυτόν, την ίδια στιγμή που ο ίδιος τις πραγματώνει μέσα από τη διαρκή αναζήτηση διαφορετικών, πάντα, γυναικών. Συνεπώς, ο στόχος της δεν είναι να εκδικηθεί, αλλά να ανακτήσει τον έρωτά της, γεγονός που αποτελεί το ελατήριο των ενεργειών της, ακόμη και κατά τη διάρκεια των πιο έντονων ξεσπασμάτων θυμού. Το μίσος που νιώθει γι αυτόν είναι τόσο μεγάλο, που χωρίς σκέψη θα την οδηγούσε στην εξόντωσή του, αλλά ο υπέρμετρος έρωτάς της θα την απέτρεπε την τελευταία στιγμή. Η εξόντωση του αποπλανητή της

---

<sup>121</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 137.

<sup>122</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 138.

<sup>123</sup> Ό. π., σ. 142.

<sup>124</sup> Ό. π., σ. 135.

ισοδυναμεί με την εξόντωση του ίδιου του εαυτού της. Η ζωή της είναι ένας μονόδρομος, άρρηκτα συνδεδεμένος με αυτόν, που αποτελεί το μοναδικό καταφύγιό της.<sup>125</sup> Η εκτόνωση του πάθους της στην αγκαλιά κάποιου άλλου θεωρείται εφιαλτικό όνειρο. Το ερωτικό πάθος που της εμφύσησε με την πειθώ του, υπερίσχυσε του θρησκευτικού.<sup>126</sup> Κι όταν είναι αναγκασμένη να συνειδητοποιήσει την αδυναμία επίτευξης του στόχου της, το μόνο της μέλημα είναι η σωτηρία του άνδρα που αγαπά από τις συνέπειες των πράξεών του. Στο τέλος επεμβαίνει, λίγο πριν από τη σκηνή του Πέτρινου Φαντάσματος, ορμώμενη από έρωτα, προσπαθώντας να αποτρέψει την καταστροφή του.

### 3.5.1 Αρ. 3. Άρια ("Ah! Chi mi dice mai")

Μία καθαρή έκφραση της ιδιοσυγκρασίας της αποτελεί η εισαγωγική της άρια<sup>127</sup> (Ah! "Chi mi dice mai", «Α! Ποιός θα μου πει λοιπόν»), στο ύφος της opera buffa, που απλά διακόπτεται από τις σύντομες sotto voce παρεμβάσεις των Ντον Τζοβάννι και Λεπορέλλο, χωρίς, ωστόσο, να επηρεάζεται στο ελάχιστο η πορεία της.

Μετά την εισαγωγική σκηνή η Ντόννα Ελβίρα εισέρχεται διαμαρτυρόμενη για την εξαπάτηση που υπέστη από τον Ντον Τζοβάννι. Οι τελευταίες λέξεις της πρώτης στροφής τίθενται πάνω στις νότες Mi<sub>5</sub> - Λα<sub>5</sub> και Si<sub>4</sub> ("che mi manco di fe", «και πρόδωσε την πίστη μου»), πάνω σ' ένα «κλασικό» μελωδικό πτωτικό τύπο. Το συγκεκριμένο μοτίβο θα καταστεί θεμελιώδες στοιχείο του δράματος, συμβολίζοντας την έννοια της προδοσίας, συμβάλλοντας ταυτόχρονα και στην ενότητά του. Η διπλή επανάληψη της φράσης συνεπικουρεί στην έμφαση της προδοσίας, με το μοτίβο να εμφανίζεται αρχικά στο επίπεδο της Mi<sub>6</sub> μείζονος (μ. 17 και μ. 20) και στη συνέχεια στην πτώση στη Si<sub>6</sub> μείζονα (παρ. 21). Δύο φορές το μοτίβο εμφανίζεται στην πιο στοιχειώδη μορφή του, με ρυθμό που προκύπτει από παρεστιγμένες αξίες χωρίς πρόσθετους φθόγγους, όταν επαναλαμβάνεται στα μέτρα 63-68. Στο ξέσπασμα της ζηλοτυπίας της ενυπάρχει ισπανικό χρώμα, ένα μπαρόκ μείγμα «φωτιάς και πάγου».<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Γιάννου, σ. 136.

<sup>126</sup> Ο. π., σ. 145.

<sup>127</sup> Διανομή: 2 κλαρινέτα σε si<sub>4</sub>, 2 φαγκόττο, 2 κόρνα σε mi<sub>4</sub>, έγχορδα.

<sup>128</sup> Joune, ό. π., σ. 26.

Παράδειγμα 21 (μ. 17-22)

Το πτωτικό σχήμα, λόγω της κοινοτοπίας του, είναι δύσκολο να συνδεθεί με κάποια δραματική ιδέα. Συνεπώς, θα πρέπει να υποστεί μία σειρά περιορισμών,<sup>129</sup> ώστε να είναι αναγνωρίσιμο ως *tradimento motivo* (μοτίβο της προδοσίας), λειτουργώντας ως ένα είδος “*Leitmotiv*”.<sup>130</sup>

Σε αυτή την περίπτωση, η φωνητική γραμμή προσθέτει την καθοριστική πινελιά στη σκιαγράφιση σε αυτό το έμψυχο πορτρέτο, αλλά η ορχήστρα ανεβάζει ξανά το φρενιτιώδες πάθος της με το ανερχόμενο μοτίβο των τριακοστών δευτέρων από άρση (παρ. 22) και τις συγκοπές στο δεύτερο θέμα της άριας (μ. 22-29). Οι συγκοπές μας εισάγουν στη μαγική ατμόσφαιρα της γοητείας, της έντασης, αλλά και του τρόμου που ακτινοβολεί η προσωπικότητα του Ντον Τζοβάννι.<sup>131</sup>

<sup>129</sup> Ο πρώτος αφορά στον περιορισμό του στην τονικότητα Σιβ μείζονα. Ο δεύτερος, στη διατήρηση της κατιούσας ελαττωμένης πέμπτης, με την παρεμβολή διαβατικών φθόγγων, χωρίς, ωστόσο, οι διαβατικοί φθόγγοι να υπερβαίνουν το  $Mib_5$ . Ο τρίτος συνίσταται στη συνεπή εμφάνισή του στο τέλος των φράσεων, τόσο μουσικά όσο και σε σχέση με το κείμενο, σε φωνητικό και οργανικό πλαίσιο. Τέλος, οι φθόγγοι εναρμονίζονται κατά κανόνα με συγχχορδίες που ανήκουν λειτουργικά στην τονική και στη δεσπόζουσα (Βλ. Noske, ό. π., σ. 68).

<sup>130</sup> Ό. π., σ. 41.

<sup>131</sup> Ό. π., σ. 46.

Παράδειγμα 22 (μ. 23-29)

Find ich den Un - ge - treu-en, rührt ihn nicht mehr mein  
 Ah se - ri - tro - vo l'em-pio e a me non tor - na an-

Στο σημείο αυτό, επίσης, η φωνητική γραφή γίνεται πιο ταραγμένη, πάνω στις λέξεις: “vo’ farne orrendo scempio” («με τρόπο φριχτό θα τον σκοτώσω»), όπου το μίσος της θεριεύει, φτάνοντας, τελικά, στην εκρηκτική έκφραση ενός σφοδρά προκλητικού ξεσπάσματος, που προσιδιάζει, σχεδόν, στο ύφος της opera seria. Το μίσος της, απόρροια της εγκατάλειψής της από τον “ακόλαστο”, αντανakλάται στα μεγάλα κατιόντα διαστήματα 7<sup>ης</sup>, 8<sup>ης</sup> και 9<sup>ης</sup> (χαρακτηριστικό στοιχείο της opera seria), στις τονικοποιήσεις, που είναι πιο εμφαντικές, λόγω της εμφάνισής τους στα ισχυρά μέρη και στη δυναμική *fp* (παρ. 23).<sup>132</sup>

Παράδειγμα 23 (μ. 31-37)

Schmerz, dann soll er's schwer be-reu-en, mein Zorn zermalmt sein Herz, mein Zorn zermalmt sein Herz,  
 cor, vo' far-ne or-ren - do scem-pio, gli vo' ca-va reil cor; gli vo' ca-va - reil cor;

|      |      |    |   |   |                 |                |      |    |    |    |   |   |
|------|------|----|---|---|-----------------|----------------|------|----|----|----|---|---|
| Σιβ: | V/ii | ii | V | I | IV <sup>6</sup> | V <sup>7</sup> | V/vi | vi | IV | ii | V | I |
|------|------|----|---|---|-----------------|----------------|------|----|----|----|---|---|

Σε αυτό το σημείο ο Μότσαρτ εισάγει, εμβόλιμα, τα σύντομα σχόλια των δύο χαρακτήρων (μ. 37). Στο πρωτότυπο λιμπρέτο τα σχόλια των δύο ανδρών, που είναι

<sup>132</sup> Steptoe, ό. π., σ. 196.

σε ύφος *versi sciolti* (ανομοιοκατάληκτα), σχεδιάζονταν να αποτελέσουν ένα ρετσιτατίβο. Ο Μότσαρτ ευφυώς τα ενσωματώνει σε μία άρια, που στο τέλος της ολοκληρώνεται με μία μετέωρη και ανολοκλήρωτη φράση, όπως και στην *ouverture*.<sup>133</sup> Το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακά ρεαλιστικό, καθώς αρχικά διακωμωδείται η αρχική πρόθεση ότι ο ήρωας μαραζώνει γι αυτήν, αλλά αμέσως μετά δίνεται η αίσθηση ότι αναδύονται όλες οι σαγηνευτικές μέθοδοι, αποδιδόμενες από το ψιθυριστό, κυματιστό ορχηστρικό μοτίβο στα βιολιά (παρ. 24), το οποίο είναι σε τέτοιο βαθμό θελκτικό ώστε, δεν είναι καθόλου περίεργο ότι ο Λεπορέλλο, χαμογελώντας με ναρκισσισμό και προσποιούμενος τον μισοδυστυχισμένο, προσθέτει το δικό του σχόλιο («μ' αυτόν τον τρόπο ανακούφισε ίσαμε δύο χιλιάδες», μ. 90) στα λόγια του αφεντικού του.<sup>134</sup>

Παράδειγμα 24 (μ. 53-57)



Στην επανάληψη (μ. 59) τα συναισθήματά της εκφράζονται ακόμα πιο έντονα, αρχής γενομένης από την πτώση του μέτρου 72 στην τονικότητα  $Mib$  μείζονα. Η εσωτερική της αναταραχή βρίσκει, τώρα, έκφραση στην πληγωμένη υπερηφάνειά της, στη μοίρα από την οποία αδυνατεί να ξεφύγει, πριν από την εντυπωσιακή νότα με την οποία η μελωδική της γραμμή ανέρχεται εκφραστικά με το γνωστό μοτίβο της ανιούσας τέταρτης (μ. 77), κάτι που παραπέμπει στη Ναπολιτάνικη Σχολή. Η ένταση μεταφέρεται στο περιβάλλον της ντο ελάσσονος, με την ταραχή της να αποδίδεται με τα ίδια χαρακτηριστικά των μέτρων 31-37, έως το ξέσπασμα πάνω σε μία επεξεργασμένη κολορατούρα (μ. 92), βασισμένη στην τρίφωνη συγχορδία της  $Mib$  μείζονος, που με τη σειρά του στην επιστροφή προκαλεί ένα άγρια θριαμβευτικό *tutti* στην ορχήστρα. Για μία ακόμη φορά ακούμε το “ευγενικό” ήπιο μοτίβο από τα βιολιά, μία οκτάβα ψηλότερα (μ. 105), με ένα *crescendo* στο οποίο ο Ντον Τζοβάννι προσθέτει, εις διπλούν, το “παραπλανητικό” “Signorina!” (μ. 105), σε μία εξαιρετική συναισθηματική στιγμή, με την Ντόννα Ελβίρα να προσεγγίζει το  $si_b5$ , στην τελική

<sup>133</sup> Zeiss, ό. π., σ. 117.

<sup>134</sup> Abert, ό. π., σ. 1065.

πτώση (μ. 103). Η δράση συνεχίζεται απρόσμενα στο secco recitativo που ακολουθεί, με την Ντόννα Ελβίρα να εξακοντίζει κατηγορίες, σε αυτήν την παραδοσιακή buffa επινόηση.<sup>135</sup>

#### Παράδειγμα 25 (μ. 92-99)

Donna Elvira  
D. E. Mein Zorn zermalmt  
Glü vo' ca-va - - - - - sein Herz, mein Zorn zermalmt  
- reiß es, Glü vo' ca-va - - - - -  
L. Herzen.  
cen-to.  
Vc.  
Cb.

Αρωγός στην επίταση του πάθους της Ελβίρα είναι και η τονικότητα Miβ μείζων, το εκτεταμένο ritornello και οι απότομες αλλαγές της δυναμικής, οι οποίες τονίζουν τη βαθιά αίσθηση της εσωτερικής της ταραχής. Ο εντυπωσιακά μεγάλος αριθμός, διαφορετικών μεταξύ τους μοτίβων, που πηγάζει από την ίδια ψυχολογική πηγή, χρησιμοποιείται για την ανάδειξη των συναισθηματικών της μεταπτώσεων. Κανένα δεν υπερτερεί έναντι των άλλων. Ο θυμός και το μίσος της είναι τελικά ο έρωτας χωρίς ανταπόκριση. Είναι η πρώτη φορά που ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί κλαρινέτα στην όπερα.

Η άρια της αποδίδει την ατομική καθολικότητα. Το ώριμο, ηχηρό και ανάμικτο πάθος της παραπέμπει σε ερωτικό μίσος, με τα θυελλώδη συναισθήματα να διογκώνονται και να εξωτερικεύονται με σφοδρότητα. Η παύση που μεσολαβεί, με το ειρωνικό γέλιο του Ντον Τζοβάννι, συντελεί στη διόγκωση του πάθους και σε ένα εκ νέου ξέσπασμα που ολοκληρώνεται με τη φυγή της από τη σκηνή. Η παύση και η φωνή του ήρωα δημιουργούν τη δραματική κατάσταση, ενώ η φωνή της Ελβίρα τής προσδίδει μουσικότητα. Μέσα από το πάθος της αντηχεί ο ίδιος ο ήρωας, ενώ την ίδια στιγμή το πάθος εμφανίζεται μέσα από αυτόν.<sup>136</sup>

Είναι χαρακτηριστικό για την ιταλική όπερα της περιόδου, μετά την σκηνή της εξαπατημένης Ελβίρα να εμφανίζεται ένας κωμικός χαρακτήρας. Ο Ντα Πόντε, προφανώς παρακινούμενος κι από τον Μότσαρτ, αφήνει μόνο του τον Λεπορέλλο, έχοντας στο μυαλό του κάποιους συγκεκριμένους στόχους. Παρά το γεγονός ότι έχει θεωρηθεί ως μειονέκτημα ότι η Ελβίρα δεν αποκρίνεται στην ταπείνωσή της με μία άρια, είναι όντως αυτή η ταπείνωση που υφίσταται από τον Λεπορέλλο τόσο σοβαρή

<sup>135</sup> Abert, ό. π., σ. 1066.

<sup>136</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 116-117.

για να προβεί σε κάτι τέτοιο; Φαίνεται απίθανο να αισθάνεται περισσότερο προσβεβλημένη από τις λεκτικές παρεμβάσεις των δύο αντρών – ούτως ή άλλως, τα μισά από αυτά τα αντιλαμβάνεται και στο ρετσιτατίβο –, σε σχέση με την προσβολή που υπέστη από τον ήρωα στην προηγούμενη σκηνή.

### 3.5.2 Αρ. 8. Άρια (“Ah! Fuggi il traditor”)

Η μικρή σε έκταση άρια<sup>137</sup> “Ah! Fuggi il traditor” («μακριά από τον προδότη»), από δραματουργική άποψη είναι τοποθετημένη σε πολύ καλή θέση, χωρίς να δημιουργεί προβλήματα με την έκτασή της στην εξέλιξη της δράσης. Επιπλέον, ο ξεχωριστός μουσικός της χαρακτήρας δεν προβλημάτισε ποτέ ως προς την αντικατάστασή της, ή ως προς τη μετάθεσή της σε άλλο σημείο της όπερας.<sup>138</sup>

Σύμφωνα με την Άννα Αμαλία Άλμπερτ, η άρια εμφορείται από μία «άγρια και ξέπνοη» συμπεριφορά, που συνάδει με την ευθύτητα των ανθρώπων της Αναγέννησης, όπως και στην άρια της «σαμπάνιας» (αρ. 11) του Ντον Τζοβάννι. Σε αυτό το κλίμα συμβάλλει η αυστηρή μορφή της, ο ρυθμός της σαραμπάντας που θυμίζει έριδα, η χρήση των εγχόρδων, το ύφος της opera seria κλπ. Είναι ο χαρακτήρας που οδεύει προς τη δύση του, καθώς δεν συνάδει με τη νέα αστική ζωή.<sup>139</sup>

Η Ντόννα Ελβίρα προτίθεται να αποθαρρύνει την εξαπατημένη Τσερλίνα, υπερασπιζόμενη τις αρετές του πνεύματος ενάντια στους πειρασμούς της σάρκας. Ενδεχομένως, να εντάσσεται στις προθέσεις του Μότσαρτ η γελοιοποίησή της, με την παρουσίασή της ως ηγουμένης ενός γυναικείου μοναστηριού.<sup>140</sup> Για το σκοπό αυτό τραγουδά μία αμιγώς μπαρόκ aria seria, με ιδιάζουσα δραματική αξία, ουσιαστικά, μία παρωδία του Handel.<sup>141</sup> Θα λέγαμε ότι η άριά της είναι γραμμένη στο πιο χαρακτηριστικό “ψευδοαρχαϊκό” ύφος.<sup>142</sup> Ανάμεσα στα «αρχαϊκά» της στοιχεία είναι και η συμπτυκνωμένη της τριμερής μορφή (Α: μ. 1-14, Β: μ. 14-22, Α': μ. 22-45) παρά την πολύ πλούσια και εκτεταμένη μορφή του 3<sup>ου</sup> μέρους της (23 μέτρα), η ακολουθία των μετατροπιών της στο μεσαίο της τμήμα (μι και σι ελάσσονες), το αυστηρό

<sup>137</sup> Διανομή: 1<sup>η</sup> βιολιά, 2<sup>η</sup> βιολιά, βιόλα, τσέλο & κοντραμπάσο.

<sup>138</sup> Clive Carey, “The Demonic in Mozart”, *Music & Letters*, 37/1, Jan. 1956, σ. 30-31.

<sup>139</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 143-144.

<sup>140</sup> Dent, ό. π., σ. 236-237.

<sup>141</sup> Steptoe, ό. π., σ. 208-9.

<sup>142</sup> Abert, ό. π., σ. 1070.

ορχηστρικό γράνιμο με τη συνοδεία των εγχόρδων πάνω σε μία “παλαιομοδίτικη” γραμμή μπάσου, η οποία παραπέμπει στα παλιά *ostinati* και οι βαρυσήμαντες πτώσεις (μ. 14 στη Λα μείζονα, μ. 22 στη σι ελάσσονα) που θυμίζουν παλαιότερους συνθέτες (Handel), αλλά πάνω από όλα ο τεταμένος παρεστιγμένος ρυθμός, καθ’ όλη τη διάρκεια της. Στο μεσαίο μέρος δεσπόζουν οι ελάσσονες τονικότητες, καθώς η Ελβίρα αναφέρεται στην προσωπική της εμπειρία από τα βάσανα που υπέστη από τον “ακόλαστο”. Το τελευταίο τμήμα επεκτείνεται με την τριπλή επανάληψη των δύο στίχων: “il labbo e mentitor,/fallace il ciglio” («ψέμα είναι στα χείλη του / η απάτη στη ματιά του») και με μουσικά μέσα την ανιούσα χρωματική αλυσίδα (τονικοποιήσεις) των μέτρων 28-32, και την κολορατούρα πάνω στη λέξη “falace” («απάτη»). Και οι δύο φράσεις καταλήγουν σε απατηλές πτώσεις, γεγονός που αναδεικνύει την απάτη και το ψέμα του Ντον Τζοβάννι (παρ. 26).

#### Παράδειγμα 26 (μ. 28-37)

D. E. flich und traudem Fal - schen nicht; sein Blick ist Heu - che - lei, und Lü - ge, was er  
tor, non lo la-sciar più dir; il lab - bro è men - ti - tor, fal - la - ce il ci -

Vo. Cb.

V/IV IV ii V/V V iii V/vi vi ii I<sub>4</sub><sup>6</sup> V

D. E. spricht, sein Blick ist Heu-che-lei, dem Fal - schen trau - e  
glio, il lab - bro è men-ti - tor, fal - la - ce il ci -

Vo. Cb.

vi

IV I<sub>4</sub><sup>6</sup> V/vi

Επιπλέον, η αντισυμβατική-αιρετική της στάση τονίζεται μέσω των ταραγμένων ρυθμών και των υπερβολικών μελωδικών γραμμών.<sup>143</sup> Εδώ, ο χαρακτήρας είναι αξιοσημείωτα ενοποιημένος, ενώ η απρόσκοπτη εκτύλιξή του

<sup>143</sup> Noske, ό. π., σ. 40.

ανακόπτεται μόνο στην αρχή, με την εμφάνιση ενός χωριστού και ανεξάρτητου ιντερλούδιου (παρ. 27,μ. 12-14).

#### Παράδειγμα 27 (μ. 7-13)

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
D. B.  
Vc.  
Cb.

nicht; sein Blick ist Heu - che-lei, und Lü - ge, was er spricht.  
dir; il lab-broë men - ti - tor, fal-la - ce il ci - glio.

Όλη η άρια μοιάζει με ένα εκρηκτικό ξέσπασμα από συναίσθημα, το οποίο συνεχίζει να συσσωρεύει ένταση, έως ότου φτάσει να την εκτονώσει – δύο φορές – στην “άγρια” κολορατούρα στη λέξη “falace” («απάτη»).

#### Παράδειγμα 28 (μ. 38-45)

D. B.  
Vc.  
Cb.

nicht, nein, dem Fal - schen trau-e nicht.  
glio, si, fal-la - ce il ci glio.

[Geht mit Zerlina ab]  
[Parte conducendo seco Zerlina]

Εν κατακλείδι, δύσκολα η άρια μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα ηθικό κήρυγμα με στόχο την Τσερλίνα. Απλά ο συνθέτης ήταν ανυπόμονος, με την τραχύτητα και τη λιτότητα της παρούσης άριας, να εκφράσει και να αναδείξει την έντονη αντίθεση με την αισθησιακή ατμόσφαιρα της προηγούμενης σκηνής (αρ. 7). Επομένως, αυτός είναι ο βασικός λόγος που τον ωθεί να προσφύγει στη υιοθέτηση του παλαιού ύφους. Αλλά και ο διδακτισμός θα μπορούσε να ήταν στις προθέσεις της Ελβίρα. Αν και τα λόγια της δείχνουν το αντίθετο, αυτό το στοιχείο σύντομα ξεθωριάζει. Το μανιώδες πάθος που την πλημμυρίζει – το βασικό συναίσθημα αυτής της άριας – κατευθύνεται περισσότερο προς τον Ντον Τζοβάννι. Η Ελβίρα έχει ως σκοπό να διαλύσει αυτό το ειδύλλιο, όχι από μίσος ή ακόμη κι από οίκτο για την αντίζηλή της, η οποία δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον ως προσωπικότητα, αλλά

απλά από επιμονή και σθένος να αντιταχθεί στην ασυγκράτητη ηδυπάθεια του “ακόλαστου”. Έστω και προσωρινά, επιτυγχάνει να του «στερήσει τη λεία του».<sup>144</sup>

### 3.6 Τσερλίνα

Ο Μότσαρτ παρουσιάζει ασήμαντη την Τσερλίνα, διότι για τον αποπλανητή δεν έχουν αξία οι διαφορές. Σε διαφορετική περίπτωση, ο έρωτάς του θα εμφανιζόταν ως μη αισθησιακός, καθώς θα εκφυλιζόταν από την πνευματική προσπάθεια που θα απαιτούταν για την επιτυχή έκβαση της αποπλάνησης. Ο ήρωας δεν ποθεί το ιδιαίτερο – ασυνήθιστο, αλλά αυτό που είναι κοινό σε κάθε γυναίκα, το γενικό.<sup>145</sup>

Η Τσερλίνα δεν είναι ούτε η φιλόρεσκη χωρική που οδεύει προς τις καθημερινές αγροτικές της ασχολίες, ούτε κάποια από τις όμορφες χωριατοπούλες, που ικανοποιούν, κυρίως, το κοινό που διακατέχεται από ρομαντική διάθεση. Οφείλουμε, επίσης, να είμαστε επιφυλακτικοί όταν αναφερόμαστε στη «χαριτωμένη αθωότητά της». Η Τσερλίνα δεν έχει τίποτα κοινό με την ομορφιά της νεαρής χωρικής των ημερών του Rousseau, η οποία στις λαϊκές όπερες της περιόδου εκείνης, παρουσιαζόταν με μία αθωότητα, εν αντιθέσει με τη διαφθορά των αστών γυναικών. Απλά, είναι απαίδευτη, με ζωηρή ιδιοσυγκρασία, εξυπνάδα και πηγαία γοητεία, μα πάνω από όλα, με δυνατά και υγιή ένστικτα. Τα παραπάνω καθορίζουν τις πράξεις και τα συναισθήματά της, καθιστώντας ανέφικτο το να την κρίνει κανείς με τα υψηλά πρότυπα της ενοχής ή της αθωότητας. Με την ίδια αφελή αισθησιακή παρόρμηση και ευκολία αφήνεται στα χέρια του ήρωα, παραμένοντας αλώβητη από αυτή την ερωτική περιπέτεια, καθώς επιστρέφει, τόσο σύντομα, στον αρραβωνιαστικό της Μαζέττο. Ο Theodor W. Adorno στο *Huldigung an Zerlina* τοποθετεί τις άριές της στο ίδιο επίπεδο με τα Lied, σε σχέση με τα μελωδικά τους στοιχεία, θεωρώντας ότι δεν είναι πλέον η βοσκοπούλα του *rococo*, αλλά ούτε επίσης ανήκει στους πολίτες της επαναστατικής Γαλλίας.<sup>146</sup>

#### 3.6.1 Αρ. 7. Ντουετίνο (“La ci darem la mano”)

Δεν είναι τυχαίο ότι το ντουετίνο<sup>147</sup> “La ci darem la mano” («Εκεί θα δώσουμε τα χέρια») είναι πάρα πολύ δημοφιλές, καθώς εκπληρώνει τις δραματικές του

---

<sup>144</sup> Abert, ό. π., σ. 1071.

<sup>145</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 85.

<sup>146</sup> Kaiser, ό. π., σ. 189.

<sup>147</sup> Andante, 2/4, Λα μείζων.

προθέσεις, με τέτοια ευκολία και φυσικότητα, που μας κάνει να ξεχάσουμε πίσω από την αληθοφάνεια της σκηνης, το ότι αποτελεί κι αυτό μία ακόμη απόπειρα αποπλάνησης εκ μέρους του “ακόλαστου”. Το ντουετίνο συνολικά φωτίζεται και κυριαρχείται από το σαγηνευτικό πάθος που συναντάμε και σε άλλα numeri, ενώ είναι γραμμένο στην τονικότητα Λα μείζονα. Από την αρχή πρέπει να αποδοθεί με ενάργεια ο χαρακτήρας της Τσερλίνα. Αν και είναι ένα από τα πιο εύκολα μέρη που ακούγονται στην όπερα, παρ’ όλα αυτά είναι πολύ προσεκτικά σχεδιασμένο και υπολογισμένο, έτσι ώστε να συγκλίνουν σταδιακά οι δύο φωνές: της Τσερλίνα που αντιστέκεται με νευρικό τρόπο και του Ντον Τζοβάννι, η οποία εντείνεται βαθμιαία με ήπιο τρόπο.<sup>148</sup>

Είναι προφανές, ότι ένα άτομο με την ιδιοσυγκρασία του Ντον Τζοβάννι δεν θα αντιμετώπιζε την παραμικρή δυσκολία στην αποπλάνηση της Τσερλίνα. Αλλά ο τρόπος με τον οποίο πλησιάζει ο ένας τον άλλο, είναι, εν τούτοις, ένα αριστούργημα δραματικής ψυχολογίας. Γνωρίζει ότι θα φτάσει στα άκρα του γρηγορότερα, υποδυόμενος τον ευγενή, υιοθετώντας το συγκεκριμένο ύφος, σαν να συναναστρεφόταν μία όμοιά του, κι όχι μία χωριατοπούλα. Η «ερωτική εξομολόγηση» καθίσταται εύγλωττη και ακαταμάχητη με την κανονικότητα του φραστικού ρυθμού των δίμετρων τμημάτων της (το μοτίβο της «αποπλάνησης» με τη σταθερότητα εμφάνισης των δύο μέτρων αναδεικνύει τον λόγο, ενώ οι μικρές φράσεις, με το συλλαβικό ύφος, συνδέονται με την opera buffa). Η πειστικότητα επιτείνεται από τον Μότσαρτ με την ανιούσα τέταρτη από θέση σε άρση στην κατάληξη του μοτίβου. Αλλά, ακόμη πιο αξιοσημείωτη είναι η ιδιάζουσα ζεστασιά (σε αυτό το πλαίσιο είναι και το γλαφυρό διάστημα της 4<sup>ης</sup> καθαρής στο 2<sup>ο</sup> μέτρο, από θέση σε άρση).<sup>149</sup>

---

Διανομή: φλάουτο, 2 όμποε, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε λα, έγχορδα.

<sup>148</sup> Joseph Kerman, *Opera as drama*, Alfred A. Knoph, New York 1956, σ. 119.

<sup>149</sup> Το ίδιο τέχνασμα χρησιμοποιεί ο Guglielmo στην αρχή του ντουέτου (“Il coro vi dono”) N° 23 (Andante grazioso) από την όπερα *Così fan tutte*, του ίδιου συνθέτη.

Παράδειγμα 29 (μ. 1-7)

Don Giovanni

Reich mir die Hand, mein Leben, komm auf mein Schloß mit mir; kannst du noch widerstreben, es ist nicht weit von  
 Là ci da-rem la ma-no, là mi di-re-te si; ve-di, non e lon-ta-no, partiam, ben mio, da

Violoncello

Contrabasso

Εξίσου σημαντικό είναι και το γεγονός ότι ο Ντον Τζοβάννι αποπνέει σιγουριά και εμπιστοσύνη, μόνο μέσω της δύναμης του τραγουδιού του, χωρίς να κάνει χρήση κάποιας άλλης επινόησης. Στο τέλος κάθε φράσης τα πνευστά παρεμβαίνουν διακριτικά, σχολιάζοντας και συναινώντας στο κλίμα που καλλιεργείται. Δεν θα πρέπει κανείς να ξαφνιάζεται όταν ξαφνικά αφυπνίζεται η γυναικεία φύση της Τσερλίνα, η οποία μαγεμένη υιοθετεί (μ. 9-18) αμέσως αυτούς τους ήχους της «σειρήνας», σαν να ήταν ξόρκι.<sup>150</sup> Ο Ντον Τζοβάννι εντείνει το κτύπημά του με την αρκετά εκτεταμένη, διαστηματικά, ένθερμη μελωδική γραμμή (μ. 19-20), στην πιο έντονη τονικότητα της Μι μείζονος, με την υποστήριξη και των πνευστών. Η απάντηση της Τσερλίνα περιορίζεται σε μία συγκινητική, αν και σύντομη, πλάγια ματιά στον “φτωχό” Μαζέττο. Αλλά αμέσως μετά από αυτό η ανήσυχη μελωδία της δεν προτείνει κάτι, καθώς αδύναμη πέφτει στην παγίδα του αποπλανητή (“Presto...non son piu forte”, «Γρήγορα... δεν έχω άλλη δύναμη»). Το μοτίβο με το οποίο υποτάσσεται στον Ντον Τζοβάννι ανήκει στην κατηγορία μελωδιών που περιέχουν συγκοπές που ρέουν αβίαστα, χωρίς να είναι αιχμηρές (*fluent syncope*). Γενικότερα, συνδέονταν με την εκλεπτυσμένη γλώσσα των ανώτερων τάξεων στις όπερες του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Το γεγονός ότι η Τσερλίνα υιοθετεί ένα στοιχείο που δεν συνάδει με την τάξη της, φανερώνει τη διατάραξη της καθεστηκυίας κοινωνικής τάξης (παρ. 30).<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Abert, ό. π., σ. 1069.

<sup>151</sup> Βλ. Noske, ό. π., σ. 47.

Παράδειγμα 30 (μέτρα 24-26)

Ο Ντον Τζοβάννι με μία παράξενη βεβαιότητα και χωρίς αδικαιολόγητη βιασύνη περιμένει να γευτεί τις χαρές του έρωτα, απλά, αρχίζοντας ξανά από την αρχή. Από το σημείο αυτό και μετά η Τσερλίνα επαναλαμβάνει κάθε φράση του, σε έναν γρήγορο διάλογο, με τη συμμετοχή του φλάουτου να ενισχύει τη μελωδική γραμμή του ήρωα, ενώ του φαγκόττου αυτήν της Τσερλίνα. Φλάουτο, όμποε και φαγκόττο συνοδεύουν τον Ντον Τζοβάννι στις λέξεις: “Partiam, ben mio, da qui” («ας φύγουμε καλή μου από εδώ»). Η μελωδική γραμμή της Τσερλίνα αναπτύσσεται όλο και περισσότερο ταραγμένα, με αποκορύφωμα το κατίον διάστημα 7<sup>ης</sup> στο μέτρο 39 και την ταραγμένη κίνηση, ενώ, ταυτόχρονα, οι σύντομες φράσεις του Ντον Τζοβάννι αποπνέουν μία, περιέργως ισχυρή δύναμη, με την τελευταία του αδύναμη κραυγή στο “Andiam” («πάμε») στα μέτρα 46-48, να είναι απλά η επιβεβαίωση της επικράτησής του.

Παράδειγμα 31 (μ. 38-39)

Το μέτρο τροποποιείται στο βουκολικό μέτρο των 6/8 (μ. 50) – προσαρμογή στους χαρακτήρες που αποπλανά –, ενώ οι δύο νέοι διατρανώνουν τον έρωτά τους τραγουδώντας παράλληλα, κυρίως, με τις «σύμφωνες» 10<sup>ες</sup>.

Για τον Ντον Τζοβάννι η νέα κατάκτηση δεν σημαίνει κάτι σημαντικό, απλά εντάσσεται και αυτή στα πλαίσια ενός διασκεδαστικού παιχνιδιού, το οποίο δεν απαιτεί κάποια ιδιαίτερη συγκέντρωση ή ένταση. Η αντίδραση της Τσερλίνα είναι αναμφισβήτητα μη δραματική: απλά ακολουθεί το ένστικτό της που της γνέφει για την εκπλήρωση του έρωτα, ενώ χαίρεται για την κατάληξη του, με όλον τον θερμό παρορμητισμό της φύσης της. Κι έτσι αυτό το ευτυχισμένο ειδύλλιο έρχεται και παρέρχεται, αφήνοντας πίσω του μόνο τη συγκίνηση της κατάκτησης.<sup>152</sup>

### 3.6.2 Αρ. 18. Άρια (“Vebrai, carino”)

Η άρια<sup>153</sup> της Τσερλίνα εξελίσσεται από την αρχική οπτική επαφή (“vedrai”) έως το άγγιγμα-αφή στο τέλος της (“tocammi”). Το ποιητικό κείμενο αναπτύσσεται σε τέσσερα τετράστιχα με τη μορφή *versi quinari*. Στις τρεις πρώτες στροφές γίνεται αναφορά στη μεταφορική έννοια του “φαρμάκου” που προορίζεται για την ίαση του Μαζέττο. Στο τελευταίο τετράστιχο αποκαλύπτεται η κυριολεκτική έννοια της λέξης. Ως προς τη μουσική η άρια αποτελείται από δύο ίσα μέρη (52+52 μέτρα). Το πρώτο αφιερώνεται στις τρεις πρώτες στροφές, ενώ το άλλο, αποκλειστικά για την τελευταία. Αυτή η ασυμμετρία υπαινίσσεται τον ειδικό ρόλο της σωματικής επαφής μέσω του αγγίγματος.<sup>154</sup>

Το πρώτο μέρος είναι λαϊκότροπο από την άποψη της έκφρασης και της δομής των θεμάτων του (ο ρυθμός είναι ξεκάθαρα ιταλικός), εισάγοντάς μας στο βασικό συναίσθημα που διαπνέει την άρια, η οποία περιέχει ένα σύνολο από ήρεμες φράσεις, σαν κι αυτή με το τσέλο στο τρίτο και στο τέταρτο μέτρο και τις πολυάριθμες τρίλιες, μα πάνω από όλα τη γοητευτική-εκστατική γλώσσα των πνευστών, ο χειρισμός των οποίων δημιουργεί κλίμα ευφορίας σε όλη την άρια. Η Τσερλίνα καταφθάνει για να παρηγορήσει τον Μαζέττο, έχοντας πλήρη επίγνωση του παραλογισμού και της σοβαρής κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει ο αρραβωνιαστικός της. Βρίσκεται στην πλεονεκτική θέση να του δώσει ένα δείγμα της εξυπνάδας της για να τον

---

<sup>152</sup> Abert, ό. π., σ. 1070.

<sup>153</sup> Grazioso, 3/8, Ντο μείζων.

Διανομή: 2 φλάουτο, 2 κλαρινέτα σε ντο, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε ντο, έγχορδα.

<sup>154</sup> Stephen Rumph, “The Sense of Touch in «Don Giovanni»”, *Music & Letters*, 88/4, Nov. 2007, σ. 577.

τιμωρήσει για τη ζήλεια του. Ουσιαστικά, είναι η μοναδική συμφιλίωση που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια κάποιου *ensemble*.<sup>155</sup>

Αλλά για την Τσερλίνα ο παλιός έρωτας δεν πεθαίνει ποτέ, ενώ το “φάρμακο” που προτείνει, ελπίζοντας ότι θα τον θεραπεύσει, ανταποκρίνεται πλήρως στον χαρακτήρα της. Τα πάντα εκφράζονται μέσω του κειμένου, χωρίς ασάφειες, πράγμα αντιπροσωπευτικό για την *opera buffa*. Ο Μότσαρτ δεν επικεντρώνεται στις γραφικές λεπτομέρειες, όπως κάνει στην περίπτωση του ντουέτου *Parageno* και *Paragena*. Εδώ υφίσταται ένας βαθύτερος αισθησιασμός, τον οποίο υποστηρίζουν και αναδεικνύουν τα πνευστά με τον μαλακό τους ήχο (φλάουτα, κλαρινέτα, φαγκόττα και κόρνα αλλά, όχι τα όμποε). Η μελωδία με τις τρυφερές “θηλυκές” καθυστερήσεις της ηχεί ως προάγγελος της επικείμενης ευτυχίας. Όλα τα αιχμηρά ηχοχρώματα αποφεύγονται, ενώ η τονική εγκαταλείπεται μόνο φευγαλέα. Ο λεπτός ερωτισμός και τα υποκοριστικά “*carino*” («χαριτωμένε») και “*buonino*” («καλέ μου») ώθησαν τη Mary Hunter να εισηγηθεί μία νέα κατηγορία άριας: τη *serva/contadina aria*, στην οποία η ζωνρή χωριατοπούλα απολαμβάνει μαζί την έντονη συναίσθηση και την εμποτισμένη με πανουργία πρόθεσή της να πειράξει το κοινό της, να το εξαπατήσει ή ακόμη και να το χειριστεί κατά βούληση.<sup>156</sup>

Η Τσερλίνα ελέγχει ρητορικά τον Μαζέττο, δελεάζοντάς τον με τη διττή σεξουαλική διάσταση της φράσης “*E un certo balsamo*” («Κάποιο βάλσαμο είναι»), ενώ στη συνέχεια χαλιναγωγεί τη φαντασία του με το αγνό κυριολεκτικό της νόημα. Το πεντάλ στο μπάσο, το μέτρο 3/8 και ο ζωνρός ρυθμός φανερώνουν τις επιρροές από χορευτικά θέματα της Σικελίας (*siciliano*). Η υιοθέτηση των παραπάνω χαρακτηριστικών εμπεριέχει πολιτιστικές υποδηλώσεις που συνδέονται με την απλότητα, την αθωότητα και τη Φύση. Επιπροσθέτως, ο χορός *siciliano* έπαψε να χορεύεται κατά τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Για τον Mathew Head η άρια εκπροσωπεί «το αντίγραφο του αντιγράφου».<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Stefan kunze, “Drama giocoso και lieto fine”, (μτφρ. Μαρία Αγγελίδου), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 75.

<sup>156</sup> Βλ. Rumph, ό. π., σ. 577.

<sup>157</sup> Ό. π.

Παράδειγμα 32 (μέτρα 23-26)

8 ZERLINA

Ve-drai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel re - me - di - o

Στο δεύτερο μέρος της άριας ο λόγος της Τσερλίνα μετατοπίζεται από το μέλλον στο παρόν και από τη μεταφορά στην κυριολεξία, δηλαδή, στο απτό. Μετά την κορώνα, η Τσερλίνα ρίχνει στον Μαζέττο ένα παρατεταμένο ερωτικό βλέμμα, κάτι που αποτυπώνεται σε κείμενο και μουσική. Ο παλμός της καρδιάς αποδίδεται με τα δέκατα έκτα (ισοκράτης τονικής στο τσέλο, στο μπάσο και στα δύο κόρνα) και το unisono των πνευστών, στοιχεία τα οποία δηλώνουν τη σταθερότητα και την προσήλωσή της στο έρωτά της για τον αρραβωνιαστικό της, μια εικόνα που συναντιέται σε αμέτρητες παραλλαγές σε άριες από παλιές ιταλικές κωμικές όπερες από την εποχή των Pergolezzi (στο τελευταίο ντουέτο της άριας *La serva padrona*) και Logroscino (παρ. 33).<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Dent, ό. π., σ. 248.

Παράδειγμα 33 (μ. 54-60)

Fl. I

Clar.in C I

Fag. I

Cor.in C I

Viol. I

Viol. II

Viola [div.]

Z. (Führt seine Hand an ihr Herz)  
(Facendogli toccar il core)

Vc.

Cb.

Fühlst du es klopfen hier, das heilt dein Leid,  
Sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi qua,

Ιδιαίτερα εμπνευσμένο είναι και το πέρας στο οποίο τα βιολιά κατέρχονται απαλά σε οκτάβες πάνω από το staccato των πνευστών (μ. 63-65 και 69-71), ενισχύοντας το βαθύτερο συναίσθημα που αποπνέει η φωνητική γραμμή, καθώς η Τσερλίνια επαναλαμβάνει το τρίτονο  $\text{σι}_4\text{-φα}_5$  πάνω στο τελικό “Sentilo battere, toccami qua” («άκου το χτύπο του, ακούμπησέ με εδώ»). Άραγε ο Μότσαρτ «υπονομεύει» την αληθοφάνεια των λόγων της – δεν φαίνεται ικανή να ελέγχει την επιθυμία της – , τονίζοντας, τεχνηέντως, την ανειλικρίνειά της, κι αφήνοντας να διαφανεί ο μυστικός της έρωτας και η ανάμνηση του Ντον Τζοβάννι; Η φράση παραμένει ανοικτή με την “θηλυκή” πτώση στο μέτρο 73 (παρ. 34).

Παράδειγμα 34 (μ. 69-73)

Fl.

Clar.in C

Fag.

Cor.in C

Viol. I

Viol. II

Viola

z.

Vc.

Cb.

klopfen hier, füh-le dies Klopfen hier, das heilt dein Leid, bat-te-re, sen-ti-to bat-te-re, toc-ca-mi qua,

Στο επαναλαμβανόμενο “qua” (μ. 75) και στην απατηλή πτώση ακούμε ξανά τις τρίλιες του ξεκινήματος. Ο Μότσαρτ δεν προχωράει παραπέρα με αυτό το αισθησιακό στοιχείο (υπάρχει ένα άτακτο staccato στα πνευστά στα μέτρα 76-77 που συνοδεύει τη ρυθμική της μελωδία, η οποία δίνει την αίσθηση της αισθησιακής, μονότονης “μουρμούρας”).<sup>159</sup> Η άρια τελειώνει με ήπιο τρόπο με όλη την ορχήστρα, με τη συνύπαρξη και το συνδυασμό των θεμάτων και των δύο μερών να σβήνει σε pianissimo, αφού πρώτα αφήσει την αμυδρή αίσθηση του αποτυπώματος της ειρωνικής οπτικής του συνθέτη πάνω στο ζήτημα του αληθινού έρωτα (μ. 95-99).<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Σύμφωνα με τον Monelle Peircian ο Μότσαρτ έχει μεταφερθεί από ένα δεύτερο επίπεδο στο πρώτο, δηλαδή από την υποδήλωση στην εικονικότητα. Η όραση παραχωρεί τη θέση της στην αφή, ενώ ποίηση και μουσική πλησιάζουν μαζί στο σημαινόμενο σώμα (Βλ. Rumph, ό. π., σ. 578).

<sup>160</sup> Abert, ό. π., σ. 1089.

## 3.7 Ensembles

### 3.7.1 Αρ. 15. Τερτσέτο (“Ah! Taci, ingiusto core”)

Το *τρίο*<sup>161</sup> “Ah! Taci, ingiusto core” («Πάψε, παράλογη καρδιά») θεωρείται ένα έξοχο δείγμα γραφής των ensemble του Μότσαρτ. Ίσως είναι το καλύτερο από όλα τα *numeri* της όπερας. Ο Gounod το χαρακτήρισε εξαιρετικό, θεωρώντας το ως το τέλειο δείγμα μίας απεγάδιαστης τέχνης, η οποία αρκεί για να εξασφαλίσει την αθανασία στο συνθέτη που έχει την ικανότητα να το συλλάβει και να το υλοποιήσει.<sup>162</sup> Σχεδιασμένο σε τριμερή μορφή, με ένα *da capo* στο ξεκίνημα, αξιοσημείωτα ενοποιημένο από μοτιβική άποψη, με εξαίρεση την ελεύθερη μορφή του μεσαίου μέρους, βασίζεται σε έναν πολύ μικρό αριθμό επαναλαμβανόμενων μοτίβων. Στα πρώτα οκτώ μέτρα αντιλαμβανόμαστε το λόγο για τον οποίο η Ελβίρα βγαίνει στο μπαλκόνι. Αδυνατεί να δεχτεί την προδοσία, δηλώνοντας ότι δεν θα δείξει οίκτο και έλεος. Η συμπεριφοράς της κυμαίνεται ανάμεσα στην αγανάκτηση και στην επιθυμία.

Παράδειγμα 35



Η άυλη αύρα που περιβάλλει το κομμάτι καθίσταται ο προσφορότερος σύμμαχος του Ντον Τζοβάννι. Όλα συνωμοτούν στη δημιουργία αυτού του αποτελέσματος: η τονικότητα Λα μείζων, η απαλή ενορχήστρωση (τα όμπες απουσιάζουν για πρώτη φορά από την ορχήστρα) κι ο ελαφρά τρεμουλιαστός ήχος της κύριας μελωδίας. Στο σημείο αυτό αναδύονται τα ενδόμυχα συναισθήματα της Ελβίρα, ο έρωτάς της για τον Ντον Τζοβάννι, ένα συναίσθημα που ανταποδόθηκε άχαρα με την απιστία του, και που έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί μόνο με τη γλώσσα του μίσους. Όμως, παρά τις απιστίες του, η καρδιά της συνεχίζει να κτυπάει γι αυτόν. Αλλά κι εδώ, παραμένει η Ελβίρα που γνωρίζουμε: στη σκέψη του «άθλιου προδότη» (“e un empio, e un traditore”), ξαφνικά, τα βιολιά εκτελούν παθιασμένες

<sup>161</sup> Σκηνή δεύτερη: Andantino, 6/8, Λα μείζων.

Διανομή: 2 φλάουτα, 2 κλαρινέτα σε λα, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε λα, έγχορδα.

<sup>162</sup> [Αδελος], “M. Gounod on Mozart's «Don Giovanni»”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23/478, Dec. 1882, σ. 659.

κλίμακες, παρόμοιες με αυτές που συναντήσαμε στην πρώτη άρια. Το σταμάτημα στο δεύτερο όγδοο του 1<sup>ου</sup> χρόνου των μέτρων 9 και 10, αφήνει ανοιχτή, έστω και προσωρινά, την απόφαση που θα ακολουθήσει με εμφαντικό τρόπο, με την εσωτερική της αναταραχή να αποτυπώνεται έντονα στην έκφραση “e colpa aver rieta” («και θα ’ταν λάθος να τον λυπηθώ»).

#### Παράδειγμα 36 (μ. 7-10)

Ο Λεπορέλλο υιοθετώντας το δεύτερο βασικό μοτίβο (μ. 14) – μυστηριώδες στο χαρακτήρα του – συνοψίζει με αξιοθαύμαστο τρόπο τις σκοτεινές μηχανορραφίες που έχουν τεθεί σε κίνηση κάτω από το πέπλο της νύχτας. Ο Ντον Τζοβάννι παρεμβαίνει (μ. 20) για λογαριασμό του ανδρείκελού του (αποδίδει το μοτίβο που εισήγαγε ο Λεπορέλλο), αρχίζοντας, όπως πάντα με τη ίδια μελωδία, όπως η Ελβίρα (προσαρμογή στη γυναίκα που προσπαθεί να σαγηνεύσει), στην πιο έντονη τονικότητα της Μι μείζονος (η δεσπόζουσα της Λα μείζονος), λόγω της επίτασης του αισθησιακού του πάθους.

#### Παράδειγμα 37 (μ. 21-26)

Η Ελβίρα αμέσως αποκρίνεται: “Numi, che strano affeto” («Θεέ μου, αλλόκοτο αίσθημα...»). Αξίζει να σταθούμε στην επιδεξιότητα με την οποία ο συνθέτης δένει τις απειλές της εξαπάτησης με την ισχύ αυτών των δύο αντιθετικών διαθέσεων. Μία σύντομη αλλά αντιπροσωπευτική για τον Μότσαρτ μετάβαση, με την απότομη μετατροπή και τη χρωματική μελωδία πάνω από το μικρό crescendo, που εξασθενεί ομαλά, μας οδηγεί ξαφνικά, μέσω της δεσπόζουσας σε β’ αναστροφή μεθ’ εβδόμης (διαβατικά) στη Ντο μείζονα. Ο Ντον Τζοβάννι, πια, υιοθετεί το δικό του ύφος τραγουδώντας, ίσως στον πιο σαγηνευτικό ήχο έως τώρα σε ολόκληρη την όπερα. Δεν είναι τυχαίο ότι μοιάζει πολύ με την *canzoneta* (αρ. 16) που ακολουθεί, χωρίς να σημαίνει αυτό ότι ήδη σκέφτεται την καμαριέρα της Ελβίρα. Μάλλον, εδώ, βρίσκει έδαφος να εκφραστεί ο αισθησιασμός του, με το λάγνο “λίκνισμα” του μοτίβου του, χωρίς να στοχεύει σε κάτι συγκεκριμένο. Η μαγευτική μελωδία δεν απευθύνεται σε κάποια γυναίκα, αλλά γενικότερα στο γυναικείο φύλο. Κι όταν σύντομα επιστρέφει σε αυτήν τη διάθεση, κατά τη διάρκεια της σερενάτας, με τη συνοδεία του μαντολίνου και του χορευτικού ρυθμού, επικρατεί η αποδυνάμωση αυτού του συναισθήματος, με την αποκάλυψη του σαθρού του υποβάθρου και του κίβδηλου χαρακτήρα των αισθημάτων του ήρωα.<sup>163</sup> Κι όπως συχνά συμβαίνει με τον Μότσαρτ, αυτή η φλογερή έκρηξη ακολουθείται από μία εξίσου βίαιη αντίδραση με τη μορφή της ύστατης αντίστασης που έχει απομείνει στην Ελβίρα, με το απότομο αρπέζ πάνω στα tremoli των εγχόρδων, τη δυναμική *fp*, και το αρχικό κατιόν διάστημα της έβδομης μικρής στη λέξη “barbaro” (μ. 46).

---

<sup>163</sup> Abert, ό. π., σ. 1085.

### Παράδειγμα 38 (μ. 46-49)

|   |                                                          |   |                                   |    |    |
|---|----------------------------------------------------------|---|-----------------------------------|----|----|
| I | ( $\Lambda\alpha$ μείζων) vii <sub>5</sub> <sup>06</sup> | i | vii <sub>3/IV</sub> <sup>04</sup> | IV | iv |
|---|----------------------------------------------------------|---|-----------------------------------|----|----|

Τα κατιόντα διαστήματα της 7<sup>ης</sup> και της 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης και της 6<sup>ης</sup> μικρής πάνω στις λέξεις “credo” και “barbaro”, υποβοηθούμενα από τις τονικοποιήσεις, συμβάλλουν στην επίταση του κλίματος. Είναι σαν να ανακαλεί στη μνήμη της την αλήθεια γι’ αυτόν που την αποπλάνησε, αλλά ακόμη αισθάνεται ανήμπορη να τον

απωθήσει.<sup>164</sup> Με τις συγκοπές στα βιολιά στη φράση «δεν σε πιστεύω..» (“non ti credo”), ο αγώνας της φτάνει στο αποκορύφωμά του. Την ίδια στιγμή ο κυνισμός του Ντον Τζοβάννι ξεσπά με το συναισθηματικά φορτισμένο «πίστεψέ με, αλλιώς θα σκοτωθώ!» (“Ah, credimi, o m’ uccido!”), το οποίο επαναλαμβάνει τρεις φορές (η λεπτότητα και η ευγένεια της κατιούσας έβδομης μικρής επιτείνει τον κυνισμό), παρακινώντας τον Λεπορέλλο να σχολιάσει με τον χαρακτηριστικό και απολαυστικό ιταλικό τρόπο (“io rido”, «γελώ»), επιτείνοντας τη σύγχυση της Ελβίρα. Η γρήγορη ομιλία του πάνω στη “δακρύβρεχτη” και “περιπαικτική” 2<sup>η</sup> μικρή, ανιούσα και κατιούσα, είναι μία από τις στιγμές της υιοθέτησης από τον υπηρέτη τού πιο ειρωνικού και σκωπτικού ύφους προς τον κύριό του (παρ. 39).<sup>165</sup>

**Παράδειγμα 39 (μέτρα 50-52)**

The musical score for Example 39 (measures 50-52) is presented. It includes staves for Violins I and II, Viola, Double Bass (D.G.), Bass (L.), Voice (Vo.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features dynamic markings like p, mf, and cresc. (crescendo). The lyrics are in German and Italian. The bass line (L.) has a green highlight under the first two measures. The voice line (Vo.) has a blue highlight under the third measure. The cello/bass line (Cb.) has a blue highlight under the third measure.

Ξανά, η καθαρή μουσική εξέλιξη κι ανάπτυξη, με την οποία μεταφερόμαστε από την τονικότητα της Ντο μείζονος στην τονικότητα της Λα μείζονος (μ. 54), είναι στενά συνδεδεμένη με την εξέλιξη του δράματος – η αλλαγή της γνώμης της Ελβίρα – και με την επιστροφή της αρχικής τονικότητας. Ιδιαίτερα ελκυστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο η Ελβίρα συνδιαλέγεται με τον Λεπορέλλο, γεγονός που υποδηλώνει ότι σε αυτήν την ακραία κατάσταση ο τελευταίος αισθάνεται κάτι σαν ευσπλαχνία για το θύμα του, ενώ ο Ντον Τζοβάννι περιφρονητικά απολαμβάνει τη νίκη του.

Το σύνολο του τρίο είναι αυθεντικά μοτσάρτειο. Όπως πάντα, ο συνθέτης προτιμά να αποφεύγει τις απότομες δραματικές εκρήξεις και με ένα αλάνθαστο ένστικτο αντιλαμβάνεται πολύ καθαρά ότι η ρομαντική «έλλειψη» της επίλυσης, με

<sup>164</sup> Steptoe, ό. π., σ. 197.

<sup>165</sup> Loft, ό. π., σ. 385.

το περίεργο μείγμα της γυναικείας αφοσίωσης και του πιο αδίστακτου ανδρικού εγωισμού, στην πιο αποπλανητική του μορφή, δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει αυτή την οπτική. Αλλά την ίδια στιγμή προσπαθεί να εξομαλύνει την ωμότητα της κατάστασης, τοποθετώντας ένα πέπλο πάνω από τα μουφόνικα στοιχεία που έχει εισαγάγει εδώ ο Μότσαρτ, όχι για να προσποιηθεί ότι δεν υφίστανται, αλλά γιατί βλέπει περισσότερα σε αυτό από τον Ντα Πόντε. Για έναν Ιταλό, η μεταμφίεση θα ήταν η βασική του μέριμνα. Ο Μότσαρτ έδωσε έμφαση στην αλληλεπίδραση των ενδόμυχων ψυχολογικών δυνάμεων και στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι δυνάμεις έλκουν ή αποκρούουν η μία την άλλη.<sup>166</sup>

### 3.7.2 Αρ. 19. Σεστέτο (“Sol a, sola inquest loco”)

Ο Μότσαρτ είχε την πρόθεση να ολοκληρώσει με το *σεστέτο*<sup>167</sup> την 3<sup>η</sup> πράξη, πριν προβεί, οριστικά, στη συνένωση των τεσσάρων πράξεων σε δύο.<sup>168</sup> Επομένως, αποτελεί ένα συμπυκνωμένο, ισχυρό σύνολο, περιέχοντας την εξαπάτηση της Ελβίρα από τον Λεπορέλλο, κάτω από τον μανδύα του Ντον Τζοβάννι.<sup>169</sup> Το *σεστέτο* αποτελεί το τέλος του κωμικού επεισοδίου που προηγήθηκε στη δεύτερη πράξη. Με τις νυχτερινές περιπλοκές, το κείμενο είναι ένα γνήσιο προϊόν της όπερας buffa, μεταφέροντας μαζί του διάφορες πτυχές της υπόθεσης, μέσω των αφίξεων όλο και περισσότερων χαρακτήρων σε κρίσιμες στιγμές και με τις απειλές προς το φοβισμένο Λεπορέλλο. Με αυτό τον τρόπο το αντιμετωπίζει και ο Ντα Πόντε, ακόμα κι όταν στο δεύτερο μέρος του προβαίνει στη χρήση τετριμμένων και γενικευμένων φράσεων, προκειμένου να περιγράψει το αδιέξοδο στο οποίο έχουν περιέλθει όλα τα εμπλεκόμενα μέρη. Ο Jonathan Miller διερωτάται: «ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι;», μεμφόμενος αυτό το ensemble για την απουσία της κοινωνικής σύνθεσης και την αβεβαιότητα χρόνου και χώρου.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Abert, ό. π., σ. 1086.

<sup>167</sup> Andante, 2/2, Mib *μείζων*

Διανομή: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σιb, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε Σιb, 2 τρομπέτες σε ρε, 2 τύμπανα, έγχορδα.

<sup>168</sup> Daniel Hertz, “«Che mi sembra di morir»: “Donna Elvira and the Sextet”, *The Musical Times* 122/1661, Jul.1981, σ. 448.

<sup>169</sup> Pesic, ό. π., σ. 450.

<sup>170</sup> Julian Rushton, “The Don Giovanni Book: Myths of Seduction and Betrayal by Jonathan Miller”, *Music & Letters*, 73/1, Feb. 1992, σ. 114.

Ο Μότσαρτ επιμελείται με μοναδικό τρόπο τη συγκεκριμένη σκηνή, προσδίδοντάς της λαμπρότητα, συνδυάζοντας με εξαιρετικό τρόπο τα τραγικά και τα κωμικά στοιχεία, το υψηλό με το Ευτελές και το Εμβριθές με το επιδερμικό συναίσθημα. Για τον Ντα Πόντε το *σεστέτο* ήταν απλά ένας τρόπος ώστε να συμπληρώσει τη δεύτερη σκηνή, αλλά για τον Μότσαρτ αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος σε μία μεγάλης κλίμακας δραματική ανάπτυξη, με ήρωα τον Ντον Τζοβάννι κι όχι τον Λεπορέλλο. Δεν είναι μόνο επειδή ο ήρωας εκπροσωπείται μέσω του υπηρέτη του – επειδή μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε πόσο επιφανειακός είναι ο χαρακτήρας του σε σχέση με αυτόν του αφεντικού του – αλλά, , γιατί, επίσης, οι άλλοι χαρακτήρες ωχριούν μπροστά στη γοητεία που εκπέμπει. Για τελευταία φορά πριν την τελική καταστροφή όλοι οι εχθροί του, υποψιασμένοι για την ενοχή του, ενώνονται εν ονόματι του κοινού τους μίσους γι αυτόν, ακόμη κι αν έχουν συνείδηση των δικών τους αδυναμιών μπροστά στο δαιμονικό στοιχείο του χαρακτήρα του Ντον Τζοβάννι. Αν και ο ήρωας δεν γνωρίζει αυτό το γεγονός, αυτή θα είναι και η τελευταία του νίκη απέναντι στους εχθρούς του, πριν η ακόρεστη επιθυμία του τον οδηγήσει στα χέρια μίας ανώτερης, κι από τη δική του, δύναμης. Η μουσική, η οποία εκφράζει τη θλίψη τους στο δεύτερο μέρος του *σεστέτο* αγγίζει τα βαθύτερα ανθρώπινα συναισθήματα.<sup>171</sup>

Από μουσική άποψη το *σεστέτο* απλώνεται κατά μήκος των εξαιρετικά ενοποιημένων γραμμών και αποτελείται από δύο εκτενή μέρη – ένα Andante κι ένα Allegro – και τα δύο στη Μiβ μείζονα. Η εσωτερική τους δομή, ειδικά στο Andante είναι ιδιαζόντως ελεύθερη, ενώ η ενότητά τους επιτυγχάνεται, εν μέρει, μέσω της επανάληψης μεμονωμένων αποσπασμάτων και ειδικότερα, μέσω της επανάληψης ορισμένων ορχηστρικών μοτίβων, δημιουργώντας μία παραλλαγμένη μορφή ροντό. Ο Μότσαρτ εισάγει δύο μέτρα, προκειμένου να δημιουργήσει το αίσθημα της αγωνίας.

Τα πνευστά και τα έγχορδα μεταφέρουν το τρίτονο με το οποίο τελειώνει το ρετσιτατίβο στα δύο πρώτα εισαγωγικά μέτρα της άριας, δημιουργώντας μία γέφυρα.<sup>172</sup> Η Ελβίρα αρχίζει, εκφράζοντας την ανησυχία της στο σκοτάδι, στο μέρος στο οποίο την έφερε ο υποτιθέμενος έρωτάς της. Το δεύτερο “sola” («μόνη») εκφέρεται στο ισχυρό με αρμονικό υπόβαθρο την τονική, μετά τη γέφυρα που προηγήθηκε (μ. 3). Το θερμόαιμο ταπεραμέντο της γίνεται ξεκάθαρο από το διάστημα

---

<sup>171</sup> Abert, ό. π., σ. 1089.

<sup>172</sup> Pesic, ό. π., σ. 450.

της έβδομης, που αποδίδεται με *sforzando* στο τέταρτο μέτρο. Στη φράση “*palpitar il cor mi sento*” («ακούω την καρδιά μου να χτυπάει») στο πέμπτο μέτρο, η ορχήστρα απεικονίζει, για μία ακόμη φορά τους παλμούς της καρδιάς της, ενώ στη μελωδική της γραμμή, με τις παύσεις των ογδόων στα κύρια μέρη του 2<sup>ου</sup> και του 4<sup>ου</sup> χρόνου, μάλλον διαγράφεται η ασθμαίνουσα αναπνοή της.<sup>173</sup>

**Παράδειγμα 40, μέτρα 1-5**

The musical score is for measures 1-5 of Example 40. It features ten staves: Violino I, Violino II, Viola, Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Leporello, Masetto, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'sfz' (sforzando). A yellow highlight covers measures 4 and 5 across all staves. Blue arrows point to specific notes in the Viola and Violino II staves in measure 2. The vocal parts for Donna Elvira and Zerlina have lyrics in German and Italian.

Επιπλέον, αξιοσημείωτη είναι η παθιασμένη φιγούρα του 7<sup>ου</sup> και του 8<sup>ου</sup> μέτρου, που είναι γνωστή από τα προηγούμενα μέρη. Το χρωματικό πέρασμα υποκρύπτει τη σεξουαλική χροιά της λέξης “*di morir*” («θα πεθάνω»), με την οποία ολοκληρώνεται η αναφορά της Ελβίρα στο φόβο που νιώθει, σε σημείο που να νομίζει ότι θα πεθάνει (“*e m’ assale un tal rpavento/che mi sembra di morir*”). Η «απατηλή» κατάληξη στην νι βαθμίδα, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την επανάληψη της φράσης. Χαρακτηριστική είναι η συγχορδία της δεσπόζουσας σε τρίτη αναστροφή, με την έβδομη να αποδίδεται από όλα τα έγχορδα και με τα βιολιά στη χαμηλή τους περιοχή (παρ. 41). Η “αδιόρατη” λύση της επιφέρει το χρωματικό ορχηστρικό *unisono* ενός τριτόνου, στο ενδέκατο μέτρο. Η ορχήστρα αποκαλύπτει τις ενδόμυχες σκέψεις της Ελβίρα. Η λέξη «θάνατος» έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς ποιητές, ως η μεταφορά της ερωτικής πράξης. Το κοινό εκείνης της εποχής, με αντίληψη και ανεπτυγμένο μουσικό αισθητήριο, είναι σίγουρο ότι θα απήλαυσε το

<sup>173</sup> Pesic, ό. π., σ. 450.

συγκεκριμένο σημείο.<sup>174</sup> Ο χρωματισμός που χρησιμοποιεί ο Μότσαρτ δηλώνει τη διπλή φύση του πάθους της Ελβίρα. Το αισθησιακό στοιχείο λογοκρίνεται από το θρησκευτικό-πνευματικό.<sup>175</sup>

Παράδειγμα 41 (μ. 7-11)

I V<sub>3</sub> I<sup>6</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> IV V vii<sup>7</sup>/vi vi

Μετά τη σύντομη παρέμβαση του Λεπορέλλο, με την αναζήτηση στο σκοτάδι της εξόδου διαφυγής του, εισέρχονται ντυμένοι με πένθιμα ρούχα ο Ντον Οττάβιο και η Ντόννα Άννα. Ο Μότσαρτ χειρίζεται με αριστοτεχνικό τρόπο αυτήν τη μετάβαση (μ. 27-30), προσδίδοντάς της επισημότητα, με τη μετατροπία από τη Σιβ μείζονα στη «φωτεινή» Ρε μείζονα, συνεπικουρούμενη από τον ρούλο των τυμπάνων, τη μελωδική κίνηση από τις τρομπέτες<sup>176</sup> – συμβολίζουν το φως – και τη συνδρομή των φαγκόττων<sup>177</sup> Η Ρε μείζονα είναι μία μακρινή τονικότητα σε σχέση με την αρχική Μιb μείζονα («ναπολιτάνικη τονικότητα») του ensemble, ωστόσο είναι η ομώνυμη τονικότητα της βασικής τονικότητας του έργου. Η μετατροπία δημιουργεί αίσθηση μυστηρίου στους ακροατές, διότι είναι εμφανές ότι πρόκειται για την τονικότητα της εισαγωγής. Επιπλέον, ο Ντον Οττάβιο εκλιπαρεί την αγαπημένη του να σταματήσει

<sup>174</sup> Pesic, ό. π., σ. 451.

<sup>175</sup> Steptoe, ό. π., σ. 212-15.

<sup>176</sup> Οι τρομπέτες και τα τύμπανα εμφανίζονται για πρώτη φορά στην όπερα (Βλ., Charles Rosen, *The Classical style*, Faber and Faber, London 1997, σ. 196).

<sup>177</sup> Ο Richard Strauss θα μπορούσε να θυσιάσει ολόκληρη δική του όπερα για την έμπνευση αυτού του μετατροπικού περάσματος, σύμφωνα με τον Karl Böhm (Βλ., επίσης, Kaiser, ό. π., σ. 22).

να θρηνεί, με όχημα μία όμορφη cantilena σε Ρε μείζονα, που αποδίδεται εκφραστικά και με τη σοβαρότητα που αρμόζει στην περίσταση, πάνω στο θέμα του Allegro της εισαγωγής. Ο Rosen υποστηρίζει ότι δεν συνιστά τον θεματικό υπαινιγμό του Allegro της *ouverture*.<sup>178</sup> Πώς εξηγείται, όμως, η σχεδόν πλήρης ταύτισή του με αυτό (παρ. 42, μ. 40);

Σε αυτή την aria da capo ο Ντον Οττάβιο υιοθετεί την αρμόζουσα ηρωική στάση, επιδιόμενος στις ανάλογες κολορατούρες, έχοντας τη υποστήριξη της ορχήστρας (χωρίς τα χάλκινα) σε μία ευαίσθητη και διακριτική ενορχήστρωση.<sup>179</sup>

#### Παράδειγμα 42 (μέτρα 39-42)

The musical score for measures 39-42 shows the following parts:

- Viol. I & II:** Violins I and II, playing a melodic line with some ornamentation.
- Viola:** Viola, playing a supporting melodic line.
- D.O. (Double Oboe):** Double Oboe, playing a melodic line. A section from measure 40 to 42 is highlighted in yellow, containing the lyrics:
 

|              |       |      |           |      |       |      |
|--------------|-------|------|-----------|------|-------|------|
| Schlum - mer | stört | dein | schmerz - | lich | kla - | gend |
| to - re      | pe -  | na a | - vrä     | de'  | tuoi  | mar  |
- Vc. (Violoncello):** Violoncello, playing a supporting melodic line.
- Cb. (Contrabass):** Contrabass, playing a supporting melodic line.

Η Ντόννα Άννα αποκρίνεται με αζεπέραστο μεγαλείο, αρχικά στη ρε ελάσσονα, δηλώνοντας emphaticά ότι μόνο ο θάνατος θα μπορούσε να σταματήσει το θρήνο της. Το θέμα που αποδίδει προέρχεται από το αργό μέρος της *ouverture*, υποδηλώνοντας τη δολοφονία του πατέρα της. Η αλλαγή με την απάντηση της Ντόννα Άννα τονίζεται μέσω των απαλών και μυστηριωδών ρούλων των τυμπάνων. Τα σημεία της μελωδικής της γραμμής που ανήκουν στην τονικότητα της ντο ελάσσονος (μ. 51-52, 57-58 και η τελική πτώση στο μ. 61) είναι απερίγραπτης ομορφιάς, ίσως μοναδικά σε όλο το έργο, σκιαγραφώντας με γλαφυρό τρόπο τον χαρακτήρα της.<sup>180</sup>

Στο τέλος του *sesteto* η Ελβίρα και ο Λεπορέλλο επιστρέφουν στη σκηνή, συνοδευόμενοι από την ορχήστρα με ένα μοτίβο που θα επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του Andante. Με την καθοδική ελικοειδή χρωματική γραμμή του και τον σπασμωδικό του ρυθμό στα έγχορδα σε δύο οκτάβες, εντείνει την ασάφεια,

<sup>178</sup> Rosen, ό. π., σ. 196.

<sup>179</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 155.

<sup>180</sup> Kaiser, ό. π., σ. 21.

ταλαντευόμενο ανάμεσα στην τραγωδία και στην κωμωδία. Δεν συνοδεύει μόνο την Ελβίρα, της οποίας η μοίρα αποκτά τραγική όψη και που το πάθος της μετατρέπεται από επιθυμία σε οδύνη, καθώς φοβάται ότι πρόκειται να χάσει τον αγαπημένο της, που μόλις προ ολίγου κατάφερε να κερδίσει ξανά πίσω, αλλά συνοδεύει και τον Λεπορέλλο, που ταραγμένος καθώς είναι, αποπειράται να δραπετεύσει. Το χρωματικό μοτίβο της κατιούσας 4<sup>ης</sup> ήταν ιδιαίτερα οικείο στο κοινό της εποχής του Μότσαρτ από λειτουργίες (*“Crucifixus, passus et sepultus est”*, J.S.Bach, λειτουργία σε σι ελάσσονα) και άλλα δραματικά έργα (*Διδώ & Αινείας* του H.Purcell), καθώς συνδεόταν με τον πόνο, την οδύνη και τον θάνατο.<sup>181</sup>

Παράδειγμα 43 (μ. 63-66)

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
D.E.  
L.  
Vo.  
Cb.

werden]  
wei - len?  
mi - o?

Leporello [vonder Türaus, ungesehen]  
[dalla porta, senza esser visto]

Hier die Tür, nun will ich ei-len, sach-te, sach-te fort von  
U - na por - ta là vegg' i - o, che - ta, che - ta vo' par-

Trifft sie mich, bin ich ver - lo-ren!  
Se mi tro - va son per - du - to!

Hier die Tür, nun will ich  
U - na por - ta là vegg'

Παράδειγμα 44 (*“Crucifixus...”*)

eru - ei - fi - xus e - ti - am pro no - bis, eru - ei -  
fi - xus, eru - ei - fi - xus e - ti - am pro no - bis,  
eru - ei - fi - xus e - ti - am pro  
eru - ei - fi - xus, eru - ei - fi - xus e -

<sup>181</sup> Steptoe, ό. π., σ. 210.

### Παράδειγμα 45 (Dido's Lament)

breast; When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre-

Ο ακροατής αντιλαμβάνεται πολύ καθαρά ότι τα πράγματα αρχίζουν να οδηγούνται σε κορύφωση της δράσης. Ήδη αυτό συντελείται με την άφιξη των Τσερλίνα και Μαζέττο και με την αποκάλυψη του Λεπορέλλο. Στο σημείο αυτό η μουσική αρχίζει να τονίζει τη συναισθηματική φόρτιση (το μοτίβο στα βιολιά στα μέτρα 71-75 είναι το ίδιο με το 7<sup>ο</sup> στην αρχή του *σεστέτο*), καθώς οι πάντες, εκτός από την Ελβίρα, απαιτούν εκδίκηση για τον προδότη. Προς έκπληξή τους, η Ελβίρα μεσιτεύει για λογαριασμό του αγαπημένου της: “E mio marito...Pieta! Pieta!” («Είναι ο σύζυγός μου... Έλεος! Έλεος!»). Στα λόγια που αρθρώνει (συνοδεύεται από το ελικοειδές μοτίβο) αναδύεται ο ακραίος της φόβος, γεγονός που ενισχύεται από τον τραγικό τόνο του χρωματικού μοτίβου, του οποίου τη χρωματικότητα ενισχύουν και τα υπόλοιπα έγχορδα. Με αυτό το συναισθηματικό ξέσπασμα η Ελβίρα αναδεικνύει το μεγαλείο της ως τραγικής φιγούρας, με όλο το πάθος που έχει για τον Ντον Τζοβάννι – την ίδια την ουσία της ύπαρξής της – μέσα από αυτές τις λίγες και σύντομες φράσεις. Οι υπόλοιποι τέσσερεις μένουν έκπληκτοι, ενώ η ομοφωνική υφή του προηγούμενου περάσματος δίνει τη θέση της σε μία ελεύθερη γραφή, αρχικά με μιμήσεις, κάτι που υπογραμμίζει την ατομικότητα και συνάμα τη διαφορετικότητα των χαρακτήρων, κι ενώ η ορχήστρα παραμένει προσηλωμένη στο προηγούμενο μοτίβο, όπως πριν.

Μόνο στο ξαφνικό forte της ορχήστρας, κατά την ανακοίνωση του “No, no morra!” («Όχι, όχι, θα πεθάνει!»), όλες οι φωνές ενώνονται σε ένα αρραγές σύνολο, εκφέροντας τις λέξεις πάνω στο «παγερό» πήδημα της κατιούσας έβδομης, σε

unisono. Η Ελβίρα, περισσότερο απελπισμένη από ποτέ, επαναλαμβάνει, επί ματαίω, την έκκλησή της για έλεος (παρ. 46).<sup>182</sup>

Παράδειγμα 46

The musical score for Example 46 is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Violins I and II, Viola, Double Basses (D.A.), Zeros (Z.), Donna Elvira (D.E.), Double Basses (D.O.), Male voices (M.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score begins at measure 86. The vocal parts (D.A., Z., D.E., D.O., M.) have lyrics in Greek and German. The instrumental parts (Violins, Viola, Vc., Cb.) provide harmonic support. A yellow highlight is placed over the final measures of the vocal parts, indicating the end of the example.

86

Viol. I

Viol. II

Viola

D.A.

ste - hen!  
cre - do!

Nein, nein, nein, nein,  
No, no, no, no,

er stirbt  
mor - rà!

Z.

ste - hen!  
cre - do!

Nein, nein, nein, nein,  
No, no, no, no,

er stirbt  
mor - rà!

Donna Elvira

D.E.

Er - barmt euch mein!  
Pie - tà, pie - tà!

D.O.

ste - hen!  
cre - do!

Nein, nein, nein, nein,  
No, no, no, no,

er stirbt  
mor - rà!

M.

ste - hen!  
cre - do!

Nein, nein, nein, nein,  
No, no, no, no,

er stirbt  
mor - rà!

Vc.

Cb.

<sup>182</sup> Abert, ό. π., σ. 1091.

Συνεπώς, στο συγκεκριμένο ensemble η Ελβίρα αξιώνει λίγη αξιοπρέπεια, καθώς αντιπαραβάλλεται με τα άκομψα αστεία του Λεπορέλλο. Η στάση της δικαιολογεί τον ρόλο της ως mezzo carattere, ανάμεσα στη buffa Τσερλίνα και στη seria Άννα. Εδώ αποτυπώνεται η ικανότητα του Μότσαρτ να πετυχαίνει διαφορετικές αποχρώσεις, μεταξύ των ευτελών στοιχείων της κωμωδίας και των υψηλών της τραγωδίας, και μάλιστα στο ίδιο ensemble.<sup>183</sup> Στο τέλος, η Ελβίρα αποχωρεί από τη σκηνή διπλά εξαπατημένη, διπλά προδομένη, διπλά πληγωμένη και εξουθενωμένη.<sup>184</sup>

### 3.7.3 Αρ. 24. Φινάλε (14<sup>η</sup> σκηνή): η Ντόννα Ελβίρα και οι προηγούμενοι

Στη συγκεκριμένη σκηνή εμφανίζεται για τελευταία φορά η Ελβίρα, σε μία απέλπιδα προσπάθεια να συνετίσει τον Ντον Τζοβάννι. Με την αποχώρησή της οριοθετείται και η επιβλητική σκηνή της κατακρήμνισης του “ακόλαστου” στο Άδη. Αρχικά, παρακολουθούμε την καθημερινή εικόνα της ζωής ενός μέλους της κοινωνίας των ευγενών, με έμφαση στις κυριότερες δραστηριότητες (φαγητό, ποτό και μουσική), οι οποίες απορροφούν τόσο πολύ τον Ντον Τζοβάννι και τον υπηρέτη του, σε σημείο ώστε να ξεχάσουν εντελώς το πέτρινο άγαλμα.

Ξαφνικά ο τόνος αλλάζει απότομα με την εμφάνιση της Ελβίρα.<sup>185</sup> Η Ντόννα Ελβίρα εισέρχεται στη σκηνή διακόποντας την εύθυμη και ανέμελη ατμόσφαιρα, προσπαθώντας την ύστατη στιγμή να τον πείσει να μείνει πιστός στον προηγούμενο έρωτά τους, αλλάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη ζωή του. Ο λόγος που βρίσκεται εκεί είναι για να δώσει μία τελευταία απόδειξη του έρωτά της, πράγμα που γίνεται ακόμη δυσκολότερο από πριν, εξαιτίας της απερίσκεπτης στάσης που επιδεικνύει ο “ακόλαστος”. Η πρόθεσή της είναι να τον προειδοποιήσει για τις συνέπειες των πράξεών του, χωρίς να ελπίζει σε κάποια ανταμοιβή. Αυτό το παλιό θέμα το συναντάμε και στον Μολιέρο, όπου η Ελβίρα φοβάται για την έκλυτη ζωή του αγαπημένου της, προσπαθώντας να τον σώσει την έσχατη στιγμή από την Κόλαση. Στη μελωδική γραμμή στα βιολιά αντανακλάται η βιασύνη και η κομμένη ανάσα της, όπως και μέσα από ασύνδετες φράσεις, οι οποίες συχνά ηχούν σαν απλές κραυγές, ενώ το πάθος της εντείνεται από την αντίσταση του Ντον Τζοβάννι.

---

<sup>183</sup> Pesic, ό. π., σ. 451

<sup>184</sup> Donington, ό. π., σ. 448.

<sup>185</sup> Allegro assai, 3/4, Sib μείζων.

Διανομή: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Sib, 2 φαγκόττα, 2 κόρνα σε Sib, έγχορδα.

### Παράδειγμα 47

**[209]**

I  
Viol.  
II

Viola

Donna Elvira

D.E.

Vo.

Cb.

Al-le ver-geich, was du be-gan-gen, was du be-gan-gen, Er-bar-men nur fühl ich.  
Piu non rammen-to, g'vin-gan-ni tuo-i, g'vin-gan-ni tuo-i, pie-tà - de to sen-to.

*cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

Πουθενά αλλού μέσα στην όπερα δεν αναδύεται τόσο ξεκάθαρα όσο εδώ, η εσωτερική σχέση με τη στοιχειακή φύση της. Είναι σαν ένα κομμάτι της ύπαρξής της να έχει εξεγερθεί εναντίον του. Η απροσδόκητη εναντίωσή της κατά του Ντον Τζοβάννι τον προκαλεί να επιστρατεύσει όλη την ενέργειά του, η οποία αποτυπώνεται σε μία έκφραση υπεροχής και παγερής περιφρόνησης, με την υιοθέτηση αποσπασματικών φράσεων, γεγονός που αποκαλύπτει ότι βρίσκεται σε κατάσταση ταραχής. Η περιφρόνησή του για την Ελβίρα καθίσταται ακόμη πιο φρικτή, καθώς δεν είναι χρωματισμένη με προσβλητικούς τόνους. Ακόμη κι εδώ παραμένει πραγματικός ευγενής. Η απαξίωσή του κορυφώνεται στο θέμα που ακολουθεί, το οποίο επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, με ένα ισχνό και λιτό ύφος, με τη συνδρομή των άδειων οκτάβων.<sup>186</sup> Αυτό προσιδιάζει στα λαϊκά τραγούδια του δρόμου (παρ. 48).

<sup>186</sup> Abert, ό. π., σ. 1101.

# Παράδειγμα 48

Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ντον Τζοβάννι δεν κάνει καμία αναφορά σε αυτά που είπε η Ντόννα Ελβίρα. Αντιθέτως, την προσκαλεί στο τραπέζι, ενώ στη συνέχεια πίνει στην υγεία, των γυναικών (μ. 333, «Ζήτω οι γυναίκες, ζήτω το καλό κρασί, στηρίγματα και δόξα της ανθρωπότητας»), γενικότερα –. Σε όλη τη διάρκεια αυτού του μέρους η απαγγελία είναι συλλαβική, με μόνη εξαίρεση τα δύο μελίσματα της Ελβίρα στις λέξεις “pietade” («συμπόνια»), μ. 215-218 και “cangi” («ν’ αλλάξεις»), μ. 263-266, στις οποίες όλα τα αισθήματά της συγκεντρώνονται σε ένα καταπληκτικό αποτέλεσμα, ενώ, παράλληλα ο Λεπορέλλο με τα θαμπά του μουρμουρητά, αισθάνεται αληθινή λύπη γι αυτήν.

Μέσα σε αυτό το άγρια παραγμένο πέρασμα. ορισμένα μεμονωμένα στοιχεία δημιουργούν ισχυρή εντύπωση, όπως το τεράστιο ανοδικό κύμα των μπάσων, ακριβώς στο ξεκίνημα, ακολουθούμενο από ένα ισοκράτη και η αποφασιστική μεταφορά στη δεσπόζουσα πάνω στο μέλισμα της Ελβίρα. Το πρώτο της «λαχάνιασμα» έχει μία ψυχολογική λεπτότητα και ένταση, που είναι μοναδικά εύληπτη. Ακόμη και η εισαγωγή ολόκληρης της ορχήστρας είναι εντυπωσιακά εορταστική, ακολουθώντας τη μουσική στην επί σκηνής μάλιστα πνευστών. Οι δυναμικές, επίσης, είναι αξιοσημείωτες, με όλο το μέρος να βρίσκεται από τις απότομες μεταπτώσεις από το forte στο piano, καθώς και από τα sforzandi και τα σύντομα crescendi, που καταλήγουν σε piano. Εδώ ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί τη γλώσσα του πάθους, η οποία βασίζεται στη Σχολή του Mannheim. Μόνο μία φορά υπάρχει ένα crescendo που συνεισφέρει σημαντικά στην αίσθηση της έντασης: τη φοβερή στιγμή

όπου η Ελβίρα εξακοντίζει τις κατηγορίες της προς τον Ντον Τζοβάννι, μέσα σε έντεκα μέτρα, πάνω στην κρατημένη νότα φα<sub>5</sub>, ενώ αυτός συνεχίζει τους επαίνους προς το γυναικείο φύλο, υιοθετώντας ένα ύφος υψηλό και πνευματώδες. Στο σημείο αυτό η σύγκρουση οικοδομείται πάνω σε μία τρομερή κορύφωση, με όλη την ορχήστρα στη σκηνή να παίζει μέσα σε μία άγρια ταραχή, έτσι ώστε η κυνική περιφρόνηση του επόμενου αποσπάσματος να είναι περισσότερο αποπνικτική.<sup>187</sup>

Στην κραυγή της Ελβίρα η εικόνα αλλάζει – με την ορχήστρα σε μία κατάσταση υπερβολικής ταραχής –, καθώς ανέρχεται χρωματικά προς μία ελαττωμένη συγχορδία, πάνω στο σι φυσικό (vi<sup>i</sup><sup>07</sup> της ντο ελάσσονος), η οποία μαζί με τις συγκοπές προετοιμάζουν το έδαφος για τη μουσική του φαντάσματος που ακολουθεί. Ολόκληρο το πέρασμα επαναλαμβάνεται έναν τόνο ψηλότερα, οδηγώντας μας προ των πυλών της ρε ελάσσονος, που συνδέεται με την μοίρα.<sup>188</sup> Η «άλυτη» νότα λαb (παρ. 49, μ. 352), επί της συγχορδίας της έβδομης ελαττωμένης συμβολίζει την αγωνία και τον τρόμο που καταλαμβάνει όλους, ηθοποιούς και θεατές.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Abert, ό. π., σ.1102.

<sup>188</sup> Ό. π., σ.1103.

<sup>189</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 155.

### Παράδειγμα 49

348

Fl.

Ob.

Clar. in B

Fag.

Cor. in B

I

Viol.

II

Viola

D. E.

Mah-nung an Got-tes Ge-richt!  
ri-bi-le d'i-ni-qui-tà!

D. G.

Herr-lich-ste auf die-ser Welt!  
glo-ri-a d'u-ma-ni-tà!

L.

Herz so hart wie Stein!  
co-re, o cor non ha!

Vc.

Cb.

(Geht ab)  
(Sorte)

Ach!  
Ah!

## 4. Οι προεκτάσεις του ερωτικού πολύπτυχου

### 4.1 Ερωτισμός και αρχέγονες καταβολές

Το ερέθισμα πραγμάτευσης του μύθου του Δον Ζουάν από τον Μότσαρτ δεν ήταν το ερωτικό θέμα, αλλά το τραγικό. Ο θάνατος του πατέρα του Μότσαρτ από τη μια και του επιστήθιου φίλου του, Μπαριζάνι, από την άλλη, συγκλόνισαν τον συνθέτη, προκαλώντας του αμφίθυμες συναισθηματικές αντιδράσεις. Η δημιουργία της συγκεκριμένης όπερας με τη μεταμόρφωση του θέματος, επιβεβαιώνει, ουσιαστικά, τη διάθεσή του για ζωή (ψυχαναλυτική θεωρία του Φρόυντ). Η αμφιθυμία εκφράζεται μέσα από το διττό χαρακτήρα του ήρωα: την αχαλίνωτη σεξουαλική ορμή του και το αίσθημα ενοχής, που επισείει την τιμωρία. Ουσιαστικά, πρόκειται για την πάλη της χαράς της ζωής με το φόβο του θανάτου. Η ζωτικότητα εκδηλώνεται μέσα από το ερωτικό παιχνίδι και την ατέρμονη αναζήτηση της ηδονής στη γρήγορη επιδίωξη διαφορετικών, κάθε φορά συντρόφων. Η αφηρημένη μουσική μπορεί να μεταφέρει και να εκφράσει πειστικότερα τα δύο αντικρουόμενα αισθήματα. Φυσικά, οφείλουμε να είμαστε λίγο επιφυλακτικοί με τις απόψεις του Φρόυντ, περί του συμπλέγματος του Πατέρα – ο διασυρμός και η εξόντωση των αντιπάλων αντιπροσωπεύει τον μοναδικό εχθρό, που είναι ο πατέρας – και με την ψυχανάλυση, επίσης, σύμφωνα με την οποία η ταχύτατη αλλαγή συντρόφων αντιπροσωπεύει την πίστη και την εμμονή στη μοναδική, ανέγγιχτη και αναντικατάστατη μητέρα. Μάλλον, διαφαίνεται, απλώς, η επιθυμία του συνθέτη να εκφράσει καλλιτεχνικά «τη θέλησή του για μία προσωπική αθάνατη ζωή».<sup>190</sup>

Ένα άλλο εξαιρετικά σημαντικό στοιχείο είναι η σχέση του Ντον Τζοβάννι με τον υπηρέτη του. Όπως είναι ευνόητο, ο Λεπορέλλο είναι υποτακτικός, παραμένοντας στην υπηρεσία του Ντον Τζοβάννι, αφενός με το φόβο και τις απειλές κι αφετέρου με το οικονομικό δέλεαρ. Συνεπώς, δεν καθίσταται οικειοθελώς φίλος, σύντροφος και έμπιστος, παρά ένας δειλός και φοβητσιάρης υπηρέτης. Παρ' όλα αυτά, ο κύριός του τού παραχωρεί αρκετές ελευθερίες, χρησιμοποιώντας τον στις περιπτώσεις που βρίσκεται σε δυσχερή θέση.<sup>191</sup> Η αντικατάσταση του από τον υποτακτικό του επισυμβαίνει, κυρίως, όταν πρόκειται για γυναίκα, γεγονός που ενισχύει την

---

<sup>190</sup> Γιάννου, ό. π., σ. 15-17.

<sup>191</sup> Loft, ό. π., σ. 384.

ψυχολογική σχέση ανάμεσα στο ηρωικό άτομο και στο «Σωσία» του.<sup>192</sup> Εξάλλου, στο σημείο αυτό βλέπουμε απόηχους της εποχής όπου η γυναίκα ανήκε σε όλη τη φυλή.<sup>193</sup>

Στην περίπτωση της αφήγησης των κατακτήσεων του αφεντικού του, ο Λεπορέλλο ταυτίζεται με τον κύριό του. Άλλες φορές ενοχοποιείται από το αφεντικό του (αποτυχία αποπλάνησης Τσερλίνα), ή αποτυγχάνει οικτρά, όταν παίρνει τη θέση του, προσπαθώντας να σαγηνεύσει την εγκαταλελειμμένη Ελβίρα, ή όταν τέλος ζητάει χάρη, με τρόπο αξιοθρήνητο και αναξιοπρεπή, από την ομάδα των διωκτών του αφεντικού του, οι οποίοι αποκαλύπτουν τη μεταμπίεσή του.

Και οι δύο χαρακτήρες διάγουν βίο αλληλεξάρτησης. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Χέκελ, ο υπηρέτης δεν αποτελεί από μόνος του μία οντότητα, παρά βρίσκεται σε άμεση ψυχολογική αλληλεξάρτηση με τον κύριό του. Βοηθάει και το γεγονός της παρόμοιας φωνητικής έκτασης των δύο χαρακτήρων. Συνεπώς, ο συγκερασμός των δύο οντοτήτων σε μία ψυχολογική οντότητα συνάδει με τη εξέλιξη της δράσης και την συναισθηματική αναγκαιότητα που υπαγορεύει να κατοπτρίζεται στον υπηρέτη ο χαρακτήρας του ήρωα. Ουσιαστικά, τα δύο πρόσωπα μαζί συνθέτουν έναν χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να έχουμε μία πλήρη εικόνα για τον συγχωνευμένο χαρακτήρα. Διαφέρουν μόνο ως προς τα εξωτερικά τους στοιχεία, δηλαδή, την καταγωγή και την κοινωνική τους θέση.<sup>194</sup> Δίπλα στην ανεμελιά, στην επιπολαιότητα του “ακόλαστου” υπάρχουν οι νουθεσίες και η κριτική των πράξεών του, δηλαδή, η φωνή της συνείδησης του ήρωα, ενώ στη δειλία και στο φόβο των συνεπειών αυτών των πράξεων, αντανακλάται το αίσθημα ενοχής του “ακόλαστου”, όλα τα παραπάνω δοσμένα από τον Λεπορέλλο, τις στιγμές που αυτός τον αντικαθιστά στις δύσκολες περιστάσεις. Στην πρώτη πράξη εκδηλώνεται η κριτική και η στηλίτευση των πράξεων του ήρωα από τον υπηρέτη του και η εκδήλωση της αποστροφής που νιώθει, καθώς τον ακολουθεί. Το αίσθημα της ενοχής εμφανίζεται στη δεύτερη πράξη στο σπίτι της Ελβίρα με το τρομακτικό όραμα με τις σκιές του κάτω κόσμου και τον παροξυσμό του ήρωα. Στην πραγματικότητα, το στοιχείο του Κακού ενυπάρχει στον

---

<sup>192</sup> Rank, ό. π., σ. 32.

<sup>193</sup> Ό. π., σ. 96.

<sup>194</sup> Τσάμπαϊ, ό. π. σ. 162.

Ντον Τζοβάννι, ενώ το στοιχείο του Καλού ενσαρκώνεται από τον «Σωσία κατ' αντιστροφή» του Ντον Τζοβάννι, που είναι ουσιαστικά, το alter ego.<sup>195</sup>

Με αυτά τα στοιχεία οδηγείται στην πτώση του μία μάλλον υπεράνθρωπη μορφή, παρά ένας τραγικός ήρωας, από τον οποίο εκλείπει το παραμικρό ίχνος μεταμέλειας ή εξιλέωσης.<sup>196</sup> Υπερεκτιμώντας τον εαυτό του και υιοθετώντας αλαζονική συμπεριφορά οδηγείται στον αφανισμό, διότι έθεσε εαυτόν υπεράνω των ανθρωπίνων και των θεϊκών νόμων, καταλύοντας κάθε έννοια ευπρέπειας.<sup>197</sup> Ο Διοικητής, συμβολίζει την προσωποποίηση της συνείδησης, οδηγώντας τον ακόλαστο στο θάνατο. Η επερχόμενη σύγκρουση με τον Πέτρινο Συνδαιτυμόνα συμβολίζει τη σύγκρουση του ατομικού Εγώ, που δεν οριοθετείται, παραμένοντας ανεξέλεγκτο, με το κοινωνικό Εγώ που αντιπροσωπεύεται από τον πατέρα (μόνο με την κοινωνική του σημασία) και τον υπηρέτη, του οποίου η ζωντάνια προβάλλει μία άλλη όψη του κοινωνικού Εγώ του ήρωα.<sup>198</sup>

Η ίδια η φύση του Ντον Τζοβάννι τού υπαγορεύει μία συμπεριφορά που συνδέεται με τη διεκδίκηση των γυναικών, είτε με όπλο τη δύναμη και την ισχυρή του προσωπικότητα είτε με την πονηριά και την πανουργία.<sup>199</sup> Συνεπώς, ο ήρωας εξυψώνεται στη θέση ενός ανώτερου όντος, που επιδιώκει να υφαρπάξει γυναίκες που διαθέτουν νόμιμο εραστή (ο εραστής έχει το ρόλο ενός άλλου «Σωσία», όπως και ο Λεπορέλλο), για να αποκτή ενδιαφέρον η αποπλάνηση, χωρίς να έχει την πρόθεση να τον εκτοπίσει. Αυτή η πρακτική απορρέει από μία παλιά δοξασία, σύμφωνα με την οποία ο δυνατός άνδρας είχε το προνόμιο, αλλά και την υποχρέωση να γονιμοποιεί τις γυναίκες (Τοτέμ-ζωοδότης), διαιωνίζοντας, με αυτόν τον τρόπο, την ψυχή του. Δεν προσέβλεπε στην κατοχή της γυναίκας, αλλά στη γονιμοποίησή της με τη ζωογόνο αθάνατη ουσία, και παράλληλα, στην αφαίρεση μέρους των δικαιωμάτων του νόμιμου εραστή της. Σε αυτή τη διαδικασία ο σύζυγος διατηρούσε για τον εαυτό του αθάνατη την ψυχή του.

---

<sup>195</sup> Rank, ό. π., σ. 28.

<sup>196</sup> Ο. π., σ. 24-28.

<sup>197</sup> Ο. π., σ. 33.

<sup>198</sup> Ο. π., σ. 29.

<sup>199</sup> Στο σημείο αυτό γίνεται σύνδεση με το μύθο του Αμφιτρύωνα, ο οποίος χρησιμοποιώντας τον αιφνιδιασμό γεύεται τις απολαύσεις του έρωτα, υποδούμενος τον νόμιμο εραστή (Ο. π., σ. 64).

Η πράξη αυτή που αφορά την αθανασία της ψυχής δεν συμβαδίζει με τη χριστιανική ιδεολογία, που την στηλιτεύει ως πράξη διαβολικής ηδονής.<sup>200</sup> Επιπροσθέτως, ο ήρωας δεν αρκείται πάντα στην πρώτη νύχτα, όπως ο κόμης Αλμαβίβα στην όπερα *Le nozze di Figaro*, αλλά επιζητά δικαίωμα και στις άλλες νύχτες, έως ότου επέλθει ο κορεσμός και η πλήξη.

Επομένως, ο Ντον Τζοβάννι εμφανίζει εξωτερικά τα χαρακτηριστικά του αρχαίου ήρωα-ημίθεου, ενώ εσωτερικά διακατέχεται από το φόβο της αιώνιας καταδίκης στην κόλαση, δίνοντας έντονα την αίσθηση της εναντίωσης δύο αντίρροπων ιδεολογιών-φιλοσοφιών: της ηρωικής και της θρησκευτικής. Ο ήρωας εκπίπτει στην κατηγορία του αναίσχυντου και του “ακόλαστου”, ταυτιζόμενος με το Διάβολο, στον οποίο ανέκαθεν καταλογιζόταν η σεξουαλική διαφθορά των γυναικών, σ’ έναν χριστιανικής εκπόρευσης συσχετισμό του με την ποταπή σεξουαλικότητα. Η αναγωγή της φιληδονίας σε ηθική αρχή ενισχύει την παραπάνω οπτική, την οποία ο ήρωας δεν θα αποκηρύξει, ακόμη και μπροστά στη θέα του θανάτου. Πριν από τον Μεσαίωνα η αχαλίνωτη ζωή συνδεόταν με τον πρωτογονισμό και τον κόσμο των αρχέγονων ενστίκτων, σημαντικό μέρος των οποίων αποτελούσε και η σεξουαλικότητα. Ενδεχομένως, η πίστη στην ψυχή και στην αθανασία της να συνδυάστηκε με τις σεξουαλικές ιδιότητες που απέκτησε ο Διάβολος ή με τις διαβολικές η σεξουαλικότητα, αφήνοντας στο βάθος να διαφαίνεται η αγωνία για το «πανανθρώπινο πρόβλημα της ψυχής». Η ιδέα της αθάνατης ψυχής ταυτίζεται σταδιακά με μία υπερφυσική οντότητα-θεός, ενώ η θνητή ψυχή αποκρυσταλλώνεται στη μορφή του Διαβόλου. Η σεξουαλικότητα αποτελούσε το μέσο επικύρωσης της αθανασίας, προσδίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στη μητέρα, που είχε το βασικό ρόλο στη ζωογόνηση του παιδιού από τον ήρωα. Σε διαφορετική περίπτωση ο πατέρας κινδύνευε να απολέσει τη δική ψυχή, κι ως εκ τούτου τη ζωή του. Ο Ντον Τζοβάννι είναι ουσιαστικά ο άρχοντας που διατηρεί το «κληρονομημένο» δικαίωμα να γεύεται τις χωρικές τη νύχτα του γάμου τους (Τσερλίνα) αποτελώντας, τουλάχιστον αρχικά, τον γνήσιο εκπρόσωπο των χριστιανικών ιδεών της μεσαιωνικής φεουδαρχίας.<sup>201</sup>

Και ποιος είναι ο ρόλος της γυναίκας σε αυτή τη διαδικασία; Η γυναίκα εισπράττει την ατίμωση από τον ήρωα, ο οποίος επιζητεί την πρόσκαιρη σεξουαλική ικανοποίηση, προβαίνοντας στην κατάχρηση του «θεϊκού» του ρόλου, εξαπατώντας

---

<sup>200</sup> Rank, ό. π., σ. 64-66.

<sup>201</sup> Ο. π., σ. 68-71.

την με την αρπαγή της ψυχής της. Η βίαιη αρπαγή της ψυχής, βασικό θέμα στις πρώτες εκδοχές του Δον Ζουάν κι όχι η εγκατάλειψη της ερωμένης, είναι ο λόγος για τον οποίο η Ντόννα Άννα είναι η κύρια διώκτρια του Ντον Τζοβάννι. Αυτός αδυνατεί να ξεφύγει από την πρώτη γυναίκα και αφανίζεται επειδή δεν της έδωσε την ψυχή, όπως ήταν υποχρεωμένος να πράξει.<sup>202</sup>

Μέσα στην εξέλιξη των δοξασιών περί ψυχής, από τη μια ο άνδρας αγωνίζεται ενάντια στην αθανασία διά της αναπαραγωγής, που εκπροσωπείται από τη γυναίκα, και ταυτόχρονα ενάντια στη συλλογική αθανασία που υπόσχεται η θρησκεία. Από την άλλη, η γυναίκα αγωνίζεται για τη χειραφέτησή της από τη εξουσία που ασκεί ο άνδρας, με όχημα τις σεξουαλικές προλήψεις, αν και κατά μία έννοια ο Δον Ζουάν τείνει «χειρά βοηθείας» προς την ίδια κατεύθυνση, προτείνοντας την αποδέσμευσή της από τα δεσμά της Ηθικής και της Εκκλησίας, αν και «παραδόξως», ως προς την ενέργειά του, αυτά τα δεσμά είναι προσαρμοσμένα αποκλειστικά στο ισχυρό φύλο. Ουσιαστικά, πρόκειται για μία αλλαγή στις σεξουαλικές συνήθειες και στις αξίες που διέπουν την εξωσυζυγική σεξουαλική σχέση. Το παλαιό έθιμο εκφυλίζεται, καθώς στερείται, πλέον, πνευματικού περιεχομένου, με τη γυναίκα, είτε στο ρόλο της μητέρας, στην οποία ο άνδρας υποχρεούται να δίνει την ψυχή του, είτε στο ρόλο της «ιέρειας» του έρωτα, αποτελώντας το αντικείμενο της σεξουαλικής ικανοποίησης του άνδρα αλλά, έξω από το γάμο.<sup>203</sup> Στη πραγματικότητα, η γυναίκα ορθώνεται ενάντια στην ιδέα της αθανασίας με τις φαλλοκρατικές προεκτάσεις της και ενάντια στη συλλογική ιδεολογία που πρεσβεύει η Εκκλησία. Ταυτόχρονα ο ήρωας αντιμάχεται την αστική σεξουαλική ηθική, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την εκκλησιαστική πίστη στην αθανασία.<sup>204</sup>

#### 4.2 Το αισθησιακό-«δαιμονικό» και το πνευματικό στοιχείο

Ο Kierkegaard με αφορμή την ασυγκράτητη επιθυμία του Ντον Τζοβάννι προβαίνει σε μία συγκριτική θεώρηση του τρόπου με τον οποίον εκδηλώνεται η ερωτική επιθυμία και ο πόθος στις όπερες *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte* και *Don Giovanni*, διακρίνοντας τρία στάδια. Στο πρώτο η επιθυμία στοχεύει στο ιδανικό Ένα. Ο πόθος, όμως, αδυνατεί να συνδεθεί με το αντικείμενό του, καθώς είναι στην

---

<sup>202</sup> Rank, ό. π., σ. 73-74.

<sup>203</sup> Ό. π., σ. 73-76.

<sup>204</sup> Ό. π., σ. 79.

κατοχή του, χωρίς να το έχει ποθήσει, αφήνοντας έωλη την επιθυμία (Cherubino, *Le nozze di Figaro*). Στο δεύτερο στάδιο (Papageno, *Die Zauberflöte*) ο πόθος στοχεύει στο συγκεκριμένο, μέσα στην κατηγορία του πολλαπλού, χωρίς να προσδιορίζεται η επιθυμία, αφού δεν υπάρχει αντικείμενο.<sup>205</sup> Το τρίτο στάδιο αναφέρεται στην όπερα *Don Giovanni*, στην οποία η επιθυμία βρίσκει τελικά το απόλυτο αντικείμενό της, επιθυμώντας ενθέρμως το συγκεκριμένο.<sup>206</sup>

Οι επιθυμίες του Ντον Τζοβάννι είναι θυελλώδεις, έχοντας τη δυνατότητα να προξενήσουν πόνο. Ουσιαστικά επικυρώνουν μία βασική παθογένεια που ενυπάρχει σε κάθε εξουσία. Το αντικείμενο της επιθυμίας του – η αποπλάνηση των γυναικών – προϋποθέτει μία αέναη επανάληψη. Πολλαπλασιάζοντας επ’ άπειρον αυτά τα «αντικείμενα» του πόθου του, τελικά επικυρώνει την αδυναμία του να τα εξασφαλίσει, να γίνουν, δηλαδή, κτήμα του. Επομένως, η επιθυμία του είναι διασαλευμένη, καθώς ο ίδιος επιθυμεί, απείρως, το πεπερασμένο.<sup>207</sup>

Ο Ντον Τζοβάννι είναι η έκφραση του δαιμονικού, το οποίο ταυτίζεται με το αισθησιακό στοιχείο.<sup>208</sup> Ερμηνευμένος μέσα από τη μουσική αποκτά πιο έντονα τη φύση του δαιμονικού, η οποία τον καθιστά ακούραστο στο έργο της αποπλάνησης. Ο υπερβολικός αριθμός των χιλίων τριών αποπλανημένων γυναικών της Ισπανίας δηλώνει το στοιχείο της αιωνιότητας, δηλαδή, ότι ο «κατάλογος» δεν πρόκειται να κλείσει. Ωστόσο, ο ήρωας δεν προβαίνει στη συλλογή των γυναικών, υιοθετώντας το ρόλο του «σουλτάνου». Το τρίπτυχο της δράσης του είναι: επιλογή – αποπλάνηση – λιποταξία (διαφυγή).<sup>209</sup>

Ο έρωτας ως προς την ποιότητά του δεν είναι ψυχικός, όπως συνέβαινε στην αρχαιοελληνική παράδοση και στον ιπποτικό έρωτα του Μεσαίωνα, αλλά αισθησιακός. Ο αποπλανητής ενστερνίζεται τον άπιστο έρωτα, καθώς ερωτεύεται πολλά πρόσωπα, τα οποία και αποπλανά.<sup>210</sup> Αντικείμενο του αισθησιακού του έρωτα είναι γενικά η Γυναίκα, στην πιο αφηρημένη της εκδοχή. Χαρακτηριστικό του δεν είναι η διάρκεια, αλλά ή «εξαφάνιση στον χρόνο», γεγονός που μπορεί να εκφραστεί

---

<sup>205</sup> Croxall, ό. π., σ. 155.

<sup>206</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 70.

<sup>207</sup> Thomas A. Carlson, “Possibility and Passivity in Kierkegaard: The Anxieties of Don Giovanni and Abraham”, *Journal of the American Academy of Religion*, 62/2, Summer 1994, σ. 462-463.

<sup>208</sup> Ό. π., σ. 77.

<sup>209</sup> Croxall, σ. 153.

<sup>210</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 81.

καλύτερα με τη μουσική, διότι η τελευταία εκφράζει το συνολικό κι όχι το συγκεκριμένο, όντας πιο αφηρημένη από τη γλώσσα.<sup>211</sup>

Ακόμη, όμως, κι αυτή η έννοια της αποπλάνησης προσλαμβάνει διαφορετικό χαρακτήρα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, διότι δεν εμπεριέχει τον εκ των προτέρων σχεδιασμό. Δεν είναι μία εκ προμελέτης αποπλάνηση, γεγονός που απενοχοποιεί τον Ντον Τζοβάννι. Ο αποπλανητής καταστρώνει με δόλο τα σχέδια της αποπλάνησης του υποψηφίου θύματός του, και με πανουργία προσπαθεί να τα υλοποιήσει. Ενίοτε, χρησιμοποιεί ως βοηθητικά εργαλεία την ευφράδεια και τη δύναμη του λόγου. Αντιθέτως, πέφτει ο ίδιος θύμα αποπλάνησης από τον ίδιο τον αισθησιασμό του. Δεν διαθέτει χρόνο για να σχεδιάσει την απάτη του, ούτε έχει συνείδηση των πράξεών του. Η δύναμη του πόθου του τον ποδηγετεί, αναζητώντας συνεχώς την ικανοποίηση από τη μία γυναίκα στην άλλη, με τέτοια ταχύτητα, που δεν του αφήνει περιθώρια για στοχασμό.<sup>212</sup> Με κινητήρια δύναμη τον αισθησιακό πόθο στοχεύει στη γυναικεία ύπαρξη, στο σύνολο της θηλυκότητας, αμβλύνοντας τις όποιες διαφορές, εξιδανικεύοντάς τις και παρασύροντας, με αυτόν τον τρόπο τα θύματά του.<sup>213</sup>

Μόνο η μουσική μπορεί να εκφράσει την απεραντοσύνη του αισθησιακού του πόθου και την ακαταμάχητη δαιμονική δύναμη της αποπλάνησης. Η μουσική συνδέεται με τις αισθήσεις. είναι αισθησιακή, όπως και ο ερωτισμός, γιατί απευθύνονται και οι δύο στον κόσμο «των αισθήσεων». Έτσι λοιπόν, στην περίπτωση του Ντον Τζοβάννι το αισθησιακό-ερωτικό στοιχείο μπορεί να απεικονιστεί μέσω της μουσικής ευφυΐας του Μότσαρτ.<sup>214</sup> Η δύναμη του λόγου θα καθιστούσε τον Ντον Τζοβάννι σκεπτόμενο άτομο με διορατική σκέψη. Μόνο η μουσική μπορεί να εκφράσει τη «διαχυτική ευθυμία», δηλαδή την παντοδυναμία και τον ξέφρενο ενθουσιασμό, το διονυσιακό στοιχείο που διακατέχει τον ήρωα σε όλες τις εκφάνσεις και τις εκδηλώσεις του.

Ο Kierkegaard επικεντρώνεται στη δαιμονική μορφή του αισθησιασμού του Ντον Τζοβάννι, αφήνοντας ασχολίαστη μία άλλη πτυχή του: την αντίληψη περί της θρησκευτικότητας στην υπόστασή του, δηλαδή, το «πνευματικό» στοιχείο. Η θρησκευτική διάσταση χαρακτηρίζεται – σε κείμενα που ασχολούνται με τον Kierkegaard – ως «δεύτερη αμεσότητα», ένας, ενδεχομένως, αυθόρμητος

---

<sup>211</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 83.

<sup>212</sup> Ό. π., σ. 86-87.

<sup>213</sup> Ό. π., σ. 88-89.

<sup>214</sup> Croxall, ό.π., σ. 152.

χαρακτηρισμός, που εμπεριέχει αναφορά στον Θεό. Ο ψυχικός-πνευματικός έρωτας είναι συνεχώς ανοιχτός και ευεπίφορος σε νέα πρόσωπα, έως ότου αγγίζει την αληθινή του έκφραση: να απευθύνεται στο σύνολο. Συνεπώς, ο «πνευματικός αισθησιασμός», παρόλη τη διφορούμενη εξωτερική του εκδήλωση, παραμένει ως προς την εσωτερική του ποιότητα και έκφραση παραδειγματικός για την ανθρώπινη ύπαρξη.

Ο αριθμός των χιλίων τριών ερώτων του ήρωα, δεν αντανακλά την ακολασία του αλλά, αντιθέτως υπογραμμίζει την αγάπη και τον «έρωτα» για τα πάντα. Ο ήρωας ξεπερνά αυτό που μπορεί να κατορθώσει ο κοινός άνθρωπος, ενσωματώνοντας την βασική ανθρώπινη επιθυμία, την επικοινωνία μέσω της αγάπης. Αυτή η ριζωμένη επιθυμία να αγαπάς και να αγαπιέσαι, καθιστά το ανθρώπινο είδος *homo amor*. Επομένως, ο έρωτας έχει πνευματική διάσταση, όταν ρητά και σιωπηρά βασίζεται στο Θεό ή όταν αγκαλιάζει τα πάντα.<sup>215</sup> Με αυτή την οπτική συνηγορεί, εν μέρει (αφίσταται της θρησκευτικής διάστασης) ο Atila Csampai, θεωρώντας ότι οι ερωτικές δυνάμεις του Ντον Τζοβάννι στοχεύουν στη «μαγική-αισθησιακή σαγήνευση των θυμάτων του» κι όχι στη σωματική επαφή.<sup>216</sup> Αντιθέτως, ο Reinhold Niebuhr σκιαγραφεί το πορτρέτο του Ντον Τζοβάννι ως εξής: «είναι ο άνθρωπος που είναι ελεύθερος να καταστρέψει την ελευθερία του. Αυτή η δυνατότητα υπογραμμίζει εμφαντικά την απειλή του δαιμονικού στοιχείου για την ανθρώπινη ύπαρξη».<sup>217</sup>

#### 4.3 Το ερωτικό στοιχείο στη διαλεκτική του Διαφωτισμού

Ένας Διοικητής «καταδικάζει» τον Ντα Πόντε να υποπέσει στο λάθος της εκλογίκευσης της δράσης στο λιμπρέτο. Με αυτό τον «αφορισμό» κατακρίνεται με έντονο τρόπο το λιμπρέτο της όπερας. Ακόμη και οι πιο αποστασιοποιημένες ή και ήπιες κριτικές στηλιτεύουν την όπερα για την έλλειψη οργάνωσης, συνοχής και απρόσκοπτης ροής. Ο πυρήνας, όμως, του προβλήματος της όπερας είναι ο κεντρικός της χαρακτήρας, ο οποίος κατορθώνει να έχει διττό ρόλο: να είναι ταυτόχρονα “απατεώνας” και τραγικός ήρωας. Αν εστιάσουμε στην παρουσίαση των πολιτικών αντιπαραθέσεων μέσω της αισθητικής θέασης, τότε η μη εξορθολογισμένη ακαταστασία της όπερας αρθρώνει την κεντρική αντίφαση της εποχής του συνθέτη:

---

<sup>215</sup> Sylvia Walsh Utterback, “Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness”, *Journal of the American Academy of Religion* 47/4 Dec. 1979, σ. 634-635.

<sup>216</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 134.

<sup>217</sup> Clive, ό. π., σ. 3.

τη σύγκρουση μεταξύ της επιθυμίας του ατόμου για σεξουαλική χειραφέτηση και την ανάσχεση αυτής της επιθυμίας από μία σύνθετη και παρεμβατική σύγχρονη κοινωνία. Υπό αυτό το πρίσμα η όπερα θεωρείται ως πολιτικό κείμενο. Και είναι πολιτικό κείμενο, στο βαθμό που ερευνά τον χαρακτήρα και τα όρια των αξιών, των ιδεών και των παραδόσεων, ως απαραίτητων θεμελίων της ζωής της κοινωνίας του Διαφωτισμού. Ο G.W.F. Hegel αποκαλεί αυτές τις ενδόμυχες διαθέσεις συμπεριφοράς, «έθιμο», «δεύτερη φύση» και «ηθική ζωή». Ο Alexis de Tocqueville με πιο γλαφυρό τρόπο, τις αναφέρει ως «συνήθειες της καρδιάς». Ανεξάρτητα από την όποια ορολογία, η αναγνώριση του γεγονότος ότι ένα σημαντικό μέρος της ανθρώπινης συμπεριφοράς διεπόταν από εσωτερικούς νόμους, περιόρισε τις αξιώσεις της απόλυτης εξουσίας του Κράτους και της Εκκλησίας.<sup>218</sup>

Η πιο χαρακτηριστική και προβληματική από αυτές τις συνήθειες ήταν η επιδίωξη του ατομικού-προσωπικού συμφέροντος (ιδιοτέλεια). Οι διανοούμενοι του Διαφωτισμού νομιμοποίησαν την οικονομική και πολιτική ιδιοτέλεια ως το θεμέλιο για δίκαιες και ευημερούσες πολιτικές κοινωνίες. Στη θεωρία του Κοινωνικού Συμβολαίου, η κοινωνική δικαιοσύνη βασιζόταν στην πολιτική συναίνεση του λαού, με έμφαση στην ατομικότητα. Ωστόσο, αυτή η νομιμοποίηση της λογικής, πολιτικής και οικονομικής ατομικότητας απειλούσε να επεκταθεί και στις σεξουαλικές σχέσεις, προκαλώντας τον σκεπτικισμό και τον προβληματισμό στους στοχαστές του Διαφωτισμού. Παρά τον περιορισμό της απόλυτης εξουσίας στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το σεξ έγινε ένα θέμα που τέθηκε υπό την επιτήρηση-εποπτεία της κοινωνίας και του μεγαλύτερου μέρους των πολιτών.<sup>219</sup>

Υπό αυτήν την οπτική, η οποία επιτρέπει σε κάποιον να αναζητήσει το αποτύπωμα της κοινωνίας στα φανερά κενά ενός έργου τέχνης, ο *Don Giovanni* μπορεί να ερμηνευτεί ως η αναπαράσταση των αντικρουόμενων τάσεων της πολιτικής σκέψης του Διαφωτισμού, δύο διαφορετικών ερμηνειών της μοίρας του ατόμου κατά τη μετάβαση προς την πλήρως εκσυγχρονισμένη κοινωνία. Από τη μια μεριά η όπερα αντικατοπτρίζει την κυρίαρχη οπτική του Διαφωτισμού περί της αλλαγής της Ιστορίας, ως διαδικασίας προόδου και εξέλιξης. Ως κωμική παρουσίαση και καταδίκη των αναχρονιστικών στοιχείων των επιβιώσεων της Μπαρόκ περιόδου, η όπερα συμβαδίζει με τη συνηθισμένη για την εποχή υπεράσπιση της λογικής, έναντι

---

<sup>218</sup> Bokina, ό. π., σ. 42.

<sup>219</sup> Ο. π., σ. 43.

του φόβου, της εργατικότητας έναντι της αβελτηρίας και της συμφιλίωσης έναντι της βίας. Μακριά από την ανατροπή όλων των μορφών της κοινωνικής ιεραρχίας, οι υποστηρικτές της προόδου του Διαφωτισμού απλώς αφαίρεσαν τα απομεινάρια της φεουδαρχικής αντίληψης που αφορούσαν τις σχέσεις των δύο φύλων, προσαρμόζοντάς τα στις υπό διαμόρφωσιν σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες. Οι στοχαστές στην πλειονότητά τους είχαν την τάση να επαινέσουν τη σύγχρονη κοινωνία για την υιοθέτηση της Λογικής και της Επιστήμης στην καθοδήγηση των ανθρωπίνων υποθέσεων. Αυτή η πεποίθηση της προόδου έχει συχνά προσδιοριστεί μονόπλευρα ως η άποψη του Διαφωτισμού για την Ιστορία.<sup>220</sup>

Έτσι λοιπόν, το εννοιολογικό πλαίσιο που αφορά την τραγικότητα του Ντον Τζοβάννι είναι βαθιά ριζωμένο στο στοχασμό του Διαφωτισμού, στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η όπερα *Don Giovanni* του Μότσαρτ δεν περιορίζεται απλά σε έναν «κατεργάρη» που διαταράσσει την προοδευτική και σύγχρονη κοινωνία με τον αναχρονιστικό αριβισμό του. Ανεξάρτητα από τη βία, τον δόλο και τις προσπάθειες αποπλάνησης στις οποίες προβαίνει, παραμένει ο τραγικός ήρωας της όπερας, συμβολίζοντας αυτό που χάνεται κατά τη μετάβαση προς μία νέα τάξη πραγμάτων. Ίσως, πάλι, αποτελεί το προμήνυμα για την εκπλήρωση μιας καλύτερης ζωής που δεν έχει ακόμη επιτευχθεί.

Η οπτική της Ιστορίας ως προόδου και διαρκούς εξέλιξης παρήγαγε της δική της αντίφαση, καθώς εστίασε στη διατήρηση και στην καλλιέργεια κάποιων ανορθολογικών διαστάσεων της ανθρώπινης ύπαρξης. Εδώ έγκειται η πηγή της πολυπλοκότητας του *Don Giovanni* και του κεντρικού του χαρακτήρα. Αυτή η ανατροπή επισημάνθηκε από τον Rousseau, εξευγενίστηκε στα κείμενα περί αισθητικής του Kant και του Friedrich von Schiller και εντάθηκε στις νουβέλες του Pierre Choderlos de Laclos και του Marquis de Sade. Ο Rousseau, παρά τις αντιλήψεις του περί Πρόνοιας και της αισιοδοξίας του για την πιθανότητα της κοινωνικής και της πολιτικής μεταρρύθμισης, χλεύασε την κυρίαρχη άποψη της Ιστορίας, με την εμμονή της στην πίστη για το Λόγο, την Επιστήμη και την Πρόοδο, και για την ευαισθησία της στην εγκυρότητα της κληρονομιάς του παρελθόντος και στα ζητήματα που αφορούσαν το συναίσθημα (*Discours sur les Arts et les Sciences*, 1750). Στο έργο του *Discours sur l'origine de l'Inegalite* (1755), καθώς και σε άλλα κείμενά του, δεν αντιλαμβάνεται κάθε βήμα προς τον εκσυγχρονισμό της αστικής

---

<sup>220</sup> Bokina, ό. π., σ. 44.

κοινωνίας ως μία επιπλέον νίκη του Λόγου και της Επιστήμης, ενάντια στη δεισιδαιμονία και στις στρεβλώσεις της παράδοσης, παρά, αντιθέτως, ως ένα επιπλέον βήμα προς την ανισότητα, το ψεύδος και τη ματαιώση των παθών και των ενστίκτων. Αργότερα, στις θεωρίες του γερμανικού ιδεαλισμού, η Αισθητική, θεωρούμενη ως η επιστήμη του ανθρώπινου αισθησιασμού, κατέστη το καταφύγιο των πτυχών της ανθρώπινης φύσης που απορρίφθηκαν ή υποτιμήθηκαν από την κυρίαρχη θέση του Διαφωτισμού περί Ιστορίας.<sup>221</sup>

#### **4.3.1 Ο κωμικός Ντον Τζοβάννι**

Μετά από την παραπάνω διττή ερμηνεία δικαιολογείται ο επίμεικτος χαρακτήρας του Ντον Τζοβάννι, σ' ένα μικτού χαρακτήρα έργο. Η αμφισημία του εκτείνεται έως την κατάληξη της όπερας. Το τελικό σεστέτο, με την «καταπιεστική του ηθική», υποδηλώνει την επιβεβαίωση της καθεστηκυίας τάξης. Αλλά ήδη στη δεύτερη παρουσίαση του έργου στη Βιέννη, το 1788, μάλλον αυτή πρέπει να ανατρέπεται.<sup>222</sup> Τα δύο διαφορετικά φινάλε, από πολιτική σκοπιά, συνεπάγονται δύο διαφορετικές όψεις της ιστορικής προόδου και δύο διαφορετικές θεωρήσεις της μοίρας του ατόμου, εντός της ιστορικής εξέλιξης.

Υπό την κυρίαρχη και εκλογικευμένη οπτική του Διαφωτισμού περί της Ιστορίας ως εξέλιξης, ο Ντον Τζοβάννι είναι μία κωμική φιγούρα, μία καρικατούρα ενός ξεπερασμένου εξουσιαστικού τύπου, του οποίου ο τρόπος ζωής απορρίπτεται και καταδικάζεται από τις προοδευτικές κοινωνικές δυνάμεις. Είναι ένας μακιαβελικός πρίγκιπας χωρίς αντικείμενο, οι περιπέτειες του οποίου εισάγουν τον εκκεντρισμό και τη βία μέσα στη φυσική και «θεϊκή» τάξη της κοινωνίας του Διαφωτισμού. Αντί να χρησιμοποιεί τα χαρίσματα, τις ικανότητες και την ευφυΐα του στην πρόσφατα νομιμοποιημένη καπιταλιστική οικονομία, αποδεικνύεται ένας οκνηρός αριστοκράτης που σπαταλά στις απολαύσεις και στον έκλυτο βίο του όλο τον πλούτο της, ούτως ή άλλως, κληρονομημένης περιουσίας του. Ουσιαστικά, στις πράξεις του αντανακλάται, με τον πιο εμφαντικό τρόπο, η αβελτηρία και ο παρασιτισμός της παραδοσιακής αριστοκρατίας. Οι σεξουαλικές του επιδόσεις δεν είναι τεκμήρια κάποιας πολιτικής δύναμης ή εξουσίας, αλλά μάλλον, μαρτυρούν τον αναχρονιστικό εξοβελισμό του από οποιαδήποτε θέση της πολιτικής τάξης του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ως ένας ευγενής που παραπέμπει σε πρίγκιπα της Αναγέννησης και του

---

<sup>221</sup> Bokina, ό. π., σ. 44.

<sup>222</sup> Ο. π., σ. 53.

Μπαρόκ, περιθωριοποιείται από το κράτος, από το πρόσφορο γι αυτόν πεδίο άντλησης δύναμης και εξουσίας. Δεν είναι το υπόδειγμα της απολυταρχικής πολιτικής, καθώς η ενέργειά του παρουσιάζεται και ο ίδιος ως πολιτικός αναχρονισμός κι ως ένα κοινωνικό παράσιτο. Τα θύματά του, δε, δεν εντάσσονται στον κύκλο του, με τις αντιζηλίες και τις ίντριγκες που τον διακρίνουν, αλλά είναι μέλη μίας σύγχρονης κοινωνίας, που ακολουθούν τους ενδεδειγμένους κοινωνικούς τους ρόλους.<sup>223</sup>

#### **4.3.2 Ο τραγικός Ντον Τζοβάννι**

Από ορθολογιστική σκοπιά, όπως ήδη αναφέρθηκε στα πλαίσια του Διαφωτισμού του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ο χαρακτήρας του ήρωα εμφανίζει τα κωμικά στοιχεία που εγγίζουν τη γελοιότητα, διότι δεν έχει θέση μέσα σε ένα σύγχρονο κράτος, καθώς οι εκδηλώσεις εξυπνάδας και δύναμής του δεν αποβλέπουν σε κάποιο απώτερο επικό στόχο ενός ηρωικού πρίγκιπα του παρελθόντος. Αντιθέτως, τα κατορθώματά του (λείπει το στοιχείο της ευθύνης, σε μία κοινωνία που επηρεάζεται από τις ιδέες του Διαφωτισμού) επικεντρώνονται στην εξαπάτηση μελών της κοινωνίας, εισάγοντας το στοιχείο της αστάθειας, σε μία κατά τ' άλλα συνεκτική κοινωνική τάξη. Αυτή η κωμική πλευρά του ήρωα αντανακλά ένα μέρος του αινιγματικού του χαρακτήρα. Όσο όμως μπορεί να φαίνεται στα μάτια ενός υποστηρικτή της εξέλιξης της σύγχρονης κοινωνίας ως ένας επικίνδυνος κλόουν, άλλο τόσο θα μπορούσε να αντικρυσθεί κι ως το τραγικό θύμα της κοινωνικής καταστολής και του αποκλεισμού. Ο Μότσαρτ και ο Ντα Πόντε ενσωματώνουν στον χαρακτήρα του ήρωα στοιχεία από τη φιλοσοφία του Rousseau, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υπάρχει πλήρης ταύτιση με τον «φυσικό άνθρωπο» του γάλλου στοχαστή. Υπό αυτό το πρίσμα ο ήρωας υπερασπίζεται μία αισθητική οντότητα που τίθεται σε κίνδυνο από την καταπιεστική στάση της σύγχρονης κοινωνίας.<sup>224</sup>

Ο αισθησιασμός του είναι ανώτερος της ανάγκης και της απληστίας του υπηρέτη του, τοποθετούμενος στην κορυφή της ανθρώπινης ύπαρξης, σύμφωνα με τον Marx (species-being).<sup>225</sup> Ο ήρωας είναι προσηλωμένος στην ανάπτυξη των φυσικών και διανοητικών του αισθήσεων και στην αποκάλυψη όλων των ανθρώπινων ικανοτήτων, αφήνοντας πίσω του τις παλαιές οπερατικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις

---

<sup>223</sup> Bokina, ό. π., σ. 55.

<sup>224</sup> Ο. π., σ. 58-59.

<sup>225</sup> Ο. π., σ. 62.

περί διαχωρισμού σώματος και πνεύματος, ιδεαλισμού και υλισμού. Εν αντιθέσει με την οπτική του Οττάβιο, που εμμένει στην άρνηση της αισθησιακής ικανοποίησης, η λογική του επιτάσσει την κορύφωση και την εκπλήρωσή της. Ο ήρωας ανήκει στους λίγους προνομιούχους που εξυπηρετούνται από την αθέατη εργασία αμέτρητων υποτακτικών, χρησιμοποιώντας απειλές και βία. Ακόμη και οι λίγες στιγμές ειλικρίνειας, όταν υποστηρίζει τον αληθινό του έρωτα για τις γυναίκες που αποπλανά, είναι εμποτισμένες με διάθεση κυριαρχίας και επιβολής, διότι γι αυτόν οι τελευταίες αποτελούν, απλώς, κατακτήσεις. Συνεπώς, με την παράξενη τάση του για την καταγραφή των κατακτήσεών του, αφαιρεί από τις ερωμένες του το στοιχείο της ατομικότητας, υποβιβάζοντάς τις σε ανώνυμα στοιχεία ενός καταλόγου.<sup>226</sup>

Ενδεχομένως να στερείται του πολιτικού αναστήματος πολλών ηρώων της κλασικής τραγωδίας, αλλά η προτελευταία σκηνή τον απεικονίζει ως τραγικό μάρτυρα που μάχεται για μία ιδέα: για την παράδοση της αισθητικής του ύπαρξης στις παρυφές της σύγχρονης εποχής. Καλωσορίζει στο σπίτι του την κοινωνική του μοίρα, τον Πέτρινο Συνδαιτυμόνα, τείνοντας με γενναιότητα το χέρι του στον καλεσμένο. Ως άνδρας με εκλεπτυσμένη ευαισθησία κατά τη διάρκεια της ζωής του, διακατέχεται από την αγωνία των τελευταίων στιγμών του. Η επαφή με την παλάμη του αγάλματος τον παγώνει, ενώ αμέσως μετά χάνεται στις φλόγες της Κολάσεως. Λαμβάνοντας υπόψη την τελευταία του ευκαιρία για μεταμέλεια και αποκηρύσσοντας την αισθητική του ύπαρξη σαν αμαρτία ή λάθος, πριν τη μεταφυσική ενσάρκωση των κοινωνικών νεωτερισμών, ο ήρωας αρνείται επίμονα τη νεωτερικότητα. Αντιμέτωπος με το δίλημμα της επιλογής μεταξύ της αισθητικής ζωής και του καινούριου κόσμου της εγκρατούς αστικής ομαλότητας, ο ήρωας στα τελευταία του λόγια γνέφει αρνητικά, προφέροντας μονολεκτικά, «Όχι».<sup>227</sup>

Επομένως, το πολιτικό νόημα της όπερας εδράζεται στην ασυμβίβαστη άρθρωση δύο απόψεων του Διαφωτισμού, σχετικά με την ιστορική πρόοδο και δύο οπτικών σχετικά με για την ατομική μοίρα, μέσα σε μία σταθερή, αλλά παρεμβατική σύγχρονη κοινωνική τάξη. Με βάση την κυρίαρχη ιδεολογία του Διαφωτισμού σχετικά με την ιστορία ως πρόοδο και εξέλιξη, ο ήρωας θεωρείται αντιδραστικός και αναχρονιστικός, άτομο του οποίου η βία, ο δόλος, η νωθρότητα και η ακολασία τίθενται στο περιθώριο από τις σύγχρονες αξίες της αστικής τάξης: την ειλικρίνεια, τη

---

<sup>226</sup> Bokina, ό. π. 63

<sup>227</sup> Ο. π..

φιλοπονία και τον αυτοέλεγχο. Από την άλλη όψη του Διαφωτισμού, εκείνη που αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως μία οπισθοδρόμηση του αισθησιασμού, ο ήρωας καθίσταται τραγική φιγούρα, ένας υπερασπιστής της χαράς της ζωής, της επιείκειας και της ανάγκης εκπλήρωσης, ο οποίος πέφτει θύμα των εκπροσώπων του μόχθου, της καταπίεσης και της απογοητευτικής νέας κοινωνικής τάξης. Οι νόμοι και οι θεσμοί της κοινωνίας είναι πολύ σκληροί, και καθώς δεν προτίθεται να υποταχθεί, δεν υπάρχει, πλέον μέρος γι αυτόν.<sup>228</sup> Υπό αυτό το πρίσμα, η παραπάνω δυαδικότητα, που εκλαμβάνεται ως η υποτιθέμενη αδυναμία των δημιουργών να συμβιβάσουν τις αντικρουόμενες τάσεις, δεν λογίζεται καθόλου ως αδυναμία. Φαίνεται ότι αυτή η συνύπαρξη συμβάλλει στην απόδοση του βάθους με το οποίο ο ήρωας ενσαρκώνει την κεντρική αντίφαση της εποχής του.<sup>229</sup> Από την άλλη διαφαίνεται η σύγκρουση μεταξύ της «εν πόλει» ύπαρξης και της ατομικότητας σε όλο το φάσμα των ηλικιών.<sup>230</sup>

Λαμβάνοντας υπ' όψιν την ανάλυση που εκτέθηκε, ο Μότσαρτ και ο Ντα Πόντε δεν προβάλλουν την τιμωρία του Ντον Τζοβάννι, καθώς ο ίδιος είναι ο τιμωρός της νέας αστικής τάξης. Ο Ντον Τζοβάννι είναι ο άνθρωπος που διεκδικεί την ατομική του πραγμάτωση, ενσαρκώνει την εξέγερση του «ανθρώπου της φύσης» ενάντια στον «άνθρωπο του ανθρώπου», σύμφωνα με τα λόγια του Rousseau, να ζει, δηλαδή, ο άνθρωπος σύμφωνα με τη φύση του.<sup>231</sup> Η δύναμή του, η αισθησιακή του ενέργεια και ο επιδέξιος χειρισμός των συναισθημάτων του είναι οι δυνάμεις οι οποίες είναι και μουσικές δυνάμεις, τις οποίες ασκεί καθ' όλην τη διάρκεια της όπερας.<sup>232</sup> Από την άλλη, παρά την κραυγή του, ο Schiller δεν τον θεωρεί πραγματικά ελεύθερο. Η πλεονεξία του, όχι μόνο τον καθιστά μοναχικό και ακοινωνήτο, αλλά ισοπεδώνει κι όλη την εμπειρία της ίδιας της αξίας της ομορφιάς, με το ατέρμονο και ατελέσφορο παιχνίδι των κατακτήσεων, που δηλώνει το πόσο ανικανοποίητος είναι.<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> Benn, ό. π., σ. 70-71.

<sup>229</sup> Bokina, ό. π., σ. 64.

<sup>230</sup> Benn, ό. π., σ. 70-71.

<sup>231</sup> Jean & Brigitte Massin, “Ντον Τζοβάννι και Φάουστ”, (μτφρ. Θεανώ Μιχαηλίδου) στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 289.

<sup>232</sup> Steinberg, ό. π., σ. 191.

<sup>233</sup> Pesic, ό. π., 106.

Ίσως, ο ήρωας να ενσαρκώνει τη μετάβαση προς τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας, στις παρυφές της Γαλλικής Επανάστασης. Υπό αυτήν την οπτική οι αντίπαλοι και τα θύματά του είναι οι εκπρόσωποι της υπάρχουσας πολιτιστικής κουλτούρας. Ο Διοικητής, ο πατέρας ή ο Αυτοκράτορας, εκπροσωπεί τον πατερναλισμό. Οι τρεις γυναικείες μορφές, αντιπροσωπεύουν τη συνεργασία ή μία μορφή συμβιβασμού της σεξουαλικής επιθυμίας με την κοινωνική, πολιτιστική και θρησκευτική τάξη. Στα δημόσια πρόσωπά τους αποτυπώνεται η κουλτούρα του Μπαρόκ (οι θεολογικές, πολιτιστικές και πολιτικές αρχές που συνδέονται με την Αντιμεταρρύθμιση των Καθολικών), ουσιαστικά η κουλτούρα της δύναμης του Καθολικισμού, θρησκευτικού και κοσμικού. Ο Ντον Τζοβάννι αντιμετωπίζει την εξουσία, ενεργώντας μέσω της αποδόμησης- διάλυσης και της κίνησης, με τις αρετές της παροδικότητας-εφήμερου, της ρευστότητας, και του απρόοπτου, στοιχεία που συνάδουν με την αλλαγή στα πολιτικά πράγματα. Υιοθετώντας τις αξίες του Διαφωτισμού και του Ορθού Λόγου, γίνεται κύριος του εαυτού του και των επιθυμιών του, καθορίζοντας τη μοίρα του. Επιπλέον, εμφανίζονται στο προσκήνιο αντίρροπες αντιδράσεις εκ μέρους των γυναικείων μορφών, που υπόκεινται στη διαλεκτική του Διαφωτισμού: από τη μια ο αγώνας χειραφέτησης της Ντόννα Άννα κι από την άλλη η νευρωτική αντίδραση με την ψυχωτική εμμονή της Ντόννα Ελβίρα.<sup>234</sup> Συνεπώς, διαπιστώνουμε την αντίθεση προς μία εποχή που βρίσκεται στη δύση της, την εποχή Μπαρόκ, οδεύοντας προς μία νέα εποχή που ανατέλλει.<sup>235</sup>

Η προηγούμενη προσέγγιση αποτυπώνεται και στο περιβάλλον (τόπος) όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα: η οπερατική Σεβίλλη είναι ξεκάθαρα μία μεταφεουδαρχική κοινωνία. Η όπερα βρίθει αναφορών στη σύγχρονη αντίληψη για τη συμπεριφορά που αρμόζει σε αριστοκράτες και υπηρέτες. Αυτές οι ταξικές διαφορές διαπερνούν όχι μόνο το λιμπρέτο, αλλ' αποτυπώνονται, επίσης, και στις μουσικές μορφές. Οι ευγενείς εκδικητές, Άννα, Οττάβιο και Ελβίρα αποδίδουν *da capo arias*, που συνάδουν με την παράδοση της *opera seria* του 18<sup>ου</sup> αιώνα, των οποίων τα επαναλαμβανόμενα μέρη θεωρούνται οι μουσικές ενσαρκώσεις του αριστοκρατικού λόγου και της ισορροπίας. Οι κοινοί χαρακτήρες, Λεπορέλλο, Μαζέττο και Τσερλίνα, τραγουδούν πάνω σε πιο χαλαρές μουσικές μορφές, προσεγγίζοντας τη λαϊκή μουσική. Αλλά ο Ντον Τζοβάννι, αυτός που διαταράσσει

---

<sup>234</sup> Τσάμπαϊ, σ.137.

<sup>235</sup> Steinberg, ό. π., σ.192.

την κοινωνική διαστρωμάτωση της Σεβίλλης, δεν έχει κάποια επίσημη και εκτενή άρια για τον εαυτό του. Ο αποσταθεροποιητικός του ρόλος πάνω στη διατάραξη της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, εκπροσωπείται με ενάργεια στο τέλος της πρώτης πράξης στη σκηνή του γαμήλιου συμποσίου. Τρεις διαφορετικές μπάντες παίζουν ταυτόχρονα.<sup>236</sup> Η σκηνή παραπέμπει στους χορούς των μεταμφιεσμένων του αυτοκράτορα Ιωσήφ Β΄, στους οποίους παρευρίσκονταν εκπρόσωποι όλων των κατεστημένων τάξεων.<sup>237</sup> Η Ντόννα Άννα και ο Ντον Οττάβιο χορεύουν ένα «αριστοκρατικό» μενουέτο, ενώ ο Λεπορέλλο προσπαθεί να πείσει τον απρόθυμο Μαζέττο να χορέψουν ένα λαϊκό γερμανικό χορό, που απευθύνεται σε χωρικούς. Ο Ντον Τζοβάννι οδηγεί την Τσερλίνα σε ένα contredanse (παραφθορά του αγγλικού country dance), ένα χορό χωρίς ιδιαίτερη σύνδεση με κάποια κοινωνική τάξη, στοιχείο που συνενώνει ευκολότερα ευγενείς και χωρικούς. Οι χοροί έχουν διαφορετικούς ρυθμούς (3/4, 2/4, 3/8), ενώ ο συνθέτης τούς παρουσιάζει ταυτόχρονα στη σκηνή. Η απόπειρα του ήρωα να αποπλανήσει την Τσερλίνα καταστρέφει τη μουσική εκπροσώπηση της κοινωνικής αρμονίας, μετατρέποντας την κοινωνική διαστρωμάτωση σε κοινωνική δυσαρμονία και δείχνοντας με αυτό τον τρόπο ότι η Σεβίλλη έπαψε να είναι, πλέον, το υπόδειγμα της κοινωνικής σταθερότητας.<sup>238</sup> Οι κοινωνικές δομές τείνουν προς την αποσύνθεσή τους.

Στην εκδοχή της Βιέννης τέθηκε το δίλημμα της παράλειψης του *lieto fine* (η πρακτική υιοθετήθηκε από τους ρομαντικούς, ώστε να δοθεί έμφαση στο τραγικό και δραματικό στοιχείο), γεγονός που συναντάται και στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, λόγω της τάσης επιστροφής στις ρίζες των λαϊκών θεαμάτων.<sup>239</sup> Όμως, αυτό δεν θα συμβάδιζε με την ανάδειξη του κοινωνικού ρόλου της όπερας, με την τελική συμφιλίωση και τη διατήρηση της κοινωνικής τάξης και ισορροπίας.

Παρ' όλα αυτά, ο πρωταγωνιστής ούτε αναμορφώνεται, ούτε μεταμελείται, αρνούμενος να αποδεχτεί την ηθική και κοινωνική τάξη του Διαφωτισμού.<sup>240</sup> Ενώ ο ίδιος εξοβελίζεται από μία κοινωνία της οποίας προσπάθησε να διασαλεύσει την τάξη, η ευφορία δεν διαφαίνεται να υφίσταται στις τάξεις των υπόλοιπων

---

<sup>236</sup> Στο σημείο αυτό ο συνθέτης αποτίει φόρο τιμής στους εξαιρετικούς Βοημούς εκτελεστές, για τους οποίους ήταν φημισμένη η Πράγα (Dent, ό. π., σ. 240).

<sup>237</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ.136.

<sup>238</sup> Bokina, ό. π., σ. 52.

<sup>239</sup> kunze, ό. π., σ.79.

<sup>240</sup> Waldoff, ό. π.,170.

χαρακτήρων. Το αυστηρό *fugato* στο τέλος έρχεται να επισημάνει τη διατήρηση του νόμου και της τάξης, αλλά εξελισσόμενο χάνεται στον άξονά του,<sup>241</sup> «καταβαρυνόμενος» για δεύτερη φορά αυτόν που αποπειράθηκε να τα διασαλεύσει. Η Ντόννα Άννα ζητάει από τον Ντον Οττάβιο πίστωση χρόνου για να συνέλθει. Μόνο στο ζευγάρι Τσερλίνα – Μαζέττο επέρχεται η ηρεμία ήδη από τη άρια αρ. 18, σε Ντο μείζονα.<sup>242</sup> Και οι πράξεις της όπερας τελειώνουν με την κοινωνική αντιπαράθεση μεταξύ του Ντον Τζοβάννι και των υπολοίπων, μεταξύ «ενός ευτυχισμένου ανθρώπου», που είναι αποφασισμένος να χρησιμοποιεί τους άλλους για το αισθησιακό του καλό κι όλων εκείνων που αναγνωρίζουν ότι η ομορφιά από μόνη της μπορεί να προσδώσει κοινωνικό χαρακτήρα στον άνθρωπο.<sup>243</sup> Συνεπώς, το *lieto fine* δεν υπόκειται απλά στις θεατρικές συμβάσεις, παρά, αντιθέτως αποτελεί μία καθώς φαίνεται συνειδητή επιλογή, βαθειά ριζωμένη στη συνείδηση του Μότσαρτ.

Εν κατακλείδι, στα κλασικά έργα, όπως και στο συγκεκριμένο, η κοινωνία εκφάνεται ως ένας ολοένα και πιο διαφοροποιημένος παράγοντας που συνδιαμορφώνει τη μοίρα του ατόμου. Αν και διασφαλίζει την ομαλότητα, την ασφάλεια και το μέτρο της δικαιοσύνης στην ανθρώπινη ζωή, από την άλλη υψώνει απόλυτα και αξεπέραστα εμπόδια στην εκπλήρωση της ανθρώπινης επιθυμίας. Θεματικά, η αναγνώριση του κοινωνικού παράγοντα οδήγησε την όπερα στην ενσωμάτωση ενός από τα ενδιαφέροντα στα οποία εστίασε ο Διαφωτισμός: στη διδακτική εκδοχή της τέχνης. Συνεπώς, η όπερα και γενικότερα η τέχνη αποτέλεσε το όχημα για τη διοχέτευση και τον προπαγανδισμό ηθικών και πολιτών παραινήσεων, αποτελώντας ταυτόχρονα, τροχοπέδη στην ατομική σεξουαλική χειραφέτηση.

## Συμπεράσματα

Η μορφή του Ντον Τζοβάννι αποτελεί την πρωτογενή δύναμη της όπερας, καθώς είναι ο βασικός της παράγοντας, ενώ όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες αποκτούν υπόσταση και αφυπνίζονται ως προς τα συναισθήματά τους, μέσω των ενεργειών του πρωταγωνιστή. Επομένως, ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας αποτελεί, τον κοινό παρανομαστή του έργου. Στη δράση του αντικατοπτρίζεται η ίδια η ζωή, ενώ τα άλλα πρόσωπα συμβολίζουν απλά πάθη-συναισθήματα, που εμφανίζονται διάμεσου της

---

<sup>241</sup> Δοντάς, ό. π., 47.

<sup>242</sup> Kunze, ό. π., σ. 82.

<sup>243</sup> Ό. π., σ. 106

δράσης του.<sup>244</sup> Σε όλους τους γυναικείους χαρακτήρες εκείνος ασκεί κάποια εξουσία. Η Ελβίρα καθίσταται υποχείριό του διότι τον αγαπά. Την Άννα την επηρεάζει διότι τον μισεί και την Τσερλίνα επειδή τον φοβάται. Η τεράστια ειρωνεία για το έργο είναι το ότι γνωρίζουμε πως ο ήρωας μπορεί να υπερπηδήσει όλα τα εμπόδια, αλλά όχι και να σκοτώσει ένα φάντασμα.<sup>245</sup>

Ο Μότσαρτ πραγματεύεται τον Δον Ζουάν ως έναν αμαρτωλό, στην πραγματικότητα δυστυχημένο, ο οποίος, όπως είναι αναμενόμενο, δεν αποφεύγει το «καθαρτήριο της χριστιανικής κόλασης».<sup>246</sup> Είναι κι αυτή μία από τις ερμηνείες, που συνάδουν με τον ανήθικο βίο ενός «ακόλαστου» και την αυτονόητη τιμωρία του, καθησυχάζοντας Εκκλησία και θεοφοβούμενο κοινό. Η προσθήκη από τον Ντα Πόντε του υπότιτλου: *“Il dissoluto punito”* («Η τιμωρία του “ακόλαστου”»), σε συνδυασμό με το απόφθεγμα του φινάλε, στόχευαν στο να καθησυχάσουν και να αμβλύνουν τις αντιδράσεις των θεατών που δεν ενέκριναν την ηθική και τις πράξεις του αμαρτωλού ευγενή. Ο συνθέτης δεν σκόπευε να στηλιτεύσει με τη μουσική του την εικόνα του ήρωα. Αντιθέτως τον παρουσιάζει με όλα τα ελαττώματα και τα χαρίσματα ενός προικισμένου και γοητευτικού ευγενούς. Ο βιασμός της Ντόννα Άννα δεν αποδεικνύεται, αλλά και το έγκλημα που διαπράττει, πραγματοποιείται, ενώ ο ήρωας βρίσκεται σε άμυνα. Η όποια παρεκκλίνουσα συμπεριφορά του (απιστία, αλαζονεία, επιθετική συμπεριφορά, έλλειψη ειλικρίνειας κλπ) δεν δικαιολογούν την άνωθεν επέμβαση μίας υπερφυσικής δύναμης. Η ασέβεια που επιδεικνύει στο τέλος θα μπορούσε να εκληφθεί ως μία πράξη απaráμιλλου θάρρους και τολμηρής ενέργειας, κατά του θανάτου γενικότερα.<sup>247</sup> Ή, επίσης, μπορεί η όπερα να αντιπροσωπεύει την ανθρώπινη ζωή, από το προπατορικό αμάρτημα με την έξωση από τον αισθησιακό κήπο της Εδέμ (ο φόνος του Διοικητής θεωρείται η απαρχή του προπατορικού αμαρτήματος, ο απαγορευμένος καρπός), την αμαρτωλή ζωή, μέσω της φιληδονίας, ή του ενοχοποιημένου αισθησιασμού, έως την αιώνια τιμωρία με τον αναπότρεπτο θάνατο, που τερματίζει τον σύντομο ανθρώπινο βίο.

Όμως ο «Ο Μότσαρτ δεν ήρθε να επιβάλει μία τάξη πραγμάτων στον κόσμο, αλλά να εκφράσει με τη μουσική ότι υπάρχει», όπως αναφέρει γλαφυρά ο Wilhelm

---

<sup>244</sup> Κίρκεγκωρ, ό. π., σ. 113.

<sup>245</sup> Ό. π., σ. 115.

<sup>246</sup> Rank, ό. π., σ. 11.

<sup>247</sup> Hocquard, ό. π., σ. 66-67.

Dithley.<sup>248</sup> Χωρίς διάθεση για ηθικά διδάγματα, επιδοκimasίες και αφορισμούς, ή ροπή προς τη διατύπωση θεολογικών, ηθικών ή φιλοσοφικών θέσεων, παρουσιάζει αβίαστα και με ενάργεια τα θέματα της καθημερινότητας, αποδίδοντας τα συναισθήματα που απορρέουν από τις ερωτικές σχέσεις. Μίσος, αντιζηλία, ζήλια, εκρήξεις πάθους οδηγούν την εσωτερική δράση της όπερας, με όχημα τον βαθύτερο πόθο. Στο τέλος αυτός ο πόθος δεν ικανοποιείται πλήρως, αφήνοντας μία αίσθηση τραγικότητας, για το ασύμβατο στοιχείο που διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις. Ο Ντον Τζοβάννι πεθαίνει χωρίς να εκπληρώσει, εν τέλει, αυτόν τον ανεξέλεγκτο πόθο, αφήνοντας μετέωρη την ατέρμονη αναζήτησή του.

Άραγε, η διαρκής ερωτική περιπλάνηση μπορεί να ικανοποιήσει αυτήν την ανάγκη; Η Ντόννα Άννα παραμένει σ' ένα συμβατικό έρωτα, χωρίς να διαταράσσει τα ήθη και την κοινωνική τάξη, τονίζοντας με τη στάση της το πόσο ασυμβίβαστο είναι να ζεις ανάμεσα στο καθήκον και στον έρωτα, υπερασπιζόμενη τον ηθικό νόμο. Είναι ο χαρακτήρας στον οποίο αντικατοπτρίζονται οι αδυναμίες του ανθρώπου της αστικής κοινωνίας που βρίσκεται εν τη γενέσει της. Η Ντόνα Ελβίρα θα ζήσει έναν εκρηκτικό, αλλά, εφήμερο έρωτα. Είναι η εγκαταλελειμμένη ερωμένη ή η σύζυγος του Ντον Τζοβάννι. Υπάρχει, άραγε ιδανικός έρωτας ή ο εξιδανικευμένος έρωτας είναι βραχύβιος και ουτοπικός; Η Τσερλίνα είναι η γυναίκα που αβίαστα οδεύει στην απιστία, ενώ με την ίδια ευκολία και ελαφρότητα απευθύνει ερωτικά λόγια στον απατημένο αρραβωνιαστικό της. Ο Λεπορέλλο είναι η φωνή της συνείδησης, ο κριτής των πράξεων του “ακόλαστου” αλλά, ταυτόχρονα και ο άλλος μας εαυτός, αυτός που θα έδινε τα πάντα για να βρεθεί έστω και για λίγο στη θέση του ήρωα. Ο αισθησιασμός του συνδέεται άρρηκτα με την απερίσκεπτη αμεσότητα της κοινωνικής του ύπαρξης, όπως την κατονομάζει ο Marx<sup>249</sup>: ανάγκη και απληστία, διότι προκύπτει από οικονομική αναγκαιότητα («Θέλω να είμαι άρχοντας κι όχι πια να υπηρετώ»), και δεν απορρέει από μία ενσυνείδητη επιλογή ή από φιλοσοφικές αρχές και στάσεις ζωής. Ούτε, επίσης, αποτελεί υπόδειγμα της ύπαρξης του «φυσικού ανθρώπου» του Διαφωτισμού, παρόλο που αντιπροσωπεύει ένα παράδειγμα χειραφέτησης του ηδονισμού και της φιληδονίας των χαμηλών κοινωνικών τάξεων.

---

<sup>248</sup> Χατζηνίκος, *Το ρετσιτατίβο του Μότσαρτ ...*, ό. π., σ. 21.

<sup>249</sup> Bokina, ό. π., σ. 60.

Κατ' ουσία, είναι το θύμα των περιορισμένων, οριοθετημένων και παραμορφωμένων πιθανοτήτων της κοινωνικής του τάξης.<sup>250</sup>

Ο Ντον Οττάβιο κυριαρχείται από μία παράξενη και παρωχημένη αντίληψη, που συνδέεται με ένα νεοφεουδαρχικού τύπου καθήκον. Η μουσική του εμφορείται από το ιδίωμα της opera seria. Ως απόγονος του Ancient régime, φιλάρεσκος (το αποδεικνύουν οι υπερβολικές κολορατούρες του), αντιερωτικός, ακοινωνήτος και αδύναμος, θα επιβιώσει της Γαλλικής Επανάστασης, ενώ τα προτερήματα και οι ικανότητές του θα καταστούν χρήσιμα στην Παλινόρθωση. Κατ' ουσίαν, ο Ντον Οττάβιο είναι ο αστικοποιημένος, φτωχός σε αισθήματα, αριστοκράτης της μπουρζουαζίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο ανώτερος κρατικός αξιωματούχος με την αριστοκρατική καταγωγή.<sup>251</sup>

Η διεισδυτική μουσική του Μότσαρτ κατόρθωσε να αποκωδικοποιήσει τον αισθησιασμό και να τον καταστήσει, κυρίως ακουστό. Η δραματική ενότητα της όπερας, που γίνεται αντιληπτή διά της οράσεως, είναι ελλιπής και πολύ κατώτερη από τη μουσική ενότητα που γίνεται αντιληπτή διά της ακροάσεως.<sup>252</sup> Ο Ντον Τζοβάννι του Μότσαρτ, ο άνθρωπος, όχι η όπερα, είναι η μία παράμετρος του έργου και ο Δον Ζουάν, η ιδέα, ο μύθος ή το αρχέτυπο είναι η άλλη. Αν και η μία είναι αδιανόητη χωρίς την ύπαρξη της άλλης, ο συνθέτης έδωσε πνοή στην ιδέα και στον μύθο του Δον Ζουάν. Γενικότερα, σύμφωνα και με τη ρήση του Joseph Kerman, «το δράμα του Ντον Τζοβάννι εκτίθεται στη μουσική».<sup>253</sup> Οι χαρακτήρες που πλάθει ο συνθέτης είναι πεμπτουσιακοί, παρομοιάζονται με τις «ιδέες» του Πλάτωνα, καθώς μοιάζουν να ενσαρκώνουν αρχέτυπα, συναισθήματα και τις διαφορετικές εκφάνσεις του ερωτισμού.<sup>254</sup> Είναι στην πραγματικότητα αλληγορικές μορφές: Η Ντόννα Άννα εκπροσωπεί το αβέβαιο, γεμάτο πόνο παρόν, η Ντόννα Ελβίρα το ξεπερασμένο παρελθόν, των λίγων προνομιούχων και η Τσερλίνα εμπεριέχει την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, σύμφωνο με τις επιταγές του Διαφωτισμού.<sup>255</sup>

Ο ήρωας δεν συνδέεται απόλυτα με κάποιο μουσικό θέμα. Είναι ένα ον χωρίς πατρίδα που αποκηρύσσεται λόγω της κενότητας και της ασέλγειάς του. Ο πόθος του

---

<sup>250</sup> Bokina, ό. π.

<sup>251</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 156.

<sup>252</sup> Rushton, ό. π., σ. 114.

<sup>253</sup> Ό. π.

<sup>254</sup> Γιώργος Χατζηνίκος, *Το ρετσιτατίβο του Μότσαρτ ως μήτρα...*, ό. π., σ. 10.

<sup>255</sup> Τσάμπαϊ, ό. π., σ. 147.

δεν μπορεί να ενσαρκωθεί σε κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά είναι η επιθυμία του Άλλου, που διαρκώς αλλάζει όταν αυτή πραγματωθεί, προσωρινά, σε κάποια γυναίκα. Είναι τραγικό πρόσωπο, διότι πέφτει μέσα στη δίνη που ο ίδιος δημιουργεί, παρασυρόμενος από μία δύναμη που αδυνατεί να καθυποτάξει. Αυτή η μυστηριώδης ύπαρξη, η οποία γιγαντώνεται, αποκτώντας υπόσταση από τη μουσική, είναι η δύναμη της όπερας. Δεν έχει ανάγκη να κάνει αισθητή την παρουσία του μέσα από επιβλητικές seria άριες, διότι καμία δεν προσιδιάζει στο χαρακτήρα του. Οι αποπλανήσεις και η φιληδονία του άπτονται του απλού ερωτικού παιχνιδιού. Η μουσική συμβάλλει στο να εξυψώσει το ερωτικό στοιχείο, προσδίδοντάς του ένα χαρακτήρα που αφίσταται της ανηθικότητας, του θράσους και της άσωτης ζωής. Ουσιαστικά, αποτελεί τη σπίθα για την αφύπνιση του αισθησιασμού, ενεργοποιώντας πτυχές της ψυχής που συνδέονται με τον υπέρτατο ερωτισμό και την ερωτική επιθυμία, πέρα από οποιαδήποτε ποταπή ασέλγεια η πεζή φιληδονία.<sup>256</sup>

Ο Μότσαρτ μας αποπλανεί, οδηγώντας μας σε πνευματική έκσταση, καθιστώντας περιττή τη φυσική ολοκλήρωση.<sup>257</sup> Ο Ντον Τζοβάννι αδυνατεί να παρουσιάσει το πάθος από το οποίο υποφέρει ως αντανάκλαση στη γλώσσα, δηλαδή ως αρθρωμένο λόγο. Αυτή η «συνολική απεραντοσύνη του πάθους» του αποδίδεται με μεγαλύτερη αμεσότητα από τη μουσική, το μοναδικό επαρκές μέσο για την απόδοση της έντασης του αισθησιασμού. Σε αυτόν το βαθμό η δύναμη του αισθησιασμού παραμένει μία «εσωτερικότητα».<sup>258</sup> Η ζωή του χαρακτηρίζεται από αδημονία και ανυπομονησία, ενώ ο αισθησιασμός του είναι ο καρπός τους. Ουσιαστικά, ο Ντον Τζοβάννι είναι η προσωποποίηση της αδημονίας και του δαιμονικού ενθουσιασμού για τη ζωή.<sup>259</sup>

Εν τέλει, η όπερα *Don Giovanni*, μέσα από την πολυδιάστατη αποτύπωση της εκδήλωσης αλλά και των διαφορετικών εκφάνσεων των ερωτικών παθών, εκπροσωπεί την ουτοπία του άκρατου ερωτισμού και της ανερμάτιστης αισθησιακής περιπλάνησης. Στο τέλος, το «παγωμένο χέρι» του Διοικητή μας αποσπά, αυτή τη φορά, απ' το όνειρο και το λήθαργο στο οποίο μας παρέσυρε η αισθησιακή ατμόσφαιρα, που δημιούργησε η μουσική του Μότσαρτ, επαναφέροντάς μάς στην πεζή πραγματικότητα του καθημερινού μας βίου.

---

<sup>256</sup> Pesic, ό. π., σ. 105.

<sup>257</sup> Ο. π.

<sup>258</sup> Carlson, ό. π., σ. 467.

<sup>259</sup> Ο. π., σ. 469.

## Βιβλιογραφία

- Abert, Hermann, W. A. *Mozart*, Stewart Spencer (μτφρ.), Cliff Eisen (επιμ.), Yale University Press, New Haven & London, 2007.
- Benn, Christopher, *Mozart on the Stage*, Coward-McCann, New York 1946.
- Bokina, John, *Opera and Politics: from Monteverdi to Henze*, Tale University Press, New Haven & London, 1997.
- Carey, Clive, “The Problem of “Don Giovanni” Again”, *Music & Letters* 14/1, Jan. 1933, σ. 30-35.
- Carlson, Thomas A., “Possibility and Passivity in Kierkegaard: The Anxieties of Don Giovanni and Abraham”, *Journal of the American Academy of Religion*, 62/2, Summer 1994, σ. 461-481.
- Clive, Geoffrey, “The Demonic in Mozart”, *Music & Letters*, 37/1, Jan. 1956, σ. 1-13.
- Croxall, T. H., “Kierkegaard and Mozart”, *Music & Letters*, 26/3, Jul. 1945, σ. 151-158.
- Γιάννου, Δημήτρης, *Θέματα Μουσικολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.
- Da Ponte, Lorenzo, *Η τιμωρία του ακόλαστου ή Ντον Τζοβάννι: παιγνιώδες δράμα σε δύο πράξεις*, Μαρία Λαϊνά & Αλεξάνδρα Πλαστήρα (μτφρ.), Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2007.
- Dent, Edward J., *Mozart's operas: a critical study*, Chatto & Windus, London 1913.
- Donington, Robert, “Don Giovanni Goes to Hell”, *The Musical Times*, 122/1661, Jul. 1981, σ. 446-448.
- Δοντάς, Νίκος Α., “Ο μύθος, η όπερα, η ερμηνεία”, στο: Ερρίκος Σοφράς (επιμ.), *Wolfgang Amadé Mozart: Η τιμωρία του ακόλαστου ή ο Ντον Τζοβάννι, παιγνιώδες δράμα σε δύο πράξεις*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2006-2007, σ. 35-77.
- Einstein, Alfred, “Concerning some recitatives in «Don Giovanni»”, *Music & Letters* 19/4, Oct. 1938, σ. 417-425.
- Gerald Abraham, “The Operas”, στο: Robbins H. C. Landon – Donald Mitchell (επιμ.), *The Mozart Companion*, faber and faber, London 1965, σ. 283-323.

- Heartz, Daniel, “«Che mi sembra di morir»: “Donna Elvira and the Sextet”, *The Musical Times* 122/1661, Jul.1981, σ. 448-451.
- Hildesheimer, Wolfgang, “Λορέντσο Ντα Πόντε: ο μοναδικός καλός λιμπρετίστας του Μότσαρτ”, (μτφρ. Μαρία Αγγελίδου), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 59-64.
- Hocquard, Jean Victor, “Ζωή και θάνατος στον Ντον Τζοβάννι”, (μτφρ. Λουίζα Μητσάκου), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 65-74.
- Jouve, Pierre Jean, *Mozart’s Don Juan*, Eric Earnshaw Smith & Vincent Stuart (μτφρ.), London [1957].
- Kaiser, Joachim, *Who’s who in Mozart’s Operas, From Alfonso to Zerlina*, Charles Kessler (μτφρ.), Schirmer Books, New York 1987.
- Kerman, Joseph, *Opera as drama*, Alfred A. Knoph, New York 1956.
- King, Alec Hyatt, “Don Giovanni in Prague”, *The Musical Times* 128/1738, Dec.1987, σ. 683-684.
- Kristeva, Julia, *Tales of love*, Leon S. Roundiez (μτφρ.), Columbia University Press, New York 1987.
- Kunze, Stefan, “Drama giocoso και lieto fine”, (μτφρ. Μαρία Αγγελίδου), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 75-83.
- Κίρκεγκωρ, Σαίρεν, *Τα άμεσα ερωτικά στάδια ή το μουσικό ερωτικό*, επιμέλεια – μετάφραση: Γιάννης Πλεμμένος, Ταξιδευτής, Αθήνα 2006.
- Lobe, J. C. “The Overture to Mozart’s “«Don Giovanni»”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 15/345, Nov. 1871, σ. 265-267.
- Loft, Abram, “The Comic Servant in Mozart’s Operas”, *The Musical Quarterly* 32/3, Jul. 1946, σ. 376-389.
- Massin, Jean & Brigitte, “Ντον Τζοβάννι και Φάουστ”, (μτφρ. Θεανώ Μιχαηλίδου) στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 287-290.

- Nettl Paul & Mendel Arthur, "Mozart and the Czechs", *The Musical Quarterly*, 27/3, Jul. 1941, σ. 329-342.
- Noske, Frits, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Martinus Nijhoff, Hague, 1977.
- Parakilas, James, "The Afterlife of Don Giovanni: Turning Production History into Criticism", *The Journal of Musicology*, 8/2, Spring 1990, σ. 251-265.
- Pesic, Peter, "The Child and the Daemon: Mozart and Deep Play", *19th-Century Music* 25/2-3, Fall 2001-02, σ. 91-107.
- Pfeiffer, Jean, "Στον αστερισμό του πόθου", (μτφρ. Θεανώ Μιχαηλίδου), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 291-296.
- Philippe, Olivier, "Ντον Τζοβάννι: μια όπερα για την Πράγα", (μτφρ. Ν. Καραναστάσης & Κ. Σ.), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 45-58.
- Pirrotta, Nino, *Don Giovanni's Progress: a rake goes to the opera*, Harris S. Saunders (μτφρ.), Marsilio, New York [1994].
- Platoff, John, "The buffa aria in Mozart's Vienna", *Cambridge Opera Journal* 2/2, Jul., 1990, σ. 99-120.
- Rank, Otto, *Δον Ζουάν*, μετάφραση: Θανάσης Χατζόπουλος, Οργανισμός του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996.
- Rosen Charles, *The Classical style*, Faber and Faber, London 1997.
- Rousset, Jean, "Δον Ζουάν ή οι μεταμορφώσεις μιας δομής", (μτφρ. Ευγενία Τσελέντη), στο: *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*, Στούντιο Όπερας του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 263-277.
- Rumph, Stephen, "The Sense of Touch in «Don Giovanni»", *Music & Letters*, 88/4, Nov. 2007, σ. 561-588.
- Rushton, Julian, "The Don Giovanni Book: Myths of Seduction and Betrayal by Jonathan Miller", *Music & Letters*, 73/1, Feb. 1992, σ. 113-115.
- Rushton, Julian, *W. A. Mozart: Don Giovanni*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

- Sedwick, Frank, “El Burlador, Don Giovanni, and the Popular Concept of Don Juan”, *Hispania* 38/2, May 1955, σ. 173-177.
- Sedwick, Frank, “Mozart's Sources for Don Giovanni”, *Hispania* 37/3, Sep. 1954, σ. 269-273.
- Spike, Hughes, *A listener's guide to Mozart's great operas*, 2<sup>nd</sup> edition, Dover, New York 1972.
- Steinberg, Michael P., “Don Giovanni against the baroque; or, the culture punished”, στο: James M. Morris (επιμ.), *On Mozart*, Woodrow Wilson Center Press & Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 187-203.
- Stephoe, Andrew, *The Mozart-Da Ponte operas: the cultural and musical background to le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*, Oxford University Press, New York 1988.
- Τσάμπαϊ, Άτιλα, *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρο: ένα αναγνωστικό της όπερας, μετάφραση: Θόδωρος Παρασκευόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 2006.*
- Utterback, Sylvia Walsh, “Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness”, *Journal of the American Academy of Religion* 47/4 Dec. 1979, σ. 627-644.
- Waldoff, Jessica, *Recognition in Mozart's operas*, Oxford University Press, New York 2006.
- Webster J. & Hunter M., *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Zeiss, Laurel Elizabeth, “Permeable Boundaries in Mozart's «Don Giovanni»”, *Cambridge Opera Journal* 13/2 Jul. 2001, σ. 115-139.
- Χατζηνίκος, Γιώργος, *Το ρετσιτατίβο στις όπερες του Mozart, πωξίδα για την αναγέννηση της μουσικής αντίληψης*, Νεφέλη, Αθήνα 2007.
- Χατζηνίκος, Γιώργος, *Το ρετσιτατίβο του Mozart ως μήτρα για την αναγέννηση της μελωδίας*, Ίδρυμα Γ. Αγγελίνη, Αθήνα 1991.
- [Άδελος], “Don Giovanni”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 28/536, Oct. 1887, σ. 593-595.

[Άδελος], “M. Gounod on Mozart's «Don Giovanni»”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 23/478, Dec. 1882, σ. 658-659.