ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Κωνσταντίνος Καλλιάς

ΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΙΣ ΟΠΕΡΕΣ ΤΟΥ GIUSEPPE VERDI

Διδακτορική διατριβή

Τόμος Πρώτος / Τόμος Δεύτερος

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή
Ίρμγκαρντ Lerch - Καλαβρυτινού, Καθηγήτρια
Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, Καθηγητής
Παύλος Σεργίου, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΑΘΗΝΑΙ, 2019

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εκπόνηση διδακτορικής διατριβής με θέμα οποιαδήποτε πτυχή του έργου του Giuseppe Verdi, του κορυφαίου Ιταλού δραματουργού του δέκατου ένατου αιώνα, αποτελεί αναμφίβολα όχι μόνο ξεχωριστή πρόκληση, αλλά και αληθινή δοκιμασία: τα προς μελέτη έργα πολυάριθμα και πολυποίκιλα, η θεματολογία ευρύτατη, η μουσική απόδοση μοναδική. Όμως είναι αυτή η ξεχωριστή ομορφιά της μουσικής, με την απαράμιλλη θεατρικότητα, δοσμένη μέσα από έναν θαυμαστό αρμονικό διάκοσμο και μια γοητευτική ποικιλία ηχοχρωμάτων που ασκούσε πάνω μου μια διαρκή έλξη, προκαλώντας με μάλιστα να εξερευνήσω μια ξεχωριστή πλευρά του έργου του: τις θρησκευτικές αναφορές του, την προσπάθειά του μέσα από τα παθήματα των ηρώων του και την πορεία τους προς την *κάθαρση* ν' αναχθεί ο ίδιος σε μια πραγματικότητα πέραν του κόσμου τούτου, καθιστώντας κοινωνούς στην προσπάθειά του αυτή τους ακροατές και μελετητές του έργου του.

Όμως για να περαιωθεί ένα τέτοιο τολμηρό εγχείρημα και για ν' αποδώσει καρπούς η προσπάθεια προσέγγισης και μελέτης μιας ιδιαίτερα λεπτής πτυχής της Βερντιανής δραματουργίας είναι απαραίτητη η επίβλεψη και η καθοδήγηση του εκπονούντος από έμπειρους και καταξιωμένους Μουσικολόγους μελετητές και ερευνητές. Στο σημείο αυτό κρίνω αναγκαίο να μνημονεύσω τον αείμνηστο καθηγητή του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Ίωνα Παύλο Ζώτο, που εγκάρδια αποδέχτηκε και ικανοποίησε το αίτημά μου για την εκπόνηση της παρούσης διατριβής, στηρίζοντάς με στο ξεκίνημά μου. Στη μνήμη τόσο εκείνου, όσο και της κ. Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου, μέλους της Συμβουλευτικής Επιτροπής, η παρούσα μελέτη ευλαβώς εναποτίθεται.

Ας μου επιτραπεί επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και την ευγνωμοσύνη μου προς το πρόσωπό του καθηγητή κ. Μάρκου Τσέτσου, ο οποίος ανέλαβε την επίβλεψη της διατριβής από το 2011, τόσο για τη συστηματική και αδιάλειπτη παρακολούθηση της διατριβής μέχρι την ολοκλήρωσή της, όσο και για την αφιέρωση από μέρους του πολύτιμου χρόνου για την μελέτη και διόρθωση του κειμένου. Ευγνώμων αισθάνομαι επίσης τόσο προς τον καθηγητή κ. Νικόλαο Μαλλιάρα, μέλος της Συμβουλευτικής Επιτροπής από τον Σεπτέμβριο του 2017, όσο και προς τον Ομότιμο Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Γρηγόριο Στάθη, έτερο μέλος της πρότερης Συμβουλευτικής Επιτροπής, για τα ευμενή και εγκάρδια σχόλιά του.

Η σημερινή τελική μορφή της ανά χείρας διατριβής ωστόσο οφείλεται σε σημαντικό βαθμό στην παρέμβαση της Καθηγήτριας κ. Ίρμγκαρντ Lerch-Καλαβρυτινού. Αναλαμβάνοντας πρόθυμα την επίβλεψή της, μου στάθηκε πολύτιμος αρωγός καθ' όλη τη διάρκεια της αναθεώρησης και ολοκλήρωσης του έργου, με τις καίριας σημασίας επισημάνσεις και υποδείξεις της κυρίως όσον αφορά σε ζητήματα σχετικά με τη Βιβλιογραφία, τονίζοντας ταυτόχρονα την ανάγκη ένταξης της μελέτης μου στο όλο πλαίσιο της Ιταλικής όπερας του 19^{ου} αιώνα, αλλά και καθοδηγώντας με προς μια σαφέστερη εξαγωγή συμπερασμάτων. Έχοντας προ οφθαλμών το παρόν κείμενο, εκφράζω τις ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου προς αυτήν, θεωρώντας εαυτόν μεγίστως ευεργετηθέντα από την παρουσία της.

Όμως τις ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου εκφράζω επίσης και προς τους καθηγητές κ.κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη και Παύλο Σεργίου, τόσο για τη συμμετοχή τους στην Συμβουλευτική Επιτροπή όσο και για τις πολύτιμες οδηγίες τους και τα ενθαρρυντικά τους σχόλια. Ομοίως ευχαριστώ ιδιαιτέρως και τα λοιπά μέλη της Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: τους Καθηγητές κ.κ. Ιωάννη Φούλια, Ιάκωβο Σταϊνχάουερ και Νικόλαο Μαλλιάρα και την Καθηγήτρια κ. Ευανθία Νίκα-Σαμψών,

που, παρά τον φόρτο εργασίας τους και τις πολλαπλές ερευνητικές και εκπαιδευτικές τους υποχρεώσεις, δέχτηκαν να μελετήσουν και να αξιολογήσουν μια τόσο ογκώδη μελέτη. Θεωρώντας τιμή μου την παρουσία τους κατά τη διαδικασία της υποστήριξης του έργου, αναμένω την κρίση ενός εκάστου εξ αυτών με ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Τέλος, επειδή «πάσα δόσις αγαθή και παν δώρημα τέλειον *άνωθεν* εστί», δεν μπορώ μια τέτοια σημαντική στιγμή να μην στρέψω τη σκέψη μου και να μην εκφράσω σιωπηλώς την ευγνωμοσύνη μου και προς την ψυχή του αειμνήστου πνευματικού μου πατρός ιερέα Κωνσταντίνου Στρατηγοπούλου, ο οποίος σε μια δύσκολη στιγμή με παρώτρυνε να συνεχίσω την προσπάθεια προς την ολοκλήρωση της μελέτης μου. Έχοντας ολοκληρώσει, *όσον εις την ημετέραν δύναμιν*, την προσπάθειά μου, επικαλούμαι τις ευχές του για την επιτυχή έκβαση του όλου εγχειρήματος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ……1

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: Ενότητες αμιγώς θρησκευτικού περιεχομένου

1.1. Προσευχές – επικλήσεις του ονόματος του Θεού

1.1.1. OBERTO, IL CONTE DI SAN BONIFACIO :
Atto Secondo. Romanza Riccardo……42
1.1.2. NABUCCO:
Parte Prima. Recitativo e Terzettino. Abigaille, Fenena ed Ismaele……48
Parte Seconda. Preghiera Zaccaria……...51
Parte Quarta. Preludio, scena ed aria Nabucco.....57
Marcia funebre e preghiera. Fenena……...62
1.1.3. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA:
Atto Primo. Scena e Preghiera Giselda.....64
[Jérusalem: Acte un. Ave Maria. Hélène]..... 76
1.1.4. I DUE FOSCARI:
Atto Primo. Scena, Coro e Cavatina Lucrezia.....77
1.1.5. GIOVANNA D' ARCO:
Atto Primo. Scena e Cavatina. Giovanna.....83
1.1.6. LUISA MILLER:
Atto Secondo. Scena ed Aria Luisa.....88
1.1.7. LA TRAVIATA:
Atto Terzo. Aria. Violetta.....92
1.1.8. UN BALLO IN MASCHERA:
Atto Primo. Scena e Terzetto. Amelia, Ulrica e Riccardo.....96
Atto Secondo. Preludio, scena ed aria. Amelia.....101
1.1.9. LA FORZA DEL DESTINO:
Atto Secondo. Aria Leonora.....108
Atto Quarto. Melodia Leonora..... 114
1.1.10. AIDA:
Atto Primo. Scena e Romanza. Aida.....120
1.1.11. OTELLO:
Atto Quarto. Ave Maria. Desdemona.....125

1.2. Θρησκευτικοί μονόλογοι ή διάλογοι.

1.2.1. I MASNADIERI:
Parte Quarta. Sogno. Francesco.....131
Scena e Duetto. Francesco e Moser.....138
1.2.2. LA FORZA DEL DESTINO:
Atto Secondo. Scena Leonora e Melitone.....140
Scena e Duetto. Leonora e Guardiano.....144
Atto Quarto. Scena e Duetto. Melitone e Guardiano..... .158

1.2.3. DON CARLOS:
4e Acte. Scène. Le Roi et l' Inquisiteur……160
[Atto Quarto. Scena. Filippo, il Grande Inquisitore.]
1.2.4. OTELLO:
Atto Secondo. Credo. Iago.....189
Atto Terzo. Scena III. Otello.....209

1.3. Θρησκευτικές σκηνές και χορωδιακά.

1.3.1. OBERTO:
Atto Secondo. Scena Sesta. Coro di Cavalieri.....212
1.3.2. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA:
Atto Primo. Coro di Claustrali.....215
[Jérusalem : Acte un. Chœur de femmes]…….217
Atto Terzo. Coro della Processione.....218
[Jérusalem : Acte Quatre. Chœur de la Procession]……..222
1.3.3. STIFFELIO:
Atto Primo. Introduzione..... 225
1.3.4. AROLDO:
Atto Quarto. Scena e Preghiera a voci sole.....228
1.3.5. LA FORZA DEL DESTINO:
Atto Secondo. Preghiera.....230
Finlale Secondo.....237
Atto Terzo. Predica. Melitone e Coro.....245
Atto Quarto. Coro ed aria buffa.....253
Scena – Finale ultimo (1862).....259
1.3.6. DON CARLOS:
2me Acte. Scène et Prière. Chœur des Moines, un Moine, puis Carlos……..262
[Atto Secondo. Preludio, Introduzione e Scena del Frate.]
3me Acte. Final.....273
[Atto Terzo. Gran finale.]
1.3.7. OTELLO:
Atto Primo. Uragano ('Dio, fulgor della bufera!').....289

1.4. Θρησκευτικές διαμάχες και διαφορές.

1.4.1. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA:
Atto Primo. Introduzione. Allegro moderato – Allegro vivace.....290
[Jérusalem: Acte un. Allegro – Allegro vivo].....292
Atto Secondo. Coro di Ambasciatori.....294
Gran Scena e Marcia de' Crociati.....296
Duettino ed Inno de' Crociati.....302
[Jérusalem: Acte deux.
Invocation. Roger. Marche Guerrière. Chœur des Croisés]……..304
Finale Secondo……. 311
[Jérusalem: Acte trois. Air. Hélène. Allegro assai moderato].....317
1.4.2. ALZIRA:
Prologo.....320
Atto Secondo. Finale Secondo.....323

1.4.3. IL CORSARO:
Atto Primo. Coro, Scena ed Aria. (Allegro Marziale). Corrado.....326
Atto Secondo. Coro ed Inno…….327

1.5. Η αναπαράσταση του «κακού» με θρησκευτικούς όρους
και η αποδιδόμενη «λατρεία» προς αυτό

1.5.1. GIOVANNA D' ARCO:
Finale del Prologo. Coro di Demoni.....328
1.5.2. MACBETH:
Atto Primo. Coro d' Introduzione.....331
Atto Terzo. Coro d' Introduzione - Incantesimo..... 349
Ballo.....355
Gran Scena delle apparizioni.....364
Coro e ballabile.....372

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: Η πίστη στον Θεό και το καθήκον προς την πατρίδα

2.1. Η θρησκευτική πίστη στην άμυνα κατά του εχθρού της πατρίδας
και η προβολή της από τον εχθρό προς επίτευξη των δικών του στόχων.

2.1.1. NABUCCO:
Parte Prima. Coro d' Introduzione e Cavatina. Zaccaria……..376
Coro…….391
Finale Primo Allegro – Andante – Allegro……..393
Parte Seconda. Scena ed aria Abigaille. Allegro mosso.....397
Finale Secondo. Allegro.....398
2.1.2. GIOVANNA D' ARCO:
Prologo. Introduzione.....403
Scena, Racconto e Cavatina. Carlo.....407
Finale. Recitativo, Allegro, Allegro Vivace.....411
Atto Terzo. Scena e Duetto Giovanna e Giacomo.....414
2.1.3. ATTILA:
Prologo. Introduzione.....416
Scena e cavatina. Odabella.....420
Scena. Foresto.....423
Atto Primo. Scena e duetto. Odabella e Foresto.....428
Scena ed aria. Attila. Finale primo.....430
Atto Secondo. Finale Secondo.....438
2.1.4. LA BATTAGLIA DI LEGNANO:
Atto Secondo. Finale Secondo.....440
2.1.5. LES VEPRES SICILIENNES:
Acte Premier. Scène et cavatine avec chœurs. Hélène……...443
[I Vespri Siciliani: Atto Primo. Scena e cavatina con cori. Elena].
2.1.6. AIDA:
Atto Primo. Scena Prima. Introduzione e Scena. Scena e pezzo d' assieme……..452

2.2. Η θρησκευτική ανάταση ως αφορμή για νοσταλγία της πατρίδας

2.2.1. NABUCCO:
Parte Terza. Coro e Profezia……..458
2.2.2. I LOMBARDI:
Atto Quarto. Coro di Crociatti e Pellegrini……..478
[Jérusalem: Acte deux. Chœur des Pelerins]…….....482

2.3. Θρησκευτικές τελετές «πατριωτικού» χαρακτήρα

2.3.1. Τελετές προπαρασκευής για τη μάχη

2.3.1.1. LA BATTAGLIA DI LEGNANO:
Atto Terzo. Introduzione, scena e giuramento……..483
Scena ed aria. Rolando……..488
2.3.1.2. AIDA:
Atto Primo. Gran Scena della consacrazione e finale 1°……..492

2.3.2. Τελετές ευχαριστίας για τη νίκη.

2.3.2.1. NABUCCO:
Parte Quarta. Finale Quarto……...504
2.3.2.2. I LOMBARDI:
Atto Quarto. Scena, Terzettino ed Inno-Finale…….....508
[Jérusalem : Final du IV Acte]……...510
2.3.2.3. GIOVANNA D' ARCO :
Atto Secondo. Gran Marcia trionfale.Finale Secondo. Allegro maestoso. Allegro...511
Atto Terzo. Scena – Finale Quarto.....515
2.3.2.4. LA BATTAGLIA DI LEGNANO:
Atto Quarto. Gran scena, terzettino ed inno di vittoria.....519
2.3.2.5. MACBETH:
Atto Quarto. Inno di Vittoria. Finale……..524
2.3.2.6. AIDA:
Atto Secondo. Gran Finale Secondo……..530

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: Θρησκευτικές αναφορές στις ανθρώπινες σχέσεις.

3.1. Η παρουσία του Θεού στη σχέση πατέρα – κόρης

3.1.1. OBERTO:
Atto Primo. Scena e Duetto. Leonora e Oberto……539
Atto Secondo. Quartetto Leonora, Cuniza, Riccardo, Oberto.....541
3.1.2. GIOVANNA D' ARCO
Prologo. Scena Giacomo – Finale del Prologo.....543
Atto Primo. Scena ed Aria Giacomo…… 548
Atto Secondo. Scena e Romanza. Giacomo……. 552
Atto Terzo. Scena e Duetto. Giovanna e Giacomo. Andante.....555
3.1.3. LUISA MILLER:
Atto Primo. Introduzione-Terzetto – Scena ed aria Milller.....557

Atto Terzo. Scena e Duetto. Luisa e Miller.....563
3.1.4. RIGOLETTO:
Scena e Duetto. Gilda e Rigoletto……..568

3.2. Η παρουσία του Θεού στη σχέση πατέρα – γιού.

LUISA MILLER:
Atto Primo. Scena ed aria Walter……...571

3.3. Θρησκευτικές αναφορές στις συζυγικές σχέσεις

STIFELLIO / AROLDO.....575

3.4. Η ιεροποίηση αποθανόντων προσώπου μέσω της προσευχής προς αυτά.

3.4.1. OBERTO:
Atto Primo. Recitativo e Duetto Leonora – Oberto. Moderato……..640
3.4.2. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATTA:
Rondo – Finale Secondo. Recitativo – Andantino. Giselda……643
[Jérusalem: Acte trois. Air]…….....645
3.4.3. RIGOLETTO:
Atto Primo. Duetto Gilda e Rigoletto. Allegro moderato assai……..645
Atto Terzo. Duetto Finale. Gilda e Rigoletto…….....647
3.4.4. SIMON BOCCANEGRA:
Prologo. Aria di Fiesco……...648
Atto Primo. Aria Amelia…….....652
Duetto Amelia – Doge……653
Atto Secondo. Finale Secondo. Terzetto Amelia, Gabriele e il Doge…….654
3.4.5. LA FORZA DEL DESTINO:
Atto Terzo. Scena e Romanza Alvaro……654
3.4.6. DON CARLOS:
5.Acte. Scene et Air Elisabeth……...657
[Atto Quinto. Scena ed aria Elisabetta]

3.5. Το περί δικαίου αίσθημα των ανθρώπων και η δικαιοσύνη του Θεού

3.5.1. Το αίτημα της δικαιοσύνης σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων.

3.5.1.1. I DUE FOSCARI:
Atto Primo. Scena, Coro e Cavatina Lucrezia……...663
Atto Secondo. Scena e Terzetto Lucrezia, Jacopo e Doge…….....665
Atto Terzo. Scena ed Aria Jacopo……..667
3.5.1.2. MACBETH:
Atto Quarto. Scena ed aria Macduff…….....669

3.5.2. Το αίτημα της απονομής της δικαιοσύνης στα πλαίσια της κοινότητας

3.5.2.1. I LOMBARDI: Atto Primo. Scena e Finale Primo…….....672
[Jérusalem: Final du 1er Acte]…….....677
3.5.2.2. MACBETH: Atto Primo. Scena e Sestetto. Finale Primo……...678

3.5.3. Σκηνές «δικαστηρίου»

3.5.3.1. GIOVANNA D' ARCO:
Finale Secondo.....682

3.5.3.2. JÉRUSALEM:
Acte Trois – Scène 2……696
3.5.3.3. DON CARLOS :
Acte Cinquième. Final…….704
3.5.3.4. AIDA:
Atto Quarto. Scena del Giudizio……..713

ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ: Ο ιερός χαρακτήρας της ερωτικής σχέσης και
η θεώρηση αυτής ως ένωσης με τον Θεό και ως υπέρβασης του θανάτου.

4.1. Η ερωτική σχέση και συνάντηση ως έργο του Θεού

4.1.1. LUISA MILLER:
Atto Primo. Introduzione. Cavatina Luisa……726
4.1.2. LA FORZA DEL DESTINO:
Atto Primo. Scena e Duetto. Alvaro e Leonora……730

4.2. Η ερωτική σχέση και ο «ιερός» χαρακτήρας της
σε συνάρτηση με τη γαμήλια τελετή

4.2.1. LUISA MILLER :
Finale Primo (Allegro)…….735
4.2.2. IL TROVATORE:
Parte Terza – Scena 2……...737
4.2.3. SIMON BOCCANEGRA:
Atto Primo. Scena e Duettino. Gabriele e Fiesco…….740
Atto Terzo…….744
4.2.4. AIDA:
Atto Terzo. Introduzione, Preghiera-Coro……746

4.3. Η θρησκευτική πίστη ως εμπόδιο στην πραγμάτωση της ερωτικής σχέσης.
Η άρση του αδιεξόδου μέσα από την αυθυπέρβαση
και την αναγνώριση του έρωτα ως αληθινής θρησκείας.

4.3.1. I LOMBARDI:
Atto Terzo. Scena e Duetto Giselda e Oronte……..753
[Jérusalem: Acte deux. Duo. Gaston, Hélène]…….755
4.3.2. GIOVANNA D' ARCO:
Atto Primo. Scena e Duetto – Finale Primo. Giovanna e Carlo……..758
4.3.3. ALZIRA:
Atto Primo. Duetto. Alzira e Zamoro……..767
4.3.4. LA TRAVIATA:
Atto Secondo. Scena e Duetto Violetta – Germont……..769

4.4. Η ερωτική σχέση (ή και η ανάμνηση αυτής) ως εμπειρία παραδείσου

4.4.1. I MASNADIERI :
Atto Primo. Scena e Cavatina. Amalia……780
4.4.2. IL TROVATORE:
Parte Prima. Cavatina Leonora……784
4.4.3. LA TRAVIATA:
Atto Secondo. Aria Alfredo…….....788

4.5. Το αγαπημένο πρόσωπο ως άγγελος

4.5.1. OBERTO, IL CONTE DI SAN BONIFACIO:
Atto Primo. Cavatina Leonora……....790
4.5.2. I MASNADIERI
Atto Terzo. Scena e Duetto. Amalia e Carlo. Andantino……....792
Atto Quarto. Finale Ultimo……793
4.5.3. JÉRUSALEM:
Acte Deux : Scène 2. Aria Gaston……..795
4.5.4. SIMON BOCCANEGRA:
Atto Primo. Scena e Duetto. Amelia – Gabriele. (Andantino).....797

4.6. Η προσέγγιση του Θεού μέσα από την ερωτική σχέση
και η υπέρβαση του θανάτου

4.6.1. I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA:
Parte prima. Scena e cavatina. Oronte.....798
Finale Terzo. Giselda, Oronte, Pagano (Eremita).....805
[Jérusalem: Acte quatre. Trio]…….....818
Atto Quarto. Visione. Oronte.....820
4.6.2. ALZIRA:
Atto Primo. Cavatina Alzira.....824
4.6.3. ATTILA:
Prologo. Scena e Cavatina. Foresto……827
4.6.4. I MASNADIERI:
Atto Primo. Duettino Amalia e Massimiliano……829
Parte Terza. Duetto Amalia e Carlo……831
4.6.5. IL CORSARO:
Atto Terzo. Terzetto Finale: Gulnara, Medora e Corrado.....833
4.6.6. LUISA MILLER:
Atto Primo. Introduzione – Terzetto.....836
4.6.7. IL TROVATORE:
Parte Seconda. Finale Secondo.....839
Parte Terzo. Scena Seconda. Scena ed Aria.....847
Parte Quarta. Miserere……851
4.6.8. LA TRAVIATA:
Atto Terzo. Finale Ultimo (Andante sostenuto)……...860
4.6.9. LA FORZA DEL DESTINO:
Scena e Terzetto Finale.....863

4.6.10. DON CARLOS:
5me Acte. Duo d' Adieu……...869
[Atto Quinto. Duetto d' Addio]
4.6.11. AIDA:
Atto Quarto. Finale Ultimo…….871

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ……..……...879

ΕΠΙΛΟΓΟΣ…….....891

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....895

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν η μελέτη της Ιστορίας των Νεωτέρων Χρόνων αναδεικνύει τον 19ο αιώνα ως μια ιδιαίτερα σημαντική περίοδο για το Ευρωπαϊκό γίγνεσθαι, λόγω των συνεχών μεταβολών και ανακατατάξεων σε όλα τα επίπεδα του καθημερινού βίου που πραγματοποιούνται τότε στη γηραιά ήπειρο, αναμφίβολα αυτό οφείλεται, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, στον αγώνα πολλών λαών ν' αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους αποτινάσσοντας οποιασδήποτε μορφής «ξένη» προς αυτούς κυριαρχία. Συχνά το γεγονός συναρτάται με τη Γαλλική Επανάσταση: η άνοδος του εθνικισμού, αρχικά εντός της Ευρώπης και στη συνέχεια εκτός αυτής, θεωρείται ως μια από τις πολιτικές μεταβολές που όχι μόνο ακολούθησαν, αλλά και που μέχρι ενός σημείου προκάλεσαν τις εξεγέρσεις του 1789 στη Γαλλική πρωτεύουσα και όχι μόνο[1].

Στο ευρύ αυτό πλαίσιο των απελευθερωτικών κινημάτων κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, ο αγώνας του Ιταλικού λαού για ανεξαρτησία και ενοποίηση κατέχει σαφώς περίοπτη θέση. Μολονότι η δημιουργία ενός ενιαίου και ανεξάρτητου κράτους στην Ιταλική χερσόνησο δεν αποτελεί παρά μια ακόμη περίπτωση ανάδειξης ενός καινούριου, αλλά και επαναπροσδιορισμού ενός παλαιοτέρου Ευρωπαϊκού κράτους κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, τα πολιτικά τεκταινόμενα στην εν λόγω περιοχή μεταξύ του 1859 και του 1870 ενέπνευσαν σε σημαντικό βαθμό τους ανθρώπους του πνεύματος και της Τέχνης του 19ου αιώνα[2]. Κατά τον ιστορικό John A. Davis, το γεγονός οφείλεται, μεταξύ άλλων, και στον καθαρά *εθνικό* χαρακτήρα της Ιταλικής επανάστασης για ανεξαρτησία και ενοποίηση, μιας επανάστασης που υπερέβαινε διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις, αλλά και που επραγματοποιείτο χωρίς τις κοινωνικές αναταραχές και κυρίως χωρίς τον πολιτικό εξτρεμισμό που είχε στιγματίσει τις Ευρωπαϊκές εξεγέρσεις του 1848-49. Αντίθετα, εκείνο που μπορούσε κανείς να διακρίνει στον αγώνα των Ιταλών κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν η αυτοθυσία, αλλά και η βαθειά προσήλωση στα ιδεώδη και στις αρχές του έθνους, του φιλελευθερισμού και της εκκοσμίκευσης, με αποτέλεσμα τα ονόματα των ηρώων της εποχής να στέκουν ψηλά στην υπόληψη των υπολοίπων Ευρωπαίων πολιτών και όχι μόνο[3].

Ο αγώνας του Ιταλικού λαού ωστόσο περιέχει και μιαν άλλη, εξίσου ενδιαφέρουσα διάσταση: είναι αυτός ο αγώνας που επέφερε οριστικό τέλος και στην κοσμική εξουσία του παπικού κράτους, ενός θεσμού που είχε διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του Ευρωπαϊκού status quo, ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα, έτσι ώστε πολλοί να βλέπουν στην Ιταλική ενοποίηση όχι μόνο το τέλος της παλαιότερης Ευρωπαϊκής πολιτικής τάξης πραγμάτων, αλλά και τον «θάνατο» της Καθολικής Ευρώπης[4].

Ασφαλώς ο ενωτικός ρόλος της Εκκλησίας για τους Ιταλούς τόσο εξ επόψεως θρησκευτικής, όσο και πολιτιστικής, δεν πρέπει να παραθεωρείται. Όμως ταυτόχρονα η ύπαρξη ενός ξεχωριστού κράτους στο μέσον της Ιταλικής χερσονήσου λειτουργούσε αποτρεπτικά για την ένωση, διαχωρίζοντας καθώς μεταξύ Βορά και Νότου και διχοτομώντας με αυτόν τον τρόπο την Ιταλία. Πέραν τούτου, ήδη από την εποχή της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, οι ισχυρές Ευρωπαϊκές χώρες που είχαν αναγνωρίσει

---

[1] *Viva la Libertà! Politics in Opera*, Verso, Λονδίνο 2000, σελ. 63.
[2] «Introduction: Italy' s difficult modernization», στο: John A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, ΗΠΑ 2001, σελ. 1.
[3] Αυτόθι, σελ. 2.
[4] Αυτόθι.

ως επίσημη θρησκεία το Ρωμαιοκαθολικό δόγμα έδειχναν πρόθυμες να θέσουν υπό την προστασία τους το παπικό κράτος, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα τόσο τον ανταγωνισμό ανάμεσα σε Ιταλία, Γαλλία και Αυστρία, όσο – και κυρίως – τη διαρκή παρουσία ξένων δυνάμεων στην Ιταλία[5].

Η Ναπολεόντεια περίοδος (1796-99) είχε ως αποτέλεσμα, πέρα από τον εκδημοκρατισμό σε πολιτικό επίπεδο, και την προσωρινή, έστω, συρρίκνωση της παπικής κυριαρχίας, ιδιαίτερα έπειτα από το 1798, όταν τα Γαλλικά στρατεύματα εισέβαλλαν στο παπικό κράτος και το διαμέλισαν. Όμως το τέλος της εποχής του Ναπολέοντα και το συνέδριο της Βιέννης (1814-15) είχαν ως αποτέλεσμα όχι μόνο την επαναφορά στο παλαιό καθεστώς, αλλά και την περαιτέρω ενίσχυση της παπικής εξουσίας, αυτή τη φορά υπό την προστασία της Αυστρίας[6].

Όπως θα ήταν αναμενόμενο, το γεγονός απετέλεσε μοναδική ευκαιρία για το Βατικανό, προκειμένου ν' ανακτήσει όλα όσα του είχε αποστερήσει η σύντομη περίοδος της Γαλλικής κυριαρχίας, ενώ οι φορείς της θρησκευτικής εξουσίας έκαναν το παν προκειμένου να επιτύχουν συμμαχίες με κυβερνήσεις εκτός παπικού κράτους, προκειμένου να αποτρέψουν νέες εξεγέρσεις που ενδεχομένως θα επέφεραν ανατροπή του ισχύοντος καθεστώτος. Στο στόχαστρο των εκφραστών των παραπάνω αντιλήψεων ήταν, φυσικά, οι ιδέες του Διαφωτισμού, οι οποίες, κατ' αυτούς, ενεθάρρυναν την ιδέα του χωρισμού της Εκκλησίας από το Κράτος. Για την Ιταλία άρχιζε μια εποχή συνεχών αναταραχών και εξεγέρσεων, με την Εκκλησία να ευθυγραμμίζεται πλήρως με την παλιά αριστοκρατία, με κορυφαία αποτρόπαια πράξη την κλήση των Αυστριακών στρατευμάτων από τον πάπα Γρηγόριο τον XVI το 1831 προκειμένου να καταστείλουν τα επαναστατικά κινήματα στην παπική επικράτεια και με τον Καρδινάλιο Lambruschini, γραμματέα του ποντίφηκα, να προσφεύγει σε κάθε θεμιτό ή αθέμιτο μέσο προκειμένου να εξαλειφθούν οι αιρετικές – κατ' αυτόν – ιδέες του φιλελευθερισμού[7].

Άδοξα κατέληξε και η περίοδος που άρχισε με την εκλογή του Πίου του IX, ενώ οι ελπίδες των Ιταλών για μια περισσότερο φιλελεύθερη εκκλησιαστική πολιτική και κυρίως για την απέλαση των ξένων στρατευμάτων αποδείχτηκαν φρούδες. Κατά την εξέγερση του 1848 η κοσμική δύναμη της Εκκλησίας βρέθηκε και πάλι στο στόχαστρο των επαναστατών. Η φυγή του Πάπα από τη Ρώμη και η εγκατάσταση δημοκρατικής κυβέρνησης, έδωσε προσωρινά την εντύπωση του τέλους της παπικής εξουσίας. Όμως η βίαιη καταστολή της εξέγερσης από τα Γαλλικά και τα Αυστριακά στρατεύματα είχαν ως αποτέλεσμα την επιστροφή του Πάπα στην έδρα του, με ό, τι αυτό συνεπαγόταν. Έκτοτε, τόσο οι φιλελεύθερες δυνάμεις, όσο και οι θιασώτες της εθνικής ανεξαρτησίας θα αποτελούσαν άσπονδο εχθρό της επίσημης Εκκλησίας, ενώ το Βατικανό θα εξαρτούσε την υπόστασή του από τη στρατιωτική υποστήριξη των Γάλλων και των Αυστριακών, ώστε να είναι σε θέση να δυσχεραίνει τις κινήσεις των θεωρουμένων ως εχθρών και αντιπάλων του[8]. Το οριστικό τέλος της παπικής κυριαρχίας, αποτέλεσμα της παρακμής της, αλλά και πολλών αγώνων, θα ελάμβανε χώρα αρκετά χρόνια αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1870, με την είσοδό των στρατευμάτων του νεοσύστατου Ιταλικού κράτους στη Ρώμη και την κατάλυση από αυτά κάθε κατάλοιπου της κοσμικής εξουσίας[9].

---

[5] Αυτόθι.

[6] Αυτόθι.

[7] David I. Kertzer, «Religion and society, 1789-1892», στο: John Davis (επιμ.)**,** *Italy in the Nineteenth Century*, ό.π., σελ. 186-187.

[8] Αυτόθι, σελ. 188-189.

[9] Αυτόθι, σελ. 191.

Μολονότι ήδη από τον δέκατο όγδοο αιώνα εκείνο που χαρακτήριζε τους Ιταλούς ήταν το ενδιαφέρον τους για την παιδεία, την τέχνη και τον πολιτισμό γενικότερα, ενώ εκείνο που συνέδεε τις ελίτ της Σικελίας και της Νάπολης με τις αντίστοιχες κοινωνικές ομάδες της Λομβαρδίας, του Veneto και του Πιεντμόντο ήταν πολιτιστικά ενδιαφέροντα μάλλον, παρά πολιτικά ή οικονομικά συμφέροντα, η παρουσία των Γάλλων στην Ιταλία από το 1796 ως το 1815 όχι μόνο δεν άφησε ανεπηρέαστη την Ιταλική κουλτούρα, αλλά και εκπλήσσει ακόμη και σήμερα τους μελετητές, καθώς ένας ήδη εδραιωμένος πολιτισμός εμφανίζεται ανοιχτός σε επαναστατικές επιρροές[10].

Κύριο χαρακτηριστικό της Γαλλικής επιρροής στην Ιταλική πολιτιστική ζωή θεωρείται ο συνδυασμός της εξέλιξης με την παράδοση, ο οποίος και έδωσε καινούρια ώθηση στον χώρο του πνεύματος και των τεχνών. Είναι η εποχή όπου ακόμη και σε επίπεδο τοπικό αναδιοργανώνονται μουσεία, επιδοτούνται επιστημονικές εργασίες, παραγγέλλονται έργα ζωγραφικής ή και μνημεία, ιδρύονται σχολεία, πανεπιστήμια και ωδεία. Και μπορεί ανάλογα πράγματα να είχαν γίνει και σε παλαιότερες εποχές και σε πρότερες πολιτικές περιόδους, όμως τώρα δραστηριότητες σαν τις παραπάνω αυξήθηκαν σε σημαντικό βαθμό, καλύπτοντας όλο και περισσότερα γνωστικά πεδία, εξελισσόμενες με ταχείς ρυθμούς και πάντα με στόχο τη δημιουργία μιας αστικής κουλτούρας[11].

Όπως όμως επισημαίνει ο D. Kimbell, η περίοδος που αρχίζει αμέσως έπειτα από την Παλινόρθωση του 1815 δεν ήταν σημαντική μόνο για τα πολιτικά πράγματα της χώρας, αλλά επίσης και για το καλλιτεχνικό και πολιτιστικό γίγνεσθαι σε αυτήν, και αυτό, γιατί είναι η περίοδος όπου δημιουργείται η τόσο ξεχωριστή Ιταλική εκδοχή του Ρομαντισμού. Ο εν λόγω μελετητής πάντως επισημαίνει και μιαν ιδιαίτερα έντονη ασάφεια αναφορικά με την ταυτότητα και το περιεχόμενο του συγκεκριμένου όρου, ενώ θεωρεί πως παρά τον εθνικό χαρακτήρα που έμελλε σύντομα να προσλάβει ο Ιταλικός Ρομαντισμός, τουλάχιστον σε μια πρώτη φάση δεν έμεινε ανεπηρέαστος από τη Ρομαντική λογοτεχνία της Βόρειας Ευρώπης, γεγονός που προσδίδει σε αυτόν και έναν με αποτέλεσμα κοσμοπολίτικο χαρακτήρα. Και ναι μεν οι άνθρωποι του πνεύματος και γενικά οι εμπνευσμένοι καλλιτέχνες των μεταγενεστέρων χρόνων σπάνια αναζητούσαν πηγές έμπνευσης σε έργα Άγγλων και Γερμανών ομότεχνών τους, θεωρώντας πως την Ιταλία ως πηγή έμπνευσης αλλά και ως πρότυπο για το Ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, όμως κατά τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, όταν δεν είχε ακόμη συνειδητοποιηθεί η ιδιαιτερότητα της Ιταλικής κουλτούρας, αυτή η αυτάρκεια κινδύνευε να θεωρηθεί ως επαρχιωτισμός. Είναι η εποχή όπου πρωταρχικό μέλημα των πρωτεργατών της Ρομαντικής λογοτεχνίας είναι να ακολουθήσει και η Ιταλία τις κυρίαρχες τάσεις στην Ευρωπαϊκή κουλτούρα. Αυτό τουλάχιστον αποδεικνύει η εκπόνηση μεταφράσεων έργων των μεγαλυτέρων αρχαίων και συγχρόνων ξένων συγγραφέων[12].

Σύντομα ωστόσο κρίθηκε αναγκαίο ν' αποφευχθεί κάθε μορφής δουλική απομίμηση του Schiller ή του Byron, ενώ έκδηλη ήταν η ευθεία αποστροφή των Ιταλών σε παράτολμες μορφές έκφρασης του βορειοευρωπαϊκού ρομαντισμού, καθώς τις θεωρούσαν ως αντιαισθητικές, ως προσβάλλουσες την αίσθηση του ωραίου, και άρα ως ανάξιες λόγου˙ κυρίως όμως, προκρίνοντας ως σπουδαιότερα ζητήματα την ιδέα

---

[10] Raymond Grew, «Culture and society, 1796-1896», στο: J. A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth*…, ό.π., σελ. 206-207.

[11] Αυτόθι, σελ. 209.

[12] *Verdi in the age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1981, σελ. 9-10.

της ελευθερίας αλλά και την υπόθεση του Ιταλικού έθνους και όχι τις φανταστικές ιστορίες υπερευαίσθητων και μοναχικών ανθρώπων. Ως εκ τούτου, εκείνο που διακρίνει κανείς στην Ιταλική λογοτεχνία κατά τη συγκεκριμένη περίοδο είναι η έμφαση σε έννοιες που συντελούν αποφασιστικά στην ενότητα ενός έθνους και ιδιαίτερα *στη θρησκεία και στην ιστορία*. Το συγκεκριμένο ιδεώδες, καθώς και η όλη πορεία απομυθοποίησης και υπέρβασης του Βορειοευρωπαϊκού Ρομαντισμού απεικονίζεται με ιδιαίτερα ανάγλυφο τρόπο στα λογοτεχνικά δοκίμια του Giuseppe Mazzini (βλ. κάτωθι, σελ. 5-6), ιδιαίτερα στο «Byron και Goethe», όπου, σε αντίθεση με την απέραντη μοναξιά που ταλανίζει διαρκώς τους ήρωες του Byron, αποτελώντας τη βασική αιτία της αθλιότητας και της αδυναμίας τους, προβάλλεται η ιδέα μιας ποίησης με *κοινωνική διάσταση*, με λυτρωτικό χαρακτήρα για την πάσχουσα ύπαρξη, διδάσκοντας σε αυτήν την άνοδο προς τον Θεό μέσα από τα ιδεώδη του Ανθρωπισμού[13].

Είναι γεγονός πως, παρά την ιδιαίτερα αρνητική στάση που τήρησε η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία στα χρόνια που ακολούθησαν την παλινόρθωση, αλλά και στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια των αγώνων του έθνους για την ανεξαρτησία του, την εποχή αυτή τον Ιταλικό λαό διακρίνει και μια έντονη θρησκευτική διάθεση. Όπως παρατηρεί και πάλι ο D. Kimbell, στη νεοσύστατη σύγχρονη εθνική λογοτεχνία στην Ιταλία της συγκεκριμένης περιόδου *η Καθολική Εκκλησία κατέλαβε μια διακεκριμένη θέση*, καθώς, όπως συνέβη και στη Γαλλία, διακρίνει κανείς σε αυτήν μια αποστροφή προς τον υλισμό της επαναστατικής περιόδου, καθώς προς τον παγανισμό του δέκατου όγδοου αιώνα. Μάλιστα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο παραπάνω μελετητής, η ανάκαμψη της θρησκευτικής αυθεντίας αντιμετωπίστηκε θετικά ακόμη κι από εκείνους που ήταν αντίθετοι και αντιδρούσαν έντονα στην παλινόρθωση των δυνάμεων της συντήρησης. Όμως ακόμη πιο σημαντικό είναι και η κοινή επιθυμία για έναν συμβιβασμό της πνευματικής διδασκαλίας της Εκκλησίας με τις σύγχρονες κοινωνικές ανάγκες και απαιτήσεις, μια τάση που συνοψίζεται «στη μνημειώδη διατύπωση» του φημισμένου συγγραφέα, κριτικού της λογοτεχνίας και φιλοσόφου Francesco Saverio de Sanctis (1817-1883), στην οποία «το περίφημο τρίπτυχο, *ελευθερία, ισότητα, αδελφοσύνη*, συνδυάζεται με το κήρυγμα του Ευαγγελίου». Κατά τον Kimbell ωστόσο «οι θρησκευτικές ανησυχίες των Ιταλών Ρομαντικών δεν διαφαίνονται κατ' ανάγκην σε ακραιφνώς θρησκευτικά έργα», ενώ ο συγγραφέας αποδίδει μεγαλύτερη σπουδαιότητα την πίστη στη θεία πρόνοια, στην ιδέα της παρέμβασης του Θεού στην ιστορία, κάποτε ακόμη και με θαυματουργό τρόπο, κι αυτό γιατί είναι αυτή η πίστη που συνδυάζεται πιο γόνιμα με τις πολιτικές φιλοδοξίες του *Risorgimento*»[14], την περίοδο δηλ. που αρχίζει «από τη δεκαετία του 1840» και που «κατ' ουσίαν σήμαινε τη συνάντηση της Ιταλίας με τον σύγχρονο κόσμο»[15].

Αξιόλογες και οι σχετικές αναφορές του Maurizio Viroli, ο οποίος επισημαίνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο που διεδραμάτισαν άνθρωποι θρησκευόμενοι, άνδρες και γυναίκες, στον αγώνα για την αποτίναξη του ξένου ζυγού και την απελευθέρωση της Ιταλίας, πολλοί εκ των οποίων, μολονότι αποστασιοποιημένοι, ή και αντίθετοι με το επίσημο Καθολικό δόγμα, διακρίνονταν για την γνήσια, ειλικρινή Χριστιανική τους πίστη. Ακόμη περισσότερο μερικοί από αυτούς, χωρίς να πιστεύουν σε μια «θρησκεία εξ αποκαλύψεως», φέρονταν ως απόστολοι μιας «θρησκείας του καθήκοντος και της ελευθερίας», κάποτε δε επισφράγιζαν την πίστη τους αυτή με το ματρύριό τους. Κατά τον παραπάνω μελετητή, όλοι αυτοί, ανεξάρτητα από το κατά πόσον οι πεποιθήσεις

[13] Αυτόθι, σελ. 11-12.
[14] Αυτόθι, σελ. 12-13.
[15] J. Davis, «Italy' s difficult…», ό.π., σελ. 4.

τους περιείχαν θεολογικό υπόβαθρο, ζούσαν ολοκληρωτικά αφοσιωμένοι στην ιδέα της ελευθερίας[16].

Καταλυτικό ρόλο στην περαιτέρω διαμόρφωση και διάδοση των παραπάνω αντιλήψεων διεδραμάτισε αναμφίβολα η εμπειρία των αποτυχημένων κινημάτων της εποχής, ιδιαίτερα εκείνων του 1831 και του 1848 (βλ. άνωθι, σελ. 2). Είναι χαρακτηριστικό πως στις ιδέες των διανοητών της εποχής αυτής διακρίνουμε αφ' ενός έναν *έντονο αντικληρικαλισμό*, με σημείο αναφοράς την κοσμική εξουσία του Πάπα, και αφ' ετέρου την αναζήτηση μιας διαφορετικής μεταφυσικής αντίληψης, με πιθανές θρησκευτικές αποχρώσεις, αλλά *πάντα σε συνάρτηση με τα δημοκρατικά ιδεώδη και τον πολιτισμό*. Ανάμεσα στις σημαντικές μορφές που με τη ζωή και το έργο τους έδωσαν το στίγμα της συγκεκριμένης περιόδου είναι αυτή του Giuseppe Mazzini (1805-1872). Αφοσιωμένος ολοκληρωτικά στην υπόθεση της ελευθερίας και της ενοποίησης της Ιταλίας, θεωρούσε αυτήν στα πλαίσια μιας ευρύτερης κινητοποίησης με στόχο τη χειραφέτησης όχι μόνο καταπιεσμένων εθνοτήτων, αλλά και κοινωνικών ομάδων, με έμφαση στις γυναίκες, στους δούλους και στους σκλάβους[17]. Ανεξαρτήτως των ακραίων αντιδράσεων που προκάλεσε και εξακολουθεί να προκαλεί το έργο του και παρότι τη γλώσσα του διακρίνει μια έντονη θρησκευτική διάθεση, οι καθαυτό αρχές και πεποιθήσεις του ουδέποτε προσέλαβαν χαρακτήρα συμβατικής θεολογίας[18].

Όπως επισημαίνει αναλυτικώτερα ο πλέον σημαντικός εκ των βιογράφων του Bolton King, εκείνο που καθορίζει τη σκέψη του Mazzini είναι η θρησκευτική του πίστη, ευρισκόμενη στο κέντρο της σκέψης του, «ελέγχοντας, φωτίζοντας, δραστηριοποιώντας τα πάντα». Για τον Mazzini «η θρησκεία ήταν "το αιώνιο, το ουσιώδες, το ακαταμάχητο στοιχείο της ζωής", "η πνοή της ανθρωπότητας, η ζωή και η συνείδηση και η εξωτερική της έκφραση", καθαγιάζοντας τις σκέψεις και τα έργα των ανθρώπων, εξευγενίζοντας, παρηγορώντας, ενδυναμώνοντας, όντας αυτή που εμπνέει τις αρχές της αδελφοσύνης και της κοινωνικής προσφοράς. Όντας στο βάθος της συνείδησης του κάθε ανθρώπου, αδιαχώριστη από τη ζωή, έγκειται στο θρησκευτικό συναίσθημα – την αίσθηση του Απέραντου και του Άφθαρτου, τη φιλοδοξία για το Άγνωστο και το Αδιόρατο, την έμφυτη επιθυμία να προσεγγίσει κανείς τον Θεό με τη σκέψη του και με την αγάπη. […]. Και με την αίσθηση αυτή του Θείου, γεννιέται στον άνθρωπο ο πόθος να φτάσει τη θεία τελειότητα, καθώς και η επίμονη αναζήτηση του (κατάλληλου γι' αυτό) τρόπου»[19].

Κατά τον Mazzini «*είναι αδύνατον η θρησκεία να μείνει έξω από την πολιτική*». Θεωρούσε πως «αυτή έχει να κάνει "με όλα τα ερωτήματα τα σχετικά με τα δικαιώματα, για τις συνθήκες διαβίωσης του λαού, για το έθνος", πως "όλα συνδέονται στενά με τη θρησκευτική σκέψη της στιγμής", πως όλα αποτελούν μέρος του σχεδίου πρόνοιας του Θεού για τον άνθρωπο. "Δεν γνωρίζω", έλεγε, "για να μιλήσουμε ιστορικά, έστω και μία κατάκτηση του ανθρωπίνου πνεύματος, έστω και ένα σημαντικό βήμα για την τελειοποίηση της ανθρώπινης κοινωνίας, που να μην είχε τις ρίζες του σε μια δυνατή θρησκευτική πίστη." "Καμιά πραγματική κοινωνία δεν υπάρχει χωρίς κοινή πίστη και κοινό σκοπό˙ η πολιτική αποτελεί την εφαρμογή, η θρησκεία ορίζει τις αρχές." Όπου δεν υπάρχει αυτή η κοινή πίστη, η απλή βούληση της πλειοψηφίας σημαίνει διαρκή αστάθεια και καταπίεση των υπολοίπων˙ "χωρίς Θεό, μπορείτε να

[16] *As if God existed: Religion and Liberty in the History of Italy*, Princeton University Press, New Jersey 2012, σελ. 1.
[17] Roland Sarti, «Giuseppe Mazzini and his opponents», στο: J. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth*…, ό.π., σελ. 74.
[18] Αυτόθι, σελ. 76.
[19] *The Life of Mazzini*, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο 1902, σελ. 222-223.

εξαναγκάζετε, αλλά όχι να πείθετε˙ μπορείτε να γίνετε τύραννοι με τη σειρά σας, αλλά όχι παιδαγωγοί ή απόστολοι"»[20].

Κρίνοντας τις απαντήσεις τόσο του Υλισμού, όσο και της Φιλοσοφίας στα αγωνιώδη ερωτήματα της ανθρώπινης ύπαρξης ως ανεπαρκείς, διεκήρυττε πως «αυτό που αναζητούμε, αυτό που επιθυμούν οι άνθρωποι, αυτό για το οποίο θρηνεί η εποχή μας, εκείνο που μπορεί να μας βρει μια διέξοδο από το τέλμα του εγωισμού και από την αμφιβολία της άρνησης, είναι μια πίστη, μια πίστη μέσα στην οποία οι ψυχές μας μπορούν να πάψουν να σφάλλουν αναζητώντας την ατομική ολοκλήρωση, που να μπορούν ν' αγωνίζονται από κοινού για την επίγνωση μιας αρχής, ενός νόμου, ενός στόχου»[21]. Διερωτώμενος ωστόσο για το *πού θα μπορούσε να βρεθεί αυτή η πίστη*, θεωρούσε πως «η θρησκεία είναι πάνω από τα δόγματα και ανεξάρτητη από αυτά, όμως κάθε δόγμα είναι ιερό, καθώς συμβάλλει στην επίγνωση του Θεού από τον άνθρωπο, αλλά και του ιδίου του εαυτού μας». Όμως ταυτόχρονα είχε και αυτός «τα δικά του, ξεχωριστά παράπονα ενάντια στο Παπικό κράτος για το κακό που είχε κάνει στη χώρα του, και το μισούσε, όπως μόνο ένας Ιταλός της εποχής του μπορούσε να το μισήσει. Έκρινε πως ήταν αμετάκλητα καταδικασμένο, […], "διότι είχε προδώσει την αποστολή του να προστατεύει τον αδύνατο, διότι για τρεισήμισι αιώνες είχε συνταυτιστεί με τις αρχές του κόσμου τούτου, διότι κατ' εντολήν της κάθε άθλιας και άπιστης κυβέρνησης είχε σταυρώσει εκ νέου τον Χριστό στο όνομα του εγωισμού", καταδικασμένο, επειδή έμεινε απαθές απέναντι στα μεγάλα ανθρωπιστικά κινήματα του αιώνα, την απελευθέρωση της Ελλάδας και της Ιταλίας, τη χειραφέτηση των μαύρων […]. Είχε απωλέσει το νόημα της χριστιανικής διδασκαλίας, είχε αμαρτήσει ενάντια στο Άγιο Πνεύμα, και γι' αυτό το αμάρτημα, δεν υπήρχε συγχώρηση. […]. Μερικές φορές ήταν βέβαιος πως πριν το τέλος του αιώνα, το Παπικό κράτος θα είχε πάψει να υφίσταται»[22].

Από παρόμοια ιδεώδη είναι εμπνευσμένο και το έργο μιας χορείας διανοουμένων, ανθρώπων του πνεύματος και των τεχνών, που δραστηριοποιούνται στην Ιταλική χερσόνησο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Ένας εξ αυτών, ο Terenzio Mamiami (1799-1885), έχοντας συμμετάσχει ενεργά στα προαναφερθέντα κινήματα, ήταν κάθετα αντίθετος με την κοσμική εξουσία του πάπα, οραματιζόμενος μια θρησκευτική μεταρρύθμιση που θα την κατέλυε, προσφέροντας ταυτόχρονα μια καινούρια θρησκεία, που σε συνδυασμό με την επιστήμη και τον πολιτισμό και συναρτώμενη με τις πολιτικές αρετές και τη φιλοπατρία, θα μπορούσε να προσελκύσει καλλιεργημένους και μορφωμένους ανθρώπους[23].

Γενικότερα, και παρά κάποιες «ριζοσπαστικές» απόψεις, όπως αυτές του Giacomo Durando (1807-94), που θεωρούσε τον πολιτισμό και την καλλιέργεια εθνικής συνείδησης ως έννοιες μη συμβατές με την επίσημη Εκκλησία και τον Ρωμαιοκακαθολικισμό (*Della nazionalità italiana*, 1846), ή και αυτές του Giuseppe Ferrari, ο οποίος έκανε λόγο για αντικατάσταση του Χριστιανισμού από τον ανθρωπισμό[24], στην πλειοψηφία τους οι Ιταλοί διανοούμενοι της εποχής κάνουν λόγο για μια θρησκευτικότητα με έντονο πολιτικό (*αστικό*) χαρακτήρα, ενταγμένη στα πλαίσια του Χριστιανισμού. Ένας από τους πλέον αυθεντικούς εκφραστές της υπήρξε, παρότι μοναχός, ο Raffaello Lambruschini (1788-1873). Βασικός άξονας της σκέψης του, η σημασία της εφαρμογής στην πράξη των θρησκευτικών αληθειών, ενώ θεωρούσε ως αναγκαίο για την αναβίωση του ιδεώδους των πρώτων χριστιανικών

[20] Αυτόθι, σελ. 223-224.
[21] Αυτόθι, σελ. 224-225.
[22] Αυτόθι, σελ. 225-226.
[23] Viroli, ό.π., σελ. 115.
[24] Αυτόθι.

χρόνων τον έλλογο και ενάρετο βίο, απεχθανόμενος τον αυταρχισμό και τον φόβο. Ως εκ τούτου, παρουσιάζεται ως ένθερμος υποστηρικτής της *συναλληλίας* «ανάμεσα στη θρησκεία και την ελευθερία», την οποία και θεωρούσε ως «δώρο του Θεού»[25].

Εξέχοντα ρόλο στην προσφορά ηθικής και θρησκευτικής παιδείας διεδραμάτισαν επίσης και εφημερίδες που εξεδίδοντο κυρίως στην περιοχή της Τοσκάνης, όπου επίσης ευδοκιμούσε η διάδοση και η ανάπτυξη των παραπάνω ιδεωδών. Χαρακτηριστικές είναι οι προτροπές της εφημερίδας «L' Alba» του Τορίνο αναφορικά με την ένωση και τη συνεργασία της πολιτικής με τη θρησκεία στη βάση του ευαγγελικού κηρύγματος για ισότητα και αδελφωσύνη, καθώς και οι προτροπές της εφημερίδας προς τον κλήρο ώστε να στηρίξει με το κήρυγμά του τις αλλαγές και τη συνταγματική νομιμότητα του 1848. Ταυτόχρονα όμως η εφημερίδα υποστήριζε με έμφαση το ασυμβίβαστο πνευματικής και κοσμικής εξουσίας, ενώ τόνιζε το καθήκον κλήρου και λαού (με επικεφαλής τον πάπα) να συμμετάσχουν ενεργά και από κοινού στον πόλεμο κατά της Αυστρίας. Περισσότερο έντονος υπήρξε ο αντικληρικαλισμός και ο αντικαθολικισμός της Φλωρεντινής «Il Popolano». Ενδεικτικό της στάσης της αυτής είναι ένα άρθρο της δημοσιευμένο την 4η Δεκεμβρίου του 1848 με τίτλο «Il papa è morto», όπου προτείνεται η αντικατάσταση της παπικής μονοκρατορίας από τη σύνοδο επισκόπων εκλεγμένων σε παγκόσμιο επίπεδο, με σκοπό τον «εξαγνισμό» των διαστρεβλωμένων από τους πάπες χριστιανικών δογμάτων και τη μεταρρύθμιση της εκκλησιαστικής νομοθεσίας. Τη συμπόρευση εξάλλου της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας με τη δημοκρατία υποστήριζε και η εφημερίδα «Il Povero» στη Bologna, διακηρύσσοντας παράλληλα και «έναν ευαγγελικό σοσιαλισμό, βασισμένο στη Χριστιανική φιλανθρωπία», ενώ η «L' Indipendente» θεωρούσε την κοινωνία ως «έργο του Θεού και όχι του ανθρώπου» και τον Χριστιανισμό ως *πλήρως συμβατό με το δημοκρατικό πολίτευμα*.[26]

Μια από τις πλέον εμβληματικές μορφές της εποχής του Risorgimento υπήρξε ο Alessandro Manzoni (1785-1873), ιδιαίτερα αγαπητός ακόμη και σήμερα από τους Ιταλούς και θεωρούμενος στη διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα ως ο κυριώτερος Ιταλός συγγραφέας της Ρομαντικής εποχής[27]. Ο βίος του Manzoni αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό την ένταση της εποχής του Risorgimento, ιδιαίτερα όσον αφορά στη θρησκευτική πίστη. Άθεος στα νεανικά του χρόνια, σε μια θυελλώδη όσο και αγχώδη περίοδο γι' αυτόν, ασκούσε έντονη κριτική ακόμη και στους πλέον σεβαστούς θεσμούς της Καθολικής Εκκλησίας, θέτοντας υπό αμφισβήτηση ακόμη και τις πλέον ιερές παραδόσεις[28]. Σύντομα ωστόσο εγκατέλειψε τη στάση του αυτή, αδιευκρίνιστο κάτω από ποιες συνθήκες, πιθανόν υπό την επήρεια υψηλών εκκλησιαστικών κύκλων, που σύχναζαν στο σαλόνι της Κοντέσας Maffei[29]. Στην περίοδο αυτή κατατάσσεται και η ωδή του «Μάρτιος 1821», όπου ο Manzoni κηρύττει στους Ιταλούς τον Θεό όπως αυτός περιγράφεται στη Βίβλο, δεκτικό στις προσευχές του καταπιεζόμενου λαού – τον «Θεό της Εξόδου, τον Θεό της λύτρωσης από την τυραννία»[30]. Το έργο ωστόσο που τον καθιέρωσε στη συνείδηση των συμπατριωτών του ήταν η νουβέλα του *I Promessi*

---

[25] Αυτόθι, σελ. 115-116.
[26] Αυτόθι, σελ. 120-121
[27] G. Martin**,** *Aspects of Verdi*, Limelight Editions, Νέα Υόρκη 1993, σελ. 31.
[28] Albert Maecklenburg and Theodor Baker**, «**Verdi and Manzoni», *The Musical Quarterly* Vol. 17 No.2, 1931, σελ. 215.
[29] Αυτ. Κατά τον G. Martin, «στα είκοσι έξι του χρόνια» ο Manzoni «φέρεται να είχε «μιαν άμεση, βιωματική εμπειρία του Θεού, να υπήρξε αποδέκτης μιας *κατήχησης*, χάρη στην οποία «η επιθυμία του για δικαιοσύνη και αρετή, μέχρι τότε ασαφείς και ατελέσφορες, ξαφνικά βρήκαν ασφαλές καταφύγιο στην Καθολική Χριστιανική πίστη» (*Aspects*…, ό.π., σελ. 44).
[30] Viroli, ό.π., σελ. 126.

Sposi, το οποίο, χάρη στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τη γλώσσα, τη θρησκεία και την ιστορία, κέρδισε μια ξεχωριστή θέση στην Ιταλική τέχνη. Ταυτόχρονα, μέσα από το έργο αυτό διαφαίνεται η βαθειά θρησκευτική πίστη του συγγραφέα, καθώς και η προσήλωσή του στην Καθολική παράδοση, αλλά και στην ανάγκη μιας θρησκευτικής μεταρρύθμισης. Χάρη στα παραπάνω ήταν σε θέση όχι απλά να διακηρύττει τη δύναμη της θρησκευτικής πίστης ως προς τη διαμόρφωση ενός αληθινού ήθους, αλλά και να στηλιτεύει τη διαφθορά στους κόλπους της Εκκλησίας, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα και το συμβατό μεταξύ Καθολικισμού και προόδου[31].

Ανάλογα στον χώρο της Ιταλικής όπερας, η σύντομη περίοδος της Ναπολεόντειας κυριαρχίας υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για την μετέπειτα εξέλιξη του είδους, όχι μόνο εντός των ορίων της χερσονήσου, αλλά εν γένει και στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Εύστοχα ο William Ashbrook θεωρεί ως ορόσημο για τις επερχόμενες μεταβολές τη μάχη του Marengo (14 Ιουνίου 1800): η δημιουργία αυτοσχέδιων κυβερνητικών σχημάτων κατά μήκος της χερσονήσου, φυσικό επακόλουθο της επικράτησης του Ναπολέοντα και του κλονισμού που αυτή επέφερε, έστω και προσωρινά, σε παλαιότερες δυναστείες (στα θέατρα των οποίων προβαλλόταν συστηματικά η opera seria του Metastasio, σε τέτοιο βαθμό που «να θεωρείται πως ενισχύει το status quo της εποχής»), θα μπορούσε να εκληφθεί (πάντα κατά τον Ashbrook) και ως ένα είδος παραδείγματος για τους αυτοσχεδιασμούς και τις ίντριγκες, που κατέχουν κεντρικό ρόλο στα σενάρια της opera buffa».

Η αλματώδης αύξηση του αριθμού των θεάτρων, αρχικά στα αστικά κέντρα του Βορρά και στη συνέχεια στο Νότο, θεωρείται από τον Ashbrook ως άλλη μια πιθανή συνέπεια των πολιτικών μεταβολών που επήλθαν κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Όμως η ύπαρξη περισσοτέρων θεάτρων, σήμανε και την ανάγκη ανανέωσης του ρεπερτορίου. Ήδη από τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, αυτό που προσείλκυε το ενδιαφέρον του Ιταλκιού οπερατικού κοινού ήταν κάθε τι το καινούριο, είτε επρόκειτο για ένα νέο έργο, είτε για κάποιο που είχε κάνει προσφάτως πρεμιέρα με επιτυχία, ή ένα από το οποίο φάνηκαν να επωφελούνται φημισμένοι καλλιτέχνες. Έτσι, αντί η όπερα να αποτελεί προνόμιο και μέσο ψυχαγωγίας των αριστοκρατικών κύκλων, άρχισε να καθίσταται «λαϊκό» είδος, απευθυνόμενη σε όλο και ευρύτερες κοινωνικές ομάδες[32].

Κυρίαρχη μορφή στον χώρο της Ιταλικής όπερας κατά την εν λόγω περίοδο είναι αυτή του Gioacchino Rossini (1792-1868), του οποίου οι όπερες διατηρώντας πολλά στοιχεία θεωρούμενα ως κλασσικά (ο ίδιος εξάλλου υπήρξε ιδιαίτερος θαυμαστής του Mozart), όμως επίσης δημιουργούσαν σοβαρές προϋποθέσεις για καινοτομίες. Ο Rossini «κατέστησε ασαφή την έως τότε έντονη διάκριση ανάμεσα στη "σοβαρή" και στην κωμική όπερα», ενώ η προσφορά του στο στυλ του bel canto (το οποίο μάλιστα θεωρείται πως κορυφώνει, χάρη στη χρήση πληθώρας μελωδικών στολιδιών) υπήρξε αποφασιστικής σημασίας. Ανάλογα ξεχωριστές και οι ενορχηστρώσεις του, με έντονο χρώμα στρατιωτικής μπάντας και με το κλαρινέττο σε εξέχουσα θέση, ενώ ο εμπλουτισμός των λιμπρέττων με εξωτικά θέματα, αλλά και με κείμενα προερχόμενα από τη Βίβλο, τον Shakespeare και τον sir Walter Scott προαναγγέλλουν αυτό που έμελλε ν' αποτελέσει ένα από τα πλέον βασικά χαρακτηριστικά της ρομαντικής όπερας[33].

---

[31] Raymond Grew, ό.π., σελ. 214.

[32] «The Nineteenth Century: Italy», στο: Roger Parker (επιμ.), *The Oxford illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1994, σελ. 169-170.

[33] R. Grew, ό.π., σελ. 212.

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει την ίδια εποχή και το πολυποίκιλο αλλά και πληθωρικό έργο του Gaetano Donizetti (1797-1848). Στις πρώτες του όπερες φαίνεται μάλλον να πειραματίζεται, ενώ η «Anna Bolena», με το πλεονέκτημα ενός υπέροχου λιμπρέττου από τον Felice Romani, παρουσιάζει περισσότερο δραματικό ενδιαφέρον, χάρη στις ψυχολογικές μεταπτώσεις και τις πολύπλοκες σχέσεις και αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ηρώων. Το ενδιαφέρον του Donizetti στη συνέχεια στρέφεται προς την «οπερατική τραγωδία», επιθυμώντας ν' αυξάνει διαρκώς τη δραματική ένταση, με πρώτο χαρακτηριστικό παράδειγμα τη «Λουκρητία Βοργία», όμως τη μεγαλύτερη επιτυχία της καριέρας του σημείωσε με τη «Lucia di Lamermoor», με λιμπρέττο βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του Walter Scott[34].

Εκείνος όμως που στο έργο του νιώθει κανείς *τα* φλογερά, αυθόρμητα ξεσπάσματα, που «τόσο απρόθυμα» χρησιμοποιούσε ο Rossini, δοσμένα όμως «με ειλικρίνεια και απόλυτη επίγνωση», είναι ο Vincenzo Bellini (1801-35), στη μουσική του οποίου είναι πλέον αισθητό εκείνο που θα χαρακτηριζόταν ως το γνήσιο Ιταλικό ύφος του δέκατου ένατου αιώνα[35]. Με την όπερά του *Il pirata* «έδωσε μια δυναμική ώθηση σε αυτό που θ' αποτελούσε Ρομαντική επανάσταση στην Ιταλική όπερα, όχι όσον αφορά στις μουσικές μορφές, αφού το υπάρχον συμβατικό πλαίσιο αποδεικνυόταν ακόμη βιώσιμο, αλλά όσον αφορά στο ζήτημα της θεματολογίας, με μια αυξανόμενη έμφαση στις δυνατές συγκινήσεις και στα έντονα πάθη»[36].

Όπως και στον χώρο της Ιταλικής λογοτεχνίας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, όμοια και στην Ιταλική όπερα η θρησκεία *φαίνεται να κατέχει κάτι πολύ περισσότερο από μια απλή παρουσία* σε σχέση με τη Γερμανία και τη Γαλλία, όπου ήδη από τον δέκατο όγδοο αιώνα η θρησκευτική θεματολογία περιοριζόταν όλο και περισσότερο[37]. Ως εκ τούτου, το θρησκευτικό στοιχείο είναι εμφανές στις όπερες των τριών παραπάνω Ιταλών δραματουργών.

Στο ιδιαίτερα εκτενές έργο τον Gioachino Rossini οι θρησκευτικές αναφορές εντοπίζονται κατά βάσιν στις όπερες με «σοβαρό» περιεχόμενο (*opera serie*), πολλές από τις οποίες γράφτηκαν κατά την περίοδο της συνεργασίας του συνθέτη με το θέαρο San Carlo της Νάπολης και με λιμπρεττίστες τους ποιητές που συνεργάζονταν με αυτό, όπως οι επαγγελματίες Schmidt και Tottola, ή οι ερασιτέχνες Berio και Della Valle[38]. Πρώτη αυτών, ο *Tancredi* (Melodramma eroico σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο των G. Rossi και L. Lechi και πρώτη παρουσίαση στο Teatro La Fenice της Βενετίας στις 6 Φεβρουαρίου 1813) Όταν ο ήρωας του τίτλου επιστρέφει έπειτα από χρόνια στην πατρίδα του τις Συρακούσες, η ερωτευμένη με αυτόν Amenaide, κόρη του ευγενούς Argirio, προσεύχεται διακαώς για τη ζωή του, τόσο όταν πληροφορείται την άφιξή του (*Tancredi*, Atto Primo, Scena VIII, Scena e Duetto [Amenaide-Tancredi]), όσο – και κυρίως – όταν εκείνος σπεύδει να μονομαχήσει με τον ερωτικό του αντίζηλο και μνηστήρα της Obrazzano[39] (Atto Secondo, Scena X, Recitativo ed Aria [Amenaide]). Πρόκειται για μουσική φαινομενικά απλή, την οποία όμως ένας αξιόλογος

---

[34] W. Ashbrook, ό.π., σελ. 178-181.

[35] Leslie Orrey / Rodney Milnes, *Opera. A Concise History*, Thames & Hudson Ltd., Λονδίνο 1987, σελ. 129.

[36] W. Ashbrook, ο.π., σελ. 186.

[37] Danièle Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*, translated by E. Thomas Glasow, Amadeus Press, Oregon 1995, σελ. 21.

[38] Paolo Fabri, «Librettos and librettists», στο: Emanuele Senici (επιμ.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2004, σελ. 60.

[39] Richard Osborne, «Tancredi», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2009, σελ. 592.

τραγουδιστής θα μπορούσε να μετασχηματίσει σε τραγούδι ανυπέρβλητου μεγαλείου, κάτι εξάλλου που ισχύει για όλη τη μουσική της όπερας[40].

Καθαρά θρησκευτικού περιεχομένου είναι και η Πρώτη Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας *Aureliano in Palmyra* (Dramma serio σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο του Felice Romani και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro alla Scala του Μιλάνου στις 26 Δεκεμβρίου του 1813), όπου στον μεγάλο ναό της Παλμύρας, ενός ακμάζοντος βασιλείου στη Συρία του 3ου αι. μ. Χ., η Βασίλισσα της Παλμύρας Ζηνοβία, ο εραστής της και πρίγκιπας της Περσίας Αρσάκης, καθώς και οι ιερείς της πόλης και το συγκεντρωμένο πλήθος προσφέρουν θυσίες στον ναό της Ίσιδος παρακαλώντας για τη λύτρωσή τους από την επικείμενη εισβολή του Ρωμαϊκού στρατού[41] (Atto Primo, Scena Prima, Introduzione).

Με προσευχή εξάλλου ολοκληρώνει το πονεμένο τραγούδι της και η Δυσδαιμόνα, παρακαλώντας για την αποκατάσταση της σχέσης της με τον Οθέλλο πριν η ίδια φύγει από τη ζωή[42] (*Otello*, Dramma σε 3 πράξεις, σε λιμπρέττο του F. Berio di Salsa και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro del Fondo της Νάπολης στις 4 Δεκεμβρίου 1816, Atto Terzo, Recitativo ed Aria [Desdemona], Andante).

Στη δικαιοσύνη και στη δικαιοκρισία του Θεού προσφεύγει και ο καταδιωκόμενος Fernando, πατέρας της φτωχής υπηρέτριας Ninetta, προσπαθώντας να διαφύγει της προσοχής του Δημάρχου και εραστή της κόρης του στο τρίο της 2ης Σκηνής της Α΄ Πράξης της λίγο μεταγενέστερης *Κλέφτρας Κίσσας* (*La Gazza Ladra*, Melodramma σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο του G. Gherardini και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro alla Scala του Μιλάνου στις 31 Μαΐου 1816, Atto Primo, Scena e Terzetto [Ninetta, Podestà e Fernando], Maestoso). Στη Β΄ Πράξη της ίδιας όπερας ο Gainnetto, αγαπημένος της Ninetta, έχοντας επισκεφτεί την ερωμένη του στη φυλακή (καθώς, έπειτα από μια διαβολική σύμπτωση θεωρήθηκε ύποπτη για κλοπή), την αποχαιρετά παρακαλώντας τον Θεό να αποκαταστήσει τη σχέση τους, ενώ τα λόγια του επαναλαμβάνει και η Ninetta (Atto Secondo, Recitativo e Duetto [Ninetta e Giannetto], Allegro). Τέλος, όταν ο Fernado εμφανίζεται απρόσμενα στη δίκη που ακολουθεί και αποκαλύπτει την ταυτότητά του, ζητώντας ν' απαλλαγεί η κόρη του από την καταδικαστική απόφαση που εκδίδεται εις βάρος της, όλοι οι παρόντες (με εξαίρεση τον Δήμαρχο και τους δικαστές!) επικαλούνται τη βοήθεια του Θεού προκειμένου να λάμψει η αλήθεια (*La Gazza Ladra*, Atto Secondo, Scena, Coro del Giudizio e Quintetto), ενώ λίγο πριν την επικείμενη εκτέλεσή της η ηρωίδα δεν παραλείπει να προσευχηθεί, ζητώντας όμως τη λύτρωση του πατέρα της και όχι τη δική της δικαίωση (Atto Secondo, Finalle II)[43].

Ανάλογα στον Θεό στηρίζει τις ελπίδες της η Αδελαΐς της Βουργουνδίας, χήρα του βασιλιά της Ιταλίας Λοθαρίου, για τη δικαίωσή της στον άνισο αλλά δίκαιο αγώνα της ενάντια στον Berengario, σφετεριστή του θρόνου του συζύγου της και τον φιλόδοξο γιο του Adelberto, στο Terzetto της Α΄ Πράξης της ομότιτλης όπερας (*Adelaide di Borgogna*, Dramma σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο του G. Schmidt και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro Argentina της Ρώμης στις 27 Δεκεμβρίου 1817), ενώ η ίδια όπερα ολοκληρώνεται με το πλήθος να δοξάζει τον Θεό έπειτα από τη σωτήρια παρέμβαση του αυτοκράτορα της Γερμανίας Όθωνος του Α΄ και την ανατροπή των στασιαστών πατέρα και γιου[44].

---

[40] Richard Osborne, *Rossini*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2007, σελ. 200.
[41] Thomas Lindner, «Rossini' s *Aureliano in Palmyra*. A Descriptive Analysis», *The Opera Quarterly* 15, 1999, σελ. 18.
[42] Phipip Gossett, «Rossini' s Otello», *Rossini: Otello*, 1979, σελ. 16.
[43] Richard Osborne, «La Gazza Ladra», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π. σελ. 248-249.
[44] Jeremy Commons, «Adelaide di Borgogna», *Rossini: Adelaide di Borgogna*, 2006, σελ. 37-42.

Το αδιέξοδο στο οποίο έχει οδηγηθεί η Χριστίνα, κόρη του Βασιλιά της της Σουηδίας Καρόλου, συνέπεια της «παράνομης» σχέσης της με τον γενναίο στρατηγό Εδουάρδο αφ' ενός και της απόφασης του πατέρα της να την δώσει ως σύζυγο στον πρίγκιπα της Σκωτίας Giacomo αφ' ετέρου, οδηγεί την εν λόγω ηρωίδα σε μια απεγνωσμένη προσευχή στα πλαίσια ενός Terzetto στην αρχή της Α΄ Πράξης της όπερας *Eduardo e Cristina* (Dramma σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο του G. Schmidt και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro San Benedetto της Βενετίας στις 24 Απριλίου 1819), ενώ ο εραστής αλλά και πατέρας του παιδιού της Eduardo προσεύχεται τόσο για εκείνη όσο και για το παιδί της, όταν ο ίδιος οδηγείται στη φυλακή στην αρχή της Β΄ Πράξης της όπερας (Atto Secondo, Scena [Eduardo], Andante). Εξ ετέρου, η άδικη απόφαση που πρόκειται να εκδοθεί σε βάρος του αγαπημένου της και γενναίου στρατηγού Falliero οδηγεί την Bianca, κόρη του Βενετού συγκλητικού Contareno, να εμφανιστεί απρόσμενα στο θρυλικό *Συμβούλιο των Τριών* αλλά και να προσφύγει στη θεία δικαιοσύνη, προκειμένου να τύχει της ευσπλαχνίας των αδυσώπητων κριτών, δίδοντας το έναυσμα για ένα εξαιρετικά δημοφιλές κουαρτέττο στη Β΄ Πράξη της όπερας *Bianca e Falliero*[45] (Melodramma σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο του F. Romani και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro alla Scala του Μιλάνου στις 26 Δεκεμβρίου 1819, Atto Secondo, Recitativo e Quartetto [Bianca, Falliero, Contareno, Capellio Coro], Andante).

Ο άμεσος κίνδυνος που διατρέχουν οι κάτοικοι της Βενετικής επαρχίας του Negroponte από την επικείμενη επέλαση του Μωάμεθ του Β΄ οδηγεί την κόρη του Βενετού κυβερνήτη Άννα καθώς και τις υπόλοιπες γυναίκες της πόλης στην εκκλησία, όπου αναπέμπουν μια σύντομη προσευχή στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης του *Maometto Secondo* (Dramma σε δύο πράξεις, σε λιμπρέττο του C. Della Valle και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro San Carlo της Νάπολης στις 3 Δεκεμβρίου 1820, Atto Primo, Scena e Terzettone, Preghiera [Anna, Coro])[46]. Η ίδια ηρωίδα λίγο αργότερα, έχοντας αποδράσει από χαρέμι του Σουλτάνου και έχοντας σπεύσει στον υπόγειο χώρο του ναού, όπου βρίσκεται φυλακισμένος ο πατέρας της. Θέλοντας να τον διαβεβαιώσει πως δεν έχει προσχωρήσει στο μέρος του εχθρού, γονατίζει μπροστά στον εγγύς ευρισκόμενο τάφο της μητέρας της ως ένδειξη όρκου, με τον συνθέτη να αποδίδει τη σχετική φράση της με ένα ιδιαίτερα επιμελημένο λυρικό recitativo εξαιρετικής ομορφιάς, που απηχεί την προσευχή του πατέρα της προς το ίδιο πρόσωπο στην αρχή της σκηνής[47]. Ανάλογα η ηρωίδα δεν διστάζει να ιεροποιήσει τόσο το πρόσωπο του πατέρα της, όσο και τον τάφο της μητέρας της, χαρακτηρίζοντάς τον ως θυσιαστήριο (Atto Secondo, Scena [Erisso, Calbo, Anna]). Στον ίδιο χώρο εξάλλου οι γυναίκες της πόλης προσεύχονται για άλλη μια φορά παρακαλώντας να έχει αίσιο τέλος για τους Χριστιανούς κατοίκους της πόλης η επικείμενη αναμέτρηση με τον Τούρκο επιδρομέα (Atto Secondo, Scena con Coro)[48], ενώ η ίδια αφοσίωση στο ιερό, καθαγιασμένο πρόσωπο της μητέρας της επισφραγίζει την τραγική κατάληξη της όπερας, με την Anna αρχικά να προσεύχεται και πάλι προς αυτήν και τελικά να δίνει η ίδια τέλος στη ζωή της. Η αδιάλειπτη φροντίδα του συνθέτη να προσδώσει θρησκευτική διάσταση στη φιλοπατρία και στην αυτοθυσία της ηρωίδας διαφαίνεται εδώ και στην απόδοση των τελευταίων λόγων της και πάλι με ένα εκφραστικό recitativo, με υπόβαθρο το σιωπηλό τρέμολο των εγχόρδων στη Μι μείζονα[49].

---

[45] Richard Osborne, *Rossini*, ό.π., σελ. 285.
[46] Philipp Gossett, « "Maometto II": Soundness of Structure and Musical Splendour», *Rossini: Maometto Secondo*, 1983, σελ. 12.
[47] Richard Osborne, *Rossini*, ό.π., σελ. 290-291.
[48] Philipp Gossett, « "Maometto II" …», ό.π., σελ. 13.
[49] Richard Osborne, *Rossini*, ό.π., σελ. 291.

Το θρησκευτικό στοιχείο κυριαρχεί και στην αρχή της Α΄ Πράξης της όπερας *Semiramide* (Melodramma tragico σε 2 πράξεις, σε λιμπρέττο G. Rossi και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro La Fenice της Βενετίας στις 3 Φεβρουαρίου 1823), η οποία, σύμφωνα με το κείμενο λιμπρέττου, λαμβάνει χώρα στον ναό του Βάαλ, στην αρχαία Βαβυλώνα. Ο Μέγας Αρχιερέας Ορόης εμφανίζεται βαθειά εκστασιασμένος καθώς έχει λάβει ειδοποίηση από τον *μεγάλο θεό* για την επικείμενη αποκατάσταση της δικαιοσύνης και την παραδειγματική τιμωρία που περιμένει την Σεμίραμι και τον πρίγκιπα Ασσούρ, καθώς συνωμότησαν από κοινού και δολοφόνησαν τον βασιλιά Νίνο. Παράλληλα το συγκεντρωμένο πλήθος που συρρέει μέσα στον ναό, ανυπομονεί να πληροφορηθεί το όνομα του διαδόχου του θρόνου, τον οποίο η Σεμίραμις κατέλαβε έπειτα από τη δολοφονία του συζύγου της[50] (Atto Primo, Introduzione [Coro]). Η όλη σκηνή αποδίδεται στα πλαίσια ενός εκτενούς χορωδιακού, ενορχηστρωμένου για τα «ψηλά» ξύλινα πνευστά, πλαισιωμένα από τον επίσημο ήχο των χαλκίνων, αλλά και από τα κοντραμπάσσα[51].

Τέλος, προσευχόμενοι οι Ελβετοί χωρικοί στο τέλος της Α΄ Πράξης του *Guglielmo Tell* (1829) παρακολουθούν με αγωνία την προσπάθεια που καταβάλλει ο γενναίος συμπατριώτης τους Γουλιέλμος Τελ προκειμένου να διασώσει από τα χέρια των Αυστριακών τον άτυχο βοσκό Leutoldo, διασχίζοντας τα επικίνδυνα νερά μιας λίμνης (Atto Primo, Finale), ενώ στη 2η Σκηνή της Δ΄ Πράξης της όπερας η σύζυγος του ήρωα Edwige προσεύχεται από κοινού με τις γυναίκες του χωριού αλλά και με την κόρη του Αυστριακού διοικητή Matilde για τη διάσωση του συζύγου της, που κρατούν αιχμάλωτο οι Αυστριακοί[52] (Atto Quarto, Preghiera, Scena e Finale).

Στα πλαίσια της εκτενούς Ροσσίνειας δραματουργίας υπάρχει ωστόσο και ένα έργο όπου το θρησκευτικό στοιχείο δεν περιορίζεται σε μεμονωμένα επεισόδια, αλλά κυριαρχεί καθ' όλη την εξέλιξη του δράματος, διαμορφώνοντας το πλαίσιο εντός του οποίου εξελίσσεται η δραματική πλοκή. Πρόκειται για την όπερα *Mosè in Egitto*, Azione tragico-sacra, «ένα βιβλικό δράμα κατάλληλο για να παρουσιάζεται κατά την περίοδο της Μ. Τεσσαρακοστής»[53], σε λιμπρέττο Andrea Leone Tottola και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro San Carlo της Νάπολης στις 5 Μαρτίου 1818. Όπως συνηθιζόταν, τόσο ο Rossini όσο και λιμπρεττίστας επιδίωξαν να διασκεδάσουν πιθανές αρνητικές αντιδράσεις του κοινού, λόγω του περιορισμού του θέματος σε στενά θρησκευτικά πλαίσια, συνδυάζοντας το θρησκευτικό περιεχόμενο με μια υπόθεση «κοσμικού» χαρακτήρα: η ιστορία της εξόδου των Ισραηλιτών από την Αίγυπτο συνδυάζεται με την ερωτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη νεαρή Εβραιοπούλα Elcia και στον γιο του Φαραώ Osiri, μια ιστορία που ήταν και το θέμα του μυθιστορήματος του Francesco Righini με τίτλο *L' Osiride* (1760)[54]. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, οι σκηνές αποκλειστικά θρησκευτικού περιεχομένου είναι καθοριστικής σημασίας. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει και ο R. Osborne, «αυτό που κάνει τη συγκεκριμένη όπερα να ξεχωρίζει, είναι η σοβαρότητα και η ευαισθησία με τις οποίες ο Rossini διαχειρίζεται το κυρίαρχο Παλαιοδιαθηκικό θέμα»[55], κάτι που γίνεται αισθητό ήδη από το άνοιγμα της αυλαίας στην αρχή του έργου: «έπειτα από τρεις εξαγγελτικού χαρακτήρα κρούσεις της ορχήστρας στη Ντο

---

[50] Richard Osborne, «Semiramide», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 561.
[51] Richard Osborne, *Rossini*, ό.π., σελ. 304.
[52] Richard Osborne, «Guillaume Tell», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 272-273.
[53] Richard Osborne, *Rossini*, ό.π., σελ. 265.
[54] Αυτόθι.
[55] Αυτόθι, σελ. 266.

ελάσσονα, παρουσιάζεται ο συγκεντρωμένος στο παλάτι του Φαραώ λαός της Αιγύπτου, θρηνώντας για τις πληγές που τον μαστίζουν»[56]. Κατά την αναθεώρηση της παρτιτούρας το 1827 ενόψει του ανεβάσματος της όπερας στο Παρίσι (*Moïse et Pharaon*), ο συνθέτης αναθεώρησε την υπόθεση του έργου μετονομάζοντας τους ήρωες, αλλά και επιφυλάσσοντας έναν περισσότερο εξέχοντα ρόλο στον Μωυσή, ενώ παράλληλα, ανταποκρινόμενος στις απαιτήσεις της Γαλλικής σκηνής για περισσότερο θέαμα, προσέθεσε στην παρτιτούρα περεταίρω επεισόδια, από τα οποία ξεχωρίζουν εκείνα με θρησκευτικό περιεχόμενο, όπως το κουαρτέττο με χορωδία "Dieu de la paix", καθώς και το καταληκτικό και σπανίως παρουσιαζόμενο χορωδιακό "Chantons, benisons le Signeur", μια ευχαριστήρια προσευχή των Ισραηλιτών έπειτα από τη διάβαση της Ερυθράς Θαλάσσης[57].

Οι θρησκευτικές αναφορές δεν απουσιάζουν από το εκτενέστατο έργο του Gaetano Donizetti. Ακόμη και σε λιγότερο γνωστές όπερές του εντοπίζει κανείς είτε μια προσευχή (*Zoraide di Granada*, 1822[58]), είτε ένα χορωδιακό θρησκευτικού περιεχομένου, ανταποκρινόμενο σε ποικίλες δραματικές καταστάσεις, όπως η ζωή και η τύχη ενός ήρωα (*Gabriella di Vergy*, [1826][59]), *Ugo Conte di Parigi* [1832][60]), ή ακόμη και σε συνδυασμό με ένα πολιτικό ή πατριωτικό θέμα (*Imelda de' Lambertazzi* [1830][61], *L' assedio di Calais* [1836][62]).

Περισσότερο συχνές ωστόσο είναι οι θρησκευτικές αναφορές σε άλλα έργα του συνθέτη, όπως η *Anna Bolena* (opera seria σε δύο πράξεις σε λιμπρέττο Felice Romani και πρώτη παρουσίαση στο Teatro Carcano του Μιλάνου στις 26 Δεκεμβρίου 1830), όπου στη Β΄ Πράξη η βασίλισσα (και ηρωίδα του τίτλου), έχοντας άδικα κατηγορηθεί για απιστία, ζητεί με μια σύντομη αλλά εκφραστική προσευχή το έλεος αλλά και τη θεία δικαιοσύνη, προκειμένου ν' αποδειχτεί η αθωότητά της (Atto Secondo, Introduzione, Lento). Αλλά και όταν η Giovanna Seymour εξομολογείται σ' αυτήν την παράνομη σχέση της με τον βασιλιά Ερρίκο τον Η΄, η Anna ζητεί από τον Θεό να τη συγχωρήσει (Atto Secondo, Scena e Duetto [Anna e Giovanna])[63]. Η μεγαλοψυχία αλλά και η βαθειά θρησκευτική πίστη της Anna αναδεικνύονται ωστόσο στο τέλος της όπερας, όταν, οδηγούμενη στο ικρίωμα, καταδικασμένη – δήθεν – για μοιχεία, δεν παραλείπει να προσευχηθεί, ζητώντας από τον Θεό ν' απαλύνει τον πόνο της με την ελπίδα της συγχώρησης και της δικαίωσης. Ακόμη περισσότερο, ακούγοντας τα κανόνια ν' αναγγέλλουν τον καινούριο γάμο του Βασιλιά, όχι μόνο δεν καταράται το βασιλικό ζεύγος, αλλά ζητεί από τον Θεό την ευλογία Του για τους νεόνυμφους[64] (Atto Secondo, Scena ed Aria Finale).

Ανάλογα συχνές είναι οι θρησκευτικές αναφορές και στη λίγο μεταγενέστερη *Pia de' Tolomei* (opera seria σε δύο πράξεις σε λιμπρέττο Salvatore Cammarano και πρώτη παρουσίαση στο Teatro Apollo της Βενετίας στις 18 Φεβρουαρίου 1837), όπου στη 2η

---

[56] Αυτόθι.
[57] Αυτόθι, σελ. 69.
[58] Opera seria σε 2 πράξεις σε λιμπρέττο Bartolomeo Merelli (William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1982, σελ. 535.
[59] Opera seria σε 2 πράξεις σε λιμπρέττο Andrea Leone Tottola και πιθανόν του ιδίου του συνθέτη (αυτ., σελ. 540-541).
[60] Opera seria σε 2 πράξεις σε λιμπρέττο Felice Romani (αυτ., σελ. 552).
[61] Opera seria σε 2 πράξεις σε λιμπρέττο Andrea Leone Tottola (αυτ., σελ. 549).
[62] Opera seria ('melodramma lirico') σε 3 πράξεις σε λιμπρέττο Salvatore Cammarano (αυτυ., σελ. 563).
[63] Αυτόθι, σελ. 256-257.
[64] Αυτόθι, σελ. 550.

Σκηνή της Α΄ Πράξης και στον απόηχο του πολέμου ανάμεσα στους κατοίκους της Σιένα και σ' εκείνους της Φλωρεντίας η ηρωίδα της οποίας το όνομα φέρει ο τίτλος του έργου, σύζυγος του Φλωρεντινού Nello della Pietra προσεύχεται θερμά και με κατάνυξη για την τύχη του αδελφού της Rodrigo, που συμβαίνει να ανήκει στο αντίπαλο στρατόπεδο με εκείνο του συζύγου της. Την προοπτική δικαίωσης στους ουρανούς από τον ίδιο τον Κύριο εξάλλου προτάσσει η ίδια ηρωίδα στη 2η Σκηνή της Β΄ Πράξης της όπερας, απορρίπτοντας τη δελεαστική πρόταση του ξαδέλφου του συζύγου της Ghino degli Armieri, που της υπόσχεται να τη σώσει από την εκδικητική μανία του Nello (ο οποίος από παρεξήγηση θεωρεί πως τον απατά), αρκεί να ενδώσει στις δικές του ερωτικές επιθυμίες. Έντονα θρησκευτική και η αρχή της επόμενης Σκηνής, όταν κάποιοι ερημίτες ικετεύουν τον Θεό ώστε να περάσει όσο τοι δυνατόν ταχύτερα η καταιγίδα που μόλις έχει ξεσπάσει, ενώ ιδιαίτερα κατανυκτική και η προσευχή που αναπέμπει ο σύζυγος της Pia, μετανιωμένος τώρα για τα όσα άδικα είχε καταλογίσει στη σύζυγό του, αφού λίγο πριν ο θανάσιμα τραυματισμένος επίδοξος εραστής της του έχει αποκαλύψει την αλήθεια[65].

Στον Θεό εξάλλου εμπιστεύεται τη σχέση του με τη Lucia και ο Edgardo di Ravenswood, υποσχόμενος ενώπιόν Του αιώνια πίστη σε αυτήν και θεωρώντας την ερωτική του σχέση εξόχως ιερή (*Lucia di Lammermoor*, opera seria σε δύο πράξεις σε λιμπρέττο Salvatore Cammarano και πρώτη παρουσίαση Teatro San Carlo της Νάπολης, Atto Primo, Scena e Duetto-Finale I [Lucia-Edgardo], Allegro vivace), ενώ λίγο αργότερα η ηρωίδα του τίτλου ζητεί εναγωνίως τη βοήθεια του Θεού προκειμένου ν' αποφύγει τον γάμο που για καθαρά κοινωνικούς-ταξικούς λόγους της επιβάλλει ο αδελφός της Enrico (Atto Secondo, Duetto [Lucia-Enrico], Vivace). Την ευαγγελική ρήση του Ιησού, σύμφωνα με την οποία «πάντες οι λαβόντες μάχαιραν εν μαχαίρα αποθανούνται» (Ματθ. 26, 52) επικαλείται εξ ετέρου ο Raimondo, παιδαγωγός της Lucia, προκειμένου ν' αποφευχθεί η αιματοχυσία κατά τη γαμήλια τελετή στο Finale της Β΄ Πράξης της ίδιας όπερας, όταν ο Edgardo εισβάλλει απρόσμενα στο μέγαρο του λόρδου Ashton ακριβώς τη στιγμή που η Lucia υπογράφει, εξαναγκασμένη από τον αδελφό της, το συμφωνητικό του γάμου (Atto Secondo, Seguito e Stretta del Finale II). Τέλος, έντονη θρησκευτική χροιά προσλαμβάνει και η 2η Σκηνή της Γ΄ Πράξης της όπερας, με τον Edgardo να προσεύχεται στους τάφους των προγόνων του, καθώς και λίγο αργότερα με τη νεκρική πομπή που συνοδεύει την άτυχη Lucia στην τελευταία της κατοικία, ενώ η Σκηνή κορυφώνεται με την προσευχή του Edgardo προς την ψυχή της αγαπημένης του, με την ελπίδα της ολοκλήρωσης της σχέσης τους στον Ουρανό[66] (Atto Terzo, Aria Finale).

Τέλος, με τους χωρικούς ενός Τυρολέζικου χωριού να προσεύχονται μπροστά από την προτομή της Παρθένου, ζητώντας την προστασία της από τα στρατεύματα του Ναπολέοντα που προελαύνουν ταχέως ανοίγει η αυλαία της *Κόρης του Συντάγματος* (*Le fille du regiment*, opéra comique σε 2 πράξεις (αναθεωρημένη στα Ιταλικά ως *La Figlia del Regimento*), σε λιμπρέττο των Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges και Jean-François-Alfred Bayard και με πρώτη παρουσίαση στην Παρισινή Opéra-Comique στις 11 Φεβρουαρίου 1840, Atto Primo, Introduzione)[67].

Πολύ πιο έντονο παρουσιάζεται το θρησκευτικό στοιχείο στην τρίτη κατά σειρά όπερα που ο Donizetti προόριζε για τις Παρισινές σκηνές κατά το 1840, που φέρει τον τίτλο *La favorite* (grand opéra σε 4 πράξεις, στο μεγαλύτερό της μέρος επανεπεξεργασία της πρότερης όπερας του συνθέτη με τίτλο *L' ange de Nisida*, σε

[65] Αυτόθι, σελ. 400.
[66] Αυτόθι, σελ. 560-561.
[67] Αυτόθι, σελ. 568.

λιμπρέττο των Alphonse Royer και Gustave Vaëz, σε συνεργασία με τον Eugène Scribe και με πρώτη παρουσίαση στην Όπερα του Παρισιού στις 2 Δεκεμβρίου 1840[68]). Θέμα του έργου, ο έρωτας του δόκιμου μοναχού Fernand με τη Léonor, που ωστόσο συμβαίνει να είναι και ερωμένη του βασιλιά της Καστίλλης Αλφόνσου του 11ου. Η 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης είναι εξ ολοκλήρου θρησκευτική, αποτελώντας ταυτόχρονα ένα δίπτυχο. Αρχίζοντας με ένα σχετικά σύντομο, αλλά εκφραστικό χορωδιακό, όπου οι μοναχοί του μοναστηριού του Αγ. Ιακώβου της Κομποστέλα αναπέμπουν τη βραδινή τους προσευχή, συνεχίζει με τον εκτενή διάλογο ανάμεσα στον Fernand και στον Balthazar, όπου ο δόκιμος μοναχός εξομολογείται στον ηγούμενο τον έρωτά του για τη Léonor, εισπράττοντας ωστόσο την αποδοκιμασία του και διωκόμενος τελικά από το μοναστήρι[69]. Ανάλογα έντονη θρησκευτική χροιά αποκτά και το Finale της Β΄ Πράξης της όπερας, με την απρόσμενη άφιξη του Balthazar στους κήπους του Αλκαζάρ και με την επίδειξη στον βασιλιά της παπικής βούλας ενάντια στην παράνομη ερωτική του σχέση. Η μουσική με την οποία πλαισιώνει ο συνθέτης τις αιτιάσεις του Ηγουμένου προς τον Αλφόνσο διακρίνεται για το απειλητικό της ύφος, που κορυφώνεται όταν ο βασιλιάς αρνείται να υπακούσει και ο Balthasar τον απειλεί με αφορισμό[70]. Ανάλογα μουσικά ξεσπάσματα πλαισιώνουν και την άλλη, επίσης απρόσμενη άφιξη του Balthasar, αυτή τη φορά στο τέλος της Γ΄ Πράξης της όπερας, όπου ο ηγούμενος αποκαλύπτει στον Fernand την ερωτική σχέση της Léonor με τον βασιλιά. Αντίθετα η θρησκευτική ατμόσφαιρα που επικρατεί στη Δ΄ Πράξη, από αυτό το άνοιγμα της αυλαίας, αποπνέει ιδιαίτερη κατάνυξη, αποτέλεσμα κατά κύριο λόγο της εναλλαγής μιας επίσημης μελωδίας από το εκκλησιαστικό όργανο μα μια πλατιά μελωδία από το τσέλλο, που επανεμφανίζεται και λίγο αργότερα, στο τελικό ντουέττο ανάμεσα στη Léonor και στον Fernand. Ο Balthazar επανέρχεται στον ρόλο του ως πνευματικού πατέρα, ψάλλοντας την εσπερινή του προσευχή, "Les cieux s' emplissent d' étincelles", «μια επιβλητική μελωδία υπέρτατης απλότητας, που αποκαλύπτει την εσώτερη γαλήνη της πίστης του, και που στο τέλος, όταν η φωνή του μπάσσου συνδυάζεται με τη χορωδία, υπάρχει κάτι που θυμίζει πολύ το 'O Isis und Osiris' του Sarastro»[71]. Τέλος η τελική Σκηνή της όπερας, με την είσοδο του Fernand στον ναό προκειμένου να δώσει τους τελικούς του όρκους, πλαισιωμένος μουσικά από μια διαδοχή συγχορδιών σε στυλ Choral, το θρησκευτικό (*religioso*) χορωδιακό στην αρχή της τελετής και την παρέμβαση της μεταμφιεσμένης Léonor, αποτελεί ένα δραματικό πολύπτυχο, όπου το θρησκευτικό στοιχείο αποτελεί σαφώς το κέντρο της εξέλιξης και της «λύσης» του δράματος.

Εξίσου έντονο το θρησκευτικό στοιχείο και στον *Dom Sébastien*, grand opéra σε 5 πράξεις, σε λιμπρέττο του Eugène Scribe βασισμένο στο έργο του Paul-Henri Foucher *Dom Sébastien de Portugal*[72], τελευταία όπερα του συνθέτη και πλέον μεγαλειώδη από τις τρεις όπερές του που ανήκουν στο είδος της Γαλλικής grand opéra[73]. Η ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει το θρησκευτικό στοιχείο στη συγκεκριμένη όπερα έγκειται κατά βάσιν στον διττό του χαρακτήρα: με το δράμα να εκτυλίσσεται

[68] Αυτόθι, σελ. 570.
[69] Αυτόθι. Βλ. και του ιδίου, «La favorite», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 209-210.
[70] W. Ashbrook, *The operas*…, ό.π., σελ. 570.
[71] Αυτόθι, σελ. 445-446.
[72] Αυτόθι, σελ. 576.
[73] Αυτόθι, σελ. 510.

στην Πορτογαλία του 16ου αι.[74] και με την Ιερά Εξέταση να βρίσκεται σε έναν διαρκή ανταγωνισμό με την πολιτική εξουσία, φτάνοντας στο σημείο ακόμη και να την υπονομεύει, τονίζεται με ξεχωριστό τρόπο ο αρνητικός, απάνθρωπος χαρακτήρας που μπορεί να προσλάβει η θρησκευτική πίστη, όταν οι επίσημοι φορείς της εποφθαλμιούν την κοσμική εξουσία. Κύριος εκφραστής αυτής της διάστασης, ο Μέγας Ιεροεξεταστής *Dom Juam de Sylva*, καθώς και ο Dom Henrique, ακόλουθός του, αλλά και ο Dom Antonio, θείος του βασιλιά και αντικαταστάτης του ενόσω αυτός απουσιάζει στην εκστρατεία του στη Β. Αφρική.

Καθώς η παρουσία των φορέων της Ιεράς Εξέτασης είναι ιδιαίτερα αισθητή στις περισσότερες σκηνές της όπερας, η μουσική περιλαμβάνει αρκετά επεισόδια με έντονο θρησκευτικό χρώμα, αλλά σχεδόν πάντα σε ύφος απειλητικό, όπως η πομπή με την αιχμάλωτη Zaïda, κόρη του βασιλιά του Fez, που οδηγείται στην πυρά επειδή συνελήφθη στην προσπάθειά της ν' αποδράσει, καθώς και το Finale της Γ΄ Πράξης, όπου η νεκρώσιμη ακολουθία προς τιμήν του θεωρουμένου ως νεκρού βασιλιά Sébastien δίδει τη θέση της στις απειλές των προεξαρχόντων Ιεροεξεταστών κατά του ιδίου του βασιλιά, όταν αυτός εμφανίζεται ζωντανός, καθώς δεν πιστεύουν πως πρόκειται για τον ίδιο (αλλά και αφού η παρουσία του ανατρέπει τα δόλια σχέδιά τους για προσάρτηση της Πορτογαλίας στον θρόνο της Ισπανίας). Τέλος, σχεδόν εξ ολοκλήρου «θρησκευτική» και η Δ΄ Πράξη της όπερας, περιλαμβάνοντας τη δίκη σε βάρος του Sébastien, που τον θεωρούν ως αγύρτη, αλλά και της Zaïda, που έχει καταφέρει να ακολουθήσει τον βασιλιά ως την Λισσαβώνα και σπεύδει να επιβεβαιώσει πως είναι εν ζωή, αλλά τελικά αναγνωρίζεται από τον Ιεροεξεταστή και κατηγορείται για αποστασία (καθώς στην Α΄ Πράξη είχε γλυτώσει την πυρά με παρέμβαση του βασιλιά)[75]. Παράλληλα ωστόσο η παρουσία στην όπερα της συγκεκριμένης ηρωίδας είναι που αναδεικνύει το πραγματικό νόημα της χριστιανικής πίστης, με την αφοσίωσή της μέχρι θανάτου στο πρόσωπο του Sébastien, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη διάσωσή της στην αρχή της όπερας.

Η όπερα εκείνη ωστόσο όπου το θρησκευτικό στοιχείο αναδεικνύεται κυρίαρχο είναι ο *Poliuto*, opera seria σε 3 πράξεις, σε λιμπρέττο Salvatore Cammarano, βασισμένο στη «χριστιανική τραγωδία» (*tragédie chrétienne*) του Corneille *Polyeucte* (1641-42) και με πρώτη παρουσίαση στο Teatro San Carlo της Νάπολης στις 30 Νοεμβρίου 1838[76]. Κεντρικός άξονας της διήγησης του λιμπρέττου οι διωγμοί και τα μαρτύρια των Χριστιανών στην Αρμενία του 3ου αι. μ. Χ., με κεντρικά πρόσωπα τον Poliuto, τη σύζυγό του Paolina και τον πνευματικό ηγέτη και καθοδηγητή των Χριστιανών Νέαρχο.

Παρά τη βούληση τόσο του λιμπρεττίστα όσο και του ιδίου του συνθέτη (αλλά και τις πιέσεις των αρχών της λογοκρισίας στη Νάπολη) να μετατρέψουν το καθαρά «πνευματικό» περιεχόμενο της τραγωδίας του Corneille σε Ρομαντικό μελόδραμα εισάγοντας το «μοτίβο» της ζήλειας του Poliuto, όταν, πέφτοντας θύμα των δολοπλοκιών του αρχιερέα των ειδωλολατρών Καλλισθένη θεωρεί πως η σύζυγός του διατηρεί κρυφή ερωτική σχέση με τον Ανθύπατο Sereno[77], το θρησκευτικό ενδιαφέρον του δράματος παραμένει αμείωτο. Είναι γεγονός ότι ο καθαυτό θρησκευτικός άξονας του δράματος περιορίζεται σε σχετικά λίγα επεισόδια[78], τα οποία ωστόσο είναι αυτά

---

[74] Αναφορικά με το ιστορικό υπόβαθρο της διήγησης του λιμπρέττου καθώς και για τη βαθειά θρησκευτική πίστη του ήρωα του τίτλου βλ. Jeremy Commons, «Donizetti: Dom Sébastien roi de Portugal», *Opera Rara* 2006, σελ. 10-13.
[75] W. Ashbrook, *The operas*…, ό.π., σελ. 576-577.
[76] Αυτόθι, σελ. 418, 566.
[77] Αυτόθι, σελ. 567.
[78] Αυτόθι, σελ. 418.

που δίδουν «χρώμα» στη μουσική. Ως πρώτο θα πρέπει να αναφέρουμε το αργό χορωδιακό (Larghetto) που παρεμβάλλεται στην οβερτούρα την οποία ο συνθέτης έγραψε για το ανέβασμα της όπερας στο Παρίσι το 1840 με την προσευχή των Χριστιανών, χωρίς να έχει σηκωθεί η αυλαία – "O Dio tutelare" – αλλά και εκείνο της Εισαγωγής (Introduzione) στην Α΄ Πράξη (η οποία μάλιστα επιγράφεται ως «το Βάπτισμα [Il battesimo]), με τους Χριστιανούς να συνέρχονται στις κατακόμβες προκειμένου να επιτελέσουν την απαγορευμένη λατρεία τους. Κατά τον Ashbrook, αποτελείται από δύο ασύμμετρες ενότητες, των οποίων προηγείται μια εισαγωγική περίοδος και οι οποίς αποδομούνται σε μια άλλη ενότητα, που συνοδεύει την ολοκλήρωση της καθόδου τους[79]. Ιδιαίτερα εκφραστική και η προσευχή του Poliuto που μόλις εισέρχεται στη σκηνή ("D' un alma troppo fervida"), με την οποία ο ήρωας παρακαλεί τον Θεό για την ειρήνευση της ψυχής του, που ταλανίζεται από τη ζήλεια, στο τέλος της οποίας η φωνή του ενώνεται με αυτήν του Νεάρχου, πριν αμφότεροι κατέλθουν στην κρύπτη[80]. Η θρησκευτική κατάνυξη ωστόσο γίνεται ακόμη πιο αισθητή στη σκηνή που έπεται της εισόδου της Paolina, η οποία, έχοντας εισέλθει λάθρα στην κρύπτη υποπτευόμενη πως ο σύζυγός της έχει προσχωρήσει στην «απαγορευμένη θρησκεία», ακούει τον Poliuto να αναπέμπει την προσευχή του ζητώντας ελπίδα αλλά και τη συγχώρηση των εχθρών. Πρόκειται για ένα Larghetto προερχόμενο από τη μουσική του ύμνου στην οβερτούρα συνοδευόμενο από τρεις σόλο φωνές σε έναν βοκαλισμό χωρίς κείμενο. Η σύζυγος του Poliuto νιώθει το κείμενο να διαπερνά την ψυχή της: αυτό δηλώνει στην άρια της "Di quai soave lagrime" που έπεται, μέσα από «μια ευρείας κλίμακας μελωδική γραμμή, που πλαταίνει ακόμη περισσότερο σε λέξεις-κλειδιά με αρποειδείς και κλιμακοειδείς φιγούρες»[81]. Εξ ολοκλήρου θρησκευτική και η Γ΄ Πράξη της όπερας (*Il martirio*), όπου η αντίθεση ανάμεσα στις βαρβαρικές ιαχές του πλήθους που σπεύδει στο τσίρκο προκειμένου ν' απολαύσει το φρικτό θέαμα με το μαρτύριο των Χριστιανών στο χορωδιακό με το οποίο ανοίγει η αυλαία και στο κατανυκτικό πρελούντιο, το Larghetto το βασισμένο στον Χριστιανικό Ύμνο της οβερτούρας στην αρχή του Finale Terzo στη φυλακή του Poliuto[82] καταδεικνύει τη διαφορά ήθους και ψυχικού μεγαλείου ανάμεσα στους ειδωλολάτρες και στους μάρτυρες του Χριστιανισμού. Το ίδιο ισχύει και για το εκφραστικό arioso "Bella e di sol vestita" του Poliuto, όπου ο ήρωας φαντάζεται πως ακούει μια ουράνια φωνή να διακηρύττει την αγνότητα της συζύγου του[83], αλλά και με το εκτενές ντουέττο ανάμεσα στον Poliuto και στην Paolina, που η αγάπη για τον σύζυγό της την οδηγεί στη Χριστιανική πίστη, προαναγγέλλοντας έτσι την αναθεωρημένη εκδοχή της *Forza del destino*, με το περίφημο καταληκτικό τρίο της συμφιλίωσης[84].

Στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας ωστόσο με τον τίτλο *Les Martyrs* (opéra, στο αρχικό λιμπρέττο του Cammarano, μεταφρασμένο και αναθεωρημένο από τον Eugène Scribe και με πρώτη παρουσίαση στο Παρίσι στις 10 Απριλίου 1840[85]), κυρίως χάρη στη βούληση του Scribe να διατηρήσει αυτούσια τμήματα του αυθεντικού κειμένου του Corneille, το θρησκευτικό στοιχείο γίνεται ακόμη περισσότερο αισθητό. Ο Scribe καταργεί πλέον το «μοτίβο» της ζηλοτυπίας του Poliuto, το οποίο, ούτως ή άλλως, «δεν ταίριαζε άνετα στην πλοκή του Cammarano», ενώ ταυτόχρονα επαναφέρει

[79] Αυτόθι, σελ. 419.
[80] Αυτόθι, σελ. 419-420.
[81] Αυτόθι, σελ. 420.
[82] Αυτόθι, σελ. 426.
[83] Αυτόθι.
[84] Αυτόθι, σελ. 426.
[85] Αυτόθι, σελ. 566-567.

τη διαμάχη μεταξύ Χριστιανών και ειδωλολατρών «ως το κυρίαρχο στοιχείο του δράματος»[86].

Τέλος, από την εκτενέστατη εργογραφία του Donizetti δεν απουσιάζει και μια *azione tragica-sacra*, η τρίπρακτη όπερα *Il diluvio universale*, σε λιμπρέττο Domenico Gilardoni, βασισμένο στην τραγωδία του Francesco Ringhini *Il diluvio* και σε κάποιες λεπτομέρειες του δραματικού ποιήματος του Byron *Heaven and Earth* (1822), καθώς και στο αφηγηματικό ποίημα του Thomas Moore *Loves of the Angels* (1823)[87]. Αποτελώντας ουσιαστικά ένα ορατόριο επί σκηνής, η όπερα αυτή είναι δομημένη πάνω στη σκληρή αντίθεση ανάμεσα στο ιερό και στο *ιερό* και στο *βέβηλο*, με αντίστοιχους εκφραστές τον Νώε και την οικογένειά του, που διακρίνονται για τη σταθερή τους πίστη, και τον Κάδμο, σατράπη του Senaar, η αντίθεση δε αυτή ξεσπά στο πρόσωπο της Sela, συζύγου του Κάδμου, που επιδιώκει να προσχωρήσει στη θρησκευτική πίστη του Νώε. Οι επιρροές του Ροσσίνειου *Mosè* είναι εμφανείς κυρίως στο πρόσωπο του Noè, με σημεία αναφοράς την προσευχή του στην αρχή της όπερας (Introduzione), στα πλαίσια ενός κουιντέττου με χορωδία (που απηχεί τη Φούγκα για 5 φωνές σε Ντο δίεση ελάσσονα από το 1ο Βιβλίο του *Καλώς Συγκερασμένου Κλειδοκυμβάλου* του J. S. Bach, καθώς βασικό του μοτίβο είναι μια ανιούσα 4η ελαττωμένη), σε μια άλλη προσευχή του στη Β΄ Πράξη ("Dio tremendo, onnipossente"), συνοδευόμενη από τους αρπισμούς της άρπας με υπόβαθρο τις κρατημένες συγχορδίες από τα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα, αλλά και από τα recitativi του, με το επίσημο, όμοιο με ορατόριο ύφος τους και τις υπογραμμίσεις τους όχι από τις συγχορδίες των εγχόρδων, αλλά από εκείνες της τρομπέττας, των κόρνων και των φαγκόττων[88]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η παρέμβαση του ήρωα όταν οι απεσταλμένοι του Κάδμου επιχειρούν να κάψουν την Κιβωτό, με ένα σύντομο, αλλά εξόχως επιβλητικό Andante maestoso, με το οποίο διακόπτει τις πολεμοχαρείς ιαχές του χορωδιακού, δίδοντας το έναυσμα για την καβατίνα, συμπαρασύροντας σε αυτήν τόσο τη Sela, όσο και τα υπόλοιπα μέλη της οικογενείας του.

Αντίθετα οι θρησκευτικές αναφορές στο ούτως ή άλλως περιορισμένης έκτασης έργο του Vincenzo Bellini είναι μάλλον περιστασιακού χαρακτήρα. Δεν πρέπει να παραλείψουμε ωστόσο ν' αναφερθούμε στον *Πειρατή* (1827), όπου οι προσευχές των αλιέων της Caldora ενώνονται με αυτές ενός Ερημίτη, που δεν παύει να τους εμψυχώνει[89] (*Il Pirata*, Atto Primo, Coro d' Introduzione), στην τελική Σκηνή της *Ξένης*, με το θρησκευτικό πολύπτυχο που κορυφώνεται με την προσευχή της Alaide (*La Straniera*, Atto Secondo) και κυρίως τη *Norma*, όπου συχνά η δραματική πλοκή εκτυλίσσεται σε θρησκευτικό φόντο.

Κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ο αιώνα η μορφή που δεσπόζει στον χώρο της Ιταλικής όπερας, είναι αυτή του *Giuseppe Verdi*. Γεννημένος στο χωριό Roncolle του Δουκάτου της Πάρμας στις 10 Οκτωβρίου του 1813, ο καταγεγραμμένος ως Joseph Fortunin François (καθώς η Parma ήταν την εποχή αυτή ενσωματωμένη στη Γαλλία, ως μέρος της Αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα), ή Joseph Fortuninus Franciscus (κατά τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία[90]), γόνος χωρικών με χαμηλό σχετικά μορφωτικό επίπεδο, ήδη από τα πρώτα του χρόνια ήταν στενά συνδεδεμένος με την Εκκλησία. Μια

---

[86] Αυτόθι, σελ. 428.
[87] Αυτόθι, σελ. 548.
[88] Αυτόθι, σελ. 313-314.
[89] Simon Maguire και Elisabeth Forbes, «Il Pirata», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 488.
[90] G. Martin, *Verdi.His Music, Life and Times*, Limelight Editions, Νέα Υόρκη 1992, σελ. 3.

τέτοια σχέση εξάλλου ήταν αναμενόμενη αλλά και απαραίτητη για κάθε νέο Ιταλό της εποχής, ιδιαίτερα για εκείνους τους οποίους οι γονείς τους φιλοδοξούσαν να τους δουν ν' ανέρχονται κοινωνικά[91]. Ως εκ τούτου, στην ηλικία των επτά ετών εκείνος που ανέλαβε τη στοιχειώδη για την ηλικία του εκπαίδευση – ανάγνωση, γραφή και αριθμητική – ήταν ο ιερέας του χωριού του, θεωρούμενος ως ο πλέον μορφωμένος μεταξύ των κατοίκων του[92], ενώ παράλληλα εργαζόταν και ως βοηθός του ιερέα στην εκκλησία. Την ίδια περίπου εποχή πραγματοποιείται και η πρώτη του επαφή με τη μουσική, αρχικά με ένα σπινέτο, που έφερε γι' αυτόν ο πατέρας του στο σπίτι, και λίγο αργότερα με το Όργανο στην εκκλησία, πράγμα που αποδεικνύει πως ήδη από μικρό παιδί ο συνθέτης είχε εντυπωσιάσει με τις μουσικές επιδόσεις[93].

Ο πατέρας του ωστόσο, έχοντας δώσει στο παιδί του το σπινέτο, έκρινε παράλληλα σκόπιμο να ξεκινήσει μαθήματα οργάνου τον οργανίστα του Roncole Pietro Baistrocchi, ο οποίος, παρά τους ισχυρισμούς του πως μπορούσε και να διδάσκει, διέθετε ελάχιστες μουσικές γνώσεις, ενώ το μόνο που προσέφερε στον Verdi ήταν να του εξηγήσει τον τρόπο λειτουργίας ενός οργάνου και να τον καθοδηγήσει ως προς τη μουσική μελέτη και έκφραση. Παράλληλα, καθώς ήταν αρκετά προχωρημένης ηλικίας, επέτρεπε στον Verdi να τον αντικαθιστά στην εκκλησία, ενώ και όταν αποσύρθηκε, ο μόλις δεκάχρονος Verdi τον διαδέχτηκε ως οργανίστας του χωριού[94].

Την ίδια εποχή ο Verdi μεταβαίνει στο Busseto, προστατευόμενος από τον επιφανή Antonio Barezzi, ενώ δάσκαλός του ήταν και πάλι ο ιερέας και εφημέριος στον καθεδρικό ναό της πόλης Don Pietro Seletti. Όμως εκείνος που ο Verdi θεωρούσε ως «τον πλέον καλύτερο μουσικό και ως τον πλέον ενδιαφέροντα άνθρωπο» ήταν «ο διευθυντής της Φιλαρμονικής Εταιρείας Ferdinando Provesi, διευθυντής του μουσικού σχολείου και οργανίστας στον καθεδρικό ναό». Η επαφή του Verdi με τον Provesi υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για τις μουσικές του σπουδές, όμως ο υπερβολικός του ζήλος για τη μουσική και οι εξαιρετικές επιδόσεις του σ' αυτήν είχαν ως αποτέλεσμα την πτώση των επιδόσεών του στα υπόλοιπα σχολικά μαθήματα, κάτι που προκάλεσε την επίπληξη του Seletti, αλλά και τη ρήξη μεταξύ των δύο δασκάλων του. Όμως η ρήξη αυτή *είχε εν μέρει και πολιτικό υπόβαθρο*, καθώς ο Provesi ήταν δημοκρατικός και ριζοσπαστικός, εμποτισμένος με τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης, ενώ ο Seletti ήταν αντιδραστικός, επιθυμώντας την ανάμιξη των Αυστριακών προκειμένου να στηριχτεί και να διατηρηθεί η κοσμική εξουσία του Πάπα στην Ιταλία[95].

Η σύγκρουση αυτή δεν μπορεί παρά να είχε ιδιαίτερα αρνητικές επιπτώσεις στην ψυχολογία του μικρού Verdi, ο οποίος προσπαθούσε να ευχαριστεί άλλοτε τον έναν και άλλοτε τον άλλον. Οι σχέσεις του πάντως με τον ιερέα και δάσκαλό του εξομαλύνθηκαν με αφορμή μια ξεχωριστή εκκλησιαστική τελετή, όπου ο προσκεκλημένος οργανίστας δεν κατάφερε να εμφανιστεί και τη θέση του κατέλαβε, καθ' υπόδειξη του Seletti, ο ίδιος ο Verdi, εντυπωσιάζοντας με τις επιδόσεις του και

---

[91] R. Parker, « "One Priest, One Candle, One Cross": Some Thoughts on Verdi and Religion», *Opera Quarterly* 12, 1995-96, σελ. 27.

[92] G. Martin, *Verdi.His Music, Life and Times*, ό.π., σελ. 4.

[93] Αυτόθι, σελ. 5. Μια άλλη ιστορία επίσης αναφορικά με τα πρώτα θρησκευτικά βιώματα του νεαρού Verdi αφορά σ' ένα επεισόδιο ανάμεσα σ' αυτόν και στον ιερέα κατά την ώρα της Κυριακάτικης λειτουργίας, όταν, «απορροφημένος πλήρως από το άκουσμα του Οργάνου, δεν άκουσε τον ιερέα που ζητούσε νερό και κρασί», ο οποίος «κλώτσησε ή έσπρωξε το παιδί, το οποίο, σύμφωνα με μια εκδοχή, λιποθύμησε, ή, σύμφωνα με μιαν άλλη, τινάχτηκε φωνάζοντας: "ο Θεός να σε στείλει στην κόλαση"» (αυτ., σελ. 6).

[94] Αυτόθι, σελ. 7.

[95] Αυτόθι, σελ. 13-14.

πείθοντας τον ιερέα δάσκαλό του να του επιτρέψει ώστε να δώσει προτεραιότητα στη μουσική του ολοκλήρωση[96].

Ανάμεσα στα πολλά έργα που συνέθεσε την εποχή εκείνη, κυρίως για τις ανάγκες της Φιλαρμονικής Εταιρείας, ήταν και η καντάτα *I deliri di Saul*, την οποία ο Barezzi περιέγραφε ως «το πρώτο έργο με κάποια σημασία, γραμμένο στη νεαρή ηλικία των δεκαπέντε χρόνων, στο οποίο δείχνει μια δημιουργική φαντασία, μια φιλοσοφική προοπτική και μια ηχητική λογική στη διάταξη των οργανικών μερών»[97]. Γενικά, οι πρώιμες αυτές συνθέσεις του Verdi, γραμμένες κυρίως για την κάλυψη των παραπάνω αναγκών, απέβησαν ιδιαίτερα χρήσιμες γι' αυτόν, καθώς χάρη σ' αυτές κατάφεραν οι υποστηρικτές του να επισημάνουν την ανάγκη μετάβασής του στο Μιλάνο για σπουδές το 1832, όπου λίγα χρόνια αργότερα ξεκίνησε και η σταδιοδρομία του[98].

Την ίδια εποχή ο Verdi διάβασε και την παραπάνω νουβέλα του Manzoni (I Promessi Sposi). Έκτοτε ο θαυμασμός του τόσο για το συγκεκριμένο έργο, όσο και για τον συγγραφέα, θα παραμείνει παροιμιώδης. Αρκετά χρόνια αργότερα, γράφοντας προς την Κοντέσσα Clarina Maffei, σύζυγο του Andrea Maffei, φίλο του συνθέτη και «ποιητή του εξειδικευμένου σε μεταφράσεις, κυρίως Αγγλικών και Γερμανικών έργων», χαρακτηρίζει τη νουβέλα *όχι μόνο ως ένα από τα καλύτερα βιβλία της εποχής του, αλλά ως ένα από τα σπουδαιότερα βιβλία που προήλθαν ποτέ από την ανθρώπινη διανόηση*, θεωρώντας πως «δεν πρόκειται απλά για ένα βιβλίο, αλλά για μια παραμυθία προς την ανθρωπότητα». Ο θαυμασμός του για τον Manzoni ωστόσο θα φτάσει στο απόγειό του αρκετά χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 1874, με το *Requiem*, με το οποίο και τίμησε την πρώτη επέτειο του θανάτου του[99].

Όμως εκείνο που διαφοροποιεί αισθητά τους δύο κορυφαίους δημιουργούς, προκαλώντας ιδιαίτερη εντύπωση στους μελετητές, είναι η διαφορετική στάση αμφοτέρων στο θέμα γενικά της θρησκευτικότητας. Σύμφωνα με τον G. Martin, παρ' ότι ο Verdi θαύμαζε τον Manzoni, ως καλλιτέχνη, ως πατριώτη, αλλά και για την ευθύτητα και το ήθος του χαρακτήρα του, όμως δεν συμμεριζόταν τη Χριστιανική του πίστη[100]. Οι Albert Maecklenburg και Theodore Baker ωστόσο επισημαίνουν στον Verdi *μιαν άνοδο όμοια μ' εκείνη του Manzoni* «προς το αληθινό φως μιας βαθειάς ευλάβειας για τον Θεό», σημειώνοντας όμως ταυτόχρονα πως «όσον αφορά στην προσωπική θρησκευτική του καλλιέργεια, ο Verdi διατηρούσε μιαν επιφυλακτικότητα, που οφειλόταν στο σεβασμό του για τα ιερά πράγματα˙ εκτός αυτού δε, ο, τιδήποτε σχετικό με τη θρησκεία ήταν γι' αυτόν ζήτημα συναισθημάτων, και ο Verdi ήταν πάντα διστακτικός στο να εκφράζει τα συναισθήματά του». Οι παραπάνω μελετητές θεωρούν επίσης πως η «άνοδος» αυτή υπήρξε *και στην περίπτωση του Verdi* «το αποτέλεσμα προσωπικών εμπειριών»˙ υπενθυμίζουν ωστόσο πως ο Verdi «έμελλε να υποστεί ιδιαίτερα επώδυνες δοκιμασίες, από τις οποίες είχε γλιτώσει ο Manzoni», εννοώντας τον τραγικό θάνατο της πρώτης του συζύγου και των δυό του παιδιών μέσα σ' ένα σύντομο χρονικό διάστημα «και την ίδια στιγμή που ήταν υποχρεωμένος βάσει συμβολαίου να συνθέτει μια κωμική όπερα (*Un giorno di regno*), η οποία, καθώς ολοκληρωνόταν ενόσω η ψυχή του βασανιζόταν από αγωνία και θλίψη, απέτυχε παταγωδώς […]»[101]. Έπειτα από τα παραπάνω τραγικά συμβάντα «φαίνεται να μην έχει πάει σχεδόν ποτέ στην εκκλησία, εκτός για να θαυμάσει την τέχνη, ή για ν' ακούσει

---

[96] Αυτόθι, σελ. 14.
[97] Αυτόθι, σελ. 16.
[98] W. Ashbrook, ό.π., σελ. 190.
[99] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 18 & 95-96.
[100] *Aspects of Verdi*, σελ. 52-54.
[101] Ό.π., σελ. 215 (βλ και υποσημ. 1)-216.

λίγη μουσική»[102]. Αυτή η φαινομενική «απιστία» του, κατ' άλλους η αποφυγή του να εκφράζει τα θρησκευτικά του συναισθήματα[103], οδήγησε πολλούς στο να τον χαρακτηρίσουν περίπου ως «άθεο», με πρώτη την ίδια τη (δεύτερη) σύζυγό του. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα η Giuseppina Strepponi γράφει σχετικά με το θέμα προς τον γιατρό Cesare Vigna τον Μάιο του 1872, όπου, εγκωμιάζοντας τόσο τις καλλιτεχνικές ικανότητες όσο και την τιμιότητα και λεπτότητα του συζύγου της, χαρακτηρίζει αυτόν ως «ληστή», αφού, όπως γράφει, «ισχυρίζεται με ηρεμία και επιμονή» *πως είναι αν όχι άθεος, όμως ένας πιστός με αμφιβολίες*˙ συνεχίζοντας δε, δεν κρύβει την κόπωσή της από το να προσπαθεί να του μιλήσει «για τα θαύματα του ουρανού, της γης και της θάλασσας» και εκείνος *να την περιγελά κατά πρόσωπο, αγνοώντας τις ρητορικές της προσπάθειες, και αποκαλώντας την,* «δυστυχώς καλόπιστα», *τρελλή* (!)[104].

Πράγματι, η δυσπιστία του Verdi έναντι των δογμάτων της Ρωμαιοκαθολικής πίστης και γενικά η απέχθειά του για κάθε μορφή τυποποιημένης θρησκευτικότητας αντανακλώνται πολυμερώς και πολυτρόπως σε ευάριθμες σκηνές στα έργα του. Κατηγορηματικοί εξάλλου στο ζήτημα αυτό είναι και οι μελετητές του: «ο Verdi ουδέποτε υπήρξε πιστός σε δόγματα. Ήταν εχθρικά διακείμενος απέναντι σε κάθε μορφή ιερατικής κακοδιοίκησης, καθώς και κάθε φιλοδοξίας των ιεραρχών»[105]. Αναμφίβολα καταλυτικό ρόλο σε αυτό διεδραμάτισε και η ανάλογη στάση της διανόησης της εποχής του Risorgimento˙ όμως οι εμπειρίες των νεανικών του χρόνων έπαιξαν ανάλογα καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της στάσης του αυτής, καθώς, παρά τα έντονα θρησκευτικά βιώματα της παιδικής του ηλικίας, αλλά και την εκκλησιαστική μουσική που συνέθεσε κατά τα χρόνια της παραμονής του στο Busseto, οι έριδες και οι αντιδικίες που συχνά υποκινούνταν από τους κατά τόπους εκκλησιαστικούς παράγοντες γύρω από το πρόσωπό του είχαν ως αποτέλεσμα να τον αποξενώσουν από την φερομένη ως «επίσημη» εκκλησία. Μάλιστα «η ρήξη αυτή με τις εκκλησιαστικές αυθεντίες, όσο ο Verdi μεγάλωνε διευρυνόταν», φτάνοντας στο σημείο «να μην έχει καμία σχέση με την εκκλησία ως ίδρυμα» [106], ενώ ως ορόσημο για τις απαρχές αυτής της κρίσης θα ορίζαμε την εποχή κατά την οποία ο συνθέτης επέστρεψε στην Ιταλία έπειτα από διετή παραμονή στο Παρίσι και εγκαταστάθηκε κοντά στο Busseto, συζώντας με τη διάσημη σολίστα Giuseppina Strepponi, γεγονός που εξόργισε τη συντηρητική, κλειστή κοινωνία της παραπάνω επαρχιακής πόλης. Μάλιστα η κριτική και τα σχόλια σε βάρος του ζεύγους συνεχίστηκαν ακόμη κι όταν παντρεύτηκε τη Giuseppina, το 1859. Η πικρία του συνθέτη για όσα καταλόγιζε στον ίδιο και στη σύζυγό του η κοινωνία του Busseto αποτυπώνεται με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο σε επιστολή του προς τον πρώην πεθερό του Antonio Barezzi, χρονολογούμενη περί τα μέσα του 1860, όπου Verdi δηλώνει ευθέως την αποστροφή του προς κάθε έκφραση, εκδήλωση ή τελετή τυποποιημένης θρησκευτικότητας, όπως

---

[102] G. Martin, *Verdi.His Music*…, ό.π., σελ. 130.

[103] A. Maecklenburg and T. Baker, ό.π., σελ. 215, υποσημ. 1.

[104] F. Bonavia, *Verdi*, Oxford University Press, Humphrey Milford, Λονδίνο 1930, σελ. 70. Σε επιστολή της προς την επιφανή κυρία του Μιλάνου Clarina Maffei «λίγους μήνες αργότερα» ωστόσο, η Giuseppina φαίνεται να προσεγγίζει διαφορετικά το θέμα της «απιστίας» του συζύγου της, επισημαίνοντας πως «για κάποιες ενάρετες φυσιογνωμίες η πίστη στο Θεό είναι μια αναγκαιότητα˙ όμως μερικοί άλλοι, εξίσου τέλειοι, μολονότι τηρώντας με αυστηρότητα κάθε δίδαγμα του υψηλότερου ηθικού κώδικα, είναι ευτυχέστεροι να μην πιστεύουν σε τίποτα». Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει η Giuseppina την αντίθεση ανάμεσα στον Verdi και στον Manzoni, δηλώνοντας ταυτόχρονα πως *αδυνατεί να εξηγήσει ένα τόσο δυσνόητό θέμα*» (αυτ., σελ. 70-71).

[105] A. Maecklenburg και T. Baker, ό.π., σελ. 215, υποσημ. 1.

[106] Dyneley Hussey, *Verdi*, J. M. Dent & Sons Ltd., Λονδίνο 1940, σελ. 10.

«εξομολόγηση, κοινωνία, μέρες εγκράτειας, λειτουργίες, εννιαήμερες προσευχές κλπ», απαιτώντας ταυτόχρονα σεβασμό της προσωπικής του ελευθερίας[107].

Όμως η ρήξη αυτή του συνθέτη με την «επίσημη θρησκεία» δεν θα πρέπει επ' ουδενί να νοηθεί ως απομάκρυνσή του «από τον ίδιο τον Χριστιανισμό», ενώ «το ότι αυτό δεν σήμαινε οποιαδήποτε χαλάρωση των κανόνων συμπεριφοράς που είχαν καλλιεργηθεί εντός του, αποδεικνύεται περίτρανα από την υπόλοιπη ζωή του […]»[108]. Αφ' ετέρου, αν και *η σταθερή προσήλωσή του στη Χριστιανική ηθική* είναι δεδομένη, όμως ο κώδικας συμπεριφοράς του και οι πράξεις του «έδειχναν να μην διαθέτουν κάποια θρησκευτική βάση»[109]: θα αναδεικνυόταν καλύτερος Χριστιανός από πολλούς καλούς ανθρώπους της εκκλησίας[110]. Πέραν τούτου, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για έναν κατ' εξοχήν συνθέτη μουσικής για το θέατρο, κάτι που είχε καταστεί σαφές ήδη όταν ήταν είκοσι ετών και είχε περάσει τέσσερα χρόνια παραμονής στο κοσμοπολίτικο Μιλάνο, σπουδάζοντας μουσική και θέτοντας τέλος στις οποιεσδήποτε «ιερατικές φιλοδοξίες είχαν γι' αυτόν οι γονείς του και οι δάσκαλοί του», όμως τα καθαυτό έργα του θρησκευτικής μουσικής δεν είναι αμελητέα, ούτε ανάξια λόγου. Ακόμη και κατά την παραπάνω περίοδο, λίγο πριν παρουσιάσει την πρώτη του όπερα, ο Verdi έχει να επιδείξει έναν αξιόλογο αριθμό θρησκευτικών έργων, όπως λειτουργίες, Te Deums κλπ. Ένα εξ αυτών μάλιστα, η "Messa solenne", που παρουσιάστηκε το 1837 "Borgo San Domino", σημερινή Fidenza, έτυχε ιδιαίτερα θετικών σχολίων στην Gazzetta privilegiata di Milano, επίσημο φύλλο της πόλης, που δεν συνηθιζόταν να σχολιάζει θρησκευτικά γεγονότα που ελάμβαναν χώρα σ' άλλες πόλεις[111]. Ακόμη, ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγεται και μια μοναδικού μεγαλείου *Νεκρώσιμη Λειτουργία* (Messa da Requiem), ενώ το κύκνειο άσμα του έμελλε ν' αποτελέσουν *Τέσσερα Ιερά Κομμάτια* (Quattro Pezzi Sacri), των οποίων ο έντονα μυσταγωγικός χαρακτήρας και η βαθειά κατανυκτική ατμόσφαιρα που αποπνέουν παραμένουν αξεπέραστα. Όπως τονίζει χαρακτηριστικά ο Feruccio Bonavia, «οφείλεται αναμφίβολα στην έλλειψη αξιόπιστης πληροφόρησης» το γεγονός «ότι ορισμένοι μύθοι δεν έχουν την παραμικρή σχέση με την πραγματικότητα. Σε χώρες όπου το *Requiem* παρουσιάζεται σπάνια, επικρατεί μια γενική αντίληψη πως ο συνθέτης αυτής της κατ' εξοχήν ειλικρινούς και ξεκάθαρης ομολογίας πίστης υπήρξε ένας άθεος». Κατά τον συγγραφέα «ως προς το ότι ο Verdi δεν συμμεριζόταν την πίστη της συζύγου του στο αλάθητο των εκκλησιαστικών δογμάτων δεν έχουμε λόγο ν' αμφιβάλλουμε». Όπως όμως επισημαίνει ο μελετητής, «πρέπει να υπενθυμίσουμε και το γεγονός ότι η Εκκλησία στην Ιταλία διεδραμάτιζε (και) πολιτικό ρόλο στα χρόνια της επανάστασης, και οι θέσεις του κλήρου δεν ήταν εκείνες των πατριωτών και του Verdi». Κατά τον Bonavia, «ουδείς Ιταλός δεν είχε εκφράσει περισσότερο πικρά λόγια σχετικά με τους κληρικούς από τον Δάντη, που όμως υπήρξε ο πλέον βαθειά πιστός Χριστιανός της εποχής του. Για οποιονδήποτε μπορεί να κατανοήσει το μήνυμα του *Requiem*, ή των Laudi, ή του Te Deum, η ειλικρινής θρησκευτική πίστη που τα έργα αυτά περιέχουν είναι αδιαμφισβήτητη»[112].

Διαφορετικές διαστάσεις προσλαμβάνει το θρησκευτικό στοιχείο και στις όπερες του Verdi σε σχέση με τους τρεις παραπάνω προκατόχους του στην Ιταλική όπερα του

---

[107] R. Parker, « "One Priest, One Candle, One Cross": Some Thoughts on Verdi and Religion», ό.π., σελ. 29.
[108] D. Hussey, ό.π., σελ. 10.
[109] G. Martin, *Verdi.His Music*…, ό.π., σελ. 130.
[110] D. Hussey, ό.π., σελ. 10.
[111] R. Parker, « "One Priest, One Candle, One Cross": Some Thoughts on Verdi and Religion», ό.π., σελ. 27-28.
[112] «Verdi and His Contemporaries», *Music & Letters* Vol. 4 No. 2, 1923, σελ. 178.

19ου αιώνα. Προσεκτική μελέτη της ιδιαίτερα εκτενούς Βερντιανής δραματουργίας αναδεικνύει την ύπαρξη σε αυτήν ενός μεγάλου αριθμού σκηνών που θα χαρακτηρίζαμε ως *θρησκευτικές*, με την στενή ή ευρεία έννοια του όρου. Με εξαίρεση τις δύο κωμικές όπερες του συνθέτη, στην αρχή και στο τέλος της μακράς πορείας του στον χώρο της Ιταλικής όπερας (*Un Giorno di Regno*, Melodramma giocoso in due atti [1840] και *Falstaff*, Commedia lirica in tre atti [1893]) καθώς και τον *Ernani* (1844), πολύ συχνά οι Βερντιανοί ήρωες ανάγονται σε μια πραγματικότητα πέραν του κόσμου τούτου, άλλοτε για να εκφράσουν τις ανησυχίες τους, άλλοτε ικετεύοντας απεγνωσμένα για την υπέρβαση δυσκολιών, αλλά και για να δοξολογήσουν τον Θεό για τις δωρεές Του. Όμως δεν είναι μόνο οι προσευχές και οι επικλήσεις του ονόματος του Θεού που προσδίδουν την ούτως ή άλλως καθιερωμένη για την εποχή θρησκευτική διάσταση σε κάποια όπερα του Verdi, διαφοροποιώντας ως προς τη συγκεκριμένη πτυχή το έργο του σε σχέση με εκείνο του Rossini, του Donizetti ή του Bellini, καθώς, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ανάλογες σκηνές υπάρχουν και στις όπερες εκείνων. Σε 9 από τις 28 όπερες του συνθέτη το θρησκευτικό στοιχείο αναδεικνύεται κυρίαρχο, καθώς είτε πρόκειται για θέμα προερχόμενο από τη Βίβλο (*Nabucco*), είτε για ένα θρησκευτικό ιστορικό συμβάν (*I Lombardi alla prima crociata*, και η αναθεώρηση της ίδιας όπερας [*Jérusalem*]), είτε η δραματική πλοκή εκτυλίσσεται σχεδόν αποκλειστικά σε θρησκευτικό φόντο (*Giovanna d' Arco, Stiffelio* (και στην αναθεωρημένη του εκδοχή [*Aroldo*], *La Forza del Destino, Don Carlos, Aida*). Αλλά και σχεδόν στο καθένα από τα υπόλοιπα έργα του Verdi οι θρησκευτικές αναφορές παρουσιάζονται με σαφώς μεγαλύτερη συχνότητα και διάρκεια σε σχέση με τους παραπάνω προκατόχους του συνθέτη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μικρά ή και μεγαλύτερα σύνολα, καθώς και χορωδιακά κατ' εξοχήν θρησκευτικού περιεχομένου να καταλαμβάνουν περίοπτη θέση σ' όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας. Επιπλέον, πέραν μιας «τυπικής» θρησκευτικής αναφοράς, στην πλειοψηφία τους οι Βερντιανοί ήρωες επιδιώκουν να προσδίδουν θρησκευτική διάσταση σε ποικίλες πτυχές του βίου τους και την καθημερινότητάς τους, «ιεροποιώντας» τις μεταξύ τους σχέσεις, με κυρίαρχη την ερωτική συνύπαρξη, ενώ, καθώς η ανάπτυξη και η εξέλιξη της Βερντιανής δραματουργίας συμπίπτει χρονικά στο μεγαλύτερό της μέρος με την εποχή του Risorgimento (οι δεκατέσσερις πρώτες του όπερες μάλιστα είδαν το φως κατά την ταραγμένη περίοδο των επαναστατικών κινημάτων μεταξύ του 1831 και του 1848), ο συσχετισμός θρησκευτικής πίστης και πατριωτικού καθήκοντος προσλαμβάνει μια ξεχωριστή διάσταση στο έργο του συνθέτη, αποτελώντας και ένα από τα πλέον βασικά χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, αλλά και επιδεχόμενο ταυτόχρονα πολλαπλές και συχνά διαφορετικές ερμηνείες. Τέλος, η μουσική επεξεργασία και τα σημεία στα οποία δίδεται ιδιαίτερη έμφαση από τον συνθέτη στις συγκεκριμένες σκηνές καθιστούν τη «θρησκευτική» διάσταση στο όλο φάσμα των έργων του μιαν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα πτυχή σε αυτά, που όντως αξίζει να μελετηθεί αναλυτικά και σε βάθος.

Αναφερόμενος ο Gilles de Van, στα λιμπρέττα του Verdi εύστοχα επισημαίνει πως «ουδέποτε είναι βασισμένα σε αυθεντικά θέματα», χαρακτηρίζοντάς τα κυρίως ως προσαρμογές αντίστοιχων λογοτεχνικών έργων, στο μεγαλύτερό τους μέρος μη-Ιταλικής προελεύσεως. Κατά τον μελετητή «οι πηγές του είναι Γερμανικές (ο Schiller για τις όπερες *Giovanna d' Arco, I Masnadieri, Luisa Miller* και *Don Carlos*˙ ο Zacharias Werner για τον *Attila*), Ισπανικές (ο García Gutiérrez για το *Il trovatore* και το *Simon Boccanegra*˙ ο Δούκας του Rivas για το *La forza del destino*), Αγγλικές (ο Byron για τα *I due Foscari* και *Il corsaro*˙ ο Shakespeare για τον *Macbeth*, τον *Otello* και τον *Falstaff*) και Ιταλικές (Tommasso Grossi για το *I Lombardi*)». Όπως όμως εύστοχα αναφέρει ο ίδιος μελετητής, «η μεγαλύτερη πηγή των λιμπρέττων στην εποχή

του Verdi, όπως και εκείνων του Bellini και του Donizetti, ήταν η Γαλλία: πρακτικά, οι μισές από τις όπερες του Verdi προέρχονται, άμεσα ή έμμεσα, από Γαλλικά κείμενα του δέκατου ένατου αιώνα (με μοναδική εξαίρεση τον Βολταίρο, συγγραφέα του *Alzire ou les Américains*, από το οποίο προέκυψε η *Alzira*). Αυτή «η υπεροχή ξένων (μη-Ιταλικών) πηγών», συνεχίζει ο de Van, «δεν αποτελεί ιδιαιτερότητα μόνο του Verdi»· εξηγείται δε από την *πλήρη απορρόφηση* των Ιταλών λιμπρεττιστών «από το πλήθος των έργων που κατέκλυαν τα θέατρα του Παρισιού και της Μαδρίτης, καθώς και από τις νουβέλες που έκαναν θραύση στο Αγγλικό κοινό, με επιτυχημένα μέρη τους να διασκευάζονται άμεσα από έναν ή και περισσότερους συνθέτες»[113].

Σύμφωνα ωστόσο με τον de Van (και όπως εμμέσως πλην σαφώς αναφέραμε προηγουμένως), μολονότι «απούσα όσον αφορά στις επιλογές θεμάτων, η Ιταλική παράδοση και οι σπουδαιότεροι των εκπροσώπων της, όπως οι Alfieri, Foscolo και Manzoni, μπορούν, παρ' όλα αυτά, να γίνουν αισθητοί στον τρόπο που ο Verdi χειρίζεται τις υποθέσεις των έργων του, καθώς και στο στυλ του». Όπως επισημαίνει ο μελετητής, ο Verdi υπήρξε «ένας μεγάλος θαυμαστής του Alfieri, του οποίου είχε διαβάσει όλες τις τραγωδίες όταν ήταν νέος», ενώ, όπως επίσης έχουμε αναφέρει (βλ. παραπάνω, σελ. 10) «μελοποίησε το έργο του *I deliri di Saul* (1837) και έδωσε στα παιδιά του τα πολύ "Αλφέρια" ονόματα Icilio και Virginia». Πέραν τούτου, «η ευχαρίστηση που θα έδειχνε αργότερα για μια δυνατή, συνταρακτική γλώσσα που σμιλεύει δυναμικά μια κατάσταση ή ένα πάθος οφείλει πολλά στον νεανικό ενθουσιασμό του για τον Alfieri». Πάντα κατά τον de Van, «οι Alfieri, Foscolo και Manzoni είναι εκείνοι που διαμόρφωσαν την Ιταλική συνείδηση της εποχής, συμπεριλαμβανομένης και εκείνης των λιμπρεττιστών, ακόμη κι όταν αυτοί προσέφευγαν σε ξένα έργα», με τα κείμενά τους να αποτελούν αυθεντικούς εκφραστές των δύο ηθικών τάσεων που ο Mazzini ταυτοποιούσε στην Ιταλική λογοτεχνία στις αρχές της δεκαετίας του 1840, καθοδηγούμενη αφ' ενός από τους Foscolo και Byron και αφ' ετέρου από τον Manzoni […]». Ως εκ τούτου, «πέρα από την επιρροή οποιουδήποτε άλλου συγγραφέα, το βάρος της παράδοσης μπορεί να γίνει αισθητό στην αναζήτηση από μέρους του Verdi μιας ισορροπίας ανάμεσα στον Ρομαντισμό και στον κλασσικισμό, ανάμεσα στην επαναστατικότητα και στην ορμητικότητα αφ' ενός και στην αποδοχή μιας τάξης και σε μια διάχυτη θρησκευτικότητα αφ' ετέρου»[114].

Ένας σημαντικός, αστάθμητος πολλές φορές, παράγων που διεδραμάτιζε αποφασιστικό ρόλο στην τελική διαμόρφωση ενός λιμπρέττου, ήταν η λογοκρισία της εποχής, ενώ, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο D. Kimbell, «λίγοι συνθέτες υπέφεραν περισσότερο από τον Verdi εξ αιτίας της θεατρικής λογοκρισίας», αλλά και «λίγοι καταπολέμησαν περισσότερο αποφασιστικά από αυτόν τις παράλογες απαιτήσεις της». Κατά τον συγγραφέα μάλιστα, το πρόβλημα στην εποχή του συνθέτη είχε γίνει ακόμη πιο περίπλοκο, διότι οι πολιτικές συνθήκες της Παλινόρθωσης στην Ιταλία είχαν ως φυσικό επακόλουθο τη μη-ενιαία στάση της λογοκρισίας κατά μήκος της Ιταλικής χερσονήσου, καθώς δεν υπήρχε ένα κοινό σύστημα αρχών για κάθε επιτροπή: άλλη ήταν η αυθεντία που επέβαλλε την κρίση της στο Πιεντμόντο, ή στην Αυστριακή επικράτεια της Λομβαρδίας και του Veneto και άλλη στα μεγάλα δουκάτα της κεντρικής Ιταλίας, στο Παπικό Κράτος και στο Βασίλειο της Νάπολης, με αποτέλεσμα μια όπερα ή ένα θεατρικό έργο θεωρούμενα από κάποια τοπική αρχή ως κατάλληλα για δημόσια παρουσίαση, να απαγορεύονται ή να υφίστανται σημαντικές περικοπές ή και τροποποιήσεις από κάποιαν άλλη.

---

[113] *Verdi' s Theater. Creating Drama through Music*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1998, σελ. 72-73.
[114] Αυτόθι, σελ. 73-74.

Πάντα κατά τον Kimbell, παντού στην Ιταλία οι «παραβάσεις» που εντόπιζε η λογοκρισία ήταν πολιτικές, θρησκευτικές και ηθικές˙ όμως «οι θρησκευτικές παραβάσεις – και αυτό δεν σήμαινε απλά θέματα ή εκφράσεις που εθεωρούντο ως αιρετικά ή βλάσφημα, αλλά που με οποιονδήποτε τρόπο (κρινόταν ότι) προσέβαλλαν την αυθεντία της Εκκλησίας, τον κλήρο της ή τις λειτουργίες της – εθεωρούντο γενικά ως οι περισσότερο σοβαρές. […]. Η παράθεση φράσεων προερχομένων από εχθρούς της πίστης εθεωρείτο ως προπαγάνδα ενάντια στη θρησκεία, ενώ το να γίνεται αναφορά σε φράσεις "οικείες" με αυτήν, (εθεωρείτο ως) βλασφημία»[115].

Αναφερόμενος ο Fabrizio Della Seta στον τρόπο με βάση τον οποίο είναι δομημένο ένα λιμπρέττο, επισημαίνει την άμεση σχέση ανάμεσα σε όλα σχεδόν τα λιμπρέττα της όπερας, συμπεριλαμβανομένων και αυτών του Verdi, και σε ήδη προϋπάρχοντα πρότυπα: δράματα πρόζας, άλλα λιμπρέττα, ή – λιγότερο συχνά – νουβέλες. Κατά τον μελετητή, η δημιουργία ενός λιμπρέττου συνεπήγετο πολλές και ποικίλες μεταβολές, κυρίως όσον αφορά στην παράλειψη κάποιων χαρακτήρων, ή ακόμη και ολόκληρων πράξεων, καθώς και στην προσθήκη ή ανάμιξη ήδη υπαρχουσών σκηνών, αλλά και στην αναδιατύπωση σημαντικών φράσεων του κειμένου. Ο Della Seta αναφέρει και τη γραφή των Ιταλικών λιμπρέττων σε στίχους, σύμφωνα με τους κανόνες και τις συμβάσεις που ήταν σε ισχύ ήδη από την Αναγέννηση, ενώ κάνει λόγο για πέντε μέτρα που ήταν εν χρήσει καθ' όλον τον δέκατο ένατο αιώνα: «το τετρασύλλαβο (*quadrisillabo*, με τέσσερις συλλαβές ανά στίχο, εξαιρετικά σπάνιο), το πεντασύλλαβο (*quinario*), το εξασύλλαβο (*senario*), το επτασύλλαβο (*settenario*) το οκτασύλλαβο (*ottonario*), το δεκασύλλαβο (*decasillabo*) και το *ενδεκασύλλαβο* (endecasillabo) […]». Κατά τον Della Seta επίσης, «το μέτρο καθορίζεται από τον αριθμό των συλλαβών και τη θέση των τονισμών στον στίχο, ενώ προκειμένου να ταυτοποιήσουμε το μέγεθος του στίχου υπολογίζουμε μέχρι τη συλλαβή που ακολουθεί τον τελευταίο τονισμό». Τέλος, κατά τον μελετητή οι ποιητικές μορφές της Ιταλικής όπερας κατά τον 19ο αι. κατά βάσιν διακρίνονται σε *κομμάτια με συγκεκριμένη μορφή* (άριες, ντουέττα και τα παρόμοια) [«set pieces»] και σε *recitativi*. Στην πρώτη περίπτωση «στίχοι του ιδίου τύπου διαρθρώνονται σε σχήματα με συμμετρική ομοιοκαταληξία», ενώ στα recitativi αντιστοιχούν οι λεγόμενοι «ελεύθεροι στίχοι» (versi sciolti), «ελεύθερα εναλλασσόμενοι επτασύλλαβοι και ενδεκασύλλαβοι (*settenari* και *endecasillabi*) και χωρίς σχηματοποιημένη ομοιοκαταληξία και οργάνωση σε στροφές»[116].

Το ιδιαίτερα εκτενές, όσον αφορά σε όπερες, έργο του συνθέτη, καθιστά αναγκαία την υποδιαίρεσή του σε επιμέρους *περιόδους*. Ο Abramo Basevi, στην υπ' αυτού «πρώτη λεπτομερή μονογραφία πάνω στις όπερες του Verdi που δημοσιεύτηκε ποτέ»[117], διακρίνει *τέσσερις φάσεις* στην εξέλιξη της τεχνοτροπίας του συνθέτη, επισημαίνοντας ωστόσο πως «αυτές δεν είναι τόσο ξεκάθαρες» μεταξύ των έργων που εξετάζει, ώστε να του επιτρέπεται να τις χρησιμοποιήσει ως βασικές υποδιαιρέσεις στο βιβλίο του[118].

---

[115] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 23-24.

[116] «New currents of the libretto», στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σελ. 71.

[117] *The Operas of Verdi*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 2013, σελ. ix.

[118] Αυτόθι, σελ. 10. Σημειωτέον ότι από το έργο του Basevi απουσιάζουν οι δύο πρώτες όπερες του Verdi, τις οποίες θεωρούσε ως «πολύ πρώιμα, δοκιμαστικά έργα», ενώ «οι έξι τελευταίες όπερες του Verdi, […], μεταχρονολογούν τη δημοσίευση του έργου του, καθώς ο ίδιος ουδέποτε επανήλθε σ' αυτό προκειμένου να το εκσυγχρονίσει (κάτι που θα μπορούσε να

Βασιζόμενος ο εν λόγω μελετητής στη μεγαλοπρέπεια που διακρίνει κατ' αυτόν την *πρώτη περίοδο* του συνθέτη, θεωρεί βέβαιη σε αυτήν την φάση την επίδραση των τελευταίων έργων του Rossini. Δεν λανθάνει της προσοχής του ωστόσο και το *πάθος*, που εξίσου διακρίνει τη μουσική των έργων της συγκεκριμένης περιόδου, καθώς και η ξεχωριστή φροντίδα του συνθέτη προκειμένου να δίδει ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό, ώστε να μην υποβαθμίζεται από την παντοδυναμία της μεγαλοπρέπειας και από την τάση της «να αφανίζει, […], κάθε τι το μεμονωμένο ή προσωπικό, καθιστώντας το συλλογικό». Κατά τον Basevi ο Verdi το επιτυγχάνει αυτό με χαρακτηριστικές μελωδικές περιόδους, τις οποίες μάλιστα ο ίδιος ο μελετητής επιγράφει ως "di slancio".[119]

Αντίθετα στη *δεύτερη φάση* της Βερντιανής δραματουργίας, η οποία κατ' αυτόν αρχίζει από την «Luisa Miller», ο Basevi διακρίνει μια φθίνουσα πορεία του μεγαλοπρεπούς στοιχείου, χάριν της ανάδειξης του προσωπικού δράματος ενός εκάστου των ηρώων. Το προσωποποιημένο, πλέον, πάθος δεν έχει ανάγκη ν' αποδοθεί μέσα από την υπερβολή. Ως εκ τούτου, τα έργα της περιόδου διακρίνει η επικράτηση περισσότερο ανάλαφρων μελωδικών γραμμών, αλλά και περισσότερο ποικίλων ρυθμικών σχημάτων. Στη φάση αυτή ο μελετητής διαπιστώνει μια προσέγγιση του Verdi προς τον Donizetti, επισημαίνοντας ωστόσο και την ένταση που συχνά τείνει να μεταδίδει ο Verdi σε αντίθεση με την απλή ευχαρίστηση, στην οποία σταθερά στόχευε ο Donizetti[120].

Η *τρίτη φάση* στην εξέλιξη του Βερντιανού στυλ επέρχεται κατά τον Basevi με την «Traviata», όπου, κατ' αυτόν, ο Verdi φαίνεται να προσεγγίζει ποικιλοτρόπως το Γαλλικό είδος της *opera comique*. Εστιάζοντας περαιτέρω στη συγκεκριμένη όπερα ο μελετητής κάνει λόγο για μια στροφή του συνθέτη προς το ύφος της *musica da camera*, για την οποία μάλιστα θεωρεί πως «προσφέρεται θαυμάσια το επιλεγέν θέμα». Πέρα από την απλότητα που διακρίνει τη συγκεκριμένη παρτιτούρα, ο Basevi επισημαίνει σε αυτήν και τον κυρίαρχο ρόλο των εγχόρδων, ενώ το συναίσθημα που κι εδώ αποπνέει αδιαλείπτως από τη μουσική αποδίδεται κατ' αυτόν χωρίς τις υπερβολές «που μερικές φορές συναντάμε ακόμη και σ' αυτή τη φάση της εξέλιξης» του συνθέτη[121].

Τέλος, μια *τέταρτη περίοδος* αρχίζει κατά τον Basevi με τον «Simon Boccanegra», όπου ο Verdi, στην προσπάθειά του να βρει μορφές που να αποδίδουν τα δραματικά σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου με περισσότερη πειστικότητα, δείχνει να ενδιαφέρεται περισσότερο για τη δημιουργία ενός εκφραστικού κατά περίπτωση recitativo παρά για τη χρήση καθιερωμένων μελωδικών σχημάτων, δημιουργώντας την εντύπωση μιας κάποιας προσέγγισης της Γερμανικής οπερατικής παράδοσης[122].

Αντίθετα ο R. Parker κρίνει ως ορθότερη τη διαίρεση της Βερντιανής δραματουργίας σε «τρεις άνισες περιόδους», επισημαίνοντας ωστόσο πως η διαίρεση αυτή «γίνεται πρωτίστως για πρακτικούς λόγους» και σίγουρα όχι για να οδηγήσει σε μιαν «αξιολογική ιεράρχηση» των έργων του συνθέτη με κριτήρια την *νεότητα* και την *ωριμότητα* στο εκφραστικό του στυλ. Σύμφωνα με την παραπάνω διαίρεση, ο μελετητής εντάσσει σε μια πρώτη περίοδο τις δεκαεννέα πρώτες όπερες του συνθλετη, από τον *Oberto* (1839) ως την *Traviata* (1853). Ωστόσο, πάντα κατά τον Parker, ο σχετικά μεγάλος αριθμός έργων που περιέχονται στη συγκεκριμένη περίοδο, καθιστά ίσως αναγκαία «μια ποιοτική αναβάθμιση εντός της, μια "δεύτερη περίοδο"»,

---

είχε κάνει σε σχέση με τις τέσσερις καινούριες όπερες που θα παρουσιάζονταν κατά τη διάρκεια της ζωής του, μέχρι την Aida)» [αυτ. σελ. ix-x].

[119] Αυτόθι, σελ. 138-139.

[120] Αυτόθι, σελ. 139.

[121] Αυτόθι, σελ. 196.

[122] Αυτόθι, σελ. 223.

αρχόμενη περί το τέλος της δεκαετίας του 1840 ή και τις αρχές εκείνης του 1850 και με ορόσημο τον *Macbeth*, τη *Luisa Miller* ή τον *Rigoletto*. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο μελετητής τοποθετεί την παρατηρούμενη εξέλιξη στο ύφος του συνθέτη κατά την εν λόγω περίοδο «στα πλαίσια της Ιταλικής οπερατικής παράδοσης».

Η δεύτερη περίοδος περιλαμβάνει κατά τον Parker τις όπερες από τους Σικελικούς Εσπερινούς (*Les Vêpres siciliennes*, 1855) ως την *Aida* (1871), είναι δε η περίοδος εκείνη όπου κατ' αυτόν είναι περισσότερο εμφανής η επιρροή της Γαλλικής όπερας. Τέλος, σε μια τρίτη περίοδο, όπου το στυλ του συνθέτη δείχνει να περνά την τελική φάση της εξέλιξής του, εντάσσει ο Parker τις αναθεωρημένες εκδοχές του *Simon Boccanegra* και του *Don Carlos*, καθώς και τις όπερες *Otello* (1887) και *Falstaff* (1893)[123].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εκτενής αναφορά του εν λόγω μελετητή σχετικά με τις δραματικές μορφές τις οποίες χρησιμοποιεί ο συνθέτης στις επιμέρους φάσεις της συνθετικής του πορείας. Κατά τον Parker, κυρίαρχη μορφή αποτελεί πάντα η σόλο άρια, η οποία, όταν σηματοδοτεί και την πρώτη εμφάνιση ενός ήρωα, τιτλοφορείται και ως *cavatina*. Η συγκεκριμένη μορφή αποτελείται τυπικά από ένα ορχηστρικό πρελούντιο και ένα recitativo ακολουθούμενα από τρία «μέρη»: ένα λυρικό πρώτο μέρος, συνήθως σε αργό tempo, ονομαζόμενο *cantabile, primo tempo*, ή λαμβάνοντας τον τίτλο του από την ένδειξη του tempo του˙ μια συνδετική ενότητα, συχνά με αφορμή κάποιο σκηνικό συμβάν – την είσοδο ενός καινούριου ήρωα, ή την αποκάλυψη μιας καινούριας πληροφορίας – ονομαζόμενη ως *tempo di mezzo* και ένα καταληκτικό τμήμα, την αποτελούμενη από δύο στροφές *cabaletta*, συνήθως ταχύτερη από το πρώτο μέρος και με απαιτήσεις δεξιοτεχνίας από την πλευρά του τραγουδιστή. Ταυτόσημα διαμορφωμένο ήταν κατά τον μελετητή και το μεγάλο ντουέττο, αν και περιελάμβανε και ένα εισαγωγικό κομμάτι πριν το cantabile, «αποκαλούμενο από τον Abramo Basevi ως το *tempo d' attacco*», ενώ «μεγάλης κλίμακας εσωτερικά finale ακολουθούσαν το πρότυπο του μεγάλου ντουέττου, αν και συχνά μ' ένα περισσότερο επεξεργασμένο *tempo d' attacco*», ενώ το *primo tempo* σε σύνολα συχνά ονομαζόταν "Largo" ή "Largo concertato" και το τελικό μέρος λεγόταν "stretta"». Ο Parker αναφέρεται τέλος και στα σύντομα, αυτοτελή κομμάτια, που συχνά λειτουργούσαν ως συνδετικοί κρίκοι μεταξύ των παρπάνω ευρύτερων και πολύπτυχων μουσικών ενοτήτων: πρόκειται συνήθως για χορωδιακά ή και «μικρότερες άριες με ένα μέρος, που συχνά έφεραν τον τίτλο "Romanza"»[124].

Όσον αφορά στη δομή των παραπάνω μορφών, προσφιλής όρος στον Parker είναι αυτός του *λυρικού προτύπου*, της *καθιερωμένης μορφής* στην οποία προσφεύγει η πλειονότητα των κριτικών στην προσπάθειά τους να συνοψίσουν το σχήμα πάνω στο οποίο είναι δομημένα «τα μικρότερης κλίμακας λυρικά κομμάτια του Verdi». Κατά τον συγγραφέα πρόκειται για μια μορφή διαμορφωμένη με βάση την τετράμετρη φράση και «που αναπαρίσταται με το σχήμα *A A΄ B A΄΄* ή με την συνηθισμένη του παραλλαγή *A A΄ B C*». Πάντα κατά τον Parker στο συγκεκριμένο σχήμα μπορεί να προσαρτώνται και αριθμοί που να δηλώνουν το μέγεθος της φράσης, που συνήθως είναι τέσσερα μέτρα, ή ακόμη να ενσωματώνονται και στίχοι του ποιητικού κειμένου, καθώς η πιο συνηθισμένη χρήση του «βαίνει με απόλυτη ακρίβεια παράλληλα με τη μουσική περιοδικότητα, με το δίστιχο να αντιστοιχεί σε μια τετράμετρη περίοδο»[125]. Προς το τέλος της πρώτης περιόδου ωστόσο διαπιστώνει ο μελετητής και μια διεύρυνση των

---

[123] *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2007, σελ. 10.
[124] Αυτόθι, σελ. 16-17.
[125] Αυτόθι, σελ. 19.

λυρικών μορφών που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και που συνεχίζεται και κατά τη δεύτερη από τις παραπάνω περιόδους, αποδίδοντας αυτήν στις επιρροές της Γαλλικής όπερας. Η εν λόγω διεύρυνση αφορά κυρίως σε άριες ευρείας κλίμακας, όπου το προαναφερθέν λυρικό πρωτότυπο σταδιακά εγκαταλείπεται και τη θέση του καταλαμβάνει «μια χαρακτηριστικά Γαλλική τριμερή μορφή, με μεγαλύτερα τμήματα *A* […] δίπλα σε χαλαρότερα και σε εξαγγελτικό ύφος τμήματα *B*», ενώ αντίθετα «τα σολιστικά μέρη που περιέχονται στα ντουέττα και στα μεγαλύτερα σύνολα συχνά διατηρούν το παλαιό σχήμα *A A΄ B A΄΄*[126]. Τέλος, η ανάγκη για μουσικές μορφές που να αποδίδουν εμφατικά και με πειστικότητα τις διαρκείς μεταπτώσεις στη διάθεση και στην ψυχολογία των ηρώων, στοχεία που προσιδιάζουν κυρίως στον «ομιλητικό διάλογο» και όχι σε τυποποιημένους «μονολόγους», οδήγησε κατά τον Parker τον συνθέτη σε μια «χαλάρωση των ορίων μεταξύ προσωδίας και μουσικής» στην τελευταία φάση της δημιουργικής του πορείας, με αποτέλεσμα «να είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς απομεινάρια από τις παλαιές μορφές του Ottocento» στα έργα αυτής της περιόδου[127].

Είναι γεγονός πάντως πως, παρά την πλούσια και εκτενή βιβλιογραφία τη σχετική με τη ζωή και το έργο του συνθέτη, οι αναφορές και οι αναλύσεις του θρησκευτικού στοιχείου στα έργα του είναι μάλλον περιστασιακού χαρακτήρα. Ακόμη και σε όπερες με σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτικό περιεχόμενο, όπως ο *Nabucco* και *I Lombardi alla prima crociata*, το ενδιαφέρον των μελετητών εστιάζεται κυρίως στις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις του θρησκευτικού στοιχείου, ενώ σχετικές αναφορές σε έργα της ύστερης περιόδου, όπως το *La Forza del destino* και ο *Don Carlos*, παρά το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, δεν αναλύουν σε βάθος τον ρόλο που φέρεται να διαδραματίζει σε αυτά η θρησκευτική πίστη.

Παλαιότερες βιογραφίες του συνθέτη, όπως αυτή του Arthur Pougin, ο οποίος «συγκέντρωσε όλες τις διαθέσιμες πληροφορίες στην υπ' αυτού εκδοθείσα "vie anecdotique", δημοσιευμένη σε συνέχειες στο περιοδικό *Le Ménestrel* στα 1878» (το ίδιο έργο κυκλοφόρησε «στα 1881, σε μιαν Ιταλική έκδοση με τίτλο *Giuseppe Verdi: vita aneddotica*, μεταφρασμένο, σχολιασμένο και επαυξημένο από τον Jacopo Caponi, γνωστό με το ψευδώνυμο "Folchetto"»[128]) ή του Frederick J. Crowest (*Verdi: Man and Musician*, Λονδίνο 1897) στερούνται σχεδόν παντελώς σχετικών αναφορών. Το αυτό ισχύει και για άρθρα ανάλογου περιεχομένου που χρονολογούνται περίπου την ίδια περίοδο, όπως αυτό του μουσικοκριτικού St. John-Brenon Algernon (*Giuseppe Verdi*, 1916), καθώς και για εκείνα που πραγματεύονται τη ζωή και το έργο του συνθέτη παράλληλα με τους συγχρόνους του, όπως αυτό του F. Bonavia («Verdi and His Contemporaries», 1923), του J.W. Klein («Verdi' s Italian Contemporaries & Successors», 1934) και του Alexander Brent-Smith («A Study of Verdi», 1931). Ανάλογα θα ανέμενε κανείς περισσότερο λεπτομερείς προσεγγίσεις όσον αφορά στις μεταφυσικές αναζητήσεις του Verdi στο έργο του Frank Walker *The Man Verdi* (Λονδίνο, 1962), καθώς «δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη βιογραφία, αλλά για μια λεπτομερή σπουδή του συνθέτη σε σχέση με εκείνους που ήταν πολύ κοντά σε αυτόν», όπου ο συγγραφέας «αποσαφήνισε κάποιους μύθους» και η οποία «είναι γραμμένη με

---

[126] Αυτόθι, σελ. 36.
[127] Αυτόθι, σελ. 51.
[128] Andrew Porter, «A Selected Bibliography», στο: William Weaver και Martin Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1979, σελ. 247. Βλ. και David Rosen, «Recent Verdi Literature: A Survey», *The Musical Times* Vol. 124 No. 1684, Ιούνιος 1983, σελ. 353-356.

διεισδυτικότητα όσον αφορά στα πρόσωπα με τα οποία συνδεόταν»[129]. Λίγο καλύτερα έχουν τα πράγματα όσον αφορά σε άλλες, λίγο μεταγενέστερες βιογραφίες του συνθέτη, όπως αυτή του Ferruccio Bonavia (*Verdi*, Λονδίνο, 1930), του Francis Toye (*Verdi*, Λονδίνο, 1931) ή του T. R. Ybarra (*Verdi: Miracle Man of opera*, 1955), ενώ ενδιαφέρον ως προς το συγκεκριμένο θέμα παρουσιάζουν οι προσεγγίσεις του Dyneley Hussey στην υπ' αυτού εκπονηθείσα βιογραφία του συνθέτη, με ιδιαίτερη βαρύτητα σε ξεχωριστές πτυχές της δραματουργίας του (*Verdi*, Λονδίνο 1940).

Ξεχωριστή θέση στη βιβλιογραφία καταλαμβάνει η βιογραφία του συνθέτη που εξεπόνησε ο George Martin (*Verdi*, Νέα Υόρκη, 1963), «ένα έργο ιδιαίτερης αξίας, που υποδηλώνεται και από τον υπότιτλό του: "His Music, Life and Times"»[130], όπου οι αναφορές στο θρησκευτικό στοιχείο στη ζωή και στο έργο του συνθέτη πραγματοποιούνται σε συνδυασμό με τις εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες. Αντίθετα περιορισμένες είναι οι αναφορές στα θρησκευτικά σημαινόμενα της Βερντιανής δραματουργίας που παρατίθενται στην ογκωδέστατη και λεπτομερέστατη βιογραφία που εξεπόνησε η Mary Jane Philips-Matz (*Verdi: a biography, Oxford* University Press, Νέα Υόρκη 1993).

Από τις μελέτες ανάλογου περιεχομένου περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εκείνες όπου οι βιογραφικές αναφορές συνδυάζονται με περισσότερο ή λιγότερο εκτενείς αναλύσεις της κάθε όπερας, όπως η προαναφερθείσα «πρώτη μελέτη στις όπερες του Verdi» από τον Abramo Basevi (δημοσιευμένη το πρώτον στη Φλωρεντία το 1859 με τίτλο *Studio sulle opera di Giuseppe Verdi*, ανατύπωση στη Bologna το 1978)[131], καθώς και εκείνη του μουσικοκριτικού και εξειδικευμένου στο Ελισαβετιανό δράμα και καθηγητή της Αγγλικής γλώσσας στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης Gabriele Baldini[132], η συγγραφή της οποίας διακόπηκε βίαια το 1969 λόγω θανάτου του ιδίου (*The story of Giuseppe Verdi. Oberto to Un Ballo in Maschera*, Cambridge University Press, Cambridge 1980). Στην πραγματικότητα το καθαρά βιογραφικό ενδιαφέρον της μελέτης σταματά στο 1840, καθώς εφεξής ο Baldini θεωρεί πως τα μοναδικά κείμενα που μας αφηγούνται «την πλέον αληθινή, τη λιγότερο εξωραϊσμένη ζωή του Verdi είναι οι παρτιτούρες και μόνο»[133]. Το έργο του Baldini καθιστά ακόμη πιο ενδιαφέρον και η κριτική παρέμβαση του Roger Parker (ο οποίος εξεπόνησε και την Αγγλική μετάφραση του 1980), καθώς χάρη σ' αυτήν η μελέτη εμπλουτίστηκε από αρκετές παραπομπές αναφορικά με τις πηγές του συγγραφέα (τις οποίες είχε παραλείψει ο επιμελητής της Ιταλικής έκδοσης Fedele d' Amico [1970]), ενώ ο ίδιος προχώρησε στη διόρθωση πολλών λαθών, φροντίζοντας όμως ώστε το καθαυτό κείμενο να μείνει άθικτο[134]. Καθώς το περιεχόμενο αμφοτέρων των μελετών δεν είναι ακραιφνώς βιογραφικό, αλλά εστιάζει και στα επιμέρους έργα, είναι εφικτή η εύρεση στοιχείων ή και εκτενέστερων ενοτήτων που μπορούν ν' αποβούν φωτίσουν το θέμα των θρησκευτικών προεκτάσεων της Βερντιανής εργογραφίας. Ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ογκώδης μελέτη του D. Kimbell με τίτλο *Verdi in the age of Italian Romanticism* (Cambridge 1981), αν και καλύπτει το διάστημα μέχρι την εποχή της *Traviata*. Ακολουθώντας ο μελετητής τη μέθοδο του Budden (βλ. κάτωθι, σελ. 30) συνδυάζει κεφάλαια με χαρακτήρα επισκόπησης και μελέτες συγκεκριμένων έργων. Αν και η μέθοδος του Kimbell θεωρείται γενικά από τον Rosen ως «ανεπιτυχής πειραματισμός»[135], το όλο

---

[129] Andrew Porter, «A Selected Bibliography», ό.π., σελ. 246.
[130] Αυτόθι.
[131] Αυτόθι, σελ. 250.
[132] David Rosen, «Recent Verdi Literature: A Survey», ό.π., σελ. 354.
[133] Αυτόθι.
[134] Αυτόθι.
[135] Αυτόθι.

έργο αποβαίνει εξαιρετικά χρήσιμο ως προς το θέμα του θρησκευτικού στοιχείου στα υπό εξέταση έργα, καθώς πρόκειται για όπερες περιέχουσες εκτενείς σκηνές με πολλαπλά θρησκευτικά σημαινόμενα, τα οποία ο Kimbell προσεγγίζει και αναλύει με πρωτοτυπία και επιτυχία. Αντίθετα, πενιχρές είναι οι πληροφορίες ως προς το συγκεκριμένο θέμα που μας παρέχονται τόσο από ανάλογες μελέτες του P. Southwell-Sander **(***Verdi*, Λονδίνο 1978) και του R. Hardcastle (*Verdi*, Λονδίνο 1996), αλλά και από πολύ μεταγενέστερες, όπως του J. Rosselli (*The life of Verdi*, Νέα Υόρκη 2000), του W. Berger (*Verdi with a Vengeance*, Νέα Υόρκη 2000) και του W. Schoell (*Giuseppe Verdi and Italian Opera*, Βόρεια Καρολίνα 2007). Τέλος, τόσο «η πλέον αξιόπιστη μελέτη της ζωής και του έργου του συνθέτη» από τον Julian Budden (*Verdi*, Λονδίνο, 1985)[136], όσο και το τρίτομο έργο του ιδίου (*The Operas of Verdi*, Λονδίνο 1973, 1978, 1981), σημείο αναφοράς για οποιονδήποτε θα επιθυμούσε να εντρυφήσει στο έργο του συνθέτη, αρκούνται σε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες και εύστοχες, αλλά σύντομες και περιστασιακές αναφορές στα θρησκευτικά σημαινόμενα της Βερντιανής δραματουργίας.

Διαφορετικά είναι τα πράγματα ωστόσο για βιβλία ή και μεμονωμένες μελέτες που αφορούν στην εποχή του Risorgimento και, ως εκ τούτου, περιέχουν εκτενείς αναφορές στις έντονα θρησκευτικές αποχρώσεις του. Στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει κατά πρώτον να μνημονεύσουμε τη μελέτη του Maurizio Viroli *As if God existed: Religion and Liberty in the History of Italy*, New Jersey 2012, η οποία, όπως δηλώνει ο τίτλος της, πραγματεύεται αποκλειστικά τη θρησκευτική διάσταση του Risorgimento, καθώς και εκελινη με τίτλο «Religion and society, 1789-1892», του D. I. Kertzer, που εμπεριέχεται στον συλλογικό τόμο του J. A. Davis (επιμ.) *Italy in the Nineteenth Century* (Οξφόρδη 2000). Όσον αφορά σε θρησκευτικές σκηνές έργων του Verdi που ανήκουν στη συγκεκριμένη περίοδο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σχετικά κεφάλαια που περιέχονται, μεταξύ άλλων, στο έργο του Anthony Arblaster *Viva la Liberta! Politics in the Opera* (Λονδίνο 1992), μια μελέτη του R. Parker η σχετική με «το Βερντιανό πατριωτικό χορωδιακό στη δεκαετία του 1840» (*"Arpa d' or": The Verdian patriotic chorus*, Πάρμα 1997) καθώς και το κείμενο της Mary Ann Smart με τίτλο «Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi' s Risorgimento Fantasies», όπως αυτό περιέχεται στον συλλογικό τόμο που επιμελούνται οι A. R. Ascoli και K. v. Henneberg *Making and Remaking Italy* (Οξφόρδη 2001).

Ιδιαίτερα χρήσιμες για το θέμα μας είναι και μελέτες καθαρά «συστηματικού» χαρακτήρα, όπου περιέχονται περισσότερο ή λιγότερο εκτενείς αναλύσεις για κάθε όπερα χωριστά, ή εξετάζονται συστηματικά και λεπτομερώς οι χρησιμοποιούμενες μουσικές μορφές, θέματα σχετικά με τη δομή του ποιητικού κειμένου, με τη χρήση της ορχήστρας, ή ζητήματα που παρουσιάζονται σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο του συνθέτη. Στην πρώτη κατηγορία θα μπορούσαμε να εντάξουμε την παλαιότερη αλλά ενδιαφέρουσα μελέτη του E. Newman με τίτλο *Stories of the great operas and their composers* (Νέα Υόρκη 1930), την νεώτερη αλλά και συντομότερη του Charles Osborne (*The Complete Operas of Verdi*, Λονδίνο, 1969), η οποία μάλιστα διακρίνεται και για τους «ελαφρώς δημοφιλείς σχολιασμούς» της[137], καθώς και το συνοπτικό αλλά ενδιαφέρον εγχειρίδιο του R. Parker με τίτλο *The New Grove guide to Verdi and his operas* (Νέα Υόρκη 2007). Στη δεύτερη κατηγορία θα πρέπει ν' αναφερουμε τόσο τον συλλογικό τόμο που επιμελείται ο S. L. Balthazar και που φέρει τον τίτλο *The*

---

[136] Andrew Porter, «A Selected Bibliography», ό.π., σελ. 245. Βλ. και Robert Anderson, «Sympathetic Verdi. Verdi by Julian Budden», *The Musical Times* Vol. 126 No. 1712, Οκτώβριος 1985, σελ. 603.

[137] Andrew Porter, «A Selected Bibliography», ό.π., σελ. 245.

Cambridge Companion to Verdi (Cambridge 2004) όσο και εκείνον που επιμελείται ο Martin Chusid, με τίτλο *Verdi' s middle period* (Σικάγο και Λονδίνο 1997), όπου περιέχονται κείμενα και μελέτες ιστορικο-συστηματικού χαρακτήρα, υψίστης σημασίας για ζητήματα που αφορούν την ως άνω περίοδο της Βερντιανής δραματουργίας.

Περισσότερο διεξοδικά αναφέρονται σε σχετικές με τη θρησκευτική πίστη πτυχές της εργογραφίας του συνθέτη μελέτες που εστιάζουν στη σχέση μουσικής και δράματος σε αυτήν, όπως αυτή σε δύο τόμους του Vincent Godefroy με τίτλο *The Dramatic Genius of Verdi* (Λονδίνο, 1975 και 1978 αντίστοιχα) καθώς και εκείνη του Gilles de Van (*Verdi' s Theater. Creating Drama through Music*, Λονδίνο 1988). Από την πρώτη μελέτη ιδιαίτερα χρήσιμος για το θεμα μας αποβαίνει ο δεύτερος τόμος, όπου εξετάζονται οι οκτώ τελευταίες όπερες του συνθέτη (καθώς και το θέμα του Βασιλιά Ληρ). Παρά τα όσα μειονεκτήματα καταλογίζει στο έργο του Godefroy ο D. Rosen, όπως η απουσία διερεύνησης της διαδικασίας οριστικοποίησης του λιμπρέττου, ή η έλλειψη αναφορών στη σχετική αλληλογραφία του συνθέτη[138], οι επισημάνσεις του μελετητή αποκτούν πολλές φορές ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς στον συγκεκριμένο τόμο περιλαμβάνονται έργα οι θρησκευτικές προεκτάσεις των οποίων είναι δεκτικές πολλών ερμηνειών. Αντίθετα το αναλόγου περιεχομένου, όπως τουλάχιστον υποδηλώνει ο τίτλος του, έργο του C. Osborne με τίτλο *Verdi. A Life in the Theatre* (Νέα Υόρκη, 1989) αποτελεί κατ' ουσίαν άλλη μια βιογραφία του συνθέτη.

Στα πλαίσια αυτού του είδους μελετών μοναδικής σπουδαιότητας αναδεικνύεται το έργο του Fritz Noske με τίτλο *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (Χάγη 1977), το δεύτερο μέρος του οποίου μεταξύ άλλων διερευνάται σε βάθος ο τελετουργικός, όμοιος με χαρακτήρα ιεροτελεστίας, χαρακτήρας ευάριθμων σκηνών σε όπερες του συνθέτη. Όχι λιγότερο ενδιαφέρουσα και η μελέτη του Joseph Kerman αναφορικά με τα «επανεμφανιζόμενα θέματα» στις όπερες του Verdi (καθώς και στον εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα τους από το Βαγκνέριο leitmotiv), αφού η χρήση αυτών των θεμάτων σχετίζεται κατά κανόνα με θρησκευτικά σημαινόμενα (*Write All These Down*, Καλιφόρνια 1994). Ανάλογη σημασία αποδίδουμε και στο έργο του Jonathan Lewsey με τίτλο *Who' s who in Verdi* (Ashgate 2001), όπου ο συγγραφέας, παρουσιάζοντας και αναλύοντας το προφίλ του συνόλου σχεδόν των Βερντιανών ηρώων, δεν παραλείπει να εστιάσει και στη θρησκευτική διάσταση, όπου αυτή εμφανίζεται, παρέχοντας πολύτιμο υλικό προς σχολιασμό.

Ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον ως προς το θέμα μας αποκτούν και έργα που ερευνούν σε βάθος όλες τις πτυχές αποκλειστικά μιας όπερας, ή μελετούν και αναλύουν μεμονωμένες σκηνές κάποιων έργων. Από την πρώτη κατηγορία θα πρέπει να αναφέρουμε τον συλλογικό τόμο των David Rosen και Andrew Porter (επιμ.) με θέμα τον Macbeth (*Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, Νέα Υόρκη 1984), όπου, εκτός του συνόλου της αλληλογραφίας του συνθέτη της σχετιζομένης καθ' οιονδήποτε τρόπο με τη συγκεκριμένη όπερα, περιέχονται και μελέτες που καλύπτουν κάθε πτυχή αυτής. Δεδομένου του εντελώς πρωτόγνωρου χαρακτήρα που προσλαμβάνουν οι θρησκευτικές αναφορές στη συγκεκριμένη όπερα, τα σχετικά κείμενα παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον. Μοναδικής σημασίας εξάλλου (πάντα σε σχέση με τον Macbeth) είναι και το έργο του Christoph Clausen όπου διερευνάται σε βάθος η σχέση της όπερας του Verdi με το ομώνυμο δράμα του Shakespeare (*Macbeth Multiplied: Negotiating Historical and Medial Difference between Historical and Medial Difference between Shakespeare and Verdi*, Άμστερνταμ 2005), ενώ ο θρησκευτικός-

[138] David Rosen, «Recent Verdi Literature: A Survey», ό.π., σελ. 355.

τελετουργικός χαρακτήρας του ρόλου των Μαγισσών στη συγκεκριμένη όπερα διερευνάται ενδελεχώς και στο άρθρο του D. Albright με τίτλο «The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth» (2005).

Ανάλογης σπουδαιότητας και το μνημειώδες έργο του Hans Busch το σχετικό με τη γένεση της Aida (*Verdi' s Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, Minneapolis 1978), όπου ο συγγραφέας, παραθέτοντας το σύνολο της αλληλογραφίας του συνθέτη που αφορά στη συγκεκριμένη όπερα φέρνει στο φως πλήθος στοιχείων που έχουν να κάνουν με το ιστορικό υπόβαθρο του κειμένου του λιμπρέττου, το οποίο, ως γνωστόν, βρίθει θρησκευτικών αναφορών. Εξαιρετικού ενδιαφέροντος και το σχετικό άρθρο Jean Marcel Humbert «Αΐντα: Από την αρχαιολογία στην αιγυπτολογία» (2000-2001).

Αν και μοναδικό ολοκληρωμένο, αυτοτελές κομμάτι θρησκευτικού ενδιαφέροντος στον *Otello* είναι το *Credo* του Ιάγου, όμως η θρησκευτική προβληματική και τα σχετικά ζητήματα που προκύπτουν από αυτό είναι μοναδικά σε όλη την εργογραφία του συνθέτη. Πολύτιμοι αρωγοί στην ανάλυση και διερεύνηση αυτής της αλλοπρόσαλης ομολογίας «πίστης», η μελέτη του James A. Hepokoski (*Otello*, Cambridge 1987), με τη λεπτομερέστατη ανάλυση του μονολόγου, καθώς και το κείμενο της Katherine Bergeron με τίτλο «How to Avoid Believing (While Reading Iago's "Credo" »), το οποίο περιέχεται στον συλλογικό τόμο που επιμελούνται οι Arthur Gross και Roger Parker με τίτλο *Reading Opera* (New Jersey 1998). Πολύτιμες πληροφορίες ιστορικού περιεχομένου εξάλλου μας παρέχονται τόσο σε άρθρα του J.W. Klein («Verdi and Boito», 1928 και «Verdi' s "Otello" and Rossini' s», 1964), των Edgar Istel και Theodore Baker («The "Otello" of Verdi and Shakespeare», 1916) και του Roy E. Aycock («Shakespeare, Boito and Verdi», 1972) όσο – και κυρίως – στον τόμο που επιμελήθηκε ο W. Weaver (επιμ.) και που περιλαμβάνει την εκτενέστατη αλληλογραφία του συνθέτη με τον λιμπρεττίστα του (*The Verdi – Boito correspondence*, Σικάγο και Λονδίνο 1994).

Εξ ετέρου ξεχωριστού ενδιαφέροντος είναι και οι ρηξικέλευθες προσεγγίσεις του R. Parker σε σκηνές που συμβαίνει να διακρίνονται και για τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα, όπως η 2η Σκηνή του Τρίτου Μέρους του *Nabucco*, με το περίφημο χορωδιακό των Εβραίων αιχμαλώτων και την ακολουθούσα Προφητεία του Ζαχαρία, την τελική Σκηνή της *Forza del Destino*, καθώς και εκείνην του *Stiffelio*, στο έργο του *Leonora' s last act: essays in Verdian discource* (New Jersey 1997). Ανάλογης σπουδαιότητας και η ανάλυση της 1ης Σκηνής του Πρώτου Μέρους του *Nabucco* σε σύγκριση με την αντίστοιχη Σκηνή του Ροσσίνειου *Mosé*, καθώς και της Α΄ Πράξης της *Forza* που εκπονεί ο Pierluigi Petrobelli (*Music in the theatre: essays on Verdi and other composers*, New Jersey 1994), ενώ η Mary Ann Smart αναδεικνύει και αναλύει την άκρως ενδιαφέρουσα πτυχή της *κίνησης* σε άριες που κορυφώνονται και ολοκληρώνονται με θρησκευτική έξαρση, όπως της Amelia από τη Β΄ Πράξη του *Un Ballo in Maschera* ή η τελευταία ενότητα από την άρια της Aida *Ritorna vincitor* στην Α΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας (*Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Καλιφόρνια 2004). Τέλος, μιαν άκρως ενδιαφέρουσα ερμηνευτική προσέγγιση μιας μάλλον παράταιρης θρησκευτικής παρένθεσης στην 1η Σκηνή της Β΄ Πράξης της *Forza* μας προσφέρει ο Emanuele Senici στο εκτενές κείμενό του με τίτλο «At the Tavern with Manzoni and Verdi*: I promessi sposi* and the Dramaturgy of *La forza del destino*», που περιέχεται στον συλλογικό τόμο που επιμελούνται οι Melania Bucciarelli και Berta Joncus (*Music as social and cultural practice*, Woodbridge 2007), ενώ οι επιρροές της Γαλλικής Αισθητικής που σε σημαντικό βαθμό προσδιορίζουν το ύφος και την τεχνοτροπία του συνθέτη από την εποχή της *Jérusalem* και εντεύθεν αναλύονται με διεξοδικό τρόπο στο έργο του Andreas Giger με τίτλο *Verdi and the*

French Aesthetic: Verse, Stanza and the Melody in the Nineteenth Century Opera (Νέα Υόρκη 2008). Η *Jérusalem* ωστόσο ως η όπερα που αποτελεί το ορόσημο για το άνοιγμα αυτό του συνθέτη στη Γαλλική οπερα αποτελεί και το θέμα του άρθρου του D. Kimbell με τίτλο «Verdi's First Rifacimento: "I Lombardi" and "Jérusalem" » (1979).

Η καθαυτό σχέση του Verdi με τη θρησκεία απασχόλησε κατ' αρχάς τους μελετητές σε άρθρα ή μελέτες που εξετάζουν τη σχέση του συνθέτη με τον Alessandro Manzoni, όπως αυτό των Albert Maecklenburg και Theodore Baker («Verdi and Manzoni», 1931) καθώς και εκείνο της Barbara Reynolds («Verdi and Manzoni: an Attempted Explanation», 1948). Μια γενικότερη θεώρηση του θρησκευτικού στοιχείου τόσο στη ζωή του ίδιου του Verdi όσο και στο έργο του (με αναφορά σε συγκεκριμένες όπερες) επιχειρεί ο Roger Parker στο άρθρο του με τίτλο «One Priest, One Candle, One Cross» (1995-96), προοριζόμενο αρχικά για μια ραδιοφωνική ομιλία στο 3° κανάλι του BBC και που αναμεταδόθηκε ραδιοφωνικά κατά τη διάρκεια διαλείμματος σε μια παραγωγή του Stiffelio στη Μετροπόλιταν Όπερα. Τέλος ο G. Martin, αφιερώνοντας ξεχωριστό κεφάλαιο στις «Θρησκευτικές πτυχές» του συνθέτη, στο βιβλίο του με τίτλο *Aspects of Verdi* (Νέα Υόρκη, 1993), εστιάζει ομοίως στη σχέση του συνθέτη με τον Manzoni και στην επίδραση που είχε αυτή στη σύνθεση του *Requiem*.

Μια πρώτη συστηματική προσπάθεια μελέτης και ανάλυσης της θρησκευτικότητας στις όπερες του Verdi απετέλεσε η Διδακτορική Διατριβή του William Albert Herrmann με τίτλο «Religion in the operas of Giuseppe Verdi» (Πανεπιστήμιο της Κολούμπια, 1963). Έπειτα από μια σύντομη Εισαγωγή, στην οποία γίνεται λόγος κυρίως για τη συχνή παρουσία αλλά και την έκταση σκηνών θρησκευτικού περιεχομένου στις όπερες του συνθέτη, ώστε να καθίσταται αναγκαία η συγγραφή μιας μελέτης που θα έχει ως αντικείμενο την ανάλυση αυτών των σκηνών, ενώ τίθενται και τα ερωτήματα αφ' ενός κατά πόσον ο ίδιος οι συνθέτης ήταν θρησκευόμενος και αφ' ετέρου της δυνατότητας διάκρισης ανάμεσα σε «θρησκευτικό» και «κοσμικό» στυλ στη Βερντιανή εργογραφία (με σημείο αναφοράς το Requiem και τις κριτικές που αυτό δέχτηκε στην εποχή του), ο Herrmann άρχεται της μελέτης του διερευνώντας τις σχέσεις του ιδίου του Verdi με τη θρησκεία είτε σε προσωπικό επίπεδο, είτε στα πλαίσια της εποχής του, και ιδιαίτερα του Risorgimento (Chapter I: Verdi and Religion). Καθώς τις παραπάνω σχέσεις έχουμε ήδη εξετάσει στην παρούσα Εισαγωγή της ανά χείρας διατριβής, ως προς το συγκεκριμένο θέμα προφανώς οι δύο διατριβές εν μέρει συμπίπτουν. Όμως η σχετικά πενιχρή Βιβλιογραφία της εποχής του δυσχεραίνει τον Herrmann στο να δώσει μια περισσότερο ολοκληρωμένη θεώρηση των έντονων θρησκευτικών διαστάσεων που συχνά προσελάμβανε η συγκεκριμένη εθνικοαπελευθερωτική κίνηση, με αναφορές σε πνευματικά αναστήματα που διακρίνονταν τόσο για τη βαθειά θρησκευτική τους πίστη, όσο και για την έντονη κριτική που ασκούσαν στην κοσμική εξουσία του Βατικανού. Ως εκ τούτου, μια βασική πτυχή της θρησκευτικότητας που διέκρινε τον συνθέτη και που απηχείται σε πολλούς ήρωές του παραμένει παρουσιάζεται μάλλον ελλιπώς. Εξ ετέρου, τόσο στο Δεύτερο Κεφάλαιο της διατριβής του Herrmann, όπου εξετάζονται οι θρησκευτικές πτυχές των λιμπρέττων που χρησιμοποιεί ο Verdi (Chapter II: Religious Elements in the Libretto) όσο και σ' εκείνα όπου μελετώνται και αναλύονται ξεχωριστές πτυχές του θρησκευτικού στοιχείου (Chapter IV. Religious Choruses. Liturgical Scenes και Chapter V. Depiction of the Clergy), ικανός αριθμός θρησκευτικών σκηνών που επισημαίνουμε σ' όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας είτε απουσιάζουν πλήρως, είτε οι αναφορές προς αυτές είναι λίαν περιορισμένες. Είναι χαρακτηριστικό άλλωστε πως τα μοναδικά έργα για τα οποία ο Herrmann αφιερώνει ξεχωριστό

κεφάλαιο στη διατριβή του είναι ο *Nabucco* και οι *Λομβαρδοί* (Chapter III. Two Early Religious Operas). Παρά το ότι ο ίδιος ο μελετητής ορθώς επισημαίνει τον έντονο προσωποκεντρικό χαρακτήρα των Βερντιανών «θρησκευτικών επεισοδίων», κάνοντας λόγο για «προσευχές που μοιάζουν να βγαίνουν από τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής» και επικαλούμενος προς επίρρωση της θέσης του αυτής ανάλογες επισημάνσεις του Italo Rizzi, του Gino Roncaglia και άλλων μελετητών (σελ. 99), απουσιάζει από τη μελέτη του η πρώτη αλλά ιδιαίτερα επιτυχής απόπειρα του συνθέτη προς την κατεύθυνση αυτή: η Romanza του Riccardo από τη Β΄ Πράξη του *Oberto*, η οποία, σύμφωνα με την υπόδειξη του ιδίου του συνθέτη, πρέπει ν' αποδοθεί «in atto di preghiera»! Ανάλογα ο Herrmann, παρά το ότι αφιερώνει το Έκτο Κεφάλαιο της διατριβής του σε *Προσευχές για Σοπράνο*, δεν συμπεριλαμβάνει σε αυτό τη σύντομη, αλλά ένθερμη αυτοσχέδια προσευχή με την οποία η Fenena συμμετέχει στο terzetto στο Α΄ Μέρος του *Nabucco*, ενώ για την προσευχή της ίδιας ηρωίδας στο Δ΄ Μέρος της ίδιας όπερας αφιερώνει μόλις μερικές αράδες (παρά το ότι φέρεται να συμφωνεί με την άποψη του Toye, σύμφωνα με την οποία η εν λόγω άρια. Ανάλογα ο μελετητής ελάχιστα αναφέρεται στην preghiera του Nabucco (επίσης από το Δ΄ Μέρος της όπερας) και μάλιστα χωρίς την παραμικρή μνεία της Σκηνής που προηγείται της άριας (με τον έντονα υπαρξιακό χαρακτήρα της και την ανάγλυφη παρουσίαση των ψυχικών μεταπτώσεων του άλλοτε κραταιού και αιμοσταγούς μονάρχη, μέσα από τις οποίες οδηγείται στην ανακάλυψη του αληθινού *Θεού των Εβραίων*) και αρκούμενος σε μια απλή αναφορά στη «Μπελλίνεια αρποειδή συνοδεία από τα έγχορδα» και στην «κάπως αδιάφορη φιγούρα στα πνευστά», από την οποία, κατ' αυτόν, «φθείρεται το δεύτερο ήμισυ της άριας» (αυτόθι). Εξαιρετικά περιορισμένη και η αναφορά του Herrmann και στην preghiera του Ζαχαρία στο Β΄ Μέρος της όπερας, παρά τον χαρακτηρισμό αυτής ως «ευγενικής» και της επισήμανσης πως «εύκολα υπερβαίνει» ανάλογες θρησκευτικές σκηνές από έργα άλλων συνθετών της ιδίας περιόδου (σελ. 113-114). Πολύ περιορισμένη η αναφορά του Herrmann στο Salve Maria της Giselda από τους *Λομβαρδούς* (σελ. 120-121), ενώ απουσιάζουν η έχουσα αδιαμφισβήτητο χαρακτήρα προσευχής άρια της Lucrezia από την Α΄ Πράξη του *I due Foscari* (όπου για πρώτη φορά τίθεται το θέμα της διάκρισης μεταξύ θείας και ανθρωπίνης δικαιοσύνης), εκείνη της Luisa από τη Β΄ Πράξη της *Luisa Miller*, αλλά και η σπαρακτική επίκληση της ευσπλαγχνίας του Θεού με την οποία κατακλείεται το πασίγνωστο Addio del passato στη Γ΄ Πράξη της *Traviata*.

Γενικότερα έκπληξη προκαλεί η μάλλον απαξιωτική στάση του μελετητή όσον αφορά σε θρησκευτικές Σκηνές έργων της πρώτης περιόδου της Βερντιανής δραματουργίας: η πληθώρα θρησκευτικών σκηνών στην *Giovanna d' Arco* αφήνει αυτόν μάλλον ασυγκίνητο, αφού χαρακτηρίζει αυτές ως «αδύνατες» εξ επόψεως δραματικής (σελ. 96). Πιθανότατα είναι η παραπάνω στάση του Herrmann που έχει ως αποτέλεσμα την απουσία από τη διατριβή του δύο εξόχως θρησκευτικών Σκηνών, έντονα υπαρξιακού χαρακτήρα, από τους Ληστές (*I Masnadieri*): της αφήγησης από τον Francesco της οπτασίας από τη Μέλλουσα Κρίση και του διαλόγου του με τον πάστορα Moser, ενώ, παρά το γεγονός ότι ο Herrmann κρίνει σκόπιμο να αφιερώσει, όπως προαναφέραμε, το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής του στις σχέσεις του Verdi με τη θρησκεία και μάλιστα στα πλαίσια του Risorgimento, με εξαίρεση τον *Nabucco* και τους *Λομβαρδούς* απουσιάζουν από τη διατριβή του μεγαλειώδεις Σκηνές από όπερες όπου ακριβώς το θρησκευτικό στοιχείο συναρτάται με το πατριωτικό, όπως ο *Attila* και *La Battaglia di Legnano*.

Επιπλέον ο Herrmann δεν περιλαμβάνει στο έργο του και ικανό αριθμό Σκηνών όπου το θρησκευτικό στοιχείο συναρτάται άμεσα με πτυχές του κοινωνικού βίου (μεγάλο μέρος των οποίων περιέχεται ωσαύτως σε έργα της πρώτης περιόδου), όπως η

ιδιαίτερα προσφιλής στον συνθέτη σχέση πατέρα-κόρης, ή το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στη δικαιοσύνη των ανθρώπων και στη δικαιοσύνη του Θεού. Η τελευταία αυτή παράλειψη αποστερεί τη διατριβή του τόσο από τα εξόχως ενδιαφέροντα Finale από την Α΄ Πράξη πολλών έργων, όπως ο *Nabucco*, οι *Λομβαρδοί* αλλά και ο *Macbeth*, όσο – και κυρίως – από τις έχουσες εμφανέστατα χαρακτήρα θρησκευτικής τελετής *Σκηνές Δικαστηρίου*, με εξαίρεση αυτήν από τη Δ΄ Πράξη της *Aida*, η οποία, ωστόσο, δεν αναλύεται επαρκώς. Τέλος, ως σοβαρή έλλειψη θα χαρακτηρίζαμε την πλήρη απουσία αναφορών και αναλύσεων για τις σκηνές από τον *Macbeth* όπου πρωταγωνιστούν οι μάγισσες (με κορυφαία στιγμή το Μπαλλέτο της Γ΄ Πράξης), καθώς στις εν λόγω σκηνές επιχειρείται η απεικόνιση του *κακού* με μουσική τελετουργικού χαρακτήρα και με ξεκάθαρη σημειολογία, ενώ έκπληξη προκαλεί η παντελής απουσία από το έργο του παραπάνω μελετητή και της παραμικρής αναφοράς στον *Stiffelio*, μιας όπερας της οποίας η δράση εξελίσσεται διαρκώς με θρησκευτικό φόντο, παρακολουθώντας την εσωτερική πάλη ενός πάστορα να υπερβεί το σοβαρό ηθικό παράπτωμα της συζύγου του χάριν της πιστής εφαρμογής του ευαγγελικού νόμου της αγάπης και της συγχώρησης.

Στόχος της παρούσης διατριβής είναι μια όσο το δυνατόν πληρέστερη παρουσίαση και σε βάθος ανάλυση των θρησκευτικών σημαινομένων που περιέχονται στην εκτενέστατη και πολυποίκιλη Βερντιανή οπερατική δημιουργία, τόσο εξ επόψεως ποιητικού κειμένου, όσο και της απόδοσής αυτών μέσα από τη μουσική του συνθέτη. Υπό αυτήν την έποψη, θεωρούμε πως η προσπάθειά μας αποτελεί συνέχεια εκείνης του Herrmann, στοχεύοντας να συμπεριλάβει όσο το δυνατόν περισσότερες σκηνές θρησκευτικού περιεχομένου από το έργο του συνθέτη και συμβάλλοντας σε μια περαιτέρω εμβάθυνση στην ξεχωριστή αυτή πτυχή του έργου του.

Καθώς οι θρησκευτικές αναφορές στο έργο του Verdi διακρίνονται τόσο για το ιδιαίτερα ευρύ περιεχόμενό τους, όσο και για την ποικιλόμορφη μουσική τους απόδοση, κρίναμε σκόπιμη την υποδιαίρεση της ανά χείρας διατριβής σε *τέσσερα Μέρη*.

Το *πρώτο* από αυτά περιλαμβάνει Σκηνές με αποκλειστικά θρησκευτικό περιεχόμενο. Στόχος μας είναι να καταδείξουμε ότι ακόμη και στις Σκηνές όπου ο θρησκευτικός χαρακτήρας είναι πασιφανής, εκείνο που ενδιαφέρει τον συνθέτη δεν είναι τόσο το να δώσει έμφαση σε κάποιες τυποποιημένες θρησκευτικές εκφράσεις και αναφορές, αλλά η απόδοση μέσα από αυτές της ψυχολογίας των ηρώων.

Σε μια πρώτη ενότητα μελετώνται και αναλύονται Σκηνές στις οποίες κεντρική θέση κατέχουν προσευχές και επικλήσεις του ονόματος του Θεού. Κατά βάσιν πρόκειται για μονολόγους, όπως η Romanza του Riccardo από την Β΄ Πράξη του *Oberto*, η Preghiera του Ζαχαρία από το Β΄ Μέρος του *Nabucco* καθώς και η άρια του ήρωα του τίτλου και η Preghiera της Fenena από το Δ΄ Μέρος της ίδιας όπερας, το *Ave Maria* της Giselda από την Α΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, τα αργά μέρη από τις καβατίνες της Lucrezia (*I due Foscari*), της Giovanna (*Giovanna d' Arco*) και της Luisa (*Luisa Miller*) και δύο άριες της Leonora από τη Β΄ και Δ΄ Πράξη του *La Forza del destino*. Στην ίδια ενότητα περιλαμβάνονται επίσης και σύνολα στα οποία κάποιος από τους μετέχοντες αποδίδει κείμενο σαφώς θρησκευτικού περιεχομένου, όπως το μέρος της Fenena στο Terzetto από το Α΄ Μέρος του *Nabucco*, ή εκείνο της Amelia από το Terzetto της Α΄ Πράξης από το *Un Ballo in Maschera*. Τέλος, στην ενότητα περιέχονται και προσευχές στις οποίες καταλήγουν άριες κατά τα λοιπά μη-θρησκευτικού περιεχομένου, όπως η *επωδός* στην κάθε στροφή της άριας της Violeta *Addio del passato* από την *Traviata*, η τελική στροφή στην άρια της Amelia από τη Β΄ Πράξη του *Ballo* καθώς και εκείνη

της Aida στην Α΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας, και τέλος το *Ave Maria* από την άρια της Δυσδαιμόνας στη Δ΄ Πράξη του *Otello*.

Τα μέρη που περιλαμβάνονται στη δεύτερη ενότητα του Πρώτου Μέρους, περιέχουν μονολόγους ή διαλόγους που διακρίνονται για τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα τους. Στην ενότητα περιλαμβάνονται ο μονόλογος του Francesco και ο διάλογός του με τον πάστορα Moser από τη Δ΄ Πράξη των *Ληστών* (*I Masnadieri*), ο σύντομος διάλογος της Leonora με τον μοναχό Melitone, όπως και εκείνος με τον Guardiano στη Β΄ Πράξη του *La forza del destino*, ο διάλογος μεταξύ των δύο μοναχών στη Δ΄ Πράξη της ίδιας όπερας, καθώς και η εξόχως ενδιαφέρουσα εξ επόψεως μουσικοδραματικής *Σκηνή* μεταξύ του βασιλιά Φιλίππου και του Μεγάλου Ιεροεξεταστή από τη Δ΄ Πράξη του *Don Carlos*. Πρέπει να σημειωθεί ότι την εν λόγω Σκηνή αναλύει και ο Herrmann (σελ. 158-163), όμως από την ανάλυσή του από την ανάλυση της οποίας ωστόσο απουσιάζουν τόσο οι αναφορές στο σχετικό κείμενο του λιμπρέττου, όσο και εκείνες στο έργο του Schiller, με αποτέλεσμα να μην επιτυγχάνεται μια πλήρης και ολοκληρωμένη παρουσίαση τόσο του δραματικού πλαισίου εντός του οποίου διαδραματίζεται η Σκηνή, όσο και των θρησκευτικών σημαινομένων που εμπεριέχονται σε αυτήν. Ανάλογα ελλιπής θεωρούμε πως είναι και η μουσική ανάλυση του διαλόγου (παρά τις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις στο εισαγωγικό θέμα της ορχήστρας), καθώς δεν καθίσταται σαφές το όλο περίγραμμα της μορφής, οι σαφώς διακρινόμενες μεταξύ τους ενότητες και κυρίως η εκάστοτε προσαρμογή της μουσικής επεξεργασίας με κριτήριο το κείμενο του λιμπρέττου. Τέλος, η ενότητα κατακλείεται με δύο ξεχωριστούς μονολόγους από τον *Otello*: το *Credo* του Ιάγου από τη Β΄ Πράξη της όπερας και την όμοια με παραλήρημα αυτοσχέδια «προσευχή» του ήρωα του τίτλου στο μέσον της επόμενης Πράξης.

Η τρίτη ενότητα του Μέρους αναδεικνύει, μεταξύ άλλων, τον εξέχοντα ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η χορωδία στην ανάδειξη του θρησκευτικού στοιχείου, περιλαμβάνοντας κάποια χορωδιακά ήσσονος σημασίας (στα οποία παραλείπει να αναφερθεί ο Herrmann), όπως αυτό των Ιπποτών από τη Β΄ Πράξη του *Oberto*, ή εκείνο των Μοναζουσών από την Α΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, αλλά και το χαρακτηριστικό για το θρησκευτικό του ύφος Χορωδιακό των Προσκυνητών από την αρχή της Γ΄ Πράξης της ίδιας όπερας. Στην ίδια ενότητα περιλαμβάνονται και κάποιες σύντομες Σκηνές τυπικά θρησκευτικού χαρακτήρα, όπως η Εισαγωγή (*Introduzione*) στον *Stiffelio*, ή η Σκηνή της Προσευχής από τη Δ΄ Πράξη της αναθεωρημένης εκδοχής της όπερας (*Aroldo*), καθώς και άλλες, εκτενέστερες και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες δραματικά Σκηνές, όπως η επιγραφόμενη ως *Preghiera* πρώτη σκηνή από τη Β΄ Πράξη της *Forza* (απουσιάζει ωσαύτως από τη διατριβή του Herrmann, ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζει τη Σκηνή ως κοινότοπη, κάνοντας μάλιστα λόγο και για παράλειψη αυτής από «σύγχρονες παραγωγές» [σελ. 194]), το επιβλητικό Finale της ίδιας Πράξης, με πρωταγωνιστές τη Leonora και τους αδελφούς της μονής της *Παρθένου των Αγγέλων*, δύο εξόχως κωμικές Σκηνές από την ίδια όπερα (και στις οποίες ο Herrmann αναφέρεται ακροθιγώς) με πρωταγωνιστή τον μοναχό Melitone, στο τέλος της Γ΄ Πράξης και στην αρχή της επόμενης αντίστοιχα, αλλά και το ιδιαίτερα τραγικό Finale της αρχικής εκδοχής της όπερας (1862). Στην ίδια ενότητα μελετάμε και την Εισαγωγή στη Β΄ Πράξη του *Don Carlos*, με την έντονα κατανυκτική ατμόσφαιρα που δημιουργεί, ενώ το Finale από την Γ΄ Πράξη της ίδιας όπερας, παραλειφθέν υπό του Herrmann, δεν θα μπορούσε να απουσιάσει από αυτήν. Τέλος, η ενότητα κατακλείεται με τη σύντομη, αλλά ιδιαίτερα δυναμικού χαρακτήρα προσευχή του πλήθους για τη διάσωση του ηγέτη τους από την αρχή του *Otello*.

Στα πλαίσια του Πρώτου Μέρους κρίναμε επίσης σκόπιμο να εστιάσουμε και σε κάποιες θρησκευτικές αντιπαραθέσεις, όπως εκείνη μεταξύ Χριστιανών Σταυροφόρων

και Μουσουλμάνων (*I Lombardi / Jérusalem*), με φόντο τον «ιερό πόλεμο» για την απελευθέρωση των Χριστιανικών προσκυνημάτων από τους «απίστους». Τέλος, ολοκληρώνουμε το Μέρος με μιαν εκτενή αναφορά στον ιδιότυπο και μάλλον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα των Μαγισσών στον *Macbeth*.

Θρησκευτικές Σκηνές διαδραματιζόμενες με φόντο γεγονότα εθνικού – πατριωτικού ενδιαφέροντος αποτελούν το περιεχόμενο του *Δευτέρου Μέρους* της διατριβής: σχεδόν ολόκληρο το Πρώτο Μέρος από τον *Nabucco*, αλλά και εκτενή αποσπάσματα από την *Giovanna d' Arco*, τον *Attila*, το *La Battaglia di Legnano*, τους *Σικελικούς Εσπερινούς*, καθώς και από την πολύ μεταγενέστερη *Aida* απαρτίζουν το περιεχόμενο μιας πρώτης ενότητας του συγκεκριμένου Μέρους, όπου η θρησκευτική πίστη φέρεται να συμβάλλει αποφασιστικά στην προάσπιση «εθνικών» συμφερόντων, ενίοτε αμφοτέρων των αντιμαχομένων πλευρών.

Στα πλαίσια μιας συντομότερης δεύτερης ενότητας τονίζεται η σημασία της θρησκευτικής ανάτασης για τη νοσταλγία μιας χαμένης ή μακρινής πατρίδας, όπως την οραματίζονται οι κείμενοι «επί τον ποταμόν Βαβυλώνος» αιχμάλωτοι Εβραίοι, ή οι ευρισκόμενοι προ των πυλών της Ιερουσαλήμ Λομβαρδοί Σταυροφόροι.

Τέλος, σε μια τρίτη ενότητα μελετώνται και αναλύονται Σκηνές με ιδιαίτερη δραματική ένταση, καθώς πρόκειται για τελετές προετοιμασίας για μια επικείμενη πολεμική αναμέτρηση, όπου η θρησκευτική πίστη έρχεται να στηρίξει τους επωμιζόμενους με το ιερό καθήκον της υπεράσπισης της τιμής της πατρίδας: τον Arrigo κατά τη στιγμή της «μυστικής» ένωσής του με το τάγμα των Ιπποτών του Θανάτου, σε μια επιβλητική τελετή στον υπόγειο χώρο του Καθεδρικού Ναού του Μιλάνου (*La Battaglia di Legnano*), ή τον Radames, που παραλαμβάνει από τα χέρια του Αρχιερέα Ράμφιδος τα «καθαγιασμένα» όπλα κατά την κορύφωση μιας χαρακτηριστικής για το ακολουθούμενο «τυπικό» θρησκευτικής τελετής στον επίσης υπόγειο χώρο του ναού του Ηφαίστου (*Aida*). Στον αντίποδα των παραπάνω Σκηνών, το Μέρος ολοκληρώνεται με ευχαριστήριες επινίκιες τελετές, όπου και πάλι εξαίρεται η σημασία της θρησκευτικής πίστης για την επιτυχή έκβαση του αγώνα.

Η θρησκευτική διάσταση που συχνά προσλαμβάνουν οι διαπροσωπικές σχέσεις στις όπερες του Verdi μελετώνται στο *Τρίτο Μέρος* της διατριβής. Σε μια πρώτη ενότητα, τα θρησκευτικά σημαινόμενα των σχέσεων μεταξύ επιμέρους προσώπων εξετάζονται με επίκεντρο το ιδιαίτερα προσφιλές για τον συνθέτη θέμα της *σχέσης πατέρα-κόρης*, με τον *πατέρα* να λειτουργεί άλλοτε ως «δικαστής εξ ονόματος του Θεού», αποσκοπώντας στην αποκατάσταση της χαμένης τιμής της κόρης του (*Oberto*), άλλοτε ως *ηθικολογών παιδαγωγός*, φτάνοντας ακόμη και σε ακρότητες (Giacomo στην *Giovanna d' Arco*) και άλλοτε να ακολουθεί το «παράδειγμα» του Θεού, ώστε ν' αποτελεί αληθινό στήριγμα για την κόρη του, σεβόμενος ταυτόχρονα την ελευθερία της (Miller στη *Luisa Miller*).

Ανάλογα σε μια σύντομη δεύτερη ενότητα και με αφορμή την ιδιάζουσα αλλά και προβληματική σχέση του Κόμη Walter με τον γιο του Rodolfo (*Luisa Miller*) έχουμε την ευκαιρία να παρουσιάσουμε και τη θρησκευτική διάσταση που περιστασιακά προσλαμβάνει η λιγότερο προβαλλομένη στο έργο του συνθέτη *σχέση πατέρα-γιου*.

Αντίθετα σε μια εκτενή τρίτη ενότητα επιχειρούμε μιαν όσο το δυνατόν λεπτομερέστερη μελέτη του λιγότερο γνωστού *Stifflelio* (καθώς και της αναθεωρημενης εκδοχής του, με τον τίτλο *Aroldo*), μιας όπερας σχεδόν εξ ολοκλήρου *θρησκευτικής*, όπου στα πλαίσια ενός πολύ ξεχωριστού λιμπρέττου και με αφορμή το πρόβλημα στη σχέση του προτεστάντη ιερέα Stiffelio με τη σύζυγό του, μελετώνται

τόσο η πεμπτουσία του μηνύματος του Ευαγγελίου και του νοήματος της χριστιανικής ηθικής, όσο και το ζήτημα της έμπρακτης εφαρμογής τους.

Η ιεροποίηση αγαπημένων αποθανόντων προσώπων μέσα από την *προσευχή* προς αυτά αποτελεί μιαν άλλη ενδιαφέρουσα διάσταση που συχνά προσλαμβάνουν οι διαπροσωπικές σχέσεις στις όπερες του Verdi, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα και μια «μυστικιστική» διάθεση από μέρους των Βερντιανών ηρώων. Καθώς σε έναν σημαντικό αριθμό Σκηνών που περιλαμβάνονται στη συγκεκριμένη τέταρτη ενότητα παρουσιάζεται μια νεαρή ηρωίδα που είτε *προσεύχεται στην ψυχή της αποθανούσης μητρός της*, είτε αναφέρεται σε αυτήν με καθαρά θρησκευτική διάθεση, θεωρώντας πως βρίσκεται πλησίον του Θεού, μας δίδεται παράλληλα η ευκαιρία ν' αναδείξουμε και μιαν άλλη, ίσως λιγότερο γνωστή, πτυχή της Βερντιανής δραματουργίας, που όμως αποτελεί ιδιαίτερα προσφιλές θέμα στην Ιταλική λογοτεχνία και δραματουργία του δέκατου ένατου αιώνα: τη σχέση *μητέρας-κόρης*. Το μέρος της Leonora στο αρχικό τμήμα (moderato) από το ντουέττο της με τον πατέρα της στην Α΄ Πράξη του *Oberto* και εκείνα της Gilda από τα ντουέττα της με τον Rigoletto στην Α΄και Γ΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα απόδοσης θρησκευτικής τιμής προς την αποθανούσα μητέρα, ενώ το αργό μέρος (Andantino) από την άρια της Giselda στη Β΄ Πράξη των *Λομβαρδών* και οι σύντομες φράσεις της Amelia από το terzetto στο τέλος της Β΄ Πράξης από τον *Simon Boccanegra* αποτελούν εξαίρετα δείγματα «προσευχών» με ανάλογο περιεχόμενο. Από τη συγκεκριμένη ενότητα τέλος δεν θα μπορούσαν να απουσιάσουν και τρεις Σκηνές απαράμιλλης λυρικής έκφρασης, όπου η θρησκευτική πίστη συνδυάζεται με την αγάπη προς αποθανόντα πρόσωπα με ξεχωριστό τρόπο: ο λόγος για την άρια-προσευχή του Fiesco προς την ψυχή της μόλις θανούσης κόρης του από τον Πρόλογο του *Simon Boccanegra*, τη Romanza του Don Alvaro από τη Γ΄ Πράξη του *La Forza del destino* – μια αυτοσχέδια «προσευχή» προς την αγγελική ψυχή της (θεωρουμένης ως νεκρής) ερωμένης του Leonora, και την πρώτη ενότητα από την άρια της Ελισάβετ στην αρχή της Ε΄ Πράξης του *Don Carlos*, ύστατη κραυγή αγωνίας προς την ψυχή του άλλοτε κραταιού αυτοκράτορα Καρόλου του Ε΄ στον περίβολο του μοναστηριού του Αγ. Ιούστου.

Το Μέρος ολοκληρώνεται με μιαν εκτενή αναφορά στο επίμαχο θέμα της αντίθεσης ανάμεσα στη δικαιοσύνη των ανθρώπων και σ' εκείνη του Θεού. Είναι χαρακτηριστικό πως το ζήτημα της *κατ' όψιν κρίσεως* προσεγγίζεται από τον συνθέτη τόσο σε καθαρά «προσωπικό» επίπεδο, όπως στην περίπτωση της κατάφωρης αδικίας σε βάρος του Jacopo Foscari (*I due Foscari*), όσο και σε επίπεδο ευρύτερων κοινωνικών σχέσεων, όπου ζητείται η θεϊκή παρέμβαση για την παραδειγματική τιμωρία του φερομένου ως ενόχου. Ξεχωριστές στιγμές αποτελούν ωστόσο οι «Σκηνές Δικαστηρίου», όπου η διαδικασία προσλαμβάνει εμφανώς *τελετουργικό* χαρακτήρα, ενώ η καταδικαστική απόφαση σε βάρος *αθώων* λαμβάνεται από *θρησκευτικούς* φορείς, αλλά και *στο όνομα του Θεού*(!), προσφέροντας στον συνθέτη την ευκαιρία να στηλιτεύσει την υποκρισία των φερομένων ως λειτουργών και εκφραστών του «θείου θελήματος».

Τέλος, στο Τέταρτο Μέρος μελετώνται και αναλύονται διεξοδικά ενότητες όπου τονίζεται ο «ιερός» χαρακτήρας της ερωτικής σχέσης και εκφράζεται η προσδοκία για μιαν υπέρβαση του θανάτου μέσω αυτής. Καθώς οι καταστάσεις μέσα από τις οποίες οι Βερντιανοί ήρωες βιώνουν την ιερότητα της ερωτικής τους σχέσης είναι διαφορετικές κατά περίπτωση, ενώ ανάλογα ποικίλουν και οι μορφές έκφρασης που των ερωτικών τους εμπειριών, το Μέρος αυτό της διατριβής υποδιαιρείται σε έξι ενότητες, όπου άλλοτε η ερωτική σχέση βιώνεται ως έργο του Θεού, άλλοτε ο ιερός χαρακτήρας της συναρτάται με την ιερολογία και το θρησκευτικό τυπικό της γαμήλιας τελετής και άλλοτε εξαίρεται το ερωτικό γεγονός ως μια κατ' εξοχήν αυθεντική

έκφραση θρησκευτικής πίστης. Σκηνές έξοχου λυρισμού, όπου η παρουσία του αγαπημένου προσώπου βιώνεται ως η παρουσία ενός *αγγέλου* και η ερωτική εμπειρία ως *εμπειρία παραδείσου* δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν από το συγκεκριμένο Μέρος, το οποίο ολοκληρώνεται με την ανάλυση ενοτήτων όπου η πληρότητα μέσα από την ερωτική συνύπαρξη παρομοιάζεται με την ένωση *θείου* και *ανθρωπίνου*, και άρα ως *υπέρβαση της φθοράς και του θανάτου*. Τέλος, καθώς με την ανάλυση *Σκηνών Θανάτου* ολοκληρώνει τη διατριβή του και ο Herrmann, έχουμε την αίσθηση πως το εν λόγω 7ο Κεφάλαιο της διατριβής του (Chapter VII. Death Scenes) θα μπορούσε να εκληφθεί ως το σημείο εκείνο το οποίο αναδεικνύει τη δική μας διατριβή ως τη συνέχεια και κυρίως ως την ολοκλήρωση της δικής του, αποτελώντας τρόπον τινά το εφαλτήριο για την εκπόνησή της. Και τούτο, γιατί είναι το μέρος εκείνο όπου, εκτός των άλλων, αναδεικνύεται κατ' εξοχήν η αισθητά διαφορετική θεώρηση του θρησκευτικού στοιχείου της Βερντιανής δραματουργίας που πραγματοποιούμε.

Η κριτική έκδοση του συνόλου της Βερντιανής εργογραφίας ανακοινώθηκε από για πρώτη φορά το 1977 από τον οίκο Ricordi από κοινού με το Πανεπιστήμιο του Σικάγου[139]. Ήδη είναι διαθέσιμες σε κριτική έκδοση τόσο οι ορχηστρικές παρτιτούρες όσο και εκείνες για φωνή και πιάνο του *Nabucco*, του *Ernani*, της *Giovanna d' Arco*, της *Alzira*, του *Attila*, του *Macbeth*, των *Ληστών* (*I Masnadieri*), του *Κουρσάρου* (*Il Corsaro*), της *Luisa Miller*, του *Stiffelio*, του *Rigoletto*, του *Trovatore* και της *Traviata*. Το δυσεύρετο ωστόσο όσο και δύσχρηστο των παραπάνω πολύτιμων, σε κάθε περίπτωση, εκδόσεων καθιστά μάλλον άβολη την παραπομπή σε αυτές, όσον αφορά στα μουσικά παραδείγματα της ανά χείρας διατριβής. Προτιμήσαμε ως εκ τούτου να παραπέμπουμε τόσο στις παρτιτούρες για φωνή και πιάνο (vocal scores), όσο και σ' εκείνες της ορχήστρας (full scores) που εξέδωσε ο Ricordi είτε λίγο μετά την πρεμιέρα κάθε όπερας, είτε περί το 1912-14, καθώς και σ' εκείνες που ανατύπωσε και ο E. F. Kalmus[140], καθώς πρόκειται και για αρχεία με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο. Προς διευκόλυνση του αναγνώστη, ακριβώς κάτω από την επικεφαλίδα κάθε ενότητας παρατίθεται σύνδεσμος μέσω του οποίου βρίσκεται η παρτιτούρα στην οποία περιέχεται το αντίστοιχο μουσικό κείμενο. Εξαίρεση αποτελούν τα παραδείγματα του *Stiffelio*: καθώς αναλύουμε ουσιαστικά ολόκληρη την όπερα, και εφ' όσον δεν υπάρχει η ορχηστρική παρτιτούρα σε ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, κρίναμε σκόπιμο να παραπέμψουμε στην κριτική έκδοση της παρτιτούρας για φωνή και πιάνο, όπου στο μέρος του πιάνου σημειώνεται ενδεικτικά και η ενορχήστρωση. Επίσης, όσον αφορά στα παραδείγματα τα σχετικά με τον *Don Carlos*, πέρα από τις παραπομπές στην ορχηστρική παρτιτούρα του Ricordi, ανατρέξαμε και στην πολυσυζητημένη, καίριας σημασίας για μια πλήρη θεώρηση των πολλαπλών εκδοχών της όπερας κριτική έκδοση για φωνή και πιάνο των Ursula Günter και Luciano Petazzoni[141]. Σε καίρια σημεία του κειμένου ο αναγνώστης παραπέμπεται στην αντίστοιχη σελίδα της παρτιτούρας προς παρακολούθηση της ανάλυσης που επιχειρείται, με απλή αναφορά στο όνομα του εκδότη (Ricordi ή Kalmus), στη σελίδα και στα μέτρα. Με εξαίρεση τις όπερες *Oberto*, *Alzira*, *I Masnadieri*, *Jérusalem*, *Il Corsaro* και *Stiffelio*, καθώς και τις αρχικές εκδοχές του *Macbeth*, του *Simon Boccanegra* και του *Don Carlos*, όπου οι παραπομπές αφορούν σε παρτιτούρες για φωνή και πιάνο, σε όλα τα υπόλοιπα έργα οι αναφορές προέρχονται κυρίως από την παρτιτούρα της ορχήστρας, ώστε να δίδεται η ευκαιρία

---

[139] Andrew Porter, «A Selected Bibliography», ό.π., σελ. 243.
[140] Αυτόθι, σελ. 243-244.
[141] Για μια εκτενή αναφορά και αξιολόγηση της συγκεκριμένης έκδοσης βλ. James Grier, *The critical editing of music. History, method, and practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, σελ. 206-213.

παρακολούθησης *και* της ορχηστρικής συνοδείας. Σε κάποιες περιπτώσεις ωστόσο προτιμήσαμε, παρά την διαθεσιμότητα της ορχηστρικής παρτιτούρας, να παραπέμψουμε στην εκδοχή για φωνή και πιάνο. Αυτό έγινε είτε λόγω της σχετικά απλής ενορχήστρωσης του εν λόγω αποσπάσματος, είτε προκειμένου να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στη μελωδική και αρμονική επεξεργασία του κειμένου. Ακόμη, σε μερικές περιπτώσεις (π.χ. *Macbeth, Aroldo*) γίνεται χρήση αμφοτέρων των εκδοχών, με τις αναφορές στον Ricordi να αφορούν στην εκδοχή για φωνή και πιάνο και τις αναφορές στον Kalmus στην παρτιτούρα της ορχήστρας. Τέλος, σε μεμονωμένες περιπτώσεις παρατίθεται απ' ευθείας το μουσικό κείμενο, είτε γιατί σημαίνονται σε αυτό οι σχετικές παρατηρήσεις, είτε γιατί πρόκειται για παραδείγματα προερχόμενα από Πράξεις ή και έργα διαφορετικά του προς μελέτη κειμένου.

Πλήρης αναφορά στα μουσικά κείμενα που χρησιμοποιήθηκαν παρέχεται στο τέλος της Βιβλιογραφίας.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΕΝΟΤΗΤΕΣ ΑΜΙΓΩΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ

1.1. Προσευχές – επικλήσεις του ονόματος του Θεού

1.1.1. *OBERTO, IL CONTE DI SAN BONIFACIO*

Όπερα σε δύο Πράξεις, βασισμένη σε λιμπρέττο του Temistocle Solera, με πρώτη παρουσίαση στο Teatro alla Scala του Μιλάνου στις 17 Νοεμβρίου του 1839[142].

Atto Secondo. Romanza Riccardo.
Ricordi, 137473.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87216-Verdi--Oberto--vocal_score.pdf.

Η υπόθεση της όπερας διαδραματίζεται στο Bassano, πέριξ του κάστρου του Ezzelino da Romano, κατά το 1228. Ο Oberto, Κόμης του San Bonifacio, έχοντας ηττηθεί στο πεδίο της μάχης από τον Ezzelino da Romano, διαφεύγει στη Madua, ενώ η κόρη του Leonora, όντας ορφανή από μητέρα, αφήνεται στη Verona, υπό την επίβλεψη μιας ηλικιωμένης θείας της. Ένας νεαρός κόμης ωστόσο, με το ψευδώνυμο Riccardo, έχει αποπλανήσει την όμορφη κόρη του Oberto, υποσχόμενος να την παντρευτεί[143], όμως στη συνέχεια την εγκαταλείπει αποφασίζοντας τελικά να παντρευτεί την Cuniza, αδελφή του Ezzelino. Εξοργισμένος ο Oberto από την προδοσία του Riccardo και κυρίως από τη ντροπή που στιγμάτισε την οικογένειά του προκαλεί τον Riccardo σε μονομαχία, ο οποίος ωστόσο, ως «ένας άλλος Don Giovanni», δεν επιθυμεί να μονομαχήσει με έναν ηλικιωμένο[144].

Η τραγική κατάληξη τόσο της εκδικητικής μανίας του Oberto όσο και του ηθικού ατοπήματος του Riccardo δεν ήταν παρά μια αιματοχυσία. Το θέμα ωστόσο της Ρομάντσας του Riccardo στην 8η Σκηνή της Β΄ Πράξης της φερομένης ως πρώτης όπερας του Verdi[145] δεν είναι το συγκεκριμένο τραγικό συμβάν. Τόσο οι στίχοι του λιμπρέττου όσο – και κυρίως – η μουσική του συνθέτη δεν αποτελούν έναν

---

[142] Julian Budden, *The Operas of Verdi*. Volume 1, Clarendon Paperbacks, Νέα Υόρκη 2001, σελ. 44). Παράλληλα με το όνομα του Solera ωστόσο ο συγγραφέας αναφέρει και εκείνο του Antonio Piazza, θεωρώντας πως «το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου» πιθανόν να είναι δικό του (αυτόθι, παραπ. *). Ο Charles Osborne δεν διστάζει να αναφέρει ευθέως τον Piazza ως λιμπρεττίστα, προτάσσοντας μάλιστα το όνομά του έναντι εκείνου του Solera (*The Complete Operas of Verdi*, Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1969, σελ. 15). Ταυτόσημη και η αναφορά του Roger Parker, ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζει τον *Oberto* ως *δράμα* (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 57).

[143] Julian Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 51.

[144] Robert Hardcastle, *Verdi and his operas*, Spellmount Limited, Λονδίνο1996, σελ. 22.

[145] Σχετικά με τις ενδιαφέρουσες και εκτενείς αναφορές των μελετητών και βιογράφων του συνθέτη ως προς την ύπαρξη όπερας με τον τίτλο *Rocester*, της οποίας η σύνθεση φέρεται να προηγείται χρονικά εκείνης του *Oberto*, βλ. G. Baldini, *The Story of Giuseppe Verdi, Oberto to Un Ballo in Maschera*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1980, σελ. 39 και παραπ., William Berger, *Verdi with a Vengeance*, Vintage Books, Νέα Υόρκη 2000, σελ. 29, J. Budden, *Verdi*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2008, σελ. 7, 12, 16-17, Barbara Meier *Verdi*, Haus Publishing, Λονδίνο 2000, σελ. 12-13 Charles Osborne *Verdi: A Life in the Theatre*, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο 1987, σελ. 12, 19-23, Roger Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 12 και 57, Mary Jane Philips-Matz, *Verdi. A Biography. With a Foreword by Andrew Porter*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1993, σελ. 66-67, 86-87, John Rosselli, *The Life of Verdi*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2000, σελ.28, Peter Southwell-Sander, *Verdi*, Omnibus Press, Λονδίνο 1986, σελ. 19. Βλ. επίσης και το άρθρο της Kathleen O'Donnell Hoover «Verdi' s "Rocester"», *The Musical Quarterly* Vol. 28 No. 4, Οκτ. 1942, σελ. 505-513.

«σχολιασμό» ηθικού-διδακτικού περιεχομένου, δεν στοχεύουν στην ηθική καταδίκη ή στην αθώωση ενός ή και αμφοτέρων των αυτουργών.

Ο μονόλογος του Riccardo καθιστά αδύνατη οποιαδήποτε απόπειρα δικαίωσης ή καταδίκης του˙ είναι αδύνατον να διακρίνει κανείς το *θύμα* ή τον *θύτη* στη μονομαχία που έχει προηγηθεί. Ο ίδιος ο ήρωας, έκρινε κατ' αρχάς άνανδρο να αντιπαλαίψει με έναν ανίσχυρο γέροντα, έχοντας όμως λίγο αργότερα αναθεωρήσει την απόφασή του αυτήν, έπειτα και από τις επίμονες προκλήσεις που δέχτηκε από τον Oberto, έρχεται σε μονομαχία με αυτόν και τελικά, όπως και ο παραπάνω ήρωας του Mozart, σκοτώνει τον γηραιό αντίπαλό του. Σε αντίθεση όμως με τον οπερατικό προκάτοχό του, εμφανίζεται κατησχυμένος αλλά και πικρά και μετανιωμένος[146], έχοντας καταστεί κοινωνός μιας *εμπειρίας θανάτου* και όντας ο ίδιος αυτουργός.

Οι νόμοι της «συμβατικής» ηθικής αποδεικνύονται παντελώς ανίσχυροι και ασήμαντοι μπροστά στο φοβερό γεγονός του θανάτου. Το ότι η μονομαχία του με τον Oberto ήταν επίμονη επιδίωξη εκείνου, ουδόλως συμβάλλει στην ψυχική ανακούφιση του Riccardo. Η επισήμανση από τον λιμπρετίστα της κατάστασης με την οποία ο ήρωας εισέρχεται στη σκηνή – *Colla spada alla mano, esce come inseguito da alcuno* – παραπέμπει ίσως στη γνωστή εικόνα του ενόχου που καταδιώκεται από τις Ερινύες, μόνο που εν προκειμένω η απειλή της καταδίωξης είναι ασύγκριτα πιο αδυσώπητη εκείνης των αρχαίων θεοτήτων, καθώς πρόκειται για την αναπόφευκτη αίσθηση του θανάτου.

Ως έχοντες περιεχόμενο προσευχής χαρακτηρίζονται οι 6 τελευταίοι στίχοι της Ρομάντζας, καθώς, σύμφωνα με τον λιμπρετίστα, πρέπει να αποδοθούν *in atto di preghiera*. Θεωρούμε ωστόσο πως ολόκληρο το κομμάτι δεν είναι παρά μια *προσευχή*: η αναφορά του ήρωα *Ciel, che feci!...* στην αρχή του πρώτου στίχου πόρρω απέχει του να χαρακτηριστεί ως ένα απλό επιφώνημα τρόμου. Μόνος και με πρόσφατη τη γεύση του θανάτου ο ήρωας βρίσκει μοναδικό διέξοδο στον *ουρανό*, ζητώντας να ακουμπήσει σ' αυτόν και ν' αποθέσει το βάρος της ψυχής του, κυρίως όμως για να λυτρωθεί από το απειλητικό φάσμα του θανάτου:

Ciel, che feci!... di quell sangue

Ho macchiato il brando mio!...

Dove ascondere poss' io

Il delitto, il mio rossor?

Ah, si fugga!...

Η εικόνα του ανθρώπου που βρίσκει τον Θεό ακριβώς στην πλέον οριακή στιγμή της ύπαρξής του, ερχόμενος πρόσωπο με πρόσωπο με τον θάνατο, αβοήθητος από οποιαδήποτε άλλη ηθική «κάλυψη» ή υποστήριξη, φαίνεται ότι συνεπήρε τον συνθέτη περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη εικόνα ή ιδέα του λιμπρέττου. Στην παρούσα Ρομάντσα[147] του Riccardo παρουσιάζει για πρώτη φορά ιδέες που στα έργα που έπονται θα σηματοδοτήσουν τις πλέον έντονες εκείνες σκηνές ψυχικής αγωνίας, αλλά και «ανοίγματος» της ανθρώπινης ψυχής προς τον Θεό ως μοναδικής διεξόδου.

---

[146] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 31.

[147] Κατά τον Julian Budden κατά την περίοδο του Primo Ottocento ο όρος *Ρομάντζα* δήλωνε αργό κομμάτι που δεν συνοδευόταν από cabaletta, «ακόμη κι όταν το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου δεν ήταν ρομαντικό […]» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 8, υποσημ. *). Παρεμφερής και η αναφορά του Roger Parker, κατά τον οποίο ο συγκεκριμένος όρος αναφέρεται σε «άριες με ένα μέρος» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 17).

Η μορφή του κομματιού δύσκολα ορίζεται. Βασιζόμενος ο J. Budden στο «περίεργο» (όπως το χαρακτηρίζει) «τονικό σχήμα» της άριας (προφανώς λόγω της απρόσμενης μετάβασης από την Μι ύφεση ελάσσονα προς την Σι ύφεση μείζονα) εντάσσει το παρόν «λυρικό andante» στην μορφή εκείνη όπου η αρχική ελάσσων τονικότητα οδηγείται προς το τέλος του κομματιού στην (σχετική ή τονική, συνήθως) μείζονα (*minor-major form*)[148]. Στην πρώτη ενότητα της ρομάντζας, εξ επόψεως τονικότητας αντίστοιχα με το τμήμα στην ελάσσονα, μια ιδιαίτερα «ταραχώδης» ορχηστρική εισαγωγή (*Allegro agitato*) [Ricordi, σελ. 199], αλλά και η απόδοση των δύο πρώτων στίχων του ποιητικού κειμένου, αποκαλύπτουν σαφώς τη βούληση του συνθέτη, ήδη από τα πρώτα του βήματα, να διευρύνει τα στενά πλαίσια που επιβάλλουν σ' αυτόν τα καθιερωμένα εκφραστικά μέσα της εποχής του και να δημιουργήσει μορφές περισσότερο «ελεύθερες», ώστε να μπορεί με άνεση να αποδίδει μέσα απ' αυτές την ψυχολογία και τα συναισθήματα των ηρώων του. Μολονότι το σχετικό κείμενο του λιμπρέττου απαρτίζουν «λυρικοί στίχοι» (*versi lirici*), κύριο χαρακτηριστικό των οποίων είναι «η ομοιοκαταληξία, ο ομοιογενής ρυθμός και η οργάνωση σε στροφές»[149], και ως εκ τούτου διαθέτουν όλα εκείνα τα στοιχεία που προσιδιάζουν σε κομμάτι με συγκεκριμένη μορφή[150], η μουσική επεξεργασία του συνθέτη για τα είκοσι μέτρα που έπονται της ορχηστρικής εισαγωγής δίδει την αίσθηση μάλλον ενός recitativo με ιδιαίτερα δραματικό χαρακτήρα.

Για τον συνθέτη η ψυχολογία του ήρωα εδώ είναι αδύνατον να εκφραστεί τόσο μέσα από μια αυστηρά συμμετρική μορφή, όσο και μέσα από μια απλή «απαγγελία». Στη συγκεκριμένη ενότητα η μελωδική γραμμή δημιουργεί αρχικά μια σαφώς πρωτόγνωρη αίσθηση αγωνίας, με την επαναλαμβανόμενη κίνηση ημιτονίου μεταξύ των φθόγγων της Δεσπόζουσας και της VI βαθμίδας της τονικότητας[151], ενώ η ανιούσα μικρή 6η, διάστημα άμεσα συνδεδεμένο ωσαύτως με την έκφραση πόνου[152], έρχεται να αποδώσει ένα πρώτο ξέσπασμα απόγνωσης του ήρωα (Ricordi, σελ. 200, μ. 1-7). Το κυρίως εκφραστικό στοιχείο ολόκληρης της ενότητας εντοπίζουμε ωστόσο στο

---

[148] *The Operas of Verdi*…Vol. 1, ό.π., σελ. 62. Βλ. και σελ. 16.

[149] Giger, Andreas**:** *Verdi and the French Aesthetic*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2008, σελ. 37. Ας σημειωθεί ότι κατά τον συγγραφέα η χρήση του όρου *versi lirici* ανάγεται στον ίδιο τον συνθέτη (αυτ.).

[150] F. Della Seta, ό.π., σελ. 70. Παρεμφερείς και οι επισημάνσεις του A. Giger, ό.π. Παρεμπιπτόντως το εν λόγω κείμενο του λιμπρέττου, σύμφωνα και με τις επισημάνσεις αμφοτέρων των μελετητών, απαρτίζεται από δύο τετράστιχες στροφές, αποτελούμενες από οκτασύλλαβους στίχους (*ottonari*), με τους τρεις πρώτους να τονίζονται στην προτελευταία συλλαβή (*ottonari piani*) και τον τελευταίο στην λήγουσα [*ottonario tronco*] (Βλ. και A. Giger, ό.π., σελ. 33).

[151] Την ευρεία χρήση της συγκεκριμένης μελωδικής κίνησης για την έκφραση πόνου και αγωνίας αναφέρει και ο Deryck Cooke, επισημαίνοντας μάλιστα πως πρόκειται για «τον πλέον διαδεδομένο από όλους τους όρους μουσικής έκφρασης», καθώς «δύσκολα βρίσκει κανείς μια σελίδα με μουσική "πόνου" ενός οποιουδήποτε συνθέτη τονικής μουσικής οποιασδήποτε περιόδου χωρίς να προσφεύγει σ' αυτόν τον τρόπο έκφρασης σε ικανό αριθμό περιπτώσεων» (*The Language of Music*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1959, σελ. 146). Ο συγγραφέας, ασφαλώς, εξειδικεύει εξ επόψεως αρμονικής την εν λόγω μελωδική κίνηση, αναφερόμενος σαφώς στην μικρής έκτης που έρχεται ως *επέρειση* (appoggiatura) στον φθόγγο της Δεσπόζουσας» (αυτ.), κάτι που δεν ισχύει για την μελωδική γραμμή του Riccardo, καθώς ο φθόγγος της 6ης βαθμίδας της τονικότητας (Ντο ύφεση) δεν είναι τονισμένος, ενώ έχει ως υπόβαθρο διαφορετική αρμονία. Θεωρούμε ωστόσο πως η επανάληψη της συγκεκριμένης μελωδικής σχέσης, αλλά και τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου μας επιτρέπουν να αναφερθούμε, έστω εμμέσως, στη σχετική θεώρηση του Cooke.

[152] Αυτόθι, σελ. 46.

συνοδευτικό σχήμα. Η ψυχολογία του ανθρώπου που, ευρισκόμενος στο κατώφλι του θανάτου, γυμνός κυριολεκτικά από οποιαδήποτε ηθική, θρησκευτική, κοινωνική καταξίωση επί της γης, απεγνωσμένα και επίμονα αναζητεί διέξοδο στον «ουρανό», βρίσκει μια πρώτη εκφραστική δίοδο στο ρυθμικό σχήμα με αρπισμούς σε *δέκατα έκτα* και με παύση στην αρχή κάθε τετράδας (Ricordi, σελ. 200). Το συγκεκριμένο σχήμα, εμφανιζόμενο για πρώτη φορά στην παρούσα ρομάντζα, θα χρησιμοποιήσει ο συνθέτης προκειμένου να αποδώσει σκηνές ανάλογης συναισθηματικής και δραματικής έντασης, όπως την εικόνα του δέσμιου, απογυμνωμένου από κάθε δύναμη και εξουσία *Nabucco* (βλ. κάτωθι, σελ. 57), ή εκείνη της «καταραμένης σε γη και ουρανό» *Leonora*, όταν αρχίζει να ανοίγει την καρδιά της στον *Guardiano* (βλ. κάτωθι, σελ. 147).

Ανάλογη σημασία επέχει και η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου του κομματιού. Η τονικότητα της Μι ύφεση ελάσσονος έμμεσα συναρτάται με εκείνη της Λα ύφεση μείζονος του προηγηθέντος χορωδιακού των Ιπποτών[153], ως η Ελάσσων Δεσπόζουσα αυτής. Αναζητούμε τους λόγους επιλογής της συγκεκριμένης τονικότητας, μάλιστα έπειτα από μια ορχηστρική εισαγωγή που ουδόλως την επιβάλλει, στις τρέχουσες δραματικές εξελίξεις αλλά και στην ψυχική κατάσταση του ήρωα: καθώς ο Riccardo εμφανίζεται στη σκηνή «επαληθεύοντας» με τον πλέον τραγικό τρόπο τα όσα η χορωδία λίγο πριν προεμήνυε, η παρούσα Σκηνή φαίνεται να «προκύπτει» άμεσα από την προηγουμένη, ως η «επιβεβαίωση» αυτής (*άμεση σχέση* Τονικής-Δεσπόζουσας). Περαιτέρω το περιεχόμενο του κομματιού είναι ωσαύτως *θρησκευτικό*, όμως η σχέση με τον Θεό δεν θεωρείται ως το αποτέλεσμα της εφαρμογής νομικών διατάξεων, ηθικού ή θρησκευτικού περιεχομένου, αλλά αναζητείται τραγικά μέσα από τη σκιά του θανάτου (*αντίθεση μείζονος-ελάσσονος*).

Όμοια θα ερμηνεύαμε και την ιδιότυπη, «περίεργη» κατά τον Budden, σχέση ελάσσονος-μείζονος[154], όπως αυτή εφαρμόζεται στο παρόν andante, καθώς δεν προκαλείται μετατροπία προς την Μείζονα Τονική, αλλά ούτε και προς την Σχετική, κατά τα δεδομένα του συγκεκριμένου είδους κατά την εποχή δημιουργίας του έργου[155]. Είναι εμφανές ότι το τονικό πλαίσιο διαμορφώνει και πάλι η θεμελιώδης αρμονική σχέση Τονικής – Δεσπόζουσας, η οποία τώρα εμφανίζεται με τη «φυσική» της σύσταση, καθώς η περιοχή της Δεσπόζουσας είναι μείζων σε αμφοτέρους τους τρόπους. Η αίσθηση που κομίζουμε είναι ότι ο συνθέτης βασίζεται στην παραπάνω σχέση ακολουθώντας το σκεπτικό που τον οδήγησε στην επιλογή της Μι ύφεση ελάσσονος στην προηγηθείσα ενότητα του κομματιού. Η προσευχή του Riccardo απορρέει άμεσα από την αβάσταχτη αγωνία που προξένησε στον ήρωα η πρότερη συνάντησή του με τον θάνατο – όπως και η *Δεσπόζουσα* απορρέει, γεννάται ως αρμονικός φθόγγος από την Τονική. Το ύφος, ωστόσο, της μείζονος περιοχής συνάδει άμεσα με τον εξιλεωτικό χαρακτήρα του ποιητικού κειμένου εδώ, απηχώντας την αίσθηση λύτρωσης και ανακούφισης που έστω και για λίγο κομίζει ο ήρωας από την προσευχή του.

Περαιτέρω την επικράτηση της Σι ύφεση μείζονος ευνοεί και η όλη προηγηθείσα αρμονική κίνηση του κομματιού, πάντα σε συνάρτηση με το περιεχόμενο του αντίστοιχου ποιητικού κειμένου. Ήδη από τον 5^{ο} στίχο του κειμένου που προηγείται εκείνου της προσευχής – «μεσαία στροφή» κατά τον Budden[156] – «πασχίζει» να επικρατήσει η τονικότητα της Σι ύφεση ελάσσονος: ο ήρωας παύει πλέον να κατηγορεί εαυτόν για τις πράξεις του και παραδίδεται κυριολεκτικά στη δίνη του θανάτου. Είναι

[153] Βλ. σελ. 212-214 της παρούσης διατριβής.
[154] Βλ. J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 62
[155] Αυτόθι, σελ. 16.
[156] Αυτόθι, σελ. 62.

χαρακτηριστικό το ότι εκείνο που μεγιστοποιεί την αγωνία του εντός του δεν είναι αυτό καθ' εαυτό το «έγκλημα» που έχει διαπράξει – η παράβαση του ηθικού νόμου – αλλά η αίσθηση του επερχομένου θανάτου, μια «απειλή» που οσονούπω θα πραγματοποιηθεί. Θεωρώντας πως ο αντίπαλός του ψυχορραγεί, αισθάνεται πως και ο ίδιος βρίσκεται μέσα σ' αυτήν τη «σκιά του θανάτου», που δεν κάνει διάκριση μεταξύ αθώου και ενόχου.

Το τονικό πλαίσιο των στίχων που έπονται θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μάλλον ασαφές, καθώς πρόκειται για μια επίμονη εναλλαγή Δεσπόζουσας και πτωτικού 6/4 της παραπάνω τονικότητας[157] (Ricordi, σελ. 200, μ. 9-13). Στο σημείο αυτό είναι χαρακτηριστική η τάση του συνθέτη «να απηχεί με τόση πειστικότητα την απλοϊκότητα του κειμένου»[158]: η απειλή του *μηδενός* βιώνεται από τον ήρωα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να «μεταμορφώνει» απλούς, «τυχαίους» θορύβους σε *βρυχηθμούς του θανάτου* – «μια κατιούσα δεύτερη μικρή στο κλαρινέττο και στο φαγκόττο»[159], που όμως ακούγονται σαν λυγμοί του ψυχορραγούντος Oberto: *Oh Dio!...chi piange?*. Φαίνεται όμως ότι είναι αυτός ο ύστατος στεναγμός του Κόμη του San Bonifacio που θα «απαλλάξει» τον ήρωα από το φόβο του θανάτου, μετατρέποντάς τον σε θρήνο για τον θάνατο του «αντιπάλου»: η παρουσία του θανάτου αφορούσε τώρα σε άλλον, όχι στον ίδιο…

Αντίθετα, το τελευταίο τμήμα της ρομάντζας, η *προσευχή* του Riccardo, είναι δομημένο με βάση το περίφημο «λυρικό πρωτότυπο»[160], ενώ το τονικό του πλαίσιο

---

[157] Αναφορικά με την ιδιαίτερη σημασία του 6/4 στις όπερες του Verdi βλ. αυτ., σελ. 38-39, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[158] Αυτόθι, σελ. 62

[159] Αυτόθι.

[160] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 19. Ο J. Budden αποδίδει την καθιέρωση της συγκεκριμένης μορφής στον Bellini, χρησιμοποιώντας το υπό του Friedrich Lippmann καθιερωθέν σχήμα $a^1\ a^2\ b\ a^2$, «με κάθε γράμμα να αντιπροσωπεύει μισή στροφή» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 14).

Τον όρο «λυρική μορφή» ή λυρικό πρωτότυπο» χρησιμοποιεί και ο J. Hepokoski, αναφερόμενος ωσαύτως στο «μελωδικό σχήμα» επί του οποίου εδράζονται τα καθιερωμένα πρότυπα των μορφών της άριας, του ντουέττου και των συνόλων, και όπου «οι μουσικές φράσεις ή ενότητες συνήθως παρίστανται με μιαν αλφαβητική διαδοχή, όπως *a a΄ b a΄΄ coda* ή *a a΄ b c coda* […]». Περαιτέρω ο συγγραφέας συναρτά το εν λόγω λυρικό πρωτότυπο με «τα συνηθισμένα στην Ιταλική όπερα ποιητικά κείμενα με διπλά τετράστιχα», όπου «οκτώ στίχοι ανατίθενται σε τέσσερις μουσικές φράσεις ανάλογης, σε γενικές γραμμές, διάρκειας, με δύο στίχους να διανέμονται σε κάθε φράση» («*Ottocento* Opera as Cultural Drama: Genric Mixtures in *Il trovatore*», στο: Martin Chusid [επιμ.], *Verdi' s Middle Period*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1997, σελ. 150-151).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, τέλος, και η προσπάθεια του Scott Balthazar στο να αναδείξει «την πρώιμη συμβολή του Rossini» στην ανάπτυξη του παραπάνω «λυρικού σχήματος». Αναφερόμενος ο συγγραφέας στην υπό του Lippmann απόδοση «της πλέον συνοπτικής εκδοχής του παραπάνω σχήματος στον Bellini», θεωρεί πως «μολονότι οι επισημάνσεις του Lippmann αναδεικνύουν επιτυχώς την συνολική κατεύθυνση προς την οποία κινήθηκαν οι συνθέτες κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, δεν συμβάλλουν ικανοποιητικά στο να κατανοήσουμε την πραγματική πορεία προς τον στυλιστικό μετασχηματισμό». Αναλύοντας συστηματικά χαρακτηριστικά κομμάτια από το έργο του Rossini (συχνά σε αντιπαραβολή με ανάλογου ύφους μέρη των διαδόχων του), αλλά και «συνοψίζοντας εν μέρει τα συμπεράσματα άλλων ερευνητών», διαπιστώνει περί το 1820-1850 «μιαν αδιαμφισβήτητη τάση προς την κατεύθυνση των απλουστευμένων, σταθερών μελωδικών μορφών» («Rossini, and the Development of the Mid-Century Lyric Form», *Journal of the American Musicological Society* Vol. 41 No. 1, Άνοιξη 1998, σελ. 103, 108. Βλ. και J. Hepokoski, «*Ottocento* Opera as Cultural Drama…», ό.π., σελ 151).

διαμορφώνεται, όπως μόλις αναφέραμε (βλ. άνωθι, σελ. 45) από την τονικότητα της Σι ύφεση μείζονος, Δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας του κομματιού, με την οποία και ολοκληρώνεται. Η συγκεκριμένη τονικότητα καθιερώνεται μέσα από μια εκφραστική, πλατειά μελωδική και αρμονική πτώση (Ricordi, σελ. 201, μ. 2-6). Ο κόμης του Salinguera ατενίζει τώρα στον ουρανό σαν τον αμαρτωλό που όμως είναι ολοκληρωτικά δοσμένος στη χάρη και στο έλεος του Θεού. Εμμέσως πλην σαφώς ο ήρωας, πριν καν αρχίσει την προσευχή του, εμμέσως πλην σαφώς ομολογεί την αναξιότητά του να πράξει κάτι τέτοιο, ενώ δεν αιτείται παρά τη σωτηρία του:

Ciel pietoso, ciel clemente,

Se pregarti ancor mi lice,

Deh perdona un infelice

Tu mi salva per pietà.

Η συντριβή του είναι τέτοια, ώστε να μην μπορεί να αποφύγει τις ενοχές από την αιματοχυσία, ανεξάρτητα αν ο ίδιος δεν την επεδίωξε. Η εμπειρία του θανάτου που μόλις ένιωσε ήταν αρκετή για να δείξει σ' αυτόν την ανεπάρκεια κάθε ανθρώπινης ηθικής ενώπιον του Θεού.

Ο J. Budden χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο μέρος ως «ένα από τα πιο υπέροχα κομμάτια της παρτιτούρας»[161]. Η μελωδική γραμμή διακρίνεται για το έντονο λυρικό της χρώμα, καθώς και για τις ολοκληρωμένες φράσεις, σε αντίθεση με το «παραλήρημα» που έχει προηγηθεί. Περιοριζόμενος στην κεντρική περιοχή της έκτασης του τενόρου ο συνθέτης, οδηγείται σε μια μικρή κορύφωση στο *Σολ*^{3}, θέλοντας να εξάρει τη γεμάτη από κατάνυξη επίκληση του ήρωα: *tu mi salva*.

Η αντίθεση καθίσταται ακόμη πιο αισθητή χάρη στη συνοδεία της ορχήστρας, καθώς τους μονότονους, νευρώδεις και βραχείς αρπισμούς των βιολιών διαδέχονται τώρα οι πλατειές, ήρεμες αρποειδείς κινήσεις των βιολοντσέλλων. Το ηχόχρωμά τους, ως το πλησιέστερο στη φωνή του τενόρου, «αγκαλιάζει» τη μελωδία του σολίστ, απηχώντας την αίσθηση γαλήνης και ηρεμίας που ο ίδιος νιώθει προσευχόμενος.

Στο φερόμενο ως τμήμα *b* το τονικό πλαίσιο αρχίζει να κινείται προς «ελάσσονες» τονικές περιοχές, προσδίδοντας μια μελαγχολική «πινελιά» και ταράσσοντας για λίγο τη γαλήνια ατμόσφαιρα: είναι η στιγμή κατά την οποία ο φόβος μιας αέναης παρουσίας της «σκιάς» του νεκρού Oberto ξανάρχεται στα μάτια της ψυχής του ήρωα, θυμίζοντας σε αυτόν το σκοτεινό παρελθόν. Η κατιούσα χρωματική κίνηση του τσέλλου κατά την πτώση στη Δεσπόζουσα είναι αυτή που θα «χρωματίσει» την αγωνία του τενόρου μπροστά στον αδέκαστο Κριτή κατά τη Δευτέρα Παρουσία, στο *Quid sum miser* του πολύ μεταγενέστερου *Requiem* (Ricordi, σελ. 202, μ. 2).

Αλλά η πίστη στη θεία χάρη και ευσπλαγχνία είναι αυτή που εδώ τελικά υπερισχύει. Το κομμάτι ολοκληρώνεται «ελπιδοφόρα», με μιαν ανιούσα χρωματική μελωδική κίνηση από την Δεσπόζουσα προς την VI βαθμίδα της τονικότητας και με πτώση έπειτα από μια εκφραστική παρενθετική Δεσπόζουσα.

[161] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 62.

1.1.2. *NABUCCO*

Όπερα σε τέσσερα μέρη σε λιμπρέττο Temistocle Solera, βασισμένο στο θεατρικό έργο των Anicet-Bourgeois και Francis Cornue [162].

Parte Prima. Recitativo e Terzettino. Abigaille, Fenena ed Ismaele.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_I.pdf.

Πρωταρχική πηγή της ιστορίας της συγκεκριμένης όπερας αποτελεί η βιβλική διήγηση η σχετική με την εισβολή των Ασσυρίων στην Ιουδαία κατά τον έκτο αιώνα π.Χ. υπό τον ισχυρό τους ηγέτη Βασιλιά Ναβουχοδονόσορα[163], ο οποίος, σύμφωνα με τη διήγηση του λιμπρέττου, προελαύνει νικηφόρος στην Ιερουσαλήμ, όπου όμως η κόρη του Fenena κρατείται ως όμηρος[164]. Μολονότι η Fenena δεν συμπεριλαμβάνεται στους πρωταγωνιστές του *Nabucco*[165], καθώς, σύμφωνα με τη διανομή του λιμπρέττου, ο ρόλος της ανατίθεται σε Soprano Comprimario[166], όμως το πρόσωπό της κερδίζει τη συμπάθεια του θεατή από την πρώτη είσοδό της στη σκηνή. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Jonathan Lewsey, «η Fenena αναδεικνύει όλες εκείνες τις μεγάλες αρετές που η (θετή) αδελφή της, η Abigaille, τόσο επίμονα προσπαθεί να καταπνίξει εντός της». Κατά τον συγγραφέα, «η Fenena δεν έχει πολιτικές φιλοδοξίες. Ο ιδεαλισμός της είναι εκείνος του έρωτα: του έρωτα που έχει αφυπνιστεί εντός της από τον γοητευτικό νεαρό Εβραίο πρίγκιπα Ισμαήλ, που ξαφνικά εμφανίζεται στη Βαβυλώνα ως Ιουδαίος πρεσβευτής», ενώ όταν εκείνος φυλακίζεται, «προφανώς για ασήμαντο λόγο (ή πιθανόν κατ' εντολήν της Abigaille, που επιθυμούσε ν' απομακρύνει την αδελφή της από τον άνδρα με τον οποίο η ίδια είναι ερωτευμένη), το πάθος της Fenena εξάπτεται ακόμη περισσότερο. Διακινδυνεύει τα πάντα προκειμένου να βοηθήσει τη διαφυγή του Ισμαήλ»[167].

---

[162] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 91. Ο R. Parker κάνει λόγο για «*Dramma lirico* σε τέσσερις πράξεις», ενώ αναφέρει ως πηγές του λιμπρέττου «το μπαλλέττο *Nabucodonosor* του Antonio Cortesi και το θεατρικό έργο *Nabuchodonosor* των Anicet-Bourgeois και Francis Cornu» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 61).

[163] R. Hardcastle, ό.π., σελ. 28.

[164] Alan Riding & Leslie Dunton-Downer, *Opera*, Dorling Kindersley, London 2006, σελ. 168.

[165] Ο καθαυτό τίτλος του λιμπρέττου αποδίδει στον βασιλιά των Βαβυλωνίων το όνομα *Nebuchadnezzar*. Κατά τον Dyneley Hussey ο τίτλος με τον οποίο αναφέρεται πάντοτε η συγκεκριμένη όπερα δεν είναι παρά «προσφιλής σύντμηση που χρησιμοποιήθηκε από τον Verdi» στην αφήγησή του αναφορικά με την δημιουργία της όπερας, καθώς η λέξη *Nabucodonosor* «είναι σχεδόν τόσο άχαρη και δύσκολη ως προς τον συλλαβισμό όσο και η αντίσοτιχη αγγλική Nebuchadnezzar» (ό.π., σελ. 19). Κατά τον G. Martin «ο *Nabucco* αποτελεί σύντμηση του παραπάνω ονόματος (ενν. *Nebuchadnezzar*) για τις ανάγκες του τραγουδιού» (*Verdi. His Music…,* ό.π., 86), ενώ ο C. Osborne αναφέρει ως «αυθεντικό τίτλο» της όπερας τον *Nabucodonosor*, με τον συντετμημένο *Nabucco* «να έχει χρησιμοποιηθεί για πρώτη φορά στην παρουσίαση της όπερας στην Κέρκυρα», δύο χρόνια αργότερα από την πρεμιέρα της στο Μιλάνο (*Verdi: A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 27). Βλ. και J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 20.

[166] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 90. Κατά τον συγγραφέα ωστόσο η έκταση του ρόλου αντιστοιχεί σε mezzo-soprano (αυτ., υποσημ. *). Κατά τον R. Celletti, ο συγκεκριμένος ρόλος «ονομαστικά είναι γραμμένος για soprano», όμως «μπορεί επίσης να αποδοθεί από mezzo-sopranos» («On Verdi' s Vocal Writitng», στο: William Weaver και Martin Chusid [επιμ.], *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 230).

[167] *Who' s Who in Verdi*, Ashgate Publishing Company, ΗΠΑ 2001, σελ. 198.

Στο Πρώτο Μέρος[168] της όπερας, πληροφορούμαστε ακόμη πως η άτυχη κόρη του βασιλιά των Βαβυλωνίων, καθώς βρίσκεται, όπως ήδη αναφέραμε, σε ομηρία από τους Ιουδαίους, κινδυνεύει να υποστεί πρώτη τις συνέπειες από την επικείμενη εισβολή του πατέρα της στον Ναό του Σολομώντα. Όταν μένει μόνη με τον Ισμαήλ, ανηψιό του τελευταίου βασιλιά των Ιουδαίων Σεδεκία[169], μαθαίνουμε τόσο για την αγάπη της ηρωίδας προς το πρόσωπο του ευγενούς Ιουδαίου, όσο και για τη συνδρομή της στην απόδρασή του από την αιχμαλωσία του στη Βαβυλώνα[170], ενώ λίγο αργότερα, όταν «η Abigaille, υποτιθέμενη αδελφή της, εισβάλλει με το σπαθί της στο χέρι, ακολουθούμενη από Βαβυλωνίους μεταμφιεσμένους σε Εβραίους»[171] και «αναγγέλλοντας πως ο ναός έχει καταληφθεί»[172], δεν συμμετέχει στον έντονο διάλογο ανάμεσα σ' αυτήν και στον Ισμαήλ. Αντίθετα, «βρίσκει την ευκαιρία να καταδείξει την προφανή ανιδιοτέλεια του Ισμαήλ απέναντι στην αιμοβόρα διάθεση της "αδελφής" της…, καλώντας τον μοναδικό Θεό να προστατέψει τον "αδελφό" της, καθώς έτσι χαρακτηρίζει τώρα τον αγαπημένο της». Παράλληλα, με τον τρόπο αυτόν αφήνει να φανεί πως η αγάπη της για τον Ισμαήλ είχε γι' αυτήν ιδιαίτερα ευεργετικά αποτελέσματα, αφού μέσα από αυτή τη σχέση γνώρισε τον «αληθινό Θεό του Ισραήλ»[173].

---

[168] Αντί της καθιερωμένης διαίρεσης σε Πράξεις, η συγκεκριμένη όπερα είναι χωρισμένη σε *Μέρη*, «καθένα από τα οποία φέρει και τον δικό του τίτλο: "Ιερουσαλήμ", "Ο Ειδωλολάτρης", "Η Προφητεία", "Το Συντετριμμένο Είδωλο". Καθένα από αυτά φέρει ως υπότιτλο έναν στίχο από το Βιβλίο του Ιερεμία (τουλάχιστον αν δεχτούμε τις παραπομπές κάτω από τον κάθε στίχο. Στην πραγματικότητα μόνο η πρώτη και η τέταρτη από αυτές τις παραθέσεις μπορούν να βρεθούν στη Βίβλο. Οι άλλες δύο είναι ελεύθερες παραφράσεις μάλλον, παρά ακριβείς παραθέσεις από τον Ιερεμία)» (Pierluigi Petrobelli, «From Rossini' s *Mosé* to Verdi' s *Nabucco*», *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers,* with Translations by Roger Parker, Princeton University Press, New Jersey 1994, σελ. 12).

Κατά τον Budden η διαίρεση σε Μέρη «αποτελούσε συνηθισμένη πρακτική της εποχής […], όμως εδώ φαίνεται να έχει μεγαλύτερη σημασία απ' ό,τι συνήθως. Κάθε μια από τις σκηνές παραμένει στο μεγαλύτερό της μέρος στατική, με κάθε πράξη που λαμβάνει χώρα να μην συμπυκνώνεται σε ένα στιγμιαίο γεγονός. Ο Nabucco, περισσότερο από κάθε άλλη όπερα του Verdi, μοιάζει μάλλον με μια διαδοχή από τεράστιες εικόνες, παρά με ένα δράμα που ακάθεκτα οδεύει προς τη λύση του» (*The Operas*… Vol. 1, ό. π., σελ. 96).

Στατική εξ επόψεως δραματικής χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη όπερα και ο G. Baldini, θεωρώντας «τα τέσσερα μέρη του δράματος [...] ως αυτόνομες εικόνες μάλλον, παρά ως φάσεις ενός εξελισσόμενου δράματος, όπου κάθε στοιχείο ανακύπτει από το προηγούμενο» (ό.π., σελ. 51). Δεν φαίνεται ωστόσο ο συγγραφέας να συναρτά την διαίρεση του *Nabucco* σε *μέρη* με τη στατικότητα του δράματος. Κατ' αυτόν, η εν λόγω «διαίρεση σε τέσσερα μέρη, το καθένα με τον δικό του τίτλο δεν αποτελεί παρά μια επιφανειακού χαρακτήρα επινόηση του Solera, χρησιμοποιήθηκε δε προκειμένου να εξασφαλίσει για το κάθε μέρος την κατάλληλη Βιβλική φράση» Κατά τη γνώμη του Baldini «δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια εξ ολοκλήρου αφελής επινόηση της προ-*Scapigliatura* εποχής, που δεν εκλαμβάνει κανείς σοβαρά» (αυτόθι, σελ. 56).

[169] Στοιχεία σχετικά με την «ταυτότητα» του συγκεκριμένου προσώπου βλ. σελ. 389, παραπ. 1518 της παρούσης διατριβής.

[170] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 98-99.

[171] Berger, ό.π., σελ. 91.

[172] Toye, ό.π., σελ. 229.

[173] Lewsey, ό.π., σελ. 198. Ο William Albert Herrmann εξ ετέρου, κατατάσσει την Fenena στις ηρωίδες εκείνες που «μας καταδεικνύουν τον κατ' εξοχήν τέλειο, τον πλέον αξιαγάπητο τύπο γυναίκας» (*Religion in the operas of Giuseppe Verdi,* Columbia University, 1963, σελ. 89).

Η στροφή με την οποία η ηρωίδα συμμετέχει στο συγκεκριμένο σύνολο, αποτελουμένη από έξι οκτασύλλαβους στίχους[174] (*versi ottonari*) είναι αποκαλυπτική τόσο της βαθειάς πίστης αυτής προς τον Θεό, όσο και της ανιδιοτελούς αγάπης της για τον Ισμαήλ. Νιώθοντας τον Θεό κοντά της κατά τη στιγμή που Τον επικαλείται, εύχεται να εισακούσει την προσευχή της όχι προς ίδιον όφελος, αλλά για τη σωτηρία του κατά Θεόν αδελφού της, ενώ υπερβαίνοντας κάθε όριο αυταπάρνησης, δεν διστάζει να ζητήσει γι' αυτήν τον πόνο και τη θλίψη:

Già t' invoco, già ti sento,

Dio verace d' Israello:

Non per me nel fier cimento

Ti commova il mio pregar;

Sol proteggi il mio fratello

E me danna lagrimar!

Κατανοώντας ο συνθέτης τα σημαινόμενα του παραπάνω ποιητικού κειμένου, πλαισιώνει την πρώτη παρουσία της συγκεκριμένης ηρωίδας με μουσική εντελώς διαφορετικού ύφους σε σχέση με τους δύο άλλους ήρωες του συνόλου. Όπως επισημαίνει και ο Budden, ο Verdi εισάγει την ηρωίδα στο παρόν σύνολο παρουσιάζοντας *καινούργιο θεματικό υλικό*[175], ενώ η γραμμή της διακρίνεται κατά βάσιν για την εξαιρετικά ήπια, σχεδόν εξ ολοκλήρου βηματική μελωδική της κίνηση, σε αντίθεση με τα ανιόντα και κατιόντα «άλματα» ογδόης, τόσο της Abigaille, όσο και του Ισμαήλ, ο οποίος την απορρίπτει με μελωδική γραμμή ταυτόσημη εκείνης[176].

---

[174] F. Della Seta, ό.π., σελ. 70. Όπως επισημαίνει εξ ετέρου ο A. Giger, είναι αμφίβολο κατά πόσον το μέγεθος μιας στροφής καθορίζεται από την «διευθέτηση των στίχων», ή αν είναι ορθότερο να θεωρούμε πως «η μορφή προκύπτει από τους στίχους *που τονίζονται στη λήγουσα* (*versitronchi*)», αποδίδοντας μάλιστα την πατρότητα της συγκεκριμένης θεώρησης, σύμφωνα με την οποία «ο *verso tronco* διακόπτει τον ρυθμό και διαρθρώνει μια στροφή», στον διάσημο Γερμανό γλωσσολόγο Wilhelm Theodor Elwert. Σύμφωνα όμως με αυτή την αρχή, και κατά το παράδειγμα που επικαλείται ο συγγραφέας («την καμπαλέττα από την καβατίνα της Alzira», από την Α΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας [βλ. και σελ. 826, παραπ. 3127 της παρούσης διατριβής]) το εν λόγω ποιητικό κείμενο, με τον τέταρτο στίχο *tronco* (pre*gar*) θα πρέπει να θεωρηθεί πως αποτελείται από δύο στροφές. Σπεύδει ωστόσο να επισημάνει ο ίδιος, πως «δεν μπορούμε να υπολογίζουμε δίστιχα ως ανεξάρτητες στροφές»· συνεπώς, το συγκεκριμένο κείμενο (κατ' αναλογίαν και με το παραπάνω παράδειγμα) θα πρέπει να θεωρηθεί σαν *μια* στροφή, αποτελουμένη από *τέσσερις συν δύο* στίχους. Κατά τον Giger πάντως, «τα αυθεντικά έντυπα λιμπρέττα μερικές φορές αγνοούν τη δομική σπουδαιότητα των *versi tronchi* ως προς το περίγραμμα μιας στροφής», κάτι που, κατ' αυτόν, οφείλεται κυρίως σε απροσεξία των λιμπρεττιστών (*Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 37-39).

[175] Budden *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 100.

[176] Αυτόθι. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τυγχάνει εν προκειμένω και η επισήμανση του G. Baldini, ο οποίος διακρίνει στο συγκεκριμένο τρίο (sic) τις *ξεκάθαρες επιρροές του Bellini*, θεωρώντας πως «ο συνδυασμός Fenena – Ismaele – Abigaille, παρά τα σθεναρά του ξεσπάσματα, ανακαλεί το τρίο Adalgisa – Pollione – Norma στη *Norma*». Κατά τον μελετητή, πρόκειται κατά βάσιν για «μια μουσική ομοιότητα, με όχι σαφείς συσχετισμούς ανάμεσα στις αντίστοιχες ψυχολογικές καταστάσεις». Θεωρεί ειδικότερα πως «η σχέση των φωνών στον Verdi βρίσκεται πολύ κοντά σ' εκείνη που επινόησε ο Bellini», συσχετίζοντας συγκεκριμένα την «ήρεμη, μάλλον άτολμη εγκαρτέρηση» της Fenena με εκείνην της Adalgisa (ό.π., σελ.

Εκείνο όμως που προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση, είναι η ορχηστρική συνοδεία. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, ο Verdi *κάνει τη μελωδία της Fenena να ξεχωρίζει* «επιλέγοντας τη συγκεκριμένη στιγμή να εισάγει στη σύνθεση της ορχήστρας την άρπα»[177]. Επιπροσθέτως, αναφέρουμε και τον διπλασιασμό της μελωδικής γραμμής της ηρωίδας από τον εκφραστικό ήχο των ξυλίνων πνευστών (Flauto, Clarinetto), καθώς και από τα πρώτα βιολιά, τα οποία μάλιστα ο συνθέτης διαμοιράζει σε δύο οκτάβες (Kalmus, σελ. 111, μ. 3 – σελ. 114, μ. 2).

Parte Seconda. Preghiera Zaccaria[178]
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80).Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_II.pdf

Τα ιδιαίτερα δραματικά γεγονότα για τον λαό του Ισραήλ που εξιστορούνται στο Πρώτο Μέρος της όπερας *Nabucco* και κυρίως στο Finale Primo[179], με την θριαμβευτική είσοδο του φοβερού Βαβυλώνιου ηγέτη στην ιερή πόλη και την σύληση και καταστροφή του ναού του Σολομώντα από τους κατακτητές, διαδέχεται η θρυλλική *Βαβυλώνια αιχμαλωσία*. Τα δεινά που υφίσταται ο ευρισκόμενος εν εξορία λαός του Θεού είναι αναρίθμητα˙ εκείνο όμως που τον ταλανίζει περισσότερο είναι η αδυναμία να αποδίδει την οφειλόμενη λατρεία προς τον Θεό των Πατέρων του.

Μέσα σ' αυτό το ιδιαίτερα ζοφερό περιβάλλον η πρωτοβουλία που αναλαμβάνει ο Προφήτης Ζαχαρίας[180] προκειμένου να προσελκύσει στην πίστη προς τον αληθινό Θεό την ερωμένη του Ισμαήλ και κόρη του βασιλιά των Βαβυλωνίων Φενένα αποκτά για τον ευρισκόμενο εν αιχμαλωσία λαό του Θεού ιδιαίτερη βαρύτητα. Γνωρίζοντας ο Προφήτης πως για τον Εβραίο η αποκήρυξη των ειδώλων και η αναγνώριση του Γιαχβέ ως του μόνου αληθινού Θεού συνιστά θαύμα, δράττεται της ευκαιρίας να κηρύξει τον Νόμο του Θεού, θεωρώντας ταυτόχρονα πως με την πράξη του αυτή συμβάλλει στην «δόξα του Ισραήλ»:

Di novel portento

57-58). Ο Baldini, τέλος, παραθέτει και την άποψη του διακεκριμένου Ιταλού μουσικοκριτικού και συγγραφέα Massimo Mila, ο οποίος διακρίνει και «μια Μπετοβενική επιρροή (από τον *Κοριολανό*) σε μια από τις φράσεις της Fenena». Ο ίδιος ωστόσο θεωρεί αυτήν «προφανώς τυχαία», αν και «βεβαίως, η ένταση της εκφραστικότητας της μουσικής στο τρίο της προσδίδει εξέχοντα χαρακτήρα, που καθιστά την ομοιότητα πειστική» (αυτ., σελ. 58).

[177] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 100.

[178] Κατά τον Scott L. Balthazar η συγκεκριμένη Σκηνή εντάσσεται στο *tempo d' attacco* του finale της Β΄ Πράξης της όπερας. Κατά τον συγγραφέα «ο Verdi έδιδε ιδιαίτερη έμφαση στο συγκεκριμένο τμήμα του finale, κυρίως επεκτείνοντας τα δρώμενα σε αυτό «με μικρές άριες, σύνολα, χορωδιακά, καθώς και με μέρη μιμητικού χαρακτήρα, όπως εμβατήρια και χορούς», αλλά και εντάσσοντας τα παραπάνω κομμάτια «στην αρχή του *tempo d' attacco*», προσδίδοντας επιπλέον σε αυτά και ξεχωριστή ονομασία, όπως ακριβώς με την παρούσα *preghiera*» («The forms of set pieces», στο: Scott L. Balthazar [επιμ.], *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 58).

[179] Για μια αναλυτική εξιστόρηση των όσων διαδραματίζονται στο 1ο Μέρος της όπερας, βλ. Abramo Basevi, ό.π., σελ. 15-18, J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π, σελ. 97-102, καθώς και C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 52-53. Για μια συνοπτική παρουσίαση βλ. R. Hardcastle, ό.π., σελ. 26, καθώς και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 63.

[180] Στοιχεία αναφορικά με την ιστορικότητα του συγκεκριμένου προσώπου παρατίθενται στην σελ. 385 της παρούσης διατριβής.

me vuol ministro Iddio!

Me servo manda, per gloria d' Israele

le tenebre a squarciar d' un' infedele.

Θεωρώντας ο J. Budden ως «σημείο εκκίνησης» του λιμπρέττου του Temistocle Solera[181] το «ιστορικό μπαλλέττο σε πέντε μέρη» με τον τίτλο *Nabucodonosor*[182] του

---

[181] Συνεργάτης του Verdi ήδη από την εποχή του *Oberto*. Γεννημένος στην Ferrara το 1817, «πέρασε μια περιπετειώδη ζωή. Όταν ο πατέρας του φυλακίστηκε για την πολιτική του δράση, εστάλη σε σχολείο στη Βιέννη». Παράλληλα «έμαθε τουλάχιστον δυο γλώσσες» και μελέτησε «τραγούδι και σύνθεση», ενώ εργάστηκε, «αν και περιστασιακά, σε τσίρκο». Περί το 1838 «επέστρεψε στο Μιλάνο», όπου «παρουσίασε κάποια από τα έργα του στο La Scala καθώς και σε άλλα θέατρα», ενώ «πιθανόν να διηύθυνε ακόμη και την ορχήστρα στο γνωστό Teatro Real στη Μαδρίτη». Η όπερά του *Ildegonda* «παρουσιάστηκε στο La Scala λίγους μήνες πριν τον *Oberto*, όμως κατά πόσον το κείμενο και η μουσική που δημοσίευσε ήταν πραγματικά δικά του παραμένει ένα ερώτημα», καθώς «πολλές φορές κατηγορήθηκε για λογοκλοπή» (C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ 22. Βλ. και Mary Jane Philips-Matz, ό.π., σελ 115).

[182] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 95. (βλ. και παραπ. *). Την σημαντική επιρροή που άσκησε στον Solera το συγκεκριμένο μπαλλέττο επισημαίνει ο Budden και σε αναφορά με μιαν άλλη «πηγή» του λιμπρέττου: το θεατρικό έργο *Nabucodonosor* των ΜΜ. Anicet-Bourgeois και Francis Cornue, που παρουσιάστηκε στο Παρίσι στο Théatre Ambigu-Comique το 1836 και το οποίο «ήταν ευρύτατα γνωστό στην Ιταλία σε μετάφραση […]». Πάντα κατά τον Budden, «όταν ο *Nabucco* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι, ο Ricordi ενοχλήθηκε από το ότι υποχρεώθηκε να καταβάλλει το αντίτιμο των 1.000 φράγκων, κάτι που, όπως έχει εκτιμηθεί, οφειλόταν στους συγγραφείς του συγκεκριμένου θεατρικού έργου στο οποίο είχε βασιστεί το λιμπρέττο». Κατά τον μελετητή, ωστόσο, ο λιμπρεττίστας του *Nabucco* «κάνοντας χρήση ενός συγχρόνου θεατρικού έργου ακολουθούσε μια μακρά καθιερωμένη Ιταλική παράδοση» (αυτόθι σελ. 94).

Κατά τον G. Baldini, η μεγάλη επιτυχία που είχε σημειώσει το συγκεκριμένο μπαλλέττο είχε οδηγήσει τον Merelli, διευθυντή του παραπάνω θεάτρου, να αποδεχτεί «το καινούργιο λιμπρέττο του Solera που επικεντρωνόταν στη Βιβλική φιγούρα του Βασιλιά Nebuchadnezzar» (ό.π., σελ. 50).

Ο C. Osborne αντίθετα δεν αναφέρει το συγκεκριμένο μπαλλέτο ως πηγή του λιμπρέττου, ενώ αναφέρεται αόριστα «σε ένα Γαλλικό θεατρικό έργο», που «όταν η όπερα ανέβηκε στο Παρίσι, έγινε αντιληπτό πως ο Solera είχε αντλήσει την υπόθεση του λιμπρέττου, ή ένα μέρος της, από αυτό […]» (*The Complete Operas* …, ό.π., σελ. 52).

Αντίθετα ο R. Parker αναφέρει τόσο το μπαλλέττο του Cortesi, όσο και το παραπάνω θεατρικό ως πηγές του λιμπρέττου (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 61), ενώ ο Gilles de Van στην εκτενή ανάλυσή του την σχετική με τις φάσεις εξέλιξης ενός λιμπρέττου και ειδικότερα με τις πηγές αυτού κατά την συγκεκριμένη περίοδο, αναφέρεται στα μπαλλέττα, τα οποία, όπως αναφέρει, ακόμη και στην εποχή του *Otello* «έτεμναν τη σκηνική δράση κάθε όπερας ή ακολουθούσαν τις παραστάσεις της». Αφορμώμενος ο συγγραφέας εκ του γεγονότος ότι αρκετές από τις όπερες του Verdi προηγούντο ή (σπανιότερα) έπονταν από μπαλλέττα με το ίδιο θέμα, επισημαίνει πως ο *Nabucco* δεν μπορεί να θεωρείται μόνο σε αναφορά με την πηγή του, ένα θεατρικό των Auguste Anicet-Bourgeois και Francis Cornue (1836)», και αυτό, διότι «σημαντικές στιγμές, ιδιαίτερα η 1η πράξη, μοιάζουν περισσότερο με το ιστορικό μπαλλέττο του Cortesi (La Scala, 1838) παρά με την Γαλλική πηγή του, ενώ το γνωστό σε μας λιμπρέττο προήλθε από έναν συνδυασμό ποικίλων επιδράσεων: ενός Γαλλικού θεατρικού έργου διυλισθέντος μέσα από ένα Ιταλικό μπαλλέττο επανεπεξεργασθέντος από τον Solera, με ευθείες παρεμβάσεις του Verdi, χωρίς να υπολογίζουμε τους απόηχους από προηγούμενες όπερες, όπως του *Mosè in Egitto* του Rossini!» (ό.π., σελ. 75).

Antonio Cortesi[183] επισημαίνει στο σημείο αυτό πως το συγκεκριμένο μπαλλέττο «περιείχε ένα εκτενές pas de deux για την Φενένα και τον Ισμαήλ»˙ αναφερόμενος δε στην γνωστή αφήγηση του συνθέτη την σχετική με την «με την προφητεία της 3ης Πράξης»[184], διερωτάται «αν ο Verdi συνέχεε εκ των υστέρων την παρούσα σκηνή» με εκείνην, καθώς «το recitativo και η Preghiera του Ζαχαρία» διαθέτουν εκείνη την έμπνευση και ποιότητα που ένας συνθέτης θα προσέδιδε πάση θυσία σε μιαν όπερα, «είτε υπήρχε στο όλο πλαίσιο η σχετική πρόβλεψη, είτε όχι»[185].

Έχοντας έως τώρα ο Προφήτης διαδραματίσει ρόλο «εθνικού» ηγέτη, άλλοτε σπεύδοντας να εμψυχώσει τους εντός του ναού του Σολομώντα τρομοκρατημένους Ιουδαίους και άλλοτε ομιλώντας εξ ονόματος αυτών προς τον κατακτητή Ναβουχοδονόσορα, εμποδίζοντάς τον να προβεί στην βεβήλωση και καταστροφή του ναού, είναι τώρα η στιγμή όπου υπερισχύει η προφητική – ιερατική του ιδιότητα. Στο σημείο αυτό οι μελετητές υπογραμμίζουν τον κομβικό ρόλο που διαδραματίζει η ενορχήστρωση, τόσο της σύντομης ορχηστρικής εισαγωγής, όσο και της άριας καθ' εαυτήν. Ο Anthony Arblaster δεν θεωρεί τυχαία τη θέση της παρούσης Σκηνής, όπου «ο γλυκύς ήχος» από τα έξι τσέλλα δημιουργεί το κατάλληλο υπόβαθρο για την

Περαιτέρω κρίνουμε σκόπιμο στο σημείο αυτό να αναφέρουμε και τις ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες πληροφορίες του D. Kimbell αναφορικά και με μια άλλη, «θεατρική και όχι οπερατική επεξεργασία της ιστορίας του Nebuchadnezzar». Κατά τον συγγραφέα, «ο πρώτος *Nabucco* είχε παρουσιαστεί το 1819» και ήταν «ένα έργο του διακεκριμένου Φλωρεντινού δραματουργού Battista Niccolini». Πάντα κατά τον Kimbell, «εκείνοι οι συγγραφείς που έχουν υποστηρίξει πως ο *Nabucco* του Niccolini δεν έχει σε τίποτε να κάνει μ' εκείνον του Verdi είναι, για να είμαστε σαφείς, αρκετά σωστοί». Ο συγγραφέας θεωρεί όμως πως «το θεατρικό έργο παρέχει ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά και σχολαστικά δοκιμασμένα παραδείγματα της τάσης να αναλύει κανείς τα πολιτικά και θρησκευτικά ζητήματα του παρόντος με τη βοήθεια μιας ιστορίας προερχόμενης από μια μακρινή και εξωτική εποχή. Στην πραγματικότητα η έντυπη έκδοση του θεατρικού έργου του Niccolini περιέχει ένα "κλειδί για την κατανόηση του *Nabucco*", σύμφωνα με το οποίο τα ονόματα των ηρώων είναι τοποθετημένα σε δυο στήλες», εκ των οποίων στην αριστερή αναγράφονται «με τις αρχαίες, Βαβυλωνιακές τους μορφές», ενώ στην δεξιά στήλη αντιστοιχούνται με σύγχρονα Ευρωπαϊκά: «Για παράδειγμα, η Ασσυρία είναι η Γαλλική Αυτοκρατορία, η Φοινίκη είναι η Αγγλία, και η Αίγυπτος, η Πρωσσία. Ο Nebuchadnezzar είναι στην πραγματικότητα ο Ναπολέων, ενώ ο μέγας ιερέας του Μίθρα είναι ο Πίος ο VII, εκείνος ο Πάπας που με τη σειρά του έστεψε τον Ναπολέοντα, έχασε από αυτόν τις Παπικές Κτήσεις, τον αφόρισε, φυλακίστηκε από αυτόν, και διασώθηκε ώστε να δεί τις Παπικές Κτήσεις να επανιδρύονται έπειτα από την πτώση του Ναπολέοντα». Οι παραπάνω επισημάνσεις οδηγούν τον Kimbell στη διαπίστωση πως «ο Niccolini, ο οποίος έγραφε ως ένας φλογερός δημοκράτης και αντικληρικαλιστής, χρησιμοποιούσε τη μορφή του Nebuchadnezzar προκειμένου να συζητήσει θέματα όπως η σχέση κράτους και Εκκλησίας, καθώς και η αποτίναξη της τυραννίας, όπως ακριβώς επρόκειτο να κάνουν ο Solera και ο Verdi είκοσι τρία χρόνια αργότερα» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 447-448 Βλ. και C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 52, υποσημ. 1).

[183] Ιταλός χορογράφος, ο οποίος «τον Ιούνιο του 1833 ανέβασε ένα από τα μπαλλέττα του, το διάσημο *Inez de Castro*, στο His Majesty's Theatre του Λονδίνου». Καθώς όμως δεν κατάφερε να συγκινήσει «ούτε το Αγγλικό κοινό, ούτε τον τύπο, […], ο Cortesi επέστρεψε στο Μιλάνο, όπου συνέχισε να είναι ο πλέον περιζήτητος χορογράφος της όλης περιοχής, καθώς και μια προσωπικότητα με ευρύ κύρος», καθώς ακόμη και «τα λιμπρέττα που ο ίδιος έγραφε, προκαλούσαν το ενδιαφέρον και άλλων λιμπρεττιστών» (Grunhild Oberzaucher-Schüller, «Milan and Paris: A Lasting Dialogue», στο: Alison Latham και Roger Parker [επιμ.], *Verdi in Performance*, Oxford University Press, New York 2001, σελ. 107.)

[184] Βλ. σελ. 464 κ.ε. της παρούσης διατριβής.

[185] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 103.

«όμορφη προσευχή του Ζαχαρία» αμέσως μετά «την δυναμική και εκθαμβωτική *cabaletta* της εκδίκησης με την οποία ολοκληρώνεται η άρια της Abigaille στην Δεύτερη Πράξη της όπερας». Κατά τον μελετητή αυτό δημιουργεί «την αντίθεση στην καρδιά του δράματος, ανάμεσα στους απάνθρωπους και εγωπαθείς εξουσιαστές της Βαβυλώνος και στους καρτερικούς, βασανισμένους Ισραηλίτες, που διατηρούν ζωντανή την πίστη των πατέρων τους ακόμη και στους πιο σκοτεινούς καιρούς των διωγμών και της εξορίας»[186]. Κατά τον Budden εξάλλου, βασισμένος εν προκειμένω ο προφήτης στο «πλούσιο συνοδευτικό υπόβαθρο» που δημιουργεί ο συνδυασμός από έξι τσέλλα, μια «πρώτη περίπτωση επιλεκτικής ενορχήστρωσης στον Verdi», της οποίας ωστόσο θα υπάρχει εφεξής «ένα τουλάχιστον παράδειγμα στα πρώιμα έργα του»[187], «ομιλεί όχι ως ο καθοδηγητής του λαού του, αλλά μάλλον ως άνθρωπος του Θεού, με μιαν ευγενική απλότητα και πλαισιωμένος από έναν πλούτο αρμονικών διακυμάνσεων που μας μεταφέρει πέραν του κόσμου της ιταλικής όπερας»[188]. Κατά τον William Albert Herrmann τέλος, η εν λόγω «ευγενική προσευχή του Ζαχαρία […], εύκολα υπερβαίνει πρώιμες σκηνές προσευχής, με την απαλή αλλά φλογερή επισημότητά της»[189].

Αναφερόμενος ειδικότερα ο G. Baldini στην ορχηστρική εισαγωγή, θεωρεί πως «δημιουργεί σαφώς την αίσθηση νυχτερινού στοχασμού»[190]: μια σύντομη και εξαιρετικά ήπια μελωδική φράση στο 1^{ο} βιολοντσέλλο, αρχίζοντας με ένα εκτενές Φα^{3} δίεση και καταλήγοντας στο επόμενο μέτρο με χρωματική κίνηση στην υποκείμενη 4^{η} δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την όλη μουσική επεξεργασία της ενότητας. Ταυτόχρονα το συγκεκριμένο δίμετρο αποτελεί και το μοναδικό σημείο στην εισαγωγή όπου γίνεται αισθητή η τονικότητα που δηλώνεται στον οπλισμό (Σι ελάσσων), χάρη στις pizzicato συγχορδίες των υπολοίπων μελών του συνόλου.

Επαναλαμβανόμενη η παραπάνω δίμετρη φράση στην υπερκείμενη 2^{α} (με τη μορφή αρμονικής αλυσσίδας), οδηγεί σε μιαν ιδιαίτερα περίτεχνη αρμονική επεξεργασία, με σημεία αιχμής συγχορδίες 7^{ης} ελαττωμένης, ενώ το ασαφές τονικό πλαίσιο σταθεροποιείται προς στιγμήν στην περιοχή της Ντο μείζονος. Μια καινούργια αρμονική αλυσσίδα ωστόσο οδηγεί στην περιοχή της Μι ελάσσονος, για ν' ακολουθήσει μια σύντομη αλλά περίτεχνη αντιστικτική επεξεργασία που καταλήγει στην περιοχή της Δεσπόζουσας, με ενορχήστρωση ανάλογη του πρώτου τετραμέτρου (Kalmus, σελ. 42-43, μ. 8).

Η αμιγώς θρησκευτική ατμόσφαιρα της σκηνής απηχείται άμεσα κατά την απόδοση του 2^{ου} και 3^{ου} στίχου του λιμπρέττου: *Di novel portento / me vuol ministro Iddio!* Πρόκειται για το σημείο εκείνο όπου ο J. Lewsey θεωρεί πως αποδεικνύεται με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο «η πεμπτουσία της αποστολής» που καλείται να εκπληρώσει ο Ζαχαρίας, και που δεν είναι άλλη από την «τυφλή πίστη και υπακοή στο

---

[186] Ό.π., σελ. 98. Παρεμφερής και η επισήμανση του Roger Parker, που επίσης εστιάζοντας στο συνοδευτικό σχήμα που πλαισιώνει το Recitativo και την Preghiera του Ζαχαρία θεωρεί πως η όλη σκηνή αποτελεί «μια όαση γαλήνης μέσα σ' αυτήν την γενικά γεμάτη από ένταση όπερα» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 64).

[187] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 103 Κατά τον συγγραφέα, πιθανόν ο συνθέτης να είχε ως πρότυπο το πρώτο μέρος από την εισαγωγή στον *Guillaume Tell* του Rossini, «με τα τέσσερα τσέλλα της». Δεν παραλείπει ωστόσο ο Budden να επισημάνει την αυθεντικότητα του όλου εγχειρήματος.

[188] J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 177.

[189] William Albert Herrmann, *Religion in the operas of Giuseppe Verdi*, Columbia University, 1963, σελ. 114.

[190] Ό.π., σελ. 58.

υπερβατικό»[191]: τόσο σε επίπεδο μελωδικής επεξεργασίας όσο και συνοδείας εμφανίζονται για πρώτη φορά κάποια από τα μέσα εκείνα που εφεξής θα κυριαρχούν σε σκηνές αναλόγου περιεχομένου.

Συγκεκριμένα, στη μελωδική γραμμή του Προφήτη πρέπει να επισημάνουμε τις *διαδοχικές καθαρές 4ες*, κυρίαρχο μελωδικό σχήμα καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια της φράσης. Είναι απορίας άξιο ωστόσο ότι ο J. Budden επισημαίνει τη σημειολογία της εν λόγω μελωδικής κίνησης αρκετά αργότερα, και συγκεκριμένα στην εναρκτήρια σκηνή του *Stiffelio*, αντίστοιχα στην πρώτη φράση του *Jorg*, όπου κάνει λόγο για *μερικώς αλληλοκαλυπτόμενες 4ες* κατά το σχήμα της *πλάγιας πτώσης* («overlapping plagal fourths») και σε ύφος *χορικού* σε *τροπικό στυλ* («modal plainchant»)˙ διαπιστώνοντας δε την επανάληψη του όλου σχήματος (σε αντίθετη κίνηση) στην coda του σεπτέττου που ακολουθεί θεωρεί πως «μπαίνει κανείς στον πειρασμό να θεωρήσει αυτόν τον συνδυασμό με τις μερικώς αλληλοκαλυπτόμενες τέταρτες σαν αυτό που ο Schoenberg ονομάζει «βασικό σχήμα» (*Grundgestalt*), προορισμένο να εκφράζει το θρησκευτικό στοιχείο στην όπερα […]». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, ανεξάρτητα αν αυτό αποτελούσε «συνειδητή ή όχι επιλογή του Verdi», σίγουρα «δεν κατάφερε να την ακολουθήσει σταθερά, ολοκληρώνοντάς την». Σύμφωνα με τον Budden οι όπερες του συνθέτη «επ' ουδενί είναι δομημένες μοτιβικά με βάση αυτήν τη λογική». Αντίθετα θεωρεί πως ανάλογες περιπτώσεις μουσικής επεξεργασίας αποτελούν απλά παραδείγματα όπου «είναι παρούσα η αίσθηση ενός θρησκευτικού ιδεαλισμού, η οποία βρίσκει την ακριβή μουσική έκφρασή της μέσα στο όλο στυλιστικό πλαίσιο»[192].

Ταυτόχρονα (και πάντα σε επίπεδο ορχηστρικής συνοδείας) πρέπει να επισημάνουμε οπωσδήποτε τη χρήση εκείνου του ρυθμικού σχήματος που ο Frits Noske, στην περίφημη πραγματεία του τη σχετική με το *Σημαίνον και το Σημαινόμενο* στις όπερες του συνθέτη, χαρακτηρίζει ως «*το μουσικό σύμβολο του θανάτου*», εμφανιζόμενο εν προκειμένω με τη μορφή ενός *ανάπαιστου*[193]. Το εν λόγω σχήμα-σύμβολο, χρησιμοποιούμενο εν προκειμένω στις συγχορδίες των εγχόρδων, με τις οποίες ο συνθέτης πλαισιώνει τη φράση του Προφήτη, αποκτά κατά τον μελετητή ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς προσφέρεται για μια βαθύτερη ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου. Με δεδομένη την «σχεδόν αποκλειστική», κατ' αυτόν, χρήση του παραπάνω μοτίβου στον *Oberto* «σε σχέση με το ζήτημα της εκδίκησης», θεωρεί πως και στην παρούσα περίπτωση πρόκειται για την ίδια συσχέτιση, επισημαίνοντας μάλιστα πως εδώ «το θέμα της εκδίκησης προσλαμβάνει μια βιβλική διάσταση»[194]: η προσδοκία της θαυματουργικής παρέμβασης του Γιαχβέ με την προσέλκυση προς Αυτόν της κόρης του βασιλιά βιώνεται από τον Ζαχαρία ως «προάγγελος» του τελικού θριάμβου του λαού του Θεού και της παραδειγματικής τιμωρίας εκείνων που τον καταδυναστεύουν. Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα το ότι προς επίρρωση της θέσεώς του αυτής ο Noske επικαλείται τη χρήση του παραπάνω «συμβόλου» και στην Προφητεία της Γ΄ Πράξης, όπου η παραδειγματική τιμωρία των εχθρών του λαού του Θεού κατέχει αναμφίβολα περίοπτη θέση[195] (Kalmus, σελ. 43, μ. 12-14).

Ξεχωριστή στιγμή για το recitativo αποτελεί επίσης και η αναφορά του Προφήτη στην «δόξα του Ισραήλ» – *Me servo manda, per gloria d' Israele*. Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για μια σκηνή όπου, όπως προαναφέραμε, υπερισχύει η ιερατική –

---

[191] Ό.π., σελ. 455. Κατά τον μελετητή εξάλλου, «ο Ζαχαρίας ποτέ δεν λησμονεί το γεγονός πως πρώτα και κυρίως είναι εκπρόσωπος και υπηρέτης» (αυτ.).

[192] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 455, 457.

[193] Frits Noske, «The Musical Figure of Death», *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Martinus Nijhoff, Χάγη 1977, σελ. 171-172.

[194] Αυτόθι, σελ. 186.

[195] Αυτόθι.

προφητική ιδιότητα του Ζαχαρία, όμως αυτή του η ιδιότητα είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με εκείνην του «κοινωνικού ρόλου» του, από τον οποίο, κατά τον Arblaster, «είναι εξ ολοκλήρου απορροφημένος». Κατά τον μελετητή, ο ρόλος του αυτός του επιβάλλει «να ομιλεί προς τους Εβραίους ως η φωνή του Θεού, και προς τους Βαβυλωνίους ως η φωνή των Εβραίων και του Θεού τους»[196]. Νιώθοντας ο συνθέτης την ιδιαίτερη συγκίνηση που δεν παύει να γεννά στον Προφήτη η υπόμνηση του ρόλου του και ως «εθνικού ηγέτη», ιδιαίτερα στα δύσκολα χρόνια της αιχμαλωσίας, απηχεί το ρίγος που τον διαπερνά στη σκέψη και μόνο της μελλοντικής αποκατάστασης του λαού του Θεού, πλαισιώνοντας την παραπάνω φράση του μ' ένα τρέμολο αποδιδόμενο με ξεχωριστό τρόπο από τα έξι βιολοντσέλλα (Kalmus, σελ. 44, μ. 3).

Το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου και κυρίως η απόδοσή του μέσα από τη μουσική του συνθέτη δικαιώνουν επαρκώς τον χαρακτηρισμό της συγκεκριμένης άριας ως *Preghiera*. Βασιζόμενοι ωστόσο στην επιλογή του ποιητικού μέτρου, η οποία, κατά τον Fabrizio della Seta «επηρεάζει τον μουσικό ρυθμό με την βαθύτερη έννοια»[197], διακρίνουμε σε αυτήν και μια «πατριωτική χροιά»: αυτό αποκαλύπτει η αποκλειστική χρήση οκτασύλλαβων στίχων (*versi ottonari*) σε αμφότερα τα τετράστιχα (*versi piani* στο πρώτο, εναλλάξ με *versi tronchi* στο δεύτερο και με εναλλασσόμενη ομοιοκαταληξία («rime alternate, abab»), ένα μέτρο που κατά τον παραπάνω μελετητή συναρτάται τόσο με το «λαϊκό», όσο και με το «πατριωτικό» στοιχείο[198]:

Tu sul labbro de' veggenti
Fulminasti, o sommo Iddio!
All' Assiria in forti accenti
Parla or Tu col labbro mio
E di canti a Te sacrati
ogni tempo suonerà;
sovra gl' idoli spezzati
la Tua legge sorgerà.

Τον μελωδικό πλούτο της άριας εξαίρει ο W. Berger, ο οποίος ωστόσο θεωρεί παρεμπιπτόντως πως «ο Verdi ουδέποτε εμπνεύστηκε να γράψει εξαιρετική μουσική από μόνο το θρησκευτικό συναίσθημα». Κατά τον συγγραφέα, «στο συγκεκριμένο ευρύ cantabile, διαισθανόμαστε έναν γέροντα που ανακτά, έπειτα από μιαν επώδυνη δοκιμασία, τον σκοπό της ζωής του»[199].

Στην πρώτη στροφή της άριας το ύφος της προσευχής γίνεται αισθητό κατά πρώτον μέσα από την ήρεμη μελωδική κίνηση της φωνής του Προφήτη, από τον οποίο ο συνθέτης ζητεί να τραγουδήσει *sotto voce* μέσα στην πλέον εκφραστική περιοχή της έκτασης του Basso, μια φωνή που, κατά τον Rodolfo Celletti, θα κληθεί εφεξής συχνά από τον συνθέτη προκειμένου να «αναπαραστήσει… γερασμένα πρόσωπα», πολλά εκ

[196] Ό.π., σελ. 98
[197] Ό.π., σελ. 70
[198] Αυτόθ, σελ. 71. Κατά τον Arblaster εξάλλου, η διπλή ιδιότητα του Ζαχαρία ως Προφήτη και λαϊκού καθοδηγητή ενυπάρχει και στην καθ' αυτό Προσευχή του, η οποία, όπως τόσες άλλες στην Ιταλική όπερα από τον *Mosè* και εντεύθεν, δεν αποτελεί τόσο μια θρησκευτική πράξη, παρά μια έκφραση προσωπικής ή συλλογικής αφιέρωσης σ' έναν σκοπό» (ό.π., 98).
[199] Ό.π., σελ. 94.

των οποίων έχουν και την ιερατική ιδιότητα. Κατά τον μελετητή μάλιστα ο Ζαχαρίας στην συγκεκριμένη άρια εντάσσεται στους χαρακτήρες εκείνους «για τους οποίους η επισημότητα του ηχοχρώματος (*timbro*) – εκείνη η ομοιότητα, ιδιαίτερα στην χαμηλότερη περιοχή, με το χρώμα και το βάθος ορισμένων περιοχών του οργάνου – αποπνέει μυσταγωγικό και ιερατικό τραγούδι»[200]. Εξίσου αποφασιστική για τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας είναι και η διακριτική συνοδεία του από *ένα και μόνο βιολοντσέλλο*. Πρόκειται για το τμήμα εκείνο της άριας όπου κατά τον Budden «η πλοκή του μουσικού κειμένου» σποραδικά φέρει χαρακτηριστικά δίφωνης αντίστιξης[201]. Κατά τον David Kimbell εξάλλου, η συνοδεία της φωνής του μπάσσου «από ένα και μόνο τσέλλο» συναρτάται με τη λαμπάδα, που σύμφωνα με το λιμπρέττο είναι η μόνη που φωτίζει τη σκηνή – *la sala è illuminata da una lampada* – αποτελώντας «ζωντανό σύμβολο της μοναξιάς του γέροντα ιερέα στην πιο σκοτεινή περίοδο της ιστορίας του Ισραήλ»[202] (Kalmus, σελ. 44, μ. 8 – σελ. 45, μ. 4).

Η βαθειά ριζωμένη πίστη του Ζαχαρία ωστόσο, η βεβαιότητα πως ο Θεός των πατέρων του θα ευοδώσει την προσπάθειά του, απηχείται κυρίως κατά την απόδοση της δεύτερης στροφής : ένα εκφραστικότατο *cantabile*, σε ύφος που παραπέμπει μάλλον στον Liszt[203]. Ο G. Baldini, μολονότι χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη προσευχή γενικά ως ένα «αρκετά μέτριο κομμάτι», θεωρεί το παρόν «τελικό τμήμα» της ως κατ' εξοχήν ενδιαφέρον, καθώς «στη φράση "E di canti a te sacrati" για πρώτη φορά η μουσική εξυψώνεται μέσα από μια πλατειά μελωδική κίνηση, αποβαίνουσα στη συνέχεια ακόμη πιο ενεργητική και συναρπαστική στη φράση "sovra gl' idoli spezzati"[204]. Η σύνθεση του ορχηστρικού συνοδευτικού σχήματος παραμένει κατά βάσιν η ίδια, όμως ο συνθέτης φαίνεται τώρα ν' αξιοποιεί στο έπακρο τις εκφραστικές δυνατότητες του προαναφερθέντος ensemble, αναθέτοντας στο μεν 1ο τσέλλο τον διπλασιασμό της φωνής του basso στην υπερκείμενη 8η και στα επόμενα δύο (2ο και 3ο) κάποιες δευτερεύουσες μελωδικές γραμμές. Το καθ' αυτό συνοδευτικό υπόβαθρο, αποτελούμενο από το pizzicato τριών βιολοντσέλλων και ενός κοντραμπάσσου, εμπλουτίζεται και από ένα διαρκές τρέμολο κυρίως στο Ρε^2 από μία και μόνη βιόλα (Kalmus, σελ. 45, μ. 5 – σελ. 47).

Parte Quarta. Preludio, scena ed aria Nabucco
Ricordi, n.d.[1877]. Plate 42312.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Verdi_Nabucco_-_vocal_score_-_IV,_1_Prelude,_Recitative_and_Aria_-_Dio_di_Giuda_(Nabucco).pdf
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80).Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_IV.pdf.

Η έμπρακτη μετάνοια του Ναβουχοδονόσορα, με την αναγνώριση από μέρους του του «Θεού των Ιουδαίων» ως του μόνου αληθινού Θεού και η συνεπακόλουθη ριζική αλλαγή στη συμπεριφορά του προς τους υπόδουλους Ιουδαίους αποτελούν τους άξονες γύρω από τους οποίους εξελίσσεται η δραματική πλοκή στο Δ΄ Μέρος της όπερας *Nabucco*[205].

---

[200] Ό.π., σελ. 229-230.
[201] *The Operas* … Vol. 1, ό.π., σελ. 103.
[202] «The first throbbinds of Verdi' s youthful art. An introduction to *Nabucco*», *Deutsche Grammophon*, 1983, σελ. 8. Βλ. και A. Arblaster, ό.π., σελ. 98.
[203] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 103
[204] Ό.π., σελ.96.
[205] Ο Gilles de Van, στα πλαίσια της μελέτης του πάνω στους *κανόνες* που διέπουν τον χώρο της Ρομαντικής Ιταλικής όπερας με βάση τόσο τις «δεδομένες συμβατικότητες» που

Ως αιτίες της μεταστροφής του άλλοτε φοβερού βασιλιά των Βαβυλωνίων θα πρέπει προφανώς να θεωρηθούν τόσο η συγκλονιστική εμπειρία του στο τέλος του Β΄ Μέρους της όπερας[206], όσο και η μεθοδευμένη και με δόλο σχεδιασμένη ανατροπή του από την θετή του κόρη Abigaille, όπως αυτή φάνηκε στον εκτενή «διάλογο» ανάμεσα στους δύο ήρωες στην 1η Σκηνή του Γ΄ Μέρους της όπερας[207]. Στην παραπάνω θεώρηση οδηγούμαστε κατά βάσιν από το «εκτενές πρελούδιο» στην αρχή του Μέρους, κατά τον Budden μια πρακτική όχι ασυνήθιστη στην εποχή του συνθέτη[208]. Ο συγγραφέας θεωρεί εν προκειμένω επιτυχημένη την έμπνευση του Verdi να δώσει στο πρελούδιο τη μορφή «μιας σύνθετης εικόνας (*montage*) από αναμνήσεις που περνούν από το διαταραγμένο μυαλό του Nabucco ενόσω αυτός κοιμάται […] γερμένος σε μια καρέκλα. Προηγείται ένα απόσπασμα από το finale της Β΄ Πράξης, που ανακαλεί τον τρόμο του όταν έπεφτε χτυπημένος από τον ουρανό, έπειτα μια οπτασία με τους Εβραίους να εκλιπαρούν για έλεος στην Α΄ Πράξη, καθώς και η μουσική από το εμβατήριο των Ασσυρίων»[209] (Ricordi, σελ. 209-210, μ. 15).

συνδέουν τον κάθε χαρακτήρα μ' έναν γνωστό *τύπο*, όσο και την «ηθική αξία» την οποία προσδίδει ο θεατής στον έναν ή στον άλλο χαρακτήρα, θεωρεί πως «οι όπερες του Verdi είναι δομημένες πάνω σε *τέσσερις τύπους*: τον ήρωα, τον τύραννο, την ηρωίδα και τον δικαστή». Επεξηγώντας μάλιστα την άποψή του αυτή, αναφέρει πως κατά βάσιν πρόκειται για «αφηρημένους χαρακτήρες», που όμως «αποκτούν ανθρώπινη υπόσταση» ενσαρκώνοντας «συγκεκριμένους ήρωες στην όπερα».

Κατά τον μελετητή ο Nabucco αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα *τυράννου*, εξετάζοντας δε «τις φάσεις … που σηματοδοτούν την πορεία που ακολουθεί κάθε χαρακτήρας-τύπος μέσα στην όλη όπερα», χαρακτηρίζει την 3η και 4η πράξη της συγκεκριμένης όπερας ως τη φάση της *λύσης του δράματος*. Επισημαίνει μάλιστα πως «ο Nabucco δεν θα πεθάνει όπως πολλοί άλλοι όμοιοί του […], αλλά θα πληρώσει βαρύ τίμημα για τις πράξεις του, εμπαιζόμενος από την σφετερίστρια του θρόνου του Abigaille και εξαθλιωμένος από την τρέλλα. Ωστόσο, τον προσεγγίζει η θεία χάρη και αποβαίνει ειρηνοποιός δικαστής, απελευθερώνοντας τους Εβραίους και προσκυνώντας τον Γιαχβέ […]» (ό.π., σελ. 93, 95, 107-108).

[206] J. Budden, *The Operas* … Vol.1, ό.π., σελ. 105. Βλ. και C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 57, καθώς και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 64.

[207] Βλ. J. Budden, *The Operas*… Vol.1, ό.π., σελ. 105-106, C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 57, καθώς και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 64-65.

[208]*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 57, καθώς και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 108.

[209]Αυτόθι. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό αναδεικνύεται η σχετική με τη χρήση *Επανερχομένων Θεμάτων* («Reccuring Themes») στο έργο του Verdi μελέτη του Joseph Kerman με τίτλο «Verdi' s Use of Reccuring Themes», *Write All These Down. Essays on Music*, University of California Press, Καλιφόρνια 1994 σελ. 274-288, όπου, παραπέμποντας ο μελετητής στο έργο *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk* (ed. Harold Powers), στο οποίο η συγκεκριμένη διαδικασία με «την εισαγωγή ενός θέματος που έχει ήδη ακουστεί οποτεδήποτε κατά την εξέλιξη του δράματος λαμβάνει χώρα μια προφανής υπόμνηση της πρότερης κατάστασης, με την οποία συσχετίζεται το θέμα» χαρακτηρίζεται ως *υπομιμνήσκον θέμα* («Erinnerungsmotiv», «reminiscence theme»), θεωρεί ως καταλληλότερη τη χρήση του όρου *ανακαλούν θέμα* («recalling theme»), καθώς, όπως επισημαίνει, «η όπερα είναι μια μορφή δράματος, και από όλα τα ρήματα τα σημαίνοντα μνήμη, το "υπενθυμίζειν" μοιάζει ως το κατ' εξοχήν μη-δραματικό». Ο Kerman κρίνει περαιτέρω πως είναι «εφικτό αλλά και χρήσιμο» το να διακρίνει κανείς ανάμεσα σε *ανακαλούντα θέματα* («recalling themes»), που ανακαλούν δραματικές καταστάσεις, και σε *ταυτίζοντα θέματα* («identifying themes»), «που συσχετίζονται γενικά με κοινωνικές ομάδες […], ή με πρόσωπα […], ή με ιδέες» και τα οποία «τραγουδιούνται ή παίζονται όταν μια ομάδα, ένα πρόσωπο ή μια ιδέα κάνει αισθητή την παρουσία του, σαν μια ηχητική ή "ερμηνευτική" επέκταση της φυσικής του παρουσίας.

Εξεγειρόμενος ο έκπτωτος μονάρχης τρομοκρατημένος από έναν φοβερό εφιάλτη, συνειδητοποιεί τη δεινή θέση στην οποία έχει περιέλθει: «με το να αρνείται την ίδια του την ανθρώπινη φύση, με το να κωφεύει στις εκκλήσεις για συμπάθεια και έλεος, με το να προσπαθεί να καθυποτάξει Γη και Ουρανό στο θέλημά του, ο Nabucco έχει προκαλέσει την αυτοκαταστροφή του»[210].

Αποφασιστικό ρόλο στη μεταστροφή του ωστόσο διαδραματίζει «η δύναμη της πατρικής του αγάπης»[211]. Η θέα της πομπής όπου η πραγματική του κόρη Φενένα «οδηγείται στην εκτέλεση υπό τον ήχο ενός πένθιμου εμβατηρίου»[212] (Ricordi, σελ. 212, μ. 6 – σελ. 213, μ. 6) είναι «που τελικά οδηγεί τον Nabucco σε πλήρη, συνειδητή επίγνωση της ύβρεώς του»[213]· τώρα είναι που ο άλλοτε αιμοσταγής τύραννος διαισθάνεται το πλήθος των αμαρτημάτων του. Νιώθοντας πλέον παντελώς ανίκανος να αντιδράσει, τρομοκρατημένος αλλά και κυριευμένος από απόγνωση, εκτονώνει τα συναισθήματά του «μέσα από μια διαδικασία που θα χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο στον Verdi: μια συγχορδία σε 6/4 εκτός κύριας τονικότητας»[214] (Ricordi, σελ. 213, μ. 12), με τον ήρωα να διαπιστώνει το πλήρες αδιέξοδο που έχει περιέλθει:

Ah, prigioniero io sono!

Όμως την ίδια στιγμή μια αχτίδα φωτός μοιάζει να διαπερνά το βαθύ σκοτάδι που μέχρι τώρα δέσποζε εντός του. Η μοναδική ελπίδα που του έχει απομείνει δεν είναι παρά *ο Θεός των Ισραηλιτών*. Κλίνοντας το γόνυ της ψυχής και του σώματός του προσφεύγει σ' Εκείνον που μέχρι τώρα βεβήλωνε τους ναούς Του και καταδυνάστευε ανελέητα τον λαό Του, ζητώντας ταπεινά συγχώρηση:

Dio degli Ebrei, perdono!

Δηλώνοντας τη μεταμέλειά του ο συντετριμμένος βασιλιάς, δεσμεύεται να αποκαταστήσει όσο είναι δυνατόν τα όσα έχει διαπράξει σε βάρος της πίστης προς τον Γιαχβέ. Ενθυμούμενος την εξαιρετική σημασία του ναού του Σολομώντα ως χώρου λατρείας των Ιουδαίων, κρίνει επιβεβλημένο να αποδείξει τη μετάνοιά του δεσμευόμενος για την άμεση ανοικοδόμησή του:

Δεν χρησιμοποιούνται προκειμένου να συνδέσουν μια σκηνή του δράματος με μιαν άλλη, αλλά απλά για να ταυτοποιούν ή να καταστήσουν κάτι έντονο» (αυτ., σελ. 274-275).

Ειδικότερα ο συγκεκριμένος «μονόλογος του αλλόφρονα βασιλιά Nebuchadnezzar», που «αναμιγνύει χαρακτηριστικά θέματα του παρελθόντος […]», αποτελεί κατά τον μελετητή μια περίπτωση με *ανακαλούντα θέματα*, ενταγμένη σε μια γενικότερη χρήση επαναλαμβανόμενων θεμάτων, που ευρέως χρησιμοποιούνται στις όπερες «των πρώτων δώδεκα χρόνων» της Βερντιανής δημιουργίας, όμως «με έναν κατά κόρον τυχαίο τρόπο» (αυτόθι, σελ. 277).

[210] Geofrey & Ryan Edwards, *The Verdi Baritone. Studies in the Development of Dramatic Character*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2008, σελ. 18. Ο Alfred Einstein εξ ετέρου, θεωρώντας πως στην παρούσα όπερα «προαναγγέλλονται μερικοί από τους μεταγενέστερους μεγάλους ήρωες του Verdi», στο πρόσωπο του Nabucco της εν λόγω Σκηνής «αναγνωρίζει» τον Φίλιππο τον Β΄ του *Don Carlos* «ή τον ήρωα του τίτλου στον *Βασιλια Ληρ*, τον οποίον ο Verdi σχεδίαζε επί μακρόν, αλλά ποτέ δεν ολοκλήρωσε» (*Music in the Romantic Era*, W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1975, σελ. 275).

[211] Geofrey & Ryan Edwards, ό.π., σελ. 18.

[212] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 108-109. Κατά τον συγγραφέα, υπάρχει «μια ανεπιβεβαίωτη παράδοση», σύμφωνα με την οποία το συγκεκριμένο εμβατήριο «χρονολογείται από τα χρόνια του Verdi στο Busseto » (βλ. παραπ. *).

[213] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 18.

[214] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 109

Dio di Giuda!...l' ara, il tempio

a Te sacro, sorgerano...

Deh! mi togli a tanto affano

e i miei riti struggerò.

Βέβαιος ότι η προσευχή του έχει ήδη εισακουστεί, νιώθοντας πως ο εσκοτισμένος νους του ήδη αρχίζει να φωτίζεται από την χάρη του Θεού, ολοκληρώνει την προσευχή του ομολογώντας την παντοδυναμία του μοναδικού αληθινού Θεού και την ολοκληρωτική αφοσίωσή του εφεξής στη λατρεία Του:

Tu m' ascolti! Già dell' empio

rischiarata è l' egra mente! Ah!

Dio verace, onnipossente,

adorarti ognor saprò!

Έχοντας ο συνθέτης αποδώσει τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του ήρωα με την παράθεση θεμάτων από τα προηγούμενα Μέρη στο Πρελούδιο, με την ίδια πειστικότητα σκιαγραφεί και τη «θρησκευτική» μεταστροφή του, ακολουθώντας τη διήγηση του λιμπρέττου με κάθε λεπτομέρεια. Ξεχωριστή θέση αποτελεί η απόδοση της «στιγμής» που σηματοδοτεί την «στροφή» της σκέψης του ήρωα προς τον αληθινό Θεό. Η περιγραφή ανατίθεται εν προκειμένω στην ορχήστρα: το δυναμικό tutti στο ξέσπασμα της απόγνωσης του εγκλωβισμένου βασιλιά διαδέχεται αρχικά ένα «μετέωρο» και τονικά απροσδιόριστο Ντο, παιγμένο σε τρέμολο από τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες, έκφραση του απόλυτου «κενού» που προς στιγμήν μοιάζει να κυριαρχεί στη σκέψη του (Kalmus, σελ. 20, μ. 4 – σελ. 21, μ. 2). Η άρση του αδιεξόδου, εκφρασμένη στο κείμενο του λιμπρέττου με την επίκληση του Θεού των Ιουδαίων, απηχείται άμεσα από την ορχήστρα με την καθιέρωση της Φα μείζονος ως της καινούργιας τονικότητας μέσα από την πτώση που υποδηλώνεται από το σύντομο αλλά περιεκτικό αρμονικό «πέρασμα» στα κλαρινέττα, στα κόρνα και στα δεύτερα βιολιά (Kalmus, σελ. 21, μ. 3-4). Το ενδιαφέρον ωστόσο βρίσκεται στην υπονοούμενη «ανταπόκριση» του ουρανού στην επίκληση του Ναβουχοδονόσορα, αποδιδόμενη έξοχα από «έναν προεισαγωγικό διάλογο ανάμεσα στο τσέλλο και στο φλάουτο», που κατά τον Budden «υποδηλώνει τόσο την ικεσία όσο και την θεία χάρη»[215]. Εξίσου ενδιαφέρουσα και η θεώρηση του J. Kerman, ο οποίος στο συγκεκριμένο *solo cello* προσδίδει χαρακτήρα «ανακαλούντος θέματος», θεωρώντας αυτό ως απόηχο «της προηγηθείσης *preghiera* του Μεγάλου Αρχιερέα των Ισραηλιτών»[216] (Kalmus, σελ. 21, μ. 5-10).

---

[215] Αυτόθι.

[216] «Verdi' s Use of Reccuring Themes», ό.π., σελ. 277. Παρεμφερής και η άποψη των G. & R. Edwards, που μέσα από τον ήχο του βιολοντσέλλου νιώθουν να επανέρχεται η γαλήνια, ευλαβική ατμόσφαιρα της προηγηθείσης προσευχής του Ζαχαρία, ενώ «η *cadenza* του φλάουτου λαμπυρίζει σαν αχτίδα φωτός μέσα στο σκοτάδι μιας θολωμένης συνείδησης» (ό.π., σελ. 18).

Κατά τον W. Berger, η παρούσα άρια του Nabucco «είναι βασισμένη σε μιαν εξαιρετικά συμμετρική ποιητική μορφή, αφοπλιστική στην απλότητά της»[217]. Αποτελούμενη από δύο τετράστιχα με οκτάμετρους στίχους (*versi ottonari*) ακολουθεί εξ επόψεως μορφολογικής κατά βάσιν το ήδη γνωστό «λυρικό πρότυπο»[218], κατά τον Budden «το κατ' εξοχήν συνηθισμένο "Μπελλίνειο" σχήμα, το καθιερωθέν υπό του Friedrich Lippmann ως $a^1\ a^2\ b\ a^2$, με κάθε γράμμα να αντιπροσωπεύει μισή στροφή», εμφανιζόμενο όμως εν προκειμένω «στα πλαίσια μιας διευρυμένης αλλά πάντα διμερούς μορφής, που θα μπορούσε να περιγραφεί ως $\alpha^1\ \alpha^2\ b\ \alpha^3\ c\ \alpha^3$ *coda*»[219] (Ricordi, σελ. 214, μ. 8 – σελ. 216, μ. 2).

Εκείνο που χαρακτηρίζει την συγκεκριμένη άρια είναι το απλό και απέριττο ύφος της, που γίνεται αισθητό μέσα από την ανάλογα απλή αλλά και εκφραστική μελωδική γραμμή της. Θέλοντας ο έκπτωτος μονάρχης να δείξει την απόλυτη συντριβή και την έμπρακτη μετάνοιά του, «την πλήρη υποταγή του στον Θεό που τώρα αποδέχεται ως Κύριό του», βιώνοντας όμως ταυτόχρονα και μια πρωτόγνωρη εμπειρία, ευρισκόμενος σε μια νέα πραγματικότητα, «αρχίζει την προσευχή του με διστακτικές, αποσπασματικές φράσεις», που παράλληλα με την πίστη του στον Θεό των Ιουδαίων απηχούν και μια λανθάνουσα, ίσως, αβεβαιότητα που τον διακατέχει, «καθώς μεταβαίνει…σ' έναν καινούργιο κόσμο προσωπικής πίστης και επαναπροσδιορισμού του εαυτού του»[220].

Σε κάθε περίπτωση ωστόσο η μεταστροφή του είναι αμετάκλητη. Προσηλωμένος ολοκληρωτικά στο θέλημα του Θεού, «στρέφει τις σκέψεις του και την καρδιά του προς τον Ουρανό…χωρίς μεγαλεπίβολες, στομφώδεις διακηρύξεις, χωρίς προσωπική προβολή και μεγαλαυχία»[221], με μοναδική ίσως εξαίρεση τον 2ο στίχο της πρώτης στροφής, όπου υπόσχεται την ανοικοδόμηση του ναού και του θυσιαστηρίου. Νιώθοντας ο συνθέτης την εσώτατη ανάγκη του ήρωα να εκφράσει με αυτόν τον τρόπο έμπρακτα τη μετάνοιά του, διακοσμεί διακριτικά την «απλή μελωδία του» μ' ένα μάλλον «επιδεικτικό» άλμα *αυξημένης 4ης* εντός ενός τριήχου «στην συλλαβή "te" και με μια εκφραστική μελωδική ανάπτυξη ταυτόχρονα με τη λέξη "sorgeranno"»[222] (Ricordi, σελ. 214, μ. 15-18).

Με μια μετάβαση στην τονικότητα της Λα ελάσσονος κατά την απόδοση του 3ου στίχου, ο συνθέτης καταφέρνει να αναδείξει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο την θλίψη που διακατέχει τον ήρωα, ενώ η επανάληψη του στίχου ταυτόχρονα με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας αναδεικνύει ακόμη περισσότερο τον πόνο του, με τη μελωδική του γραμμή να «διπλασιάζεται από την ορχήστρα (sic) και να ανέρχεται σ' ένα *allargando* ψηλό Μι στη λέξη "affanno"»[223] (Kalmus, σελ. 23, μ. 5-6). Όμως «είναι η καινούργια του πίστη, και όχι το ταλαίπωρο παρελθόν του που κυριαρχεί στην προσευχή». Η έντονη αποδοκιμασία από μέρους του βασιλιά της πρότερης κακοδοξίας του απηχείται με ανάλογη εκφραστικότητα με την «αποφασιστική κορύφωση» της γραμμής του «στο ψηλό Φα και στη λέξη "riti"», ενώ «μια τελική διευρυμένη διαδοχή

---

[217] Ό.π., σελ. 96.

[218] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 19

[219] *The Operas*… Vol.1, ό.π., σελ. 14. Περαιτέρω ο συγγραφέας επισημαίνει και την εξ επόψεως μορφής ομοιότητα της άριας με το *Anch' io dischiuso un giorno* της Abigaille, εντοπίζοντάς την «πέρα από την απουσία σ' αυτήν οποιασδήποτε ενδιάμεσης ανάπαυλας στην Δεσπόζουσα, …ακόμη και μέχρι το νευρώδες συνοδευτικό σχήμα των ξυλίνων πνευστών έπειτα από την πρώτη πλήρη παρουσίαση του θέματος» (αυτόθι, σελ. 109).

[220] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 18

[221] Αυτόθι, σελ. 19.

[222] Αυτόθι.

[223] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 18.

από παρεστιγμένα δέκατα έκτα…αποδίδουν την από μέρους του Nabucco θριαμβευτική υπέρβαση του παρελθόντος»[224] (Ricordi, σελ. 215, μ. 1-7).

Η εικόνα του «αναγεννημένου Nabucco» αναδύεται εξίσου επιτυχώς και μέσα από την ορχηστρική γραφή, καθώς «η αδιάκοπη ροή» με τα συνοδευτικά περάσματα από τα ξύλινα πνευστά μοιάζουν με την «ενάργεια και το σφρίγος που πλημμυρίζουν την ύπαρξή του»[225] (Kalmus, σελ. 24, μ. 4 – σελ. 26, μ. 2). Καθώς ο ταπεινός μονάρχης «ενστερνίζεται την δόξα του αληθινού, παντοδύναμου Θεού», και «ο πόνος του μετατρέπεται σε χαρά», ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να εμπλουτίσει και πάλι τη μελωδική του γραμμή επαναφέροντας «για άλλη μια φορά το μοτίβο-τρίηχο, εμπλουτισμένο τώρα με ακόμη περισσότερο εκφραστικά μελωδικά στολίδια, κατά την τετραπλή επανάληψη του τελευταίου στίχου – *adorarti ognor saprò!*»[226] (Kalmus, σελ. 26, μ. 3 – σελ. 28, μ. 2).

Marcia funebre e preghiera. Fenena
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80).Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_IV.pdf.

Η προσευχή της κόρης του Nabucco λίγο πριν οδηγηθεί στο μαρτύριο, αποτέλεσμα της απόρριψης από μέρους της του θεού Βααλ και της προσχώρησής της στην Εβραϊκή θρησκεία, ευθυγραμμίζεται πλήρως με τα όσα η ηρωίδα είχε εκφράσει στο Πρώτο Μέρος της όπερας. Τώρα όμως το τέλος διαφαίνεται οριστικό, καθώς πέρα από τη θρησκευτική μεταστροφή της, ο πατέρας της έχει ήδη ανατραπεί και η Abigaille επιθυμεί πάση θυσία να απαλλαγεί από την παρουσία της, καθώς η Φενένα, ως πραγματική κόρη του βασιλιά, είναι και η μοναδική «νόμιμη» διάδοχός του.

Η αγνότητα και η αληθινή πίστη της ηρωίδας απηχούνται κατ' αρχάς από το σύντομο εγκώμιο του Ζαχαρία προς αυτήν, λίγες στιγμές πριν το μαρτύριό της ενώπιον του ομοιώματος του Βάαλ. Κατά τον προφήτη η γη για τη Φενένα δεν είναι παρά τόπος εξορίας. Υπάρξεις σαν αυτήν έχουν για πατρίδα τον Ουρανό:

Va: la palma del martirio,

va, conquista, o giovinetta;

troppo lungo fu l' esiglio;

è tua patria il ciel! T' affretta!

Η απόκριση της ηρωίδας στον αποχαιρετισμό του προφήτη και πνευματικού της πατέρα είναι άμεση. Με το θάρρος και την παρρησία που προσήκουν σε μάρτυρα η ηρωίδα βλέπει ήδη *ανεωγμένους τους ουρανούς*, προγευομένη των αιωνίων αγαθών. Η επαγγελία της ουράνιας βασιλείας την έχει συνεπάρει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αγνοεί πλήρως το επικείμενο μαρτύριο. Αντίθετα, ακολουθώντας την προτροπή του Ζαχαρία, όπως αυτή περιέχεται στον τελευταίο στίχο της παραπάνω στροφής, επείγεται ν' αποθέσει το σκήνος του σώματός της, για να μπορέσει η ψυχή της «να πετάξει ελεύθερη στους ουρανούς»:

Oh, dischiuso è il firmamento!

---

[224] Αυτόθι.
[225] Αυτόθι.
[226] Αυτόθι, σελ. 20.

Al Signor lo spirto anela...

Ei m' arride, e cento e cento

Gaudi eterni a me disvela!

Η μουσική των χαλκίνων (και μόνο) πνευστών, μια «εκτεταμένη εκδοχή του Πένθιμου Εμβατηρίου που ακούστηκε στην προηγούμενη Σκηνή»[227], έχει θεωρηθεί, όπως ήδη αναφέραμε, ως «ένα αδιάφορο κομμάτι, αποδιδόμενο αναμφίβολα στην περίοδο που ο Verdi ζούσε στο Busseto»[228]. Θεωρούμε ωστόσο η ένταξή του στην όλη σκηνή και σε συνάρτηση με την *preghiera* της Φενένα δικαιώνει την ύπαρξή του, καθιστώντας αυτό ενδιαφέρον εξ επόψεως δραματικής: μέσα από την έντονη αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στον πένθιμο χαρακτήρα του, εκφρασμένο τόσο μέσα από τον ήχο των χαλκίνων, όσο και από την διαμόρφωση του τονικού πλαισίου από την Σολ *ελάσσονα* και στο ανάλαφρο, εκφραστικό *cantabile* της Φενένα, στην Φα *μείζονα*, πλαισιωμένο από μιαν ασυνήθιστα «αιθέρια» ορχηστρική συνοδεία από το *pizzicato* στα βιολιά και στα τσέλλα, τους αρπισμούς από τις βιόλες και τους κρατημένους φθόγγους στα κόρνα και στα φαγκόττα[229] καθίσταται αισθητή μια άλλη, εσώτερη αντίθεση, αυτή ανάμεσα σε μια «κατά κόσμον» θεώρηση του μαρτυρίου, ως μιας επώδυνης διαδικασίας και ενός βίαιου «τέλους» και στη μεταφυσική θεμελίωση του θανάτου ως ενός «περάσματος» από τα *χείρω* προς τα *κρείττονα*. Αυτή η προοπτική της δικαίωσης και της αιωνιότητας ενθαρρύνει την «μάρτυρα» σε τέτοιο βαθμό, ώστε όχι απλά να μην πτοείται, αλλά και να επιδιώκει τον ερχομό του μαρτυρίου (Kalmus, σελ. 58-61).

Την αντίθεση ανάμεσα στις παραπάνω δύο ενότητες της όλης σκηνής μοιάζει να «γεφυρώνει» το *recitativo* του Ζαχαρία, το γνωστό *ιερατικό* ύφος του οποίου συνίσταται τόσο από την απαγγελία με επαναλαμβανόμενους φθόγγους σε παρεστιγμένα σχήματα, όσο και από τις συγχορδιακές παρεμβάσεις των τρομπονιών και του cimbasso[230]. Διακρίνουμε ωστόσο και ένα βαθύτερο περιεχόμενο στη μουσική επεξεργασία των λόγων του προφήτη, την οποία εντοπίζουμε στην σταθερά ανιούσα κίνηση ημιτονίου στο τέλος κάθε στίχου, με ταυτόχρονη μεταβολή του τονικού πλαισίου (Kalmus, σελ. 57). Χάρη σ' αυτήν την κίνηση, ο παραινετικός λόγος του Ζαχαρία αποκτά ξεχωριστή δυναμική, δίδοντας την αίσθηση μιας σταθερής κλιμάκωσης που οδηγεί στην τελική δικαίωση.

Τόσο το *recitativo* του Ζαχαρία όσο και τα δύο τετράστιχα της preghiera της Φενένα αποτελούνται κατ' αποκλειστικότητα από οκτάμετρους στίχους (*versi ottonari*) και με ομοιοκαταληξία άλλοτε «εναλλασσόμενη» (*rime alternate* στο recitativo και την πρώτη στροφή) και άλλοτε «συνεχή» (*rime baciate*, στο 1ο δίστιχο της δεύτερης στροφής)[231]. Εξ ετέρου το γνωστό «λυρικό πρωτότυπο» (ΑΑΊΒΑΊ)[232] κρίνεται από τον συνθέτη ως το ενδεικνύμενο για τη μουσική απόδοση της εν λόγω «σύντομης αλλά και συγκινητικής Preghiera»[233], η οποία, όπως πολύ ορθά επισημαίνει ο Toye, είναι

---

[227] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 109.

[228] Αυτόθι.

[229] Αυτόθι, σελ. 110.

[230] Αναφορικά με το συγκεκριμένο όργανο βλ. Renato Meucci και William Waterhouse, «The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy», *The Galpin Society Journal* Vol. 49, Μάρτιος 1996, σελ. 143-179.

[231] F. della Seta, ό.π., σελ. 71.

[232] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 19. Βλ. και J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 14.

[233] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 65.

ανεξήγητο πως έχει διαφύγει της προσοχής όχι μόνο του κοινού, αλλά και της πλειονότητας των μελετητών[234]. Οι μάλλον «χαμηλές θέσεις» της μελωδικής γραμμής, που κατά τον Berger «προεκτείνουν τον γνωστό "αρρενωπό" χαρακτήρα» της παρούσης όπερας «ακόμη και εκεί όπου θα περίμενε κανείς ν' ακούσει άρπες να κουδουνίζουν και μια κελαηδιστή μελωδία»[235], είχαν κατά τον Budden ως αποτέλεσμα την επανεπεξεργασία της άριας για την αναβίωση της όπερας στο La Scala τον Αύγουστο του 1843, όπου τον σχετικό ρόλο θα απέδιδε η Giuseppina Zecchini[236]. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρμονική επεξεργασία της άριας, τόσο με την μετάβαση στην περιοχή της Λα ελάσσονος στο τέλος του δεύτερου τετραμέτρου (*Α΄*, Kalmus, σελ. 59, μ. 3-4), όσο και στην τελική πτώση κατά την επανάληψη του ακροτελεύτιου διστίχου, λόγω της συχνής παρουσίας συγχορδιών της VI και της II βαθμίδας με εβδόμη από την περιοχή της Ελάσσονος Τονικής (Kalmus, σελ. 61, μ. 3).

Παραθέτοντας ο Herrmann την παραπάνω άποψη του Toye «προεκτείνει» αυτήν και ουσιαστικά την ανατρέπει, θεωρώντας πως η απλότητα του κομματιού «προσεγγίζει επικινδύνως την κοινοτοπία, τόσο σε επίπεδο μελωδίας, όσο και αρμονίας», ενώ αναφερόμενος ειδικότερα στις παραπάνω τονικές μεταβολές και επισημαίνοντας την επιτυχημένη χρήση αυτών από τον Verdi, αλλά και από άλλους Ιταλούς συνθέτες της εποχής, θεωρεί πως εν προκειμένω αυτές ακούγονται «λίγο-πολύ ως κοινότοπες»[237]. Αρκεί, ωστόσο, θεωρούμε, μια απλή σύγκριση της παρούσης αρμονικής επεξεργασίας με κάποια από εκείνες που πλαισιώνουν μια οποιαδήποτε *προσευχή* ο Rossini, ο Donizetti ή ο Bellini, όπου κυριαρχεί η αποκλειστική χρήση βασικών αρμονιών της κύριας τονικότητας, προκειμένου ν' αποδειχτεί πως η παραπάνω εκτίμηση του Herrmann είναι τουλάχιστον βεβιασμένη.

1.1.3. *I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA*

Όπερα σε τέσσερις πράξεις, σε λιμπρέττο Temistocle Solera, πάνω στο ποίημα του Tommaso Grossi *I Lombardi alla prima crociata* [238].

Atto Primo. Scena e Preghiera Giselda.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1980-87). Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Η υπόθεση της όπερας εξελίσσεται αρχικά στην πλατεία του Αγ. Αμβροσίου του Μιλάνου, όπου το πλήθος «αναμένει την επιστροφή του Pagano στη γενέτειρά του. Πολλά χρόνια πριν ο Pagano και ο αδελφός του Arvino, γιοί του Folco, αγαπούσαν και οι δύο την Viclinda, που όμως προτίμησε τον Arvino και τον παντρεύτηκε. Τότε ο

---

[234] Giuseppe Verdi. *His Life and Works*, Alfred A. Knopf Inc., Νέα Υόρκη 1931, σελ. 233.
[235] Ό.π., σελ. 97.
[236] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 110. Βλ. και παραπ. *
[237] Ό.π., σελ. 117.
[238] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 115. Αναφορικά με τον παραπάνω ποιητή, με το έργο του γενικά και ειδικά για το συγκεκριμένο ποίημα βλ. C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 64 . Ο συγκεκριμένος τίτλος της όπερας όπως τον γνωρίζουμε σήμερα ωστόσο, χρησιμοποιήθηκε σπο τους δύο πρωτεργάτες αυτής σε μια μεταγενέστερη φάση της δημιουργίας της. Για λόγους σχετιζόμενους με την λογοκρισία, ο Solera και ο Verdi έκριναν σκόπιμο να αναφέρονται στο έργο με τον τίτλο *I Crociati Lombardi*, καθώς «τόσο ο ποιητής, όσο και ο συνθέτης, αισθάνονταν πως υπήρχε κάτι συναισθηματικά εντυπωσιακό, που υπαινισσόταν την μακρινή εξορία όμοια με τον *Nabucco*» στον τίτλο του ποιήματος του Grossi, σε αντίθεση «με τον γυμνό, πραγματιστικό» παραπάνω παραλλαγμένο τίτλο (S. Hughes, «Verdi and the Censors», *The Musical Times* Vol. 95 No. 1342, Δεκ. 1954, σελ. 651.

Pagano, επιθυμώντας να εκδικηθεί, είχε ύπουλα επιτεθεί στον αδελφό του και είχε καταδικαστεί σε εξορία, απ' όπου, χάρη στη μεγαλοψυχία του Arvino, μπορεί τώρα να επιστρέψει»[239].

Το ιδιαίτερα χαρμόσυνο γεγονός της συμφιλίωσης ανάμεσα στα δυο αδέλφια ωστόσο, καθώς και η επιλογή στη συνέχεια του Arvino ως ηγέτη της επικείμενης Σταυροφορίας[240], κάθε άλλο παρά καθησυχάζουν τόσο την σύζυγο, όσο και την κόρη του. Η αλλαγή της σκηνής «σε μια αίθουσα στο παλάτι του Folco»[241] βρίσκει τις δυο γυναίκες «να είναι ακόμη ανήσυχες»[242]. Η απόδοση της ψυχολογίας τους, ιδιαίτερα εκείνης της Viclinda, αποδίδεται στη σύντομη ορχηστρική εισαγωγή στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας τόσο με την κατάλληλη διαμόρφωση του τονικού πλαισίου, όσο και με τη χρήση χαρακτηριστικών ορχηστρικών ηχοχρωμάτων. Η αίσθηση του φόβου και της ανησυχίας που διακατέχει τη σύζυγο του ηγέτη των Σταυροφόρων φαίνεται τόσο από τη χρήση της Ρε ελάσσονος, όσο και από τη συχνή χρήση διαφώνων συγχορδιών, που «σκουραίνουν» κάθε τόσο το τονικό πλαίσιο. Την ίδια στιγμή η ενορχήστρωση είναι ιδιαίτερα λιτή, συμβάλλει όμως εξίσου στη δημιουργία της ανάλογης ατμόσφαιρας: το *pp* τρέμολο των χαμηλών εγχόρδων, 1 μέτρο πριν την εισαγωγική οκτάμετρη φράση, εξυπηρετεί άριστα τον παραπάνω σκοπό. Αξιοσημείωτη εν προκειμένω τυγχάνει και η παρατήρηση του J. Budden, αναφορικά με τη μουσική με την οποία ο συνθέτης εισάγει τη συγκεκριμένη Σκηνή: «Καθώς εγγίζει η κρίση, η ιδιοφυία του Verdi αφυπνίζεται για άλλη μια φορά. Το recitativo της Viclinda προαναγγέλλεται και συνοδεύεται από μουσική σιωπηλής έντασης˙ η ανησυχία της αντανακλάται σε ένα τρέμολο το οποίο εκτοξεύεται από το ένα τμήμα των εγχόρδων προς το άλλο σαν ένα νοσηρό ρίγος και με μια διαδοχή από επίμονα επαναλαμβανόμενα όγδοα στα βιολιά»[243] (Kalmus, σελ. 156-157, μ. 2).

Πέραν τούτων όμως, η αγωνία και ο φόβος που διακατέχουν την ψυχή της ηρωίδας απηχούνται εξαίσια στην διαρκείας μόλις τεσσάρων μέτρων μελωδική φράση, με την οποία αποδίδει τον στίχο *Tutta tremante ancor l' anima sento*. Πρόκειται για μια μελωδική ιδέα που ο G. Baldini θεωρεί πως φέρει «το βάρος μιας τραγωδίας». Εντύπωση ωστόσο προκαλεί, κατά τον συγγραφέα, και η βεβιασμένη ολοκλήρωση της φράσης: όμοια με την ηρωίδα που την αποδίδει, η συγκεκριμένη μελωδική ιδέα «εγκαταλείπεται αμέσως έπειτα από την αρχική της έκθεση, και, όπως ακριβώς δεν θα ξανακούσουμε την Viclinda, έτσι και το andante mosso μεμιάς εξαφανίζεται, αφήνοντας πίσω του μιαν αίσθηση ανεκπλήρωτης επιθυμίας»[244].

---

[239] Toye, ό.π., σελ. 234.

[240] C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 64-65. Βλ. και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 68.

[241] C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 65.

[242] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 68.

[243] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 121.

[244] G. Baldini, ό.π., σελ. 65. Ο συγγραφέας εστιάζει ιδιαίτερα στην εξαιρετική ταχύτητα» με την οποία λαμβάνει χώρα κάθε τι στους *Λομβαρδούς*. Όπως επισημαίνει με μάλλον σαρκαστικό ύφος, «κάποιος δεν έχει τη δυνατότητα να αποφασίσει για το πόσο κακό είναι ένα κομμάτι, διότι αυτό ακολουθείται κατά το δυνατόν άμεσα από κάτι χειρότερο». Στην ταχύτητα αυτή ωστόσο αποδίδει και την επιτυχία(!) της συγκεκριμένης όπερας, καθώς οι «στιγμές ρουτίνας», μολονότι ευάριθμες, «είναι επίσης σύντομες, απλές και άμεσα αντιληπτές [...]». Όμως η ταχύτητα και αμεσότητα με τις οποίες έρχεται και παρέρχεται ένα μουσικό «γεγονός» στην όπερα αυτή, έχουν, πάντα κατά τον Baldini, και την αρνητική τους διάσταση, καθώς «το πάθος και η ορμή είναι τόσο μεγάλα, που μερικές φορές επισκιάζουν κάποιες από τις πλέον εξαίσιες μουσικές ιδέες, οι οποίες, περιέργως, δεν χρησιμοποιούνται από τον Verdi σ' όλο τους το μεγαλείο σ' αυτήν ή ακόμη και σε μεταγενέστερες όπερες» (αυτόθι).

Η «θλιμμένη» Ρε *ελάσσων* οδηγείται στη Φα *μείζονα*, καθώς η υπόσχεση για το προσκύνημα στους Αγίους Τόπους απαλλάσσει την ηρωίδα προς στιγμήν από τα δυσάρεστα συναισθήματα που την διακατέχουν. Λίγα μέτρα έπειτα από την «εισαγωγική» περίοδο της Σκηνής, η μουσική διαφοροποιείται αισθητά. Αρχίζοντας από το Φα^3 η μελωδική γραμμή της Viclinda ακολουθεί ανιούσα πορεία, στα πλαίσια μιας μετατροπικής αρμονικής αλυσσίδας, καθώς η ηρωίδα θέτει τις «προϋποθέσεις» του τάματος, ενώ κατά τη στιγμή που εκφράζει την υπόσχεσή της, η γραμμή «ακινητοποιείται» στο Ντο^3, ακολουθώντας σταθερά το χαρακτηριστικό για φράσεις *εξαγγελτικού – ιερατικού* περιεχομένου ρυθμικό σχήμα με δις παρεστιγμένες αξίες. Καθώς η αγωνία υποχωρεί, ελαττώνεται και η «κίνηση»: το *Andante mosso* μετατρέπεται σε *Adagio*, ενώ αντί για τρέμολο, τα έγχορδα «παρακολουθούν» προσεκτικά τη φωνή της Viclinda, διπλασιάζοντας τη μελωδική της γραμμή με διακριτικά επαναλαμβανόμενους φθόγγους, συνεισφέροντας ταυτόχρονα το απαραίτητο αρμονικό υπόβαθρο με ήρεμες συγχορδιακές συνδέσεις.

Η ψυχική ένταση και η συγκίνηση της ηρωίδας μεταφέρονται και στην ορχήστρα: τα επαναλαμβανόμενα όγδοα, με τα οποία τα βιολιά διπλασίαζαν ως τώρα τη μελωδία της μετατρέπονται σε τρέμολο, ενώ το αρμονικό πλαίσιο γίνεται κάπως «αόριστο»: εκκινώντας από την Δεσπόζουσα της Φα και μέσω μιας διαδοχής ελαττωμένων συγχορδιών (με ή χωρίς 7^η) φαίνεται να προσεγγίζει αρχικά τη Φα ελάσσονα, για να πραγματοποιήσει όμως τελεία πτώση στη Ρε ύφεση μείζονα (Kalmus, σελ. 158-159, μ.1).

Το παρεμβαλλόμενο recitativo του Arvino οδηγεί στην τονικότητα της Σι ύφεση μείζονος, από την οποία και αρχίζει κατά βάσιν η *Preghiera* της Giselda. Ο συνθέτης παρακολουθεί κάθε μεταβολή της ψυχικής της κατάστασης. Η πρόθεσή της να προσευχηθεί – *Te, Vergin santa, invoco!* – παρουσιάζει μια τάση προς τη Ρε ελάσσονα: προς στιγμήν γίνεται και η ίδια κοινωνός στους φόβους και στις ανησυχίες του πατέρα της. Τα πρόσκαιρα αυτά συναισθήματά της μοιάζει να απηχεί και ο «σκοτεινός» ήχος των χαμηλών εγχόρδων, που από κοινού με το φαγκόττο διπλασιάζουν τη μελωδία της σε υποκείμενες οκτάβες.

Με ανάλογη πειστικότητα όμως σκιαγραφεί ο συνθέτης και τη μεταβολή της ανησυχίας και του φόβου της σε ουράνια γαλήνη, ακριβώς κατά τη στιγμή που μητέρα και κόρη γονατίζουν (*inginocchiandosi con Viclinda*): αφήνοντας τη φωνή της ηρωίδας να «ηρεμήσει» στο Λα^3 οδηγεί τη σύντομη φράση της μέσα από μια σύντομη διαδοχή χαρακτηριστικών συγχορδιών σε πτώση στη Ρε μείζονα. Η παραπάνω «τροπική» αντίθεση ωστόσο συνοδεύεται και με ανάλογη μεταβολή ηχοχρωμάτων: οι συγχορδίες των ξυλίνων πνευστών, υποβάλλοντας την αίσθηση ενός εκκλησιαστικού οργάνου, απαλείφουν άμεσα την αίσθηση από το «σκούρο» χρώμα των προηγουμένων δύο μέτρων (Kalmus, σελ. 160, μ. 6-8).

Το *Andante* που ακολουθεί δεν είναι παρά «μια προσευχή που παραφράζει το Ave Maria και που προαναγγέλλει (όχι μόνον σε επίπεδο δραματικής κατάστασης και κειμένου, αλλά ακόμη και με σαφείς μελωδικές ιδέες) την προσευχή της Δυσδαιμόνας στην τελική πράξη του *Otello*, που γράφτηκε σαράντα χρόνια αργότερα»[245]. Αναφερόμενος ο Francesco Izzo στην «πληθώρα των χριστιανικών στοιχείων» που ενυπάρχουν τόσο στην παρούσα όπερα όσο και στην *Giovanna d' Arco* (που παρουσιάστηκε δύο χρόνια αργότερα) εστιάζει ειδικότερα στις «ρητές αναφορές προς την Παρθένο Μαρία», επισημαίνοντας μάλιστα πως πρόκειται για «τις δύο πρώτες Ιταλικές όπερες του 19^{ου} αιώνα» όπου εξαίρεται τόσο έντονα το πρόσωπο της

[245] Αυτ., σελ. 64. Βλ. και Francis Toye, ό.π., σελ. 237.

Θεοτόκου[246]. Κατά τον μελετητή, οι συγκεκριμένες «πρώιμες αναφορές προς την Παναγία αποκτούν ιδιαίτερη σημασία λόγω των συγγραφέων τους, της λογοκρισίας προς την οποία υποβλήθηκαν πριν από τις πρεμιέρες τους, καθώς και της σχέσης τους όχι μόνο με σημαντικούς ρόλους και απόψεις της θρησκείας, αλλά επίσης και με το εθνικό θέμα της περιόδου της Ιταλικής ιστορίας της γνωστής ως Risorgimento, εκτεινομένης από την Παλινόρθωση ως την ένωση και την ίδρυση του Ιταλικού Βασιλείου το 1861»[247].

Εύστοχα ο Izzo καταπιάνεται στο άρθρο του με το επίμαχο θέμα της λογοκρισίας σχετικά με «ρητές αναφορές στον Χριστιανισμό στην οπερατική σκηνή…στις αρχές και στα μέσα του 19ου αιώνα», όπου κάθε λογής αυθεντίες συχνά εναντιώνονταν στις περισσότερες θεατρικές αναπαραστάσεις, οπτικές ή λεκτικές, χριστιανικών στοιχείων (βλ. και άνωθι, σελ. 14). Ειδικότερα ο μελετητής αναφέρεται στα τεκταινόμενα τόσο στην Γαλλία, όπου «ακόμη και το σπανίως λογοκρινόμενο είδος της *opéra comique* αντιμετώπιζε προβλήματα όταν προσέφευγε σε αναπαραστάσεις σκηνών και χαρακτήρων σχετιζομένων με την εκκλησία», όσο και στη Ρωσία, όπου στο θέατρο, αλλά και στην όπερα, «απεικονίσεις της ορθόδοξης εκκλησίας, των τελετών της, των δογμάτων ή του κλήρου της απαγορεύονταν από την τσαρική λογοκρισία ως οιωνεί βλάσφημες»[248]. Ανάλογα ο συγγραφέας επισημαίνει τον ιδιαίτερα ενεργό ρόλο της λογοκρισίας κατά την ίδια περίοδο και στην Ιταλία, όπου η ιστορία της όπερας που καλύπτει την περίοδο πριν την ενοποίηση «είναι πλήρης από περιπτώσεις λογοκρισίας, που αποδεικνύουν πώς στοιχεία σαν τα παραπάνω συχνά εντοπίζονταν και σε μεγάλο βαθμό ετροποποιούντο, ή ακόμη και απεβάλλοντο»[249]. Ο Izzo μάλιστα δεν παραλείπει να αναφερθεί και στις γνώμες «ειδικών της Ιταλικής όπερας», οι οποίοι ενίοτε (αλλά χωρίς – κατ' αυτόν – επαρκείς αποδείξεις) «διακρίνουν μεταξύ θρησκευτικής λογοκρισίας και δύο άλλων κατηγοριών λογοκρισίας (πολιτικής και ηθικής)», επισημαίνοντας μάλιστα πως «καθώς οι όπερες μεταφέρονταν από το ένα μέρος στο άλλο» και «υπέκειντο σε εξονυχιστική έρευνα προκειμένου να λάβουν έγκριση από τους κατά τόπους παράγοντες… μπορούσαν να στοχοποιηθούν διαφορετικές όψεις του ιδίου λιμπρέττου» [250].

«Ωστόσο», συνεχίζει ο Izzo, «οι διαφορετικές αυτές κατηγορίες λογοκρισίας μπορούσαν να αλληλοκαλύπτονται, ιδιαίτερα στα πλαίσια μια στενής συνεργασίας μεταξύ πολιτικών και θρησκευτικών παραγόντων». Κατά τον συγγραφέα, αυτό το φαινόμενο πουθενά δεν είναι περισσότερο αισθητό απ' ό, τι «στην Ιταλία της εποχής του Risorgimento», καθώς στα περισσότερα από τα κρατίδια στα οποία διαιρέθηκε η Ιταλική χερσόνησος έλαβε χώρα μια ιδιαίτερα στενή συνεργασία ανάμεσα σε θρησκευτικές και πολιτικές αυθεντίες[251]. Όμως «αυτή η στενή συμπόρευση της

---

[246] «Verdi, the Virgin and the Censor: The Politics of the Cult of Mary in I Lombardi alla prima crociata and Giovanna d' Arco», *Journal of the American Musicological Society* Vol. 60 No. 3, Φθινόπ. 2007, σελ. 558.

[247] Αυτόθι, σελ. 559.

[248] Αυτόθι.

[249] Ο συγγραφέας αναφέρει ως παράδειγμα το κείμενο της άριας της Αμεναΐδος «Giusto Dio che umile adoro» από την Β΄ Πράξη από *Tancredi* του Rossini, «μιας από τις πρώτες σαφώς Χριστιανικές προσευχές στην όπερα του *primo ottocento*», η οποία «συχνά άλλαζε ή και παρελείπετο καθώς η όπερα παιζόταν κατά μήκος της Ιταλικής χερσονήσου»(αυτόθι).

[250] Αυτόθι, σελ. 559-560.

[251] Συγκεκριμένα (και σύμφωνα με τον μελετητή) «στις Παπικές κτήσεις η Καθολική Εκκλησία ασκούσε τόσο κοσμική, όσο και πνευματική εξουσία», ενώ «στα υπόλοιπα Ιταλικά κρατίδια, οι απολυταρχικοί ηγέτες, πολλοί από τους οποίους διατηρούσαν στενούς δεσμούς με την Αυστριακή Αυτοκρατορία, γενικά στήριζαν την Καθολική Εκκλησία – αλλά και

πολιτικής με την θρησκεία» λειτούργησε διαφορετικά, προκαλώντας ανάλογες αντιδράσεις «μεταξύ των Ιταλών καλλιτεχνών και λογίων, οι οποίοι με ποικίλους τρόπους αποπειράθηκαν να εναρμονίσουν την Καθολική ταυτότητα (ένα από τα βασικά ενοποιά στοιχεία του κατακερματισμένου Ιταλικού έθνους) με το ερώτημα της πολιτικής αλλαγής, της ελευθερίας και της ένωσης, έτσι ώστε η "θρησκεία του status quo" να μπορούσε ν' αποβεί μια "θρησκεία της αντίστασης", ή ακόμη και της "επανάστασης"». Χαρακτηριστικό παράδειγμα «των πλέον δυναμικών και σημαντικών εκφράσεων αυτής της τάσης» αποτελεί, κατά τον Izzo, «το Καθολικό απελευθερωτικό κίνημα», εκφρασμένο μέσα από τη θεωρία του ιερέα Vincenzo Gioberti[252].

Παρά το γεγονός πάντως ότι κατά την εν λόγω περίοδο «τα θρησκευτικά ιδεώδη ήταν της μόδας, τόσο πολύ ώστε η κυρίαρχη φιλοσοφία να ταυτίζεται με αυτά»[253], «η οπερατική προσαρμογή» θρησκευτικών θεμάτων στην παρούσα όπερα του Verdi «ήλθε αντιμέτωπη με μια σκληρή δοκιμασία όταν υποβλήθηκε στους Μιλανέζους λογοκριτές»[254]. Όμως, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Spike Hughes, η παρούσα άρια-preghiera αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση όπου η αντίθεση της λογοκρισίας «ενάντια στις ενστάσεις της εκκλησίας» και η συνεπακόλουθη υποστήριξη αυτής «προς το συμφέρον του συνθέτη…είχε ως αποτέλεσμα η συγκεκριμένη όπερα να παρουσιαστεί κατά το μάλλον ή το ήττον άθικτη», και μάλιστα σε μια χρονική στιγμή «ζωτικής σημασίας για την καριέρα και την μουσική εξέλιξη του συνθέτη»[255]. Ειδικότερα, σύμφωνα και με τον Budden, «όλως παραδόξως δεν ήταν η αστυνομία, αλλά η εκκλησία που ενοχλήθηκε από τους *Λομβαρδούς*. Στον Αρχιεπίσκοπο του Μιλάνου είχαν φτάσει φήμες για μια εκκλησιαστική πομπή με θυμιάματα και λάβαρα, για ένα βάπτισμα επί σκηνής και για μέρη από τη λειτουργία κατακρεουργημένα ώστε να αποτελέσουν μιαν οπερατική άρια»[256]. Αφ' ετέρου ωστόσο, «ο Βαρώνος Torresani, αρχηγός της αστυνομίας στο Μιλάνο κατά την εποχή που ο Verdi έγραφε την όπερα "I Lombardi alla Prima Crociata" (1843), προφανώς δεν ένιωσε ιδιαίτερη ευχαρίστηση όταν ο Αρχιεπίσκοπος του Μιλάνου Gaisruck κατ' ουσίαν τον διέταζε να απαγορεύσει άμεσα την όπερα με τη δικαιολογία της ιεροσυλίας». Για την πολιτική λογοκρισία, η απαγόρευση θα είχε νόημα μόνο με το σκεπτικό ότι αν δεν επιβαλλόταν, «θα μπορούσαν να ξεσπάσουν ταραχές και επανάσταση», εκτιμώντας το ζήτημα «από την οπτική γωνία των Αυστριακών». Όμως κατ' αυτόν «η ιεροσυλία – όπως η βλασφημία

στηρίζονταν από αυτήν. Οι διδασκαλίες και τα δόγματα του Καθολικισμού προσέφεραν πρότυπα με διαχρονική αξία, καθώς και ιεραρχικές δομές που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες όσων ασκούσαν πολιτική εξουσία», ενώ αντίστροφα, εκείνοι που είχαν τη δύναμη στα χέρια τους «παρείχαν θεσμική υποστήριξη και τα μέσα στην Εκκλησία προκειμένου να προπαγανδίζει τα ιδεώδη της» (αυτόθι, σελ. 560).

[252] Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ο συγκεκριμένος «μετριοπαθής ιερέας και φιλόσοφος […] διατύπωσε τις απόψεις του στην πασίγνωστη πραγματεία του με τίτλο *Del primato morale e civile degli Italiani* (1843), με την οποία διαφωνούσε με την άποψη για την απόκτηση της ελευθερίας και την επίτευξη της ένωσης μέσα από στρατιωτική δράση, ενώ αντίθετα έδιδε έμφαση στην ηθική ευθύτητα και σταθερότητα», προωθώντας ταυτόχρονα την ιδέα μιας ενωμένης Ιταλίας με τη μορφή ομοσπονδίας προεδρευομένης από τον Πάπα (αυτόθι. Βλ. και Maurizio Viroli, ό.π., σελ. 145-146, καθώς και David Lanen, «The age of Restoration», στο: John A. Davis [επιμ.], *Italy in the Nineteenth..*, ό.π., σελ. 63-64). Σχετικά με την ιδέα της συμπόρευσης της Χριστιανικής πίστης με τα δημοκρατικά ιδεώδη στην Ιταλία κατά τη συγκεκριμένη περίοδο βλ. και άνωθι, σελ. 4-8.

[253] A. Basevi, ό.π., σελ 28. Την θέση του Basevi εκθέτει και ο Izzo αμέσως μετά την επικεφαλίδα του παρόντος άρθρου.

[254] Izzo, «Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ. 561.

[255] S. Hughes, ό.π., σελ. 651.

[256] *The Operas*…Vol. 1, ό.π, σελ. 116

– ήταν περισσότερο ζήτημα προσωπικής αντίληψης και άποψης˙ και παρά την απειλή του Αυστριακού Αρχιεπισκόπου να μεγιστοποιήσει το ζήτημα, αναμιγνύοντας τον ίδιο τον Αυτοκράτορα της Αυστρίας, ο Torresani δεν έσπευσε να θέσει σε δράση τη διμοιρία καταστολών μόνο και μόνο επειδή στο θέατρο alla Scala παρουσιάστηκε μια σκηνή να απεικονίζει την κοιλάδα του Ιωσαφάτ»[257].

Αμέσως μόλις ο Torresani πληροφορήθηκε το σχετικό αίτημα του Αρχιεπισκόπου, «κάλεσε τον Merelli, ιμπρεσσάριο του La Scala, τον Solera και τον Verdi να τον συναντήσουν. Ο Verdi αρνήθηκε ευθέως, διατείνοντας πως είτε η όπερα θα ανέβαινε ως είχε στο La Scala, ή θα αποσυρόταν εξ ολοκλήρου. Ο Torresani […] αναμφίβολα ταράχτηκε από τη στάση αυτή του συνθέτη και όταν ο Merelli και ο Solera άρχισαν να εγκωμιάζουν τη μουσική του Verdi, υπενθυμίζοντας διαρκώς στον Βαρώνο τη φήμη του ως εραστή των τεχνών, πείστηκε εύκολα και τελικά συμφώνησε με την άποψή τους πως θα ήταν ο τελευταίος "που θα έκοβε τα φτερά σε μια τέτοια ιδιοφυία"»[258]. Ως εκ τούτου, ο Βαρώνος «επέμεινε απλά για μια ή δύο ασήμαντες μεταβολές, για τον τύπο. Από την ηρωίδα ζητήθηκε να αρχίσει την προσευχή της στην Α΄ Πράξη με τις λέξεις "*Salve Maria*" αντί του "*Ave Maria*" (και το πρόσθετο *s* καθώς και το εισηγμένο *l* μπορούν να ιδωθούν στο χειρόγραφο με τον γραφικό χαρακτήρα του ιδίου του Verdi)»[259]. Πράττοντας τοιουτοτρόπως, κατά βάσιν «είχε ενδώσει στις απαιτήσεις του Αρχιεπισκόπου για αλλαγή του κειμένου και είχε επιτελέσει το καθήκον του, εφαρμόζοντας τον νόμο μ' έναν τυπικά λατινικό τρόπο»[260].

Τον Izzo ωστόσο προβληματίζει έντονα η εντελώς διαφορετική στάση που τήρησε η ίδια λογοκρισία μόλις δυο χρόνια αργότερα έναντι του λιμπρέττου της *Giovanna d' Arco*. Ασφαλώς στο συγκεκριμένο λιμπρέττο οι ευθείες αναφορές προς το πρόσωπο της Θεοτόκου είναι κατά πολύ περισσότερες[261], όμως αυτό κατά τον συγγραφέα δεν δικαιολογεί επαρκώς την αντιμετώπιση της οποίας έτυχε από τη λογοκρισία[262].

Θεωρώντας ο εν λόγω μελετητής πως τα βαθύτερα αίτια για την στάση της λογοκρισίας απέναντι σε αμφότερα τα κείμενα του Solera πρέπει να αναζητηθούν «πέρα από την προφανή έγνοια για θρησκευτική ευπρέπεια»[263], κρίνει σκόπιμο να διερευνήσει «την παρουσία και τη σημασία Μαριανικών στοιχείων σε όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Ιταλία των αρχών και του μέσου του 19ου αιώνα, προβάλλοντας ένα ευρύτερο πλαίσιο σχετικά με τις αναφορές προς την Παρθένο Μαρία που παρουσιάζονται σ' αυτές τις δυο όπερες»[264].

Ένα πρώτο «παράδειγμα» από τον χώρο της ποίησης και της λογοτεχνίας αποτελεί κατά τον Izzo ένα απόσπασμα από έναν ύμνο του Alessandro Manzoni με τίτλο "Il nome di Maria" (συγκεκριμένα πρόκειται για «τον τελευταίο σε μια σειρά από πέντε *ιερούς ύμνους* [*Inni sacri*] γραμμένης στη δεκαετία του 1810»)[265]. Κατά τον συγγραφέα η σημασία του αποσπάσματος έγκειται στο ότι «καταδεικνύει με σαφή και κατηγορηματικό τρόπο το ενδιαφέρον για την Μαρία στην Ιταλική τέχνη των αρχών του 19ου αιώνα», και ειδικότερα επειδή μέσα απ' αυτό διαφαίνεται «η εξέχουσα θέση

---

[257] S. Hughes, ό.π., σελ. 651.
[258] Αυτόθι.
[259] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 116.
[260] S. Hughes, ό.π., σελ. 651. Βλ. και Feruccio Bonavia, ό.π., σελ. 34-35, καθώς και Dyneley Hussey, ό.π., σελ. 34-35
[261] Izzo, «Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ. 562.
[262] Αυτόθι, σελ. 564.
[263] Αυτόθι.
[264] Αυτόθι.
[265] Αυτόθι, σελ. 565.Το κείμενο του σχετικού αποσπάσματος βλ. αυτ., σελ. 564-565.

που κατείχε η λατρεία της Μαρίας και πέραν των ορίων της Καθολικής λειτουργίας».[266] Όμοια και στην «κατ' εξοχήν διάσημη Ιταλική ιστορική νουβέλλα» του παραπάνω συγγραφέα με τίτλο *I promessi sposi* «η πρωταγωνίστρια Lucia απευθύνεται κατ' επανάληψη προσευχόμενη προς την Παρθένο προκειμένου να τύχει της θείας Χάριτος»[267]. Ανάλογα συμπεριφέρονται οι πρωταγωνιστές και σε άλλες Ιταλικές νουβέλες, όπως στον *Marco Visconti* του Tommaso Grossi και στο *Le confessioni d' un italiano* του Ippolito Nievo, ενώ ο Massimo d' Azeglio στη νουβέλα του με τίτλο *Niccolò de' Lapi* «πήγε τόσο μακριά, ώστε να παρομοιάσει τα ηθικά και φυσικά χαρακτηριστικά μιας ηρωίδας με το όνομα Laudomia με εκείνα της Παρθένου»[268].

Ανάλογες τάσεις περί τα μέσα του 19ου αιώνα διαπιστώνει ο Izzo και στις εικαστικές τέχνες, επισημαίνοντας μια ανάπτυξη σε διεθνές επίπεδο του ενδιαφέροντος για την αναβίωση θρησκευτικών θεμάτων, «εν μέρει…ως αντίδραση στην ευρέως διαδεδομένη χρήση νατουραλιστικών αναπαραστάσεων ιστορικών θεμάτων, και σαν μια προσπάθεια για επιστροφή στην απλή, ευθεία απεικόνιση του θρησκευτικού συναισθήματος των καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης»[269].

Παράλληλα ωστόσο με τις «σαφείς αναπαραστάσεις της Παρθένου» ο συγγραφέας διαπιστώνει και μια γενικότερη τάση αναζήτησης «της γυναικείας αθωότητας, της αγνότητας και της ταπεινότητας σε σχέση με την Χριστιανική πίστη», εκφρασμένη σε έργα που απεικονίζουν με αιθέριο και άυλο τρόπο το γυναικείο σώμα, «απαλύνοντας ταυτόχρονα τα σεξουαλικά του χαρακτηριστικά»[270]. Ο Izzo δεν διστάζει στο σημείο αυτό να συσχετίσει ευθέως «το γυμνό άγαλμα», έργο που φιλοτέχνησε το 1835 ο Lorenzo Bartolini αναπαριστώντας την εμπιστοσύνη του ανθρώπου προς τον Θεό (*Trust in God*)[271] τόσο με την «σεμνοπρεπή στάση» της κεντρικής ηρωίδας στη νουβέλα του d' Azeglio, όσο και με την Giselda των Solera και Verdi κατά τη στιγμή που γονατίζει για να προσευχηθεί[272]. Ο Emanuele Senici εξάλλου, μελετώντας και αναλύοντας την συνήθεια να απεικονίζεται η παρουσία και η δράση ηρωίδων που διακρίνονται για την σωματική και ψυχική τους καθαρότητα (*ηρωίδες παρθένες*) με φόντο τις Άλπεις (μια παράδοση που, κατ' αυτόν, «εντάσσεται σχεδόν αποκλειστικά

---

[266] Αυτόθι, σελ. 565. Κατά τον μελετητή στην ραγδαία ανάπτυξη του Μαριανισμού κατά τη συγκεκριμένη περίδο συνέτειναν επίσης αφ' ενός «η ευρεία διάδοση και η αυξανόμενη δημοτικότητα των έργων του St. Alphonsus Liguori αναφορικά με την δόξα της Μαρίας (1750)» καθώς και « η αυξανόμενη κυκλοφορία της *Θείας Κωμωδίας* (*Divina commedia*) του Δάντη, νέες εκδόσεις της οποίας εμφανίζονταν σε έντυπη μορφή σχεδόν κάθε χρόνο στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα […]». Την ίδια στιγμή, και σε μια σειρά από «φανταστικά» έργα ψυχαγωγικού και ηθοπλαστικού χαρακτήρα, απευθυνόμενα σ' ένα ευρύτατο λαϊκό ακροατήριο, «η Παρθένος εκαλείτο όχι μόνον ως μεσίτρια, αλλά επίσης και ως ένα μέσον προς ενίσχυση του τοπικού χρώματος, […], ή σε στιγμές πάθους». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης, διαδεδομένης και εκτός Ιταλίας, αποτελεί «ο γνωστός "Ύμνος προς την Παρθένο" στο έργο του Walter Scott *Η Κυρά της Λίμνης* (1810), που απαθανατίστηκε στο διάσημο *Ave Maria* του Franz Schubert» (αυτ.).

[267] Αυτόθι.

[268] Αυτ., όπου και το σχετικό απόσπασμα. Αναφορικά με τη νουβέλα του Ippolito Nievo βλ. Maurizio Viroli, ό.π., σελ. 131-136.

[269] Αυτόθι, σελ. 566. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα στην Ιταλία αναφέρει ο συγγραφέας την *Madonna del Rosario* του Tommaso Minardi, την οποία μάλιστα «πιστώνει… στα πρώιμα έργα του Perugino και του Raphael» (αυτ. Αντίγραφο του πίνακα βλ. αυτ., σελ. 567).

[270] Αυτόθι, σελ. 566.

[271] Αυτόθι.

[272] Αυτόθι (αντίγραφο του γλυπτού βλ. αυτ., σελ. 567)

στο είδος εκείνο της Ιταλικής όπερας που είναι γνωστό ως *opera semiseria*»[273]), επισημαίνει τη χρήση όρων όπως *αγνότητα* και *αθωότητα* «προς ευφημισμό της "παρθενικότητας", και μάλιστα της γυναικείας παρθενικότητας»[274]. Περαιτέρω ωστόσο επισημαίνει τη σημαντική επίδραση που άσκησε στην ανάπτυξη της παραπάνω «ηθικής» και η «ταχύτατη εξάπλωση της λατρείας προς την Παρθένο Μαρία, ιδιαίτερα σε καθολικές χώρες, όπως η Γαλλία και η Ιταλία»[275]. Υπενθυμίζει μάλιστα και ένα ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός που έλαβε χώρα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, και το οποίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, πλαισιώνει αλλά και απηχεί όλη την παραπάνω καλλιτεχνική «στροφή» γύρω από το πρόσωπο της Θεοτόκου: πρόκειται για το *δόγμα της Ασπίλου Συλλήψεως της Παναγίας*, ανακηρυχθέν από τον Πάπα Πίο τον IX στις 8 Δεκεμβρίου του 1854, ένα δόγμα με το οποίο η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία επεκύρωνε «μια μακρά πίστη, που είχε καλλιεργηθεί έντονα ήδη από τις αρχές του αιώνα», σύμφωνα με την οποία «η Μαρία, η μητέρα του Θεού» είναι η «μόνη μεταξύ των δημιουργημάτων του Θεού που είχε προφυλαχθεί από το προπατορικό αμάρτημα»[276]. Κατά τον συγγραφέα, ο συγκεκριμένος «ακρογωνιαίος λίθος του Καθολικού Δόγματος κατά τον 19ο αιώνα σηματοδοτεί την κορύφωση μιας μακράς πορείας που γνώρισε η προοδευτική επικράτηση της θηλυκότητας στην θρησκευτική πρακτική και στον συγκερασμό θρησκευτικού και οικογενειακού συναισθήματος. Ως γυναικείο καθολικό πρότυπο ετέθη αυτό της συζύγου και μητέρας, ενώ τα νεαρά κορίτσια έπρεπε να διαπαιδαγωγηθούν ώστε να ακολουθήσουν το συγκεκριμένο πρότυπο, παραμένοντας ταυτόχρονα σε άγνοια αναφορικά με την σεξουαλική πραγματικότητα της συζύγου και μητέρας. Η λατρεία προς την Παρθένο Μαρία καθιέρωσε μια δυναμική θρησκευτική πρακτική, που ευνοούσε μιαν υπερβατική θεώρηση του εφηβικού έρωτα στα νέα κορίτσια, ιδιαίτερα σε αγροτικές κοινωνίες, που προέβαλλαν την διάδοση της Μαριανικής ευλάβειας ιδιαίτερα κατά τον μήνα Μάιο»[277].

Στη μουσική τέλος, ο Izzo κάνει λόγο για άφθονα θρησκευτικά έργα βασισμένα σε κείμενα με θέμα το πρόσωπο της Μαρίας στις αρχές του 19ου αιώνα, με «επιφανέστερο παράδειγμα…το *Stabat Mater* του Rossini το 1842», ενώ ακόμη πιο χαρακτηριστικές του κλίματος της περιόδου είναι «συνθέσεις προοριζόμενες για κοσμικές συναθροίσεις (ιδιαίτερα τραγούδια σαλονιού)», που «άρχισαν να περιλαμβάνουν Μαριανικά στοιχεία ή αναφορές»[278]. Ως ενδεικτικό παράδειγμα τραγουδιού με θέμα τον χαιρετισμό του αγγέλου, μη προοριζόμενου όμως για λειτουργική χρήση, αναφέρει ο συγγραφέας «ένα *Ave Maria* για φωνή και πιάνο του Ruggero Manna […]». Η σημασία του κατ' αυτόν έγκειται σε «δυο περιγραφικά στοιχεία της μουσικής», και

---

[273] «Verdi's Luisa, a Semiserious Alpine Virgin», *19th-Century Music* Vol. 22 No. 2, Φθιν. 1998, σελ. 145, 147. Κατά τον συγγραφέα, «η καθαρότητα του ουρανού, η λευκότητα του χιονιού και η φρεσκάδα του αέρα… ως σύμβολα της αγνότητας και αθωότητας της ηρωίδας» είναι προφανώς που ευόδωσαν τον συγκεκριμένο συσχετισμό (αυτ., σελ. 152). Χρονικά ο Senici εντάσσει το συγκεκριμένο είδος «μέσα στη δεκαετία του 1820, με τα έργα τα βασισμένα στο λιμπρέττο του Felice Romani *Amina, ossia L' orfanella di Ginevra* (1824) και σ' εκείνην του 1860, με το *La savojarda* (1861) Francesco Guidi και Amilcare Ponchielli». Κατ' αυτόν ωστόσο «τα δυο έργα που κατ' εξοχήν απηχεί την εν λόγω διασύνδεση είναι το *La sonnambula* του Bellini […] και η *Linda di Chamounix* […] του Donizetti» (αυτ., σελ. 145).

[274] Αυτόθι, σελ. 152.

[275] Αυτόθι, σελ. 153.

[276] Αυτόθι.

[277] Αυτόθι, σελ. 153-154.

[278] Izzo, «Verdi, the Virgin and the Censor …», ό.π., σελ. 569. Για ομότιτλες συνθέσεις του Bellini, του Donizetti και άλλων συνθετών της περιόδου βλ. αυτ., παραπ. 28

συγκεκριμένα στο *μοτίβο της καμπάνας*, όμοιο με αυτό που χρησιμοποιείται «σε γιορτινές ημέρες στις πόλεις των Παπικών κτήσεων», καθώς και στην «επισήμανση που είναι γραμμένη στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας», σύμφωνα με την οποία «ο συγγραφέας φαντάζεται πως, καθώς οι καμπάνες από μια κοντινή εκκλησία ηχούν γιορτινά, μια νέα Μοναχή τραγουδάει την προσευχή που ακολουθεί»[279].

Τοποθετώντας πλέον το *Ave Maria* των *Λομβαρδών* στο πλαίσιο που δημιουργούν οι συσχετισμοί των παραπάνω μουσικών και μη-μουσικών έργων με το πρόσωπο της Παρθένου Μαρίας, ο Izzo «διακρίνει» τώρα τον *απόηχο* των έργων αυτών, στη σκέψη τόσο του Verdi όσο και του Solera[280]. Εξίσου πιθανή θεωρεί και τη διασύνδεση τόσο από μέρους της λογοκρισίας όσο και του κοινού στο Μιλάνο του Ave Maria της Giselda με την συνεχώς αναπτυσσόμενη παρουσία Μαριανικών θεμάτων στην Ιταλική τέχνη. Περαιτέρω ωστόσο θεωρεί πως «μια περισσότερο προσεκτική ανάγνωση του δραματικού πλαισίου της προσευχής στην όπερα θα μας παρείχε επίσης κάποιες ενδείξεις ως προς τους λόγους για τους οποίους αυτό επετράπη να διατηρηθεί κατ' ουσίαν αλώβητο»[281].

Μια πρώτη ένδειξη αποτελεί προφανώς η μουσική της άριας, η οποία ξεχωρίζει για τον αιθέριο χαρακτήρα της, αποτέλεσμα σ' έναν σημαντικό βαθμό της ενορχήστρωσής του σε επίπεδο μουσικής δωματίου[282]. Το πρώτο από το δύο τετράστιχα της προσευχής, παρουσιάζει κάποια τονική ασάφεια: η οριζομένη στο κλειδί τονικότητα της Ρε μείζονος μόλις που γίνεται αισθητή στα δύο πρώτα μέτρα, κυρίως χάρη στον αρπισμό του κλαρινέττου. Γενικότερα το κομμάτι χαρακτηρίζεται για τον ανορθόδοξο[283] χαρακτήρα του, καθώς «η μελωδία αφ' εαυτής» είναι «κατά βάσιν συμμετρική, περιέχουσα όμως μόνο τέσσερα μέτρα επανάληψης και ενταγμένη σε μια τονικότητα που δεν καθίσταται αδιαμφισβήτητη σχεδόν ως το μέσον, στις λέξεις "Vergine santa"»[284].

Αυτό όμως που κατ' εξοχήν εκπλήσσει είναι το γεγονός ότι ενώ η συγκεκριμένη άρια αποτελεί εισαγωγικό κομμάτι για πρωταγωνίστρια σοπράνο, από τη μελωδική της επεξεργασία απουσιάζουν τα πολυποίκιλα μελωδικά στολίδια, οι γνωστές κολορατούρες, απαραίτητα για την ανάδειξη των φωνητικών δεξιοτήτων μιας *Prima*

---

[279] Αυτόθι. Αναφορικά με τις κριτικές που δέχτηκε το συγκεκριμένο κομμάτι βλ. αυτ., σελ. 569 και 571, ενώ ο Izzo παραθέτει απόσπασμα του κομματιού στη σελ. 570.

[280] Αυτόθι, σελ. 571.

[281] Αυτόθι.

[282] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 29-30. Ο ίδιος μελετητής αναφέρεται περαιτέρω λεπτομερέστερα στη σύνθεση της ορχήστρας για τη συνοδεία του συγκεκριμένου κομματιού: οκτώ βιολιά, δύο βιόλες, ένα κοντραμπάσσο, σόλο φλάουτο και κλαρινέττο. Συνεχίζοντας χαρακτηρίζει την εν λόγω ορχηστρική γραφή ως «εμπειρική, εντελώς άσχετη με το ποιητικό κείμενο», αναγνωρίζοντας όμως ταυτόχρονα και την επιτυχή της έκβαση (αυτόθι, σελ. 121). Την ξεχωριστή ενορχήστρωση του κομματιού αναφέρει μεταξύ άλλων μελετητών και ο Andrew Porter, θεωρώντας αυτό ως ένα από τα μέρη εκείνα που συναντάμε «σε κάθε μια από τις πρώτες όπερες» του συνθέτη, και «που ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα για την απλότητα και λεπτότητα της ενορχήστρωσής του» («Giuseppe Verdi» στο: Stanley Sadie [επιμ.], *The New Grove Masters of Italian Opera*, Papermac, London 2001, σελ. 232).

[283] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 121. Η τονική «αβεβαιότητα» των εισαγωγικών φράσεων της άριας είναι προφανώς αποτέλεσμα και της έντονης χρωματικής κίνησης, την οποία ο R. Parker θεωρεί ως ένα «πρώιμο παράδειγμα» της πλήρους ικανότητας του συνθέτη να προσφεύγει και σε αυτού του είδους την αρμονική επεξεργασία (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 23).

[284] J. Budden, *The Operas*…,Vol. 1, ό.π., σελ. 121. Βλ. Και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 173.

Donna Soprano. Ο J. Budden αποδίδει το πρωτόγνωρο για τα δεδομένα της εποχής στυλ «στα εξαιρετικά χαρίσματα της δημιουργού της Giselda, Erminia Frezzolini, μιας νέας τραγουδίστριας, προικισμένης με μια καθαρή, γεμάτη φρεσκάδα φωνή και τέλειο legato, που ανήκε στη γενιά εκείνη των σοπράνο που με τον καιρό έμελλε να οδηγήσει τον Verdi και τους συγχρόνους του μακριά από το ιδιαίτερα φορτωμένο με στολίδια στυλ φωνητικής γραφής»[285].

Παρακολουθώντας συστηματικά τόσο τη μελωδική, όσο και την αρμονική εξέλιξη αυτής της άριας-προσευχής, θα ορίζαμε ως ένα *τμήμα Α* τη μουσική που αντιστοιχεί στους δύο πρώτους στίχους του ποιητικού κειμένου, ενώ θα χαρακτηρίζαμε τη συγκεκριμένη ενότητα ως το τυπικά *θρησκευτικό* μέρος του κομματιού. Η απόδοση της αρχικής προσφώνησης στον ίδιο φθόγγο και στη συνέχεια με μια κατιούσα 8η δημιουργεί από μόνη της θρησκευτική ατμόσφαιρα, ενώ και η καθ' αυτό μελωδία που έπεται διακρίνεται επίσης για τον θρησκευτικό της χαρακτήρα, κινούμενη σχεδόν εξ ολοκλήρου βηματικά, ακολουθώντας εναλλάξ κατιούσα και ανιούσα κίνηση. Με εξαίρεση δύο αρπισμούς από το φλάουτο η μελωδία φέρεται από τους συμπαγείς συγχορδιακούς σχηματισμούς των εγχόρδων, με κυρίαρχες συγχορδίες 7^{ης} ελαττωμένης. Το τονικό πλαίσιο τείνει να διαμορφωθεί προς το τέλος της περιόδου στην Ντο δίεση ελάσσονα, της οποίας όμως η Τονική μεταβάλλεται άμεσα σε Δεσπόζουσα με 7^{η} της Φα δίεση ελάσσονος. Οι αμφιλεγόμενου τονικού πλαισίου παραπάνω συγχορδιακοί σχηματισμοί, σε συνδυασμό με τον αιθέριο ήχο του περιορισμένου αριθμού των εγχόρδων, μοιάζουν να σκιαγραφούν την ηρωίδα στην προσπάθειά της να διώξει από τη σκέψη της κάθε διαλογισμό και να συγκεντρωθεί στην προσευχή της[286] (Kalmus, σελ. 161-162, μ. 3).

Με τη Φα δίεση ελάσσονα ως τονική, το επόμενο *τμήμα Β*, αντίστοιχα με τους στίχους 3^{ο} και 4^{ο}, παρουσιάζεται περισσότερο σαφές, τόσο εξ επόψεως μουσικής, όσο και δραματικής. Συνεχίζοντας να εγκωμιάζει το πρόσωπο της Παναγίας η Giselda, δείχνει τώρα περισσότερο αφοσιωμένη. Από τη σκέψη της έχουν μάλλον απομακρυνθεί οι κακές σκέψεις, προσεύχεται απερίσπαστη. Η μελωδική της γραμμή αποκτά τώρα περισσότερο δραματικό ύφος, ο θρησκευτικός τόνος σταδιακά εγκαταλείπεται, ενώ η συνοδεία στηρίζεται στους *sotto voce* αρπισμούς του φλάουτου και του κλαρινέττου. Ταυτόχρονα το *pp* τρέμολο των εγχόρδων, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η αίσθηση του ρίγους που διαπερνα την ηρωίδα, αποτέλεσμα της συναισθηματικής της φόρτισης, αλλά και της θρησκευτικής συγκίνησης που την διακατέχει (Kalmus, σελ. 162, μ. 4 – σελ. 163, μ. 2).

---

[285] J. Budden, *The Operas*…,Vol. 1, ό.π., σελ. 121.

[286] Πρβλ. και με τις επισημάνσεις του Izzo, σύμφωνα με τις οποίες «η απόδοση των αρχικών στίχων της προσευχής απεικονίζει τα συναισθήματα της νεαρής γυναίκας με μια κατ' εξοχήν συλλαβική επεξεργασία του κειμένου, με διακοπτόμενες μελωδικές γραμμές, με λεπτή ενορχήστρωση και με αρμονικές συνδέσεις ασυνήθιστων αποχρώσεων, με μια εισαγωγική Ρε μείζονα που σύντομα αρχίζει να δίδει έμφαση στην περιοχή της Μέσης Ελάσσονος Φα δίεση». Αναφερόμενος εξάλλου στο σχόλιο του A. Basevi σχετικά με τον «γαλήνιο χαρακτήρα» της μουσικής, κατάλληλο για να εκφράσει τον ψυχικό κόσμο «μιας άδολης κοπέλλας», εκλαμβάνει τον χαρακτηρισμό του αυτόν ως σημαίνοντα όχι «ηρεμία» και «γλυκύτητα», αλλά «έλλειψη δυναμισμού και ευθύτητας», θεωρώντας πως αυτός «ερμηνεύει την κατά βάσιν αστάθεια ως προς τον σχηματισμό των μουσικών φράσεων, την αρμονική διεργασία και τη λειτουργία της ορχήστρας στην αρχή του κομματιού ως έκφραση της αβεβαιότητας της Giselda και της αδυναμίας της να αντιπαλαίψει με την δυσάρεστη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει» («Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ. 571-572).

Τα μέτρα που ακολουθούν ως το τέλος του κομματιού, χαρακτηριζόμενα ως *τμήμα C*, ανήκουν στις πλέον κατανυκτικές σελίδες θρησκευτικής μουσικής του συνθέτη, διακρινόμενα παράλληλα και για την έντονη δραματική χροιά τους, καθώς στο επίκεντρο της μουσικής εξακολουθούν να βρίσκονται οι ψυχολογικές εξάρσεις της ηρωίδας[287].

Έχοντας ήδη εξυμνήσει το πρόσωπο της Παρθένου η Giselda ανοίγει σ' αυτήν την καρδιά της, αφήνοντας να φανούν οι ανησυχίες της:

Vergine santa, madre di Dio,

Per noi tapini leva preghiera.

Η σιγουριά που αρχίζει να νιώθει ατενίζοντας το πρόσωπο της μητέρας του Θεού αποδίδεται διττώς: αφ' ενός με το πέρασμα από την παραπάνω ελάσσονα τονικότητα στην Ρε μείζονα (τονικότητα του οπλισμού) και αφ' ετέρου με το διακριτικό τρέμολο των εγχόρδων, με το οποίο το μικρό υποσύνολο συνοδεύει εφεξής τη φωνή της ηρωίδας αρμονικά ή και διπλασιάζοντας αυτήν ως το τέλος του κομματιού. Ιδιαίτερη αίσθηση ωστόσο δημιουργεί και το συχνό crescendo της ορχηστρικής συνοδείας, σαν ανάσα ανακούφισης που απορρέει από τη βαθειά πίστη και της ελπίδα της προσευχομένης[288]. Μια «σιωπηρή» αίσθηση φόβου αναδύεται ωστόσο από ένα καινούργιο μοτίβο, ένα κατιόν ημιτόνιο από την βαρυμμένη 6η βαθμίδα προς την Δεσπόζουσα, αποδιδόμενο από το φλάουτο και το κλαρινέττο στις χαμηλές τους περιοχές, με τη συνοδεία του τρέμολου από τα δεύτερα βιολιά: ο φόβος για το μέλλον δεν έχει εγκαταλείψει παντελώς τη σκέψη της ηρωίδας, όμως τώρα υπερισχύει η πίστη της, καθώς νιώθει την προστασία της Παναγίας. Ανάλογα διαμορφωμένη η μελωδική γραμμή, αρχίζει από ένα Φα^4 δίεση και κατέρχεται ήρεμα, με συνεχή βηματική κίνηση αρχικά ως το Ντο δίεση και στη συνέχεια σβήνοντας στο Λα^3, όμοια με κραυγές πόνου που γρήγορα διαδέχεται αίσθημα ανακούφισης[289] (Kalmus, σελ. 163, μ. 3 – σελ. 164, μ. 1).

Η προσευχή της ηρωίδας ωστόσο καταλήγει ξεφεύγοντας από τα στενά όρια ικανοποίησης ενός «ατομικού» αιτήματος. Στο ακροτελεύτιο δίστιχο η Giselda προσφεύγει στην Παναγία ζητώντας τις πρεσβείες της προς τον Υιό της για τη φοβερή ώρα του θανάτου:

Ond' Ei ci guardi con occhio pio

Quando ne aggravi l' ultima sera.

Με αυτόν τον τρόπο η ηρωίδα υπερβαίνει εαυτήν, «αγκαλιάζοντας» με την προσευχή της κάθε ανθρώπινη ύπαρξη. Ταυτόχρονα τα λόγια της ακούγονται σα να

---

[287] Κατά τον J. Budden ο συνθέτης «θα επανέλθει στην παρούσα μελωδική φράση στο Pater noster το 1880» (*Verdi*, ό.π., σελ. 173).

[288] Πρβλ. ωσαύτως με τις επισημάνσεις του Izzo, κατά τον οποίο «καθώς η προσευχή συνεχίζεται, η νεαρή γυναίκα να αποκτά μια κάποια εμπιστοσύνη, […] με τη θρησκευτική της ζέση να υπογραμμίζεται ορχηστρικά από το τρέμολο των εγχόρδων (μια συνηθισμένη ένδειξη υπερβατικότητας στην Ιταλική όπερα του 19ου αιώνα), καθώς το τονικό πλαίσιο σταθεροποιείται», ενώ ταυτόχρονα δημιουργείται μια «καθησυχαστική» ατμόσφαιρα, καθώς η άρια τείνει να προσλάβει το σύνηθες για τα λυρικά μέρη της Ιταλικής όπερας σχήμα της «λυρικής μορφής» («Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ 572).

[289] Εύστοχα ο W. Berger χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη άρια ως «μια θαυμάσια μελέτη της πορείας μιας προσευχής, αρχίζοντας με απομνημονευθείσες λέξεις, τελικά όμως μεταδίδοντας μιαν αίσθηση ανακούφισης στον προσευχόμενο» (ό.π., σελ. 102).

προμηνύουν τα όσα δεινά πρόκειται να ακολουθήσουν στο οικογενειακό της περιβάλλον, σαν κραυγή αγωνίας για «θύματα» και «ενόχους».

Ανάλογη με τη μεταρσίωση της ψυχής της ηρωίδας αναδεικνύεται και η κορύφωση της μουσικής κατά την απόδοση του παραπάνω διστίχου. Έχοντας ο συνθέτης εξαντλήσει τις δυνατότητες του ορχηστρικού σχήματος που έχει ορίσει για το κομμάτι, αλλά και θέλοντας να παραμείνει στα πλαίσια μιας μουσικής με ιδιαίτερα εσωστρεφή χαρακτήρα, στρέφεται τώρα στις δυνατότητες που του προσφέρει η αρμονική επεξεργασία και προχωρεί στην κλιμάκωση ανατρέχοντας σε πρωτόγνωρες για την εποχή του αρμονικές τεχνικές.

Το έναυσμα δίδει μια αρμονική αλυσσίδα βασισμένη στη σχέση μεταξύ της συγχορδίας της VI βαθμίδας και της Δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, της οποίας η ανιούσα επανάληψη στην υπερκείμενη μικρή $2^{η}$ απομακρύνει αισθητά από το τονικό κέντρο. Το ίδιο απροσδόκητα όμως επιστρέφει σε αυτό οδηγώντας παράλληλα σε πτώση με έναν μάλλον «σύνθετο» τρόπο. Σημείο αιχμής αποτελεί μια συγχορδία $6^{ης}$ αυξημένης που λύνεται «εξαιρετικά» σε μια παρενθετική Δεσπόζουσα, ενώ η κορύφωση ταυτίζεται με τη λύση της Δεσπόζουσας στην περιοχή της Φα Μείζονος. Η τελική πτώση, λιγότερο επεισοδιακή, οδηγεί στην Τονική μέσα από μια διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών με $7^{η}$ ή και με $9^{η}$[290].

Σε επίπεδο μελωδικής επεξεργασίας, ο συνθέτης εμμένει στο ήδη γνωστό ρυθμικό σχήμα *ήμισυ-τέταρτο-τέταρτο*, ενώ το $Λα^4$ στη λέξη *aggravi* εξαίρει με απόλυτα φυσιολογικό τρόπο την πεμπτουσία της προσευχής της ηρωίδας – τη λύτρωση κατά την ώρα του θανάτου. Ως υψηλότερος φθόγγος θα ήταν ίσως φυσιολογικότερο να ερχόταν σε τονισμένο χρόνο. Η «καθυστέρηση» ωστόσο της οριστικής «λύσης» μιας διαδοχής διαφώνων και άσχετων μεταξύ τους συγχορδιών κάνει ακόμη πιο αισθητή και αναγκαία αυτή τη λύση, όπως ακριβώς προσδοκάται και βιώνεται η λύτρωση από τις αδιάκοπες και αναπάντεχες βιοτικές αστοχίες.

Η αναμενόμενη αποκλιμάκωση επέρχεται με την διπλή επανάληψη του παραπάνω τελευταίου στίχου. Ο συνθέτης επανέρχεται στο ρυθμικό και μελωδικό σχήμα της αρχής της ενότητας, ενώ το τρέμολο των εγχόρδων περιορίζεται τώρα σε χαμηλότερους φθόγγους. Ταυτόχρονα οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι από το φλάουτο δίδουν μιαν αίσθηση γαλήνης και ηρεμίας. Έπειτα από μια coda χωρίς ιδιαίτερες φωνητικές απαιτήσεις, με μια πυκνή όμως αρμονική επεξεργασία, οι δυο γυναίκες απομακρύνονται από τη σκηνή υπό τους αρπισμούς του φλάουτου και του κλαρινέττου, καθώς και το χαμηλόφωνο τρέμολο των εγχόρδων (Kalmus, σελ. 164, μ. 2 – σελ. 166).

Εκτός, πάντως, από την ιδιαίτερα περίτεχνη μουσική απόδοση του κειμένου της παραπάνω προσευχής, η βαθειά και ανυστερόβουλη θρησκευτική πίστη της Giselda αναδεικνύεται και μέσα από την όλη πορεία της μέσα στην όπερα. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Izzo, «η προσευχή της ηρωίδας δεν μένει αναπάντητη. Ξεγελασμένος από το σκοτάδι, ο Pagano δολοφονεί κατά λάθος τον πατέρα του, ενώ ο Arvino και οι δυο γυναίκες σώζονται»[291]. Πέραν τούτου, η έντονη θρησκευτική διάθεση της ηρωίδας διαφαίνεται τόσο στην επόμενη Πράξη, κατά την πρώτη εμφάνισή της στο χαρέμι του Ακκιανού, τυράννου της Αντιόχειας και ηγέτη της Μουσουλμανικής αντίστασης ενάντια στους Σταυροφόρους, όπου «και πάλι

[290] Τη συχνή αυτή χρήση παρενθετικών Δεσποζουσών χαρακτηρίζει ο J. Kerman ως το κυριώτερο χαρακτηριστικό (*tinta*) της παρτιτούρας. Ερμηνεύει αυτήν ωστόσο στα πλαίσια της έντονης τάσης του συνθέτη κατά τη συγκεκριμένη περίοδο «σ' αυτό που οι Γερμανοί ονομάζουν *Stufenreichtum*», ενώ παραθέτει και το περίγραμμα της όλης διαδοχής ως την πτώση («Two Early Verdi Operas; Two Famous Terzetti», *Write All*…, ό.π., σελ. 302).
[291] Izzo, «Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ. 572.

παρουσιάζεται προσευχόμενη, αυτή τη φορά όμως όχι προς την Μαρία, αλλά προς μιαν άλλη θηλυκή οντότητα, την ψυχή της αγαπημένης της μητέρας»[292], ενώ λίγο αργότερα δεν διστάζει να καταφερθεί «ενάντια στον ίδιο της τον λαό, κατηγορώντας τους Σταυροφόρους με ιδιαίτερη σκληρότητα για μια αιματοχυσία που δεν αποτελεί εκπλήρωση του θείου θελήματος, αλλά της δικής τους επιθυμίας για το χρυσάφι των Μουσουλμάνων»[293]. Στην Τρίτη Πράξη εξάλλου, η Giselda είναι εκείνη που «ενθαρρύνει τη μεταστροφή του Ορόντη στον Χριστιανισμό και τη Βάπτισή του λίγο πριν πεθάνει στα χέρια της»[294], ενώ λίγο πριν το τέλος της όπερας, «είναι η πρώτη που συγχωρεί τον Pagano, ενώνοντας στη συνέχεια τη φωνή της με τον ευχαριστήριο ύμνο των Σταυροφόρων», συμφιλιωμένη με αυτούς «στα πλαίσια της κοινής πίστης και της συγχώρησησης»[295].

Έπειτα από τα παραπάνω, καθίσταται, θεωρούμε – συμπορευόμενοι με τον παραπάνω μελετητή – προφανής ο λόγος για τον οποίο «η προσευχή της ηρωίδας προς την Παρθένο διασώθηκε σχετικά χωρίς παρεμβάσεις στο Μιλάνο»: ο χαρακτήρας της και η όλη παρουσία της ενσαρκώνουν μια ιδέα για τη γυναικεία φύση ευρέως διαδεδομένη στην Ιταλική τέχνη του 19ου αιώνα». Πρόκειται για τον ανθρώπινο «τύπο» που φέρει τα χαρακτηριστικά της ευγένειας, της σεμνότητας και της ευσέβειας, έναν τύπο «συχνά συνδεδεμενο με την Καθολική πίστη, με την ιδέα της αγνότητας, και ιδιαίτερα με την Παρθένο Μαρία»[296].

Jérusalem

Όπερα σε τέσσερις πράξεις, σε λιμπρετο των Alphonse Royer και Gustave Vaëz, «βασισμένο στην πρότερη όπερα των Temistocle Solera και Verdi «*I Lombardi alla prima crociata*»[297].

Acte un. Ave Maria. Hélène.

Στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας με τον παραπάνω τίτλο, όπου «οι Λομβαρδοί σταυροφόροι έχουν γίνει Γάλλοι», το Μιλάνο «έχει παραχωρήσει τη θέση του στην Τουλούζη», η Viclinda και η Giselda «έχουν συγχωνευτεί σ' ένα πρόσωπο, της Hélène, κόρης του Κόμη της Τουλούζης» και «ο Oronte των *Λομβαρδών* αντικαθίσταται από τον Gaston, Viscount του Béarm»[298], η συγκεκριμένη άρια-προσευχή τοποθετείται λίγο μετά την αρχή της Α΄ Πράξης, αμέσως έπειτα από το σύντομο ντουέττο ανάμεσα στην Hélène και στον Gaston, εραστή και μέλλοντα σύζυγό της. Αμέσως μετά την αναχώρηση του Gaston «ακούγεται μια καμπάνα να χτυπά το Ave Maria του Αγγέλου. Η Isaure, πιστή ακόλουθος της Hélène, βγαίνει από το παλάτι,

---

[292] Izzo, «Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ. 572.
[293] Αυτόθι..
[294] Αυτόθι, σελ. 579.
[295] Αυτόθι..
[296] Αυτόθι. Ο συγγραφέας αναφέρει ωστόσο και περιπτώσεις όπου η προσευχή τροποποιήθηκε, ή και αποσύρθηκε. Αυτό συνέβη «σε πόλεις όπως το Piedmonto, το βασίλειο της Νάπολης και οι παπικές κτήσεις, όπου παρετηρείτο ισχυρότερη αντίδραση στην παρουσία χριστιανικών θεμάτων στο θέατρο». Ακόμη, «σε μια περίπτωση στο Τορίνο…ο διευθυντής της αστυνομίας απαίτησε μεταξύ άλλων, "μια άλλη προσευχή να αντικαταστήσει το Ave Maria"», ενώ «καθώς η όπερα συνέχιζε να κινείται εντός των Ιταλικών κρατιδίων, η προσευχή συχνά απογυμνωνόταν από τις Μαριανικές αναφορές της» (αυτόθι, σελ. 579-580, όπου και τα σχετικά παραθέματα τροποποιημένων κειμένων).
[297] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 111.
[298] A. Basevi, ό.π., σελ. 114.

ενώ η Hélène προτείνει να γονατίσουν αμφότερες και να προσευχηθούν για την ασφάλεια του Gaston»[299]. Η προσευχή της Hélène δεν είναι παρά «η Γαλλική εκδοχή του "Salve Maria" από τους Λομβαρδούς, με τίτλο τώρα "Vierge Marie"[300]. Μολονότι πρόκειται και εν προκειμένω για προσευχή προς την Θεοτόκο, προοδευτικά το κείμενο των Royer και Vaëz διαφοροποιείται εκείνου της πρότερης εκδοχής της όπερας, καθώς προσαρμόζεται στα καινούργια δεδομένα του λιμπρέττου. Εξ επόψεως νοηματικού περιεχομένου ωστόσο, τα δυο κείμενα εν πολλοίς συμπίπτουν: με φόντο τις έντονες ταξικές και ενδοοικογενειακές διαφορές του 11ου αιώνα, η κόρη του Κόμη της Τουλούζης, όπως και η κόρη του Arvino, εναποθέτουν στην Παναγία τις ανησυχίες και τους φόβους τους για τυχόν επερχόμενα δεινά, φυσικό επακόλουθο των παραπάνω διαφορών, ελπίζοντας πάντα στην ειρηνική επίλυση αυτών.

Η ενορχήστρωση του κομματιού παραμένει αναλλοίωτη, «για περιορισμένα έγχορδα, φλάουτο και κλαρινέττο», ενώ η μουσική «ηχεί πολύ καλά με τα νέα της συμφραζόμενα»[301].

1.1.4. *I DUE FOSCARI*

Λυρική τραγωδία σε τρεις πράξεις, σε λιμπρέττο του Francesco Maria Piave βασισμένο στο θεατρικό έργο του Byron *The Two Foscari*[302]**.**

Atto Primo. Scena, Coro e Cavatina. Lucrezia.
Ricordi, n.d.[1885]. Plate 42307.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68963-foscari.pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1985). Catalog A 8144
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68963-Verdi_-_I_due_foscari_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Ο βιασμός της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και κατ' επέκταση των ανθρωπίνων σχέσεων στο όνομα μιας δήθεν αμείλικτης δικαιοσύνης, είναι το κεντρικό θέμα της πέμπτης κατά σειράν όπερας του συνθέτη (*I due Foscari*), σε λιμπρέττο εμπνευσμένο από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Byron, το δεύτερο από τα δυο που απαρτίζουν τη Βενετική «διλογία» του[303]. Η υπόθεση και η πλοκή του συγκεκριμένου έργου ωστόσο καθιστά σαφές πως «δεν ήταν η εύθυμη, αισθησιακή Βενετία, η πόλη του καρναβαλιού του Hofmann και του Schumann που ενέπνευσε τη φαντασία του, αλλά η κρυφή, μυστηριώδης Βενετία, του *Angélo* του Hugo. Ήταν η Βενετία της συγκαλυμμένης σκληρότητας, η έδρα μιας αχανούς ναυτικής αυτοκρατορίας και της πλέον πιεστικής ολιγαρχίας στη νεώτερη Ευρώπη, μια πόλη της οποίας τα μυστικά είναι τόσο βαθειά όσο ο ωκεανός με τον οποίο συμβολικά ενώνεται κάθε χρόνο»[304].

Ο Francesco Foscari έχει εκλεγεί Δόγης αντί του Pietro Lorendano, ο οποίος «ουδέποτε τον συγχώρησε», ενώ αυτός «και ο αδελφός του πέθαναν λίγο μετά την εκλογή, και φυσικά εκφράστηκαν υποψίες για δηλητηριασμό τους»˙ παράλληλα δε, «ο γιος του Pietro, ο Jacopo Lorendano, κατηγόρησε δημόσια τους Foscari. Στο μεταξύ, ο γιός του Δόγη, ο Jacopo Foscari, κατηγορήθηκε για δωροληψία από ξένους ηγέτες, ένα

---

[299] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 345.
[300] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 111. Στο κείμενο του λιμπρέττου ωστόσο ο πρώτος στίχος της προσευχής είναι η φράση *Ave Maria*, η οποία αποκαταστάθηκε κατά την επανεπεξεργασία της όπερας (W.A. Herrmann, ό.π., σελ. 68, παραπ. 15).
[301] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 345.
[302] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 79.
[303] J. Budden, *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 175.
[304] Αυτόθι. Κατά τον μελετητή, ο Byron «μπορούσε να παρομοιάζει αυτήν την ολιγαρχία με την Αγγλική αριστοκρατική κοινωνία, η οποία, κατά μια λογική, τον είχε εξοστρακίσει».

σοβαρό παράπτωμα για τη Βενετία, και εξαφανίστηκε σε μια μικρή πόλη», ενώ η αποστολή από μέρους του επιστολών «προς τον Francesco Sforza, δούκα του Μιλάνου, προκειμένου να μεσολαβήσει υπέρ του στην κυβέρνηση της Βενετίας προκάλεσε σκάνδαλο». Παράλληλα η δολοφονία του Donato, «επικεφαλής του Συμβουλίου των Δέκα, ο οποίος είχε καταδικάσει τον Jacopo», επιδείνωσε ραγδαία τη θέση του γιου του Δόγη, «ο οποίος μεταφέρθηκε στη Βενετία, βασανίστηκε παρόντος του πατέρα του και τελικά καταδικάστηκε σε εξορία στην Κρήτη». Η όπερα αρχίζει «κατά τη στιγμή που το συμβούλιο του κράτους ετοιμάζεται να πληροφορήσει τον Jacopo για την απόφασή του»[305].

Καθένας από τους τρεις βασικούς ήρωες του έργου, ο Δόγης της Βενετίας, καθώς και ο γιος του Jacopo Foscari και η σύζυγος του γιου Lucrezia Contarini, υφίσταται την αφόρητη πίεση και τις τραγικές συνέπειες από την προσήλωση μιας απρόσωπης εξουσίας στο γράμμα του νόμου, κύριος εκφραστής της οποίας αναδεικνύεται το Συμβούλιο των Δέκα: ο Francesco Foscari «είναι υποχρεωμένος ν' αποδεχτεί την απόφαση που έχει ληφθεί από το Συμβούλιο των Δέκα και να παρατείνει την εξορία του γιου του Jacopo, ο οποίος είναι αθώος για τον φόνο για τον οποίο κατηγορείται»[306]. Η σύζυγός του Jacopo Lucrezia Contarini ζει από κοντά το δράμα του συζύγου της, ενώ είναι αυτή που θα υποστεί άμεσα τις συνέπειες της επικειμένης φοβερής και άδικης τιμωρίας σε βάρος του. Μόνη διέξοδος που απομένει σ' αυτήν είναι η προσφυγή στη θεία δικαιοσύνη, καθώς και η προσδοκία της άρσης της αδικίας και της αποκατάστασης της αλήθειας σ' έναν άλλο, καλύτερο κόσμο. Η πίστη και η ελπίδα της αυτή είναι που εκφράζονται στην καβατίνα[307] της στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας. Αναμφισβήτητα συντελούν σε αυτό οι προτροπές της πιστής ακολουθίας της:

Tu puoi sperare e chiedere

dal ciel giustizia solo...

Cedi, raffrena il duolo:

---

[305] Berger, ό.π., σελ. 122. Για μια πλήρη εξιστόρηση της υπόθεσης του θεατρικού έργο του Byron βλ. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 96-98.

[306] Hardcastle, ό.π., σελ. 49.

[307] Κατά τον Scott L. Balthazar, «ο χαρακτηρισμός "cavatina" συνήθως δίδεται σε μια εκτενή άρια για έναν πρωταγωνιστή (ή πρωταγωνίστρια) στην πρώτη του (ή της) εμφάνιση επί σκηνής», ανεξάρτητα αν αποτελείται από δύο ή τρία μέρη. («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 51). Ομοίως και κατά το J. Budden, ο όρος cavatina αφορούσε σε μιαν άρια όταν αυτή «σήμαινε την πρώτη εμφάνιση» ενός ήρωα, όπως αντίστοιχα το rondò-finale όταν επρόκειτο για άρια πριν το κλείσιμο της αυλαίας. Κατά τον συγγραφέα ωστόσο «πολύ πριν από την εποχή του Verdi αμφότεροι οι όροι είχαν απωλέσει κάθε μορφολογική έννοια που πιθανόν κάποτε να είχαν», αναφερόμενοι στη θέση ενός κομματιού «και τίποτε άλλο» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 8). Ταυτόσημες και οι επισημάνσεις του D. Kimbell, ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζει ως «μερικώς αυθαίρετη» την χρήση ποικίλων όρων όπως «scena, aria, cavatina, sortita, rondo κλπ», θεωρώντας πως αυτοί αποτελούν εν μέρει κατάλοιπα από την εποχή πριν τον Rossini, όπου αφορούσαν όντως σε μια ποικιλία μορφών χρησιμοποιουμένων στην όπερα, και εν μέρει ως σημαίνοντες τη θέση μια σκηνής μέσα στην όλη όπερα. Κατά τον συγγραφέα, «έπειτα από τον Rossini όροι σαν τους παραπάνω δεν μας δηλώνουν κάτι σχετικό με τη μορφή της σκηνής, αλλά μόνο σχετικά με τη θέση της. Η cavatina, για παράδειγμα, είναι η άρια στη σκηνή όπου ένας πρωταγωνιστής (ή πρωταγωνίστρια) πραγματοποιεί την πρώτη του (ή της) εμφάνιση στη σκηνή, εξ ου και το άλλο της όνομα, (aria di) sortita […]» (*Verdi in the age*…, ό.π., σελ. 73).

pietade il cielo avrà.

Η απόδοση των παραπάνω παραινέσεων της ακολουθίας της ηρωίδας, καθώς και εκείνων που περιλαμβάνονται στο τετράστιχο που προηγείται, περιλαμβάνεται σε ένα σύντομο χορωδιακό, αποτελούμενο από δυο οκτάμετρες περιόδους αποδιδόμενες σε unisono από το *Coro di donne*, των οποίων οι φωνές «διπλασιάζονται» από το φλάουτο, το όμποε και το κλαρινέττο και συνοδεύονται με τον απλούστερο τρόπο από τα έγχορδα (Kalmus, σελ. 76, μ. 3 – σελ. 79, μ. 1). Ο συνθέτης φαίνεται να εστιάζει ιδιαίτερα στην άμεση ανταπόκριση της ηρωίδας στις παραπάνω φιλικές συμβουλές των ακολούθων της και κυρίως στην άμεση μεταβολή της ψυχικής της διάθεσης που αυτές επιφέρουν. Κατάλληλα εκφραστικά μέσα για την ανάδειξη των παραπάνω αναδεικνύονται τόσο η σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας μ' εκείνη της VI βαθμίδας, με την οποία καταλήγει το χορωδιακό, όσο και η ήπια, έντονου λυρικού χαρακτήρα μελωδική γραμμή με την οποία η Lucrezia εκφράζει τον πόνο της αλλά και την ελπίδα που γεννά μέσα της η επίκληση της παρέμβασης του Θεού :

Ah sì, conforto ai miseri

del ciel è la pietà!

Πολύ περισσότερο υπεμφαίνει τη ριζική μεταβολή της ψυχολογίας της ηρωίδας η μελωδική απόδοση των παραπάνω δυο στίχων συγκρινομένη με εκείνη των έξι πρώτων της εισόδου της στη σκηνή. Η ψυχική της αναστάτωση και ο θυμός της για την απάνθρωπη όσο και άδικη αντιμετώπιση του συζύγου της είναι τέτοια, ώστε να μην επιτρέπουν σ' αυτήν να αρθρώσει ολοκληρωμένο λόγο. Ως εκ τούτου η απόδοση των σχετικών στίχων περιορίζεται εκεί σε «σπασμένες» φράσεις, εξ αιτίας συνεχών παρεμβολών παύσεων, και πάνω στον ίδιο φθόγγο, ενώ τα συχνά κατιόντα «άλματα» 8^{ης} στην αρχή του recitativo και περισσότερο το «διπλό» στο τέλος του, αποτελούν άλλο ένα μέσο έκφρασης της οργής που την διακατέχει. Αντίθετα η μελωδική φράση που προηγείται του αργού μέρους της καβατίνας δίδει μιαν εντελώς διαφορετική αίσθηση. Μολονότι η μελωδική της διάρθρωση φαίνεται παρόμοια εκείνης στην αρχή της Σκηνής, υπάρχουν στοιχεία που την διαφοροποιούν αισθητά, με πρώτο το *gruppeto* που «διακοσμεί» το πέρασμα από το Μι^4 στο Σολ^4. Παράλληλα, το πέρασμα στην σχετική *μείζονα* τονικότητα δεν αφήνει πλέον αμφιβολίες για την μεταβολή επί το βέλτιον της ψυχικής διάθεσης της ηρωίδας. Ωστόσο από τη σύντομη αυτή φράση δεν απουσιάζουν και οι λεπτές εκείνες αποχρώσεις, που αντανακλούν και τη μελαγχολική διάθεση της απεγνωσμένης συζύγου: τον πόνο της απηχεί τόσο η συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης (σε ρόλο παρενθετικής Δεσπόζουσας) που προηγείται της *ελάσσονος* συγχορδίας της VI βαθμίδας, όσο και η ελαττωμένη (τρίφωνη) συγχορδία που την ακολουθεί, ταυτόχρονα με την κατιούσα χρωματική κίνηση της μελωδίας. Τη θλίψη της όμως μπορεί να απαλύνει ο *ουρανός*: η στιγμιαία θλίψη που προκάλεσαν τα παραπάνω αρμονικά ηχοχρώματα εξαφανίζεται με την εκφραστική cadenza που ακολουθεί, ταυτόχρονα με την «αίσια» επικράτηση της Ρε μείζονος. Η ελπίδα και η ανακούφιση που νιώθει μέσα της η ηρωίδα με τη στροφή της σκέψης της στον ουρανό όμως αποδίδεται κατ' εξοχήν με την περίτεχνη διακόσμηση της μελωδικής της γραμμής, που με μια συνεχή ανιούσα μελωδική κίνηση οδηγείται σε ένα κορυφαίο εκτενές Λα^4, για να «λυθεί» έπειτα από ένα σύντομο δεξιοτεχνικό πέρασμα στην τονική της τονικότητας του *andante*.

Δεν θα έπρεπε να παραλείψουμε ωστόσο να επισημάνουμε και την παρόμοια με το αρχικό recitativo στήριξη της παρούσας φράσης από «ακίνητους» όσο και συμπαγείς συγχορδιακούς σχηματισμούς. Όμως αυτές αποδίδονται *pp*, ενώ ο συνθέτης εξαρτά

αυτές άμεσα από την απόδοση του ποιητικού κειμένου, σημειώνοντας τη χαρακτηριστική επισήμανση *col canto*, ενώ η μετάβαση στην τονικότητα του andante υπογραμμίζεται από τη διακριτική είσοδο των πνευστών στο «πτωτικό» 6/4 (Kalmus, σελ. 79, μ. 2 – σελ. 80, μ. 2).

Το κυρίως θέμα του andante «έχει ήδη ακουστεί στο πρελούδιο»[308]: πρόκειται για το θέμα στη Σι ύφεση μείζονα, αποδιδόμενο από «ένα αιθέριο φλάουτο» με φόντο «ένα πέρασμα στα έγχορδα»[309], που διαδέχεται άμεσα εκείνο του Jacopo Foscari στη Σολ ελάσσονα (Kalmus, σελ. 6, μ. 8-13). Λαμβάνοντας υπ' όψη την επισήμανση του Budden, σύμφωνα με την οποία το πρελούδιο στη συγκεκριμένη όπερα επιτελεί έναν ρόλο ουσιαστικότερο «από το να συνοψίζει τα πρωταρχικά στοιχεία του έργου»[310], αρχίζοντας το δράμα «όπως το πρελούδιο στο *Der Rosenkavalier* πριν το ανέβασμα της αυλαίας»[311], θεωρούμε πως η ιδέα αυτή της αναφοράς της ηρωίδας σε μια δικαιοσύνη πέραν του κόσμου τούτου, η ανάγκη της να αποτανθεί στη δικαιοσύνη του Θεού ως τη μόνη που θα μπορούσε να τη στηρίξει, αίροντας την αδικία που κατατρέχει τον σύζυγό της, είναι μια ιδέα που συγκίνησε ιδιαίτερα τον συνθέτη: παρά το γεγονός ότι κάθε είσοδος της Lucrezia στη σκηνή συνοδεύεται όχι από το συγκεκριμένο «μοτίβο» της καβατίνας της, αλλά από το ιδιαίτερα ταραχώδες (*allegro agitato*) και σε *ελάσσονα* τονικότητα θέμα της πρώτης εισόδου της στη σκηνή, αποδιδόμενο από τα έγχορδα και το οποίο «ισοδυναμεί σχεδόν με Leitmotiv»[312] (Kalmus, σελ. 73 -74, μ. 4),

---

[308] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 185.
[309] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 80.
[310] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 181.
[311] Αυτόθι.
[312] Αυτόθι, σελ. 180. Ο συσχετισμός από τον συνθέτη συγκεκριμένων θεμάτων με αντίστοιχους χαρακτήρες του δράματος για πρώτη φορά στη συγκεκριμένη όπερα επισημαίνεται από την πλειοψηφία των βιογράφων του. Ο G. Baldini θεωρεί πως «ο Verdi κατέβαλλε ιδιαίτερη φροντίδα» προκειμένου να σκιαγραφήσει «τα μουσικά πορτραίτα των τριών βασικών ηρώων του έργου, αφού με εξαιρετική, σχεδόν προγραμματική συνέπεια σε καθένα από αυτά δίδεται ένα προσωπικό θέμα, ξεχωριστά ενορχηστρωμένο, που να εξαγγέλλει την είσοδό του [...], καθώς δε συγκεκριμένα στοιχεία που συνθέτουν το υπόβαθρο έχουν επίσης επανερχόμενα θέματα [...], κάποιος αναπόφευκτα σκέφτεται τον Wagner και το σύστημά του με τα οδηγητικά μοτίβα». Ο συγγραφέας ωστόσο θεωρεί μάλλον απίθανη την άσκηση επιρροής της τεχνικής του Γερμανού δραματουργού στον σύγχρονο Ιταλό ομότεχνό του, επικαλείται δε προς τούτο τον εντελώς διαφορετικό τρόπο με τον οποίο οι δύο συνθέτες προσεγγίζουν τη συγκεκριμένη τεχνική. Και ναι μεν «η πρώτη παρουσίαση του *Ιπτάμενου Ολλανδού*, στον οποίο ο Wagner κάνει χρήση της τεχνικής του *Leitmotiv* με κάποια επιδεξιότητα, έλαβε χώρα στη Δρέσδη κατά τον Ιανουάριο του 1843, κατά τι λιγότερο από δύο χρόνια πριν την πρεμιέρα του *I due Foscari* (Ρώμη, Νοέμβριος του 1844), όμως εκτός από το γεγονός ότι το καλλιτεχνικό κλίμα στις Ιταλικές όπερες κατά τη συγγεκριμένη περίοδο ευνοούσε την κυκλοφορία αυτών των ιδεών – για να μην αναφέρουμε τις παρτιτούρες – ασυναίσθητα, η χρήση του συστήματος από τον Wagner στον *Ιπτάμενο Ολλανδό* είναι εξαιρετικά ελεύθερη, υποκείμενη μόνο στις δραματικές ανάγκες, και αναδεικνύοντας περισσότερο μια λαμπρή ικανότητα για παραλλαγές. Στο *I due Foscari* τα οδηγητικά μοτίβα που υπογραμμίζουν τις εισόδους των ηρώων επαναλαμβάνονται απαράλλακτα, επίμονα [...] και λειτουργούν κυρίως ως ετικέτες [...]».

Αντίθετα, η περισσότερο εμπεριστατωμένη χρήση των επανερχομένων θεμάτων από τον Wagner στη σύνθεση του *Δακτυλιδιού* θα μπορούσε, κατά τον μελετητή, να μας οδηγήσει στη σκέψη πως ο Verdi στη συγκεκριμένη όπερα «προδιετύπωνε τη χρήση του *Leitmotiv* από τον Wagner στο *Δακτυλίδι*, [...], αλλά όχι την πιο ελεύθερη χρήση αυτού όπως τη βρίσκουμε στον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, στον *Tannhäuser* (Δρέσδη, 1845) και στον *Lohengrin* (Βαϊμάρη, 1850) [...]». Επισημαίνει, πάντως, ότι «μπορούμε να αποκλείσουμε κάθε πιθανότητα επιρροής του *Δακτυλιδιού* στο *I due Foscari*, καθώς αυτό μόλις και μετά βίας υπήρχε ως σκέψη πριν το

ο συνθέτης προκρίνει το παρόν, άμεσα συνυφασμένο με την προσευχή της ηρωίδας θέμα, προκειμένου να σκιαγραφήσει αυτήν στο ιδιαίτερης δραματικής σημασίας πρελούδιο της όπερας.

Ακολουθώντας ο Verdi την διευρυμένη από αυτόν μορφή a^1 a^2 b a^3 c a^3 του αρχικού *Μπελλίνειου* σχήματος a^1 a^2 b a^2 [313] δεν παραλείπει να υπογραμμίσει με τη μουσική του τις λέξεις εκείνες του ποιητικού κειμένου, που εκφράζουν άμεσα την ψυχική διάθεση της ηρωίδας. Πρώτο δείγμα αυτής του της φροντίδας διαπιστώνουμε ήδη στην πτώση του 1ου τετραμέτρου (a^1), όπου ο ανθρώπινος πόνος ενώπιον του παντοδυνάμου και παντεπόπτη Θεού απηχείται με μια κατιούσα χρωματική κίνηση, συνδυασμένη με μια «επαφή» με την Ι της Ελάσσονος Τονικής, στη λέξη *geme* (Ricordi, σελ. 29, μ. 8). Η αντίθεση με το αντίστοιχο σημείο στην πτώση του επόμενου τετραμέτρου (a^2) είναι αισθητή, και πάντως άμεσα συναρτημένη με τα εκεί σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου: ένα σχετικά εκτενές τονισμένο Φα^4 δίεση ταυτόχρονα με τη λέξη *conforta* αισθητοποιεί την επιτακτική ανάγκη, αλλά και την ελπίδα της ηρωίδας για ανακούφιση από τον πόνο της κατά τη στιγμή που εκφράζει το αίτημά της αυτό ενώπιον του Θεού (Ricordi, σελ. 29, μ. 11).

Ως ενδιάμεσο τμήμα η επόμενη φράση (*b*) έρχεται να προσδώσει την απαραίτητη ποικιλία εξ επόψεως τονικής, εισάγοντας την αναμενόμενη τονικότητα της Δεσπόζουσας, ενώ η ηρωίδα ολοκληρώνει την προσευχή της επαναλαμβάνοντας την αρχική μελωδία (a^3), τώρα όμως περίτεχνα διακοσμημένη, με τη βεβαιότητα της εισδοχής του αιτήματός της από τον δίκαιο Κριτή, του Οποίου η δυναμική παρέμβαση μπορεί να απαλύνει τον ανθρώπινο πόνο:

ogni cor il più feroce

farà mite il suo rigor.

1846, ενώ δεν παρουσιάστηκε ολοκληρωμένο πριν την πάροδο τριάντα ετών». Θεωρώντας, τέλος, ως «ανάλογα απίθανη» την «αντίστροφη επίδραση», ολοκληρώνει εκτιμώντας πως «το πρόβλημα των οδηγητικών μοτίβων στο *I due Foscari* κυρίως προσφέρει μοναδικό υλικό για τον τρόπο με τον οποίο οι δυο μεγαλύτεροι συνθέτες όπερας του 190ου αιώνα υποχρεώθηκαν να αντιμετωπίσουν όμοια προβλήματα έκφρασης» (G. Baldini, ό.π., σελ. 92-93).

Το γεγονός επισημαίνουν επίσης τόσο ο F. Bonavia (ό.π., σελ. 41) όσο και ο Dyneley Hussey, ο οποίος εξαρχής επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στα «χαρακτηριστικά θέματα», τα οποία ο Verdi «συνδέει ευθέως με τα κύρια πρόσωπα του δράματος», με τα οδηγητικά μοτίβα του Wagner: «τα θέματα αυτά δεν είναι, και ποτέ δεν απέβησαν στην πρακτική του Verdi *Leitmotive* ανεπτυγμένα συμφωνικά κατά τον τρόπο του Wagner. Πρόκειται απλά για μελωδίες που χρησιμεύουν στο να χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα ή τη δράση, και να υπενθυμίζουν στον ακροατή, όταν τα αναγνωρίζει στην επανεμφάνισή τους, τι έχει συμβεί προηγουμένως» (ό.π., σελ. 41). Σε ανάλογα συμπεράσματα καταλήγει και ο Edward W. Naylor («Verdi and Wagner», *Proceedings of the Musical Association*, 1893-1894 σελ. 2-4), ενώ ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση της Mary Ann Smart, σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη «τεχνική» ήταν μια από τις βασικές προτάσεις του εξέχοντος διανοητή του Risorgimento Giuseppe Mazzini (βλ. άνωθι, σελ. 5-6), όπως αυτές περιλαμβάνονται στο έργο του *Filosofia della musica* (1836), προς την κατεύθυνση της υπέρβασης του Ρομαντικού «ατομικισμού» που κυριαρχούσε στην Ιταλική όπερα της εποχής του. Το παράδοξο κατά την συγγραφέα έγκειται στο γεγονός πως ο Verdi ακολουθεί την παραπάνω συμβουλή του Mazzini στην συγκεκριμένη όπερα πιθανότατα εν αγνοία του, καθώς στη φάση αυτή της καριέρας του «ακολουθούσε κάποιες Ρομαντικές τάσεις», μεταξύ των οποίων και «η συνάντησή του με τον Byron στο *I due Foscari*» («Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento», στο: Scott L. Balthazar [επιμ.], *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ.31).

[313] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 14.

Ο συνθέτης διαβλέπει ωστόσο στην παραπάνω πεποίθηση της ηρωίδας και μια μελαγχολική διάθεση: είναι προφανές πως, αποδίδοντας τον πρώτο από τους παραπάνω δυο στίχους, στη σκέψη της έρχεται τόσο η πρωτοφανής σκληρότητα του κατεστημένου της Βενετίας, όσο – και κυρίως – ο αβάσταχτος πόνος του κατάφωρα αδικημένου συζύγου της. Στην ανάδειξη των παραπάνω συναισθημάτων της θεωρούμε ότι αποσκοπεί η «υπογράμμιση» της λέξης *feroce* με μιαν «εκτίναξη» της μελωδίας σε ένα τονισμένο Λα^4, με υπόβαθρο μια συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης (Ricordi, σελ. 30, μ. 2).

Της επανάληψης του παραπάνω τμήματος προηγείται το ξεχωριστού ενδιαφέροντος τμήμα *c*, όπου η χορωδία παρεμβαίνει προκειμένου να στηρίξει κα να ενδυναμώσει την ελπίδα της ηρωίδας, τραγουδώντας κατά τρίτες.

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ορχηστρική συνοδεία του παρόντος andante: θέλοντας ο συνθέτης να δημιουργήσει όντως ατμόσφαιρα *προσευχής*, προβαίνει σε μια ιδιαίτερα λεπτή ενορχήστρωση. Η επιθυμία του αυτή είναι εμφανής ήδη από το πρελλούντιο της όπερας, όπου το θέμα της προσευχής της καβατίνας αποδίδεται με τον αιθέριο ήχο ενός φλάουτου συνδυασμένου με το τρέμολο των βιολιών, κατά τον Budden, «ορχηστρική στενογραφία του Verdi για μια προσευχή που ανέρχεται στον ουρανό»[314] (βλ. άνωθι, σελ. 80). Στο φλάουτο και στο κλαρινέττο εναποθέτει ο συνθέτης και το εισαγωγικό τετράμετρο του andante, τώρα όμως με τη συνοδεία του εξαιρετικά απαλού ήχου της άρπας, που εξακολουθεί να συνοδεύει μόνη την ηρωίδα στις δυο πρώτες φράσεις της προσευχής της (Kalmus, σελ. 80, μ. 4 – σελ. 81, μ. 3). Το τρέμολο των εγχόρδων αλλά και των τυμπάνων που προστίθεται στο *b*, συνδυαζόμενο με τους κρατημένους συγχορδιακούς φθόγγους των πνευστών και στα πλαίσια δυο διαδοχικών *crescendi*, πέραν της αποφυγής μιας μονότονης συνοδείας δημιουργεί και μιαν αίσθηση ρίγους, όμοια με αυτό που διαπερνά την απεγνωσμένη Lucrezia τη στιγμή που ζητεί τη δυναμική παρέμβαση του Θεού (Kalmus, σελ. 82, μ. 4 – σελ. 83). Ένα ανάλογα αιθέριος ήχος δημιουργεί το υπόβαθρο και για την προαναφερθείσα παρέμβαση των αφοσιωμένων ακολούθων, όπου στις *ppp* τρίτες των ξυλίνων πνευστών προστίθενται εκείνες από τα βιολιά και τις βιόλες, παιγμένες μάλιστα σε tremolo, *ppp* αλλά και *leggerissime*, ενώ η διακριτική παρέμβαση των ξυλίνων πνευστών προσδίδουν στη χαρακτηριστική συγχορδία της 7^{ης} ελαττωμένης λίγο πριν την τελική πτώση μιαν ιδιαίτερη χροιά (Kalmus, σελ. 84, μ. 4 – σελ. 85).

[314] Αυτόθι, σελ. 181.

1.1.5. *GIOVANNA D' ARCO*

Λυρικό δράμα σε πρόλογο και τρεις πράξεις[315] σε λιμπρέττο του Temistocle Solera, βασισμένο εν μέρει στο θεατρικό έργο του Friedrich von Schiller *Die Jungfrau von Orleans*[316].

Atto Primo. Scena e Cavatina. Giovanna.
Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-giovanna.pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80).Catalog A 4613
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Prologue_and_Act_I_(orch._score).pdf.

Μολονότι η συγκεκριμένη όπερα είναι η αμέσως επόμενη όπερα έπειτα από τον *Nabucco* όπου στο επίκεντρο της δραματικής πλοκής βρίσκεται το καθήκον προς την πατρίδα σε συνάρτηση με την πίστη προς τον Θεό, ο χαρακτήρας αυτής της εθνικο-θρησκευτικής αλληλουχίας είναι εν προκειμένω περισσότερο προσωποκεντρικός: η έμφαση δεν δίδεται στην αγωνία ενός έθνους απέναντι στον κίνδυνο που απειλεί την ακεραιότητα της πατρίδας, ούτε στην υπέρβαση αυτού του κινδύνου μέσα από την κοινή θρησκευτική πίστη˙ οι υφιστάμενοι τα δεινά του αλλόφυλου εισβολέα Γάλλοι δεν κατέχουν στο παρόν λιμπρέττο του Solera θέση ανάλογη εκείνης των πολιορκημένων από τον Ναβουχοδονόσορα Εβραίων.

Αντίθετα το ενδιαφέρον στην παρούσα όπερα εστιάζεται στο πρόσωπο της κεντρικής ηρωίδας του έργου: από τη στιγμή της εισόδου της στη σκηνή η ταπεινή και αγνή βοσκοπούλα από την Ορλεάνη είναι εκείνη που κινεί διαρκώς το νήμα της δράσης, κατέχοντας αδιαμφισβήτητα κατ' εξοχήν περίοπτη θέση μέσα στο έργο[317]. Η

---

[315] Σύμφωνα με τον εκδότη του έργου του A. Basevi «τα τέσσερα μέρη της *Giovanna d' Arco* επιγράφονται ως πρόλογος και τρεις πράξεις σε αρκετές πρώιμες πηγές (συμπεριλαμβανομένου του λιμπρέττου της πρεμιέρας), αλλά ως τέσσερις πράξεις στη χειρόγραφη παρτιτούρα του Verdi. Οι πρώτες έντυπες εκδόσεις για φωνή και πιάνο – και μαζί με αυτές και ο Basevi – ακολουθούν τη διάταξη του λιμπρέττου, όμως αριθμούν και όλα τα finale, με αποτέλεσμα η πρώτη πράξη να ολοκληρώνεται με ένα Finale secondo, κ.ο.κ» (ό.π., σελ. 72, παραπ. 11).

[316] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 84. Θα πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι ο ίδιος ο λιμπρεττίστας ηρνείτο κάθε σχέση με το έργο του Γερμανού δραματουργού. Κατά τους Elsa Bienefeld και Theodor Baker εξάλλου, «η "Jungfrau" του Schiller μετασχηματίστηκε με ασυνήθιστο τρόπο κατά τη μετατροπή της στο κείμενο της *Giovanna d' Arco*. Η Παρθένος της Ορλεάνης εμφανίζεται υπό ένα λιγότερο ιδεαλιστικό πρίσμα σε σχέση με το δράμα του Schiller, ενώ προσλαμβάνει περισσότερο ρεαλιστικά χαρακτηριστικά σε σχέση με την "Pucelle" του Voltaire» («Verdi and Schiller», *The Musical Quarterly* Vol. 17 No.2, Απρίλ. 1931, σελ. 204. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 204-205 καθώς και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 30, C. Osborne, *Verdi. A Life*…, ό.π., σελ. 47 (αμφότεροι οι συγγραφείς παραθέτουν και σχετική επιστολή του Solera προς τον Giovanni Ricordi) και F. Toye, ό.π., σελ. 254-255 Βλ. επίσης και A. Arblaster, ό.π., σελ. 105, καθώς και A. Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 215.

[317] Πρβλ. και με την επισήμανση του J. Budden, σύμφωνα με την οποία «η Giovanna στην *Giovanna d' Arco* είναι στον πρώιμο Verdi μια από τις λίγες περιπτώσεις μιας ηρωίδας πλήρως εξατομικευμένης» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 34). Ανάλογου περιεχομένου και η προσέγγιση του Andrew Porter, ο οποίος θεωρεί την Giovanna ως την πρώτη Βερντιανή ηρωίδα soprano «αρκούντως εξατομικευμένη», και «όχι απλά μια prima donna, σε ο,τιδήποτε τραγουδάει» («Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 238). Περισσότερο λεπτομερής η αναφορά του Anthony Arblaster, ο οποίος μάλιστα κατατάσσει «προχείρως» (κατά την έκφραση του ιδίου) και εκ των προτέρων τις όπερες που συνέθεσε ο Verdi κατά τη δεκαετία του 1840 (και που έπονται των *Λομβαρδών*) σε εκείνες που αποτελούν «κατά πρώτο λόγο προσωπικά δράματα»

ανυπέρβλητη αγάπη της Giovanna για την πατρίδα της και η αγωνία της για την απαλλαγή των συμπατριωτών της από την κατοχή του Άγγλου κατακτητή την καθιστούν ταυτόχρονα ηγετική μορφή, όμοια μ' εκείνην του Ζαχαρία. Ο συσχετισμός των δύο προσώπων ωστόσο γίνεται αντιληπτός και από τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα της δράσης της ηρωίδας: από την πρώτη κιόλας στιγμή της εμφάνισής της στη σκηνή η ταπεινή Ιωάννα εναποθέτει την επιθυμία της για ανάληψη πολεμικής δράσης στα χέρια της Παναγίας. Από τότε και μέχρι τη στιγμή που θα τραυματιστεί θανάσιμα στο πεδίο της μάχης, απαλλάσσοντας τους ομοεθνείς της οριστικά από την ξένη κατοχή, δεν παύει ούτε στιγμή να θεωρεί εαυτήν ως απεσταλμένη του Θεού.

Όπως θα ήταν αναμενόμενο, η φιλοπατρία και ο ασίγαστος πόθος της ηρωίδας να λάβει ενεργό μέρος στην άμυνα της πατρίδας της βρίσκουν διέξοδο στη βαθειά θρησκευτική της πίστη. Αυτήν την πίστη είναι εμφανές πως επιθυμεί να εξάρει ο συνθέτης ήδη από το recitativo που προηγείται της καβατίνας της στον παρόντα Πρόλογο, έπειτα από τις πρώτες φράσεις του οποίου παρεμβάλλεται ένα μοτίβο της «καταιγίδας» από την προηγηθείσα Σκηνή του Giacomo[318] (Ricordi, σελ. 54, μ. 5-6), καθώς και ένα καινούργιο *Marziale* στη λέξη *battaglia*[319] (Ricordi, σελ. 55, μ. 1-5). Το recitativo ωστόσο μεταβάλλεται σε *Adagio*, καθώς η σκέψη της ηρωίδας στρέφεται βαθμηδόν προς την ουράνια προστάτιδά της (Ricordi, σελ. 55, μ. 12-16):

Tanto richiedo a te, speme del mondo!

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο F. Izzo, το αρχικό κείμενο του λιμπρέττου περιελάμβανε στο σημείο αυτό ευθεία αναφορά στο πρόσωπο της Θεοτόκου: Tanto richiedo a te, *vergin Maria*. Κατά τον συγγραφέα, «διαγράφοντας το όνομα της Μαρίας προς το τέλος του recitativo, οι λογοκριτές απάλειψαν τη μοναδική ευθεία αναφορά της Παρθένου στην όλη σκηνή. Διαβάζοντας την λογοκριθείσα εκδοχή του κειμένου, πρέπει κάποιος να φθάσει στην λέξη "Regina" στο τέλος της ενότητας προκειμένου να συμπεράνει ότι η Giovanna προσεύχεται προς την Παρθένο, και όχι προς μια ανώνυμη υπερφυσική οντότητα»[320]. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει ωστόσο, (βλ. άνωθι, σελ. 69) τον Izzo προβληματίζει έντονα η εντελώς διαφορετική μεταχείριση από μέρους της λογοκρισίας «προς τις Μαριανικές αναφορές» του παρόντος λιμπρέττου του Solera, σε σχέση με εκείνη προς το λιμπρέττο των *Λομβαρδών*, πολλώ μάλλον καθώς πρόκειται για την ίδια «αρχή», τον κόμη Torresani Lamzfeld. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, η χειρόγραφη παρτιτούρα της *Giovanna d' Arco* «περιέχει ευάριθμες διορθώσεις (ως επί

(*dramas of individuals*) και σε εκείνες που χαρακτηρίζει κατά βάσιν ως «πολιτικές, κοινού ενδιαφέροντος και πατριωτικές» (ό.π., σελ. 102). Έχοντας εντάξει στην πρώτη ομάδα τις όπερες *Ernani, I due Foscari, Il corsaro, I Masnadieri* και *Luisa Miller* και στην δεύτερη τις *Giovanna d' Arco, Attila* και *La Battglia di Legnano*, θεωρεί την *Alzira* και τον *Macbeth* ως ευρισκόμενες στο όριο μεταξύ των δύο κατηγοριών (*bordering cases*) [Αυτόθι]. Στην ενότητα ωστόσο την αφιερωμένη στην παρούσα όπερα κατατάσσει (εκ των υστέρων) και την *Giovanna d' Arco*, ομού μετά του *Macbeth*, στο όριο ανάμεσα στις υπ' αυτού δημιουργηθείσες κατηγορίες (*between my two rough categories*). Τη θέση του αυτή δικαιολογεί επισημαίνοντας πως η εν λόγω όπερα, «παρά το πατριωτικό της θέμα, αποτελεί ταυτόχρονα και μια σπουδή στις αλληλοσυγκρουόμενες προσωπικές πεποιθήσεις και συναισθήματα, και είναι αυτές που προοδευτικά κυριαρχούν» σ' αυτήν (αυτ.).

[318] Βλ. σελ. 543-546 της παρούσης διατριβής

[319] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 211.

[320] «Verdi, the Virgin and the Censor…», ό.π., σελ. 564.

το πλείστον όχι από το χέρι του Verdi) που εξασθενίζουν ή και διαγράφουν τελείως τον Μαριανικό ιστό, όπως αυτός εξυφαίνεται στο αυθεντικό ποίημα»[321].

Την στάση αυτή της λογοκρισίας αποδίδει κατά βάσιν ο συγγραφέας στο γεγονός της προσέγγισης της Παρθένου Μαρίας από την ηρωίδα «με σκοπό την δημιουργία επαναστατικής πολιτικής αναφοράς». Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, «το ότι ο χαρακτήρας της Giovanna διαφέρει εξ ολοκλήρου από της Giselda είναι εμφανές από τις πρώτες γραμμές του λιμπρέττου του Solera. Στα λόγια της δεν υπάρχει φόβος ή εγκαρτέρηση, παρά μόνο απογοήτευση επειδή δεν μπορεί να ανακουφίσει την Γαλλία από το δυσμενές πεπρωμένο της. Το κείμενο της προσευχής της προς την Παρθένο, σε αντίθεση με τον αγγελικό χαιρετισμό, δεν είναι ένα συνηθισμένο, στερεότυπο κείμενο, αλλά περιέχει μια ιδιάζουσα παράκληση για όπλα, που μόλις και μετά βίας μετριάζεται από την παράκληση στο τέλος ώστε να της συγχωρήσει «την τολμηρή της υπόσχεση»[322].

Ο Izzo αναφέρεται εκτενώς και στην «μουσική απόδοση» του κειμένου από τον Verdi, επισημαίνοντας πως και αυτή «εκφράζει τις πολεμοχαρείς φιλοδοξίες της Giovanna». Προς επίρρωση της θέσης του αυτής αναφέρει ενδεικτικά την συνεχή παρουσία παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων, τα οποία, όπως επισημαίνει, «κατά κανόνα δεν συναντώνται σε προσευχές στην Ιταλική όπερα των αρχών και των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα». Ο συγγραφέας θεωρεί πως η εν λόγω ρυθμική επεξεργασία «έρχεται σε αντίθεση με τους δισταγμούς της επίκλησης της Giselda προς την Μαρία, ενώ αποκαλύπτει πως πιθανόν στο σημείο αυτό να μην είναι η προσευχή ο μοναδικός σκοπός της Giovanna». Κατ' αυτόν, οι προθέσεις της ηρωίδας της παρούσης όπερας «φαίνονται ξεκάθαρα από τις λέξεις "Oh se un dì m' avessi ilo dono / D' una spada ed un cimier!", στην τέταρτη φράση του Andante, όπου το αρχικό μοτίβο αναπτύσσεται οδηγώντας σε μιαν έντονη κλιμάκωση, με την εισαγωγή δυναμικών επερείσεων στους τονισμένους χρόνους των μέτρων 15-16 και δραματικών ανιόντων αλμάτων στο ψηλό Λα στα μέτρα 16 και 17, όλων φερομένων από τους δυναμικούς διπλασιασμούς των εγχόρδων» (sic)[323] (βλ. και κάτωθι, σελ. 69).

Ως εκ τούτου, ο συγγραφέας θεωρεί πως πιθανότατα οι λογοκριτές μετάβαλλαν την εν λόγω φράση «όχι απλά για λόγους θρησκευτικής ή ηθικής συνειδήσεως, αλλά και επειδή η Παρθένος συσχετίζεται εν προκειμένω με μια κραυγαλέα διακήρυξη στρατιωτικής ανδρείας προς ανάδειξη του προβλήματος της "Francia oppressa" μάλλον, παρά με μια στιγμή φόβου και αφοσίωσης στο θέλημα του Θεού (και της Μαρίας)». Κατά τον Izzo, «σε περίπτωση που αυτή η ερμηνεία είναι ορθή, η λογοκρισία των αναφορών προς την Παρθένο σε αυτές τις δυο πρώιμες όπερες του Verdi απέχει του να είναι αντιφατική». Κατ' αυτόν, οι εν λόγω παρεμβάσεις «στόχευαν όχι στο να εμποδίσουν γενικά την χρήση Μαριανικών θεμάτων, αλλά κυρίως μιαν ιδιάζουσα μορφή σφετερισμού αυτών, που στόχο είχε να παραφθείρει τα θρησκευτικά συμφραζόμενα, και που ανεκήρυττε πολιτική δράση (την θρησκεία του status quo), καθώς και να προτείνει αντ' αυτών μια θρησκεία στην υπηρεσία της πολιτικής αλλαγής (την θρησκεία της επανάστασης)». Ο συγγραφέας, τέλος, προσομοιάζει «το θρησκευτικό συναίσθημα της Giovanna d' Arco» με την θεολογία της απελευθέρωσης της σύγχρονης με αυτόν Νότιας Αμερικής, καθώς και αυτή «επιδιώκει να βοηθήσει τους καταπιεσμένους όχι μόνο μέσα από την καθαρή πίστη, αλλά και μέσα από την ενεργό ανάμιξη στα πολιτικά δρώμενα». Συνεπώς, κατ΄αυτόν «δεν είναι το

[321] Αυτόθι, σελ. 562.
[322] Αυτόθι, σελ. 581
[323] Αυτόθι, σελ. 581 και 583

θρησκευτικό συναίσθημα καθαυτό, αλλά αυτή η ενεργός ανάμιξη, που υπέστη την επίθεση της λογοκρισίας»[324]

Η βαθειά πίστη της ηρωίδας προς την «ελπίδα του κόσμου» συναρτάται άμεσα με την επιθυμία της να σπεύσει στο πεδίο της μάχης. Εκείνο ωστόσο που θέλει να εξάρει ο συνθέτης στο προαναφερθέν *Adagio* είναι η ανακούφιση που κομίζει η ηρωίδα στρέφοντας τη σκέψη της προς τον ουρανό. Ολόκληρο το recitativo καθώς και το καταληκτικό Adagio ανάγουν στη *Σκηνή* του *Nabucco* που προηγείται της άριάς του *Dio di Giuda* στο Δ΄ Μέρος της τρίτης κατά σειράν γνωστής όπερας του συνθέτη, καθώς και σε εκείνην της *Lucrezia* πριν την καβατίνα της στην Α΄ Πράξη του *I due Foscari*. Μολονότι αυτονόητο πως αμφότερες οι άριες διαφέρουν ουσιωδώς εξ επόψεως περιεχομένου της παρούσης, και οι τρεις Σκηνές καταλήγουν με παρόμοιο τρόπο. Πρέπει όμως να επισημάνουμε και τις λεπτές διαφορές ανάμεσα στις τρεις καταληκτικές φράσεις αυτών των Σκηνών, αποτέλεσμα της ιδιαίτερης φροντίδας του συνθέτη να εστιάζει κάθε φορά στον διαφορετικό χαρακτήρα και στην ψυχολογία του αντίστοιχου ήρωα (ή ηρωίδας): στην περίπτωση του έκπτωτου βασιλιά της Βαβυλώνας η επίκληση του «αληθινού Θεού των Εβραίων» εκφέρεται ουσιαστικά με ένα μάλλον λιτό recitativo, ενώ το αφόρητο αίσθημα της κατάφωρης αδικίας εξωθεί την ευγενική όσο και αριστοκρατική Λουκρητία σε μια ιδιαίτερα εκτενή φράση, όμοια με cadenza, όπου αφήνει να φανεί η ύστατη ελπίδα της στη δικαιοσύνη του Θεού. Αντίθετα η παρούσα φράση της Giovanna αποδίδεται με μια ιδιαίτερα λιτή και ανεπιτήδευτη, όχι όμως λιγότερο ευδιάκριτη μελωδική φράση, αισθητά διαφοροποιημένη από το προηγηθέν recitativo. Η συνεχής ανιούσα μελωδική κίνηση τονίζει ακριβώς την εναγώνια προσδοκία της ηρωίδας προκειμένου να εισακουστεί το αίτημά της, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στην κορύφωση της φράσης (Φα^4), που συμβαίνει να αποτελεί ταυτόχρονα τον υψηλότερο φθόγγο μιας μελωδικής «καμπύλης» στα πλαίσια μιας μικρής 6^{ης}.

Ταυτόχρονα όμως η στάση της Giovanna διαφοροποιείται αισθητά στο σημείο αυτό και εκείνης του Carlo της προηγουμένης Σκηνής: ενώ η θρησκευτική πίστη του βασιλιά της Γαλλίας κατά τη στιγμή του υπέρτατου κινδύνου συνοδεύεται από ένα πνεύμα ηττοπάθειας, ο διακαής πόθος της ταπεινής παρθένας από την Ορλεάνη είναι να συμμετάσχει ενεργά στην άμυνα της πατρίδας της. Για τον Carlo η βοήθεια του Θεού προς τον δοκιμαζόμενο λαό του προσδοκάται, όλως περιέργως, με τη μορφή της συσσώρευσης όλων των δεινών πάνω στον ίδιο το βασιλιά, ως «στροφή» της θείας δίκης επ' αυτόν˙ η μάστιγα των Άγγλων εισβολέων εκλαμβάνεται ως πιθανή τιμωρία για παλαιότερα αμαρτήματα του ιδίου ή και των προγόνων του[325]. Αντίθετα η Giovanna έχει το βλέμμα της στραμμένο προς το μέλλον: η προσευχή της δεν προσλαμβάνει «απολογητικό» χαρακτήρα. Κατά πρώτο λόγο ωστόσο η παρούσα καβατίνα της ηρωίδας είναι μια preghiera και ως εκ τούτου το περιεχόμενο αυτής αποτελούν εκφράσεις σημαίνουσες τη σχέση της με τον Θεό με όρους καθαρά θρησκευτικούς. Τόσο η τακτική καθημερινή προσευχή της στο συγκεκριμένο σημείο, όσο και ο ολονύκτιος προσανατολισμός της σκέψης της αποκλειστικά στο πρόσωπο της Παναγίας δίδουν στην Ιωάννα το θάρρος και την παρρησία να εκφράσει προς την Μητέρα του Κυρίου το αίτημά της, αφού πρώτα ομολογήσει την ταπεινότητα και την αναξιότητά της για κάτι τέτοιο:

Sempre all'alba ed alla sera

---

[324] Αυτόθι, σελ. 584

[325] Βλ. σελ. 403 κ.ε. της παρούσης διατριβής.

Quivi innalzo a te preghiera;

Qui la notte mi riposo,

E te sogno il mio pensier.

Sempre a me che indegna sono

Apri allora il cor pietoso …

Στη συνέχεια, χωρίς να γίνεται αλαζονική, δίχως να χάνει την αίσθηση της ταπεινότητάς της έναντι της «Βασίλισσας των Ουρανών», διακατέχεται από διάθεση έντονα αγωνιστική. Νιώθει αδύνατη αλλά πιστεύει πως ένα ξίφος και μια ασπίδα θα αρκούσαν προκειμένου να καταστεί ακαταμάχητη:

Oh, se un dì m' avessi il dono

D' una spada e d' un cimier!

Ως προς τη μορφή του κομματιού, ο συνθέτης προκρίνει και εν προκειμένω το «σύνηθες "διευρυμένο σχήμα"»[326] a^1 a^2 b a^3 c a^3 – cf[327], γνωστό ήδη από την προαναφερθείσα άρια του *Nabucco*. Επιθυμώντας, ωστόσο, να εκφράσει την αγωνία της ηρωίδας να βοηθήσει την πατρίδα της, δεν αρκείται στην παραπάνω διευρυμένη μορφή και μόνο. Οι παρεμβάσεις του είναι και εν προκειμένω χαρακτηριστικές, επίκεντρο δε αυτών, οι δύο τελευταίοι στίχοι της άριας, όπου κατ' εξοχήν εμπεριέχεται το αίτημά της.

Κατά πρώτο λόγο ο συνθέτης παρεμβαίνει τροποποιώντας κατά την απόδοση των παραπάνω στίχων τόσο την ενορχήστρωση, όσο και την έκφραση του τραγουδιού. Καθώς το εν λόγω δίστιχο αντιστοιχεί στο τμήμα a^3 του ως άνω σχήματος, με διακριτικό αλλά ταυτόχρονα και εμφανή τρόπο η μελωδική γραμμή τονίζεται και αποδίδεται με περισσότερη σαφήνεια χάρη στον διπλασιασμό της από τα ξύλινα πνευστά, και μάλιστα στην υπερκείμενη οκτάβα. Ταυτόχρονα ζητείται από την σολίστ να τραγουδήσει *f* , αλλά και *con energia*, ενώ η κλιμάκωση της έντασης επέρχεται αναπάντεχα με ένα «άλμα» $10^{ης}$ (από το Φα^3 δίεση στο Λα^4), με το οποίο καταδεικνύεται η ασυγκράτητη πια ορμή της ηρωίδας να πιάσει με το χέρι της το ξίφος. Αλλά και το μέρος της συνοδείας στη συγκεκριμένη ενότητα δεν παρουσιάζει λιγότερο ενδιαφέρον. Αφήνοντας τώρα το αρποειδές σχήμα των τριών πρώτων φράσεων, που, αποδιδόμενο από τα έγχορδα είχε δημιουργήσει μια μάλλον λυρική διάθεση, προσφεύγει σε ένα μάλλον «εμβατηριακού» ύφους σχήμα, αποδιδόμενο ωσαύτως από την παραπάνω ομάδα, στην οποία όμως τώρα προστίθενται τα κόρνα και τα φαγκότα (Kalmus, σελ. 106, μ. 6 – σελ. 107).

Με ανάλογο τρόπο ο συνθέτης παρεμβαίνει και στο τμήμα *c*, όπου, ως γνωστόν, εμφανίζεται και ένα καινούριο θεματικό στοιχείο. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη άρια εστιάζεται και πάλι στην ενορχήστρωση της συγκεκριμένης ενότητας, καθώς και στη δυναμική. Συγκρίνοντας αυτήν με τις αντίστοιχες ενότητες από άριες προηγηθέντων έργων του συνθέτη, εύκολα διαπιστώνουμε την παρουσία ολόκληρης της ορχήστρας, με τις *staccato ff* συγχορδίες πνευστών και εγχόρδων, σε αντίθεση με τη διακριτική παρουσία της ορχήστρας στα «Anch' io dischiuso un giorno» και «Dio di Giuda» (*Nabucco*), ή στο «Ernani, Ernani invola mi» (*Ernani*). Παράλληλα η επιλογή του θεματικού υλικού δεν είναι «αυθαίρετη». Όπως επισημαίνει και ο J.

[326] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 211.
[327] Αυτόθι, σελ. 14.

Budden, πρόκειται για μια ελεύθερη ανάπτυξη του βασικού μοτίβου του προηγηθέντος *marziale*, βασισμένη στον διπλασιασμό των ρυθμικών του αξιών[328].

Ανάλογες διαφορές παρουσιάζει και η επανάληψη στίχων από το δεύτερο τετράστιχο, όπου σε αντίθεση με τις παραπάνω άριες των προηγηθέντων έργων του συνθέτη, επιχειρείται μια δεύτερη κορύφωση, καθώς ένα άλλο «άλμα» 8ης εκτινάσσει τη μελωδική γραμμή ως το Σι^4, γαι να καταλήξει στην πτώση στο Μι^3 με ένα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα δεκάηχο (Kalmus, σελ. 108-109, μ. 2).

Τα υψηλά ιδεώδη της θρησκευτικής πίστης και της φιλοπατρίας της ηρωίδας εμπνέουν στον συνθέτη και μιαν άλλη παρέμβαση, αμέσως πριν την coda: πριν τη δεξιοτεχνική cadenza επιχειρεί μια περαιτέρω μελωδική επεξεργασία των στίχων της άριας, αυτή τη φορά με τη μορφή παραλλαγών φωνητικής δεξιοτεχνίας. Πρόκειται ουσιαστικά για μια διπλή επανάληψη του πρώτου τετράστιχου, με μια ιδιαίτερα ποικιλμένη μελωδική γραμμή – πρόκληση για τη σοπράνο, της οποίας τα όρια της φωνητικής έκτασης δοκιμάζονται με το Ρε^5 της δεύτερης παραλλαγής[329] (Ricordi, σελ. 57, μ. 7 – σελ. 59, μ. 4).

Λόγοι σχετικοί με το ποιητικό κείμενο υπαγορεύουν στον συνθέτη μια περαιτέρω καινοτομία, αυτή τη φορά στην coda: το γνωστό «θέμα» *c* εμφανίζεται και πάλι, συνοδεύοντας τώρα την Giovanna καθώς οδεύει προς τη νυχτερινή της ανάπαυση, χωρίς όμως να διακόπτει την προσευχή της και με τη σκέψη της να είναι διαρκώς στραμμένη στη μάχη[330]. Με ειλικρίνεια η Giovanna εκλιπαρεί τη συγγνώμη της προστάτιδός της αν αποθρασύνθηκε στην προσευχή της, αφήνοντας ωστόσο να εννοηθεί πως «οι εσώτατες σκέψεις της είναι αναίσχυντα πολεμικές»[331]:

Regina, il baldo voto perdona…

E benedicimi.

1.1.6. *LUISA MILLER*

Τραγικό μελόδραμα σε τρεις πράξεις, σε λιμπρέττο Salvadore Cammarano, βασισμένο στο θεατρικό έργο του Friedrich von Schiller *Kabale und Liebe*[332].

Atto Secondo. Scena ed Aria Luisa (Andante Agitato).
Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42310.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-verdiluciamillerricordivocalscore.pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1933-70). Catalog A 5141
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-Verdi_-_Luisa_Miller_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η αγάπη που συνδέει την Luisa, κόρη του παλαίμαχου στρατιώτη Miller, με τον Rodolfo, γιο του τοπικού ηγεμόνα Κόμη Walter, εκφρασμένη με ξεχωριστό λυρισμό στην Α΄ Πράξη της όπερας *Luisa Miller*, έχει, δυστυχώς, δυσμενείς επιπτώσεις για τον

---

[328] Αυτόθι, σελ. 211-212.

[329] Αναμφισβήτητα σημαντικό ρόλο για την επιπρόσθετη αυτή ανάπτυξη πρέπει να διαδραμάτισαν οι φωνητικές της πρώτης ερμηνεύτριας του ρόλου Erminia Frezzolini, οι οποίες «ενέπνευσαν στον συνθέτη τον καλύτερο ρόλο για σοπράνο που είχε γράψει ως τότε» (αυτόθι, σελ. 207).

[330] Αυτόθι, σελ. 212. Ο μελετητής χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη παρέμβαση ως «Βαγκνερισμό» *avant la lettre*, συσχετίζει όμως παράλληλα αυτό «το είδος της αντίστιξης σκέψης και λόγου» με τον μονόλογο του Ορέστη «Le calme rentre dans mon cœur» από την *Iphigénie en Tauride* του Gluck (βλ. και υποσημ. *)

[331] Αυτόθι.

[332] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 124

πατέρα της ηρωίδας. Η απόφαση του νεαρού Rodolfo να μην προχωρήσει σε γάμο με την Federica, Δούκισσα του Ostheim, μη υπακούοντας στις του πατέρα του, έχει ως αποτέλεσμα την φυλάκιση του Miller. Την εξαιρετικά δύσκολη θέση στην οποία έχει περιέλθει η Luisa ωστόσο, επιτείνει η εντελώς απροκάλυπτη παρέμβαση στην αρχή της Β΄ Πράξης της όπερας του δολοπλόκου Wurm, ανθρώπου στην υπηρεσία του Κόμη, ο οποίος αφηγείται στην ηρωίδα τα καθέκαστα, επισημαίνοντας παράλληλα σε αυτήν πως ο πατέρας της «θα καταδικαστεί σε θάνατο, εκτός αν εκείνη ακολουθήσει τις οδηγίες του»[333]. Σύμφωνα με αυτές, η Luisa «πρέπει να γράψει ένα γράμμα καθ' υπαγόρευση του Wurm, ομολογώντας πως ουδέποτε αγάπησε τον Rodolfo και ότι τώρα επιθυμεί να δραπετεύσει με τον Wurm»[334].

Η περίφημη άρια της Luisa «Tu puniscimi, o Signore», μια προσευχή που η ηρωίδα αναπέμπει «λίγο πριν υπογράψει το γράμμα»[335], δεν απηχεί απλά την τραγικότητα της στιγμής, αλλά αναδεικνύει και τη βαθειά της πίστη, γνωστή ήδη από την Α΄ Πράξη της όπερας. Ο λόγος για τον οποίο η ηρωίδα απευθύνεται προς τον Θεό ικετεύοντας το έλεός Του είναι το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, με τον πατέρα της φυλακισμένο και απειλούμενο με θάνατο και με μοναδική δυνατότητα διάσωσής του την άρνηση από μέρους της του αγαπημένου της. Παράλληλα με την πίστη της στο έλεος και στην ευσπλαγχνία του Θεού ωστόσο, εκείνο που εμμέσως πλην σαφώς απηχείται στο κείμενο του λιμπρέττου είναι η αγνότητα της ψυχής της, η πραγματική και ανιδιοτελής αγάπη της, καθώς ευθέως δηλώνει πως η παρουσία του φοβερού δολοπλόκου Wurm και τα υποχθόνια, σατανικά σχέδιά του, στα οποία καλείται και η ίδια να συμπράξει, την τρομάζουν πολύ περισσότερο και από την δίκαιη τιμωρία του Θεού, σε περίπτωση που έχει αμαρτήσει[336]:

Tu puniscimi, o Signore

se t' offesi, e paga io sono,

ma de' barbari al furore

non lasciarmi in abbandono.

Το μεγαλόπρεπο ύφος της άριας, εκφρασμένο κατά τον Budden κυρίως μέσα από την σταθερή κυριαρχία της Μείζονος τονικότητας, τον έντονο βηματισμό, καθώς και το σταθερό συνοδευτικό σχήμα στην ορχήστρα, έχει ως αποτέλεσμα η νεαρή χωριατοπούλα να μοιάζει τελικά με prima donna[337]. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά ωστόσο, τα οποία, πάντα κατά τον Budden, παραπέμπουν «σ' έναν Verdi ενός μακρινού παρελθόντος», καθώς και η διμερής μορφή της άριας, υπαγορευομένη από το αποτελούμενο από δύο στροφές κείμενο του λιμπρέττου, ουδόλως κωλύουν τον συνθέτη από τη χρήση «απρόβλεπτων» αρμονικών σχέσεων, χάρη στις οποίες προσεγγίζονται και εκφράζονται με ιδιαίτερη πειστικότητα τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου. Ως τέτοια χαρακτηρίζει ο παραπάνω μελετητής «την τάση να προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος»[338], ιδίως κατά την απόδοση του 4ου στίχου της δεύτερης στροφής, χάρη στην οποία εξαίρεται δεόντως η αγωνία της

---

[333] C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 203.
[334] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 127.
[335] Αυτόθι.
[336] Ως αντίστοιχη Σκηνή στο έργο του Schiller *Kabale und Liebe* φέρεται να είναι η Έκτη Σκηνή της Τρίτης Πράξης, από την οποία ωστόσο απουσιάζει ο συγκεκριμένος μονόλογος της Luisa.
[337] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 435. Βλ. και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 214.
[338] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 435.

ηρωίδας από την διαφαινόμενη εγκατάλειψή της στα σχέδια του απάνθρωπου συνομιλητή της. Ο G. Baldini χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο σημείο ως εκείνο όπου κατ' εξοχήν διαφαίνεται η ένταση και η κινητικότητα της άριας[339], ενώ ο G. Martin, εστιάζοντας στην ιδιαίτερη έμφαση που δίδεται από τον συνθέτη (και «όχι από τον λιμπρετίστα του», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει) στον μοναδικό αυτόν στίχο (non lasciarmi in abbandono), θεωρεί αυτόν ως απόρροια της βαθειάς δυσπιστίας που διακατείχε τον συνθέτη αναφορικά με την ύπαρξη του Θεού, της αδυναμίας του να αναγνωρίσει την ενεργή παρουσία του Θεού στον κόσμο: για τον Verdi «η πρόταση πως υπάρχει Θεός ήταν αναληθής, ή, τουλάχιστον, αναπόδεικτη. Πιθανόν να τη θεωρούσε και ως ψευδαίσθηση»[340].

Ανάλογα ερμηνεύει τη συγκεκριμένη επανάληψη και ο Emanuele Senici μέσα από μια περισσότερο διεισδυτική προσέγγιση, εστιάζοντας τόσο στη δόμηση και στη σύνταξη του ποιητικού κειμένου, όσο και στην μορφή της άριας[341]. Έχοντας ήδη αναφερθεί στην cabaletta που ακολουθεί την παρούσα άρια και στην δυνατότητα υποδιαίρεσής της σε δύο στροφές (παρά την παρουσία του κειμένου «στο επίσημο λιμπρέττο που κυκλοφόρησε ο Ricordi αμέσως έπειτα από την πρεμιέρα της όπερας το 1849» με την μορφή «μιας απλής οκτάστιχης ενότητας, όχι μόνο χάριν της εκτύπωσης, αλλά κυρίως λόγω του ότι ο μοναδικός *verso tronco* – ο στίχος στον οποίο ο τελικός τονισμός πέφτει στην τελευταία συλλαβή και που αποτελεί τον συνηθισμένο δείκτη για το τέλος μιας στροφής – βρίσκεται στο τέλος»), στηριζόμενος κυρίως στο «σχήμα της ομοιοκαταληξίας», το οποίο «μεταβάλλεται από τους στίχους 1-4 ($a^s bc^s b$) προς τους στίχους 5-8 ($d^s eef^t$)», επισημαίνει ωσαύτως την δυνατότητα υποδιαίρεσης και του παρόντος ποιητικού κειμένου σε δύο στροφές, καθώς και εν προκειμένω το σχήμα της

---

[339] Ό.π., σελ. 165.

[340] *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 54. Όπως επισημαίνει ωστόσο ο μελετητής, οι απόψεις αυτές του συνθέτη είχαν δημιουργήσει εντός του μια πλήρη απογοήτευση για το νόημα της ζωής, για τον σκοπό της ύπαρξης. Μια πρώτη αίσθηση αυτής της *φυσικής μελαγχολίας* που τον διακατείχε λαμβάνουμε από «τα όσα έγραψε κάποια στιγμή για το *Il trovatore*», σε επιστολή του με ημερομηνία 29 Ιανουαρίου 1853 προς την Clarina Maffei, «που αναφέρεται συχνά: "οι άνθρωποι λένε πως η όπερα είναι πολύ λυπητερή και πως υπάρχουν πολλοί θάνατοι σ' αυτήν. Όμως τελικά, ο θάνατος είναι το παν στη ζωή. Τι άλλο υπάρχει;"» (αυτ., σελ. 41-42). Κατά τον Martin, ακόμη περισσότερο απηχείται αυτή η υπαρξιακή του αγωνία αρκετά χρόνια αργότερα, στην κατάληξη του *Requiem*, όπου, παρά την «μεταβολή από Ντο ελάσσονα σε Ντο μείζονα» (αντίστοιχα μ'εκείνην από τη Λα ελάσσονα στη Λα μείζονα στην αρχή του έργου), όμοια με «μια αχτίδα φωτός μέσα στο σκοτάδι […], δεν υπάρχει χαρούμενη λύση, ένα ηλιόλουστο Amen. Μολονότι οι τραγουδιστές, και κατ' επέκταση το ακροατήριο, είναι τρομοκρατημένοι από τη συναίσθηση της αμαρτωλότητάς τους και το όραμα μιας δίκης, δεν είναι βέβαιοι ότι η ικεσία τους για συγγνώμη και λύτρωση θα ικανοποιηθεί, ή έστω θα ακουστεί» (αυτ., σελ. 55).

Κατά τον συγγραφέα, η παρούσα άρια όπου η ηρωίδα «προσεύχεται στον Κύριο…να μην την εγκαταλείψει, καθώς πιέζεται να σώσει τον πατέρα της με τη δική της ατίμωση», αποτελεί μια από τις περιπτώσεις όπου εμφανίζεται «*το θέμα αυτό της άγνοιας του απίστου, ή η αποτυχία του πιστεύοντος στο να βρει ανταπόκριση στο Θεό*»: ο Verdi «επαναλαμβάνει τόσο συχνά τον συγκεκριμένο στίχο, ώστε καταλήγει να είναι σχεδόν ολόκληρη η άρια, ενώ επιμένει να τον επαναλαμβάνει μέχρι το τέλος, όπου κάνει τις φράσεις της Luisa να κινούνται προς τον πανικό και την υστερία. Εμφανώς αυτό που κέντρισε τη φαντασία του στη συγκεκριμένη κατάσταση δεν ήταν η διάθεση της κοπέλας να οικτείρει εαυτήν, αλλά *ο φόβος της από το να βρίσκει τον Θεό στον οποίο πίστευε, ξαφνικά απαθή*» (αυτ.). [Οι σημάνσεις ημέτερες].

[341] «Words and music», στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 89-98.

ομοιοκαταληξίας ababcd^{t}cd^{t} μεταβάλλεται επίσης στον πέμπτο στίχο. Θεωρεί ωστόσο ο συγγραφέας πως «η τονισμένη (*tronco*) κατάληξη στον 6^{ο} στίχο και η προσθήκη φράσης ως αντιστάθμισμα στον 7^{ο} στίχο δίδουν τη δυνατότητα για μια υποδιαίρεση έξι συν δύο στίχων»[342].

Ανάλογα πολύπλοκο παρουσιάζεται κατά τον Senici και το «συντακτικό περιεχόμενο» του κειμένου, καθώς «η ιδέα που προκαλεί το λυρικό ξέσπασμα της Luisa, η ατίμωσή της – δηλαδή η παρά την θέλησή της θυσία της παρθενικότητάς της για τον Wurm […] – βρίσκεται στον τελευταίο στιχο, όπως συνηθίζεται σε κείμενα άριας της Ιταλικής όπερας του δέκατου ένατου αιώνα»˙ όμως κατά τον συγγραφέα η παραπάνω ιδέα εξ επόψεως συντακτικού εμφανίζεται υποτονική, «καθώς η Luisa αναφέρεται σε αυτήν σε τρίτο πρόσωπο, ως "της κόρης του η ατίμωση" (αναμφίβολα για να δώσει έμφαση στη σχέση της με τον πατέρα της), και ως το αίτημα κάποιου άλλου, […], χωρίς την έμφαση που δίδεται από τα ρήματα σε πρώτο και δεύτερο πρόσωπο στο πρώτο τετράστιχο»[343].

Η μουσική της άριας κατά τον Senici είναι δομημένη με βάση τα δεδομένα του «λυρικού πρωτοτύπου», εν προκειμένω στην εκδοχή *a a΄ b c*. Ωστόσο, όπως επισημαίνει, οι παραπάνω ενότητες, «συστατικά της παραδοσιακής λυρικής μορφής, […], διαχωρίζονται από παρεμβαλλόμενα τμήματα και προεκτείνονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να καθιστούν τη μορφή του κομματιού μόλις και μετά βίας αναγνωρίσιμη». Ως «συμβατικές ενότητες» της άριας ο συγγραφέας αναφέρει μια φράση *a*, απαρτιζόμενη από τα μ. 3-6 (Ricordi, σελ. 171, μ. 11 – 14), μια φράση *a΄*, αποτελούμενη από «μια σχεδόν εξ ολοκλήρου καινούρια μελωδία, η οποία ωστόσο εξ επόψεως αρμονικής μοιάζει ν' απορρέει από την μόλις προηγηθείσα (μ. 7 ως την αρχή του μ. 9, που συνδέεται με το τέλος του μ. 15 και του μ. 16)» [Ricordi, σελ. 171, μ. 15 – σελ 172, μ. 1 & 7-8], την φράση *b*, αντίστοιχα με τα μ. 17-20 (Ricordi, σελ. 173, μ. 1-4) και την *c*, αντίστοιχα με τα μ. 21-24 και που ολοκληρώνεται στα μ. 30-31, με την μουσική για την επανάληψη της φράσης «della figlia il disonor» να αντικαθίσταται απο εκείνην του «non lasciarmi in abandon» (Ricordi, σελ. 173, μ. 5-8 & σελ. 174, μ. 6-8).

Κατά τον συγγραφέα, «εάν το κομμάτι απαρτιζόταν μόνο από αυτές τις ενότητες, η επανάληψη του κειμένου θα περιοριζόταν στο "non lasciarmi" στα μ. 9-15 και, από την τελευταία στροφή, του "chieggon essi" και "della figlia il disonor"» (Ricordi, σελ. 172, μ. 1-7 & σελ. 173, μ. 4-8). Θεωρεί ωστόσο πως ο Verdi εν προκειμένω «επενόησε μια πολύ περισσότερο πειστική λύση, η οποία αναδεικνύει τις συντακτικές και ρητορικές τάσεις του παρόντος κειμένου». Η παρέμβαση αυτή του συνθέτη αφορά, κατά τον Senici, «στην επίμονη επανάληψη του στίχου "non lasciarmi in abandono" στα μ. 9-16» (Ricordi, σελ. 172), η οποία «προάγει τον στίχο αυτόν ως την ρητορική κορύφωση του κομματιού». Η εμμονή αυτή της ηρωίδας απηχείται σαφώς τόσο στην μελωδική, όσο και στην αρμονική επεξεργασία, καθώς «η μελωδία εμμένει σταθερά στο ημιτόνιο Ντο δίεση-Ρε, με αρμονικό υπόβαθρο μιαν άσκοπη εναλλαγή μεταξύ των βαθμίδων της Δεσπόζουσας και της Υποδεσπόζουσας της σχετικής ελάσσονος (μ. 10-11), η οποία έχει την τάση να κινηθεί προς την παραπάνω τονικότητα […], όμως τελικά το αποφεύγει», ενώ παράλληλα «η ρητορική αντίθεση που ενυπάρχει στο πρώτο τετράστιχο» (λόγω της παρεμβαλλόμενης υποθετικής πρότασης στον 2^{ο} στίχο) «συμπιέζεται και επιτείνεται στα μ. 13-15 με την εκ νέου διάρθρωση του κειμένου: "se t' offesi mi punisci, ma non lasciarmi"». Η εν λόγω επεξεργασία των μ. 9-16 επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 24-26 (Ricordi, σελ. 173, μ. 8 – σελ. 174, μ. 2), με αντίστοιχη επανάληψη του 4^{ου} στίχου, ενώ ο ίδιος στίχος, μαζί με την επίκληση του

[342] Αυτόθι, σελ. 89, 93.
[343] Αυτ., σελ. 94.

ονόματος του Κυρίου, επαναλαμβάνεται και στην πτώση (μ. 31-32. Ricordi, σελ. 174, μ. 7-8).

Ο Senici δεν παραλείπει να αναφερθεί και στις παρεμβάσεις του συνθέτη σε επίπεδο μετρικής. Συγκεκριμένα θεωρεί πως εν προκειμένω ο Verdi «εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα του να περικόψει τις λέξεις "abbandono" και "Signore" και ολοκληρώνει το κομμάτι με δύο στίχους *tronco*, "abandon" και "Signor", ενισχύοντας έτσι το κλείσιμο και μετατρέποντας τους τέσσερις πρώτους στίχους σε μιαν ανεξάρτητη στροφή, ανατρέποντας τις *tronco* καταλήξεις του Cammarano στους στίχους 6 και 8». Τέλος, ενώ το φυσιολογικό θα ήταν να επαναληφθούν οι δύο τελευταίοι στίχοι, όμως ο συγγραφέας θεωρεί πως εν προκειμένω ο Verdi «θα πρέπει να τους είχε θεωρήσει ως ακατάλληλους προκειμένου να εξασφαλίσουν την κλιμάκωση του κομματιού, και ως εκ τούτου αποφάσισε να μεταβάλλει το συνηθισμένο σχήμα». Ολοκληρώνοντας ο Senici θεωρεί πως οι παραπάνω πολυεπίπεδες παρεμβάσεις του συνθέτη είχαν ως συνέπεια την παρουσία της ηρωίδας με διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων σε σχέση με το πώς αυτή εμφανίζεται στο κείμενο του λιμπρέττου: ενώ εκεί «εκφράζει τρόμο και απογοήτευση, όμως συνεχίζει να ελέγχει τα λεγόμενά της, η μουσική την σκιαγραφεί ως σχεδόν εκτός εαυτής. Πάνω από την Luisa του Verdi πλανάται η σκιά της εμμονής, και πιθανόν ακόμη και της υστερίας»[344].

Όχι λιγότερο συμβάλλει στην ανάδειξη του δραματικού ύφους της μελωδίας και ο περιστασιακός διπλασιασμός της φωνής της ηρωίδας από τα ξύλινα πνευστά, και σε στιγμές κορύφωσης, από τα βιολοντσέλλα. Κατά τον Baldini ωστόσο «τίποτε σ' αυτήν τη σκηνή δεν συγκρίνεται με την μοναδική εντύπωση σωματικού και ψυχικού πόνου» που αναδύεται από το σχήμα της ορχηστρικής συνοδείας[345] (Kalmus, σελ. 22, μ. 5 – σελ. 29, μ. 3).

1.1.7. *LA TRAVIATA*

Μελόδραμα σε τρεις πράξεις, σε λιμπρέττο Francesco Maria Piave, βασισμένο στο θεατρικό έργο του Alexander Dumas *υιού La Dame aux camellias*[346].

Atto Terzo. Aria. Violetta.
G. Ricordi & C., 1914. Plate 113958 (P.R. 157)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP16223-Verdi_-_La_Traviata_-_Act_III.pdf.

Αναφερόμενος ο William Ashbrook στη συγκεκριμένη όπερα, θεωρεί πως αυτή παρέχει «μια τραγική όψη του σύγχρονου υποκόσμου»[347]: «η ηρωίδα της ιστορίας», η άτυχη παραστρατημένη Violetta Valery[348], δεν είναι παρά «μια πρόστυχη εταίρα, που ερωτεύεται με τον νέο και αθώο Alfredo. Οι δυο τους αποφασίζουν να ζήσουν μαζί, όμως ο πατέρας του Alfredo, ο Germont, λέει στην Violetta πως η σχέση της με τον Alfredo μπορεί να έχει αρνητικό αποτέλεσμα για την οικογένειά του, καθώς και ότι

---

[344] Αυτ., σελ. 94-98.
[345] Ό.π., σελ. 165.
[346] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 152
[347] «The Nineteenth Century: Italy», στο: R. Parker (επιμ.), *The Oxford Illustrated*…, ό.π., σελ. 193.
[348] *Marguerite Gautier* στην νουβέλα του Dumas. (Αναφορικά με την σχέση της συγκεκριμένης ηρωίδας με το υπαρκτό πρόσωπο της *Alphonsine* ή Marie *Duplessis* καθώς και για την σχέση εκείνης με τον διάσημο Γάλλο λογοτέχνη του 19ου αι. βλ. J. Budden, *The Operas of Verdi* Vol. 2, Clarendon Paperbacks, Νέα Υόρκη 2002, σελ. 119-121, καθώς και C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 267-268).

φοβάται πως τελικά θα προκαλέσει την καταστροφή του νεαρού. […]». Η Violetta, συγκινημένη «από τα λόγια του πατέρα, αλλά και ανησυχώντας μήπως κάνει κακό στον Alfredo και στην οικογένειά του […], λέει σ' αυτόν πως επιστρέφει στον πρότερο εραστή της». Όμως ο Alfredo, «βαθειά πληγωμένος», προσβάλλει βάναυσα τη Violetta «σε μια δημόσια συγκέντρωση»[349], εγκαταλείποντάς την…

Όμως η πλήρης αδιαφορία των άλλοτε φίλων και συντρόφων της, κυρίως όμως η αποτυχία της ερωτικής της σχέσης με τον Alfredo,οδηγούν την ηρωίδα ένα βήμα πριν τον θάνατο. Το πρελούντιο στην αρχή της Γ΄ Πράξης της όπερας (αντίστοιχα με την Ε΄ Πράξη του θεατρικού[350]), «ένα εξαίσιο και σπαρακτικό *andante* για έγχορδα»[351], δημιουργεί σαφώς την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Όπως επισημαίνει και ο A. Basevi, «τα πρώτα επτά μέτρα του έχουν ήδη ακουστεί στο *πρελούδιο* στην όπερα», ενώ «οι αρμονίες του, γραμμένες για την υψηλότερη περιοχή της έκτασης των βιολιών, δημιουργούν μια μαγική αίσθηση». Η μελωδία του εξ ετέρου, χαρακτηρίζεται από τον συγγραφέα ως «ιδιαίτερα συγκινητική: μια θλιμμένη και λεπτή μελωδική γραμμή διαρκείας 33 μέτρων, παιγμένη σχεδόν ολόκληρη σε μια κίνηση (*di un gettto*), κάτι που δημιουργεί βαθειά μελαγχολία»[352].

Η *andante* άρια της Violetta, «Addio del passato bei sogni ridenti» ωστόσο είναι που δίδει το στίγμα της κορύφωσης του δράματος της ηρωίδας, καθώς «αποχαιρετά με θλίψη τα ευτυχισμένα όνειρα του παρελθόντος»[353]. Κατά τον Arthur Gross, «η τοποθέτηση της άριας στην αρχή της Γ΄ Πράξης της όπερας δίδει σε αυτήν μιαν ιδιαίτερη σημασία εξ επόψεως γενικών προσδοκιών, καθώς μια άρια για σοπράνο στην τελευταία πράξη συνήθως εστιάζει στον χαρακτήρα της ηρωίδας, αποκαλύπτοντας την άφθαρτη φύση της ύπαρξής της»[354]. Σύμφωνα με τον εν λόγω μελετητή, «το κείμενο της άριας απαρτίζεται από δύο *couplets*, το καθένα με ένα τετράστιχο σε διπλό εξασύλλαβο στίχο (*doppio scenario*), ακολουθούμενο από μια δίστιχη επωδό στο ίδιο μέτρο και από έναν καταληκτικό στίχο σε *scenario tronco*»[355].

Εξ επόψεως νοηματικού περιεχομένου η συγκεκριμένη *επωδός* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η συνοπτικότερη αλλά και ως η πλέον συγκινητική προσευχή στην ιστορία της όπερας. Η *απεγνωσμένη δια τον βίον και επεγνωσμένη διά τας πράξεις* Violetta Valery, έχοντας πλέον συνειδητοποιήσει τη ματαιότητα κάθε εγκόσμιας πραγματικότητας, της κάθε γήινης απόλαυσης, αλλά και διαβαίνοντας το κατώφλι του θανάτου εγκαταλελειμμένη κι απ' αυτόν τον αγαπημένο της, προσφεύγει στο έλεος και στη χάρη του Θεού. Ταυτόχρονα η πολύπαθη ηρωίδα έχει πλήρη επίγνωση της «αμαρτωλότητάς» της: ο πρώτος στίχος της παραπάνω στροφής είναι και ο μοναδικός σ' ολόκληρη την όπερα όπου ακούγεται ο τίτλος του έργου, αποδιδόμενος από την ίδια την ηρωίδα-πρωταγωνίστρια. Χαρακτηρίζοντας η Βιολέττα με παρρησία εαυτήν ως *παραστρατημένη*, ηθικά ξεπεσμένη ενώπιον Θεού και ανθρώπων, το μόνο που ζητεί από τον Θεό είναι η συγχώρηση και η συνδιαλλαγή, η αποκατάσταση της σχέσης της με Αυτόν:

---

[349] William Schoell, *Giuseppe Verdi and Italian Opera*, Morgan Reynolds Publishing, Greensboro Βόρεια Καρολίνα 2007, σελ. 82.
[350] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 272.
[351] Αυτόθι, σελ. 275.
[352] Ό.π., σελ. 201.
[353] C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 272.
[354] «"TB sheets": Love and Disease in La Traviata», στο: Steven Huebner (επιμ.), *National Traditions in Nineteenth-Century Opera*, Volume 1, Ashgate Publishing Limited, Αγγλία 2010, σελ. 348.
[355] Αυτόθι.

Addio, del passato bei sogni ridenti,

Le rose del volto già sono pallenti,

……

…….

Della traviata…sorridi …al desio,

A lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio!

Or tutto finì.
(Οι σημάνσεις ημέτερες).

Κατά τον A. Gross, «χαρακτηριστικό γνώρισμα του κειμένου είναι η τριμερής μορφή κάθε στροφής, αποτελουμένη από ένα τετράστιχο αποχαιρετισμού, *ένα δίστιχο προσευχής* και ένα απότομο ημιστίχιο παραίτησης». (Η έμφαση ημέτερη). Ο συγγραφέας εστιάζει ακόμη στην «απότομη μεταστροφή από τον αποχαιρετισμό στην προσευχή», που «στην πρώτη στροφή απεικονίζεται με εντυπωσιακά μέσα, κυμαινόμενα από τις κλητικές "*Addio*", "ο *Dio*" και τα επιφωνήματα "Ah", "Deh" ως τα ρήματα (τα *λαμπερά* όνειρα αντικαθίστανται από τη θεϊκή *λάμψη*, "ridenti" και "sorridi"), καθώς και στην ανάλογα δραματική στροφή από την προσευχή προς την παραίτηση, με τον απρόσμενα μικρό στίχο, την απρόσωπη συρρίκνωση όλων των γεγονότων του παρελθόντος στην παρούσα στιγμή και το ενοχλητικό, αταίριαστο κλείσιμο του ανομοιοκατάληκτου και στη λήγουσα τονισμένου "finì"»[356]. (Οι σημάνσεις ημέτερες).

Η απόδοση των στίχων των σχετικών με την προσευχή αποτελεί και το «θέμα στην Μείζονα Τονική»[357], με τη μουσική «ν' αρχίζει να πάλλεται όπως και στο επεισόδιο στη Ρε ύφεση μείζονα στο πρελούντιο της παρούσας Γ΄ Πράξης»[358]. Εξ επόψεως ρυθμού είναι εμφανής η συγγένεια με «το προηγούμενο θέμα»[359], καθώς και εν

---

[356] Αυτόθι, σελ. 348-349

[357] Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι που κατά τον Budden καθιστούν την συγκεκριμένη άρια ως τον αποχαιρετισμό που αντιστοιχεί στο «*Ah, fors' è lui*» της Α΄ Πράξης της όπερας (*Verdi*, ό.π., σελ. 238). Κατά τον Gross, η όλη τονική επεξεργασία με «τη μετάβαση από τον ελάσσονα τρόπο στην παράλληλη μείζονα και στη συνέχεια πάλι πίσω στον ελάσσονα» αποτελεί «μουσικό ισοδύναμο» στο παραπάνω «γενικό περίγραμμα» του ποιητικού κειμένου (ό.π., σελ. 349).

[358] Kimbell, *Verdi in the Age*…., ό.π., σελ. 667.

[359] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, σελ. 157. Κατά τον μελετητή, στην αρχική εκδοχή της όπερας (1853) το συγκεκριμένο θέμα αποτελούσε μια «εντελώς καινούργια μελωδία», παρά την προέλευσή του εξ επόψεως ρυθμού με το προηγηθέν στην ελάσσονα. Με την επανεπεξεργασία ωστόσο του ντουέττου της Β΄ Πράξης το 1854, η συγκεκριμένη μελωδία «ανακαλεί στη μνήμη» την αντίστοιχη με τους στίχους *Il supplizio è si spietato* / *Che a morir preferirò*, / *Sì, morir preferirò!* φράση από την θεωρουμένη από τον Budden ως *τρίτη ενότητα* (C. *Vivacissimo, C minor/major*) του ντουέττου, όπως αυτή μετασχηματίστηκε προκειμένου να γίνει αισθητή «η γαλήνη που αποπνέει η αυτό-παραίτηση της Violetta». Κατά τον συγγραφέα, «το αν ο Verdi είχε ή όχι κατά νουν το συγκεκριμένο αποτέλεσμα, θα μπορούσε να επιβεβαιώσει ο κανόνας σύμφωνα με τον οποίο οι πλέον εύστοχες αναθεωρήσεις σ' ένα έργο τέχνης είναι εκείνες που καθιστούν σαφή με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο μια ιδέα ήδη υπάρχουσα στην αρχική σύλληψη του έργου» (αυτ. Αναφορικά με τη σχετική επανεπεξεργασία της όπερας βλ. αυτ., σελ. 125-126. Βλ. και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 238-239, C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 266-267, R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 153, καθώς και Mary Jane Philips-Matz, ό.π., σελ. 327-332).

προκειμένω αισθητή είναι η παρουσία των *φράσεων με παλλόμενα δέκατα έκτα*, οι οποίες, ωστόσο, «γίνονται περισσότερο επίμονες, κινούμενες ανοδικά σαν μια χειρονομία ικεσίας»[360]. Παράλληλα η μελωδική κίνηση, ευρισκόμενη κυρίως στην κεντρική περιοχή της έκτασης της σοπράνο και χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις (σε ύφος *προσευχής*) συνάδει απόλυτα με το βαθύτερο θρησκευτικό περιεχόμενο των στίχων, απηχώντας την ψυχική ανάταση της ηρωίδας, την πρόγευση από αυτήν της λύτρωσης και της σωτηρίας. Ακόμη πιο χαρακτηριστική η επαναλαμβανόμενη κορύφωση στο Φα^4 δίεση, στις λέξεις *perdona* και *accoglila*. Την κατανυκτική ατμόσφαιρα της προσευχής ωστόσο επιτείνει η ορχηστρική συνοδεία, η οποία μάλιστα διαφοροποιείται αισθητά σε σχέση με την ενότητα της άριας στην ελάσσονα. Είναι χαρακτηριστικό πως η ενορχήστρωση της συγκεκριμένης ενότητας της άριας είναι ένα από τα σημεία εκείνα που επικαλείται ο G. Martin στην εκτενή αναφορά του στην ενορχήστρωση της παρούσης όπερας, προκειμένου να καταδείξει τον κατ' αυτόν «ανεπιτυχή ισχυρισμό» του Bernard Shaw, σύμφωνα με τον οποίο «ο Verdi χρησιμοποιούσε την ορχήστρα σαν μια "μεγάλη κιθάρα"»[361].

Όπως και σε άλλα μέρη της όπερας (με κορυφαίες ίσως στιγμές τα Πρελούδια στην Α΄ και Γ΄ Πράξη), εκείνο που παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον είναι «η γραφή για τα έγχορδα»: μολονότι ο ρόλος τους περιορίζεται και εν προκειμένω σε επίπεδο συνοδείας, είναι προφανές πως ο συνθέτης επιδιώκει να εκμεταλλευτεί όσο γίνεται περισσότερο τις εκφραστικές ικανότητες και τους δυνατούς συνδυασμούς της συγκεκριμένης ομάδας. Προς τον σκοπό αυτό, περιορίζει τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά «σε οκτώ ανά ομάδα», ενώνοντας παράλληλα αυτά με τις βιόλες και αναθέτοντας σε αυτά την απόδοση επαναλαμβανόμενων συγχορδιακών φθόγγων, ενώ το «κενό» ανάμεσα στα παραπάνω μέλη της ομάδας και στα βιολοντσέλλα υπερβαίνει τις δύο οκτάβες[362]. Στο σημείο αυτό έγκειται, κατά τον Martin, «το αξιοπερίεργο και, πιθανόν, το εντυπωσιακό στοιχείο» της συγκεκριμένης ενορχήστρωσης: το παραπάνω «κενό», φυσικό επακόλουθο της απόδοσης από τα πρώτα και δεύτερα βιολιά φθόγγων

---

[360] Kimbell, *Verdi in the Age*…., ό.π., σελ. 667.

[361] *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 195-210. Κατά τον μελετητή, παρ' ότι η συγκεκριμένη φράση *δεν προήλθε από τον ίδιο τον Shaw*, «με τη μουσική κριτική του την καθιέρωσε, και μολονότι η διατύπωση του ενίοτε ποικίλει, η ουσία υπήρξε πάντοτε η ίδια: ο Verdi, ακολουθώντας την τυπική Ιταλική μόδα, ήταν νωθρός και χωρίς φαντασία στις ενορχηστρώσεις του, πολύ εύκολα ικανοποιημένος με μια συνοδεία rum-tum. Ακόμη, σ' ένα άρθρο του έπειτα από τον θάνατο του Verdi και που συνόψιζε την σταδιοδρομία του, ο Shaw έγραφε: "Όσο για την ορχήστρα, μέχρι που εμφανίστηκε ο Boito, στο μεγαλύτερό της μέρος δεν ήταν παρά η μεγάλη κιθάρα, με το σύνολο των πνευστών να παίζει τη μελωδία σε unisono ή σε τρίτες ή έκτες με τον τραγουδιστή"». Κατά τον Martin, η συγκεκριμένη φράση έχει μεγάλη πέραση «και, καθώς σχετίζεται με τον Shaw, παρατίθεται συχνά», όμως κατ' αυτόν δεν πρόκειται παρά για ανοησία (αυτ., σελ. 195. Βλ. και υποσημ.). Περαιτέρω, επιθυμώντας ο συγγραφέας να αποδείξει το αντίθετο, και συγκεκριμένα «πως η ενορχήστρωση του Verdi για μια όπερα ήταν συχνά αξιοσημείωτα ευαίσθητη και συγκρατημένη, όντας ταυτόχρονα εντυπωσιακή εξ επόψεως δραματικής», προσφεύγει στη συγκεκριμένη όπερα (*La Traviata*), απ' όπου και αντλεί τα παραδείγματά του, υπενθυμίζοντας πως πρόκειται για «μια προ- Boito όπερα […], και μια τόσο οικεία, που οι ρυθμοί, οι νότες και τα ηχοχρώματα της ορχηστρικής της συνοδείας, αν και σιωπηλά στο χαρτί, μπορούν περιγραφόμενα να ηχούν στη μνήμη». Ακόμη, «απ' όλες τις όπερες του Verdi» η συγκεκριμένη «είναι η πλέον άμεση και εσωστρεφής», καθώς και «η πλησιέστερη προς μια όπερα δωματίου», όπου ο Verdi, «προκειμένου ν' αποδώσει τον ομιλητικό χαρακτήρα της, χρησιμοποίησε μια σχετικά μικρή, κλασσική ορχήστρα, που ακόμη και για την εποχή της ήταν συντηρητική» (αυτ., σελ. 195-196).

[362] J. Budden, The Operas…, Vol. 2, ό.π., σελ. 157.

«προς την κορυφή της συνηθισμένης τους έκτασης» και «στα τσέλλα και στα κοντραμπάσσα […] προς το βαθύτερο σημείο της δικής τους,… μπορεί για μερικούς να ηχεί άσχημα, όμως για άλλους θυμίζει τα ανοιχτά σαγόνια του θανάτου, που σύντομα θα πρέπει να διαβεί η Violetta»[363]. Προφανές είναι επίσης το ενδιαφέρον του συνθέτη και αναφορικά με τον τρόπο απόδοσης των συγκεκριμένων φθόγγων, σύμφωνα με τις «τεχνικές» δυνατότητες της συγκεκριμένης ομάδας. Αυτό αποδεικνύει ο συνδυασμός staccato με σύζευξη, ένδειξη που για τα έγχορδα σημαίνει συγκεκριμένο τρόπο χρήσης του δοξαριού – παίξιμο «κοντά στο επάνω άκρο του δοξαριού» (*a punta d' arco*) και με το δοξάρι «να αφήνεται να πέσει στη χορδή με μια απαλή κάτω-δοξαριά έτσι ώστε να μπορεί να αναπηδήσει από μόνο του»[364]. Η ξεχωριστή λεπτότητα που χαρακτηρίζει αυτόν τον τρόπο παιξίματος των εγχόρδων, συνδυαζόμενη και από τον ανάλογα απαλό ήχο των ξυλίνων πνευστών, έχει ως αποτέλεσμα έναν παλλόμενο, αιθέριο ήχο, μέσα από τον οποίο μπορεί κανείς να νιώσει τον ασίγαστο πόθο, την ύστατη ελπίδα για λύτρωση, συναισθήματα που απαλύνουν την ψυχή της ηρωίδας λίγο πριν το επικείμενο τέλος (Ricordi, σελ. 355, μ. 3-9).

Πέραν όλων αυτών ωστόσο, η μουσική απόδοση της εν λόγω φράσης θεωρούμε πως αποτελεί την πλέον συνοπτική επιτομή της Βερντιανής ηθικής κοσμοαντίληψης, απηχώντας με τον πλέον λιτό και κατηγορηματικό τρόπο την ουσία της σχέσης του ανθρώπου με το Υπερβατικό, όπως αυτή έχει εκφραστεί στο πολύμορφο, πολυποίκιλο έργο του συνθέτη.

1.1.8. *UN BALLO IN MASCHERA*

Μελόδραμα σε τρεις πράξεις, σε λιμπρέττο του Antonio Somma βασισμένο στο λιμπρέττο του Eugène Scribe *Gustave III, ou Le Bal masque*[365]**.**

Atto Primo. Scena e Terzetto[366].
Amelia, Ulrica e Riccardo. Allegro agitato e prestissimo
G. Ricordi, 1914. Plate 3031279 (P.R. 159)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP34562-Verdi_-_Un_ballo_en_mascera_-_Act_I_(full_score).pdf.

Με έντονη θρησκευτική διάθεση εμφανίζεται και η πρωταγωνίστριτης συγκεκριμένης όπερας, κατά την πρώτη εμφάνισή της στη Σκηνή στο παρόν σύνολο της Α΄ Πράξης. Η Amelia, σύζυγος του Renato, γραμματέα του κυβερνήτη της Βοστώνης, ούσα ταυτόχρονα και ερωμένη του ιδίου του κυβερνήτη Riccardo, εισέρχεται απελπισμένη λίγο μετά την αρχή της 2ης Σκηνής της Α΄ Πράξης της όπερας, ζητώντας την ανάκτηση της ψυχικής της γαλήνης. Νιώθοντας αφόρητες τις ενοχές που βαρύνουν τη συνείδησή της, ικετεύει απεγνωσμένα τη βοήθεια της μάγισσας Ulrica, αδυνατώντας προφανώς να διακρίνει τη διαφορά ανάμεσα στην αληθινή πίστη προς τον Θεό και στη δεισιδαιμονία.

Οι «συμβουλές» της μάγισσας ωστόσο αναφορικά με το «μαγικό βοτάνι» και το φοβερό μέρος που αυτό αναφύεται, περιπλέκουν μάλλον, παρά απαλύνουν τον πόνο

---

[363] G. Martin, *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 208.
[364] Walter Piston**,** *Orchestration*, W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1955, σελ. 15.
[365] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 177.
[366] Σύμφωνα με τον Scott L. Balthazar η Σκηνή εντάσσεται και εν προκειμένω στο *tempo d' attacco* του finale της Α΄ Πράξης της όπερας. Κατά τον συγγραφέα μάλιστα η σχετική εμπειρία που είχε πλέον αποκτήσει ο συνθέτης είχε εν προκειμένω «εντυπωσιακά αποτελέσματα», μεταξύ των οποίων και το παρόν terzetto («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 58).

της ηρωίδας. Νιώθοντας μόνη και αβοήθητη, προσφεύγει σε μια λιτή αλλά και ιδιαίτερα θερμή προσευχή. Προσπίπτοντας με ειλικρίνεια ενώπιον του Θεού, «ζητεί να επουλωθούν οι πληγές της»[367], τόσο μέσα από τον εξαγνισμό της ψυχής της, όσο και με την κατασίγαση των ερωτικών σκιρτημάτων της για τον Riccardo με ένα εξαιρετικά εκφραστικό τετράστιχο:

Consentimi, o Signore,

Virtù ch' io lavi il core,

E l' infiammato palpito

Nel petto mio sospir.

Η μουσική απόδοση της προσευχής της ηρωίδας εντάσσεται στα πλαίσια ενός *terzetto*, όπου η μελωδική της γραμμή συμπλέκεται τόσο μ' εκείνην της Ulrica όσο και μ' αυτήν του Riccardo, που παρακολουθεί τη σκηνή χωρίς να γίνεται αντιληπτός. Ο έντονα δραματικός χαρακτήρας της σύντομης αυτής προσευχής της Amelia ωστόσο γίνεται αισθητός όχι μόνο χάρη στην συγκεκριμένη μουσική, αλλά ήδη από τη μουσική που συνοδεύει την ηρωίδα από την πρώτη στιγμή της παρουσίας της στη Σκηνή. Είναι χαρακτηριστικό πως ο συνθέτης πλαισιώνει την είσοδό της με «ένα ορχηστρικό θέμα το οποίο την εντάσσει άμεσα στην σκοτεινή πλευρά του δράματος»[368]. Ο Verdi μάλιστα δεν περιορίζει τη χρήση του συγκεκριμένου θέματος στα 16 μέτρα της ορχηστρικής εισαγωγής, αλλά διατηρεί την παρουσία του αισθητή καθ' όλη τη διάρκεια της συνομιλίας της ηρωίδας με την Ulrica, καθώς αυτό μοιάζει να «διαπερνά» τα κυριώτερα σημεία του διαλόγου μεταξύ των δυο γυναικών (Ricordi, σελ. 129, μ. 7 – σελ. 128, μ. 11, σελ. 132, μ. 12 – σελ. 133, μ. 4, σελ. 134, μ. 2, 9 – σελ. 135, μ. 9, σελ. 137, μ. 15 – σελ. 139).

Πολύ εύστοχα ο Gilles de Van τονίζει την «εκπληκτική ομοιότητα» που παρουσιάζει το συγκεκριμένο θέμα με το κατ' εξοχήν γνωστό θέμα της όπερας *La Forza del destino*. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «έχει την ίδια δραματική κίνηση προς τα εμπρός, αποδιδομένη από την ανάκρουση, καθώς και τον ίδιο κυματισμό στο ημιτόνιο, ως εάν το ένα να αποτελούσε αναστροφή του άλλου»[369]. Στο σημείο αυτό ωστόσο πρέπει να επισημάνουμε την ομοιότητα του συγκεκριμένου θέματος (όπως και εκείνου της *Forza*) με το πρώτο θέμα από το *Alegretto mosso* της οβερτούρας στη *Favorite* του Donizetti (βλ. άνωθι, σελ. 14-15, παρ. 1). Σίγουρα η εν λόγω ομοιότητα δεν είναι συμπτωματική. Η δραματική πλοκή και η τελική «κάθαρση» στην όπερα αυτή του Donizetti ανακαλεί τόσο εκείνη της Forza, όσο και της παρούσης όπερας, αν και με ανεστραμμένους τους όρους: η κεντρική ηρωίδα της όπερας του Donizetti (Léonor), είναι καταδικασμένη, όπως και η Amelia, να ταλαντεύεται μεταξύ δύο ερασιών, όμως σε αντίθεση με την ηρωίδα της όπερας του Verdi, είναι αυτή που τελικά δίνει τη «λύση», με τον θάνατό της στο τέλος της όπερας[370]. Έχοντας εξ ετέρου αναφερθεί ο G.

---

[367] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 180.

[368] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 2, σελ. 388.

[369] Ό.π., σελ. 190.Την ομοιότητα των δύο θεμάτων επισημαίνει και ο Fr. Toye, ό.π., σελ. 363.

[370] Στην ομοιότητα των δύο θεμάτων αναφέρεται και ο Ashbrook, παραθέτοντας μάλιστα και σχετική επισήμανση του Winton Dean, ο οποίος με τη σειρά του θεωρεί βέβαιο πως στο πίσω μέρος της σκέψης του ο Verdi όταν συνέθετε την οβερτούρα της Forza είχε την οβερτούρα του La favorite. Σπεύδει ο Ashbrook να επισημάνει ωστόσο πως σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να θεωρηθεί πως η οβερτούρα στο *La forza del destino* αποτελεί αντίγραφο εκείνης στο La Favorite, ή πως η τελευταία ανταγωνίζεται σε υπεροχή την πρότερη. Αντίθετα, η

de Van τόσο στα στενά όρια, στους «σιδηρούς νόμους», που διέπουν την παρουσία της γυναίκας στις όπερες του Verdi, αλλά και στις πολλαπλές αρετές με τις οποίες ο συνθέτης κοσμεί τις ηρωίδες του – «λεπτότητα, συναισθηματισμός, εσωτερική καλλιέργεια, αίσθηση της πραγματικότητας, αντοχή στον πόνο, λεπτότητα καρδιάς […]»[371], επισημαίνει ωσαύτως και τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο *ήρωας* σε σχέση την *ηρωίδα*, που έχει ως αποτέλεσμα «μια σχεδόν μόνιμη ψυχολογική αντίθεση ανάμεσα στην προνοητικότητα της σοπράνο και στην αβλεψία του τενόρου: η ηρωίδα γνωρίζει πλήρως πως το δράμα θα ολοκληρωθεί συντρίβοντάς την ανιλεώς, τη στιγμή που ο τενόρος παραμένει προσκολλημένος σε όνειρα, με την ψευδαίσθηση πως θα ξεφύγει από τη μοίρα»[372].

Η παρούσα Σκηνή αποτελεί κατά τον d. Van χαρακτηριστικό παράδειγμα, με την παραπάνω αντίθεση να απηχείται στη μουσική παρουσία τόσο του Riccardo, όσο και της Amelia: «η γοητευτικά ανέμελη άρια του Riccardo όταν πηγαίνει να συναντήσει την μάγισσα Ulrica […] και η όμοια με εμπαιγμό ολιγοπιστία του» διαφέρουν αισθητά «από τις ανησυχίες της Amelia», όπως αυτή αποδίδεται με το παραπάνω θέμα. Στην περίπτωσή της «η μουσική μας λέει ξεκάθαρα πως η νεαρή γυναίκα έχει καταλάβει πως τα αισθήματά της για τον Riccardo έχουν θέσει σε λειτουργία τον μηχανισμό του πεπρωμένου»[373].

Ο συνθέτης προσδίδει στο μικρό αυτό σύνολο τριμερή μορφή, «με την προσευχή της Amelia, στο ύφος των Βερντιανών ηρωίδων» να κατέχει σαφώς εξέχουσα θέση, και «την ταραχώδη, με την αίσθηση του επείγοντος ορχηστρική συνοδεία πάντα παρούσα»[374]. Η εκφραστικότητα της μελωδικής γραμμής του συγκεκριμένου θέματος είναι απαράμιλλη, ενώ δεν παραλείπει να την επισημάνει και ο συνθέτης, τόσο με τη σχετική ένδειξη – *con espressivo* – όσο και με το συνεχές *legato*, παράλληλα με συνεχείς αυξομειώσεις της δυναμικής. Κατά τον G. Baldini, «πρόκειται για μια εύπλαστη, πλατειά, ευγενική φράση, φορτισμένη με πάθος και αγωνία, ενώ μπορεί να συγκριθεί μόνο με το "Così alla misera, ch' è un dì caduta", από την Β΄ Πράξη της *Traviata*, ή, πέραν του Verdi, με το "Dormono entrambi" της Norma, που επίσης επανεμφανίζεται ως πρελούδιο στην Γ΄ Πράξη της όπερας του Bellini». Κατά τον συγγραφέα, «στη φράση αυτή η συγκίνηση και το πάθος της Amelia είναι τόσο ζωντανά όσο σε καμιά άλλη Βερντιανή ήρωίδα, και πρέπει να την αντιληφθούμε ως μια από τις κορυφαίες στιγμές της μουσικής εκφραστικότητας του συνθέτη»[375].

προσεκτική, βήμα προς βήμα θεώρηση των δύο έργων οδηγεί πιθανόν σε μια πληρέστερη κατανόηση για το πώς ωφελήθηκε ο Verdi από το έργο που είχε επιτελέσει σ' έναν συγκεκριμένο χώρο πριν από αυτόν ο Donizetti (The operas…, ό.π., σελ. 442-443).

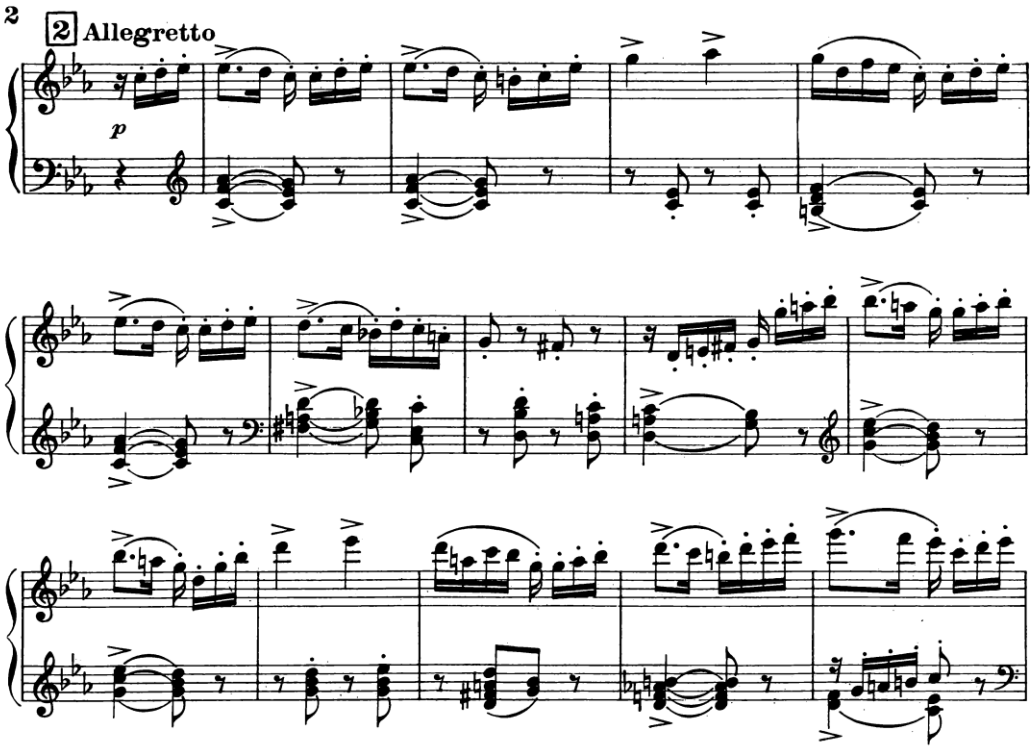
[371] Ό.π., σελ. 185.

[372] Αυτόθι, σελ. 190

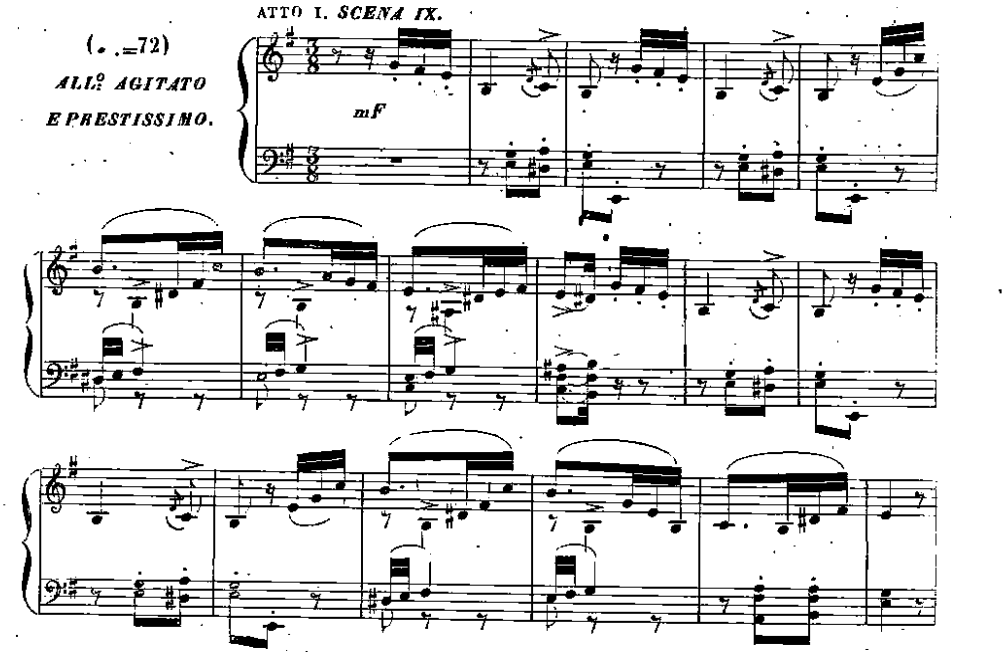
[373] Αυτόθι.

[374] Vincent Godefroy, *The Dramatic Genius of Verdi: Studies of Selected Operas,* Vol. II, St. Martin' s Press, Νέα Υόρκη 1977, σελ. 67.

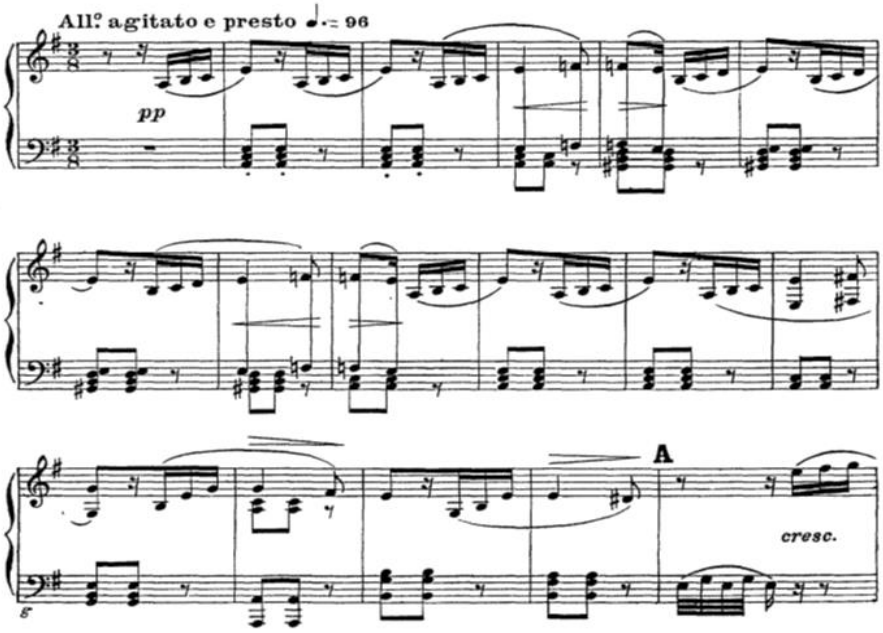
[375] Ό.π.,σελ. 263.



La Favorite, Sinfonia, Allegretto



Un Ballo in Maschera, Atto Secondo



La Forza del Destino, Θέμα του Πεπρωμένου

Παρ. 1

Ο J. Kerman εξ ετέρου, εστιάζει στην τονική μεταβολή που επιφέρει η εμφάνιση του συγκεκριμένου θέματος, και ειδικότερα στη μετάβαση στην Μείζονα Τονική. Κατά τον συγγραφέα, πρόκειται για «μια από τις πλέον έξοχες λυρικές τεχνικές του Verdi», ενώ, αναφερόμενος στα μελωδικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου θέματος, επισημαίνει τον σημαντικό ρόλο της *appoggiatura* στο μέρος της φωνής, ένα μελωδικό στολίδι ιδιαίτερα αγαπητό στο Ιταλικό στυλ. Ο μελετητής επισημαίνει ωστόσο και τη σημασία του εν λόγω θέματος και εξ επόψεως δραματικής, καθώς αυτό επαναλαμβάνεται αργότερα από την ορχήστρα[376] (βλ. κάτωθι, σελ. 103).

Τέλος, σε ανάλογο ύφος και η αναφορά του C. Osborne, ο οποίος θεωρεί την παραπάνω προσευχή της Amelia ως «μια από τις απλές αλλά και τις κατ' εξοχήν εκφραστικές μελωδίες του Verdi», ενώ επισημαίνει και αυτός την ορχηστρική χρήση αυτής «αργότερα στην όπερα»[377].

Αναμφισβήτητα στην εκφραστικότητα αυτή και στη δημιουργία μιας μοναδικής θρησκευτικής ατμόσφαιρας συμβάλλει και η ιδιαίτερα αιθέρια ορχηστρική συνοδεία, αποτελούμενη από το *ppp* τρέμολο από τα βιολιά και τις βιόλες, ενώ ανάλογα συνεισφέρει και η ήρεμη, ίσως και κάπως «αργή» αρμονική κίνηση[378] (Ricordi, σελ. 140, μ. 8 – σελ. 141, μ. 16).

---

[376] *Opera as Drama*, University of California Press, Berkeley, σελ. 133-134. Ο συγγραφέας θεωρεί την *Traviata*, και συγκεκριμένα «άρια της Violetta "Ah fors' è lui"», ως ένα πρώτο παράδειγμα όπου η τεχνική της μετεξέλιξης μιας άριας σε ελάσσονα σε μείζονα «για μια καταληκτική περίοδο μιας ιδιαίτερα εκπληκτικής μελωδίας» συνδυάζεται με την *αρχή της θεματικής επανάληψης* (αυτ., σελ. 133).

[377] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 325

[378] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 388. Κατά τον ίδιο μελετητή εξάλλου ο Verdi, σε αντίθεση τόσο με την «φανταστική αφήγηση του Eugène Scribe τη σχετική με τον ιστορικό θάνατο του Γουσταύου του 3ου, Βασιλιά της Σουηδίας το 1792 σ' έναν χορό μεταμφιεσμένων», όσο και με τις «χωρίς ιδιαίτερες διαφορές» επεξεργασίες του Auber το 1833, καθώς και του Mercadante «στην Ιταλική προσαρμογή από τον Cammarano με τον

Έπειτα από ένα σύντομο «επεισόδιο» στην περιοχή της σχετικής ελάσσονος με πρωταγωνιστές τον Riccardo και την Ulrica, η ηρωίδα επαναλαμβάνει την προσευχή της αποδίδοντας ένα καινούριο θέμα. Εκείνο όμως που κυριαρχεί τώρα είναι κυρίως η συναισθηματική φόρτιση που την διακατέχει: είναι χαρακτηριστικά τα *ff* ξεσπάσματα στην αρχή εκάστου των δυο πρώτων στίχων της παραπάνω στροφής, ταυτόχρονα με ανάλογης έντασης ορχηστρικά *tutti*, αλλά και οι κατακόρυφες «πτώσεις» στις καταλήξεις, σημαινόμενες με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο, τόσο στα φωνητικά μέρη (*dolcissimo*, αλλά και *pppp*!), όσο και στην ορχηστρική συνοδεία, που ακαριαία συρρικνώνεται σ' ένα όμοιο με πριν τρέμολο των εγχόρδων και στους επίσης *ppp* κρατημένους φθόγγους από το φλάουτο και το όμποε (Ricordi, σελ. 143, μ. 5 – σελ. 146).

Atto Secondo. Preludio, scena ed aria. Amelia
G. Ricordi, 1914. Plate 3031279 (P.R. 159)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP34562-Verdi_-_Un_ballo_en_mascera_-_Act_II_(full_score).pdf.

Ακολουθώντας η Amelia τη συμβουλή της Ulrica, πορεύεται ήδη προς τον «στοιχειωμένο τόπο» στις παρυφές της πόλης, ελπίζοντας πως με το «μαγικό βοτάνι» θα καταφέρει επιτέλους να απαλλαγεί από τον ένοχο έρωτά της για τον Riccardo.

Όπως επισημαίνει ο Harold Powers, ο συνθέτης στην συγκεκριμένη όπερα δεν προνοεί ώστε η πρωταγωνίστρια ηρωίδα (*prima donna*) να τραγουδήσει την καθιερωμένη cavatina στην πρώτη πράξη της όπερας˙ συνεπώς ο συνθέτης, σαν αντιστάθμισμα, φροντίζει ώστε «η Β΄ Πράξη να ανήκει αποκλειστικά σ' αυτήν. Η Amelia βρίσκεται στη σκηνή από την αρχή ως το τέλος», ενώ «από το μέσον της ορχηστρικής εισαγωγής …στην αρχή της πράξης,…έως το concertato στο Finale,…είναι οι μεταβαλλόμενες αντιδράσεις της που δίδουν τον τόνο στη μουσική […]»[379].

Μολονότι το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου της άριας *Ma dell' arido stello divulse* και με εξαίρεση την τελευταία στροφή δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως «θρησκευτικό», τουλάχιστον με την στενή έννοια του όρου, από τη στιγμή της εισόδου της στη σκηνή η ηρωίδα φέρεται να διακατέχεται από μια λιτή στα λόγια, αλλά στην ουσία της βαθειά θρησκευτική πίστη, άρρηκτα συνδεδεμένη με τις μεταφυσικές της ανησυχίες και προ πάντων με την αδήριτη ανάγκη της για λύτρωση από τις ενοχές που την βαρύνουν.

Στην ανάδειξη του δράματος της ηρωίδας στοχεύει αναμφίβολα η μουσική του συνθέτη, ιδιαίτερα η «αυτόνομη και ολοκληρωμένη ορχηστρική εισαγωγή, μια συνηθισμένη διαδικασία για εισαγωγικές σκηνές solo για την prima donna στη Β΄

τίτλο *Il reggente*», καθιστά το συγκεκριμένο έργο «ένα δράμα μεταξύ φωτός και σκότους, μεταξύ πραγματικότητας και προσποιητού». Με βάση την παραπάνω θεώρηση, κατά τον μελετητή «η Amelia βρίσκεται ολότελα στην σκοτεινή πλευρά του δράματος»˙ όμως κατ' αυτόν «θα πρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα στο πραγματικό σκοτάδι που περικυκλώνει την Amelia και στον τεχνητό ζόφο που δημιουργείται από την μάγισσα Ulrica και που μετεξελίσσεται σε παρωδία». Κατά τον συγγραφέα, το παρόν terzetto όπου «οι υπαινιγμοί της Ulrica και οι γρήγορα μεταβαλλόμενες αρμονίες» που πλαισιώνουν τις παρεμβάσεις της «έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις μακράν παρατεταμένες φράσεις της Amelia», αποτελεί αναμφίβολα μια πρώτη απόδειξη των παραπάνω (*Verdi*, ό.π., σελ. 255, 257).

[379] «"La dama velata": Act II of *Un ballo in maschera*», στο: Martin Chusid (επιμ.), *Verdi' s Middle Period*, ό.π., σελ. 273.

Πράξη», η οποία εισαγωγή, αποτελουμένη «από 89 μέτρα στην Ρε ελάσσονα, απηχείται καθ' όλη την εναρκτήρια σκηνή-recitativo»[380].

Το ενδιαφέρον του συνθέτη για την ανάδειξη της ψυχολογίας της ηρωίδας διαφαίνεται κατ' εξοχήν από τα σχόλιά του αναφορικά με τις παρεμβάσεις της λογοκρισίας στη Νάπολη πάνω στο λιμπρέττο του Antonio Somma με τον τίτλο *Una vendetta in domino*[381], οι οποίες αφορούσαν στην απάλειψη από τις σκηνοθετικές οδηγίες προτάσεων με ιδιαίτερα «σκληρές» περιγραφές. Καθώς ο Verdi «ήταν ιδιαίτερα σχολαστικός στο να δημιουργήσει μια φρικιαστική ατμόσφαιρα για την ακολουθούσα σκηνική δράση», σχολίασε «την κολοβωμένη σκηνοθεσία» με ιδιαίτερα έντονο ύφος, τονίζοντας πως αυτή «έχει γίνει λιγότερο μακάβρια, και αυτή η τροποποίηση […] καθιστά για μένα αδύνατον να παρουσιάσω ένα πρελούντιο, ή ένα είδος *sinfonia* με τόσο σκληρά και τρομακτικά χρώματα κατάλληλα για την περίσταση»[382].

Εκτός όμως από την δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας, ανάλογο ενδιαφέρον φέρεται να έχει επιδείξει ο συνθέτης και αναφορικά με την λεπτομερή περιγραφή των ενδεδειγμένων «κινήσεων» της ηρωίδας επί σκηνής. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Powers, τόσο το χειρόγραφο λιμπρέττο του Antonio Somma με τον τίτλο *Una vendetta in domino*, όσο – και κυρίως – «το πρώτο λιμπρέττο του *Un ballo in maschera* που δημοσιεύτηκε στη Ρώμη, είναι πλήρη από σκηνικές οδηγίες για τη συγκεκριμένη πράξη». Κατά τον μελετητή «ο Verdi περιέλαβε έναν σημαντικό αριθμό αυτών των οδηγιών στην χειρόγραφη παρτιτούρα του για την Β΄ Πράξη, αναφορικά με κινήσεις κατά τη μετάβαση στη σκηνή, επί της σκηνής, και κατά την έξοδο από αυτήν», ενώ «στην παρτιτούρα για την Sinfonia (και μόνο) μαζί με μια σειρά από οδηγίες για τις κινήσεις της Amelia υπάρχουν και ενδείξεις σχετικές με την εισάγουσα ατμόσφαιρα»[383].

Η προσευχή ως πρωταρχικό μέλημα της ηρωίδας από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της επισημαίνεται τόσο στις παραπάνω «χειρόγραφες υποδείξεις του συνθέτη», όπως αυτές εμπεριέχονται στη χειρόγραφη παρτιτούρα και συμπεριλαμβάνονται στις υπό του Ricordi εκδόσεις της ορχηστρικής παρτιτούρας και του σπαρτίτου (P.R.159), όσο και στη «σκηνική διευθέτηση» (*disposizione scenica*) για τη συγκεκριμένη σκηνή. Ιδιαίτερα σημαντική ως προς την ανάδειξη της θέλησης της ηρωίδας να προσευχηθεί αναδεικνύεται η ύπαρξη ιδιαίτερα έντονων αντιθέσεων σε

---

[380] Αυτόθι, σελ. 276. Κατά τον συγγραφέα «παρόμοια ατμοσφαιρικά πρελούδια που θέτουν τις βάσεις για ευρύτατης κλίμακας σκηνή με άρια για την prima donna βρίσκονται στην αρχή της δεύτερης πράξης του *Stiffelio/Aroldo* (1849) και στην πρώτη πράξη (μετά τον Πρόλογο) του *Simon Boccanegra* (1857)» (αυτ., παραπ. 5).

[381] Πρόκειται για «ένα λιμπρέττο βασισμένο στο έργο του Scribe "Gustave III"» (S. Hughes, ό.π., σελ. 651), καθώς και για «τον τίτλο της εκδοχής του *Un ballo in maschera* που εκομίσθη στη Νάπολη από τον Verdi, αφιχθέντος στις 14 Ιανουαρίου του 1858» (Harold Powers, «"La dama velata"…», ό.π., σελ. 276), προκειμένου να λάβει έγκριση από τη λογοκρισία. Κατά τον Hughes «ο εκπρόσωπος της λογοκρισίας είχε χαρακτηρίσει τίτλο, θέμα, σκηνική δράση, χαρακτήρες και στίχους ως απαράδεκτα. Επικουρικά πρότεινε έναν καινούργιο τίτλο, […], άλλαξε τη σκηνική δράση και τα ονόματα των χαρακτήρων και έγραψε εκ νέου τους στίχους, υποδηλώνοντας, όχι χωρίς μια δόση αλλαζονείας γι' αυτό που είχε κάνει, πως τώρα όλα ήταν εντάξει» (ό.π., σελ. 651). Το κείμενο επεστράφη στον Verdi στις 17 Φεβρουαρίου του ιδίου έτους και «είναι το πλησιέστερο ολοκληρωμένο λιμπρέττο αναφορικά με την υπάρχουσα σύνθεση όλης κατά βάσιν της μουσικής για το *Un ballo in maschera*» (Harold Powers, «"La dama velata"…», ό.π., σελ. 276)˙ όμως ο συνθέτης, υπαινισσόμενος «πως τίποτε δεν ήταν εντάξει, απέσυρε το έργο για τη Ρώμη» (Hughes, ό.π., σελ. 651).

[382] Powers, «"La dama velata"…», ό.π. , σελ. 276-277.

[383] Αυτόθι, σελ. 277.

όλα τα επίπεδα της μουσικής επεξεργασίας. Αναφερόμενος ο Powers στα πρώτα 28 μέτρα της εισαγωγής, που «παίζονται με τη σκηνή άδεια», κάνει λόγο για μια τονική ασάφεια, καθώς, όπως επισημαίνει, αν και η τονικότητα της Ρε ελάσσονος ορίζεται σαφώς, «σε κανένα σημείο δεν υπάρχει η τρίφωνη συγχορδία της Τονικής σε ευθεία κατάσταση. Η ενότητα αποτελεί στην πραγματικότητα μια παρατεινόμενη περιπλάνηση γύρω από την αρμονία της δεσπόζουσας, ενώ μια κίνηση προς πτώση που όμως συνεχώς ματαιώνεται και από κοινού με τον ταραχώδη ρυθμό, επιτείνει την αναστατωμένη ατμόσφαιρα»[384] (Ricordi, σελ. 225-229).

Σε πλήρη αντίθεση με τη συγκεκριμένη ενότητα έρχεται η αμέσως επόμενη, αποτελουμένη ωσαύτως από 28 μέτρα. Εξ επόψεως τονικού πλαισίου η επικράτηση της Ρε *μείζονος* είναι πλέον αδιαμφισβήτητη, ερχόμενη και ως η «λύση» στην μισή πτώση στην οποία κατέληξε το προηγούμενο τμήμα. Το ενδιαφέρον της παρούσης ενότητας ωστόσο εστιάζεται στην μελωδική της «ιδέα», καθώς πρόκειται για μια «ανάμνηση της προσευχής της ηρωίδας από το terzetto της Α΄ Πράξης»[385] («ανακαλούν θέμα» [recalling theme] κατά τον Joseph Kerman[386]), αποδιδομένη «αρχικά *dolcissimo* από το σόλο φλάουτο, συνοδευόμενο από το τρέμολο των εγχόρδων και με μια βλοσυρή κατιούσα κίνηση από τα φαγκόττα, τα τσέλλα και τα μπάσσα μεταξύ των δύο φράσεων να προσελκύει την προσοχή προς το ζοφερό σκηνικό». Ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενότητα εξ επόψεως *δραματικής*, καθώς σύμφωνα τόσο με τις σκηνικές οδηγίες που περιλαμβάνονται στην παρτιτούρα, όσο και με την *Disposizione scenica*, «η εμφάνιση του αναμιμνήσκοντος θέματος υποδηλώνει ότι καθώς η Amelia εισέρχεται στη σκηνή […] η διάθεσή της είναι όπως πριν, σκεπτική, αλλά και αδιάφορη για τα όσα υπάρχουν γύρω της»[387]: **…***all' entrata del cantabile del flauto esce Amelia agitatissima* (*Disposizione scenica*)[388], ή *Appare Amelia dalle eminenze* (P.R.159)[389]. Η κορύφωση ωστόσο επέρχεται κατά την επανάληψη του παραπάνω θέματος, ένα εκφραστικότατο «tutti cantabile, με τη μελωδία *alla violinata*, με βιολιά και τσέλλα σε τρεις οκτάβες»[390] με υπόβαθρο «κρατημένους φθόγγους στα κόρνα και στα φαγκόττα και με αρπισμούς στο φλάουτο και στο κλαρινέττο»[391]: είναι ακριβώς η στιγμή όπου η ηρωίδα, σύμφωνα με τις υπάρχουσες σκηνικές αναφορές, **…***si prosta supplicando il cielo a darle corragio per proseguire l' arduo camino* (*Disposizione scenica*)[392], (ή *A questa ripresa / Amelia s' inginocchia e prega* [P.R.159][393]). Ωστόσο «αυτή η δεύτερη έκθεση της μελωδίας ολοκληρώνεται με μια απατηλή πτώση πάνω σε μια *ff* συγχορδία 7ης ελαττωμένης […].

---

[384] Αυτόθι, σελ. 280.
[385] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 396-397.
[386] «Verdi' s Use of Reccuring Themes», *Write All These Down*, ό.π., σελ. 274-275. Κατά τον Kerman, κατά την περίοδο «ανάμεσα στην *Traviata* και στον *Otello*, ο Verdi πειραματιζόταν αδιάκοπα» πάνω στην τεχνική τη σχετική με τα επαναλαμβανόμενα θέματα (*reccuring music*) όλων των ειδών, όπως και στην παρούσα περίπτωση, όπου «η Amelia φτάνει στο θαμνοτόπι στην Β΄ Πράξη της όπερας συνοδευόμενη από τη μουσική της προσευχής της από την Α΄ Πράξη». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο τα αποτελέσματα της συγκεκριμένης μουσικής επεξεργασίας κατά την εν λόγω περίοδο «δεν είναι τόσο πειστικά όσο στον *Rigoletto* και στην *Traviata*, και στην πραγματικότητα, […], καμιά από τις όπερες της μέσης περιόδου δεν δίδει την αίσθηση ικανοποιητικής δραματικής ολότητας» (αυτόθι, σελ. 280).
[387] H. Powers, «"La dama velata"…», ό.π., σελ. 281.
[388] Αυτόθι, σελ. 278.
[389] Αυτόθι, σελ. 280.
[390] Αυτόθι, σελ. 281.
[391] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 397.
[392] H. Powers, «"La dama velata"…», ό.π., σελ. 278.
[393] Αυτόθι, σελ. 280.

Στο σημείο αυτό, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, η Amelia εγείρεται και αρχίζει να κατηφορίζει τον λόφο»[394], όμως πιθανότατα «έχει αποκτήσει το σθένος προκειμένου να εκπληρώσει την αποστολή της. Καθώς κατεβαίνει την πλαγιά, ο θυελλώδης ήχος της ορχήστρας βαθμιαία βυθίζεται σ' ένα δυσοίωνο βογγητό»[395] (Ricordi, σελ. 230-235).

Στο recitativo (*scena*) που ακολουθεί, όπου η ορχήστρα με «βίαιες παρεμβάσεις προερχόμενες από το πρελούντιο υπογραμμίζει της φράσεις του κειμένου», η ηρωίδα εμφανίζεται «τρομοκρατημένη, αλλά και αποφασισμένη»[396]: «*Perire! Ebben, quando la sorte mia, / Il mio dover tal' è, s' adempia, e sia»*. Διαφορετική ωστόσο είναι η κατάληξη της *σκηνής* όπως αυτή περιέχεται σε επιστολή που ο Somma απέστειλε στον Verdi στις 5 Νοεμβρίου του 1857. Η ηρωίδα, αποφασισμένη να υποστεί και αυτόν τον θάνατο, θεωρώντας εαυτήν θύμα του καθήκοντος, αφήνεται στο έλεος του Θεού, πιστεύοντας στη δικαιοκρισία αλλά και στην ευσπλαγχνία Του:

S' inoltri al fin: che se però dovessi

Vittima perire del dover mio.

E mi giudica tu pietoso Iddio.

Παρεμφερής και η κατάληξη στο λιμπρέττο με τον τίτλο *Una vendetta in domino*:

E se perir dovessi?

Perire! E sia! non serve al dover mio?

*Oh allor giudica tu clemente Iddio***.**

Το λιμπρέττο έμελλε να λάβει την τελική του μορφή «όταν η πόλη για την πρώτη παρουσίαση της όπερας άλλαξε από τη Νάπολη στην παπική Ρώμη», όπου «ο Somma και ο Verdi θα έπρεπε σε κάθε περίπτωση να απαλλαγούν από την αρχική κατάληξη. Σε αμφότερα τα πρότερα κείμενα η διαδοχή των ιδεών που περιέχονται στις λέξεις "perire" και "dover" παρουσιάζουν την Amelia να πιστεύει πως το να πραγματοποιήσει αυτό που θεωρεί ως καθήκον της μπορεί να την οδηγήσει στον θάνατο, και έτσι η λήψη από αυτήν του μαγικού φαρμάκου θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως επιθυμία να διακινδυνεύσει την αυτοκτονία της, ένα θανάσιμο αμάρτημα. Κάτι τέτοιο θα ήταν πολύ κακό, όμως το να τελειώσει επικαλουμένη την δικαιοσύνη του Θεού – "giudica tu

---

[394] Αυτόθι, σελ. 281.

[395] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 397. Συνοψίζοντας εξάλλου ο Powers την επισκόπηση της εν λόγω ορχηστρικής εισαγωγής, επισημαίνει σ' αυτήν την αμοιβαία σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη μουσική του συνθέτη αφ' ενός και στη σκηνική δράση αφ' ετέρου, καθώς και «στον τόπο και στο χρόνο όπου αυτή εκτυλίσσεται – όπως ενδείκνυνται από τον τίτλο που ο Somma θέτει ως επικεφαλίδα της πράξης, "Il luogo del supplizio" (ο τόπος της εκτέλεσης)». Κατά τον συγγραφέα, είναι αυτοί οι παράγοντες που «καθόρισαν την πορεία της σύνθεσης του Verdi». Πέραν τούτου ωστόσο, ο Powers θεωρεί πως, αν και η «sinfonia» του Verdi γράφτηκε ως μουσική αντίστοιχη στον τόπο και τον χρόνο της σκηνικής δράσης, καθώς και για την είσοδο της Amelia στη σκηνή, από τη στιγμή που η μουσική όντως ολοκληρώθηκε, οι ρόλοι αντεστράφησαν: η χωροχρονική διάσταση της σκηνής αποβαίνει κυρίως η «πραγματική ενσάρκωση μιας αίσθησης τρόμου που προκαλείται από τη μουσική […], ενώ η σκηνική δράση, από τη στιγμή που εισάγεται με το cantabile από το φλάουτο, τελεί πλήρως υπό τον έλεγχο της μουσικής» («"La dama velata"…», ό.π., σελ 280).

[396] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 397.

pietoso/ clementte Iddio" – σημαίνει ότι δοκιμάζει τον ίδιο τον Κύριο, κάτι που απαγορεύεται αυστηρά στην Αγία Γραφή, και που ουδέποτε θα επιτρεπόταν στην περίφημη πρωτεύουσα του Καθολικού Χριστιανισμού. Η κατάληξη έπρεπε να απαλειφθεί», πλαισιώνοντας ωστόσο την καινούργια με τη μουσική του ο Verdi, προέβη στη δέουσα μεταβολή της μουσικής επεξεργασίας[397].

Η τελική πτώση στην καθ' αυτό άρια «διακόπτεται από τον ήχο της καμπάνας που σημαίνει μεσάνυχτα (η οποία, όπως και στον *Rigoletto* σημαίνει μόνο έξι κρούσεις, σύμφωνα με την συνήθεια που επικρατούσε στα μέσα του 19ου αιώνα)»[398] [Ricordi, σελ. 245-249, μ. 3]. Από το φρικτό θέαμα που νιώθει η ηρωίδα να εκτυλίσσεται ενώπιόν της – «ένα πλήθος από νεκρές μορφές στα πλαίσια ενός σταθερού crescendo, καθώς η ίδια βλέπει ένα κεφάλι να εγείρεται από γης και να τη θωρεί μ' ένα αστραποβόλο βλέμμα, γεμάτο κακία» – λυτρώνεται και πάλι με την *προσευχή*,[399] καθώς *πέφτοντας στα γόνατα* (*cade in ginocchio*, P.R. 159) επικαλείται για άλλη μια φορά τη βοήθεια και την ευσπλαγχνία του Θεού:

Deh! Mi reggi, m' aita, o Signor,

Miserere d' un povero cor![400]

---

[397] H. Powers, «"La dama velata"…», ό.π., σελ. 286-287

[398] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 397.

[399] Αυτόθι.

[400] Έχοντας ήδη αναφερθεί στην έντονη αλληλεπίδραση μουσικής και δραματικής κίνησης που παρατηρείται γενικά στην Β΄ Πράξη της συγκεκριμένης όπερας, θεωρούμε εξαιρετικά ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να αναφερθούμε στον συσχετισμό ανάμεσα στην *καθαυτό πράξη* του «*κλίνειν τα γόνατα προσεύχεσθαι*» και στην *διαμόρφωση της μουσικής μορφής*, όπως αυτός ο συσχετισμός μελετάται και αναλύεται από την Mary Ann Smart. Σημείο αναφοράς της, η *cavatine* για την *Isabelle* στην Τέταρτη Πράξη της όπερας του G. Meyerbeer *Robert le diable* (1831), όπου η ηρωίδα, εγειρομένη εκ του ύπνου, όμοια με την Amelia «πέφτει στα γόνατα και αφήνει να βγεί από μέσα της μια εκτενής ικεσία για έλεος, "Robert, toi que j' aime."». Εκκινώντας η συγγραφέας από την επισήμανση του James Hepokoski κατά την οποία η συγκεκριμένη *cavatine* «έτυχε ευρείας απομίμησης, όπως φαίνεται από τους ποικίλους συνδυασμούς της συνοδείας της από το Αγγλικό Κόρνο, τη στροφική μορφή και την τονικότητα της Φα ελάσσονος (με επωδούς στην τονική μείζονα) σε μεταγενέστερες άριες για απελπισμένες, μοναχικές σοπράνο» και θεωρώντας την παρούσα άρια της Amelia «ως την πλησιέστερη Βερντιανή αντίστοιχή της», θεωρεί επίσης πως «το χρέος του Verdi προς τον Meyerbeer πηγαίνει πολύ πέραν των κοινών εκφραστικών μέσων για την απόδοση της μοναξιάς και της απελπισίας», καθώς «η άρια της Amelia λαμβάνει επίσης από τον Meyerbeer και την μορφολογική της εξέλιξη», καθώς και την *κίνηση του σώματος*: «αμφότερες οι σοπράνο γονατίζουν προκειμένου ν' αποδώσουν τις φράσεις κλιμάκωσης στις άριές τους σε ικετευτική στάση».

Η *ιδέα* «μιας ταλανιζόμενης ηρωίδας που γονατίζει για να προσευχηθεί» προφανώς δεν λανθάνει της προσοχής της συγγραφέως – αυτό αποδεικνύει η αναφορά της σε χαρακτηριστικές περιπτώσεις από τις όπερες του Verdi. Όμως επισημαίνει πως, «εκείνο που είναι ξεχωριστό αναφορικά με την άρια της Amelia […] δεν είναι αυτή η πράξη του γονατίζειν, αλλά *η διασύνδεση ανάμεσα στην κίνηση και στη μουσική επεξεργασία*. Στην συγκεκριμένη άρια *η διάθεση για προσευχή και η απόγνωση συμβαδίζουν αλλά και ενισχύουν τη μουσική κλιμάκωση*». (Οι σημάνσεις ημέτερες).

Όμως παρά την προσοικείωση του Verdi με τα εκφραστικά μέσα του Meyerbeer, τόσο σε επίπεδο τονικού πλαισίου και συνοδευτικού ηχοχρώματος, όσο και φωνητικής επεξεργασίας και μορφολογικής εξέλιξης, η άρια της Amelia συνιστά ταυτόχρονα την *υπέρβαση* του «προτύπου». Σημείο αιχμής, η 3η στροφή της άριας, και ιδιαίτερα η μουσική απόδοση της

Η σύντομη αυτή προσευχή της ηρωίδας αποδίδεται από μια μελωδική φράση «μόλις οκτώ μέτρων, που καταρρίπτει τη ρήση του συνθέτη πως όλες οι οπερατικές προσευχές είναι ψυχρές»[401]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά στο σημείο η επισήμανση του Thomas Grey, σύμφωνα με την οποία «φράσεις σαν αυτή αποτελούν σήμα κατατεθέν για τις ηρωίδες της μεσαίας περιόδου του Verdi». Συγκεκριμένα ο συγγραφέας θεωρεί το ύφος της εν λόγω μελωδίας ως ανάλογο μ' εκείνο του «Deh! non m' abbandonar, pietà, pietà di me, Signore!» στο *La forza del destino*, της «όμοιας με προσευχή άριας της Ελισάβετ "Toi qui sus le néant…si l' on répand encore", στην Πέμπτη Πράξη του *Don Carlos*, καθώς και των επαναλαμβανομένων "Numi, pietà" στις Πράξεις Ι και ΙΙ της *Aïda*» (sic), επισημαίνοντας πως αναδεικνύει τη σοπράνο «μ' έναν τρόπο πολύ διαφορετικό απ' ό, τι η *fioritura* της εποχής του bel canto», έναν τρόπο «που είναι τόσο απαιτητικός φωνητικά, όσο και παραστατικός»[402].

Το Αγγλικό Κόρνο[403] που καθ'όλη τη διάρκεια της άριας συνόδευε τη φωνή της ηρωίδας με τον χαρακτηριστικά θλιμμένο ήχο του, επανέρχεται, «αποκαμωμένα, αλλά και ελπιδοφόρα»[404], εισάγοντας τώρα την Μείζονα Τονική και αποδίδοντας μια

σύντομης προσευχής της. Ενώ στην αντίστοιχη στροφή η Isabelle «επαναλαμβάνει αναδιατάσσοντας αποσπάσματα φράσεων από μερικούς στίχους του κειμένου […] και προς το τέλος της στροφής μια ανιούσα χρωματική κίνηση στη φωνή της […] οδηγεί προς την τελευταία επανάληψη της επωδού», η μάλλον «ακατάστατη» τρίτη στροφή της Amelia «οδηγεί προς μια διαχυτική καταληκτική ενότητα, που τελικά οδηγείται στη Φα μείζονα, προς την οποία τόσο στερεότυπα κατέληγε η Isabelle στο καθένα από τα τρία ταυτόσημα refrain της». Το τελευταίο refrain της Amelia, συνεχίζει η Smart, «αποτελεί μια *βαθειά μεταμόρφωση της μουσικής που ακούστηκε πριν*». (Η έμφαση ημέτερη). Αναφερομένη η συγγραφέας, όπως και ο Powers (βλ. παρακάτω, παραπ. 338), στη διατήρηση και εδώ των στοιχείων εκείνων που χαρακτηρίζουν κάθε «όμοια με refrain» φράση – της σταθερής κίνησης με όγδοα και της αντίστοιχης μελωδικής καμπύλης – επισημαίνει πως ταυτόχρονα η συγκεκριμένη τελευταία επωδός «απελευθερώνεται προς μια καινούργια εκφραστική περιοχή, τοποθετώντας το γνωστό μελωδικό απόσπασμα σε ένα επίσης καινούργιο αρμονικό πλαίσιο και εκτείνοντάς το πέρα από την καθιερωμένη κορύφωση στο *a*b΄΄,πρώτα στο *α΄΄* και στη συνέχεια στο *c΄΄΄*».

Αναφορικά, τέλος, με τις σκηνικές οδηγίες, η συγγραφέας επισημαίνει πως, ενώ για την όπερα του Meyerbeer υπάρχουν μόνο «πρόχειρες υποδείξεις για τις κινήσεις της Isabelle, μόλις κάτι περισσότερο από μια σύσταση πως σε κάποιο σημείο της άριάς της γονατίζει και εγείρεται ξανά στο τέλος», οι αντίστοιχες οδηγίες για την Amelia «είναι κατά πολύ λεπτομερέστερες», ορίζοντας πως το τελικό refrain θα πρέπει να το αποδώσει γονατισμένη. («Uneasy Bodies. Verdi and Sublimation», *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, University of California Press, Berkeley 2006, σελ. 134-136, 139-145).

[401] V. Godefroy, ό.π., σελ. 72.

[402] «Opera and music drama», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σελ. 379. Βλ. και κάτωθι, σελ. 92 και σελ. 102.

[403] Η επιθυμία του συνθέτη να προαναγγείλει στο σημείο αυτό τη «μεγαλειώδη φράση της Amelia» στο τονικό ύψος που θα ακουστεί, καθιστούσε αναγκαίο το Αγγλικό Κόρνο (το οποίο ο συνθέτης προέκρινε ως το πλέον κατάλληλο για τον συγκεκριμένο σκοπό) να παίξει στην υψηλότερη περιοχή της έκτασής του. Για τον λόγο αυτόν, ο Verdi έκρινε σκόπιμο να δώσει τη φράση και στο 1ο όμποε, «με την οδηγία "τα τρία πρώτα μέτρα της φράσης για σιγουριά να παίζονται από αυτό, ενώ όλα τα υπόλοιπα, από το cor anglais"» (J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 398, παραπ. *).

[404] V. Godefroy, ό.π., σελ. 72.

παραλλαγή της «quasi-refrain μελωδίας», της μελωδίας δηλ. εκείνης που μέχρι τώρα αποδιδόταν στην Λα ύφεση μείζονα[405].

Ιδιαίτερα εντυπωσιακή «στην τελευταία γραμμή της τρίτης και τελευταίας quasi-refrain» μελωδίας και η πτώση. Σημείο αναφοράς αποτελεί και πάλι η συγχορδία της 7ης ελαττωμένης, η οποία «στην ήδη καθιερωθείσα Φα μείζονα λειτουργεί ως $_0$vii$^4{}_3$/ii», δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για «την περίλαμπρη ανάβαση της Amelia στο ψηλό *c΄΄΄*». Μια άλλη συγχορδία 7ης ελαττωμένης, συγκεκριμένα εκείνη που διέκοψε την προσευχή της στην εισαγωγή της Πράξης (βλ. άνωθι, σελ. 103) και που ο Powers ονομάζει *συγχορδία της Amelia* «επανεμφανίζεται, προετοιμάζοντας το πτωτικό έξι-τέσσερα της Φα μείζονος για την καθιερωμένη τελική πτώση της στροφής και της άριας»[406].

Φαίνεται ωστόσο πως, παρά την επανάκτηση της ηρεμίας της, η ηρωίδα δεν έχει απαλλαγεί τελείως από τη φρίκη της μακάβριας οπτασίας. Επιθυμώντας ο συνθέτης ν' αποδώσει τα συναισθήματα που μερικώς διακατέχουν την Amelia, προσφεύγει εν προκειμένω στο ήδη γνωστό «μοτίβο του θανάτου», αποδιδόμενο εν προκειμένω με το ρυθμικό σχήμα ενός ανάπαιστου[407]. Η ενορχήστρωση διαδραματίζει και πάλι αξιόλογο ρόλο, καθώς το συγκεκριμένο μοτίβο αποδίδεται από «τα φαγκότα, τα τρομπόνια, το cimbasso, τα τύμπανα και την Gran Cassa – ο πλέον υποχθόνιος ήχος που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς»[408], με υπόβαθρο το τρέμολο των εγχόρδων[409], ενώ το Αγγλικό Κόρνο επαναλαμβάνει το θέμα από την προσευχή της ηρωίδας, παίζοντας όμως τώρα σε εντός φυσιολογικών ορίων της έκτασής του (Ricordi, σελ. 249, μ. 4 – σελ. 251, μ. 3).

---

[405] Συγκρίνοντας εν προκειμένω ο Powers τη συγκεκριμένη μελωδία στην Φα μείζονα «με την αντίστοιχη στην Λα ύφεση μείζονα διαπιστώνει πως «οι έξι πρώτοι φθόγγοι, καθώς και η βηματική ανάβαση στα πλαίσια μιας έκτης, κείνται στο ίδιο τονικό ύψος, αν και η τονικότητα καθ' εαυτήν είναι διαφορετική» («"La dama velata"…», ό.π., σελ. 300).

[406] Αυτόθι. Βλ. και W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 186-187.

[407] F. Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 172.

[408] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 398.

[409] F. Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ 199.

1.1.9. *LA FORZA DEL DESTINO*

Όπερα σε τέσσερις πράξεις, βασισμένη σε λιμπρέττο του Francesco Maria Piave εμπνευσμένο από το ρομαντικό δράμα του Angel Pérez de Saavedra, Δούκα του Rivas, *Don Alvaro o La Fuerza del sino*[410], με μια σκηνή από το θεατρικό έργο του Schiller *Wallenstein' s Lager*, μεταφρασμένο από τον Andrea Maffei, με πρώτη παρουσίαση στο Αυτοκρατορικό Θέατρο της Αγ. Πετρούπολης το 1862. Αναθεωρημένη εκδοχή, με προσθήκη κειμένου από τον Antonio Ghislanzoni, με πρώτη παρουσίαση στο Teatro alla Scala το 1869[411].

Atto Secondo. Aria Leonora.
G. Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R.151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η θρησκευτική-μεταφυσική διάσταση της βασισμένης στο παραπάνω ισπανικό δράμα όπερας του Verdi αρχίζει ουσιαστικά να γίνεται αισθητή από την 2η Σκηνή της Β΄ Πράξης της όπερας. Η Leonora, κόρη του Μαρκησίου di Calatrava, θεωρώντας πως ο αγαπημένος της Don Alvaro «την έχει εγκαταλείψει και ότι έχει αποπλεύσει για τη Ν. Αμερική»[412], αλλά και με τον φόβο της εκδικητικής μανίας του αδελφού της Don Carlo[413], προσφεύγει στο κοντινό Μοναστήρι του Hornachuelos. Τα προλεγόμενα στο

---

[410] Ο τίτλος του έργου όπως παρατίθεται από τον J. Budden (*Verdi*, ό.π., σελ. 88). Ο μελετητής αναφέρει αυτόν και ως *Don Alvaro, or La Fuerza del sino* (*The Operas of Verdi*, Vol. 2, ό.π., σελ. 428-429). Ομοίως και ο R. Hardcastle (ό.π., σελ 118), ενώ ο D. Hussey (ό.π., σελ. 128) παραθέτει την πρώτη «εκδοχή» του Budden. Τέλος, *Don Alvaro o La Fuerza del sino* είναι ο τίτλος του έργου κατά τους C. Osborne (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 332), David G. Burton («La Forza del Destino: Destiny as Portrayed by Rivas and Verdi», στο: Zenia Sacks DaSilva, [επιμ.], *The Hispanic Connection*, Praeger Publishers, Λονδίνο 2004, σελ. 221) και P. Southwell-Sander (ό.π., σελ. 103). Στην υπόθεση του δράματος του Rivas αναφέρεται περιληπτικά ο J. Budden (*The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 429-430), ενώ η πρώτη επαφή του Verdi με αυτό φέρεται να πραγματοποιήθηκε κατά το 1850, χάρη στην ιταλική μετάφραση του F. Sanseverino (αυτ., σελ. 430). Στη μετάφραση αυτή έχουν βασιστεί, κατά τον C. Osborne, και οι στίχοι του Piave (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 336. Βλ. και J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 88).

Κατά τον V. Godefroy ωστόσο, *Don Alvaro* είναι ο τίλος με τον οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά η όπερα στην Ιταλία «έπειτα από τη Ρωσική της πρεμιέρα», ενώ ο τίλος *La forza del destino* επανήλθε «αφού το Παπικό Κράτος είχε χάσει την κοσμική του εξουσία το 1871». Και αυτό, κατά τον συγγραφέα, διότι «σ' έναν κόσμο δημιουργημένο από τον Θεό, το πεπρωμένο δεν πρέπει να παρουσιάζεται πως έχει κάποια δύναμη. Όμως στον Verdi άρεσε ο υπότιτλος του Saavedra, ακόμη κι αν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αφηρημένος, διότι υποδήλωνε αυτό το πολύ σπουδαίο στοιχείο, που τόσο πολύ τον συγκινούσε […], την καταθλιπτική παρουσία της *σχεδιασμένης* δυστυχίας, που οδηγεί τους αβοήθητους πρωταγωνιστές στην καταστροφή […]. Το στοιχείο αυτό, ερχόμενο σε αντίθεση με τη διδασκαλία της Εκκλησίας, προσομοιάζει την ιστορία με την αρχαία τραγωδία. Προβάλλει, στον πολιτισμένο και Χριστιανικό δέκατο όγδοο αιώνα, εκείνη τη Νέμεσι, η οποία, εξ αιτίας του δραματικού, καταδιωκτικού της ρόλου, τόσο πολύ ετιμάτο από τους άρχοντες του παγανιστικού κόσμου. Οι λέξεις *μοίρα*, *ευτυχία*, *πεπρωμένο* και *τύχη* δεν έχουν καμιά θέση σ' ολόκληρη την Αγία Γραφή. Δεν αποτελούν παρά δεισιδαιμονίες. Υπάρχει όμως στον κόσμο μεγάλη λογοτεχνία χωρίς δεισιδαιμονίες;» (ό.π., σελ. 99).

[411] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 185.

[412] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 2, σελ. 464.

[413] Για μια αναλυτική εξιστόρηση των όσων έχουν συμβεί στην Α΄ Πράξη της όπερας, αλλά και στην 1η Σκηνή της παρούσης, βλ. αυτόθι, σελ. 448-463. Για μια περισσότερο συνοπτική αναφορά βλ. R. Hardcastle, ό.π., σελ. 119, C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 337-338, R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 187-189, καθώς και Zenia Sacks, «Verdi

κείμενο του λιμπρέττου προδιαθέτουν για τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα της Σκηνής, περιγράφοντας με κάθε λεπτομέρεια τον περιβάλλοντα χώρο του Μοναστηριού:

> Una piccolo spianata sul declivo d' una montagna. A destra precipizi e rupi; di fronte *la facciata della chiesa della Madonna degli Angeli*, a sinistra *la porta del convento*, in mezzo alla quale un finestrella, da un lato *la corda del campanello***.** Splende una luna chiarissima. Leonora giunge, vestila da uomo.

Οι στίχοι που ακολουθούν ωστόσο, απηχούν μια κατ' εξοχήν βιωματική αναφορά της πάσχουσας ανθρώπινης ύπαρξης προς το Υπερβατικό, με έντονο τραγικό χαρακτήρα. Με την κατάρα του ψυχορραγούντος πατέρα της να ηχεί αδιάκοπα εντός της, απειλούμενη συνεχώς από τον αδελφό-εκδικητή, κυρίως όμως πιστεύοντας πως έχει χάσει για πάντα τον αγαπημένο της εραστή, το Μοναστήρι αποτελεί για την Leonora το τελευταίο καταφύγιο, όπου προσδοκά να βρει τη λύτρωση. Η λιτή αλλά και θερμή έκφραση της ευγνωμοσύνης της προς τον Θεό μόλις αντικρύζει τον περίβολο του Μοναστηριού απηχεί την ανακούφιση που νιώθει με τον πλέον πειστικό τρόπο:

Son giunta! Grazie, o Dio!

Estremo asil questo è per me!

Για άλλη μια φορά η δύστυχη ηρωίδα ανακαλεί στη μνήμη της τα τραγικά γεγονότα που σημάδεψαν τη μοίρα της˙ όμως εκείνο που την έχει πικράνει περισσότερο απ' όλα είναι η πληροφορία που άκουσε μόλις πριν λίγο στο πανδοχείο του Hornachuelos από το στόμα του ιδίου του αδελφού της, αναφορικά με την φυγή του αγαπημένου της:

……..Ei disse naviga

vers' occaso Don Alvaro! Nè morto cadde quella

notte in cui io, io del sangue di mio padre intrisa,

l' ho seguito e il perdei! Ed or mi lascia, mi fugge!

Ohimè, non reggo a tanta ambascia.

Ο έντονα υπαρξιακός χαρακτήρας της αναφοράς της Leonora προς τον Θεό γίνεται αισθητός πολύ περισσότερο στην επόμενη στροφή του ποιητικού κειμένου. Αφήνοντας κατά μέρος τα όσα τραγικά γεγονότα έχουν σημαδέψει τη ζωή της μέχρι τώρα, η ηρωίδα νιώθει έντονη την ανάγκη της προσευχής. Δείχνοντας την επιθυμία της αυτή προβαίνει άμεσα στην κατ' εξοχήν χαρακτηριστική κίνηση – *cade in ginocchio* – δηλώνοντας την υποταγή της στο θείο θέλημα. Γι' αυτήν η Θεοτόκος είναι πάνω απ' όλα *μητέρα*, είναι εκείνη που μπορεί να τη λυτρώσει απ' όλα τα δεινά που καταδυναστεύουν την ψυχή της, συγχωρώντας την, αλλά και βοηθώντας την να ξεχάσει τον εραστή που, όπως πιστεύει, την έχει εγκαταλείψει:

Madre, pietosa Vergine,

---

and Spanish Romantic Drama», *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, Hispania Vol. 27 No. 4, Δεκ. 1944, σελ. 463.

Perdona il mio peccato,

M' aita quel ingrato

Dal core a cancellar.

In queste solitudini

Espierò l' errore.

Pietà di me Signore.

Deh, non m' abbandonar!

Νιώθοντας όμως τις συνοδευόμενες από τον υποβλητικό ήχο του Οργάνου φωνές των Μοναχών από το εσωτερικό του ναού σαν την «απάντηση» του Θεού στις ικεσίες της, αισθάνεται άμεσα ν' ανακουφίζεται η ψυχή της:

Ah, quei sublimi cantici,

Dell' organo I concenti,

Che come incense ascendono

A Dio sui firmamenti,

Inspirano quest' alma

Fede, conforto e calma!

Όντας ωστόσο πλήρως καταπτοημένη, με δυσβάστακτο βάρος στη συνείδησή της, αδυνατεί να προσεγγίσει περισσότερο τον ιερό χώρο, μονολογώντας: «*O misera Leonora, tremi?*». Όμως η συνεχιζόμενη ψαλμωδία των Μοναχών δίδει σ' αυτήν το θάρρος να συνεχίσει, καθώς οι φωνές της προσευχής τους στηρίζουν τις ελπίδες της για λύτρωση:

Il pio frate accoglierti no, non ricuserà.

Επιχειρώντας να αποδώσει την εικόνα της αδυσώπητα καταδιωκομένης από το Πεπρωμένο ηρωίδας, προσφεύγει ο συνθέτης κατά πρώτον στην χρήση ενός «επανερχομένου θέματος» (Reccuring Theme), ή, ορθότερα, ενός «ταυτίζοντος θέματος» (Identifying Theme)[414]: πρόκειται για το ήδη γνωστό από το Finale της Α΄ Πράξης της όπερας «θέμα του πεπρωμένου»[415], κυρίαρχη μουσική ιδέα σ' όλη την όπερα, συνδυασμένη με την «ιδέα» της δυσοίωνης μοίρας, «αλλά πάντα σε σχέση με την Leonora, ποτέ με τον Don Alvaro»[416].

---

[414] J. Kerman, «Verdi' s Use of Reccuring Themes», ό.π., σελ. 274-275. Ο μελετητής χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο θέμα ως «ταυτιζόμενο» τόσο στην κατ' αρχάς γενική διάκρισή του των «επανερχομένων θεμάτων» σε «ανακαλούντα» και «ταυτίζοντα», συσχετίζοντας μάλιστα αυτό σαφώς με την *ιδέα* της *δύναμης του πεπρωμένου*, όσο και στην επιμέρους αναφορά του στη συγκεκριμένη όπερα, όπου, θεωρώντας ως μάλλον «μη πειστική» τη χρήση «επανερχομένων μελωδικών αποσπασμάτων» στις όπερες «ανάμεσα στην *Traviata* και στον *Otello*», χαρακτηρίζει την παρούσα επιλογή του Verdi ως «ακόμη περισσότερο ατυχή» (αυτ., σελ. 280).

[415] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 464.

[416] Αυτόθι, σελ. 444. Επανερχόμενοι εξάλλου στην ομοιότητα του συγκεκριμένου θέματος με εκείνο από την οβερτούρα της *favorite* (βλ. άνωθι, σελ. 98), θα πρέπει να αναφερθούμε στην

Είναι αξιοσημείωτη ωστόσο η απόδοση από την ορχήστρα του «θέματος του Πεπρωμένου» κατά τη συγκεκριμένη στιγμή του δράματος: αφ' ενός η τονικότητα είναι η αυτή με το προαναφερθέν Finale (Ντο δίεση ελάσσων), όμως η ενορχήστρωση διαφοροποιείται αισθητά. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, ακούγεται τώρα «λιγότερο απειλητική και περισσότερο δυσοίωνη»[417]: η καθ' αυτό μελωδία ανατίθεται, φυσικά, και πάλι στα βιολιά, που όμως παίζουν από κοινού τα πρώτα με τα δεύτερα, ενώ ο διπλασιασμός του θέματος πραγματοποιείται αντί σε υπερκείμενες 8ες και από τα ξύλινα πνευστά (Finale Α΄ Πρ.), στην υποκείμενη 8η από τα βιολοντσέλλα (Ricordi, σελ. 203-204, μ. 2).

Το θέμα διακόπτεται κάπως απρόσμενα, μ' ένα «ξέσπασμα tutti στην τελευταία του νότα»[418], ενώ ένα βίαιο πέρασμα με τη μορφή αρπισμών στα έγχορδα και με υπόβαθρο μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης αποδίδει αρκούντως πειστικά την εικόνα της καταπτοημένης και απεγνωσμένης ηρωίδας ακριβώς τη στιγμή που με την αγωνία της να κορυφώνεται, προσεγγίζει επιτέλους τον περίβολο του Μοναστηριού (Ricordi, σελ. 204, μ. 3-4). Θεωρώντας πως έχει φτάσει σ' ένα ασφαλές καταφύγιο η Leonora εκφράζει, την ευγνωμοσύνη της προς τον Θεό: «μια αργή κατιούσα μελωδική γραμμή στα βιολοντσέλλα, στα κοντραμπάσσα και στα φαγκότα»[419] απηχεί την προσωρινή ανακούφισή της (Ricordi, σελ. 205, μ. 1-4). Όμως ο κίνδυνος δεν έχει εκλείψει. Το γνωστό θέμα επανέρχεται, τώρα στη Μι ελάσσονα και «ενορχηστρωμένο περισσότερο ήπια και απαλά»[420], αποδιδόμενο από μόνα τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες, «ως εάν το αίσθημα της καταδίωξης να έχει υποχωρήσει»[421] (Ricordi, σελ. 205, μ. 5 – σελ. 206, μ. 7).

Καθώς η ηρωίδα ανακαλεί στη σκέψη της τα όσα διαδραματίστηκαν στο κοντινό πανδοχείο, «μια θυελλώδης φράση γεμάτη από συγχορδίες 7ης ελαττωμένης και παύσεις»[422] αποδίδει και πάλι τις ανησυχίες και τους φόβους της˙ όμως, εκείνο που την πονάει περισσότερο είναι η εγκατάλειψή της από τον εραστή της. Ο αβάσταχτος πόνος της είναι που εμπνέει στον συνθέτη «μιαν από εκείνες τις έντονα θλιμμένες φράσεις με τις οποίες είχε στο παρελθόν ευνοήσει πολλές τραγικές ηρωίδες», ενώ καθιστά αυτόν ακόμη πιο έντονο η χρήση μιας καινούργιας, περισσότερο εκλεπτυσμένης αρμονικής επεξεργασίας[423] (Ricordi, σελ. 207, μ. 5 – σελ. 208).

Ταυτόχρονα ο πόνος της αυτός, η ιδέα της εγκατάλειψης, είναι που την οδηγούν στην προσευχή της προς την Παναγία. Κατά τον V. Godefroy «η προσευχή της Leonora διαψεύδει τη ρήση του ιδίου του Verdi (όταν σχεδίαζε τον *Βασιλά Ληρ*) πως όλες οι οπερατικές προσευχές είναι ψυχρές». Κατά τον συγγραφέα, «ίσως προκαλείται μια άυλη ψυχρότητα από τον μακρινή ψαλμωδία του όρθρου των μοναχών, όμως το ραγδαία αυξανόμενο πάθος της αλλόφρονος ηρωίδας προκαλεί αδιαμφισβήτητη συγκίνηση […]»[424].

ανάλογα όμοια δραματική πλοκή των δύο έργων, καθώς και στις δύο όπερες ο χώρος του κοινοβίου αποτελεί τον τόπο στον οποίο ζητούν απεγνωσμένα καταφύγιο και λύτρωση οι απόκληροι της ζωής και του έρωτα.

[417] Αυτόθι, σελ. 464

[418] Αυτόθι.

[419] Αυτόθι.

[420] Αυτόθι.

[421] Αυτόθι.

[422] Αυτόθι.

[423] Αυτόθι.

[424] Ό.π., σελ. 111. Την άποψη του Verdi αναφορικά με τις προσευχές στην όπερα αναφέρει ο συγγραφέας και στην ενότητα τη σχετική με την προσευχή της Amelia στη Β΄ Πράξη του *Un Ballo in Maschera* (βλ. άνωθι, σελ. 106, παραπ. 401).

Η μελωδική γραμμή της άριας «Madre, pietosa Vergine» ξεχωρίζει για την εκφραστικότητά της, με κυρίαρχες στιγμές την ανιούσα 7η να έρχεται να τονίσει το αίτημα της ηρωίδας για την πολυπόθητη συγχώρηση (*perdona*), αλλά και την ξαφνική άνοδο στο Φα4 δίεση με μια ανιούσα 5η, ταυτόχρονα με την επίκληση της θείας βοηθείας. Αντίθετα η όλο και περισσότερο αυξανόμενη ελπίδα της λύτρωσης εντός του ιερού χώρου στην αρχή της δεύτερης στροφής απηχείται μέσα από μια αργή ανιούσα μελωδική γραμμή, που καταλήγει σε μια επαναλαμβανόμενη κατιούσα 3η, ταυτόχρονα με την επίμονη έκκληση της θεϊκής ευσπλαγχνίας[425]. Εκείνη όμως που κατ' εξοχήν υπογραμμίζει και εξαίρει τα σημαινόμενα των στίχων είναι η ορχηστρική συνοδεία, στην οποία ο συνθέτης αναθέτει σαφώς ρόλο ουσιαστικό για την δημιουργία της κατάλληλης δραματικής ατμόσφαιρας. Κύρια συστατικά της, «ένα λεπτά επεξεργασμένο ταραχώδες συνοδευτικό σχήμα» στα πρώτα βιολιά και στις βιόλες, αποτελούμενο αποκλειστικά από δέκατα έκτα, κυρίως όμως «μια θρηνώδης μελωδική γραμμή στο φλάουτο και στο κλαρινέττο»[426]: πρόκειται για τη γνωστή για τον θρηνώδη χαρακτήρα της μελωδική κίνηση μεταξύ των βαθμίδων V-VI-V της τονικότητας[427]. Παράλληλα όμως πρόκειται και για ένα βασικό μοτίβο του προαναφερθέντος «θέματος του Πεπρωμένου», και συγκεκριμένα «για το ποίκιλμα της πέμπτης βαθμίδας της τονικότητας από την μικρή έκτη», εμπλουτισμένη από το παραπάνω πληθωρικό και περίτεχνο συνοδευτικό σχήμα των εγχόρδων[428] (Ricordi, σελ. 209-211, μ. 4).

Τόσο ο Budden (βλ. κάτωθι, σελ. 113) όσο και ο Parker χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο κομμάτι ως Ρομάντζα «του τύπου ελάσσων-μείζων[429], ενώ ο Andreas Giger εντάσσει αυτό στα κομμάτια εκείνα όπου μέσα από την ποικιλία των θεματικών ενοτήτων τους απηχείται η επιρροή της Γαλλικής αισθητικής στον Verdi. Στην θεώρησή του αυτή τον οδηγεί ειδικότερα η παρουσία *μη παραλλήλων* αλλά και *ασυμμέτρων φράσεων*[430], ενώ περαιτέρω επισημαίνει πως στη συγκεκριμένη όπερα (όπως και στις δύο που προηγήθηκαν), η τεχνοτροπία του Verdi ως προς το συγκεκριμένο θέμα δείχνει να «εξελίσσεται σταθερά», καθώς τα παραπάνω έργα «περιέχουν έναν κατά βάσιν σταθερό αριθμό μη-τυποποιημένων θεματικών ενοτήτων»[431].

Ακόμη περισσότερο εκφραστική χαρακτηρίζεται η τελική ενότητα της άριας, στην Μείζονα Τονική (*Deh! non m' abbandonar, pietà, pietà di me, Signore!*),

---

[425] Κατά τον Budden η μελωδική γραμμή της παρούσης άριας ως το σημείο αυτό αποπνέει «έναν ξεκάθαρο απόηχο του "Gretchen am Spinnarde" του Schubert, το οποίο ποίημα ο Verdi είχε ήδη γνωρίσει πριν από χρόνια σε ιταλική μετάφραση» (*The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 464).

[426] Αυτόθι.

[427] Βλ. άνωθι, σελ. 44, παραπ. 151.

[428] G. de Van, ό.π., σελ. 271.

[429] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 189.

[430] «*No phrase parallelism* και *Irregular phrasing*» (ό.π., σελ. 176-177). Αφορμώμενος ο συγγραφέας από την θετική στάση του Alberto Mazzucato, μαέστρου του La Scala (Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 76), καθηγητή στο Conservatoir του Μιλάνου (αυτ., σελ. 91) και «εξαιρετικά προικισμένου μουσικοκριτικού» (Basevi, ό.π., σελ. 3) απέναντι στην όπερα του συνθέτη *Les Vêpres siciliennes*, και ειδικότερα από την αναφορά του σχετικά με την ύπαρξη σε αυτήν «ενός εύρους ιδεών πολύ περισσότερο χαρακτηριστικών σε σχέση με όλες τις προγενέστερες παρτιτούρες» του, θεωρεί πως η παραπάνω όπερα χαρακτηρίζεται για το *εύρος* της και «εξ επόψεως *ποικιλίας μελωδικών ιδεών*» (οι σημάνσεις ημέτερες), που καταδεικνύεται άλλοτε ως μελωδική ή αρμονική ανάπτυξη μιας παράλληλης φράσης ήδη από την πρώτη περίοδο, ή ως αποφυγή, *όπως και στην παρούσα περίπτωση*, παράλληλων ή ακόμη και συμμετρικών φράσεων (Giger, *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 137-138).

[431] Αυτόθι, σελ. 175.

χαρακτηριστική, όπως ήδη αναφέραμε, για τις ηρωίδες της μεσαίας περιόδου της Βερντιανής δραματουργίας (βλ άνωθι, σελ. 90). Κατά τον Budden, η συγκεκριμένη «λύση», το «πέρασμα» από την ελάσσονα στη μείζονα, είναι που θα πρέπει να μας οδηγήσει στο να αναζητήσουμε τις καταβολές της παρούσης άριας στο «Tacea la notte» από το *Il Trovatore*, καθώς σε αμφότερες τις περιπτώσεις πρόκειται για «στροφικούς απογόνους της ρομάντζας με μορφή από ελάσσονα σε μείζονα»[432], ενώ κατά τον J. Kerman πρόκειται για άλλη μια περίπτωση όπου η μετάβαση στην Μείζονα Τονική (σε μια άρια που αρχίζει σε ελάσσονα) συνδυάζεται με την εμφάνιση ενός «επανερχόμενου θέματος», με την *Traviata* ν' αποτελεί την πρώτη όπερα του Verdi όπου πραγματοποιήθηκε ο συνδυασμός αυτού του είδους[433].

Το εν λόγω θέμα της συγκεκριμένης ενότητας, που σύμφωνα με τον J. Rosselli επιφέρει και την κλιμάκωση στην παρούσα άρια της Leonora, είναι ήδη γνωστό από την Εισαγωγή, όπου «το καταδιώκει το θέμα του "πεπρωμένου", όπως συμβαίνει συνεχώς με την ηρωίδα»[434]. Πρόκειται για μια μελωδία που ο εν λόγω συγγραφέας χαρακτηρίζει ως «μια σπειροειδώς ανερχόμενη καμπύλη, καλύπτοντας μια ενάτη»[435], ενώ ο Budden διακρίνει σ' αυτήν «επάλληλα τόξα, καθένα από τα οποία σχηματίζει μια ανιούσα 6η και συνεχίζει κατερχόμενο κατά τόνο», επισημαίνοντας παράλληλα τη ζωτική σημασία τους για την «tinta» της όπερας[436]. Ο Kerman επίσης δίδει στο σημείο αυτό ξεχωριστή σημασία, καθώς, όπως επισημαίνει, η σχηματιζόμενη επέρεση «από την έκτη προς την πέμπτη βαθμίδα» αποτελεί ιδιαίτερα αγαπητό μελωδικό στολίδι στην Ιταλική όπερα[437].

Η τονική μεταβολή και η ριζική μεταβολή ύφους στη μελωδική γραμμή της Leonora συνοδεύεται από ανάλογη μεταβολή του ορχηστρικού συνοδευτικού πλαισίου: «τα ταραχώδη δέκατα έκτα» της προηγηθείσης συνοδείας δίδουν τη θέση τους σ' ένα «συγκρατημένο τρέμολο»[438], ενώ η είσοδος των τυμπάνων έπειτα από τα πνευστά συνεισφέρει σε μια χαρακτηριστική αύξηση της έντασης στην καταληκτική φράση (Ricordi, σελ. 211, μ. 5 – σελ. 212, μ. 3).

Όταν ωστόσο ακούγεται *η μακρινή ψαλμωδία των μοναχών* και η ηρωίδα «μεταρσιώνεται ακόμη περισσότερο από τη λειτουργία τους με τις στέρεες, βασικές αρμονίες της, το δραματικό αποτέλεσμα ξεπερνά κάθε προσδοκία. Τα Βερντιανά χορωδιακά εντός ναών ουδέποτε επιδίδονται σε πολυφωνικές επεξεργασίες του στυλ Μπαρόκ. Η μελωδία τους είναι απλή και ευθεία»[439], και γι' αυτό προφανώς επιδρά άμεσα στην ψυχή του ακροατή. Κατά τον W. A. Herrmann, η παρέμβαση αυτή των Μοναχών δημιουργεί την «δέουσα πνευματική ατμόσφαιρα για την περισσότερο προσωπικού χαρακτήρα προσευχή της κεντρικής ηρωίδας»[440]. Συγκρίνοντας περαιτέρω ο μελετητής την παρούσα χορωδιακή παρέμβαση μ' εκείνην στο «Casta Diva» της Norma, επισημαίνει την εξέχουσα σημασία αυτής για το κομμάτι, θεωρώντας πως χωρίς αυτήν, η παρούσα άρια της Leonora «θα ήταν αδιανόητη»[441]. Πολύ περισσότερο η παρέμβαση αυτή της χορωδίας ανακαλεί το Finale της Δ΄ Πράξης της *Favorite*, όπου η Leonor, έχοντας αφιχθεί στο Μοναστήρι ακριβώς τη στιγμή κατά

---

[432] *The Operas of Verdi*, vol. 2, ό.π., σελ. 465.
[433] *Opera as Drama*, ό.π., σελ. 133-134.
[434] Ό.π., σελ. 125.
[435] Αυτόθι
[436] *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 446.
[437] *Opera as Drama*, ό.π., σελ. 134.
[438] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 465.
[439] Godefroy, ό.π., σελ. 111.
[440] Ό.π., σελ. 98.
[441] Αυτόθι, σελ. 136.

την οποία ο αγαπημένος της Fernand πρόκειται να δώσει τους όρκους του ως μοναχός, συνδυάζει το δικό της παραλήρημα με τις φωνές της χορωδίας που καλούν τον δόκιμο μοναχό να επιτελέσει το ιερό καθήκον του (βλ. άνωθι, σελ.). Όχι λιγότερο όμως η Σκηνή απηχεί και το Larghetto από την 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης του *Poliuto,* όπου η Paolina νιώθει συντριβή και κατάνυξη ακούγοντας από το εσωτερικό της κατακόμβης τον σύζυγό της να προσεύχεται ακόμη και για τους εχθρούς του συνοδευόμενος από έναν ιδιαίτερα περίτεχνο χορωδιακό βοκαλισμό (βλ. άνωθι, σελ. 17).

Όπως γνωρίζουμε ήδη από το λιμπρέττο, το τετράφωνο λατρευτικό άσμα των μοναχών συνοδεύεται από τις συγχορδίες του Εκκλησιαστικού Οργάνου, ενώ η είσοδος της χορωδίας με υπόβαθρο τη σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας μ' εκείνην της VI βαθμίδας, πέραν του εξόχου δραματικού αποτελέσματος που επιφέρει – η «απροσδόκητη» παρουσία των μοναχών, «απρόσμενη απάντηση» στις εκκλήσεις της ηρωίδας – ανακαλεί άμεσα αντίστοιχη παρέμβαση από το Finale Secondo του *Stiffelio*[442].

Η επαναφορά προς στιγμήν της Ελάσσονος Τονικής έρχεται ν'αποδώσει τις αμφιβολίες της ηρωίδας ως προς τις αντιδράσεις των μοναχών στην παρουσία της: αποσπάσματα από το προηγηθέν συνοδευτικό πλαίσιο (βιολιά-βιόλες / φλάουτο-κλαρινέττο) υποστηρίζουν τις αμφίβολες φράσεις της (Ricordi, σελ. 214-216, μ. 1). Όμως η ελπίδα όσο και η ανάγκη για λύτρωση καθιστούν την απόφασή της αμετάκλητη, στερεώνοντας την ελπίδα της. Για άλλη μια φορά επαναλαμβάνει την προσευχή της, όμως τώρα *con più forza*, ενώ οι μοναχοί, με τις όλο και πιο πυκνές παρεμβάσεις τους ταυτόχρονα με τις ικεσίες της ηρωίδας, συμβάλλουν περαιτέρω στην τόνωση του ηθικού της: για άλλη μια φορά η τελευταία μελωδική της φράση επαναλαμβάνεται, τώρα όμως με την υποστήριξη του συνόλου της ορχήστρας, συμπεριλαμβανομένων των τυμπάνων και της Gran Cassa (Ricordi, σελ. 216, μ. 2 – σελ. 218).

Atto Quarto. Melodia Leonora.
G. Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Σε αντίθεση με την 2η Σκηνή της Β΄ Πράξης, το σκηνικό στην τελική Σκηνή της Δ΄ Πράξης της όπερας δεν προδιαγράφεται ως «θρησκευτικό», τουλάχιστον με βάση τις αναφορές του λιμπρέττου. Ακόμη και η εμφάνιση της Leonora δεν φαίνεται να έχει «θρησκευτικά» χαρακτηριστικά: της παρουσίας της στον συγκεκριμένο χώρο έχει προηγηθεί τόσο ο εκτενής διάλογός της με τον πατέρα Guardiano, όσο και μια ξεχωριστή ιεροτελεστία, παρουσία όλων των μοναχών[443]. Φαίνεται όμως πως τίποτε απ' όλα αυτά δεν ήταν ικανό να την λυτρώσει από το πάθος του ανικανοποίητου έρωτα· τίποτε δεν μπορεί να αναπληρώσει την απουσία του αγαπημένου της εραστή. Η ίδια στον διάλογό της με τον Guardiano είχε απορρίψει την πρότασή του για την είσοδό της

[442] Βλ. σελ. 616 της παρούσης διατριβής. Ειδικότερα και αναφορικά με τη χρήση του Οργάνου, ενδιαφέρουσα και η άποψη του A. Einstein, ο οποίος προτείνει μια σύγκριση της παρούσης Σκηνής με την αρχή των *Αρχιτραγουδιστών* του Wagner (*Die Meistersinger*), επισημαίνοντας ωστόσο πως εκεί πρόκειται για την «πλήρη ιστορική και αρμονική-πολυφωνική λαμπρότητα του Προτεσταντικού χορικού, μια ακτινοβολούσα εισαγωγή στην εορταστική σύνθεση». Αντίθετα «στον Verdi, πρόκειται για τον πλέον απλό ήχο, την απλούστερη αρμονία, απλά και μόνο για χρώμα, μια μικρή εκκλησία μοναστηριού μ' ένα απλό όργανο, όμως απείρως ελκυστικότερο και πιο συγκινητικό» (ό.π., σελ. 282).
[443] Βλ. σελ. 144 κ.ε. και 237 κ.ε. αντίστοιχα της παρούσης διατριβής.

σ' ένα κοινόβιο: η Leonora δεν είναι στην πραγματικότητα «φύση θρησκευτική»˙ η επιλογή της να ζήσει ως «ερημίτης» σχετίζεται με μια βαθύτερη αναζήτηση του Θεού, με τη συνύπαρξη μ' Αυτόν έξω από καθιερωμένα «σχήματα» και συμβατικούς τρόπους έκφρασης της θρησκευτικής πίστης. Αντίθετα εκείνο που την έχει ωθήσει στην απόφασή της αυτή είναι η πλήρης απαξίωση της ύπαρξής της: έχοντας χάσει τον αγαπημένο της, η Leonora δεν είναι παρά μια *νεκρή κατά κόσμον*˙ το κατ' εξοχήν τραγικό στοιχείο που την διακρίνει ωστόσο είναι μια ανυπέρβλητη απόγνωση, με συνεπακόλουθο την επίμονη αναζήτηση του θανάτου.

Αυτά τα χαρακτηριστικά αποδίδονται από τον λιμπρεττίστα στην ηρωίδα ακριβώς κατά την στιγμή που φαίνεται να βγαίνει από την σπηλιά της: *Leonora, pallida, sfigurata, esce dalla grotta, agitatissima*. Όπως και στο τέλος της Β΄ Πράξης, έντονη είναι και τώρα η επιθυμία της να προσευχηθεί˙ όμως τώρα το αίτημά της είναι ένα και μοναδικό:

Pace, pace, mio Dio!

Βαθύτατα απεγνωσμένη, χωρίς την παραμικρή ελπίδα για λύτρωση, ουδόλως έχει διάθεση να «συνομιλήσει» με τον Θεό. Αιτήματα «θρησκευτικού» περιεχομένου, όπως *άφεση αμαρτιών*, ή επίκληση του ελέους και της θείας βοηθείας, δεν φαίνεται πλέον να ανήκουν στις προθέσεις της. Ίσως και αυτή η ύπαρξη του Θεού να μην έχει γι' αυτήν ουσιαστική σημασία, αφού, όπως μονολογεί, το μόνο που καθορίζει την ψυχοσωματική της υπόσταση είναι η απηνής καταδίωξή της από ένα απροσδιόριστο, απρόσωπο Πεπρωμένο:

Cruda sventura
M' astringe, ahimè, a languir;
Come il di primo da tant' anni dura
Profondo il mio sospir.

Πριν γίνει αποδεκτή στη Μονή, ζητούσε επίμονα από την Παναγία να την βοηθήσει ώστε να εξαλείψει από μέσα της την εικόνα του Alvaro. Αντίθετα τώρα είναι αυτή η εικόνα που ανακαλεί στη μνήμη της, ομολογώντας πως η αγάπη της γι' αυτόν δεν πρόκειται να εκλείψει:

L' amai, gli è ver!... ma di beltà e valore
Cotanto Iddio l' ornò,
Che l' amo ancor, né togliermi dal core
L' immagin sua saprò.

Είναι όμως ο ασίγαστος πόθος γι' αυτόν, η μνεία του ονόματός του και μόνο που εντείνει και κορυφώνει για άλλη μια φορά τον πόνο της. Ο Θεός τώρα πιστεύεται ως «αντίδικος», ως «σύμμαχος» με το σκληρό Πεπρωμένο:

Alvaro io t' amo, e su nel cielo è scritto:
Non ti vedrò mai più.

Ως εκ τούτου, το μόνο που ζητεί από τον Θεό είναι ο θάνατος:

Oh Dio, Dio, fa ch' io muoia.

Ασύγκριτα τραγικότερη από κάθε άλλη ερωτευμένη ύπαρξη της Βερντιανής δραματουργίας η Leonora, δεν επιθυμεί να πεθάνει προσδοκώντας τη συνεύρεση με τον αγαπημένο της στον Ουρανό. Ο λόγος της βρίσκεται στα όρια του Μηδενισμού. Ο θάνατος καταφάσκεται όχι ως το πέρασμα σ' αυτό που η θρησκευτική γλώσσα ονομάζει αιωνιότητα, δεν διαφαίνεται η παραμικρή επιθυμία υπέρβασής του. Θεωρείται απλά ως το «τέλος» κάθε πόνου, ως μια αόριστη «λύτρωση» από όσα βασανίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη επί γης:

Ché la calma

Può darmi morte sol.

Invan la pace qui sperò quest' alma

In prenta a tanto duol.

Το θέμα του Πεπρωμένου, παιγμένο «για πρώτη φορά έπειτα από τη Β΄ Πράξη»[444], εισάγει και πάλι την Leonora στη σκηνή. Για άλλη μια φορά ο συνθέτης τροποποιεί τόσο το τονικό πλαίσιο, θέτοντας την Σι ύφεση ελάσσονα ως κύρια τονικότητα, όσο και την ορχηστρική συνοδεία, περιοριζόμενος για την απόδοση της μελωδίας στα πρώτα βιολιά και στα τσέλλα και αρκούμενος στις συγχορδίες των λοιπών εγχόρδων και των φαγκόττων για την απόδοση του συνοδευτικού πλαισίου. Ωστόσο η γνωστή μελωδία δεν διακόπτεται εν προκειμένω με τρόπο βίαιο, όπως συνέβη στη Β΄ Πράξη (βλ. άνωθι, σελ. 111). Καταλήγοντας η ορχήστρα στην περιοχή της Δεσπόζουσας, υποχωρεί διακριτικά, αφήνοντας ν' ακουστεί η φωνή της ηρωίδας, που ζητεί απεγνωσμένα να ειρηνεύσει η ψυχή της: ένα εκτενές Φα^4 που αφήνεται να «σβήσει» στην υποκείμενη 8^η (Ricordi, σελ. 574-575, μ. 2).

Όμοια με την preghiera της προηγούμενης ενότητας, ο Andreas Giger διαπιστώνει και εν προκειμένω την επίδραση της Γαλλικής αισθητικής στη σύνθεση της άριας, διακρίνοντας ωσαύτως μη-παράλληλες και (ως επί το πλείστον) ασύμμετρες φράσεις, συνήθως μακράς διαρκείας και με «περισσότερα από ένα χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα»[445]. Εστιάζοντας ωστόσο και στη διαμόρφωση του ποιητικού κειμένου, χαρακτηρίζει την εν λόγω *μελωδία* ως «ένα από τα πλέον ασυνήθιστα μέρη» της συγκεκριμένης όπερας. Όπως επισημαίνει, το κείμενο αυτής «αποτελείται από εναλλασσόμενους και ομοιοκατάληκτους ενδεκασύλλαβους (*endecasillabi*) και επτασύλλαβους (*settenari*) στίχους, έναν συνδυασμό που ο Verdi είχε αντιμετωπίσει για πρώτη φορά σε χορωδιακά των *Λομβαρδών* ("Gerusalem!... Gerusalem…") [βλ. κάτωθι, σελ. 218 κ.ε.], της *Μάχης του Λενιάνο* ("Fra queste dense tenebre") [βλ. κάτωθι, σελ. 483 κ.ε.], και αργότερα σε μιαν άρια από το *Il trovatore* […]». Κατά τον Giger, «η περισσότερο ενδιαφέρουσα λύση» του προβλήματος πραγματοποιήθηκε στο χορωδιακό των *Λομβαρδών*, «όπου ο Verdi προσήρμοσε την ασυνήθιστη ποιητική μορφή» καταφεύγοντας σε «μιαν ασύμμετρη φραστικά επίκληση *a cappella*, ακολουθούμενη από συμμετρικές ρυθμικά εξάμετρες φράσεις […], ασύμμετρες ρυθμικά τετράμετρες φράσεις […], καθώς και από ένα κατάλληλα προσαρμοσμένο πέρασμα μεταβατικού χαρακτήρα […]». Ο συγγραφέας εξαίρει την «λύση» που ακολούθησε ο συνθέτης στο συγκεκριμένο κομμάτι, χαρακτηρίζοντας αυτήν ως

[444] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 508.
[445] *Verdi and the French*…, ό.π, σελ. 177 & 178.

«καινοφανή» και θεωρώντας την «αν όχι οφειλόμενη στα επιτεύγματα του συνθέτη στην *Jérusalem* και στους *Σικελικούς Εσπερινούς*», όμως πιθανότατα εμπνευσμένη από άλλα Γαλλικά πρότυπα» και συγκεκριμένα από «το μεσαίο τμήμα της άριας του Faust "Salut! Demeure chaste et pure"»: όπως και εκείνο, «η άρια της Leonora εκτυλίσσεται με ελάχιστους παραλληλισμούς και επαναλήψεις, άλλοτε σε συμμετρικές και άλλοτε σε ασύμμετρες φράσεις, αλλά με υπόβαθρο μια περισσότερο στερεότυπη συνοδεία και χωρίς καμιά από τις ορχηστρικές αντιμελωδίες που βρίσκει κανείς στο παραπάνω Γαλλικό απόσπασμα»[446].

Κατά τα λοιπά, η «μελωδία» της Leonora διακρίνεται για τον απλό και απέριττο χαρακτήρα της, όπως φαίνεται κατά πρώτο και κύριο λόγο στην ορχηστρική συνοδεία, που στο μεγαλύτερό της μέρος αποτελείται από τους αιθέριους αρπισμούς της άρπας και που σύμφωνα με τον Budden υποδηλώνουν «την ειρήνη για την οποία η Leonora αγωνίζεται αδιάκοπα, αλλά και που συνεχώς την εγκαταλείπει»[447].

Η έκκλησή της για ειρήνη επαναλαμβάνεται τώρα με μικρότερες αξίες και στα πλαίσια μιας κατιούσας χρωματικής κίνησης, με υπόβαθρο αντίστοιχους αρπισμούς συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, με πτώση στην Μείζονα Τονική. Τα όμποε και τα κλαρινέττα επαναλαμβάνουν εν είδει απόηχου την όλη μελωδική και αρμονική ενότητα, ενώ το φλάουτο επισφραγίζει τη φράση με τον αιθέριο ήχο του, επαναλαμβάνοντας τη μουσική με τα τελευταία λόγια της ηρωίδας. Η όλη οκτάμετρη φράση επέχει και θέση επωδού, επαναλαμβανόμενη αυτούσια ή μερικώς τροποποιημένη περιοδικά και επαναφέροντας την τονικότητα της Σι ύφεση μείζονος,

---

[446] Αυτόθι, σελ. 175. Κατά τον Gilles de Van εξάλλου, η μορφή της συγκεκριμένης άριας εντάσσεται στα πλαίσια μιας μακράς πορείας, αρχομένης ήδη από την εποχή του *Macbeth,* που είχε σαν στόχο την καθιέρωση μουσικών μορφών «που να συνάδουν με την δραματική κατάσταση» (ό.π., σελ. 283). Κατά τον συγγραφέα, η εν λόγω πορεία πραγματοποιήθηκε προς δυο παράλληλες κατευθύνσεις: την *σμίκρυνση* και την *ποικιλία*, με την μεν να συνίσταται στην διατήρηση του «κλειστού κομματιού» (*pezzo chiuso*), αλλά ταυτόχρονα και στην αποφόρτισή του, και στην δε να αφορά στην προσοικείωση και στην ανάπτυξη από τον συνθέτη μορφών «που ήταν λιγότερο σε χρήση, ή που ανήκαν σε άλλες παραδόσεις» (αυτ., σελ. 281-282). Ο d. Van θεωρεί πως από την εποχή του Rigoletto και εντεύθεν, «ο τρόπος με τον οποίο δομείται μια άρια δίδει το στίγμα του χαρακτήρα, καθώς και τον τρόπο σκέψης του ήρωα ή της ηρωίδας […]». Ως εκ τούτου, η Leonora στην παρούσα όπερα «έχει τρεις άριες […], τρία διαφορετικά δομημένα σολιστικά κομμάτια, που αντιστοιχούν σε τρεις καταστάσεις, οι οποίες δεν παρουσιάζουν τίποτα κοινό μεταξύ τους» (αυτ., σελ. 284).

[447] *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 509. Η μορφή της εν λόγω συνοδείας, αλλά και η γενικότερη μελωδική κίνηση της άριας είναι προφανώς που ώθησαν τον Filippo Filippi να διακρίνει στη συγκεκριμένη άρια «ίχνη από το "Ave Maria" του Schubert». Ο Verdi ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν ήταν αυτό που θα ονομάζαμε πολυμαθής μουσικός. Αυτό επισημαίνει ο ίδιος ο συνθέτης στην απάντησή του προς τον Filippi στις 4.3.1869, αναφέροντας ωστόσο και την επίπονη και καθολική σπουδή από μέρους του τόσο των Γερμανών, όσο και των Ιταλών κλασσικών, όπως εξάλλου συνέβη και με τους άλλους συμπατριώτες του οπερατικούς συνθέτες (αυτ., σελ. 443)˙ αναφορικά δε με το επίμαχο έργο του Schubert, σημειώνει: «…πραγματικά δεν μπορώ να πω πόσα χρόνια έχουν περάσει αφ' ότου άκουσα το "Ave"˙ ως εκ τούτου, το να το μιμηθώ θα μου ήταν πολύ δύσκολο» (το πλήρες κείμενο της επιστολής βλ. αυτόθι, σελ. 443). Κατά τον Budden ωστόσο, η συγκεκριμένη παρατήρηση του Filippi «δεν ήταν μια ανόητη σύγκριση, καθώς, όπως έχει πολλές φορές ειπωθεί, πολλά από το La Forza del destino και ιδιαίτερα από το μέρος της Leonora φαίνονται πράγματι να αποκλίνουν προς τον κόσμο των Γερμανών ρομαντικών» (αυτ., σελ. 508-509).

έκφραση της πολυπόθητης ανάγκης για ψυχική γαλήνη, για τη λήθη του παρελθόντος[448] (Ricordi, σελ. 575, μ. 3 – σελ. 576, μ. 2).

Δεν συμβαίνει το ίδιο όμως με τα παρεμβαλλόμενα «επεισόδια», όπου οι ζοφερές αναμνήσεις από τις απανωτές κακοτυχίες του παρελθόντος έρχονται κάθε τόσο να ταράξουν την ήδη καταπονημένη ψυχή της ηρωίδας, μιας και οι ολέθριες συνέπειές τους είναι που ταλανίζουν αδιάκοπα την ύπαρξή της, έχοντας αφήσει ανεξίτηλα τα ίχνη τους πάνω της. Ο συνθέτης φαίνεται να «προλαμβάνει» κάθε φορά τη θλίψη που προκαλούν στην Leonora οι αναμοχλεύσεις αυτές του παρελθόντος, μεταβάλλοντας το τονικό πλαίσιο άλλοτε επαναφέροντας την Ελάσσονα Τονική, κι άλλοτε μεταβαίνοντας προς την απόμακρη περιοχή της Σολ ελάσσονος.

Η πρώτη από τις παραπάνω τονικές μεταβολές έχει μάλλον λιγότερο δραματικό χαρακτήρα, καθώς αρκεί η βάρυνση της 3ης βαθμίδας σ' έναν από τους αρπισμούς της συνοδείας προκειμένου να εισαχθεί. Η Leonora αναμιμνήσκεται *con dolore* τα όσα δεινά έχει υποστεί και εξακολουθεί να υφίσταται από το Πεπρωμένο. Οι εξαιρετικά ήπιες παρεμβάσεις των εγχόρδων, τις οποίες διαδέχονται εκείνες των ξυλίνων πνευστών υποστηρίζουν αφ' ενός «την λεπτότητα της αρμονίας»[449], αλλά και προετοιμάζουν τις επερχόμενες τονικές μεταβολές, όπως αυτή στην Ελάσσονα Δεσπόζουσα στο τέλος της στροφής. Τον δραματικό τόνο στην αφήγηση της ηρωίδας εντείνει και ο θλιμμένος ήχος του κρατημένου $Μι^3$ στο 1ο φαγκόττο, με το οποίο και αρχίζει μια περίτεχνα σχεδιασμένη «αντιμελωδία», όσο και ο «θαμπός», μελαγχολικός ήχος του φλάουτου, που πλαισιώνει την κατάληξη της φράσης με μια «δεύτερη» φωνή (Ricordi, σελ. 576, μ. 2-7).

Πολύ πιο δραματική η συνέχεια, τουλάχιστον όσον αφορά στην τονική μεταβολή για το καινούργιο επεισόδιο. Η αναφορά της ηρωίδας στο πολυπόθητο πρόσωπο του εραστή κάνει την αφήγησή της πιο δραματική. Νιώθοντας ο συνθέτης τον πόνο της ψυχής της, φροντίζει ώστε αυτός να έχει απήχηση ήδη από την εισαγωγή της προαναφερθείσης καινούριας τονικότητας. Τα ξύλινα πνευστά είναι και πάλι εκείνα που δίδουν έναν ξεχωριστό, δραματικό τόνο κατά το πέρασμα στην παραπάνω τονικότητα, με το φλάουτο και το όμποε να «υπογραμμίζουν» την καθυστέρηση του προσαγωγέα, αλλά και με τον «θρηνώδη» ήχο του φαγκόττου στην κίνηση από την 6η προς την 5η βαθμίδα της τονικότητας (Ricordi, σελ. 577, μ. 4).

Όμοια και η διαμόρφωση της μελωδικής γραμμής ακολουθεί πιστά τα εκφραζόμενα στο λιμπρέττο: ο άσβεστος πόθος της ηρωίδας για τον εραστή της, η ψυχική της ανάταση όταν con enfasi «φωνάζει» στην ερημιά την αγάπη της γι' αυτόν – *che l' amo ancor* – σηματοδοτεί μιαν ήπια κλιμάκωση της έντασης με κίνηση της γραμμής προς τις υψηλότερες περιοχές της έκτασης της σοπράνο, με κορυφαίο ένα $Φα^4$ στην αρχή του σχετικού στίχου. Η αρμονία, ακολουθώντας πιστά τις διακυμάνσεις της μελωδίας, συμμετέχει ανάλογα, οδηγώντας προς την τονικότητα της ντο ελάσσονος, με την διακριτική υποστήριξη των εγχόρδων (Ricordi, σελ. 577, μ. 8 – σελ. 578, μ. 1). Η ματαιότητα ωστόσο των συναισθημάτων της είναι που τελικά επισφραγίζει κάθε αναπόληση και ελπίδα: *Fatalità!* Την επιστροφή στην τονικότητα του επεισοδίου διαδέχεται μια απρόσμενη εκτίναξη της μελωδίας στο $Σολ^4$, ενώ για πρώτη φορά στην άρια η ηρωίδα καλείται να τραγουδήσει *f*, για να υποκύψει άμεσα στη δύναμη της μοίρας της με μια τελείως αναπάντεχη κατιούσα 8η, όπου ο θαμπός ήχος των ξυλίνων αναμιγνύεται με αυτόν της τρομπέττας, ενώ η μια ανιούσα κίνηση ημιτονίου οδηγεί στην αρμονία της Ναπολιτάνικης συγχορδίας (Ricordi, σελ. 578, μ. 3 – σελ. 579, μ. 2).

---

[448] Πρβλ και με σχετική επισήμανση του William Albert Herrmann, σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη μελωδία, «η πρωταρχική φράση», εναλλάσσεται με «ταραχώδη» επεισόδια «με τον τρόπο ενός rondo» (ό.π., σελ. 190).

[449] Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 509.

Η εμμονή της ηρωίδας ωστόσο να ικετεύει για τον θάνατό της επαναφέρει το θέμα του Πεπρωμένου. Η ένταση της στιγμής είναι τέτοια, που δίκαια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η *κορύφωση* της άριας, η κορυφαία στιγμή όπου αναδεικνύεται η τραγικότητα της ηρωίδας. Η ορχήστρα συμβάλλει αποφασιστικά στην ανάδειξη της δραματικής έντασης, με «υπογραμμισμένους» συγκοπτόμενους φθόγγους στην χαρακτηριστική κίνηση από την 6η προς την 5η βαθμίδα, αλλά – και κυρίως – με τη μίμηση σε σμίκρυνση της μελωδίας της Leonora από τα βιολιά και τα τσέλλα (Ricordi, σελ. 581, μ. 2-4).

Με την ηρωίδα να νοσταλγεί για μια ύστατη φορά την ειρήνη της ψυχής της και έπειτα από μια εξαιρετικών απαιτήσεων εκτίναξη της μελωδίας στο Σι5 ύφεση που όμως πρέπει ν' αποδοθεί *pp*, η άρια οδηγείται σε πτώση. Ωστόσο δεν έχει έλθει ακόμη το τέλος: η υποψία για την παρουσία ανθρώπου στην περιοχή της αρκεί για να μεταβάλλει άρδην τη διάθεση της Leonora «από τη μελαγχολία στον έντονο φόβο»[450]. Με την υποστήριξη ενός τρέμολο, συνδυασμένου με βίαια περάσματα των χαμηλών εγχόρδων και με υπόβαθρο μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, επαναλαμβάνοντας τις απειλές του Guardiano – *Maledizione!* – (βλ. κάτωθι, σελ. 241) η ηρωίδα σπεύδει να κρυφτεί στη σπηλιά της υπό τους ήχους ενός δυναμικού ορχηστρικού *tutti*[451] (Ricordi, σελ. 584, μ. 4 – σελ. 587).

1.1.10. *AIDA*

Όπερα σε τέσσερις πράξεις σε λιμπρέττο Antonio Ghislanzoni, βασισμένο σ' ένα σενάριο του Auguste Mariette [452].

---

[450] Αυτόθι

[451] Η συγκεκριμένη ενότητα χαρακτηρίζεται υπό του Scott L. Balthazar ως το *tempo di mezzo*, με την *cabaletta* να έχει παραλειφθεί εξ ολοκλήρου («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 52).

[452] Budden, *The Operas of Verdi* Vol. 3, Clarendon Paperbacks, Νέα Υόρκη 2002, σελ. 160. Κατά τον C. Osborne ωστόσο, η πατρότητα του λιμπρέττου ανήκει στον Camille du Locle, ο οποίος βασίστηκε «σε μια σύνοψη του Auguste Mariette (Μπέη)», ενώ ο Ghislanzoni φέρεται να είναι εκείνος που μετέφρασε το λιμπρέττο (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 369, 372-373). Την άποψη αυτή ωστόσο δεν συμμερίζεται απόλυτα ο E. Newman, θεωρώντας πως αυτή «δεν καλύπτει πλήρως το σύνολο των γεγονότων, όπως γνωστοποιούνται σ' εμάς μέσα από τις επιστολές του Verdi». Ο συγγραφέας κατά βάσιν λαμβάνει υπ' όψιν αφ' ενός τις *ποικίλες μεταβολές* που ο ίδιος ο συνθέτης συνέστησε στον du Locle, στα πλαίσια της από κοινού επεξεργασίας τους πάνω στο σχέδιο που ο δεύτερος προσεκόμισε στον Verdi κατά την επίσκεψή του στη Sant' Agata τον Ιούνιο του 1870, και αφ' ετέρου στην επιθυμία του συνθέτη να αναθέσει εξ αρχής στον Ghislanzoni «να μετατρέψει το κείμενο της Γαλλικής πρόζας σε Ιταλικό στίχο» (*Stories of the Great Operas And Their Composers*, Carden City Publishing Co., Inc., Νέα Υόρκη 1930, σελ. 119). Το γεγονός της επίσκεψης του du Locle στη Sant' Agata και τα όσα έλαβαν χώρα κατ' αυτήν αναφέρει και ο C. Osborne, ο οποίος, εστιάζοντας στις πολλαπλές παρεμβάσεις του συνθέτη τόσο στο κείμενο του Γάλλου λιμπρεττίστα, όσο και στη συνέχεια στην επεξεργασία του Ghislanzoni, θεωρεί πως *πραγματικός λιμπρεττίστας της Aida* είναι *ο συνθέτης της* (*A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 214). Ακόμη πιο ξεκάθαρος ο R. Hardcastle, που για τους ίδιους λόγους *δεν θεωρεί υπερβολή* «το να πει κάποιος πως όχι ένας, αλλά τέσσερις λιμπρεττίστες ενεπλάκησν στην όπερα»: ο Auguste Mariette, ο οποίος «έγραψε το αρχικό περίγραμμα της πλοκής», ο du Locle, που «βοήθησε να αναπτυχθεί το σενάριο», ο Ghislanzoni, ο οποίος «έγραψε τους στίχους, ενώ ήταν ο Verdi εκείνος που στα χέρια του έγινε πραγματικότητα η ισορροπία ανάμεσα στο κείμενο και στη μουσική […]» (ό.π., σελ. 133).

Ανάλογα ερωτήματα έχουν ανακύψει κατά καιρούς και αναφορικά με την αυθεντική εκδοχή της πλοκής της όπερας, ιδιαίτερα κατά την εποχή της επιστημονικής προσέγγισης των έργων του συνθέτη. Ο Budden συγκεριμένα αναφέρεται σε «κάποιον Matteo Glinski» (εννοώντας προφανώς τον διάσημο Πολωνό δημοσιογράφο, διευθυντή ορχήστρας και

Atto Primo. Scena e Romanza. Aida.
G. Ricordi, n.d.[1913] P.R. 153.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_I_(full_score).pdf.

Η υπόθεση της συγκεκριμένης όπερας εκτυλίσσεται «στη Μέμφιδα και στις Θήβες κατά την περίοδο των Φαραώ»[453]. Πρόκειται για «την ιστορία του μοιραίου έρωτα ανάμεσα στον Radames, έναν νεαρό ηρωικό ηγέτη του Αιγυπτιακού Στρατού, και στην Aida, μια Αιθιόπισσα πριγκίπισσα που έχει πιαστεί σκλάβα των Αιγυπτίων» και που «διχάζεται ανάμεσα στην αφοσίωσή της προς τους συμπατριώτες της και στον πατέρα της, τον Αιθίοπα βασιλιά, και στην αγάπη της για τον εχθρό τους, τον Radames»[454]. Το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει η Αιθιόπισσα σκλάβα Aida αμέσως έπειτα από την πανηγυρική τελετή κήρυξης του πολέμου των Αιγυπτιακών στρατευμάτων ενάντια σ' εκείνα του πατέρα της (βλ. κάτωθι, σελ. 457-458), είναι όντως τραγικό. Λίγο πριν, εν μέσω πολεμικών ιαχών και με τους παρισταμένους Αιγυπτίους έτοιμους να σκορπίσουν τον θάνατο στους *ξένους εισβολείς*, συμμετέχοντας στο μεγάλο σύνολο και τραγουδώντας μια «συγκοπτόμενη αντιμελωδία», εξέφραζε «την αγωνία της για την επερχόμενη μάχη»[455], ενώ το αντίστοιχο ποιητικό κείμενο αποδίδει με τον πλέον εύγλωττο τρόπο το φοβερό δίλημμα που βασανίζει την ψυχή της:

Per chi piango? per chi prego?

συνθέτη Mateusz Glinski (βλ. σχετ. λήμμα εν *Oxford Music Online*), ο οποίος, βασιζόμενος σε καταγραφές του La Scala, εικάζει πως «η αυθεντική πηγή της όπερας βρίσκεται στην όπερα του Metastasio *Nitteti*, η οποία μελοποιήθηκε από δεκατρείς συνθέτες ανάμεσα στο 1756 και στο 1812 […]» (*The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 165-166. Αναλυτική αφήγηση της υπόθεσης της συγκεκριμένης όπερας βλ. Osborne, *The Complete Operas of Verdi*, σελ. 378-379. Ο Osborne εξάλλου φέρεται, κατά τον Budden, να είναι εκείνος που *έχει συζητήσει εκτενώς* την παραπάνω θέση). Ανάλογες αμφιβολίες ωστόσο εκφράζει και ο P. Southwell-Sander, ο οποίος θεωρεί πως η υπόθεση της Aida «παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία τόσο με αυτήν της *Nitteti*, όσο και με τον *Bajazet* του Racine» (ό.π., σελ. 122). Τέλος, ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η αναφορά της M. J. Philips Matz, η οποία αναμιγνύει στο συγκεκριμένο θέμα και το όνομα του Temistocle Solera (!). Κατά την συγγραφέα, ο λιμπρεττίστας των πρώτων μεγάλων επιτυχιών του Verdi, «έπειτα από τη ρήξη κατά τον χειμώνα του 1845-46, όταν εγκατέλειψε τη Μαδρίτη αφήνοντας το λιμπρέττο του *Attila* ημιτελές, και θέτοντας σε κίνδυνο την πρεμιέρα της όπερας», κατέφυγε στην Αίγυπτο, όπου «έγινε υπάλληλος της κυβέρνησης του Χεδίβη». Κατά την Matz, με δεδομένη τόσο την άποψη του συνθέτη, πως «πίσω από το σενάριο…βρίσκεται κάποιος που γνωρίζει πολύ καλά το θέατρο», αλλά και «τη θέση του Solera στην Αίγυπτο, είναι πιθανόν να είναι αυτός ο πραγματικός συγγραφέας του σεναρίου», καθώς «αυτός μόνος είχε την εμπειρία δεκαετιών στο να συνθέτει και να γράφει για το θέατρο αυτό που απαιτείτο». Θεωρώντας πως «η αυθεντική πλοκή» του έργου «βρίσκεται σε επεισόδια διάσπαρτα στα *Αιθιοπικά Πράγματα* του Ηλιοδώρου», κάτι που, κατ' αυτήν, αποδεικνύεται από την πολλαπλή αντιστοιχία χαρακτήρων και σκηνών, στηρίζει περαιτέρω την άποψή της και στις «ομοιότητες ανάμεσα στον *Nabucco* και στην *Aida*», θεωρώντας τους χαρακτήρες των δύο έργων ως «σχεδόν πανομοιότυπους». Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, η συγγραφέας ομολογεί πως «δεν έχει αποδείξεις πως ο Solera υπήρξε ο συγγραφέας˙ όμως το γεγονός πως αυτός και ο συνθέτης συμφιλιώθηκαν στη Φλωρεντία το 1871» αποτελεί κατ' αυτήν ένδειξη πως ο Verdi μπορεί να είχε ανακαλύψει την πραγματική ταυτότητα του συγγραφέα του σεναρίου (ό.π., σελ. 571-573).

[453] Hardcastle, ό.π., σελ. 132.

[454] W. Schoell, ό.π., σελ. 108.

[455] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.

Qual potere m' avvince a lui?

Deggio amarlo…ed è costui

Un nemico…un stranier!

Τώρα, έχοντας μείνει μόνη στη σκηνή, τελώντας σε σύγχυση, επαναλαμβάνει κι αυτή την ευχή προς τον ηγέτη των Αιγυπτιακών στρατευμάτων: *Ritorna vincitor!*, όμως την ίδια στιγμή αντιλαμβάνεται το παράδοξο αίτημά της: μπορεί ο Radames να είναι ο αγαπημένος της, όμως πώς είναι δυνατόν να παρακαλεί για τη συντριβή των ομοεθνών της, τον θάνατο των αδελφών της, με τον πατέρα της να σύρεται δεμένος στο άρμα του Αιγύπτιου στρατηγού;

Άμεσα η ηρωίδα απευθύνεται στους θεούς, ζητώντας να ξεχάσουν τα λόγια της αυτά και ικετεύοντάς τους να αφανίσουν τις στρατιές των Αιγυπτίων καταπιεστών, ώστε να μπορέσει να επιστρέψει στην πατρική αγκαλιά:

L' insana parola

O Numi, sperdete!

Al seno d' un padre

La figlia rendete;

Struggete, la squadre

Dei nostri oppresor!

Η πρώτη αυτή «θρησκευτική» αποστροφή της Aida είναι μάλλον «τυπική», καθώς και αναμενόμενη. Πρόκειται ουσιαστικά για την αναζήτηση μιας παρέμβασης «άνωθεν», για την επίκληση μιας υπερφυσικής δύναμης, με σκοπό την υπέρβαση μιας απειλής, αλλά και την συγχώρηση ενός ατοπήματος.

Γρήγορα ωστόσο η ηρωίδα αντιλαμβάνεται πως η ικανοποίηση του αιτήματός της αυτού σημαίνει ταυτόχρονα τον αφανισμό του αγαπημένου της. Είναι η στιγμή που συνειδητοποιεί το αδιέξοδό της: τόσο ο πατέρας της, όσο και ο εραστής της, είναι γι' αυτήν πρόσωπα *ιερά*, και ως εκ τούτου, οποιαδήποτε κι αν είναι η έκβαση του πολέμου, ο πόνος της ψυχής της θα είναι αβάσταχτος. Η θρησκευτική διάθεση της ηρωίδας αρχίζει τώρα να προσλαμβάνει διαφορετικό χαρακτήρα, πολύ πιο τραγικό και έντονα υπαρξιακό. Η αμέριστη αγάπη της τόσο για τον πατέρα της όσο και για τον εραστή της, την οδηγεί στο να στρέφει διαρκώς το βλέμμα της προς τους θεούς, όμως οι τραγικές συγκυρίες που βιώνει νιώθει πως κάνουν *την προσευχή της κατάρα, τον θρήνο της έγκλημα, τους στεναγμούς της αμαρτία*, ενώ, νιώθοντας όπως η Leonora στη Δ΄ Πράξη του *La Forza del Destino*, «βλέπει» τον θάνατο ως τη μοναδική «λύση» του αδιεξόδου της:

I sacri nomi di padre…di amante

Né profferir poss' io, ne ricordar…

Per l' un…per altro…confusa…tremante…

Io pianger vorrei, vorrei pregar.

Ma la mia prece in bestemmia si muta…

Delitto è il pianto a me…colpa il sospir…

In notte cupa la mente è perduta…

E nell' ansia crudel vorrei morir.

Όμως τελικά η ελπίδα μέσα της δεν έχει πεθάνει. Για άλλη μια φορά στρέφει τα μάτια του σώματος και της ψυχής της προς τον ουρανό, ζητώντας το έλεος και την ευσπλαγχνία των θεών. Η προσευχή αυτή της ηρωίδας διαφέρει αισθητά από την προηγούμενη επίκληση των θεών, καθώς δεν πρόκειται για ένα απλό αίτημα βοηθείας, αλλά για μια συντετριμμένη ομολογία «αποτυχίας», μια απεγνωσμένη αναζήτηση λύτρωσης. Την ίδια στιγμή, η «ιεροποίηση», ή, καλύτερα, η «θεοποίηση» της αγάπης της για τον Radames, εκφρασμένη με μια ανάλογη επίκληση του *θεού-έρωτα* και με μοναδικό αίτημα τον θάνατό της (!), αποκαλύπτει όχι μόνο την ολοκληρωτική αφοσίωσή της στο πρόσωπο του εραστή της, αλλά και την πλήρη αυταπάρνηση της «ατομικής» της υπόστασης:

Numi, pieta! – del mio soffrir!

Speme non v' ha – pel mio dolor!

Amor fatal – tremendo amor,

Spezzami il cor, fammi morir!"

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Budden, «η σύγκρουση ανάμεσα στον έρωτα και στο πατριωτικό καθήκον», όπως εκφράζεται στην παρουσα ρομάντσα της Aida, «είναι αρκετά συνηθισμένο θέμα, όμως η εδώ αντιμετώπισή του από τον Verdi είναι εξ ολοκλήρου καινούργια, ιδιαίτερα στα πλαίσια μιας άριας εξόδου»[456]. Κατά τον συγγραφέα, η πρωτοτυπία του κομματιού συνίσταται στο γεγονός πως εν προκειμένω ο συνθέτης «διευθετεί έναν εσωτερικό διάλογο με τη μέθοδο ενός ντουέττου», και συγκεκριμένα «ως μια διαδοχή σύντομων αντιθέτων μερών, με το καθένα να αποβαίνει περισσότερο "συγκροτημένο" σε σχέση με το προηγούμενό του»[457].

Τόσο ο Budden όσο και ο G. de Van, χαρακτηρίζοντας κατ' αρχάς το τμήμα που αρχίζει με τη φράση «Ritorna vincitor» ως *recitativo*, διακρίνουν στην άρια *πέντε ενότητες*, όπου η αρχική επίκληση των θεών περιλαμβάνεται στη δεύτερη εξ αυτών, *στη Mi ελάσσονα* και με ένδειξη *Più mosso*. Κατά τον Budden, πρόκειται για μια περίοδο 16 μέτρων, «που προεκτείνεται ως τα είκοσι μέσω μιας διακοπτόμενης πτώσης»[458], ενώ ο G. De Van χαρακτηρίζει αυτήν ως «ένα αριόζο», αποτελούμενο «από τέσσερα τετράμετρα (έξι εξασύλλαβους [*senari*] στίχους)», όπου «σ' έναν έντονα εξαγγελτικό τόνο, η Aida ικετεύει τους θεούς να καταστρέψουν τον Αιγυπτιακό στρατό»[459].

Στην πρώτη οκτάμετρη πρόταση, αρχίζοντας από την κύρια τονικότητα και καταλήγοντας στην σχετική μείζονα, η «προσευχή» της ηρωίδας αποδίδεται με μια ιδιαίτερα λιτή μελωδική γραμμή, κινουμένη όμοια με κλίμακα, που κορυφώνεται στο Σολ^4 στη λέξη *Numi*, ενώ η ένδειξη *pp* στοχεύει προφανώς στο να καταστήσει αισθητή τη θρησκευτική διάθεση της Aida. Με τα πρώτα και δεύτερα βιολιά σε ρόλο συνοδείας, αίσθηση προκαλεί ο διπλασιασμός της μελωδίας στην υποκείμενη 8^η από το φαγκόττο, τις βιόλες και τα τσέλλα, μια μέθοδος που θ' αποτελέσει αργότερα «σήμα κατατεθέν

[456] Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 208.
[457] Αυτόθι.
[458] Αυτόθι, σελ. 209.
[459] Ό.π., σελ. 280.

του στυλ Puccini»[460]. Η αναφορά όμως της ηρωίδας σε μια συντριβή των εχθρών της πατρίδας της – *Struggete, la squadre / Dei nostri oppresor!* – αποδίδεται με μια βίαιη εκτίναξη της μελωδίας κατά μια 8η στο Σολ4, συνοδευομένη από ένα συγκρατημένο ξέσπασμα της ορχήστρας στον ίδιο φθόγγο από τα όμποε, τα κλαρινέττα, τα κόρνα, καθώς και με ένα *f* τρέμολο στα τύμπανα. Ακόμη, η αναφορά της ηρωίδας στους καταπιεστές της σικαγραφείται μέσα από μια μεταβολή του ύφους της μελωδικής γραμμής, αλλά και από μια «συσκότιση» της αρμονικής συνοδείας, με κατάληξη σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμμένης, λίγο πριν το τελικό ξέσπασμα (Ricordi, σελ. 65, μ. 11 – σελ. 67).

Αντίθετα η «παθητική κραυγή» της ηρωίδας «για καθοδήγηση» περιέχεται «σε μια από εκείνες τις εγκάρδιες, μεταρσιωτικές μελωδίες, για τις οποίες ο Verdi γνώριζε πάντα το μυστικό»[461], ενώ το χαρακτηριστικό για τις ηρωίδες της μέσης περιόδου του συνθέτη ύφος, ήδη γνωστό από την άρια της πρωταγωνίστριας σοπράνο στη Β΄ Πράξη του *Ballo*, προσομοιάζει το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει μ' εκείνο της Amelia, καθώς και με της Leonora στη Β΄ Πράξη του *La forza del destino*[462]. Πάντα κατά τον Budden, στη μοναδική εκφραστικότητα της συγκεκριμένης μελωδικής ενότητας συμβάλλει αυτό που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως *ρυθμική μεγέθυνση*, καθώς η συγκεκριμένη ενότητα «είναι χονδρικά δύο φορές το μέγεθος των τριών προηγουμένων της». Κατά τον ίδιο μελετητή, αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι «η φωνή δεν διπλασιάζεται ούτε για μια στιγμή από ένα πνευστό, ακόμη και στην κλιμάκωσή της», ενώ «το μέρος της συνοδείας περιορίζεται στα tremolando έγχορδα, και για τρία μέτρα, σ' έναν ρολλισμό των τυμπάνων. Ποτέ ο Verdi δεν είχε δείξει τόση εμπιστοσύνη στις φυσικές ικανότητες της φωνής της σοπράνο»[463].

Στη διάρκεια της ενότητας εστιάζει και ο J. Kerman, κατά τον οποίο μάλιστα πρόκειται για μιαν ακόμη περίπτωση άριας σε ελάσσονα τονικότητα με απόληξη στην Μείζονα Τονική, όμοια με το «Consentimi, signor, virtue» (*Un Ballo in Maschera*) και με το «deh! non m' abbandonar, pietà» (*La Forza del destino*). Συγκεκριμένα ο μελετητής κάνει λόγο για μια *κατά πολύ συρρικνωμένη αρχή* στην *ελάσσονα*, που όμως προσδίδει «περισσότερο ενδιαφέρον στην κατάληξη σε *μείζονα*», ενώ επισημαίνει και την *επανάληψη* του εν λόγω θέματος αργότερα[464].

Εστιάζοντας ο G. de Van στη συμμετρία της συγκεκριμένης ενότητας, που κατ' αυτόν αποτελείται από 2 οκτάμετρα και 1 δεκάμετρο (+ coda), θεωρεί πως αυτή «απαρτίζει το δεύτερο μέρος μιας ρομάντσας» (με την προηγηθείσα ενότητα – *I sacri numi di padre* – στη Λα ύφεση ελάσσονα ν' αποτελεί το πρώτο μέρος αυτής). Ο συγγραφέας επισημαίνει ωστόσο και τη μεταβολή του ποιητικού μέτρου, καθώς το κείμενο αποτελείται εν προκειμένω από «τέσσερις διπλούς πεντασύλλαβους στίχους (*quinari doppi*)»[465].

Στη «σπάνια ομορφιά» της συγκεκριμένης μελωδίας αναφέρεται, τέλος, και ο C. Osborne, επισημαίνοντας μάλιστα πως αυτή «δεν επιτυγχάνεται εύκολα», καθώς «η απλότητά της είναι μαγική». Κατά τον συγγραφέα, η μουσική της «στην παρτιτούρα φαίνεται κοινότοπη»˙ όμως όταν ακούγεται, «αναδεικνύεται περίτρανα μια από τις πλέον αισθησιακές εμπνεύσεις του Verdi»[466]. Ακόμη πιο εντυπωσιακή η coda, με μια εξαιρετικά αθόρυβη (*ppp*) κάθοδο των «χαμηλών» εγχόρδων από την Τονική ως την

---

[460] Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 208.
[461] Αυτόθι.
[462] T. Grey, ό.π., 379. Βλ. και άνωθι, σελ. 90, υποσημ. 335, καθώς και σελ. 97.
[463] Budden, *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 209, 211.
[464] *Opera as Drama*, ό.π., σελ. 134.
[465] Ό.π., σελ. 280.
[466] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 386.

Δεσπόζουσα της Ελάσσονος Τονικής, με κατάληξη όμως στη Μείζονα, μ' ένα εξίσου αθόρυβο τρέμολο και με τον γλυκό ήχο των κλαρινέττων, του φαγκόττου και των βιολοντσέλλων: η αθόρυβη «επανάσταση» ενός συνθέτη που κάποτε «ευνοούσε τις συμβατικές θορυβώδεις καταλήξεις στο τέλος μια σκηνής και οι οποίες αποτελούσαν ακόμη κανόνα έπειτα από μιαν άρια εξόδου στα σύγχρονα έργα των Petrella και Cagnoni»[467] (Ricordi, σελ. 71, μ. 2 – σελ. 72).

Κινούμενη σ' ένα διαφορετικό μήκος κύματος η Mary Ann Smart, αφορμωμένη από την κατάληξη αυτή της άριας σε *προσευχή*, εντάσσει τη συγκεκριμένη *σκηνή* (όπως τη χαρακτηρίζει) στην ίδια ομάδα με την άρια της Amelia «Ma dall' arido stella divulsa» από τη Β΄ Πράξη του *Un Ballo in Maschera* (βλ. άνωθι, σελ. 101 κ.ε.), καθώς και με τη σύντομη προσευχή με την οποία ολοκληρώνεται το ντουέττο ανάμεσα στον Carlos και την Élisabeth από τη Β΄ Πράξη του *Don Carlos*, όπου «η Élisabeth, μένοντας μόνη, πέφτει στα γόνατα και απαγγέλλει εν είδει ψαλμωδίας μιαν απλή φράση, που προκαλεί ιδιαίτερη έκπληξη, όντας ενταγμένη σ' ένα αβάσταχτα τραγικό πλαίσιο: "Sur nous le Signeur a veillé!"»[468].

Όπως επισημαίνει η συγγραφέας, αμφότερες οι παραπάνω προσευχές έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό «την καθιερωμένη κίνηση του γονατίσματος ως κατακλείδα, ως περαιτέρω κορύφωση στα πλαίσια μιας φρενήρους πολυμερούς ενότητας». Κατά την Smart, η παρούσα σκηνή της Aida «αναπτύσσεται μουσικά με παρόμοιο τρόπο» σε σχέση με τις προαναφερθείσες σκηνές, «όμως παραλείπει τη στάση του γονατίσματος. Τέσσερα χρόνια έπειτα από τον *Don Carlos*, όταν ο Verdi επέστρεφε στην ιδέα της ολοκλήρωσης ενός ταραχώδους, πολυμερούς κομματιού με μια γαλήνια, μοναχική προσευχή για μιαν απελπισμένη σοπράνο στην *Aida*, κλιμάκωνε τη στάση του γονατίσματος στα πλαίσια μιας σχεδόν πλήρους σωματικής κατάρρευσης. Τόσο η άρια της Aida "Ritorna vincitor!" όσο και το ντουέττο της με την Αμνέριδα στη Β΄ Πράξη ολοκληρώνονται με λίγα μέτρα προσευχής ("Numi, pietà"), που ηχεί εντυπωσιακά όμοια με την κατάληξη της Élisabeth. Αμφότερες οι προσευχές αντικαθιστούν το κατά βάσιν συνδετικό και κάπως αισιόδοξο μελωδικό τόξο του refrain της Amelia με ένα σχεδόν αντίθετο περίγραμμα, μια συντετριμμένη κατάβαση μέσα από μια "σπασμένη" συγχορδία […]. Αμφότερες αρχίζουν αναρριχώμενες σε μια κορυφαία νότα, η Élisabeth πολύ γρήγορα στο Sol πάνω από το πεντάγραμμο, η Aida με μια επιβραδυνόμενη ανάβαση στο Lab. Τέλος, αμφότερες πέφτουν αιφνίδια στα πλαίσια μιας πτώσης στο αντίθετο άκρο της έκτασης της σοπράνο και ακολουθούν αυτή τη σταθερή πτώση με ωχρούς μελωδικούς ψιθύρους – κατιούσες οκτάβες (για την Élisabeth) ή πέμπτες (για την Aida) με υπόβαθρο μια στατική αρμονία και το τρέμολο των εγχόρδων»[469].

---

[467] Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 211. Ο J. Rosselli εξάλλου, αφορμώμενος προφανώς εκ του γεγονότος πως λίγα χρόνια πριν η καμπαλέττα στόχευε στην εκτόνωση της συγκίνησης που «ελεγχόταν αυστηρά στο andante μιας άριας» (Budden, *The Operas*…, vol. 1, ό.π., σελ. 16), αποτελώντας το τμήμα εκείνο όπου «η δραματική διάθεση…μετουσιωνόταν σε πράξη» (Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 73), χαρακτηρίζει το «Numi, pietà» ως *αντι-καμπαλέττα* (ό.π., σελ. 152). Παρεμφερής και η παρατήρηση του V. Godefroy, σύμφωνα με την οποία, «όταν αναλογίζεται κανείς τις δυναμικές καμπαλέττες με τις οποίες συνηθιζόταν να πέφτει η αυλαία σε "άριες εξόδου", με όλα τα χάλικνα να εκρήγνυνται και την τραγουδίστρια να προετοιμάζεται για τις επευφημίες της πάνω στις συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας, αυτή η φθίνουσα, θνήσκουσα κατάληξη μοιάζει με ένα καταπληκτικό κομμάτι δραματικής τόλμης και πρωτοτυπίας» (ό.π., σελ. 188).

[468] «Uneasy Bodies…», *Mimomania*…, ό.π., σελ. 145-147.

[469] Αυτόθι, σελ. 147.

Όπως επισημαίνει ωστόσο στη συνέχεια η Smart, ο συνθέτης «αντί να συνδυάσει τη στιγμή αυτή της δύσκολα αποκτημένης γαλήνης με ακινησία (*stasis*)», στην παρούσα όπερα «στρέφεται προς ένα είδος δραματικού ρεαλισμού, αποφεύγοντας το γονάτισμα και συνδυάζοντας, αντίθετα, τη συναισθηματική κατάσταση της ηρωίδας με κίνηση», καθώς κατευθύνει την συντετριμμένη Aida «να εξέλθει της σκηνής παραπαίοντας, τραγουδώντας ταυτόχρονα καθεμία από τις όμοιες με επωδούς φράσεις: "στη λέξη Pietà, η Aida παραπαίει, αγωνιούσα και θλιμμένη, προς το βάθος της σκηνής αριστερά, ούτως ώστε στην τελευταία λέξη, *soffrir*, να βρίσκεται στα παρασκήνια"»[470].

Η εισαγωγή μιας «διαρκούς σκηνικής κινητικότητας στο "Numi, pietà" της Aida» αποτελεί, κατά την Smart, «ένα τελικό στάδιο στην πορεία αυτή της ενσωμάτωσης της κινητικότητας και της αλλαγής στάσης σ' ένα συγκεκριμένο κομμάτι». Και είναι γι' αυτόν το λόγο που «η επωδός "Numi, pietà" εγκαθιστά μια σχέση ανάμεσα στη μουσική και στην κίνηση που δεν πρόκειται ούτε για τέλειο συγχρονισμό ούτε για πλήρη διαχωρισμό των δύο διαστάσεων. Οι κινήσεις της Aida αντιπαρατίθενται στο ευρύτατο και καθορισμένο περίγραμμα της σκηνής, με την αργή της έξοδο να τέμνει τη συγκεκριμένη αυτόνομη άρια και να αναιρεί τις επαναλαμβανόμενες περιοδικές φράσεις της προσευχής της. Όμως σε μια περισσότερο λεπτή κλίμακα, τα πίπτοντα μοτίβα των δύο φθόγγων των τελευταίων επαναλήψεων από την Aida των λέξεων "Numi…, pietà…" μπορούν ν' ακουστούν σαν "αναστεναγμοί" εν κινήσει, μιμούμενοι και συμπίπτοντες με κάθε παραπαίον βήμα της καθώς εκείνη χάνεται, ως εάν η παραπαίουσα κίνηση του σώματος της Aida να έχει παρεισέλθει, επισκιάσει και διασπάσει τη μελωδική της γραμμή»[471].

1.1.11. *OTELLO*

Λυρικό δράμα σε τέσσερις πράξεις, πάνω σε λιμπρέττο του Arrigo Boito βασισμένο στο θεατρικό έργο του Shakespeare *Otello, or The Moor of Venice*[472].

Atto Quarto. *Ave Maria*. Desdemona.
G. Ricordi, n.d.[1913]. Plate 113955 [P.R. 155]
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_IV_(full_score).pdf

Με την υπόθεσή της να διαδραματίζεται στην Κύπρο κατά τον 15ο αιώνα[473], η συγκεκριμένη όπερα δεν είναι παρά «η τραγική ιστορία ενός Μαυριτανού, γνωστού ως Οθέλλου», τον οποίον «ο σημαιοφόρος του, ο κακόβουλος Ιάγος, πείθει πως η αγαπημένη του σύζυγος Δυσδαιμόνα έχει ερωτικό δεσμό μ' έναν νεαρό αξιωματικό, τον Cassio»[474]. Έχοντας θέσει σε εφαρμογή ένα πανούργο σχέδιο ο Ιάγος, καταφέρνει τελικά να κάνει τον Otello να θεωρήσει τη σύζυγό του ως ένοχη για μοιχεία, ενώ το δράμα κορυφώνεται στο τέλος της Γ΄ Πράξης, όταν την προσβάλλει βάναυσα ενώπιον του συγκεντρωμένου πλήθους, αλλά και παρουσία του απεσταλμένου της Δημοκρατίας της Βενετίας Lodovico.

Στη Δ΄ Πράξη της όπερας η Δυσδαιμόνα, με μόνη συντροφιά την ακόλουθό της Emilia, «τραγουδάει το "Τραγούδι της Ιτιάς", το οποίο διδάχτηκε όταν ήταν παιδί», ενώ «έπειτα από έναν εγκάρδιο αποχαιρετισμό, η Emilia την αφήνει μόνη της να προσευχηθεί»[475]. Η σύντομη προσευχή της Δυσδαιμόνας προς το πρόσωπο της

---

[470] Αυτόθι.
[471] Αυτόθι, σελ. 149-150.
[472] Parker, ό.π., σελ. 214.
[473] Hardcastle, ό.π., σελ. 144.
[474] W. Schoell, ό.π., σελ. 112-113.
[475] Alan Riding, ό.π., σελ. 185.

Θεοτόκου, αμέσως έπειτα από την αποχώρηση της συντρόφου της Emilia, αποτελεί ουσιαστικά και τον επίλογό της στην όπερα.

Αναφερόμενος ο J. Budden στο συγκεκριμένο κομμάτι επισημαίνει πως πρόκειται για «άλλο ένα χαρακτηριστικό στοιχείο δανεισμένο από την (ομώνυμη) όπερα του Rossini, και για καλό λόγο». Κατά τον συγγραφέα, «η είσοδος του Otello δεν μπορεί ν' ακολουθήσει το "Τραγούδι της Ιτιάς", ούτε κάνει κάτι τέτοιο στο δράμα του Shakespeare. Μια προσευχή από τη Δυσδαιμόνα έχει ένα προφανές πλεονέκτημα, ως προς το ότι σκορπίζει τα σύννεφα της προηγουμένης σκηνής, δίδοντας στον Otello τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει τη δυσοίωνη εμφάνισή του σε καθαρό ουρανό»[476]. Τον «δανεισμό» επισημαίνει και ο V. Godefroy, υπενθυμίζοντας μάλιστα πως «στο θεατρικό ο Οθέλλος ρωτά τη Δυσδαιμόνα αν έχει πει τις προσευχές της και εκείνη απαντά θετικά». Ως εκ τούτου, κατά τον συγγραφέα, «φυσικό είναι για μια όπερα να κάνει χρήση αυτής της νύξης»[477]. Κατά τον D. Hussey τέλος, στη Δ΄ Πράξη της όπερας «ο Verdi και ο Boito συμπύκνωσαν τις δύο σκηνές» που διαδραματίζονται «στο υπνοδωμάτιο της Δυσδαιμόνας (IV Πράξη, σκ. iii, και V Πράξη, σκ. ii) σε μία σκηνή», προσθέτοντας «στο "Τραγούδι της Ιτιάς" του Shakespeare ένα "Ave Maria" για τη Δυσδαιμόνα, ενώ κατά τα λοιπά, με εξαίρεση τη δολοφονία της Emilia από τον Ιάγο, ακολούθησαν πιστά το αυθεντικό κείμενο»[478].

Πέραν τούτου ωστόσο, θεωρούμε ότι για την προσθήκη της συγκεκριμένης προσευχής, με την οποία η άτυχη σύζυγος του Οθέλλου ολοκληρώνει την παρουσία της στην όπερα, συντρέχουν και άλλοι βαθύτεροι λόγοι, σχετιζόμενοι με την ξεχωριστή όσο και αναπάντεχα τραγική προσωπικότητα της ηρωίδας.

Για να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης προσεγγίζει τον συγκεκριμένο ρόλο, αρκεί να αναβλέψουμε «σε μια συχνά αναφερόμενη εκτίμηση της Δυσδαιμόνας του Shakespeare» από τον ίδιο τον συνθέτη, ο οποίος «την περιέγραφε "όχι ως γυναίκα, αλλά ως τύπο. Ενσαρκώνει τον τύπο της καλωσύνης και της αρετής, της εγκαρτέρησης, της αυτοθυσίας. Υπάρχουν δημιουργίες γεννημένες για χάρη των άλλων, που δεν έχουν την αίσθηση του δικού τους εγώ"»[479]. Ο S. L. Balthazar παραπέμπει επίσης και στην εκτενή αναφορά του James Hepokoski σχετικά με την *αναδημιουργία* της Δυσδαιμόνας «από τον Verdi και από τον λιμπρετίστα του Arrigo Boito», σύμφωνα με την οποία αμφότεροι «επηρεάστηκαν προφανώς από κριτικές παραδόσεις του δεκάτου εννάτου αιώνα, όπως αυτές παρουσιάζονταν από τους August Wilhelm Schlegel και Victor Hugo, οι οποίοι έβλεπαν τη Δυσδαιμόνα ως "αγιοπρεπή" και ως "μια πνευματική και σχεδόν μυστικιστική ύπαρξη" […]»[480]. Κατά τον Balthazar «είναι αυτονόητο πως ευλαβείς ηρωίδες ευρισκόμενες σε κίνδυνο δεν ήταν κάτι το πρωτόγνωρο για τον Verdi, με πρώτα παραδείγματα τις Λεονόρες στο *Il trovatore* και στο *La forza del destino*», ενώ ιδιαίτερα γνωστό και προσφιλές είναι και το θέμα με «ηρωίδες που κατηγορούνται άδικα, ενώ η Violetta (*La Traviata*) παρείχε ένα προηγούμενο εύθραυστης σωματικά ηρωίδας». Ως εκ τούτου, συνεχίζει ο μελετητής, τόσο ο λιμπρετίστας όσο και ο συνθέτης, «δίδοντας έμφαση στην αγνότητα, απλότητα και ευπάθεια της Δυσδαιμόνας, παρέμειναν προσηλωμένοι σε μιαν αισθητική που εξελισσόταν προς την κάθαρση μέσα από την καταστροφή μιας συμπαθούς γυναικείας

---

[476] *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 393.
[477] Ό.π., σελ. 282.
[478] Ό.π., σελ. 275. Βλ. και Roy E. Aycock, «Shakespeare, Boito and Verdi», *The Musical Quarterly* Vol. 58 No. 4, Οκτ. 1972, σελ. 596.
[479] Scott L. Balthazar, «Desdemona' s alienation and Otello' s fall», στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 237. Βλ. και σχετ. παραπ.
[480] Αυτόθι. Βλ. και James Hepokoski, *Otello*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, σελ. 178-181.

κυρίαρχης φυσιογνωμίας, με την οποία το ακροατήριό τους θα μπορούσε πρόθυμα να ταυτιστεί»[481].

Έπειτα από τα παραπάνω θεωρούμε πως είναι εμφανείς οι λόγοι για την προσθήκη της συγκεκριμένης προσευχής στο αρχικό τραγούδι της ηρωίδας: η καταδιωγμένη και ταπεινωμένη, αλλά ανεξίκακη και μακρόθυμη Δυσδαιμόνα, δεν θα μπορούσε να ολοκληρώσει την παρουσία της στο δράμα παρά με την επίκληση της ευλογίας και της χάριτος του προσώπου που καθ' όλον τον βίο της απετέλεσε (και αποτελεί) γι' αυτήν υπέρτατο πρότυπο – αυτό της Μητέρας του Χριστού, που, εκτός από την αγνή, αειπάρθενη φύση της, υπήρξε υπόδειγμα κακοπαθείας και μακροθυμίας, και πάνω απ' όλα, απόλυτης υποταγής στο θείο θέλημα[482].

Κατά τον W. Berger «η συγκεκριμένη εκδοχή του *Ave Maria* αποδόθηκε εσφαλμένα στον Δάντη»[483]. Το γεγονός αναλύει και επεξηγεί διεξοδικά ο G. Martin, στην ιδιαίτερα εκτενή αναφορά του σχετικά με «το δεύτερο "Ave Maria" του Verdi», έργο του 1880[484]. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο εν λόγω μελετητής, πρόκειται για «ένα αυτόνομο έργο σημαντικής αξίας», το οποίο «παρά μια πρεμιέρα στο La Scala το 1880 και την έγκαιρη διανομή του ανά τον κόσμο από τον εκδότη του, τον Ricordi, σιγά σιγά εξαφανίστηκε από το ρεπερτόριο των recital»[485].

Πάντα κατά τον Martin, μερικοί από τους λόγους «για την εξαφάνιση αυτού του "Ave Maria" […] έχουν τις ρίζες τους σε μηχανισμούς και γεγονότα όχι άμεσα σχετιζόμενα με τη μουσική του», με τον κυριώτερο εξ αυτών να είναι η σχέση του ποιητικού κειμένου με τον Δάντη. Όπως αναφέρει ο Martin, σε επιστολή του Verdi προς τον Γερμανό μουσικό Ferdinand Hiller (ο οποίος «την άνοιξη του 1877 είχε προσκαλέσει τον Verdi προκειμένου να διευθύνει μια παράσταση του *Requiem* του στο Φεστιβάλ της Κολωνίας») με ημερομηνία 31 Ιουλίου 1879, ο συνθέτης εκφράζει την ευχάριστη έκληξη που του προξένησε «ένα έργο» του Hiller βασισμένο στο κείμενο του ψαλμού *De Profundis* «σε μετάφραση του Δάντη». Στη συγκεκριμένη επιστολή του ο Verdi γνωστοποιεί στον Hiller την πρόθεσή του «τον περασμένο χειμώνα» να μελοποιήσει τον συγκεκριμένο ψαλμό, θεωρώντας ως ευτυχές το γεγονός ότι τελικά

---

[481] Scott L. Balthazar, «Desdemona' s alienation…», ό.π, σελ. 237.

[482] Πρβλ. και με την επισήμανση της Sandra Corse, σύμφωνα με την οποία τόσο στο *Τραγούδι της Ιτιάς*, όσο και στο *Ave Maria*, «η Δυσδαιμόνα αναδεικνύεται ως ευγενική, τρυφερή και ανερμήνευτη, παραδομένη στην τυφλή πίστη του να διορθώνει τα λάθη που υφίσταται». Κατά την συγγραφέα, αυτός είναι ο λόγος που στην παρούσα Πράξη της όπερας «η ορχηστρική συνοδεία συχνά ελαχιστοποιείται, υπογραμμίζοντας ακόμη περισσότερο την αίσθηση της φωνής της ηρωίδας και την απομονωμένη παρουσία της στη σκηνή» («Otello», *Opera and the Uses of Language. Mozart, Verdi, and Britten*, Fairleigh Dickinson University Press, Λονδίνο και Τορόντο 1987, σελ. 86).

Παραπέμποντας εξάλλου ο Balthazar τόσο στον J. Kerman όσο και σε άλλους μελετητές, επισημαίνει πως «πολλές από τις σκηνές που ο Verdi και ο Boito προσέθεσαν» προκειμένου να «παρατείνουν την παρουσία της Δυσδαιμόμόνας στη σκηνή, καθώς και άλλες προσαρμογές του ρόλου, συντελούν στην εξιδανίκευση της μορφής της και ενθαρρύνουν το ακροατήριο ώστε να συμπάσχει με αυτήν» (Βλ. και J. Kerman, *Opera as Drama*, ό.π., σελ. 136-138). Κατά τον συγγραφέα «η τάση αυτή είναι εμφανής κατά το πλείστον σε δύο από τα μη-Σαιξπηρικά κομμάτια», στο χορωδιακό αφιέρωμα προς την ηρωίδα στη Β΄ Πράξη και στο "Ave Maria" στη Δ΄ Πράξη» (Scott L. Balthazar, «Desdemona' s alienation…», ό.π., σελ. 237).

[483] Ό.π., σελ. 412

[484] *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 211-225. Κατά τον μελετητή, «συνολικά ο Verdi συνέθεσε μουσική για το "Ave Maria" τέσσερις φορές, μία χρησιμοποιώντας το αυθεντικό Λατινικό κείμενο, και τρεις, εκτεταμένες Ιταλικές εκδοχές του» (αυτ., σελ. 211).

[485] Αυτόθι.

άλλαξε γνώμη και *αποφάσισε να συνθέσει ένα πεντάφωνο Pater Noster*, «επίσης μεταφρασμένο από τον Δάντη και που μπορεί να βρεθεί στα Μικρά Έργα του», *από τα οποία είχε επιλεγεί και το De Profundis*. Ο μελετητής θεωρεί πως «το κείμενο του "Pater Noster" και, μολονότι ο συνθέτης δεν το αναφέρει στην επιστολή του προς τον Hiller, και εκείνο του "Ave Maria", προέρχονται από ένα ποίημα 250 στίχων με τίτλο "La professione di fede", ή, όπως ήταν περισσότερο κοινώς γνωστό, "Credo di Dante"». Ως εκ τούτου, «οι τίτλοι που έδωσε ο Verdi στα δύο του έργα, και τους οποίους ο εκδότης του, ο Ricordi, έχει ως εκ τούτου επαναλάβει σ' όλες τις εκδόσεις, είναι "Ave Maria, volgarizzata da Dante" και "Pater Noster, volgarizzato da Dante"». Όμως τα πράγματα άλλαξαν «όχι πολύ αργότερα από τον θάνατο του Verdi το 1901», όταν «οι μελετητές κατάληξαν στο συμπέρασμα πως η "ομολογία της πίστης" (professione di fede), αν και γραμμένη στην προσφιλή ποιητική μορφή του Δάντη, την *terza rima*, δεν γράφτηκε από αυτόν, αλλά από τον πολύ μικρότερο (αν και όχι αδιάφορο) ποιητή Antonio de' Beccari da Ferrara»: γεννημένος «μόνο έξι χρόνια πριν από τον θάνατο του Δάντη, το 1315», καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του είχε ως ήρωα τον Δαντη, «ενώ ποτέ δεν έχανε την ευκαιρία να εξυμνεί τον ποιητή του. Η αφοσίωσή του, […], υπήρξε συγκινητική, και προφανώς περί το 1350, αποτίωντας όντως φόρο τιμής με εκ προθέσεως μίμηση, έγραψε την "Ομολογία της Πίστεως". Τόσο επιτυχής δε ήταν στην πρόσληψη του στυλ του Δάντη ώστε, εσκεμμένα ή όχι, ξεγέλασε σχεδόν τους πάντες, και το ποίημα αντιγραφόταν από μοναχούς και άλλους γραφείς στα υπ' αυτών χειρόγραφα των έργων του Δάντη, ενώ όταν με το χρόνο καθιερώθηκε η τυπογραφία, παγιώθηκε η αρχέγονη πίστη πως το ποίημα ήταν του Δάντη»[486].

Σε κάθε περίπτωση πάντως ο Martin επισημαίνει πως, «μολονότι ο Verdi έσφαλλε ως προς τη σύνδεση του Δάντη με τις δύο προσευχές […], η επιστολή του προς τον Hiller ανατρέπει, ή τουλάχιστον περιορίζει σημαντικά μια παρατήρηση που γίνεται συχνά για το συγκεκριμένο "Ave Maria": πως αποτελεί "μια σπουδή" για το "Ave Maria" στον *Otello*». Κατά τον μελετητή, «αυτό δεν μπορεί να είναι αληθές με καμία λογική», καθώς «ο Verdi δεν άρχισε να συζητεί τη δυνατότητα μιας όπερας βασισμένης στον δράμα του Shakespeare μέχρι τον Ιούνιο του 1879, δεν έλαβε το πρώτο σχέδιο του ολοκληρωμένου της λιμπρέττου από τον Arrigo Boito μέχρι τα μέσα Νοεμβρίου, και στη συνέχεια δεν άρχισε να γράφει τη μουσική για σχεδόν άλλα πέντε χρόνια. Στο μεταξύ, κάποια στιγμή μέσα στον χειμώνα πριν το γράμμα του προς τον Hiller στις 31 Ιουλίου του 1879 και πριν την πρώτη συζήτηση περί του *Otello*, είχε ολοκληρώσει το "Pater Noster"και πιθανόν το "Ave Maria"», το οποίο, ως εκ τούτου, δεν αποτελεί μια σπουδή, «αλλά ένα ολοκληρωμένο αυτοτελές έργο»[487].

Όπως και «οι άλλες τρεις Βερντιανές Ιταλικές εκδοχές του "Ave Maria" περιέχουν κείμενα τα οποία, πέραν της μετάφρασης της προσευχής, επισυνάπτουν περαιτέρω προσθήκες σε αυτήν»[488], ομοίως και το κείμενο της συγκεκριμένης προσευχής, απαρτιζόμενο από «μια τυπική εκδοχή της Λατινικής προσευχής»[489] και την

---

[486] Αυτόθι, σελ. 212-214.
[487] Αυτόθι, σελ. 214-215.
[488] Αυτόθι, σελ. 214.
[489] Ως γνωστόν, «το κείμενο είναι βασισμένο στους χαιρετισμούς του αγγέλου Γαβριήλ προς την Μαρία (Λουκ. 1, 28) και της Ελισάβετ προς την Μαρία (Λουκ. 1, 42), ενώ οι πέντε αρχικοί στίχοι, χρησιμοποιούμενοι ως μια ευλαβική προσευχή, προέρχονται από τον ενδέκατο αιώνα και καθιερώθηκαν σε κοινή χρήση στον δωδέκατο» (αυτ., σελ. 215):

Ave, Maria, gratia plena,

«προσωπική προσευχή»[490] της ηρωίδας, αποκαλύπτει την πραγματικά εξαγιασμένη της ύπαρξη, καθώς αφήνει να φανεί η αμέριστη αγάπη που νιώθει, ευρισκόμενη στο κατώφλι του θανάτου, για τον κάθε άνθρωπο, επικαλουμένη προς τούτο τις πρεσβείες και τις ικεσίες της Μητέρας του Θεού. Τόσο ο Verdi όσο και ο Boito «προσωποποιούν την προσευχή, έχοντας την Δυσδαιμόνα να ικετεύει την Μαρία ώστε να προσευχηθεί […] για εκείνον "που γονατίζει με ευλάβεια για σένα", για τον "αμαρτωλό", τον "αθώο", εκείνον που είναι "αδύνατος και καταπιεσμένος", όλα περιγραφές του εαυτού της. Στη συνέχεια, επειδή ποτέ δεν θα μπορούσε να προσευχηθεί χωρίς να ζητήσει χάρη για τον Otello, παρακαλεί για εκείνον που είναι "ισχυρός – και όμως ο ίδιος δυστυχισμένος", και τελικά, πάλι για την ίδια, για εκείνη που σκύβει το κεφάλι σε μια "κακή μοίρα", μια περιγραφή που απηχείται αργότερα από τον Otello ο οποίος, έχοντας δολοφονήσει τη σύζυγό του, αναφέρεται σε αυτήν ως μια που γεννήθηκε κάτω από ένα "κακό αστέρι"»[491]. Ξεχωριστή συγκίνηση προκαλεί ωστόσο το καταληκτικό δίστιχο, όπου, αισθανομένη η ηρωίδα το επικείμενο τέλος της, ικετεύει επίμονα τη μεσολάβηση της Παρθένου κατά τη φοβερή ώρα του θανάτου:

Prega per chi, adorando a te, si prostra,

prega pel peccator, per l' inncente,

e pel debole oppresso e pel possente,

misero anch' esso, tua pieta dimostra.

Prega per cho sotto l' oltraggio piega la fronte,

e sotto la malvagia sorte;

per noi, per noi tu prega,

prega sempre,

e nell' ora della morte nostra,

prega per noi, prega per noi,

prega!

Όπως στις άλλες εκδοχές του *Ave Maria*, ο συνθέτης «επεξεργάζεται το πρώτο ήμισυ της προσευχής περισσότερο απρόσωπα απ' ό, τι το δεύτερο, χρησιμοποιώντας τους στίχους που αντιστοιχούν στους πρώτους πέντε του Λατινικού κειμένου ως μια εισαγωγή για εκείνους που έπονται»[492]. Συγκεκριμένα, αποδίδοντας «σε έναν και μόνο επαναλαμβανόμενο φθόγγο τους καθορισμένους στίχους της προσευχής»[493] και με υπόβαθρο την «απαλή συνοδεία των εγχόρδων»[494] (Ricordi, σελ. 489, μ. 1 – σελ. 490,

---

Dominus tecum;

benedicta tu in mulieribus

et benedictus

fructus ventris tui Jesus.

[490] Οι χαρακτηρισμοί του J. Budden, *The Operas of Verdi* Vol. 3, ό.π., σελ. 394.
[491] G. Martin, *Aspects*…, ό.π., σελ. 215-216.
[492] Αυτόθι, σελ. 216.
[493] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 394.
[494] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 219-220.

μ. 2), συνεχίζει κινούμενος ανοδικά και διαμορφώνοντας μιαν ιδιαίτερα εκφραστική μελωδική γραμμή κατά την απόδοση των υπολοίπων στίχων. Ιδιαίτερη σημασία για τη δημιουργία της απαιτουμένης κατανυκτικής ατμόσφαιρας έχει ωστόσο και η δεκαεξάμετρη μεταβατική ενότητα, βασισμένη σε μοτίβο της ορχηστρικής εισαγωγής στην αρχή της Πράξης, η οποία με υπόβαθρο μια κατιούσα μελωδική γραμμή στο μπάσσο οδηγεί στη Λα ύφεση μείζονα, τονικότητα της προσευχής (Ricordi, σελ. 487, μ. 3 – σελ. 488). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Budden, «η ορχηστρική παλέττα μεταβάλλεται ανάλογα», αποτελουμένη, όπως ήδη αναφέραμε, αποκλειστικά από έγχορδα με σορντίνα, «χωρίς να ενοχλείται από τον τραχύ ήχο του Αγγλικού κόρνου» και αποπνέοντας «μιαν αιθέρια ηρεμία με απόηχους Liszt στη δική του θρησκευτική διάθεση»[495]. Κατά τον Hussey εξ ετέρου, το συγκεκριμένο κομμάτι «προσφέρει μια στιγμή ξεκούρασης στα βαρειά σφιγμένα συναισθήματά μας». Κατά τον συγγραφέα «η γλυκιά, γαλήνια διάθεση» που αποπνέει είναι «τόσο αξιοθαύμαστη, όσο και η αριστοτεχνική του ευελιξία και η κομψή αντίστιξη» που δημιουργεί «με τη συνοδεία του από τα έγχορδα με σορντίνα»[496].

Βασιζόμενος ο Budden στις *διμερείς μελωδικές ενότητες* που απαρτίζουν το κομμάτι, προσομοιάζει αυτό εξ επόψεως μορφής στο «cantabile των ημερών του Donizetti (*a1 – a2 – b – a3*)», επισημαίνοντας ωστόσο πως «η ποικιλία του τονισμού στα πλαίσια των κατά βάσιν τρίμετρων φράσεων απομακρύνει κάθε αίσθηση συγκεκριμένου σχήματος»[497].

Ενδιαφέρουσα και η αρμονική επεξεργασία της προσευχής, εμφανής ήδη από την παραπάνω εισαγωγική φράση: η ημίπτωση στο τέλος του 3ου μέτρου οδηγεί, μάλλον απρόσμενα, αλλά και κάπως αόριστα, στην περιοχή της Ντο ύφεση μείζονος, εμφανιζομένης μ' ένα 6/4 (Ricordi, σελ. 489, μ. 3-4), για να οδηγηθεί στη συνέχεια και μέσα από *αντίθετες* χρωματικές κινήσεις στην αρχική (Λα ύφεση). Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλούν και οι συνεχείς τονικές μεταβολές στο τέλος του δεύτερου τμήματος (*a2*), κατά την αναφορά στην ανάγκη στήριξης του φαινομενικά *ισχυρού*: μεταβαίνοντας αρχικά στην Δεσπόζουσα, με απόλυτη φυσικότητα η μουσική οδηγείται ωσαύτως στη Σολ ύφεση μείζονα (Ricordi, σελ. 490, μ. 11-14), ενώ η μνεία των αδικημένων και όσων καταδυναστεύονται από ένα αδυσώπητο πεπρωμένο καθιστά αναγκαία μιαν επαφή με την Ελάσσονα Τονική και στη συνέχεια την πτώση στην Ελάσσονα Δεσπόζουσα (Ricordi, σελ. 490, μ. 15 – σελ. 491, μ. 4). Η αρχική τονικότητα επανέρχεται κατά την απόδοση των τελευταίων πέντε στίχων, ταυτόχρονα με μια «μικρή αλλά ευκολομνημόνευτη ιδέα», που αναγκάζει το «τρίμετρο σχήμα να παραχωρήσει τη θέση του στη δίμετρη κανονικότητα»[498]: είναι η στιγμή της μνήμης του (επερχομένου) θανάτου...Ο ήδη αδύνατος ήχος της ορχηστρικής συνοδείας εξασθενεί ακόμη περισσότερο, καθώς από τα βιολιά ζητείται να παίζουν εφεξής *ppp*, ενώ η acciaccatura στις βιόλες δεν είναι παρά «ένας θρήνος μετασχηματισμένος σε μια γαλήνια ανάμνηση»[499] (Ricordi, σελ. 491, μ. 7-11).

Ολοκληρώνοντας την προσευχή της η Δυσδαιμόνα επαναλαμβάνει το αίτημά της προς την Παναγία να προσεύχεται αδιαλείπτως, ενώ ταυτόχρονα «μια πτωτική φράση

---

[495] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 393.

[496] Ό.π, σελ. 277. Πρβλ. «…η εντύπωση όταν έρχεται η στιγμή για την παράκληση της προσευχής, είναι εκείνη ενός μεγάλου συνόλου εγχόρδων που παίζει σαν κουαρτέττο και εξυφαίνει μιαν απαλή τετράφωνη αντίστιξη στη μελωδική γραμμή» (Martin, *Aspects*…, ό.π., σελ. 217).

[497] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 394.

[498] Αυτόθι.

[499] Αυτόθι.

ελλειπτικών διαδοχών οδηγεί τη μελωδία σ' ένα τέλος»[500], όμως η ηρωίδα «παραμένει "γονατιστή, με το μέτωπο στα γόνατα, καθώς επαναλαμβάνει νοερώς την προσευχή, από την οποία μπορούν ν' ακουστούν μόνον οι πρώτες και οι τελευταίες λέξεις"»[501]. Τέλος, με την ορχήστρα να επαναλαμβάνει τμήματα από την προηγηθείσα συνοδεία, επαναλαμβάνει για άλλη μια φορά: *nell' ora della morte*… . (Ricordi, σελ. 491, μ. 14 – σελ. 492, μ. 5). Μ' έναν αρπισμό που «κατευθύνεται ως θυμίαμα», ταυτόχρονα με «τον υψηλότερο αιθέριο ήχο που αναδύεται από τα έγχορδα»[502] (Ricordi, σελ. 492, μ. 6-15), η ηρωίδα οδεύει προς το κρεββάτι της.

1.2. Θρησκευτικοί μονόλογοι ή διάλογοι.

1.2.1. *I MASNADIERI*

Μελόδραμα σε τέσσερις πράξεις σε λιμπρέττο του Andrea Maffei, βασισμένο στο θεατρικό έργο του Friedrich Schiller *Die Räuber*[503].

Parte Quarta. Sogno. Francesco.
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702
http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Ο έρωτας του Francesco, νεώτερου γιου του Κόμητα Massimiliano Moor για την ορφανή ανηψιά του Κόμη Amalia, κυρίως όμως η απύθμενη κακία του, τον οδηγούν σε μια σειρά εγκληματικών πράξεων, τόσο εναντίον του αδελφού του Carlo, όσο και του πατέρα του. Η παρουσία του ωστόσο αμέσως μετά το άνοιγμα της αυλαίας στο Τέταρτο Μέρος της όπερας δεν θυμίζει σε τίποτε την ως τώρα συμπεριφορά του στο έργο[504]. Ο λιμπρεττίστας Andrea Maffei θέλει τον Francesco να εισέρχεται στην σκηνή *precipitoso e stravolto*, αρχίζοντας το «έντρομο» (*con spavento*) recitativo όπως ακριβώς και ο Franz *kommt…im Schlafrock hereingestürzt* στην Πρώτη Σκηνή της Πέμπτης Πράξης στο δράμα του Schiller:

Tradimento!...Risorgono I defunti!...

Mi gridano: assasino! Olà!

(*Verraten! Verraten! Geister ausgespien aus Gräbern – Losgerüttelt das Totenreich aus dem ewigen Schlaf brüllt wider mich Mörder! Mörder! - wer regt sich da?*[505]).

Ο άλλοτε αδίστακτος γιος του κόμη, ζώντας και πράττοντας ως τώρα χωρίς την παραμικρή ηθική αναστολή, χωρίς ίχνος μεταφυσικών αναζητήσεων, εμφανίζεται έντρομος εξ αιτίας ενός ονείρου, που έμμεσα «υπενθύμισε» σ' αυτόν τα ανοσιουργήματά του, αφυπνίζοντας παράλληλα την συνείδησή του.

---

[500] Αυτόθι.
[501] Αυτόθι.
[502] Αυτόθι.
[503] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 104.
[504] Αναφορικά με την εξέλιξη του δράματος στις Πράξεις που έχουν προηγηθεί της παρούσης, βλ. A. Basevi, ό.π., σελ. 105-107, J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 1, σελ. 322-333, C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 173-174, R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 106-108 και F. Toye, ό.π., σελ. 277-279.
[505] Friedrich Schiller, *Die Räuber*, Fünfter Akt, Erste Szene.

Απευθυνόμενος εναγωνίως προς τον υπηρέτη του Arminio ερωτά για το πραγματοποιήσιμο ή όχι των ονείρων:

Di! risorgono i morti? O v' ha ne' sogni

nulla di ver? Pur ora

un terribile io n' ebbi...

Ωστόσο η ανάγκη να διηγηθεί τα όσα φοβερά αναστάτωσαν τον ύπνο του είναι αδήριτη. Το κείμενο του A. Maffei το σχετικό με την αφήγηση του ονείρου ακολουθεί σχεδόν κατά γράμμα το κείμενο του Schiller. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις πρόκειται για εικόνες απειλητικού χαρακτήρα, για περιγραφές που παραπέμπουν ευθέως σε εσχατολογικά κείμενα του Χριστιανισμού αναφορικά με την Δευτέρα Παρουσία και την Μέλλουσα Κρίση:

Pareami che sorto da lauto convito,

dormissi fra l' ombre di lieto giardino:

Quand' ecco, percosso da sordo muggito,

mi sveglio,

ed in fiamme la terra m' appar:

E dentro quel fuoco squagliati, consunti,

gli umani abituri..., poi sorgere un grido:

'O terra, rigetta dal grembo i defunti!

rigetta i defunti dal baratro, o mar!'

Ed ossa infinite coprir le pianure…

(*Plötzlich traf ein ungeheurer Donner mein schlummerndes Ohr, ich taumelte bebend auf, und siehe, da war mir's, als säh ich aufflammen den ganzen Horizont in feuriger Lohe, un Berge und Städte un Wälder, wie Wachs im Ofen zerschmolzen, und eine heulende Windsbraut fegte von hinnen Meer, Himmel und Erde – da erscholl's wie aus ehernen Posaunen: Erde, gib deine Toten, gib deine Toten, Meer! und das nackte Gefild begonn zu kreißen, und aufzuwerden Schädel und Rippen und Kinnbacken und Beine, die sich zusammenzogen in menschliche Leiber, und daherströmten unübersehlich, ein lebendiger Sturm*[506]).

Για τον συνθέτη, η αφήγηση με τις φοβερές περιγραφές και την υπαρξιακή αγωνία του ήρωα, σε συνάρτηση μάλιστα με την ραγδαία μεταβολή της ψυχολογίας του, αποτελεί αναμφισβήτητα μια ξεχωριστή πρόκληση. Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η σύντομη ορχηστρική εισαγωγή, όπου με υπόβαθρο τη γνωστή για το δραματικό περιεχόμενό της συγχορδία 7ης ελαττωμένης εναλλάσσονται τριλλισμοί με αρπισμούς και βίαια κλιμακοειδή περάσματα (Ricordi, σελ. 175, μ. 1-6).

Στοιχεία από το παραπάνω μουσικό υλικό πλαισιώνουν περιστασιακά και τον διάλογο του Francesco με τον Arminio, ενώ το απροσδιόριστο τονικό πλαίσιο αποδίδει την αναστάτωση που τον διακατέχει. Το «υπαρξιακό» ερώτημα ωστόσο αναφορικά με

[506] Αυτόθι.

την δυνατότητα ανάστασης των νεκρών, που ο ήρωας απευθύνει προς τον υπηρέτη του, μεταβάλλει ριζικά το ύφος της μουσικής. Η «απαγγελία» των στίχων του κειμένου σε ύφος «ιερατικό», με επαναλαμβανόμενους και ενίοτε παρεστιγμένους φθόγγους, σε συνδυασμό τόσο με την ανιούσα κίνηση ημιτονίου από τη μια φράση προς την επόμενη, όσο και με τις συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών, δημιουργούν σαφώς θρησκευτική ατμόσφαιρα, δίδοντας την αίσθηση μιας (λανθάνουσας, ίσως) ανάλογης διάθεσης από μέρους του Francesco. Το τονικό πλαίσιο εξακολουθεί να παραμένει απροσδιόριστο, όμως η απόδοση των τριών στίχων με τα «ερωτήματα» του ήρωα και την αιτία που τα προκάλεσε παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς κάθε ερώτημα έχει ως υπόβαθρο μια διαφορετική, κάθε φορά, αρμονική επεξεργασία: η σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας μ' αυτήν της VI βαθμίδας, προφανώς λόγω της έντασης που προκαλεί, κρίνεται από τον συνθέτη ως η πλέον κατάλληλη προκειμένου ν' αποδοθεί η αγωνία και ο φόβος του Francesco ως προς μια επικείμενη ανάσταση των νεκρών (Ricordi, σελ. 177, μ. 5-8). Αντίθετα, μια εναρμόνια μετατροπία κρίνεται επαρκής για την απόδοση του ερωτήματος του σχετικού με την «αλήθεια» ενός ονείρου (Ricordi, σελ. 177, μ. 9-12). Τέλος, η απαιτούμενη για την ολοκλήρωση αυτής της πρώτης εκμυστήρευσης των σκέψεων του ήρωα τελεία πτώση καθιστά αναγκαία την επισφράγιση της ενότητας με τη σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας με 7^{η} μ' εκείνην της Τονικής της Ντο μείζονος (Ricordi, σελ. 177, μ. 15-18).

Αντίστοιχα με την διήγηση του λιμπρέττου, το μουσικό ενδιαφέρον της Σκηνής επικεντρώνεται στην άρια του Francesco «με την οπτασία της Ημέρας της Κρίσεως»[507]. Κατά τον Budden, πρόκειται για μια «αφηγηματική άρια», η μορφή της οποίας στο μεγαλύτερό της μέρος θα μπορούσε να θεωρηθεί «πολύ παραστατική και ταυτόχρονα πολύ διάχυτη»[508].

Βασικό κριτήριο για την δόμηση της συγκεκριμένης άριας θα απετέλεσε προφανώς η συνεχής εναλλαγή εικόνων με έντονο δραματικό περιεχόμενο στην αφήγηση του ήρωα, κυρίως όμως ο έντονα βιωματικός χαρακτήρας της αφήγησης, ο συσχετισμός των παραστάσεων με τον ίδιο τον «αφηγητή».

Μια πρώτη ενότητα στην τονικότητα της Φα ελάσσονος επέχει προφανώς θέση «εισαγωγής»: με μια χαρακτηριστική για το ύφος του βαρυτόνου μελωδία ο Francesco περιγράφει την ηρεμία λίγο πριν το ξέσπασμα της καταστροφής, με την ορχήστρα να περιορίζεται σε καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Η εμφάνιση όμως των πρώτων «σημείων» των σημαινομένων την συντέλεια του κόσμου, οδηγεί σε ανάλογη μεταβολή ύφους στην μουσική: η τονική μεταβολή προς την περιοχή της Ελάσσονος Δεσπόζουσας δραματοποιεί αισθητά την αφήγηση του ήρωα, ενώ ανάλογα χαρακτηριστική είναι και η μετάβαση της μελωδικής γραμμής στην υψηλότερη περιοχή της έκτασης του βαρυτόνου, με την εικόνα της πλήρους καταστροφής της Γης να αποδίδεται με μια δυναμική (*con forza*) κορύφωση στο Μι^{3} ύφεση, πλαισιωμένη από ένα ορχηστρικό tutti (Ricordi, σελ. 178, μ. 1-10).

Η εικόνα της φωτιάς που κατακαίει τα πάντα «θα συγκινούσε, όπως θα ήταν αναμενόμενο, «τον μελλοντικό συνθέτη του "Dies Irae"»[509]: η ματαιότητα του κόσμου τούτου, η ανατροπή και ο αφανισμός της εγκόσμιας πραγματικότητας εμπνέουν στον Verdi σύντομες, αλλά χαρακτηριστικές μουσικές «περιγραφές». Με το μέρος του Francesco να περιορίζεται σε διακεκομμένες φράσεις, απόδειξη της ταραχής και του τρόμου που τον διακατέχουν, το βάρος δίδεται στην ορχήστρα: η απόδοση των παραπάνω στίχων έχει ως υπόβαθρο αφ' ενός μια αρμονική αλυσσίδα, βασισμένη σε

---

[507] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 333.
[508] Αυτόθι.
[509] Αυτόθι.

μια διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης με ανιούσα κίνηση, και αφ' ετέρου «βίαια» κλιμακοειδή περάσματα εναλλασσόμενα μεταξύ χαμηλών εγχόρδων και ξυλίνων πνευστών[510]. Η κατάληξη της αλυσσίδας επίσης σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, ταυτόχρονα με ένα ξέσπασμα της ορχήστρας ακολουθείται από μια εκτενή παύση (Ricordi, σελ. 178, μ. 10 – σελ. 179, μ. 1).

Η κλήση των νεκρών αποδίδεται με εξίσου παραστατικό τρόπο, πάντα με κριτήριο τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του ήρωα-αφηγητή. Για τον ευρισκόμενο μακράν της χριστιανικής ηθικής και μεταφυσικής Francesco η πρόσκληση των απανταχού της γης κεκοιμημένων δημιουργεί αμηχανία και φόβο. Ο θρησκευτικός τόνος στην αφήγησή του δίδεται χάρη στην απόδοση του εν λόγω στίχου με το γνωστό «ιερατικό»-απαγγελτικό ύφος˙ όμως τα παραπάνω συναισθήματά του αποδίδει ο συνθέτης επισημαίνοντας στο φωνητικό του μέρος *sottovoce e cupo* – παρά το ότι, όπως δηλώνεται στην κατάληξη του παραπάνω στίχου, πρόκειται για «κραυγή»: *poi sorgere un grido* – και πλαισιώνοντας αυτήν με μιαν άλλη διαδοχή συγχορδιών 7ης ελτ., κατιούσα όμως αυτή τη φορά και βασισμένη στο *ppp* των εγχόρδων (Ricordi, σελ. 179, μ. 2-6) .

Ανάλογα χαρακτηριστική και η απεικόνιση μέσα από τη μουσική του κατάμεστου από οστά πεδίου, μια περιγραφή που ανάγει ευθέως στο βιβλίο του Ιεζεκιήλ (κεφ. λζ΄, στιχ. 1-14): με υπόβαθρο την καταληκτική της προηγούμενης ακολουθίας συγχ. 7ης ελτ., ένα καινούργιο συνοδευτικό σχήμα, με αρπισμούς σε φθόγγους της παραπάνω αρμονίας, μας μεταφέρει με παραστατικό τρόπο την φοβερή όσο και μυστηριώδη περιγραφή του ήρωα. Αποφασιστικός για άλλη μια φορά, ο ρόλος της ορχήστρας, χάρη στον «σκοτεινό», σχεδόν απόκοσμο ήχο της χαμηλής περιοχής των κλαρινέττων, ιδανικά συνδυασμένο με εκείνο των φαγκόττων (Ricordi, σελ. 179, μ. 6-9).

Οι εξελίξεις ωστόσο είναι ραγδαίες: ένα καινούργιο σχήμα με εξάηχα στα έγχορδα προσδίδει στη μουσική ύφος *agitato*˙ ομοίως και η μεταβολή της δυναμικής σε *f* στο μέρος του Francesco. Ο ήρωας «βλέπει» τώρα τον εαυτό του να αφαρπάσσεται και να οδηγείται στην κορυφή του γνωστού για τις θεϊκές αποκαλύψεις όρους Σινά, όπου και μένει έκθαμβος από την παρουσία τριών μορφών:

Fui tratto a quel punto

Sui gioghi del Sina;

e tre m' abbagliatro splendenti figure...

(*Damals sah ich aufwärts, und siehe, ich stand am Fuß des donnernden Sina, und über mir Gewimmel und unter mir, und oben auf der Höhe des Bergs auf drei rauchenden Stühlen drei Männer, vor deren Blick flohe die Kreatur*[511]).

Η επισήμανση του Arminio αναφορικά με την ομοιότητα της περιγραφής μ' εκείνην της Δευτέρας Παρουσίας εισάγει στην επόμενη δραματική και μουσική ενότητα της άριας:

Armata la prima d' un codice arcano,

---

[510] «…tuttis όμοια με σφυροκοπήματα, με ορμητικά έγχορδα και συρίζον piccolo, που προλέγουν την απείρως περισσότερο δυναμική ημέρα οργής που επρόκειτο να γραφτεί στη δεκαετία του 1870» (αυτόθι, σελ. 334).

[511] Fr. Schiller, *Die Räuber*, Fünfter Akt, Erste Szene.

sclamava: 'Infelice chi manca di fede!'

E l' altra, uno speglio recandosi in mano,

dicea: 'La menzogna confondesi qui.'

In alto una lance la terra librava,

gridando: 'Venite, figliuoli d' Adamo.'

Στο σημείο αυτό κρίνουμε εξαιρετικά ενδιαφέρον να παραθέσουμε τα όσα αναφέρει ο F. Noske σχετικά με τις *Σκηνές Ιεροτελεστίας* (Ritual Scenes) στις όπερες του συνθέτη. Ο μελετητής θεωρεί κατά βάσιν πως οι εν λόγω σκηνές αποτελούν τις ρίζες τόσο του αρχαίου, όσο και του πρώιμου χριστιανικού δράματος, αλλά και ότι «ταιριάζουν περισσότερο με το μουσικό δράμα, παρά με το απλό θέατρο, καθώς η σχέση με μια συμφυή με την ιδέα της ιεροτελεστίας υπερφυσική δύναμη απαιτεί μιαν ατμόσφαιρα που δύσκολα μπορεί να δημιουργηθεί από τον λόγο και μόνο». Περαιτέρω, αποκλείοντας κάθε συσχέτιση του παραπάνω όρου, πέραν «της εκκλησίας και του δικαστηρίου», με «άλλα σημεία συνάντησης, όπου οι άνθρωποι επιδίδονται σε περισσότερο ή λιγότερο επίσημες δραστηριότητες, που διέπονται από νόμους και κανόνες» και εστιάζοντας αποκλειστικά και μόνο στις όπερες του Verdi εκλαμβάνει τον συγκεκριμένο όρο με την στενή του έννοια. Ως εκ τούτου, «η φάση μιας σκηνής μπορεί να θεωρηθεί ιεροτελεστία εφ' όσον πληροί τις παρακάτω προϋποθέσεις: (α) πραγματεύεται μιαν επίσημη πράξη, η οποία φέρει άμεση ή έμμεση σχέση με ένα υπερφυσικό στοιχείο, (β) αντιπαραθέτει ένα μεμονωμένο πρόσωπο με μιαν ομάδα, η οποία αναπαριστά, ή έχει την αίσθηση ότι αναπαριστά, μιαν υπερφυσική δύναμη, (γ) εξ επόψεως μορφής η σκηνή είναι συμμετρική και διέπεται από ένα αριθμητικό σύμβολο ή φόρμουλα», που «κατά κανόνα είναι ο αριθμός 3 ή πολλαπλάσιο αυτού»[512]. Περαιτέρω ο συγγραφέας επισημαίνει και τη «συμβιβαστική λύση» στην οποία προσέφευγε ο Verdi προκειμένου να συμβιβάζει τη δραματική ένταση και κινητικότητα σκηνών με περιεχόμενο που φέρει τα παραπάνω χαρακτηριστικά με τη στατικότητα που μοιραία προκαλεί η στερεότυπη επανάληψη ενός «σχήματος»: «μολονότι υποκύπτοντας στον κανόνα της τριπλής μορφής, επιτείνει τον δραματικό αντίκτυπο παρουσιάζοντας τις τρεις ξεχωριστές πτυχές σε σταδιακά ανερχόμενες τονικότητες»[513].

Κατά τον συγγραφέα και σύμφωνα με τα παραπάνω, η συγκεκριμένη Σκηνή, «διαδραματιζόμενη μεταξύ δύο προσώπων και μόνο, εντός ενός δωματίου, μόλις και μετά βίας φαίνεται συμβατή» με τη δεύτερη από τις παραπάνω προϋποθέσεις[514]. Η ρητή αναφορά του λιμπρέττου ωστόσο σε *τρεις* προσωπικότητες, η υπαινισσόμενη κρίση υπ' αυτών του ανθρωπίνου γένους, αλλά και το σταθερά μεταβαλλόμενο τονικό πλαίσιο σύμφωνα με την παραπάνω επισήμανση, οδηγεί τον Noske στο συμπέρασμα πως όντως η Σκηνή «περιλαμβάνει μιαν ενότητα με τελετουργικό χαρακτήρα, η οποία, τόσο εξ επόψεως δραματικής, όσο και μουσικής, ακολουθεί αυστηρά τους κανόνες που διέπουν τη δημιουργία μιας τέτοιας Σκηνής[515].

Πάντα κατά τον παραπάνω μελετητή, «η καθαυτό τελετουργική ενότητα αποτελείται από τις ρήσεις των *μεγαλεπίβολων μορφών* (*splendenti figure*), πιθανόν

---

[512] «Ritual Scenes», *The Signifier and the Signified*…, ό.π., σελ. 241-242.

[513] Αυτόθι, σελ. 242-243.

[514] Αυτόθι, σελ. 251.

[515] Αυτόθι. Ο συγγραφέας θεωρεί ωστόσο πως «ο τίτλος της παρούσης σκηνής είναι παραπλανητικός, καθώς δεν αφορά σε ένα πραγματικό όνειρο, αλλά στην αφήγηση ενός ονείρου» (αυτ.).

τριών αρχαγγέλων», όπου «η πρώτη ενότητα, σε Φα μείζονα (sic) δημιουργεί τους όρους για δόμηση των δυο επομένων, οι οποίες, σύμφωνα με τον κανόνα, ανήκουν στην Σολ ύφεση μείζονα και Σολ μείζονα»[516]. Κύρια συστατικά αυτής, ένα ορχηστρικό tutti με επαναλαμβανόμενες συγχορδίες από τα χάλκινα πνευστά, κλιμακοειδή περάσματα που καλύπτουν σχεδόν όλο το φάσμα της έκτασης της ορχήστρας από τα έγχορδα, με υπόβαθρο την συγχορδία της Τονικής και τέλος μια κατιούσα χρωματική διαδοχή από ντιμινουίτες, αποδιδόμενες *pp* επίσης από τα έγχορδα[517] (Ricordi, σελ. 180, μ. 3 – σελ. 181, μ. 6).

Ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση της ενότητας στην ρήση του τρίτου αρχαγγέλου του καλούντος προς κρίση το Αδαμιαίον γένος, η μουσική οδηγείται σε περαιτέρω κλιμάκωση, καταλήγοντας σε ένα *ff* όπου τα κλιμακοειδή περάσματα εναλλάσσονται με τη μορφή συνεχών μιμήσεων (Ricordi, σελ. 181, μ. 7-8). Είναι η στιγμή όπου αρχίζει το προσωπικό δράμα του Francesco, με το όνομά του να αναγγέλλεται πρώτο στο καλυμμένο από τον γνόφο όρος Σινά:

E primo il mio nome

fra nembi tuonava,

che il Sina copriano d' un orrido vel.

Η τονικότητα της Φα ελάσσονος ορίζει το τονικό πλαίσιο και για την επόμενη ενότητα, ενώ το συνοδευτικό σχήμα στην ορχήστρα, με μια αδιάκοπη κίνηση ογδόων εναλλάξ με παύσεις στα μπάσσα και με τον φθόγγο της Δεσπόζουσας σε ρόλο ισοκράτη δίδει την αίσθηση του συνεχούς αυξανόμενου «βάρους», όμοια με αυτό που, κατά τη διήγηση του λιμπρέττου, έφερναν στον δίσκο της ζυγαριάς οι αμαρτίες των ανθρώπων. Αντίθετα η ιδέα της ανακούφισης από την άφεση των αμαρτιών, που το αίμα του Θεανθρώπου προσέφερε στο ανθρώπινο γένος, εκφρασμένη στο κείμενο του λιμπρέττου με την εικόνα του αιωρούμενου δίσκου του φορτωμένου με τις αμαρτίες, αποδίδεται ανάλογα στη μουσική, αφ' ενός με την αποφόρτιση του συνοδευτικού σχήματος, όσο και με την εισαγωγή αρχικά της Μείζονος Τονικής, και στη συνέχεια της περιοχής της Δεσπόζουσας (Ricordi, σελ. 182, μ. 1-10).

Ανάλογα και η γαλήνη που για λίγο επέφερε στην ψυχή του Francesco η παραπάνω εικόνα αποδίδεται στη μουσική με μια μεταβολή της μελωδικής του γραμμής επί το

---

[516] Αυτόθι, σελ. 252.

[517] Ο Noske επισημαίνει δύο ακόμη αξιοσημείωτα, κατ' αυτόν, χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μουσικής τελετής: πρώτον τον σημαντικό ρόλο της ορχήστρας, η οποία, «λόγω της απουσίας κάθε σκηνικής δράσης», είναι η μόνη που χρησιμοποιείται «ως το μέσον που θα εκφράσει τη φοβερή οπτασία». Ο συγγραφέας κάνει λόγο ωσαύτως για «ορμητικές κλίμακες στα έγχορδα και επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στα χαμηλά πνευστά, ιδιαίτερα στα χάλκινα», που «δημιουργούν την εικόνα της Ημέρας της Κρίσης»). Η «δεύτερη ιδιαιτερότητα» της ιεροτελεστίας έγκειται, πάντα κατά τον Noske, στην «ομαλή ολοκλήρωση γενικά του "Ονείρου"». Αναφερόμενος ο συγγραφέας στην «εκπληκτική», όπως την χαρακτηρίζει, «συγχορδιακή διαδοχή» που συνοδεύει τα λόγια του Francesco στην αρχή της Σκηνής, όταν ο ήρωας «βρίσκεται σχεδόν εκτός εαυτού», επισημαίνει την επιτυχία του Verdi ως προς την αποφυγή του κινδύνου «μιας υπερβολικής αντίθεσης ανάμεσα στην διαταραγμένη ισορροπία της νοητικής κατάστασης του Francesco και στην αυστηρότητα της τελετουργίας»˙ αποδίδει δε την επιτυχία αυτή στην διατήρηση εν προκειμένω του ασταθούς αρμονικού πλαισίου, όμοια με την αρχή της Σκηνής: «συνεχείς ελαττωμένες συγχορδίες και ξαφνικές μεταβάσεις από την Φα προς την Σολ ύφεση και από την Σολ ύφεση προς την Σολ» (αυτόθι, σελ. 253).

ηπιότερον (*dolce*). Πρόκειται ωστόσο για μια μεταβολή που δεν διαρκεί για πολύ, καθώς η άφιξη του εξαθλιωμένου από την πείνα γέροντα επισφραγίζει το οικτρό τέλος του, αυτού μόνου από όλους τους ανθρώπους:

Qund' ecco un vegliardo,

per fame distrutto.

Spiccossi una ciocca di bianchi capelli,

e dentro la tazza di colpe, di luto.

Οι κινήσεις του γνώριμου γέροντα, με τις οποίες αυτός μοιάζει να προετοιμάζει την καταδίκη του Francesco, αποδίδονται στη μουσική με μια δραματική αύξηση της έντασης, καθώς και της ταχύτητας, ενώ οι φράσεις του ήρωα πλαισιώνονται από έντονες συγχορδιακές «κρούσεις», εναλλασσόμενες με συνεχείς αρπισμούς από τα έγχορδα (Ricordi, σελ. 183, μ. 7-10). Ακόμη πιο δραματική ακούγεται η ετυμηγορία του:

Per te, maledetto, l' Uom-Dio non penò.

Η περαιτέρω αύξηση της ταχύτητας (*Ancora più mosso*), αλλά και η αμείωτη ένταση στην «ιερατική» απαγγελία του ήρωα (*con forza*) απηχούν την κορύφωση του προσωπικού του δράματος. Ανάλογη και η συμβολή της ορχήστρας, με δυναμικά tutti αποτελούμενα και πάλι από κλιμακοειδή περάσματα[518], συνδυαζόμενα με τις συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών[519] (Ricordi, σελ. 184, μ. 4-16).

---

[518] Ο Noske συσχετίζει την συγκεκριμένη καταληκτική ενότητα με την «τελική ετυμηγορία του Francesco» με την προηγηθείσα μουσική «ιεροτελεστία», στηρίζει δε την θέση του αυτή στα εν λόγω περάσματα των εγχόρδων, όπου «τρεις κλίμακες στα βιολιά», με τις οποίες συνοδεύεται ο σχετικός στίχος, «μας θυμίζουν τα προηγούμενα μέτρα για την κάθε μια από τις αρχαγγελικές ρήσεις» (αυτ.).

[519] Κατά τον Budden, η τελευταία αυτή εικόνα «ερμηνεύεται όμορφα και επιδέξια, εντός ενός ελεύθερου λυρικού σχήματος, το οποίο αποδίδει την αίσθηση των λέξεων του κειμένου αδιαλείπτως, προχωρώντας σε μια κλιμάκωση πλήρως πειστική εξ επόψεως μουσικής λογικής» (*The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 334). Κρίνουμε σκόπιμο ωστόσο στο σημείο αυτό, και με την ευκαιρία της ολοκλήρωσης της αναφοράς μας στην συγκεκριμένη Σκηνή, να παραθέσουμε και την εντελώς διαφορετική άποψη του D. Kimbell σχετικά με αυτήν. Επισημαίνοντας κατ' αρχάς ο συγγραφέας την αποτυχία του ρόλου του Francesco αποδίδει ευθέως την αιτία της αποτυχίας στον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της Ιταλικής παράδοσης, στην «φωτεινή και φλογερή» της έκφραση, κρίνοντας αυτήν ως «ανεπαρκή ώστε να μπορεί να καταπιάνεται με την μεταφυσική, ή με ζοφερά θέματα». Ως εκ τούτου, θεωρεί πως ερχόμενη μια τέτοια παράδοση «αντιμέτωπη με την εικόνα του Schiller την σχετική με την καταστροφή του σύμπαντος κατά την Ημέρα της Κρίσεως», αναδείχτηκε ανεπαρκής. Κατά τον συγγραφέα επίσης «ούτε ο Verdi, ούτε οποιοσδήποτε άλλος Ιταλός της συγκεκριμένης περιόδου διέθετε την ευαισθησία ή την τεχνική – όπως πιθανόν να διέθετε ο Wagner – ώστε να προσδώσει στην αφήγηση του ονείρου τέτοια διάρκεια, που θα δονούσε την φαντασία. Όλα όσα μπορεί να κάνει ο Verdi στην διήγηση του ονείρου του Francesco, είναι να υποβάλλει τις νευρώδεις καταλήξεις σε μια σειρά από όμοιες με σφυροκοπήματα κρούσεις, το είδος αυτό που στο συμβατικό Ρομαντικό μελόδραμα βοηθάει στο να οδηγηθεί το ακροατήριο σε απόλυτη ετοιμότητα για μιαν άρια, που όμως για τα δικά του δεδομένα αποδεικνύεται αρκετά ανεπαρκές στο να καλλιεργήσει την φαντασία του».

Ο συγγραφέας δεν παραλείπει να αναφερθεί τόσο στο cantabile «Pareami che sorto da lauto convito», όσο και στην «απόδοση της καθαυτό διαδικασίας της Κρίσης»: αναφορικά με

Scena e Duetto. Francesco e Moser.
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702
http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Η μεγάλη αναστάτωση που προκάλεσε στην ψυχή του Francesco ένα τυχαίο, ουσιαστικά, γεγονός, δεν σήμανε και την οριστική του μετάνοια. Η κλήση του πάστορα Moser και κυρίως ο διάλογος μεταξύ των δύο ανδρών δεν αποδεικνύει παρά το ενδιαφέρον του για τη διαφύλαξη της «υλικής» του υπόστασης και μόνο.

Η άφιξη του πάστορα, σημαινομένη κατά τον Budden «από δυναμικά unisoni στην τρομπέτα, στο τρομπόνι και στα έγχορδα»[520] (Ricordi, σελ. 185, μ. 1-2), μεταβάλλει προς στιγμήν το ύφος της μουσικής[521]. Η εκφραζομένη απορία του Moser αναφορικά με τον σκοπό της νυχτερινής του πρόσκλησης από τον Francesco, αποδιδομένη στο κείμενο του λιμπρέττου σχεδόν πανομοιότυπα με το κείμενο του Schiller[522], αποδίδεται κατά βάσιν μ' ένα ήρεμο recitativo. Παρακάμπτοντας περαιτέρω ο Maffei τον εκτενή διάλογο που εκτυλίσσεται μεταξύ των δύο ανδρών, περιορίζεται στο σημείο αυτό στην απόδοση δύο σύντομων φράσεων από μέρους του πάστορα, αλλά σε έντονο επιτιμητικό ύφος, δίδοντας έτσι την ευκαιρία στον συνθέτη να αξιοποιήσει «μια σκληρή φωνή μπάσσου δημιουργώντας μια ξεχωριστή εντύπωση σε μια ξεχωριστή στιγμή του δράματος»[523]. Αυτό καθίσταται αισθητό τόσο στην επισήμανση από μέρους του Moser του φόβου του συνομιλητή του, με την πλαισίωση της φράσης *tu tremi* από ένα fortissimo και «ανοδικά εξωθούμενο αρποειδές σχήμα, το οποίο διαδραματίζει ενδιαφέροντα ρόλο στην σκηνή»[524] όσο και από την αποκάλυψη σε αυτόν της αιτίας του φόβου του, με τον «αργό κατιόντα αρπισμό, στον οποίο ο Moser αναδεικνύει την μεγαλειώδη έκταση της φωνής του»[525], άμεσος απόηχος της «επίκκλησης» του Μωυσή "Eterno! Immenso! Incomprensibil Dio!" από την Α΄ Πράξη του *Mosè in Egitto* του Rossini (Ricordi, σελ. 185, μ. 11 – σελ. 186, μ. 3).

το πρώτο, αναγνωρίζει στον τρόπο με τον οποίο είναι δομημένο μια τάση για την επικράτηση «συμμετρικών σχημάτων», όμως το αποτέλεσμα κατ' αυτόν είναι να υστερεί ακόμη και σε επίπεδο πρόκλησης μιας κάποιας διέγερσης. Επικαλούμενος ως παράδειγμα την επεξεργασία της εικόνας που κατακαίει τα σύμπαντα, θεωρεί πως αυτή «γρήγορα γίνεται βαρετή», αποδίδοντας στο σχήμα της ρόλο διακοσμητικό, «συμβατό με το νόημα του κειμένου, αλλά επεξεργασμένο έτσι ώστε να αντίκειται στο πνεύμα του». Αναφορικά, τέλος, με την απόδοση της Μελλούσης Κρίσεως, «την πλέον τρομακτική, ευφάνταστη εικόνα που που μπορεί να βιώσει ο άνθρωπος», θεωρεί πως «ο Verdi, μη όντας κατά την συγκεκριμένη περίοδο σε θέση να αποδεσμεύσει σε όλο της το μέγεθος την υποβλητική δύναμη της ορχήστρας, συρρικνώνει αυτήν σε μια μάλλον θεατρική ιεροτελεστία», με κύρια χαρακτηριστικά «χρωματικές τονικές μεταβολές» και «εκκωφαντικά ξεσπάσματα tutti». Ως εν κατακλείδι, ο Kimbell θρωρεί πως «η όλη σκηνή αποτελεί μια άνευ προηγουμένου αποτυχία», καθώς «οι περιορισμοί στα εκφραστικά μέσα είναι πέρα για πέρα εμφανείς» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 589).

[520] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 334.

[521] Κατά τον Baldini το συγκεκριμένο ντουέττο αποτελεί «μια από τις πλέον θεαματικές στιγμές της όπερας», θυμίζοντας κατ' αυτόν έντονα «το finale της Β΄ Πράξης του *Don Giovanni*, όπου υπάρχει μια πανομοιότυπη δραματική κατάσταση» (ό.π., σελ. 131).

[522] "*M' hai chiamato in quest' ora a farti giuoco / della Fe', come suoli? o già t' imcalza / l' Eternità?*"
("*Habt Ihr im Sinn, über die Religion zu spotten, oder fanft Ihr an, vor ihr zu zittern?*" Schiller, *Die Räuber*, Fünfter Akt, Erste Szene).

[523] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 334

[524] Αυτόθι.

[525] Αυτόθι.

Ο Francesco ωστόσο ουδόλως πτοείται. Ξαναβρίσκοντας τον «σκεπτικιστή» εαυτό του, διερωτάται για την ύπαρξη αμαρτημάτων που θα μπορούσαν να προκαλέσουν την απώλεια της θεωρουμένης ως αθάνατης ψυχής του, για να εισπράξει την αποστομωτική απάντηση:

FRANCESCO
…….Se l' alma

non è mortale, provocar vo' tanto

quell tuo Dio che la strugga.

Or qual peccato più lo mette in furor?

MOSER
Son due le colpe:

il parricidio e 'l fratricidio.

Η πραγματική «απάντηση» ωστόσο στις προκλήσεις του έρχεται με την εξαγγελία του Arminio: *Precipita dal monte un furibondo / stuolo di cavalieri*…. Ο Francesco τώρα ζητεί απεγνωσμένα να σπεύσει στην εκκλησία, τόσο ο ίδιος, όσο και οι υπηρέτες του. Ο Schiller στο σημείο αυτό θέλει τον πάστορα ν' απομακρύνεται. Ο Maffei ωστόσο ολοκληρώνει τη Σκηνή με τον Moser παρόντα και επιπλήττοντα τον Francesco. Η άρνηση από μέρους του της συγχώρησης και η παραπομπή του αμαρτωλού στην χάρη του Θεού, αποδιδομένη από τον συνθέτη με μιαν «ακόμη περισσότερο εντυπωσιακή εκδοχή» του κατιόντος αρπισμού που απέδωσε την αρχική επίπληξή του πάστορα, αποδιδομένου τώρα «σε ελάσσονα τονικότητα και πλαισιωμένου από τις τρομπέττες, τα τρομπόνια, τα φαγκόττα και το cimbasso»[526] (Ricordi, σελ. 188, μ. 1-10), οδηγεί στην ολοκλήρωση της Σκηνής με ένα duettino, όπου στον έντονο διάλογο μεταξύ των δύο προσώπων παρεμβάλλονται οι απειλητικές φωνές της χορωδίας. Ο Francesco, αισθανόμενος την ύπαρξή του ν' απειλείται, προσεύχεται γονατιστός, όμως η διάθεσή του κάθε άλλο παρά ως «θρησκευτική» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, καθώς με κυνικό τρόπο ομολογεί την σκοπιμότητα της πράξης του αυτής[527]. Γι' αυτόν ο Θεός δεν είναι παρά μια απρόσωπη δύναμη, χάρη στην οποία μπορεί ν' αποτρέψει τον επερχόμενο κίνδυνο. Περαιτέρω, με τρόπο προκλητικό, αφήνει να φανεί η σχέση του με το Κακό, θεωρώντας εμμέσως πλην σαφώς πως με την προσευχή του προκαλεί τους «γέλωτες» της Κόλασης:

……..Odimi, Eterno!...

E sarà la volta estrema,

ch' io ti prego...

Ah no, l' inferno

non si dee beffar di me!

---

[526] Αυτόθι, σελ. 335.

[527] Διερωτώμενος ο William Albert Herrmann αν τελικά μπορεί να γίνει λόγος για «θρησκευτική πίστη» από μέρους του Francesco, προσδίδει σε αυτήν εντελώς αρνητικό χαρακτήρα, καθώς υπαγορεύεται «από το φόβο της αιώνιας καταδίκης» και μόνο (ό.π., σελ. 91).

Αντίθετα ο Moser, ακλόνητος στις θέσεις του, διαβεβαιώνει τον αμετανόητο συνομιλητή του για την αναπόφευκτη τιμωρία που τον περιμένει, όμοια με τον «γέροντα» στο όνειρό του:

Trema, iniquo! il lampo, il tuono

ti sta sopra... iniquo, trema!

Dío ti nega il suo perdono,

sta l' abisso innanzi a te.[528]

Εξ επόψεως μορφής το *Andante Maestoso* με το οποίο και ολοκληρώνεται το ντουέττο φέρεται να έχει «ακριβώς το τριμερές εκείνο σχήμα, ως προς το οποίο υστερεί το solo του Francesco»[529]. Η φωνή του πάστορα υπογραμμίζεται με ξεχωριστό τρόπο από τον συνθέτη, διπλασιαζόμενη από τα χάλκινα πνευστά, ενώ οι αρπισμοί στην μελωδική του γραμμή, κατά τον Budden παραπέμπουν ευθέως «στον όρκο του Carlo» (από το τέλος της προηγούμενης Πράξης)[530] [Ricordi, σελ. 188, μ. 10 – σελ. 192).

1.2.2. *LA FORZA DEL DESTINO*

Atto Secondo. Scena Leonora e Melitone.
Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Αναφερόμενος ο Dyneley Hussey στην κριτική που δέχτηκε η συγκεκριμένη όπερα του Verdi τόσο στη Ρωσία όσο και στην Ιταλία, θεωρεί πως το συγκεκριμένο έργο θα μπορούσε να επικριθεί κατά βάσιν για την «σκοτεινή και τρομακτική ατμόσφαιρα» που δημιουργεί[531]. Ο συγγραφέας επισημαίνει ωστόσο πως, «σε αντίθεση με τον *Simon Boccanegra*», το αίσθημα αυτό «αναμφισβήτητα εξισορροπείται» χάρη στις *σκηνές καθημερινότητας* (*genre/scenes*) «που διασώθηκαν από το πρωτότυπο – τα χορωδιακά των στρατιωτών και των χωρικών, την γραφική σκηνή στο μοναστήρι και τις κωμικές

---

[528] Εύστοχα ο G. de Van στην προαναφερθείσα θεωρία του περί των τεσσάρων *τύπων* (βλ. άνωθι, σελ. 57, παραπ. 205) κατατάσσει τον Moser στον τύπο του *δικαστή*, «του φύλακα του νόμου, του οποίου οι πράξεις υπαγορεύονται από το καθήκον του να κάνει τους ανθρώπους να σέβονται έναν νόμο ο οποίος έχει παραβιαστεί», θεωρώντας τον ειδικότερα ως φορέα «μιας πολιτικο-θρησκευτικής δικαιοσύνης», όμοια με τον Leone (*Attila*), ή με τον Ζαχαρία (*Nabucco*)». Ο συγγραφέας θεωρεί πως, όμοια με τους προαναφερθέντες ήρωες, αποστολή του πάστορα αποτελεί το «να υπενθυμίζει στον τύραννο τα όρια της εξουσίας του και την απειλή της τιμωρίας του Θεού» (ό.π., σελ. 96-97).

Κατά τον J. Lewsey εξάλλου, «ο Moser αποτελεί ένα από τα πρώτα παραδείγματα στις όπερες του Verdi του ιερέα που λειτουργεί ως εκπρόσωπος ενός ανελέητου και άκαμπτου ήθους, που ήταν συνήθως αυτό που κυριαρχούσε στις ιστορικές περιόδους που τοποθετείται η δράση στις περισσότερες όπερες του Verdi». Κατά τον συγγραφέα, «ο Verdi ποτέ δεν κράτησε κρυφό τον αντικληρικαλισμό του. Είναι ξεκάθαρο πως ενδιαφερόταν περισσότερο να δώσει έκφραση στη δύναμη του ενστίκτου για τη ζωή, παρά στα στείρα δόγματα της επίσημης Εκκλησίας, δόγματα που ήταν υπεύθυνα, στα μάτια του Verdi, για την ανθρώπινη δυστυχία περισσότερο ακόμη κι από κανονικά θανάσιμα αμαρτήματα» (ό.π., σελ. 329-330).

[529] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 335.

[530] Αυτόθι.

[531] Ό.π., σελ. 135

φιγούρες του Melitone, του μοναχού στον οποίο περισσότερο εμφανής είναι η αδυναμία της σάρκας, παρά η πνευματική αφοσίωση, και της Preziosilla, της vivandière μάντισσας»[532].

Αναφερόμενος ειδικότερα ο Hussey στην παρουσία του μοναχού Melitone στην όπερα, επισημαίνει την απουσία κάθε κριτικής αναφορικά με τον συγκεκριμένο ρόλο, καθώς πρόκειται, κατ' αυτόν, για «την πλέον αυθεντική και αξιοσημείωτη ύπαρξη σ' αυτήν την όπερα». Κατά τον συγγραφέα πρόκειται «για έναν χαρακτήρα μοναδικό στις τραγωδίες του Verdi, καθώς, μολονότι είχε παρουσιάσει τον σαρδόνιο Sparafucile στον *Rigoletto* και τον προκλητικό Oscar στο *Un ballo in maschera*, εδώ πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση στην οποία ένας χαρακτήρας προερχόμενος από την *opera buffa* συνεισφέρει μια νότα φαρσοκωμωδίας σε μια σοβαρή όπερα. Στη σύλληψή του ο Melitone οφείλει κάτι σε μορφές τόσο εύθυμες όσο ο Don Pasquale και ο Dr. Bartolo του Rossini, κυρίως στις πρώτες του σκηνές, ενώ στα λογοπαίγνια του κηρύγματος προς τους στρατιώτες και σ'αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί ως η σκηνή της σούπας και της κουζίνας, προσεγγίζει τον Falstaff». Επιπλέον, και πάντα κατά τον Hussey, «σ' οποιονδήποτε έχει παρακολουθήσει τον *Boris Godunov* του Mussorgsky σίγουρα θα θυμίζει εκείνον τον κατεργάρη και υπερβολικό μοναχό, τον Βαρλαάμ, ενώ δεν μπορεί κανείς να μην αναρωτηθεί κατά πόσον ο Mussorgsky, του οποίου η όπερα παρουσιάστηκε το πρώτον στην Αγία Πετρούπολη το 1874, δεν είχε παρακολουθήσει και ωφεληθεί από το πλάσιμο ενός παρόμοιου χαρακτήρα από τον Verdi»[533].

Το έντονο κωμικό στοιχείο στον ρόλο του Melitone επισημαίνει και ο Budden, θεωρεί όμως πως οι όροι της δημιουργίας του συγκεκριμένου ρόλου «πόρρω απέχουν από εκείνους της συμβατικής opera buffa»[534]. Ο G. Martin εξαίρει «την αίσθηση χιούμορ» με την οποία ο Verdi «επεξεργάστηκε τον Fra Melitone», θεωρώντας τόσο αυτήν, όσο και «τις θρησκευτικές σκηνές» ως τους δύο εκείνους παράγοντες που καθιστούν τη μουσική της όπερας εξαιρετική. Ο συγγραφέας επίσης παραλληλίζει τον ρόλο του Melitone με εκείνον του υπηρέτη Oscar στο *Un Ballo in Maschera*, καθώς ο συγκεκριμένος μοναχός προσδίδει «έναν αέρα κωμωδίας», δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση μέσα στην όπερα, αλλά και αναδεικνύοντας την συνεχώς αυξανόμενη ικανότητα του Verdi στο να απεικονίζει κάθε ανθρώπινο τύπο[535].

Ο G. de Van εξ ετέρου, μελετώντας την «δραματική αίσθηση» που προκαλεί στον θεατή ένας ήρωας «πρωτίστως μέσα από τη φωνή του, σε συνδυασμό με έναν κώδικα που παρέμεινε απολύτως σαφής καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα» και που αφορούσε στη διάταξη των φωνών σε «ηρωίδα/σοπράνο, ήρωα/τενόρο και κακό/βαρύτονο ή μπάσσο», διαπιστώνει περαιτέρω και «έπειτα από το 1850 μια αξιοσημείωτη τάση προς μια υπέρβαση του ασφυκτικού πλαισίου των τριών βασικών ρόλων». Κατά τον συγγραφέα η τάση αυτή, εν μέρει σε συνδυασμό και με τις επιρροές της Γαλλικής όπερας, «οδήγησε τον Verdi … στον ορισμό πέντε πρωταγωνιστικών ρόλων (*Trovatore, Ballo, Don Carlos*) ή ακόμη και έξι (*Forza*)». Ο de Van ωστόσο αναφέρει κατά τη συγκεκριμένη περίοδο και μια παράλληλη τάση «στο να δίδεται σε κάποιον χαρακτήρα ένας φωνητικός ρόλος-κλειδί, αλλά χωρίς δραματική σημασία». Ως δύο τέτοιους ρόλους θεωρεί ο συγγραφέας στην παρούσα όπερα τον ρόλο της Preziosilla, καθώς και εκείνον του Melitone, οι οποίοι, κατ' αυτόν, «υπάρχουν απλά για να δίδουν χρώμα»[536].

---

[532] Αυτόθι.
[533] Αυτόθι, σελ. 135-136. Βλ. και P. Southwell-Sander, ό.π., σελ. 108.
[534] *Verdi*, ό.π., σελ. 262.
[535] *Verdi: his Music, Life and Times*, ό.π., σελ. 333-334.
[536] Ό.π., σελ. 98-99.

Κατά τον J. Lewsey τέλος, ο Melitone, «μολονότι προσφέρει κάποια αίσθηση κωμικής ανακούφισης στο δράμα», ο ρόλος του ωστόσο «είναι σοβαρός». Κατά τον συγγραφέα, «στη μικρόνοιά του και στην έλλειψη ευσπλαγχνίας του» διαβλέπουμε «όλα εκείνα τα στοιχεία που ο Verdi θεωρούσε ολέθρια στην Εκκλησία – την κατά γράμμα ερμηνεία των ιερών κειμένων και τον φανατισμό, σε αντίθεση με το αληθινό πνεύμα του Χριστιανισμού». Κατά τον συγγραφέα «η διάκριση μεταξύ του Melitone και του Guardiano είναι η ίδια όπως εκείνη που έκανε ο Χριστός ανάμεσα στον ίδιο και στους Σαδδουκαίους και Φαρισαίους. Ο Melitone δεν έχει ανθρωπιά, ούτε σπλαχνικότητα, ούτε αγάπη. Διαθέτει ένα κοίλο κέλυφος εκεί όπου θα έπρεπε να υπάρχει μια ζεστή καρδιά»[537].

Ήδη από τα πρώτα στάδια της σύνθεσης της όπερας, ο συνθέτης έσπευσε να δείξει ξεχωριστό ενδιαφέρον για την ερμηνεία του συγκεκριμένου ρόλου. Σε επιστολή του προς τον Achille Tamberlick, αδελφό του διάσημου τενόρου Enrico Tamberlick και βασικού εμπνευστή της ιδέας να γράψει ο Verdi μια όπερα για το Αυτοκρατορικό Θέατρο της Αγ. Πετρούπολης για την χειμερινή περίοδο του 1861-62[538], ζητούσε την ενημέρωση της διοίκησης του εν λόγω Θεάτρου για την ανάγκη ύπαρξης εκτός των βασικών ρόλων και ενός για «έναν κωμικό βαρύτονο για τον ρόλο του Fra Melitone, ενός επίσης πολύ ενδιαφέροντος ρόλου»[539]. Αλλά και σε επιστολή του προς τον πρώτο ερμηνευτή του ρόλου, τον βαρύτονο Achille De Basini και στην προσπάθειά του να τον πείσει να επωμιστεί τον συγκεκριμένο ρόλο, περιγράφει με ιδιαίτερα ελκυστικό τρόπο την ξεχωριστή φυσιογνωμία του Melitone: «Έχω έναν ρόλο για σένα, αν θα ήσουν διατεθειμένος να τον δεχτείς – κωμικό, πολύ γοητευτικό – είναι αυτός του Μοναχού Melitone. Θα σου ταιριάζει και σχεδόν τον έχω ταυτίσει προσωπικά με σένα. Όχι επειδή είσαι κωμικός, αλλά επειδή έχεις μιαν αναμφισβήτητη εύθυμη χροιά, που ταιριάζει απόλυτα με τον χαρακτήρα που έχω επινοήσει για σένα, θεωρώντας σίγουρο πως θα συμφωνήσεις»[540].

Η πρώτη εμφάνιση του Melitone πραγματοποιείται στην Β΄ Πράξη της όπερας, στη σύντομη Σκηνή ανάμεσα στην Προσευχή της Leonora ακριβώς έξω από το Μοναστήρι (βλ. άνωθι, σελ. 108 κ.ε.) και στον διάλογό της με τον Guardiano (βλ. κάτωθι, σελ. 144 κ.ε.): πρόκειται για τον Μοναχό εκείνο που πρώτος υποδέχεται την ηρωίδα, χωρίς, ασφαλώς, να γνωρίζει την πραγματική της ταυτότητα. Στο έργο του Saavedra «ο σύντομος διάλογος» ανάμεσα στα δύο πρόσωπα αποδίδεται με *πρόζα*, ως «λογοτεχνική αντίθεση στον εκτενή, λυρικό μονόλογο της Leonora», ενώ ο Verdi αφ' ενός «ξεκουράζει την ορχήστρα, αναδεικνύοντας την απότομη και αυταρχική αδιαφορία του μοναχού» και αφ' ετέρου αποδίδει τον διάλογο με μια σειρά recitativi, δημιουργώντας ανάλογη αντίθεση «έπειτα από τη λάμψη της υπέροχης άριας» που προηγήθηκε[541]. Καθώς ο μοναχός μεταβαίνει προκειμένου να αναγγείλει την άφιξη της Leonora στον Ηγούμενο, το γνωστό «θέμα του Πεπρωμένου» επανέρχεται αποδιδόμενο από τα έγχορδα, καθώς «η πίστη της ηρωίδας μοιάζει προς στιγμήν να κλονίζεται»[542]. Όμως είναι «η πίστη της προς την Παναγία, καθώς και τα όσα θετικά γνωρίζει αναφορικά με την καλωσύνη του Guardiano», που την κάνουν «να υπερνικήσει τους φόβους της»[543]. Για άλλη μια φορά «η Leonora προσεύχεται στην Παναγία, ενώ «ένα σόλο κλαρινέττο

---

[537] Ό.π., σελ. 323.
[538] Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 2, σελ. 427.
[539] Αυτόθι, σελ. 434.
[540] Αυτόθι, παραπ. †.
[541] Godefroy, ό.π., σελ. 112.
[542] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 466-467.
[543] Αυτ., σελ. 467.

πάνω από το τρέμολο των εγχόρδων» αποδίδει το χαρακτηριστικό θέμα από την προηγηθείσα Preghiera[544]: πρόκειται για μια ακόμη ιδιαίτερα συγκινητική στιγμή, η συναισθηματική πληρότητα της οποίας συνδυάζεται με μουσική απλότητα[545] (Ricordi, σελ. 219-221).

Μολονότι στον σύντομο αυτόν διάλογο το μέρος του Melitone περιορίζεται σε αποσπασματικές φράσεις, η παρουσία του και ο τρόπος εκφοράς των λόγων του δημιουργεί την αίσθηση μιας πλήρους αντίθεσης με την Σκηνή που έχει προηγηθεί[546]. Η λεπτή αίσθηση χιούμορ, που κατά τον ίδιο τον Verdi χαρακτηρίζει τον μοναχό, γίνεται περισσότερο αισθητή στην επόμενη Σκηνή, όταν ο Ηγούμενος του ζητεί να τον αφήσει μόνο με τον «άγνωστο νυχτερινό επισκέπτη», καθώς πρόκειται για ένα «μυστικό». Ο απλοϊκός μοναχός απομακρύνεται γκρινιάζοντας:

Sempre segreti!

E quesri santi soli hand a saperli!

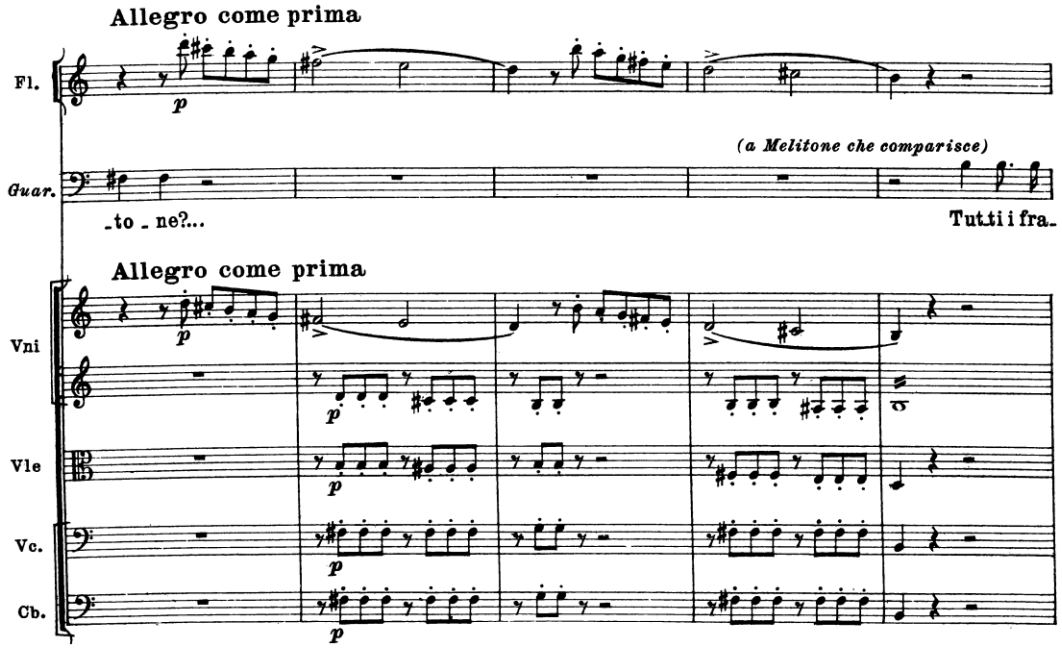
Noi siamo tanti cavoli....

Κατά τον Budden πρόκειται για την «πρώτη φορά που χαρακτηρίζεται μουσικά ο Melitone. Είναι ο συνηθισμένος γκρινιάρης, για τον οποίο κάθε τι αποτελεί αιτία για εκνευρισμό, εξ ου και η κατιούσα μελωδική γραμμή και η νευρώδης κίνηση ογδόων σε κάθε φράση», αλλά και η «παρατεταμένη ένταση στα μισά και στα παρεστιγμένα μισά»[547], μολονότι, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας, «δεν περιμένει να δώσει κανείς σημασία στα όσα λέγει»[548]. Όταν ωστόσο ο Ηγούμενος θυμίζει σ' αυτόν το καθήκον της υπακοής – *Obbedite* – απαντά με μια δόση ειρωνείας, που γίνεται αισθητή τόσο με το υποφαινόμενο «ιερατικό» ύφος της απάντησής του – *Che tuon da Superiore!* – όσο και με την ελλιπή, έστω, εκκλησιαστική πτώση που την πλαισιώνει (Ricordi, σελ. 222-223, μ. 7).

Αντίθετα η είσοδος του Melitone λίγο πριν το τέλος του ντουέττου ανάμεσα στην Leonora και στον Ηγούμενο πραγματοποιείται «χωρίς αυτός να πει την παραμικρή λέξη»˙ όμως η ορχήστρα «με έξυπνο τρόπο αποδίδει την παρουσία του μέσα από την παράθεση ενός αποσπάσματος από την προηγηθείσα Σκηνή του, ενορχηστρωμένο σε στυλ Haydn με το φλάουτο και τα πρώτα βιολιά στη μελωδία, και μια παλλόμενη συνοδεία στα εναπομείναντα έγχορδα»[549], «ένας γοητευτικός Verdi, ξεστρατίζοντας για μια στιγμή στα μονοπάτια του Papageno»[550] (παρ. 2).

---

[544] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 344.
[545] Godefroy, ό.π., σελ. 112.
[546] Southwell, ό.π., σελ. 108.
[547] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 467.
[548] Αυτόθι.
[549] Αυτόθι, σελ. 472.
[550] Godefroy, ό.π., σελ. 115.



Παρ. 2

Scena e Duetto. Leonora e Guardiano.
Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R. 151]
https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/114818/tev.

Η σημασία του διαλόγου ανάμεσα στην Leonora και στον Padre Guardiano στο μέσον της συγκεκριμένης όπερας είναι μοναδική, τόσο εξ επόψεως δραματικής, όσο και μουσικής επεξεργασίας. Η εκτενής συνομιλία μεταξύ των δύο προσώπων στην πραγματικότητα δεν είναι παρά μια *εξομολόγηση*: έχοντας επιτύχει να γίνει δεκτή από τον Ηγούμενο της Μονής η ταλαιπωρημένη και κατατρεγμένη ηρωίδα, βρίσκει επιτέλους την ευκαιρία να αποθέσει σ' αυτόν το βάρος της ψυχής της, ενώ εκείνος από την πλευρά του «απαντά» κάθε τόσο στα λεγόμενά της, έχοντας πάντα συναίσθηση της θέσης του και, κυρίως, επιχειρώντας να την στηρίξει στην πίστη του Χριστού, απαλύνοντας έτσι τον πόνο της.

Κατά τον Budden το παρόν ντουέττο «εκθέτει μια κατάσταση κατά πολύ διαφορετική οποιασδήποτε άλλης με την οποία ο Verdi έχει έλθει αντιμέτωπος στο παρελθόν». Κατά τον συγγραφέα, «οι δύο χαρακτήρες βρίσκονται σε εντελώς διαφορετικές θέσεις. Μεταξύ τους δεν υφίσταται καμία προσωπική σχέση, έστω και με τη μορφή εκείνης που έφερε κοντά την Violetta με τον Germont». Ο μελετητής δεν διστάζει να κάνει λόγο «ακόμη και για πόλωση», καθώς, όπως ήδη αναφέραμε, «από την αρχή ως το τέλος η Leonora παραμένει μια ικέτιδα και ο Ηγούμενος ο εξομολόγος της»[551].

Αυτή η εκ διαμέτρου αντίθετη ψυχολογία των δύο προσώπων στο παρόν ντουέττο είναι προφανώς που οδηγεί τον συνθέτη στη δημιουργία μιας εντελώς πρωτόγνωρης μορφής μουσικού «διαλόγου», καθώς, πάντα κατά τον Budden, «απαιτεί μιαν υψηλότερου βαθμού μουσική διάκριση απ' ό, τι ο Verdi μας έχει ήδη δώσει σ' ένα ντουέττο. Σε κανένα σημείο κάποιος εκ των δύο δεν μεταβαίνει στην θεματική περιοχή του άλλου»[552]. Ο G. de Van εξ ετέρου, ερμηνεύοντας το συγκεκριμένο ντουέττο εξ

[551] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 467.
[552] Αυτόθι.

επόψεως μουσικοδραματικής, διαπιστώνει σε αυτό «την μόνιμη διαμάχη ανάμεσα σε δυο αντίθετες αρχές»: αφ' ενός «στην ανάγκη για κίνηση, που αποδομεί τον αυτοτελή, κλειστό χαρακτήρα των παραδοσιακών μορφών», και αφ' ετέρου «στη συνοχή, στην ενότητα της μορφής», που μοιάζει να «ανθίσταται στη διασπαστική δύναμη της κίνησης», περνώντας «μέσα από μια διαδικασία ποικιλομορφοποίησης και σμίκρυνσης». Διαπιστώνει επίσης γενικότερα και «την ανάπτυξη του μελωδικού στυλ του συνθέτη», που έγκειται κατ' αυτόν σε μια στροφή από τη «λυρική στατικότητα», που μοιάζει να «παγώνει» τη δραματική κίνηση, προς έναν περισσότερο «ρευστό» μουσικό λόγο, που να μπορεί να αναδεικνύει τις «μεταμορφώσεις» στη στάση και στη συμπεριφορά ενός ήρωα[553].

Σύμφωνα πάντα με τον Budden, το ντουέττο μπορεί να διαιρεθεί σε οκτώ επιμέρους ενότητες, με κριτήρια κυρίως τις αντίστοιχες μελωδικές ενότητες, αλλά και σύμφωνα με την εξέλιξη του διαλόγου και την συνεχώς μεταβαλλόμενη ψυχολογία της ηρωίδας. Ο G. de Van ωστόσο, έχοντας αναφερθεί στην υπό του H. Powers ανάλυση του ντουέττου ανάμεσα στην Violetta και στον Germont «υπό το πρίσμα των γνωστών υποδιαιρέσεων», σύμφωνα με την οποία ανάλυση αυτό ακολουθεί «την παραδοσιακή ιδέα της μορφής τόσο σε δραματικό επίπεδο (δύο δραματικές λυρικές ενότητες, η *scena* και το *tempo d' attacco* και δύο λυρικές ενότητες, το Adagio και η cabaletta, που διαχωρίζονται από τον έντονο διάλογο του *tempo di mezzo*) όσο και σε μουσικό επίπεδο (με τα τρία κανονικά μέρη να καταλήγουν σ' ένα περισσότερο ή λιγότερο εκτενές a due)»[554] – μια ανάλυση που κατ' αυτόν «χρησιμεύει ως υπόμνηση πως ο Verdi ουδέποτε είχε την πρόθεση να έλθει σε ρήξη με την *solita forma*, καθώς και με τις καθιερωμένες μορφές αναφοράς του ακροατή»[555] – θεωρεί πως και εν προκειμένω «μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια ευρύτερη διάρθρωση του ντουέττου», εντοπίζοντας δηλαδή και σ'αυτό μια *scena*, ένα *tempo d' attacco*, το κεντρικό *Adagio*, ένα *tempo di mezzo* και την *cabaletta*[556]. Τη θεώρησή του αυτή στηρίζει στην ανάλογη δραματική κατάσταση που διαπιστώνει στο παρόν ντουέττο: «όπως και στην *Traviata*, ένας σχετικά στάσιμος χαρακτήρας (ο Germont ή ο Padre Guardiano) έρχεται αντιμέτωπος μ' έναν χαρακτήρα ο οποίος, ερχόμενος σ' επαφή με τον "πατέρα", μετέρχεται μιαν αργή, επώδυνη αλλαγή, που τελικά οδηγεί στη μια περίπτωση στην εγκαρτέρηση και στην άλλη στην ειρήνευση. Και εδώ επίσης πρόθεση του Verdi είναι ν' αναδείξει τη σταδιακή εξέλιξη μιας καινούργιας προσωπικότητας, της Leonora»[557].

---

[553] Ό.π., σελ. 264-265. Η μελέτη του συγκεκριμένου ντουέττου εντάσσεται στην ευρύτερη προσπάθεια του συγγραφέα να κατανοήσει το πώς η ανάγκη υπέρβασης της γήινης πραγματικότητας, που οδηγεί τον ήρωα στη λύση του δράματος, έρχεται σε αντίθεση με τη δύναμη αυτής της πραγματικότητας και τον νόμο, αποχρωματίζοντας σταδιακά τον «επικό» κόσμο στον οποίο ζούσε μέχρι τώρα, και οδηγώντας στην ασάφεια και στη διάψευση, καθώς αυτός ο «κόσμος» αρχίζει να θεωρείται με ένα «περισσότερο αντικειμενικό», αλλά «και ειρωνικό βλέμμα» (αυτόθι).

[554] Ό.π., σελ. 269.

[555] Αυτόθι.

[556] Αυτόθι, σελ. 271.

[557] Αυτόθι, σελ. 270. Στην «αναλυτική, βήμα προς βήμα» απόδοση της αλλαγής στην ψυχολογία μιας ηρωίδας ως χαρακτηριστικό γνώρισμα στις «ώριμες όπερες» του συνθέτη αναφέρεται ο de Van και σε άλλο σημείο του έργου του, και συγκεκριμένα στην ενότητα εκείνη όπου μελετά την «εμφάνιση της Γυναίκας» σ' όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας. Αναφερόμενος και εκεί ο συγγραφέας στο ντουέττο της Violetta και του Germont στην *Traviata* καθώς και στο παρόν «της Leonora και του Padre Guardiano», θεωρεί πως «στην πραγματικότητα πρόκειται μάλλον για εκτενείς μονολόγους παρουσία ενός συνομιλητή, παρά για ντουέττα, υπό την έννοια ότι όλο το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον γυναικείο ρόλο […]. Ο Padre Guardiano παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής ο

Η *πρώτη* από τις παραπάνω ενότητες (*Allegro assai moderato*), ή *scena* κατά την παραπάνω προσέγγιση του de Van[558], αρχίζει ουσιαστικά με την αποκάλυψη του πραγματικού φύλου της ηρωίδας από την ίδια. Πρόκειται για έναν λιτό διάλογο διαρκείας 7 μόλις μέτρων, σε ύφος declamato, αλλά σε «αυστηρό ρυθμό, βασισμένο σε μια αποσπασματική ορχηστρική ιδέα»[559] με υπόβαθρο ένα pizzicato. Η φράση ωστόσο με την οποία η Leonora αποκαλύπτει στον συνομιλητή της τον αληθινό της εαυτό, οδηγεί άμεσα σε ριζική μεταβολή τόσο την ορχηστρική, όσο και την φωνητική γραφή. Η έκπληξη του Guardiano εκδηλώνεται ωσαύτως μ' ένα σύντομο recitativo, υπογραμμιζόμενο αρχικά με μιαν «απροσδόκητη» ακολουθία στην Λα ελάσσονα και στη συνέχεια με την επικράτηση της Φα ελάσσονος, οδηγώντας στην επόμενη *δεύτερη ενότητα*, ένα *Allegro agitato* κατά τον Budden[560] ή το *tempo d' attacco* κατά τον G. de Van[561] (Ricordi, σελ. 223, μ. 8-41).

Η Leonora αρχίζει να αποκαλύπτει στον συνομιλητή της το δράμα της ύπαρξής της, ζητώντας απεγνωσμένα τη βοήθειά του. Το κείμενο του λιμπρέττου διακρίνεται για την περιεκτικότητά του, αλλά και για τις έντονες μεταφυσικές του αναφορές. Η ιδέα της *κατάρας* κατέχει εν προκειμένω περίοπτη θέση. Χωρίς να υπαινίσσεται η ηρωίδα το τραγικό συμβάν του θανάτου του πατέρα της, ανάγει την αιτία των δεινών που υφίσταται στον ίδιο τον Θεό, θεωρώντας εαυτήν καταδικασμένη όχι μόνον από τους ανθρώπους, αλλά και από Εκείνον:

Infelice, delusa, reietta,

Dalla terra e dal ciel maledetta,

Che nel pianto prostratavi al piede,

Di sottrarla all' inferno vi chiede.

Η αφόρητη πίεση της ηρωίδας, αλλά και η έντονη επιθυμία της να αποθέσει το βάρος της ψυχής της είναι που απηχούνται με αμεσότητα στη μουσική απόδοση του παραπάνω τετράστιχου. Όμοια με την άρια στην αρχή της Σκηνής, ο A. Giger κατατάσσει τη συγκεκριμένη μελωδική ενότητα στα κομμάτια εκείνα όπου η παρουσία μη παραλλήλων και ασυμμέτρων φράσεων μαρτυρεί την επίδραση της Γαλλικής αισθητικής στο ύφος του συνθέτη[562]. Στην μελωδική γραμμή της Leonora και ενόσω περιγράφει τη δεινή της θέση (1ος στίχος), επικρατεί η γνωστή κατιούσα κίνηση από την 6η προς την 5η βαθμίδα της (ελάσσονος) τονικότητας, «δίδοντας την αίσθηση ενός ξεσπάσματος πόνου»[563]. Την εν λόγω μελωδική κίνηση επισημαίνει και ο G. de Van, αναφερόμενος στην *δραματική οικονομία* του ντουέττου, υπό την έννοια «της

επάξιος εκπρόσωπος ενός θεσμού, που τελικά υποδέχεται μια δοκιμαζόμενη ψυχή, ενώ η Leonora αρχίζει όντας σε μια κατάσταση βαθειάς σύγχυσης και ολοκληρώνει τη συνομιλία της ειρηνικά, σχεδόν χαρούμενη». Κατά τον μελετητή, τόσο η Violetta, όσο και η Leonora «λειτουργούν ως καταλύτες όσον αφορά στην εσωτερική μεταμόρφωση μιας ηρωίδας σοπράνο, οδηγώντας τον συγκεκριμένο χαρακτήρα από την αγωνία ή την επανάσταση στην ανακούφιση ή στην εγκαρτέρηση, με την κάθε φάση να σημαίνεται ευκρινώς μέσα από την ανάπτυξη του φωνητικού στυλ» (αυτ., σελ. 191-192).

[558] Αυτόθι, σελ. 270.

[559] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 468.

[560] Αυτόθι.

[561] Ό.π., σελ. 270.

[562] *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 177.

[563] Deryck Cook, ό.π., σελ. 146.

πρακτικής της συνένωσης διαφορετικών μελωδικών θεμάτων συνδεδεμένων με έναν χαρακτήρα»: αναφερόμενος ο συγγραφέας στην κυριαρχία «δύο μεγάλων θεμάτων» στη «μελωδική σφαίρα της Leonora», που έχουν ήδη ακουστεί στην άριά της», εννοώντας «το θέμα του "πεπρωμένου", με το οποίο αρχίζει η όπερα […], και ένα θέμα προσευχής, που επίσης ακούγεται στην εισαγωγή», εντοπίζει στην παρούσα μελωδία την *αναστροφή* «της μελωδικής κίνησης του θέματος του πεπρωμένου (έκτη μικρή, πέμπτη, τρίτη και τονική), ενώ το κείμενο αποδίδει την ιδέα της κατάρας»[564]. Επι πλέον σημεία αναφοράς, τόσο η ένδειξη του χαρακτήρα της μουσικής – Allegro agitato – όσο και η ορχηστρική συνοδεία: μια αδιάκοπη ροή από δέκατα έκτα, με παύση όμως στην αρχή κάθε «τετράδας», κάτι που δίδει ακόμη μεγαλύτερη ώθηση στην κίνηση, ενώ η έμφαση που δίδει ο συνθέτης στο εν λόγω συνοδευτικό σχήμα διαφαίνεται και από την ανάθεσή του από κοινού στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά.

Κατά τον Budden, το στυλ της συγκεκριμένης φράσης «θυμίζει το κεντρικό τμήμα της άριάς της στην Α΄ Πράξη»[565]. Ο συγγραφέας εξαίρει περαιτέρω και την χρήση της Ναπολιτάνικης συγχορδίας: πρόκειται για το σημείο εκείνο όπου η ηρωίδα αναφέρεται στον *Ουρανό*, θεωρώντας τον επίσης ως πηγή προέλευσης των δεινών που την μαστίζουν[566]. Πέραν της παραπάνω εναρμόνισης, ο συνθέτης υπογραμμίζει την αναφορά της αυτήν με ένα ακόμη «ανιόν άλμα 8ης» στον αλλοιωμένο φθόγγο (Σολ ύφεση), αλλά και με τον διπλασιασμό της μελωδικής της γραμμής από το φλάουτο, το όμποε και το κλαρινέττο (Ricordi, σελ. 224-226, μ. 2).

Η πλήρης αποκάλυψη της ταυτότητας της ηρωίδας συνοδεύεται αφ' ενός από μια διαδοχή μειζόνων συγχορδιών μεταβατικού χαρακτήρα, παράλληλα με μια ανιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσσο, και αφ' ετέρου με την «μετάλλαξη» των αυστηρά «μετρημένων» φράσεων του Guardiano σ' ένα «ελεύθερο recitativo»[567], του οποίου η κατάληξη υπογραμμίζεται και από ένα δυναμικό ξέσπασμα της ορχήστρας σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης (Ricordi, σελ. 226, μ. 2 – σελ. 227, μ. 4).

Το γεγονός ωστόσο ότι πρόκειται για την Leonora di Vargas ουδόλως μεταβάλλει την διάθεση του Guardiano προς αυτήν. Ο ηγούμενος, αναλογιζόμενος ευθέως των ευθυνών του απέναντι σε μια καταρρακωμένη ύπαρξη, σπεύδει άμεσα στην στήριξή της. Σημείο αναφοράς του, ο Σταυρός, προς τον οποίο και οδηγεί την Leonora, προτρέποντας αυτήν ν' ανοίξει την καρδιά της στον Θεό και να ακούσει τη φωνή Του:

Venite fidente alla Croce,

Là del cielo v' ispiri la voce.

Η θεωρουμένη υπό του Budden ως *τρίτη ενότητα* του ντουέττου (*sostenuto*)[568] απηχεί με εξαιρετική πειστικότητα τη γαλήνη και την ηρεμία που διαδέχονται την ένταση και την ταραχή της προηγηθείσης. Ο συνθέτης εξαίρει την βαρύτητα της παραπάνω προτροπής του Guardiano αποδίδοντας το σχετικό δίστιχο με ύφος που θυμίζει *χορικό*: η μελωδική γραμμή του σολίστ δεν είναι παρά η υψηλότερη μιας διαδοχής συμπαγών συγχορδιακών συνηχήσεων, κάτι εξάλλου που διαφαίνεται και από τον διπλασιασμό της μελωδίας του μπάσσου από τα πρώτα βιολιά. Περαιτέρω, ο εύπλαστος ήχος της ομάδας των εγχόρδων προκρίνεται ως ο πλέον κατάλληλος,

---

564 Ό.π., σελ. 271.
565 J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 468.
566 Αυτόθι.
567 Αυτόθι.
568 Αυτόθι.

προκειμένου ν' αποδοθεί η γαλήνη και η ηρεμία που αποπνέει ο λόγος του Ηγουμένου προς την ηρωίδα.

Ακόμη περισσότερο χαρακτηριστική εξάλλου είναι η απόδοση του 2ου στίχου, και αυτό λόγω της μελωδικής κίνησης κατά διαδοχικές 4ες, χαρακτηριστικής όπως έχουμε ήδη αναφέρει[569] για λόγους ή εξαγγελίες θρησκευτικού περιεχομένου, παρά τις επιφυλάξεις του Budden[570] (Ricordi, σελ. 228, μ. 1-8).

Οι λόγοι του ηγουμένου και η θέα του Σταυρού δημιουργούν τώρα έντονο δέος στην ηρωίδα. Από το σημείο αυτό αρχίζει η πορεία της προς την «κάθαρση». Η περιγραφή του λιμπρέττου είναι χαρακτηριστική: *Leonora s' inginocchia presso la Croce, la bacia, quindi torna meno agitate al Padre Guardiano*. Η γαλήνια ατμόσφαιρα της προηγούμενης ενότητας διατηρείται και στην παρούσα *τέταρτη* (*Andante mosso*). Ο συνθέτης ωστόσο κρίνει σκόπιμο να υπογραμμίσει περαιτέρω την έντονη μεταβολή στην ψυχολογία της ηρωίδας. Η καταλυτική επίδραση των λόγων του Μοναχού σημαίνεται κατά βάσιν με την αδιάκοπη συνέχεια του μουσικού λόγου: η κατάληξη της φράσης του Guardiano αποτελεί ταυτόχρονα και εξ επόψεως αρμονικής την αρχή της καινούργιας ενότητας, καθώς η καταληκτική Σι μείζων λειτουργεί τώρα ως Δεσπόζουσα της Μι ελάσσονος.

Η απόδοση των ανάλογων στίχων διακρίνεται για την εξαιρετική εκφραστικότητα των μελωδικών φράσεων, οι οποίες, απηχώντας τη γαλήνη και την ηρεμία που αρχίζει να νιώθει η ηρωίδα «δεν προσάπτονται πλέον βίαια η μια στο τέλος της άλλης»[571], αποτελούν δε «μιαν οικεία παραλλαγή του μοτίβου της ανιούσας έκτης»[572]. Παράλληλα το έντονο ρίγος που διαπερνά την ηρωίδα αποδίδεται με τον πλέον επιδέξιο τρόπο, χάρη στο συνεχές *pp* τρέμολο των εγχόρδων. Η επιδεξιότητα της ενορχήστρωσης ωστόσο δεν σταματά εδώ: την αβάσταχτη συγκίνηση που διακατέχει την Leonora, όπως αυτή απηχείται στην «πνιγμένη» φωνή της έρχεται να αποδώσει και πάλι ο ήχος της χαμηλότερης περιοχής των ξυλίνων πνευστών (φλάουτο – όμποε – κλαρινέττο): το ηχόχρωμα από τον παραπάνω συνδυασμό είναι ήδη γνωστό από το 3ο θέμα της εισαγωγής[573], όμως εδώ αποκτά ξεχωριστή σημασία, καθώς συνδυάζεται με την επίσης χαμηλότερη περιοχή της έκτασης της σοπράνο[574].

Ανάλογη με την μεταβολή των συναισθημάτων της ηρωίδας, και η μεταβολή των τονικοτήτων˙ ο συνθέτης ωστόσο εξαίρει κυρίως τη λύτρωσή της από το ματωμένο φάντασμα του νεκρού πατέρα, που έως τώρα την καταδιώκει απηνώς. Η ανακούφισή της από το φοβερό αυτό συναίσθημα απηχείται αρχικά με την μετάβαση της μελωδικής της γραμμής σε υψηλότερες περιοχές της φωνητικής της έκτασης, ταυτόχρονα με την

---

[569] Βλ. σελ. 55 της παρούσης διατριβής.

[570] Ο συγγραφέας πάντως διακρίνει στην παρούσα «διπλή φράση» μια «κατάλληλα συνδυασμένη τροπική χροιά», ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίζει σ' αυτήν και «μια άμεσα αισθητή συγγένεια με τον Fiesco στον Πρόλογο και στην Α΄ Πράξη του *Simon Boccanegra*, στην εκδοχή του 1881» (J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 468).

[571] Αυτόθι, σελ. 469.

[572] Αυτόθι.

[573] Αυτόθι, σελ. 445.

[574] Κατά τον Budden το εν λόγω ηχόχρωμα δημιουργεί την αίσθηση «της ψυχρής γαλήνης που υποβάλλει ο υψηλός θόλος ενός Γοτθικού καθεδρικού». Ο συγγραφέας παραθέτει επίσης και την επισήμανση του Hughes, σύμφωνα με την οποία «το αρχικό Σι βρίσκεται εκτός της έκτασης ενός σύγχρονου φλάουτου. Ένας έμπειρος εκτελεστής ωστόσο, θα μπορούσε να το αποδώσει αρκετά εύκολα με την κατάλληλη κίνηση στα χείλη» (αυτόθι, σελ. 469. Βλ. και παραπ. *).

εισαγωγή της Φα μείζονος˙ όμως αυτό που κυριολεκτικά την σώζει είναι που δεν «ακούει» πια τον πατέρα της να την καταριέται:

Ne terribile l' ascolto

La sua figlia maledir.

Η απόδοση των δύο παραπάνω στίχων είναι που οδηγεί την παρούσα μελωδική ενότητα σε μια ιδιαίτερα έντονη κλιμάκωση, που κορυφώνεται στο Λα^4 ταυτόχρονα με τον τονισμό της λέξης *maledir* και με την εισαγωγή της Σολ μείζονος[575] (Ricordi, σελ. 228, μ. 9 – σελ. 230, μ. 3).

Σε μιαν ενδιάμεση, κατά τον Budden, υποενότητα[576] ο Ηγούμενος, εμμέσως πλην σαφώς καταφάσκει τα βιώματα της ηρωίδας, επισημαίνοντας ωσαύτως την ιερότητα του χώρου με μια σύντομη φράση και σε ύφος ανάλογο της προηγουμένης:

Sempre indarno qui rivolto

Fu di Satana l' ardir.

Η διπλή «κρούση» ωστόσο από τα έγχορδα μιας συγχορδίας 7^{ης} ελαττωμένης ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση της φράσης του προϊδεάζει για την ταραχή που θα προκαλέσει σ' αυτόν η απόφαση της Leonora να αφιερωθεί ολοκληρωτικά στον Θεό ζώντας ως ερημίτισσα, όμοια με κάποιαν άλλη, πριν από αυτήν:

Perciò tomba qui desio,

Fra le rupi ov' altra visse.[577]

Μια χαρακτηριστική φιγούρα, με κυρίαρχο ρυθμικό σχήμα παρεστιγμένες μικρές αξίες και αποδιδόμενες αρχικά από τα έγχορδα και στη συνέχεια από το σύνολο της ορχήστρας δημιουργεί το κατάλληλο υπόβαθρο για την απόδοση της απόφασης της ηρωίδας προς τον συνομιλητή της, ενώ σε αρμονικό επίπεδο ένα διαρκές 6/4 δημιουργεί την αίσθηση ενός συνεχώς αυξανόμενου αισθήματος αναμονής, όμοια με τις συνεχείς ερωτήσεις του Guardiano προς την Leonora αλλά και την επερχόμενη έκπληξή του για την απόφασή της. Ταυτόχρονα η μουσική προσλαμβάνει προς στιγμήν χαρακτήρα declamato, εναλλάσσοντας «ανάμεσα μεταξύ αυστηρού tempo και ελέυθερου recitativo»[578] (Ricordi, σελ. 230, μ. 12 – σελ. 231).

Ο Guardiano για άλλη μια φορά διακρίνεται για την αυτοκυριαρχία του. Αληθινός οδηγός ψυχών, με νηφαλιότητα επισημαίνει στην απεγνωσμένη Leonora τις επώδυνες συνέπειες που μπορεί να έχει γι' αυτήν μια βεβιασμένη απόφαση για ένα τόσο σοβαρό και ιερό ζήτημα, δεδομένου μάλιστα και του νεαρού της ηλικίας της:

---

[575] Αυτόθι.

[576] Αυτόθι.

[577] Ο Budden «διερωτάται» εν προκειμένω κατά πόσον «ο Verdi και ο Piave προσδοκούσαν από το ακροατήριό τους να γνωρίζει για τι πράγμα μιλούσαν η Leonora και ο Ηγούμενος». Αναφέρει ωστόσο την πληροφορία που μας παρέχει ο Rivas, σύμφωνα με την οποία «μια γυναίκα ερημίτισσα είχε κάποτε λάβει την άδεια να κατοικήσει σε μια σπηλιά όχι μακριά από το μοναστήρι, και να παραμείνει εκεί σε πλήρη απομόνωση χωρίς να το ξέρει κανείς εκτός του Ηγουμένου. Εκείνος ήταν που προνοούσε ώστε να φέρεται σ' αυτήν καθημερινά τροφή. Η Leonora είναι αποφασισμένη να ακολουθήσει το παράδειγμά της» (αυτόθι, παραπ. †).

[578] Αυτόθι.

Guai per chi si lascia illudere

Dal delirio d' un momento!

Più fatal per voi sì giovanne

Giungerebbe il pentimento...

Η απόδοση του παραπάνω τετράστιχου εισάγει «μια καινούρια μελωδική ιδέα»[579], που κατά τον Giger άλλο ένα δείγμα των επιδράσεων της Γαλλικής Αισθητικής στον συνθέτη, αποτελουμένη, κατ' αυτόν, από «σύντομες, κατά βάσιν αμετάβλητες παράλληλες φράσεις, δομημένες πάνω στο ίδιο σχήμα, αλλά διαρκείας μεγαλύτερης από ένα μέτρο»[580]. Η επισήμανση του συνθέτη *solemne* συνάδει απόλυτα τόσο με τα σημαινόμενα στο κείμενο του λιμπρέττου, όσο και με την όλη εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Η μελωδική γραμμή του Guardiano διαθέτει τώρα περισσότερη «κίνηση» από τις προηγούμενες στην αρχή του διαλόγου του με την ηρωίδα, ενά ανάλογα προσαρμόζεται και η ορχηστρική συνοδεία, με επαναλαμβανόμενους συγχορδιακούς φθόγγους από τα έγχορδα (Ricordi, σελ. 231, μ. 6 – σελ. 232, μ. 7).

Η Leonora ωστόσο αποκρίνεται στις συμβουλές του Ηγουμένου με αποσπάσματα από την προηγηθείσα φράση της, οδηγώντας στην ολοκλήρωση της παρούσης ενότητας του ντουέττου. Η καινούργια απάντηση του Guardiano, που για άλλη μια φορά θέτει στην ηρωίδα καίρια ερωτήματα αναφορικά με την σταθερότητα της απόφασής της, εισάγει την τονικότητα της Μι μείζονος, οδηγώντας στην ολοκλήρωση του *δεύτερου*, κατά τον G. de Van, μέρους του ντουέττου[581]. Η μελωδική γραμμή του μπάσσου συνδυάζεται τώρα μ' εκείνην της Leonora, στα πλαίσια μιας ενδιαφέρουσας επεξεργασίας, μάλλον αντιστικτικού χαρακτήρα. Εκείνο ωστόσο που εντυπωσιάζει περισσότερο είναι η ιδιαίτερα πλούσια ενορχήστρωση της περιόδου, με την λυρικότατη μελωδία της σοπράνο να διπλασιάζεται από το φλάουτο, το όμποε και τα πρώτα βιολιά, ενώ αυτήν του μπάσσου συνομιλητή της να ενισχύεται από τα βιολοντσέλλα, το 1ο φαγκόττο και στην υπερκείμενη οκτάβα από το κλαρινέττο. Στην αναθεωρημένη εκδοχή του 1869 ωστόσο, αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον στην ορχήστρα και το μέρος της συνοδείας, καθώς εμπλουτίζεται από ένα σχήμα με τριακοστά δεύτερα στα δεύτερα βιολιά και από έναν κρατημένο φθόγγο στο 1ο κόρνο. Στην εκδοχή αυτή ανάγεται, πάντα κατά τον Budden, και η τελική πτώση στην Coda, «με την δυναμική της κλίμακα στα τσέλλα, στα μπάσσα και στα χαμηλότερα χάλκινα»[582] (Ricordi, σελ. 233, μ. 6 – σελ. 238).

Οι απαντήσεις της Leonora στα ερωτήματα του Guardiano αναφορικά με τον ατυχή θάνατο του πατέρα της και την εκδικητική μανία του αδελφού της εισάγουν την *πέμπτη ενότητα* (*L' istesso tempo*) του ντουέττου[583]. Οι σχετικοί στίχοι του λιμπρέττου αποδίδονται στα πλαίσια ενός «ελεύθερου recitativo», αποδιδομένου κατά τον Budden στην τελική εκδοχή της όπερας μόνο από το πρώτο θέμα της προηγούμενης ενότητας[584]. Ταυτόχρονα η τριπλή απόδοση της ίδιας φράσης, κάθε φορά οξύτερα κατά ημιτόνιο οδηγεί τον Budden (που με τη σειρά του παραπέμπει στον Noske) να κάνει

---

[579] Αυτόθι.
[580] *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 178.
[581] Ό.π., σελ. 270.
[582] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 469.
[583] Αυτόθι.
[584] Αυτόθι, σελ. 470.

λόγο περί αίσθησης «ιεροτελεστίας», επισημαίνοντας όμως πάραυτα πως δεν πρόκειται παρά για μια επινόηση καθαρά μορφολογικού χαρακτήρα[585] (Ricordi, σελ. 238, μ. 6 – σελ. 239).

Η αρνητική απάντηση της Leonora στην πρόταση του Ηγουμένου για την είσοδό της σε κάποιο κοινόβιο οδηγεί στην επόμενη *έκτη ενότητα*, ένα *Andante mosso* κατά τον Budden[586], ή το «κεντρικό Adagio» κατά τον G. de Van[587]. Η απεγνωσμένη Leonora καταβάλλει μια ύστατη προσπάθεια προκειμένου να πείσει τον Ηγούμενο να την δεχτεί ως ερημίτισσα. Έχοντας αποκλείσει την ένταξή της σε κοινόβιο, με τρόπο γλαφυρό προδιαγράφει τις έντονα τραγικές συνέπειες που θα έχει γι' αυτήν τυχόν απόρριψη του αιτήματός της από τον Guardiano:

Se voi scacciate questa pentita,

Andrò per balze gridano aita,

Ricovro ai monti, cibo alle selve,

E fin le belve ne avran pietà.

Κατά τον Budden πρόκειται για το μέρος εκείνο που αποτελεί «σημείο καμπής» για το ντουέττο, και το οποίο «αποτελείται από δύο αλλεπάλληλα τμήματα, ανταποκρινόμενα σε γενικές γραμμές στα μέρη μιας ρομάντσας σε ελάσσονα και σε μείζονα τονικότητα»[588], ενώ ο Giger διαπιστώνει και εν προκειμένω «Γαλλικές» επιδράσεις, διαφαινόμενες, όπως και στο μέρος του Guardiano στην προηγηθείσα τρίτη ενότητα, μέσα από τις «σύντομες, κατά βάσιν αμετάβλητες παράλληλες φράσεις, δομημένες πάνω στο ίδιο σχήμα, αλλά διαρκείας μεγαλύτερης από ένα μέτρο»[589]. Περαιτέρω ο Budden επισημαίνει πως πρόκειται για ένα μέρος όπου η αρχική εκδοχή του 1862 διαφοροποιείται εκείνης του 1869, η διαφοροποίηση δε αυτή εντοπίζεται στην απόδοση του παραπάνω τετράστιχου, αντίστοιχα με το πρώτο από τα προαναφερθέντα τμήματα. Αναφερόμενος στην πρότερη εκδοχή του μέρους, επισημαίνει τον λυρικό χαρακτήρα της μουσικής και την περιοδικότητα αυτής, παράλληλα με την συνεχή παρουσία «ενός ταραχώδους συνοδευτικού σχήματος, που ανακαλεί το "Condotta ell' era in ceppi"»[590]. Αντίθετα επισημαίνει τον «περισσότερο επεισοδιακό και ζωηρό» χαρακτήρα της αναθεώρησης: οι αναφορές της ηρωίδας στα όσα δεινά την περιμένουν σε περίπτωση φυγής της αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη εκφραστικότητα και παραστατικότητα χάρη «στο στυλ declamato, όμοιο με εκείνο του "Tu sei Ernani"», εμπλουτισμένο όμως «με ένα από εκείνα τα "αποδομημένα" συνοδευτικά σχήματα που διακοσμούν πολλαπλώς μια duo σονάτα του Beethoven»[591]: συγκεκριμένα, πρόκειται για «το διπλό ποίκιλμα της πέμπτης βαθμίδας της τονικότητας (Λα ελάσσων)», του οποίου την παρουσία στο μέρος της Leonora επισημαίνει ο G. de Van, κάνοντας λόγο για ένα μοτίβο «ήδη γνωστό από το συνοδευτικό σχήμα της άριας "Madre, pietosa vergine" και παρμένο μέσα από μιαν επεξεργασία του θέματος του πεπρωμένου», υπενθυμίζοντας ακόμη πως «το κείμενο και εν προκειμένω περιγράφει τον κίνδυνο να περιπλανηθεί η Leonora σε λόφους και λαγκάδια, σπρωγμένη από τη

---

585 Αυτόθι.
586 Αυτόθι.
587 Ό.π., σελ. 270.
588 Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 470.
589 *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 178.
590 Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 470.
591 Αυτόθι.

"δύναμη του πεπρωμένου"»[592]. Τέλος, ένα τονισμένο «άλμα» 8ης στο Μι^4 κατά την απόδοση του 2ου από τους παραπάνω στίχους αλλά και η «εμμονή» για δύο μέτρα στον παραπάνω φθόγγο (σε αντίθεση με την «στιγμιαία» προσέγγιση αυτού στην πρότερη εκδοχή[593]) αποκτά ξεχωριστή σημασία, καθώς με αυτό τονίζεται η εικόνα της ορειάλωτης ηρωίδας, ενώ ταυτόχρονα «προηχεί» και η φωνή της ενόσω θα καλεί σε βοήθεια.

Η ορχηστρική συνοδεία είναι και σ' αυτήν την περίπτωση ανάλογα παραστατική, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα και κάποια ποικιλία. Σε αντίθεση με το όμοιο με ostinato συνοδευτικό σχήμα της πρότερης εκδοχής, περιορίζεται στα δυο πρώτα μέτρα, μιμούμενη σε σμίκρυνση τη φωνή της Leonora, ενώ αντίθετα μια κατιούσα χρωματική κίνηση κρίνεται απαραίτητη προκειμένου να αναδειχτεί η κραυγή της για βοήθεια (Ricordi, σελ. 240, μ. 7 – σελ. 241, μ. 7).

Βλέποντας ωστόσο η Leonora πως ο συνομιλητής της δεν φαίνεται διατεθειμένος να ενδώσει στο αίτημά της, προσφεύγει σε μια περισσότερο «μεταφυσική» θεώρηση του αιτήματός της. Δεν είναι μόνο η απόγνωση και η απαξίωση της ζωής της που την οδηγούν στο ερημητήριο. Πολύ περισσότερο είναι «η φωνή του Ουρανού», που ίσως για πρώτη φορά άκουσε μέσα της όταν εισερχόταν στον ιερό χώρο του μοναστηριού. Προ πάντων όμως είναι και το αίσθημα της λύτρωσης που νιώθει κάθε φορά που ατενίζει τον Σταυρό:

Ah sì, del Cielo qui udii la voce:

Salvati all' ombra di questa Croce...

Η μουσική απόδοση του παραπάνω διστίχου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η κατ' εξοχήν *θρησκευτική* ενότητα ολόκληρου του ντουέττου. Μέσα από αυτήν διαφαίνονται αφ' ενός η θαυμαστή ικανότητα του συνθέτη στο να μεταβάλλει άρδην το ύφος της μουσικής, προσαρμόζοντας αυτό στις απαιτήσεις των σημαινομένων του κειμένου, και αφ' ετέρου η ευρηματικότητά του ως προς την απόδοση έντονων βιωμάτων. Η μελωδική γραμμή της Leonora «ακινητοποιείται» τώρα σε έναν και μόνον φθόγγο (που όμως είναι διαφορετικός σε κάθε φράση), προσλαμβάνοντας ύφος καθαρά «ιερατικό». Εξίσου τολμηρές και οι παρεμβάσεις τόσο σε επίπεδο αρμονικής επεξεργασίας, όσο και ορχηστρικής συνοδείας. Η «στροφή» της αφήγησης της ηρωίδας προς τον ουρανό, η φυγή της για λίγο από την εγκόσμια πραγματικότητα, υπογραμμίζεται με πρωτόγνωρο τρόπο: μια παρατεταμένη Δεσπόζουσα με 9η (της οποίας μάλιστα οι μεσαίοι φθόγγοι ποικίλλονται), αποδιδομένη από το τρέμολο όλης της ομάδας των εγχόρδων (εκτός κοντραμπάσσων). Ακόμη περισσότερη έμφαση δίδεται στον στίχο όπου περιλαμβάνεται «η φωνή απ' τον ουρανό». Είναι χαρακτηριστικό το ότι οι δύο φράσεις διαχωρίζονται σαφώς μεταξύ τους: η πρόσκληση για λύτρωση αποδίδεται με την ελάχιστη δυνατή αλλά και αναγκαία μεταβολή στη μελωδία (με ανιούσα κίνηση ημιτονίου), που όμως γίνεται αισθητή λόγω της

[592] Ό.π., σελ. 271-272. Ο εν λόγω μελετητής εντάσσει την παρουσία του συγκεκριμένου μοτίβου στα πλαίσια της δραματικής οικονομίας, που κατ' αυτόν αποτελεί, όπως έχουμε ήδη επισημάνει (βλ. άνωθι, σελ. 147), «αξιοσημείωτο» χαρακτηριστικό γνώρισμα του παρόντος ντουέττου. Αναφερόμενος δε και αυτός στη διαφορά μεταξύ των δυο εκδοχών της όπερας στο συγκεκριμένο σημείο, επισημαίνει την κατά πολύ χαλαρότερη σχέση της απόδοσης των συγκεκριμένων στίχων με το «μείζονος σημασίας» θέμα του πεπρωμένου, εκλαμβάνοντας την καινούργια επεξεργασία ως ένδειξη πως «ο Verdi προφανώς σχεδίαζε, αλλά και ενεδυνάμωνε» τη *θεματική οικονομία* της Σκηνής (αυτ.).

[593] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 470, παράδ. 313.

μελωδικής «ακινησίας». Το τρέμολο των εγχόρδων διαδέχονται τώρα οι συγχορδιακοί σχηματισμοί των ξυλίνων πνευστών, των οποίων ωστόσο η τοποθέτηση είναι εντυπωσιακή: είναι εμφανής η πρόθεση του συνθέτη να επωφεληθεί από τον ήπιο, μάλλον αδύναμο ήχο των χαμηλών περιοχών τόσο του φλάουτου όσο και του κλαρινέττου, ενώ επιτυχής αναδεικνύεται η θέση του όμποε στο Μι^4 ύφεση (όπου και η «απαγγελία» της Leonora), καθώς το ηχόχρωμά του στην συγκεκριμένη περιοχή είναι το πλέον ταιριαστό με τη φωνή της σοπράνο. Περαιτέρω, με την προσθήκη ενός κόρνου, δίδεται αμυδρώς η αίσθηση του ήχου του εκκλησιαστικού οργάνου. Το κέντρο βάρους της φράσης ωστόσο εντοπίζουμε στην επισήμανση που ο συνθέτης θέτει στο μέρος της Leonora: *sottovoce e misrteriosamente*, συμβάλλοντας αποφασιστικά με την αποδυνάμωση της έντασης στην επίτευξη μιας ξεχωριστής θρησκευτικής ατμόσφαιρας

Η αρμονική επεξεργασία συνεχίζει να εντυπωσιάζει: η προηγούμενη 9^η «λύνεται» με μάλλον πρωτόγνωρο τρόπο, ακολουθώντας την ανιούσα κίνηση της σοπράνο, ενώ η θεμέλιος της συγχορδίας κινείται ομοίως βηματικά, αλλά προς την αντίθετη κατεύθυνση, δημιουργώντας ένα παρατεταμένο 6/4[594] (Ricordi, σελ. 241, μ. 8 – σελ. 242, μ. 6).

Τη βαθειά θρησκευτικότητα της ηρωίδας όπως εκφράστηκε στην ξεχωριστή αυτή «παρένθεση» στην αφήγησή της διαδέχεται μια ακόμη περισσότερο βιωματικού χαρακτήρα ομολογία πίστης. Εμμέσως πλην σαφώς η Leonora ακούγεται τώρα ν' αμφισβητεί την θρησκευτική αυθεντία του ιερωμένου συνομιλητή της, καθώς η «ερώτηση» που απευθύνει προς αυτόν ακούγεται μάλλον ως «μομφή» στις αμφιβολίες του αναφορικά με τη θέλησή της να αφιερωθεί ολοκληρωτικά στον Θεό ως ερημίτισσα. Δεν μένει η παραμικρή αμφιβολία για την πρόθεση του συνθέτη να εξάρει το μεγαλείο της υπαρξιακής αναζήτησης του Θεού, ιδιαίτερα όταν αυτή δείχνει να προσκρούει στις συμβατικότητες της τυποποιημένης θρησκευτικότητας. Η αποκηρυγμένη από τους ανθρώπους (και από τον Θεό!) ηρωίδα αναδεικνύεται στο σημείο αυτό όντως *πιστή*, η εμπιστοσύνη της στη Θεία Πρόνοια εκφράζεται με την αυτό-εγκατάλειψή της στο έλεος του Θεού. *Voi mi scacciate?* διερωτάται για άλλη μια φορά, ενώ ο συνθέτης, μεταβάλλοντας άρδην το ύφος της μουσικής, αποδίδει το ερώτημά της με «μιαν υπόκωφη μονότονη φράση»[595]. Παράλληλα, η γνωστή «φιγούρα του θανάτου»[596] προλέγει, κατά τον Budden, «το μέλλον της απόκληρης ηρωίδας»[597] (Ricordi, σελ. 242, μ. 7).

"*Voi?*" διερωτάται για άλλη μια φορά η ηρωίδα, ενώ την ίδια στιγμή *corre ad abbracciare la Croce*. Ποιος θα μπορούσε να της απαρνηθεί τη λύτρωση που ήδη αισθάνεται να συντελείται εντός της;

.....È questo il porto;

Chi tal conforto mi toglierà?

Η ορχήστρα αναλαμβάνει και πάλι κυρίαρχο ρόλο: η συγκινητική εικόνα της ηρωίδας που τρέχει προς τον Σταυρό αποδίδεται με παραστατικότητα μέσα από μια ευρεία ανιούσα χρωματική κίνηση των εγχόρδων, ενώ τη σκυτάλη λαμβάνει στη συνέχεια το φλάουτο, αρχίζοντας έναν εκτενή τριλλισμό πάνω στον καταληκτικό φθόγγο (Ντο^5) του προηγηθέντος περάσματος, κατά τον Budden, έκφραση της γαλήνης

---

[594] Την «τολμηρή» αρμονική επεξεργασία της όλης ενότητας εξαίρει και ο Budden, θεωρώντας πως μέσα από αυτήν «καθρεφτίζεται ο πόνος της Leonora» (Αυτόθι, σελ. 471).
[595] Αυτόθι, σελ. 472. Βλ. και Herrmann, ό.π., σελ. 200.
[596] Fr. Noske, «The Musical Figure of Death», *The Signifier*…, ό.π., σελ. 172.
[597] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 471.

που αρχίζει να νιώθει η Leonora ατενίζοντας τον Σταυρό[598]. Η ίδια, εξάλλου, αφήνει να φανεί η χαρά της σε μιαν άλλη, καινούργια μελωδία με ξεχωριστή εκφραστικότητα, κορυφούμενη στο Λα[4]. Πάντα κατά τον Budden, η συγκεκριμένη φράση αποτελεί «την κορύφωση του πρώτου μέρους» της παρούσης ενότητας και «ταυτόχρονα την αρχή του δευτέρου», ενώ πρόκειται και για ένα σημείο όπου συγκλίνουν αμφότερες οι εκδοχές της όπερας[599]. Τα ξύλινα πνευστά συμπράττουν για άλλη μια φορά με την ηρωίδα, ιδιαίτερα στο σημείο του προαναφερθέντος υψηλότερου φθόγγου (Ricordi, σελ. 242, μ. 8 – σελ. 243).

Τον ενθουσιώδη χαρακτήρα του καινούργιου αυτού θέματος εξαίρει και ο G. de Van, θεωρώντας μάλιστα πως αυτό αποπνέει μιαν αποφασιστικότητα μάλλον, παρά μια πραγματική απαλλαγή από την αγωνία και το άγχος. Ο συγγραφέας επισημαίνει και τον μεταβατικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης μελωδίας «ανάμεσα στην οδυνηρού χαρακτήρα ανιούσα κίνηση του θέματος της ελπίδας, που χαρακτηρίζει την άρια που έχει προηγηθεί, και στην περιχαρή γαλήνη και ηρεμία του θέματος που η Leonora θα τραγουδήσει στην τελική cabaletta, επίσης παρμένου από την εισαγωγή». Ο de Van εστιάζει ακόμη και στην «αδιαμφισβήτητη έμφαση των διαστημάτων της καθαρής 4ης και της μεγάλης 6ης», χάρη στην οποία «το τελευταίο αυτό θέμα μας λέει ξεκάθαρα πως η Leonora έχει επιτέλους φτάσει στο λιμάνι». Κατ' αυτόν, τα δυο παραπάνω διαστήματα αντιστοιχούν στα αισθήματα του πόνου αλλά και της ελπίδας που διακατέχουν τη ηρωίδα, καθώς, αν ενωθούν, μας οδηγούν στη φράση της ηρωίδας «Più tranquilla l' alma sento»[600].

Για τον Guardiano όλα τα παραπάνω δεν αποτελούν παρά έκφραση της θείας χάριτος και παντοδυναμίας. Ο Ηγούμενος είναι πλέον πεπεισμένος πως η απόφαση της Leonora, η επιθυμία της να ζήσει στο ερημητήριο δεν είναι παρά αποτέλεσμα της συντριβής και της μετανοίας της. Το εκφραζόμενο από αυτήν αίσθημα απολύτρωσης έχει έντονο βιωματικό χαρακτήρα, δεν πρόκειται για μια πρόσκαιρη έκφραση ενθουσιασμού. Μετέχοντας και ο ίδιος στη χαρά της εξομολογουμένης, σπεύδει να δοξολογήσει τον Θεό, πατέρα και προστάτη των δυστυχισμένων, δηλώνοντας και ο ίδιος υπακοή στο θέλημά Του:

A Te sia Gloria, o Dio clemente,

Padre dei miseri onnipossente,

A cui sgabello sono le sfere!...

Il Tuo volere si compirà!

Η απόδοση του παραπάνω τετράστιχου πραγματοποιείται από ένα θέμα ήδη γνωστό από την Εισαγωγή της όπερας (1869)[601], «προεκτεινόμενο σε πλήρη περίοδο και με τη μετατροπή του σε μέτρο ¾»[602]. Η ενορχήστρωση προκαλεί και πάλι

---

[598] Αυτόθι.

[599] Αυτόθι.

[600] Ό.π., σελ. 272.

[601] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 447.

[602] Αυτόθι, σελ. 472. Ο Scott L. Balthazar εξ ετέρου, ο οποίος, ακολουθώντας την υποδιαίρεση του De Van, κάνει εν προκειμένω και αυτός λόγο για «cantabile» ή «adagio», διακρίνει γενικότερα μιαν «αυξανόμενη ενεργητικότητα» στα «αργά μέρη του Verdi,…όμοια με τα *tempi d' attacco* του». Ειδικότερα ο συγγραφέας κάνει λόγο για την προτίμηση από μέρους του συνθέτη σολιστικών μερών που έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους, τα οποία ωστόσο «διατηρούν την κίνηση της μουσικής προς τα εμπρός, διευκολύνουν τον

ξεχωριστό ενδιαφέρον, με τις «ακίνητες» συγχορδιακές συνηχήσεις που χρησιμεύουν ως σταθερό υπόβαθρο στους λόγους του Ηγουμένου να αποδίδονται από ένα συνεχές pizzicato των εγχόρδων, ενισχυόμενο όμως από τα φαγκόττα, τα τύμπανα και κυρίως το σύνολο των χαλκίνων πνευστών (Ricordi, σελ. 244-245). Όπως επισημαίνει ο Budden, η τελευταία αυτή ομάδα «θα διαδραματίζει εφεξής έναν όλο και περισσότερο ενδιαφέροντα ρόλο στις διακηρύξεις του Ηγουμένου», καθώς στο πρόσωπό του συγκεντρώνει «όλη την αυθεντία ενός ανθρώπου του Θεού»[603].

Αυτό γίνεται άμεσα αισθητό ήδη από την αρχή της επόμενης *εβδόμης ενότητας* κατά τον Budden[604] (*Allegro moderato* ή *tempo di mezzo* κατά τον de Van[605]), με χαρακτήρα μεταβατικό, όπου ο Ηγούμενος δίδει οριστικά την συγκατάθεσή του για την είσοδο της Leonora στον αναχωρητικό βίο: *V' accolga dunque Iddio*…. Πρόκειται για ένα ακόμη σημείο διαφοροποίησης των δύο εκδοχών: στην πρότερη, η παραπάνω σύντομη φράση του Guardiano κρίνεται επαρκές ν' αποδοθεί απλά και μόνο με υπόβαθρο μια διαδοχή συγχορδιών από το σύνολο των πνευστών, χωρίς βεβαίως να διακρίνεται η ομάδα των χαλκίνων. Στην εκδοχή του 1869 ωστόσο, είναι εμφανές πως ο συνθέτης επιθυμεί να προσδώσει ακόμη μεγαλύτερο κύρος στην θρησκευτική αυθεντία του Ηγουμένου, πλαισιώνοντας τον παραπάνω στίχο με έναν σαφώς επισημότερο τρόπο: αρχικά την εκφώνησή του «προαναγγέλλει» μια ακολουθία τεσσάρων συγχορδιών από τις τρομπέττες, τα τρομπόνια και το cimbasso, που πραγματοποιεί πτώση στη Ρε ελάσσονα, ενώ η βαθειά ικανοποίηση που προκαλεί στην ψυχή της Leonora το καλωσόρισμα του Ηγουμένου απηχείται στην αμέσως επόμενη φράση με την πτώση στην Μείζονα Τονική, και πάλι από την παραπάνω ομάδα της

εξατομικευμένο χαρακτηρισμό και αποδυναμώνουν τα τυποποιημένα σχήματα των μορφών». Κατά τον συγγραφέα στα ντουέττα της μέσης και της τελευταίας περιόδου ο Verdi ενέδιδε όλο και περισσότερο σ' αυτές τις τάσεις, «δημιουργώντας ασύμμετρα σόλι, προσδίδοντας σ' ένα από αυτά κατά βάσιν εξαγγελτικό χαρακτήρα, μεταβάλλοντας τονικότητα από το ένα στο άλλο, ή συντέμνοντας την ενότητα του ταυτόχρονου τραγουδιού».Ο Balthazar θεωρεί πως το μέρος αυτό του ντουέττου «ενσωματώνει όλες τις παραπάνω τεχνικές. Το σόλο της Leonora είναι κατά πολύ εκτενέστερο και περισσότερο εκφραστικό εκείνου του Guardiano, ταλαντευόμενο ανάμεσα στο λυρικό τραγούδι και στο declamato. Καθένα από τα δυο σόλι ανήκει σε διαφορετική τονικότητα (Λα ελάσσων και Φα μείζων), ενώ η επανάλήψη περιλαμβάνει μόνο την καταληκτική φράση της Leonora, ακολουθούμενη από μια λιτή codetta» («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 54-55).

[603] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 447. Ο συσχετισμός γενικότερα των χαλκίνων πνευστών με το θρησκευτικό στοιχείο στη συγκεκριμένη όπερα φαίνεται πως κατείχε κεντρική θέση στη σκέψη του Verdi. Σε επιστολή του προς τον Giulio Riccordi στις 11 Απριλίου του 1871, εκφράζοντας την έντονη δυσφορία του για τις ελευθερίες που αυθαίρετα ελάμβαναν οι διάφοροι ερμηνευτές κατά την απόδοση της μουσικής του, ο συνθέτης αναφέρει ως παράδειγμα την *fortissimo* απόδοση της εισόδου των χαλκίνων πνευστών στην αρχή της εισαγωγής της όπερας σύμφωνα με τις οδηγίες του μαέστρου Mariani, η οποιά, όπως αφήνει να φανεί, ενθουσίασε τόσο το ακροατήριο, όσο και τον παραλήπτη της επιστολής. Αποδοκιμάζοντας όμως ο Verdi την πρωτοβουλία αυτή του Mariani, με απόλυτη σαφήνεια δηλώνει τη δική του άποψη αναφορικά με την απόδοση του συγκεκριμένου σημείου, κατά την οποία, «τα χάλκινα πνευστά, *a mezza voce*, δεν θα μπορούσαν να εκφράσουν τίποτε άλλο, παρά το θρησκευτικό άσμα του μοναχού, για παράδειγμα, του Padre Guardiano». Σύμφωνα πάντα με τον συνθέτη, «το *fortissimo* του Mariani αλλοιώνει πλήρως τον χαρακτήρα της μουσικής, με το συγκεκριμένο τμήμα να μεταβάλλεται σε μια πολεμοχαρή φανφάρα […]» (M. Chusid, «Verdi' s Own Words», στο: William Weaver και Martin Chusid [επιμ.], *The Verdi Companion*, σελ. 181- 182).

[604] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 447.

[605] Ό.π., σελ. 270, 271.

ορχήστρας[606]. Παράλληλα, με την φωνή του Guardiano συνδυάζεται και εκείνη της ηρωίδας, με τον στίχο έκφρασης της ευγνωμοσύνη της – *bontà divina!* (Ricordi, σελ. 249, μ. 4-9).

Σε ένα σύντομο recitativo ο Ηγούμενος παρέχει στην Leonora τις απαραίτητες πληροφορίες σχετικά με τα όσα θα επακολουθήσουν. Το τονικό πλαίσιο είναι μάλλον ακαθόριστο, αποτελούμενο από την επανάληψη μιας συγχορδίας με χαρακτήρα Δεσπόζουσας με $7^{η}$, που όμως αποδίδεται και πάλι με μια χαρακτηριστική ενορχήστρωση: κύριο συστατικό της, ο «θαμπός» ήχος των χαμηλότερων φθόγγων των ξυλίνων πνευστών, όπως το $Ρε^{3}$ στο φλάουτο, καθώς και η μάλλον περίεργη επέρειση $Σολ^{2}$ δίεση στο κλαρινέττο και στις βιόλες (Ricordi, σελ. 249, μ. 10 – σελ. 250, μ. 4).

Απευθυνόμενος προς τον Melitone ο Guardiano ορίζει τα προβλεπόμενα για την διεξαγωγή της τελετής εισδοχής του «νέου μέλους» της μοναστικής κοινότητας. Στην αρχική εκδοχή της όπερας ένα σύντομο πέρασμα στα έγχορδα οδηγεί στην τελευταία ενότητα. Αντίθετα στην εκδοχή του 1869, για άλλη μια φορά ο λόγος του Ηγουμένου, με το έντονο «ιερατικό» ύφος που τον διακρίνει, επισφραγίζεται από τον ήχο των χαλκίνων πνευστών: πρόκειται για άλλη μια αρμονική ακολουθία σε ύφος που θυμίζει Χορικό και που πραγματοποιεί πτώση στην Μι μείζονα (Ricordi, σελ. 251, μ. 8-11).

Η εν λόγω τονικότητα είναι εκείνη που ορίζει και το τονικό πλαίσιο της επόμενης *ογδόης ενότητας* (*Moderato*) κατά τον Budden[607], ή της cabaletta κατά τον de Van[608], με την οποία και κατακλείεται το εκτενές ντουέττο. Έχοντας απομακρυνθεί ο Melitone και λίγο πριν την έναρξη της τελετής, ο Ηγούμενος δίδει τις τελευταίες οδηγίες προς την Leonora, πριν εκείνη οδηγηθεί στο ασκητήριο. Ο λόγος του τώρα δεν είναι αυτός του «θρησκευτικού» ιθύνοντος, αλλά του παλαιοτέρου μοναχού προς τον καινούριο «αδελφό» συνασκητή του˙ δεν είναι η «ηγετική» θέση του που τον εμπνέει, αλλά η *σχέση πατρότητας* που αρχίζει να αναπτύσσεται ανάμεσα σ' αυτόν και στη συνομιλήτριά του. Αντλώντας από τη μακρόχρονη εμπειρία πνευματικής ζωής και άσκησης, συμβουλεύει την Leonora ν' αρχίσει την επώδυνη πορεία της λαμβάνοντας την Θεία Μετάληψη˙ έχοντας δε βαθειά επίγνωση των απρόβλεπτων δυσκολιών που συναντά σε κάθε βήμα του ο μοναχός, πολύ περισσότερο όταν αυτός ζει ως ερημίτης, κατακλείει τις πατρικές του συμβουλές επικαλούμενος τη χάρη και την ευλογία του Θεού για τη νέα ερημίτισσα:

Sull' alba il piede all' eremo

Solinga volgerete;

Ma pria dal pane angelico

Comforto all' alma avrete.

Le sante lane a cingere

Ite, e sia forte il cor.

Ah! Sul nuovo calle a reggervi

V' assisterà il Signor.

---

[606] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 447.
[607] Αυτόθι, σελ. 472.
[608] Ό.π., σελ. 270, 271.

Με τη γνωστή δεξιοτεχνία του ο συνθέτης αποδίδει τις παραπάνω δύο στροφές με τρόπο μάλλον συμβατικό, όχι όμως λιγότερο εκφραστικό. Το σχήμα *a a b a* της καμπαλέττας «σε ορθόδοξο ύφος Donizetti»[609] κρίνεται επαρκές για να αποδώσει τις πατρικές συμβουλές του Ηγουμένου, ενώ ο μελωδικός (*cantabile*) χαρακτήρας της μουσικής γίνεται άμεσα αισθητός από τα πρώτα μέτρα της ενότητας, δημιουργώντας έντονη αντίθεση με τις προηγούμενες «ιερατικού» τύπου παρεμβάσεις του. Ξεχωριστή αίσθηση προκαλεί η τονική μεταβολή του τμήματος *b*, όπου η «ιδέα» της αντίστασης στις επερχόμενες δυσκολίες υπογραμμίζεται με την επικράτηση της απόμακρης τονικότητας της Ρε δίεση ελάσσονος (Ricordi, σελ. 251, μ. 12 – σελ. 253, μ. 4).

Ανάλογου ύφους και η «απάντηση» της Leonora, που βλέπει την πίστη της να ανταμείβεται από τον Θεό:

Tua grazia, o Dio,

Sorride alla reietta!

Oh, gaudio insolito!

Io son ribenedetta!

Già sento in me rinascere

A nuova vita il cor...

Plaudite, o cori angelici,

Mi perdono il Signor.

Grazie, o Signor.

Η απόδοση των παραπάνω στίχων πραγματοποιείται από μια ήδη γνωστή και πάλι από την Εισαγωγή μελωδία, και συγκεκριμένα από εκείνην με την οποία αρχίζει το *Allegro brilante*, «με τα ίδια τρίηχα από την άρπα», αλλά με διαφορετική επεξεργασία στην κάθε εκδοχή της όπερας[610]. Όχι λιγότερο το κομμάτι απηχεί την καμπαλέττα από το ντουέττο Paolina-Poliuto από την Γ΄ Πράξη του *Poliuto* του Donizetti[611]Ο Budden διακρίνει «ακόμη και εδώ» μια λεπτή αίσθηση έξαψης «στην ψυχική ανάταση της Leonora», επικαλούμενος ως παράδειγμα «τον ρολλισμό των τυμπάνων στο τέλος της τρίτης φράσης», καθώς επίσης και «τις συγχορδίες των υψηλών ξυλίνων πνευστών» στην φράση «Plaudite, o cori angelici» που ακολουθεί[612]. Περαιτέρω ο συγγραφέας επισημαίνει και την «καλύτερη ισορροπία ανάμεσα στο πάθος και στη γαλήνη» που επιτυγχάνει ο Verdi στην εκδοχή του 1869 και στο μέρος της coda «αντικαθιστώντας τον κοινότοπο ρυθμό “bolero”, στον οποίο οι τελικές απότομες τονικές μεταβολές εκφράζονταν με συνεχή δέκατα έκτα», αλλά και «εξαλείφοντας πολλές από τις συγκοπές, καθώς και και τους τονισμούς που προηγούντο αυτών»[613] (Ricordi, σελ. 253, μ. 6 – σελ. 256, μ. 4).

---

[609] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 472.
[610] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 447.
[611] W. Ashbrook, *The operas*…, ό.π., σελ. 426.
[612] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 447.
[613] Αυτόθι, σελ. 473.

Atto Quarto. Scena e Duetto. Melitone e Guardiano
Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Παρά το γεγονός ότι τόσο ο Melitone όσο και ο Guardiano είναι μέλη της αυτής κοινοβιακής αδελφότητας, η μοναδική Σκηνή διαλόγου μεταξύ των δύο είναι αυτή που *γεφυρώνει* «τον διασκορπισμό των ζητιάνων» από τον περίβολο του Μοναστηριού[614] με «την άφιξη του Don Carlo di Vargas» στη Δ΄ Πράξη της όπερας, όπου ο Melitone, «έχοντας ξεφουσκώσει με το ξέσπασμα του, μοιάζει να μην έχει πλέον φωνή»[615]. Οι πάντα διακριτικές παρεμβάσεις του Guardiano ωστόσο επαναφέρουν, έστω και καθυστερημένα, τον αλλόφρονα αδελφό στην τάξη που αρμόζει στο σχήμα του ως μοναχού. Ο ηγούμενος επισημαίνει στον μοναχό του την αξία της υπομονής, της ανοχής και προ πάντων της αγάπης προς τον αδύναμο και πάσχοντα αδελφό, συναντώντας ωστόσο μια σαφώς ηπιότερη αντίδραση από εκείνον:

Facendo carità un dover s' adempie

Da render fiero un angiol...

Η συζήτηση ωστόσο στρέφεται προς τον πατέρα Raffaele (που δεν είναι άλλος από τον Don Alvaro). Θεωρώντας ο ηγούμενος την οργισμένη συμπεριφορά του μοναχού προς το πλήθος ως αποτέλεσμα της ζήλειας του για τον νεοφερμένο συνασκητή του, με αφορμή τα εγκωμιαστικά σχόλια του πλήθους, προτρέπει τον Melitone να είναι περισσότερο μετριόφρων και ταπεινός:

...umil sia Meliton, né soffra

Se veda preferirsi Raffaele.

Όμως εκείνος βρίσκει την ευκαιρία να επισημάνει στον Ηγούμενο την ιδιαίτερα περίεργη συμπεριφορά του Raffaele, αλλά και τους φόβους του για την πιθανότητα παρουσίας του διαβόλου μέσω εκείνου. Ο Ηγούμενος ωστόσο τον καθησυχάζει, με λόγο που αναδεικνύει για άλλη μια φορά όχι μόνο τη βαθειά θρησκευτική του πίστη, αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την αγάπη και την κατανόηση προς τον ανθρώπινο πόνο, αλλά και τη φροντίδα του ως πνευματικού πατέρα για τους αδελφούς της Μονής:

Del mondo I disinganni,

L' assidua penitenza,

Le veglie, l' astinenza

Quell' anima turbar.

Όπως επισημαίνει και ο Budden, μέχρι την παραπάνω επισήμανση του Guardiano ο διάλογος μεταξύ των δυο προσώπων «αποδίδεται με ένα ελεύθερο recitativo χωρίς ιδιαίτερη μουσική σημασία»[616]. Από τον παραπάνω χαρακτηρισμό ωστόσο θα μπορούσαν να εξαιρεθούν κάποιες ορχηστρικές παρεμβάσεις, με τις οποίες

[614] Βλ. σελ. 258 της παρούσης διατριβής.
[615] Godefroy, ό.π., σελ. 126.
[616] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 505.

υπογραμμίζονται χαρακτηριστικές επισημάνσεις του Melitone αναφορικά με την συμπεριφορά του π. Raffaele.

Αντίθετα το duettino[617] με το οποίο ολοκληρώνεται ο διάλογος των δύο ανδρών παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, εξ επόψεως τόσο μελωδικής, όσο και αρμονικής επεξεργασίας. Η μελωδία του Guardiano, με την οποία και αρχίζει το μέρος, είναι σχετικά απλή ως προς την δομή της: πρόκειται για ένα θέμα διαρκείας μόλις δύο μέτρων, με κύριο χαρακτηριστικό την σταθερή εναλλαγή *τετάρτων* με *δέκατα έκτα*, ενώ η εκ δευτέρου επανάληψη της φράσης στην υπερκείμενη 2^{α} επιφέρει και τις ανάλογες τονικές μεταβολές. Εξ επόψεως αρμονικής επεξεργασίας, το ενδιαφέρον της φράσης εντοπίζεται στην εναλλαγή της συγχορδίας της Τονικής με την αλλοιωμένη (μείζονα) III βαθμίδα (αρχικά), ενώ στην πρώτη επανάληψή της, η αναμενόμενη τονικότητα της Σολ ελάσσονος «εγκαινιάζεται» με την αρμονία της VI βαθμίδας, εναλλασσόμενη με εκείνην της VII^7. Η Λα ελάσσων εξάλλου, στην αρχή της τελευταίας επανάληψης, επέρχεται μ' ένα απρόσμενο 6/4 της συγχορδίας της Τονικής.

Ο έντονα θρησκευτικός χαρακτήρας του συγκεκριμένου θέματος εντοπίζεται κατά βάσιν στην παραπάνω εναρμόνιση, η οποία, κατά τον Budden, φαίνεται να «κλίνει» προς την «τροπικότητα»[618]. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το παρόν θέμα αποτελεί «ένα δοκίμιο σ' εκείνο το προσωπικό εκκλησιαστικό ιδίωμα, στο οποίο ο Verdi θα επανέλθει για το καινούργιο duettino για τον Fiesco και τον Gabriele στον αναθεωρημένο *Boccanegra*»[619].

Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί και η «απάντηση» του Melitone. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο V. Godefroy, ο απλοϊκός μοναχός «ανακτά την ψυχραιμία του και αρχίζει να εκφράζεται μέσα από αδιάντροπες αποσπασματικές φράσεις που έρχονται σε αντίθεση με την προσεκτικά επανελθούσα σοβαρότητα του Πατρός»[620]. Ο άλλοτε κωμικός αλλά και αντιδραστικός μοναχός αρκείται τώρα στην επανάληψη των φράσεων του Ηγουμένου «λέξη προς λέξη…, κινώντας με συγκατάβαση το κεφάλι του […]. Όλο το κακόγουστο χιούμορ του έχει παρέλθει. Προφανώς αισθάνεται να κολακεύεται από το γεγονός ότι ο Ηγούμενος του μίλησε με τόση ειλικρίνεια»[621]. Όπως επισημαίνει ο C. Osborne ωστόσο, το ύφος του δεν παύει να διατηρεί «μπουφόνικα χαρακτηριστικά», εντοπίζοντας αυτά προφανώς στη διακεκομμένη, λόγω των συχνών παύσεων, μελωδική του γραμμή, η οποία «έρχεται σε αντίθεση με το περισσότερο επίσημο legato του ηγουμένου του»[622].

Η επανάληψη του θέματος δίδει την ευκαιρία στον συνθέτη για μιαν ενδιαφέρουσα «παραλλαγή», εντοπιζομένη κυρίως στην ορχηστρική συνοδεία, όπου τα τσέλλα «προαναγγέλλουν» τα *δέκατα έκτα* της μελωδίας του Guardiano. Το κωμικό ύφος του Melitone γίνεται ακόμη πιο έντονο στην coda, όπου η μελωδία του μοιάζει τώρα με «τερέτισμα»[623], με υπόβαθρο μια διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών. Τα ξύλινα πνευστά εγκαταλείπουν τώρα τον μοναχό στη φλυαρία του, εμπλουτίζοντας την αρμονική συνοδεία με κατιούσες legato μελωδικές γραμμές, ενώ ο Guardiano

---

[617] Αυτόθι.
[618] Αυτόθι.
[619] Αυτόθι, σελ. 505-506.
[620] Ό.π., σελ. 126.
[621] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 506.
[622] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 346. Παρεμφερής και η εκτίμηση του W. A. Herrmann, ο οποίος επιπροσθέτως θεωρεί πως «εκμεταλλευόμενος ο Verdi την αντίθεση μεταξύ των δύο ιερέων, προσδίδει σε αμφοτέρους περισσότερο βάθος, τους κάνει να είναι περισσότερο ανθρώπινοι» (ό.π., σελ. 165-166).
[623] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (*The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 506).

«συμπράττει με μιαν αργή κατάληξη σε ένα εκτενές Φα κάτω από το πεντάγραμμο»[624]. Για άλλη μια φορά ωστόσο διαφαίνεται η αντίθεση ανάμεσα στο «ευσεβές κήρυγμα του Πατρός Superiore» και στην *ακατάσχετη πολυλογία* του μοναχού, «που φτάνει στο σημείο να περιπαίζει το τελευταίο χαμηλό Φα» του Guardiano, καθώς οι φράσεις του πάνω από αυτό ακούγονται σαν «μουσική κοροϊδία»[625] (Ricordi, σελ. 538, μ. 10 – σελ. 542, μ. 6).

1.2.3. *DON CARLOS*

Opéra σε πέντε πράξεις, πάνω σε λιμπρέττο των Joseph Méry και Camille du Locle, βασισμένο στο δραματικό ποίημα του Schiller *Don Carlos, Infant von Spanien*[626].

4e Acte. Scène . Le Roi et l' Inquisiteur .
[Atto Quarto. Scena. Filippo, il Grande Inquisitore]
G. Ricordi, n.d.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_IV.pdf.

Η θρησκευτική υποκρισία και ο εκφυλισμός της χριστιανικής πίστης σε απάνθρωπη ιδεολογία, ώστε να μπορεί να εξυπηρετεί πολιτικές σκοπιμότητες και να καλύπτει την εγκληματική αυθαιρεσία της εξουσίας, προσδίδοντας σε αυτήν «χριστιανικό» προσωπείο, είναι τα στοιχεία που αποτελούν την πεμπτουσία της Σκηνής ανάμεσα στον βασιλιά Φίλιππο και στον Μ. Ιεροεξεταστή στην 1η Σκηνή της Δ΄ Πράξης (πεντάπρακτες εκδοχές, ή αντίστοιχα της Γ΄ Πράξης στην τετράπρακτη εκδοχή) της όπερας *Don Carlos*, αμέσως έπειτα από τον γνωστό μονόλογο του βασιλιά.

Η εν λόγω Σκηνή, την οποία ο C. Osborne χαρακτηρίζει ως «ανάλογα μεγαλόπρεπη» με την προηγηθείσα του Φιλίππου[627], δεν περιείχετο στην σύνοψη (σενάριο) των Camille du Locle και Joseph Méry που παρέδωσε στον Verdi ο εκδότης του στο Παρίσι L. Escudier, κατά την επίσκεψή του στην S. Agata τον Ιούλιο του

---

[624] Αυτόθι.
[625] Godefroy, ό.π., σελ. 126.
[626] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 195. Αναλυτικότερα και σύμφωνα με τον Harold Powers «υπάρχουν δύο βασικές εκδοχές» της συγκεκριμένης όπερας, ενώ η κάθε μια έχει και τις δικές της παραλλαγές: α. η «αυθεντική πεντάπρακτη εκδοχή, βασισμένη στο Γαλλικό *livret* των Méry και Du Locle», πάνω στην οποία ο Verdi άρχισε να εργάζεται περί τα τέλη του 1865, και η οποία «παρουσιάστηκε το πρώτον στην Παρισινή Opéra στις 11 Μαρτίου του 1867», και β. «η δεύτερη εκδοχή σε τέσσερις πράξεις, με την πρώτη πράξη να έχει παραλειφθεί», εκπονημένη κατά το 1882-83, με κάποιες προσθήκες στο Γαλλικό κείμενο από τον Du Locle». Είναι η εκδοχή που «παρουσιάστηκε το πρώτον στο La Scala στις 10 Ιανουαρίου του 1884, σε Ιταλική μετάφραση, βασισμένη σ' εκείνην που είχε εκπονήσει το 1867 ο Achille de Lauzières, με βελτιώσεις στο ήδη υπάρχον κείμενο καθώς και καινούριους στίχους προς αντικατάσταση παλαιοτέρων από τον Angelo Zanardini» («Verdi' s Don Carlos: an overview of the operas», στο: Scott L. Balthazar [επιμ.], *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 213). Περισσότερα για τις πολλαπλές εκδοχές της όπερας βλ. J. Budden, *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 23-39. Βλ. επίσης και David Lawton, «Giuseppe Verdi. Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e quattro atti (comprendente gli inediti verdiani) by Ursula Günther; Luciano Petazzoni; Francesco Degrada; Giuseppe Verdi», *The Musical Quarterly* Vol. 70 No. 1, Χειμ. 1984, σελ. 107-121, καθώς και Andrew Porter, «Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e quattro atti (comprendente gli inediti verdiani) by Giuseppe Verdi; Ursula Günther; Luciano Petazzoni», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35 No.2, Καλοκ. 1982, σελ. 360-370.
[627] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 364.

1865[628]. Σε επιστολή του ωστόσο ο συνθέτης προς τον διευθυντή της Παρισινής όπερας Perrin με ημερομηνία 21.7.1865, εκθειάζοντας το έργο του Schiller, εκφράζει την επιθυμία του να προστεθεί «μια μικρή σκηνή ανάμεσα στον Φίλιππο και στον Ιεροεξεταστή, με τον τελευταίο να είναι τυφλός και πολύ γέρος»[629]. Η παραπάνω επιθυμία του πραγματοποιήθηκε στο έπακρο από τους λιμπρετίστες, καθώς στη σχετική περιγραφή του κειμένου ο Μ. Ιεροεξεταστής παρουσιάζεται τυφλός και υπέργηρος σε τέτοιο βαθμό, ώστε κατά την είσοδό του στο ιδιαίτερο δωμάτιο του Βασιλιά να υποβαστάζεται από δύο Δομηνικανούς μοναχούς: *Le Grand Inquisiteur, aveugle, 90 ans, entrant appuyé sur deux Dominicains*. Η περιγραφή αυτή ωστόσο σχεδόν ταυτίζεται με εκείνην του Schiller, όπου ο *Kardinal Großinquisitor* περιγράφεται ωσαύτως ως *ein Greiss von neunzig Jahren und blind, auf einem Stab gestützt und von zwei Dominikanern geführt*[630]. Αξίζει να σημειωθεί πάντως ότι, ανεξάρτητα από τη σύμπτωση των απόψεων του Verdi με εκείνες του Schiller αναφορικά με τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου προσώπου, ο συνθέτης είχε περαιτέρω και τους δικούς του λόγους για τους οποίους περιέγραφε την παρουσία του Ιεροεξεταστή όπως παραπάνω. Αυτό καταδεικνύεται από την αμέσως επόμενη φράση του στην επιστολή του προς τον Perrin, όπου αναθέτει στον Escudier να αιτιολογήσει ο ίδιος προφορικά στον διευθυντή της Παρισινής όπερας τις προτιμήσεις του αυτές. Ο A. Porter θεωρεί πως ο συνθέτης έπραξε έτσι «προφανώς επειδή προτιμούσε να μην εκθέσει γραπτώς την άποψή του για την Εκκλησία»[631]. Όμως, παρά ταύτα, δεν απέφυγε τη σχετική παρέμβαση της λογοκρισίας: στο άφθονο σχετικό υλικό το οποίο, κατά τον Porter, συγκεντρώθηκε και διασώθηκε χάρη στην πρωτοβουλία του Charles Nuitter, περιέχεται, μεταξύ πολλών άλλων, και «η αναφορά της λογοκρισίας, με ημερομηνία 28 Φεβρουαρίου, τέσσερις ημέρες έπειτα από την πρώτη μεγάλη γενική πρόβα», όπου, εκφράζονται αντιρρήσεις, μεταξύ άλλων, και για τη συγκεκριμένη σκηνή: «μια τέτοια σκηνή, όμοια με σάτιρα προς την θρησκευτική απολυταρχία, θα μπορούσε να γίνει πλήρως αποδεκτή στην κλασσική χώρα της Μεταρρύθμισης. Θα γίνει το ίδιο και με εμάς, που δεν έχουμε τους ίδιους λόγους να την επευφημήσουμε;». Κατά τον παραπάνω συγγραφέα, «το αντίγραφο του λιμπρέττου της λογοκρισίας είναι γεμάτο με αποδοκιμασίες, γραμμένες πρόχειρα στο περιθώριο˙ φαίνεται όμως πως δεν έγινε κάτι γι' αυτό»[632].

Όπως επισημαίνει και ο Budden, στην όπερα η συγκεκριμένη Σκηνή λαμβάνει χώρα όχι κατά τη στιγμή που πραγματοποιείται στο δράμα του Schiller, όπου «ο Βασιλιάς Φίλιππος στέλνει να φωνάξουν τον Ιεροεξεταστή κατά πρώτον για να ελαφρώσει τη συνείδησή του, καθώς έχει δολοφονήσει τον Posa, και κατά δεύτερον για να μάθει αν δικαιολογείται να ζητεί για το παιδί του την εσχάτη των ποινών»[633]. Αντίθετα στην όπερα η δολοφονία του Μαρκησίου δεν έχει πραγματοποιηθεί κατά τη

---

[628] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 8.

[629] Αυτόθι. Κατά τον Budden, το αίτημα αυτό του συνθέτη αποδεικνύει πως «όχι μόνο είχε διαβάσει το αυθεντικό θεατρικό έργο, αλλά και ότι συμμεριζόταν με τους "scapigliati" την επιθυμία να καταπιάνεται κανείς με υλικό που κατά παράδοση εθεωρείτο ως μη-οπερατικό» (αυτόθι, σελ. 16. Βλ. και H. Powers, «Verdi' s Don Carlos …», ό.π., σελ. 211).

[630] *Don Karlos*, 5. Akt, 10. Auftritt

[631] «The Making of "Don Carlos"», *Proceedings of the Royal Musical Association* Vol. 98, 1971 – 1972, σελ. 75.

[632] Αυτόθι, σελ. 78-79. Κατά τον Lewsey πάντως «θεωρητικά ο Ιεροεξεταστής στη συγκεκριμένη όπερα είναι ο Diego de Espinosa, ένας από τους δύο Ιεροεξεταστές που κατείχαν το αξίωμα κατά την περίοδο που φέρεται να λαμβάνει χώρα η δράση της όπερας, αν και ο Espinosa ούτε γέρος ούτε τυφλός ήταν» (ό.π., σελ. 258).

[633] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 121.

στιγμή που λαμβάνει χώρα ο παρών διάλογος. Ως εκ τούτου το θέμα που τίθεται από τον Βασιλιά προς τον εκπρόσωπο της Εκκλησίας είναι το ζήτημα του Carlos. Άμεση συνέπεια αυτής της «αντιστροφής», η συγκεκριμένη συζήτηση, αντί να λειτουργεί ως μέσον αποκλιμάκωσης της έντασης, τοποθετημένη, όπως στον Schiller, στο τέλος της Σκηνής, να «φέρει τις προϋποθέσεις για μια μουσική μάχη μοναδική στην Ιταλική όπερα»[634].

Την άφιξη του Ιεροεξεταστή αναφέρει στον Βασιλιά ο Κόμης ντι Λέρμα, έπειτα από «τρεις δυναμικές κρούσεις»[635] του συνόλου των πνευστών, που θυμίζουν το αρχικό μοτίβο της Εισαγωγής στην όπερα *La Forza del Destino*. Αμέσως έπειτα από την αναγγελία, τον λόγο λαμβάνει η ορχήστρα, αποδίδοντας «ένα ελικοειδές θέμα, που λειτουργεί ως σκελετός του διαλόγου, όμοια με σύμβολο της επώδυνης παρουσίας του Ιεροεξεταστή»[636]. Ο J. Budden, έχοντας επισημάνει την ξεχωριστή σημασία του μοτίβου «με τους τέσσερις φθόγγους που περιστρέφονται γύρω από μια ανιούσα μικρή 6η», ή του «μοτίβου-πλέγματος των τεσσάρων φθόγγων» (το οποίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, κυριαρχεί όχι μόνο στο Πρελούδιο της Β΄ Πράξης των πεντάπρακτων εκδοχών της όπερας, αλλά και σ' εκείνο της αρχικής εκδοχής του 1866, που αφαιρέθηκε πριν την πρεμιέρα του έργου στο Παρίσι τον Μάρτιο του 1867) ως προς την διαμόρφωση της *tinta* της όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 265), θεωρεί πως το παρόν θέμα δεν αποτελεί παρά *μια επανεμφάνιση του συγκεκριμένου μοτίβου*. Έχοντας μάλιστα προηγουμένως αναφερθεί στην «αναστροφή» των «δυο μισών τμημάτων» στο θέμα που ακούγεται από τα πρώτα βιολιά στην μόλις προηγηθείσα άρια του Φιλίππου, επισημαίνει πως στην παρούσα Σκηνή αυτό επανακτά το «αρχικό του περίγραμμα», με μόνη διαφορά την αντικατάσταση της αρχικής 3ης από μια 4η, «ώστε να δίδεται στους δύο πρώτους φθόγγους η αίσθηση μιας διακήρυξης». Ακόμη, αναφερόμενος τόσο στο γενικότερο ηχοχρωματικό πλαίσιο της Σκηνής (βλ. κάτωθι, σελ. 165) όσο και στην ήδη γνωστή μελέτη του Noske τη σχετική με το «Μουσικό σχήμα του θανάτου» (βλ. άνωθι, σελ. 55, παραπ. 193, καθώς και κάτωθι, σελ. 164, παραπ. 643), θεωρεί πως «το οδυνηρό περιεχόμενο» της παραπάνω αίσθησης «αποκτά ιδιαίτερη έμφαση μέσα από την βαρειά μπάσσα ηχηρότητα καθώς και από τα χτυπήματα στο ρυθμικό μοτίβο του θανάτου στα τύμπανα»[637].

---

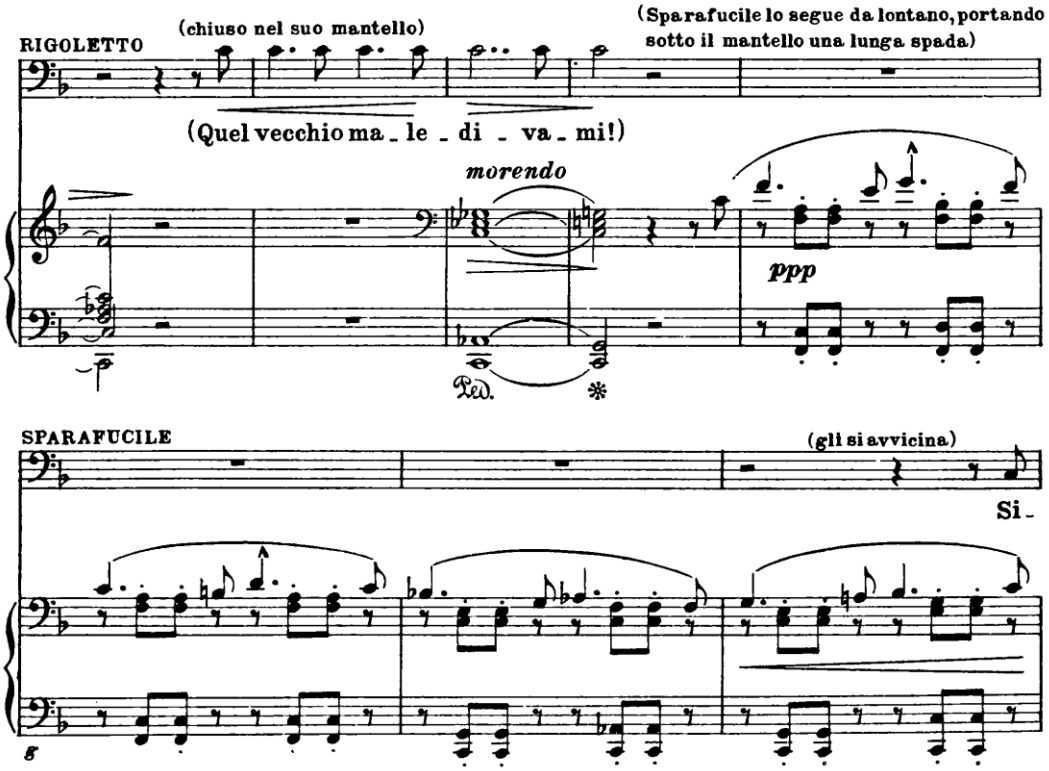
[634] Αυτόθι, σελ. 123. Ο D. Hussey ωστόσο επισημαίνει την εν πολλοίς προσκόλληση των λιμπρεττιστών στο αυθεντικό κείμενο του Schiller, «ιδιαίτερα στο μεγαλύτερο μέρος της Δ΄ Πράξης», η οποία θεωρεί πως «προσέφερε στον συνθέτη μια διαδοχή από ασυνήθιστα ενδιαφέρουσες δραματικές καταστάσεις». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, σε αντίθεση με περιπτώσεις όπως, για παράδειγμα, του Manrico και του di Luna, όπου «το μόνο που έχουμε ανάγκη να γνωρίζουμε είναι πως βρίσκονται σε ερωτική αντιδικία», στη συγκεκριμένη όπερα «το ενδιαφέρον μας προσελκύουν έξι διαφορετικοί χαρακτήρες, σ' ένα σύνθετο πλέγμα κοινωνικών και προσωπικών ανταγωνισμών […]». Σε αυτό το πλέγμα εντάσσεται, κατά τον συγγραφέα, και η σχέση ανάμεσα στον Φίλιππο και στον Μέγα Ιεροεξεταστή, εμφαίνουσα, συγκεκριμένα, «τον ανταγωνισμό και τη σκληρή διαμάχη ανάμεσα στην Εκκλησία και στην Πολιτεία» (ό.π., σελ. 153).

[635] «Τρεις fortissimo συγχορδίες», κατά τον C. Osborne (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 365). Ας σημειωθεί ότι με ανάλογο τρόπο παρουσιάζει ο Donizetti το δικαστήριο της Ιεράς Εξέτασης στην αρχή της Δ΄ Πράξης του *Dom Sébastien*, αν και ο συγκεκριμένος συνθέτης προεκτείνει το unison των χαλκίνων πνευστών σ' ένα πρελούντιο, που επαναλαμβάνεται αργότερα στο τέλος της Πράξης (Ashbrook, *The operas*…, ό.π., σελ. 524).

[636] Αυτόθι.

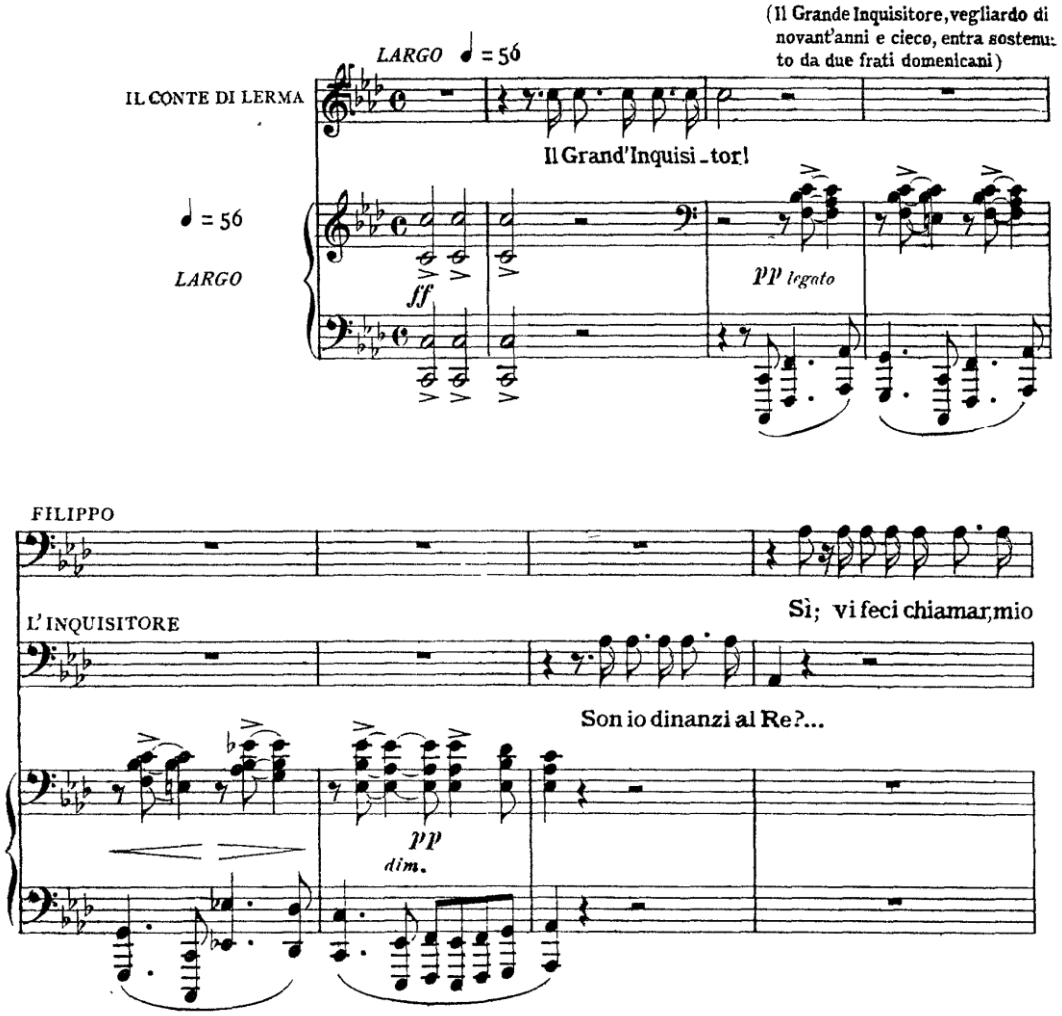
[637] «Don Carlos: the four-note matrix», στο: David Rosen και Claire Brook (επιμ.), *Words on Music. Essays in Honor of Andrew Porter on the occasion of his 75th Birthday*, Pendragon Press, Hillsdale, Νέα Υόρκη 2003, σελ. 34. Βλ. και του ιδίου, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 40-41.

Εκ των λοιπών μελετητών, ως «δυσοίωνο» χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο θέμα και ο C. Osborne[638], ενώ ο D. Hussey θεωρεί πως μέσα από αυτό το «σκοτεινό», όπως το χαρακτηρίζει, θέμα, συνοψίζονται με θαυμαστό τρόπο… η ηλικία, το αξίωμα και η σκληρότητα» του ηγέτη της φοβερής Ιερής Εξέτασης[639]. Ο W. A. Herrmann εξάλλου, παραπέμποντας στον Roncaglia, κάνει λόγο για μια «εύστοχη, πιθανόν όχι συμπτωματική ομοιότητα» του παρόντος θέματος με εκείνο του δολοφόνου Sparafucile από τη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης του Rigoletto[640]. Ανάλογα ο G. de Van επισημαίνει πως ο παρών διάλογος «πλαισιώνεται από ένα εντυπωσιακό θέμα στην αρχή και στο τέλος του ντουέττου, δίδοντας την αίσθηση του αργού, αβέβαιου βηματισμού του γέροντα, τυφλού Ιεροεξεταστή», ενώ και ο εν λόγω συγγραφέας προσομοιάζει το εν λόγω θέμα με εκείνο του ντουέττου ανάμεσα στον Rigoletto και στον Sparafucile (με το οποίο ντουέττο άλλωστε συγκρίνει και τον παρόντα διάλογο, βλ. κάτωθι, σελ. 167), θεωρώντας πως, «όμοια με εκείνο…, δημιουργεί την εντύπωση των ύπουλων χειρισμών και της απειλητικής ατμόσφαιρας που περιβάλλουν την πάλη για την εξουσία»[641]. Τέλος, με τις «πρώτες σελίδες της συνάντησης Rigoletto-Sparafucile» συσχετίζει το παρόν μουσικό πλαίσιο και ο V. Godefroy, επισημαίνοντας ωστόσο πως, «αυτό που στην αυλή της Μάντοβα ήταν μάλλον μια μπλόφφα», αποβαίνει τώρα, «με την δυσοίωνη ενορχήστρωση και τις πυκνές αρμονίες», κάτι το *φρικιαστικό*, καθώς τώρα πρόκειται για «δύο τυφλούς εγωιστές που αντιμετωπίζονται μεταξύ τους με αμοιβαία εχθρότητα, και ακόμη δέσμιους την ίδια επιθυμία για εξουσία»[642] (παρ.3).



Rigoletto: Duetto Rigoletto e Sparafucile

[638] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 365.
[639] Ό.π., σελ. 159.
[640] Ό.π., σελ. 161.
[641] Ό.π., σελ. 274, 275. Βλ. και W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 161.
[642] Ό.π., σελ. 164.



Don Carlos: Scena Filippo e il Grande Inquisitore

Παρ. 3

Θεωρούμε ωστόσο ως περισσότερο εύστοχη τη θεώρηση του συγκεκριμένου θέματος από τον F. Noske, η οποία βρίσκεται ουσιαστικά στον αντίποδα της ερμηνείας του Budden, καθώς αποσυνδέει ευθέως το παρόν θέμα από το επίμαχο μοτίβο των τεσσάρων φθόγγων. Ο εν λόγω μελετητής ουδόλως υποτιμά τον ρόλο του συγκεκριμένου μοτίβου «του ανερχομένου από την τονική ως την έκτη και κατερχομένου στην πέμπτη» (όπως και αυτόν μιας «λιτής, χρωματικής περιστροφής γύρω από την πέμπτη») ως προς την διαμόρφωση της *tinta* της όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 265-266). Συνδέοντας ωστόσο ο συγγραφέας τα παραπάνω «σημαίνοντα» με την ιδέα μιας γενικότερης αποτυχίας και απογοήτευσης που διακατέχει τους ήρωες του δράματος, *σπεύδει εξαρχής να εξάρει από αυτήν τη σχέση το πρόσωπο του Μ. Ιεροεξεταστή* [643].

Επιχειρώντας περαιτέρω ο Noske να περιγράψει ειδικότερα «τη σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου» (*tinta musicale* και *idea generale*) και προβαίνοντας

[643] «Don Carlos: The Signifier and the Signified», *The Signifier and the Signified*…, ό.π., σελ. 302-303

για τον σκοπό αυτό σε έναν ακριβή προσδιορισμό της σχέσης του θέματος της αποτυχίας ως της «γενικής κεντρικής ιδέας» της όπερας με τα επιμέρους «δραματικά πρόσωπα»[644], επισημαίνει την πλήρη απουσία των παραπάνω «σημαινόντων» μουσικών στοιχείων από το μέρος του Ιεροεξεταστή, καθώς το συγκεκριμένο πρόσωπο «δεν εκπροσωπεί εν προκειμένω απλώς την Εκκλησία ως έναν θεσμό εξουσίας, αλλά έχει ταυτίσει εαυτόν με το Σύστημα από κάθε άποψη». Κατά τον συγγραφέα, αποτέλεσμα της ταύτισης αυτής είναι «να εμφανίζεται σε μας ο μέγας ιερέας σαν μια σχεδόν αποκτηνωμένη μορφή, που έχει σαν σκοπό να υπηρετεί αυστηρά μια ιδέα σε βάρος των αληθινών Χριστιανικών αρχών. Σε μιαν άλλη συνάφεια, η ηλικία του – πάνω από ενενήντα έτη – και η κατάσταση της τύφλωσής του θα μπορούσαν να συμβολίζουν τις αρετές της σοφίας και της διορατικότητας. Στο παρόν δράμα ωστόσο, τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα πρέπει να θεωρηθούν αρνητικά: παραπέμπουν ευθέως στη νοητική του απολίθωση. Δεν είναι ανάγκη να επισημάνουμε πως ένα άνθρωπος που υπόκειται σε μια τέτοια μορφή πνευματικής ατροφίας, είναι κατ' ουσίαν ανίκανος να αισθανθεί αποτυχημένος»[645].

Αναφερόμενος ο Budden στη χρήση δύο μπάσσων[646] στον παρόντα διάλογο, θεωρεί αυτήν ως στοχεύουσα στο «να αποδώσει τη διαμάχη σε δύο υπεράνθρωπες και πατριαρχικές δυνάμεις, την Εκκλησία και την Πολιτεία»[647], ενώ ακολουθώντας ο συνθέτης στο σημείο αυτό τακτική παρόμοια με την αρχή της Β΄ Πράξης[648] δεν περιορίζει τη χρήση του ηχοχρώματος του «μπάσσου» στις φωνές, αλλά προεκτείνει αυτό και στην ορχηστρική συνοδεία: το παραπάνω θέμα αποδίδεται αποκλειστικά από τα «μπάσσα» των εγχόρδων (Violoncelli – Contrabassi), ενισχυόμενα από το 1ο φαγκόττο αλλά και το Contrafagotto, ενώ το συνοδευτικό του πλαίσιο διαμορφώνουν αφ' ενός οι συγκοπτόμενες συγχορδίες από τα τρομπόνια και στη συνέχεια από τα κόρνα, τις τρομπέττες και τις κορνέττες, καθώς και από τις κρούσεις των τυμπάνων και της Gran Cassa – όλα αποδιδόμενα *pp*, αφήνοντας να φανεί η υποφώσκουσα διαμάχη μεταξύ των δύο εξουσιών.

Κατά τον C. Osborne, η απόδοση του συγκεκριμένου θέματος από «τα χαμηλότερα έγχορδα και ξύλινα πνευστά […], υποδηλώνει τη δύναμη και την αδιαλλαξία της Ιερής Εξέτασης»[649], ενώ ο F. Noske επισημαίνει και αυτός την παρουσία του γνωστού «μοτίβου του θανάτου» στην «παιονική» του ρυθμική εκδοχή από τα τύμπανα καθ' όλη τη διάρκεια του συγκεκριμένου θέματος[650]. Ομοίως και ο R. Parker, επισημαίνοντας την απόδοση της συγκεκριμένης «ορχηστρικής ιδέας» από τα «χαμηλά

---

[644] Αυτ., σελ. 304-307.
[645] Αυτ., σελ. 308.
[646] Ειδικότερα στο φωνητικό μέρος του Ιεροεξεταστή ο Rodolfo Celetti θεωρεί πως υπάρχουν σύντομα περάσματα που δίδουν την αίσθηση της σπάνιας στις όπερες του Verdi, αλλά και στις άλλες όπερες της Ιταλικής Ρομαντικής περιόδου φωνής που είναι κοινώς γνωστή ως *basso profondo*.(«On Verdi' s Vocal Writing», ό.π., σελ. 230). Σε κάθε περίπτωση το ενδιαφέρον του συνθέτη για την απόδοση του συγκεκριμένου ρόλου, όπως και εκείνων του Φιλίππου αλλά και του Μοναχού, είναι χαρακτηριστικό, όπως φαίνεται σε επιστολή του προς τον καινούριο ιμπρεσσάριο του La Scala πριν την πρεμιέρα της αναθεωρημένης εκδοχής της όπερας: «Πρώτα απ' όλα, πρέπει να φροντίσεις για τους τρεις μπάσσους, τον Φίλιππο, τον Ιεροεξεταστή και τον Μοναχό […], όπου όλοι έχουν το ίδιο ενδιαφέρον, τόσο δραματικά, όσο και μουσικά. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στο μέρος του Φιλίππου, το οποίο είναι εκτενέστερο» (Martin Chusid, «Verdi' s Own Words», ό.π., σελ. 150).
[647] *The Operas*… Vol.3, ό.π., σελ. 123.
[648] Αυτόθι, σελ. 56.
[649] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 365.
[650] «The Musical Figure of Death», *The Signifier*…, ό.π., σελ. 204

έγχορδα», τη χρήση σε αυτήν «ρυθμών ostinato», καθώς και την περιορισμένη της έκταση, θεωρεί πως αυτή «δημιουργεί το σκηνικό για μια έντονη μάχη δυνάμεων ανάμεσα σε δυο μπάσσους»[651]. Επισημαίνοντας εξ ετέρου ο D. Hussey τον «ιδιαίτερα ενδιαφέροντα ρόλο» που γενικότερα διαδραματίζουν τα χάλκινα πνευστά σ'όλη την παρτιτούρα της συγκεκριμένης όπερας, αναφέρεται και στο σημείο εκείνο «στη σκηνή ανάμεσα στον Posa και στον Βασιλιά όταν ο Φίλιππος προειδοποιεί τον μαρκήσιο να φυλάγεται από την Ιερά Εξέταση»: "*Mais garde-toi de mon Inquisiteur!...*" (Ma ti guarda dal Grande Inquisitor!...). Αναμφισβήτητα η μόλις τεσσάρων μέτρων φράση με την οποία αποδίδεται ο παραπάνω στίχος προοιωνίζεται με τον πλέον εύγλωττο τρόπο την παρούσα Σκηνή: όπως εύστοχα επισημαίνει και πάλι ο συγγραφέας, η μνεία και μόνο του Ιεροεξεταστή από τον Φίλιππο, αποδιδομένη σε «ιερατικό» ύφος, αλλά και *cupo* από αυτόν, μεταβάλλει ριζικά το ύφος της μουσικής, δημιουργώντας ένα «εντυπωσιακό…ξαφνικό σκοτείνιασμα του αρμονικού και του ορχηστρικού χρώματος». Ως προς την πρώτη παράμετρο ο μελετητής αναφέρεται στην «απροετοίμαστη μετατροπία από την Φα δίεση στη Λα ελάσσονα», η οποία μετατροπία κατ' αυτόν «δημιουργεί μια εντύπωση που παγώνει το αίμα», και η οποία «με εξαιρετική επάρκεια προκαλεί το αίσθημα του δέους του συνδεδεμένου με τον φοβερό θεσμό»[652]. Η εν λόγω απρόσμενη τονική μεταβολή ωστόσο γίνεται αισθητή χάρη στην ταυτόχρονη μεταβολή και του ορχηστρικού πλαισίου: οι *pp* εκτενείς συγχορδιακοί φθόγγοι στα έγχορδα αποκτούν μιαν εντελώς διαφορετική χροιά χάρη στον διπλασιασμό τους από τους χαμηλούς φθόγγους του όμποε και των κλαρινέττων, αλλά και τις «κλειστές» συγχορδίες στα τρομπόνια και στο οφφίκλειδο (παρ. 4). Όμοια με τον Budden τέλος, ο J. Rosselli παρομοιάζει το συγκεκριμένο θέμα «από τα τρομπόνια, τα φαγκόττα και τα χαμηλότερα έγχορδα […] μ' ένα δυσκίνητο φίδι», που «ξετυλίγεται… παρακολουθώντας τον Ιεροεξεταστή τόσο κατά την είσοδό του, όσο και κατά την αποχώρησή του»[653].

Ανάλογου σχολιασμού τυγχάνει και η *ιδιαιτερότητα ως προς τη μορφή* που παρουσιάζει στο σύνολό της η συγκεκριμένη Σκηνή. Ο C. Osborne εξαίρει «τον τρόπο με τον οποίο η τέλεια συμμετρική μορφή της εξυπηρετεί τις ιδιαιτερότητες του δράματος», με τους δύο μπάσσους «να συνδιαλέγονται εκ περιτροπής, χωρίς ποτέ να τραγουδούν ταυτόχρονα σε κανονικό ντουέττο»[654]. Ανάλογα ο R. Parker θεωρεί πως η συγκεκριμένη Σκηνή «συνεχίζει τη σχετική ελευθερία ως προς τη μορφή» της προηγηθείσης άριας του Φιλίππου»[655], ενώ ο J. Rosselli θεωρεί πως πρόκειται για ένα «τρομερό ντουέττο», που «σηματοδοτεί ένα τεράστιο βήμα προς τον ελεύθερο διάλογο στη μουσική»[656].

Κατά τον G. de Van, η επιλογή από τον συνθέτη του όρου *Scène* (Scena), αντί του συνηθισμένου duo ή duetto, αποκαλύπτει κατά βάσιν την αμείωτη δραματική ένταση που χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο διάλογο μεταξύ των δύο ανδρών. Έχοντας ήδη ο συγγραφέας αναφερθεί εκτενώς στην έντονη μουσικοδραματική διάσταση ντουέττων όπως εκείνου ανάμεσα στην Violetta και στον Germont από τη Β΄ Πράξη της *Traviata* (βλ. κάτωθι, σελ. 769-780) ή εκείνου ανάμεσα στην Leonora και στον Padre Guardiano από τη Β΄ Πράξη της *Forza* (βλ. άνωθι σελ. 129-143) και επισημάνει παράλληλα σε αυτά και την ύπαρξη κάποιων «στατικών» τμημάτων, με «στοχαστικό ή λυρικό

---

[651] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 202
[652] Ό.π., σελ. 158-159. Βλ. και W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 161.
[653] Ό.π., σελ. 148.
[654] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 365.
[655] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 202.
[656] Ό.π., σελ. 148.

χαρακτήρα»[657], αναφέρεται και στις περιπτώσεις εκείνες όπου «η κατάσταση είναι αναμφισβήτητα τόσο τεταμένη, ώστε ν' αποκλείει αυτές τις ανάπαυλες και να απαιτεί συνεκτικότητα στη δραματική αντιπαράθεση. Κατά τον μελετητή, «σ' αυτές τις περιπτώσεις ο Verdi χειρίζεται αυτές τις στιγμές ως "σκηνές", κάνοντας χρήση της ελευθερίας που συνεπάγεται η *σκηνή*, ή χρησιμοποιώντας την τεχνική του parlante […]», μιας τεχνικής που χρησιμεύει στο να προσδίδει ένταση στις δραματικές ενότητες των συνηθισμένων duos, όμοια με το *tempo d' attacco* ή το *tempo di mezzo*[658].

Πάντα κατά τον de Van το ορόσημο για αυτήν την «από κάθε άποψη καινούργια εποχή» στα ντουέττα αποτελεί εκείνο «ανάμεσα στον Rigoletto και στον Sparafucile» στην Α΄ Πράξη της γνωστής όπερας. Ο συγγραφέας επισημαίνει πως, εξ επόψεως μουσικής, «δεν πρόκειται για εκείνα τα μάλλον ελεύθερα *duettini* που συναντά κανείς σε άλλες όπερες της συγκεκριμένης περιόδου», αλλά για «ένα πραγματικό ντουέττο βασιμένο σε έμμετρο στίχο και όχι σε ανάμικτα μέτρα, όπως είναι το χαρακτηριστικό μιας *σκηνής*˙ κι όμως δεν περιλαμβάνει στροφές για τους ήρωες, αλλά αντίθετα αποδίδει την σχεδόν ψιθυριστή συνομιλία κατά την οποία ο δολοφόνος Sparafucile προσφέρει τις υπηρεσίες του στον Rigoletto». Αναφερόμενος ο συγγραφέας στο στυλ της μουσικής απόδοσης του συγκεκριμένου διαλόγου, χρησιμοποιεί τον όρο *parlante armonico*, με τη μελωδία «να ανατίθεται στην ορχήστρα, ενώ οι φωνές ελίσσονται ελεύθερα, εντός και εκτός αυτής»[659].

Ως προς την παρούσα «μεγάλη συνάντηση του Φιλίππου Β΄ με τον Ιεροεξεταστή» ο de Van σπεύδει κατ' αρχάς να επισημάνει πως «ο Verdi στην χειρόγραφη παρτιτούρα του χαρακτήρισε αυτήν ως "scène," όμως έντυπες εκδόσεις της εποχής του αναφέρονται σ' αυτήν ως "scène et duo", ή "duetto"». Ο de Van θεωρεί πως «η ένταση στις σχέσεις μεταξύ των δύο ανδρών αποκλείει τον λυρισμό: περισσότερο από μια συνάντηση ομολόγων, έχουμε μια συνέχεια από ύβρεις από μέρους του Ιεροεξεταστή, ο οποίος είναι αποφασισμένος να κάμψει τη θέληση του Βασιλιά, να τον κάνει να αντιμετωπίσει σθεναρά τον γιο του και να απαιτήσει το κεφάλι του Μαρκησίου του Posa, ο οποίος έχει γίνει φίλος του Φιλίππου». Αναφερόμενος ο συγγραφέας σε επιμέρους τμήματα του ντουέττου, όπως είναι «το arioso σε Λα ελάσσονα "Dans ce beau pays" / "Nell' ispano suol"» (βλ. κάτωθι, σελ. 174-175) ή «ένα δεύτερο arioso στη Μι ύφεση μείζονα, "L' esprit des novateurs" / "Le idée dei novator"» (βλ. κάτωθι, σελ. 176-177) αλλά και η «τελική έκρηξη σε Σι ύφεση ελάσσονα, η οποία είναι τόσο νευρώδης όσο η cabaletta» (βλ. κάτωθι, σελ. 178-179), θεωρεί αυτά ως «ξεσπάσματα κατά πολύ όμοια με τα μέρη ενός συμβατικού ντουέττου, που όμως, σε αντίθεση με εκείνα, ποτέ δεν αποκρυσταλλώνονται». Ο συγγραφέας αναφέρεται ειδικότερα και στο μέρος του Φιλίππου, ο οποίος, κατ' αυτόν, «εξουθενωμένος από την ισχυρή προσωπικότητα του υπέργηρου Ιεροεξεταστή, ποτέ δεν καταφέρνει να αρθρώσει αληθινό μελωδικό λόγο, ενώ όταν εκφράζει την αμηχανία του, "Pour traverser les jours" / "Per traversare i dí dolenti", είναι μάλλον η διαρκής κάθοδος σε οκτάβες στην ορχήστρα, παρά η μελωδική γραμμή του, που περιγράφει την βαθειά εδραιωμένη επιθυμία του να ξεφύγει από την απομόνωση του βασιλικού του αξιώματος»[660].

---

[657] Ό.π., σελ. 274
[658] Αυτόθι, σελ. 274, 277.
[659] Αυτόθι, σελ. 274.
[660] Αυτόθι, σελ. 274-275.

Ob.
Cl. Do
Fg.
Trbn.
Of.
Fil.
più! Ha nul_la inte_so il Re... Non te_mer! ma ti guar_da dal
Vni
Vle
Vc.
Cb.
Ob.
Cl. Do
in Si♭
Fg.
Trbn.
Of.
Tp.
Fa-Do
RODRIGO
Che! Sire!
Fil.
Grande Inqui_si_tor!
ad libitum
Tu resti in mia regal presenza
Largo
e nulla ancora hai domandato al Re?
Vni
Vle
Vc.

Παρ. 4

Σε μια *πρώτη ενότητα* (Largo) ο διάλογος μεταξύ των δύο ανδρών είναι σχεδόν πανομοιότυπος με τους στιχ. 5263-5274 της 10ης Σκηνής της Ε΄ Πράξης του δράματος του Schiller: οι δύο εξουσίες, κοσμική και θρησκευτική, διαπλέκονται σχεδιάζοντας εγκλήματα, με την πρώτη να αναζητεί «άλλοθι», συγκάλυψη και προσχήματα και τη δεύτερη όχι απλά να τη στηρίζει, αλλά και να την παροτρύνει να προχωρήσει στην αιματοχυσία.

Για τον Ιεροεξεταστή η ζωή ενός επαναστάτη δεν έχει την παραμικρή αξία μπροστά στη διατήρηση της «εννόμου τάξεως»:

La paix du monde vaut le sang d' un fils rebelle.
(*La pace dell' impero i dì val d' un ribelle.*)

ενώ η υποκρισία του Φιλίππου ξεπερνά κάθε όριο, όταν ως μοναδικό πρόσκομμα προκειμένου να διατάξει τον θάνατο του παιδιού του επικαλείται διερωτώμενος τη χριστιανική του πίστη, θεωρώντας μάλιστα αυτόν ως *θυσία*(!):

Puis-je immoler mon fils au monde, moi chrétien ?
(*Posso il figlio immolar al mondo, io cristian?*)

Η διαστροφή, ωστόσο, η πλήρης διαστρέβλωση του Ευαγγελίου και του μυστηρίου της Θείας Οικονομίας από μέρους του Ιεροεξεταστή υπερβαίνει και αυτήν την υποκρισία του Βασιλιά, εγγίζοντας τα όρια της βλασφημίας, καθώς το σχεδιαζόμενο αποτρόπαιο έγκλημα αντιπαραβάλλεται από αυτόν με τον σταυρικό θάνατο του Υιού του Θεού για τη σωτηρία του ανθρωπίνου γένους:

Dieu, pour nous sauver tous, sacrifia le sien.
(*Per riscattarci Iddio il suo sacrificò.*)[661]

ενώ με αφορμή την ερώτηση του Φιλίππου αναφορικά με τις δυνατότητες διάδοσης και αποδοχής μιας τέτοιας απάνθρωπης διδασκαλίας, ολοκληρώνει το βλάσφημο κήρυγμά του θεωρώντας πως αυτή επιβάλλεται, αλλά και θεωρείται δεδομένη για όποιον έχει *πίστη στο μαρτύριο του Γολγοθά*:

Partout où le chrétien suit la foi du Calvaire.
(*Ovunque avrà vigor, se sul Calvario l' ebbe.*)[662]

Μην αντέχοντας ο Φίλιππος την επιχειρηματολογία του συνομιλητή του και με το πατρικό του ένστικτο επιτέλους ν' αφυπνίζεται, διερωτάται καταπτοημένος:

La nature et le sang se tairont-ils en moi?
(*La natura, l' amor tacer potranno in me?*)[663]

για να εισπράξει την απάντηση του θρησκευτικού συνεταίρου του, σύμφωνα με τον οποίο τα πάντα επιβάλλονται προκειμένου να θριαμβεύσει η χριστιανική πίστη (!):

---

[661] *Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen, / Starb an dem Holze Gottes Sohn.* (Fr. Schiller, *Don Karlos,* 5. Akt, 10. Auftritt, στ. 5268-5269).
[662] *So weit, als man das Kreuz verehrt*. (Αυτ., στ. 5272).
[663] *An der Natur-auch diese mächt'ge Stimme / Willst du zum Schweigen bringen?* (Αυτ., στ. 5273)

Tout s'incline et se tait lorsque parle la foi!
(*Tutto tacer dovrà per esaltar la fé*.)[664]

Η πρώτη αυτή ενότητα της Σκηνής διακρίνεται για την μάλλον στερεότυπη δομή της, οφειλόμενη στην αποκλειστική κυριαρχία αφ' ενός του προαναφερθέντος θέματος στα μπάσσα, το οποίο λειτουργεί σταθερά ως υπόβαθρο στα ερωτήματα του Βασιλιά, και αφ' ετέρου στις συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών (3 τρομπόνια, οφφίκλειδο) και των φαγκόττων (2ο – 4ο), που υποβαστάζουν τις «απαντήσεις» του Ιεροεξεταστή (Ricordi, σελ. 432, μ. 3 – σελ. 438).

Εξετάζοντας διεξοδικά τη μουσική απόδοση του διαλόγου των δυο συνομιλητών διαπιστώνουμε πως συνάδει απόλυτα με την προσωπικότητα και το ήθος ενός εκάστου, όπως αυτά εκφράζονται μέσα από το κείμενο του λιμπρέττου: ο απελπισμένος από τη συμπεριφορά του γιου του Βασιλιάς διατυπώνει τα «ερωτήματα» που τον βασανίζουν με σύντομες, όμοιες με recitativo φράσεις, αποδιδόμενες πάντα *pp*. Αντίθετα το εξαγγελτικό, όμοιο με λόγους ιεροκήρυκα ύφος των φράσεων του Ιεροεξεταστή, εκφερομένων στον ίδιο φθόγγο και με συχνή χρήση παρεστιγμένων σχημάτων, αποδίδει με τον πλέον σαφή και κατηγορηματικό τρόπο τόσο την «βεβαιότητα» που διακρίνει την θρησκευτική αυθεντία, όσο – και κυρίως – τον μονολιθικό, απόλυτο και άκαμπτο χαρακτήρα ενός τυποποιημένου θρησκευτικού κηρύγματος, παγερά αδιάφορου μπροστά στα βασανιστικά ερωτήματα του ανθρώπου. Το συγκεκριμένο πρόσωπο δεν αφήνει στον συνομιλητή του το παραμικρό περιθώριο αμφισβήτησης των οδηγιών του, μιλώντας ως άμεσος εκφραστής και εκπρόσωπος του Θεού επί της γης.

Όπως επισημαίνει ο G. Martin, η υπέρβαση από μέρους του συνθέτη των καθιερωμένων μορφών, προκειμένου να αποδώσει όσο το δυνατόν πιστότερα το βαθύτερο δραματικό περιεχόμενο του κειμένου του λιμπρέττου όχι μόνο στη συγκεκριμένη ενότητα και στην παρούσα Σκηνή, αλλά και στους άλλους «διαλόγους» της όπερας – κάτι που, όπως ήδη αναφέραμε, διαφαίνεται και από την επιλογή του τίτλου *Scène* (Scena), αντί του συνηθισμένου duo ή duetto – προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις μεταξύ των ακροατών της εποχής: αφ' ενός «οι οπαδοί της *avant-garde* ενθουσιάστηκαν από την καινούργια τεχνική του συνθέτη αναφορικά με τον επεξεργασία διαλόγων», αφ' ετέρου όμως «ο Verdi κατηγορήθηκε ότι μιμείται τον Wagner»[665]. Η μομφή αυτή ενόχλησε ιδιαίτερα τον συνθέτη, ο οποίος, «σε επιστολή του προς τον εκδότη του στο Παρίσι L. Escudier έγραφε σχετικά: "Αν οι κριτικοί είχαν περισσότερη προσοχή, θα είχαν δει πως είχα προσπαθήσει να κάνω το ίδιο στο τρίο από τον *Ernani*, στη σκηνή της υπνοβασίας στον *Macbeth* και σε πολλά άλλα κομμάτια… […]"». Επιπροσθέτως, όπως εύστοχα αναφέρει ο Martin, «η μομφή περί μίμησης ήταν άδικη» και για τον λόγο ότι «έπρεπε να περάσουν άλλα τέσσερα χρόνια προκειμένου ο Verdi να παρακολουθήσει για πρώτη φορά όπερα του Wagner, ενώ ό,τι είχε κάνει στον *Don Carlo* ήταν, σε κάθε περίπτωση, διαφορετικό εκείνων που στόχευε να κάνει ο Wagner»[666].

Όμοια με τον G. de Van, ο Martin ανευρίσκει τις απαρχές της «μουσικής τεχνικής» με την οποία ο Verdi «θέτει τις βάσεις» για την επεξεργασία των διαλόγων στην παρούσα όπερα στη σκηνή κατά την οποία «ο Rigoletto συναντά τον Sparafucile». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «όμοια με εκεί, έτσι και στους διαλόγους του *Don Carlo*, ο Verdi θέτει συχνά τη μελωδία στην ορχήστρα, ενώ οι τραγουδιστές

---

[664] *Vor dem Glauben* / *Gilt keine Stimme der Natur*. (Αυτ., στ. 5274).
[665] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 354.
[666] Αυτόθι.

διαλέγονται πάνω σε αποσπάσματα της μελωδίας, ή, ακόμη περισσότερο, απαγγέλλουν σε φθόγγους που επέχουν ξεχωριστή σημασία σε αυτήν»˙ αναφερόμενος δε ειδικότερα στον παρόντα διάλογο και στην εν λόγω πρώτη ενότητα αυτού, διαπιστώνει κατ' αρχάς την απουσία σε αμφότερα τα πρόσωπα οποιασδήποτε μελωδίας, επισημαίνει όμως παράλληλα το «πώς ο Verdi συσχετίζει την απαγγελία με την αντίστοιχη αρμονία της». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί γι' αυτόν το πρώτο από τα ερωτήματα που ο Βασιλιάς θέτει στον Ιεροεξεταστή, το οποίο, όπως παρατηρεί, «ο Φίλιππος απαγγέλλει σταθερά στο Λα ύφεση, "Se il figlio", κλπ», και το οποίο, όπως εύστοχα επισημαίνει, «είναι ταυτόχρονα ο τόνος που κυριαρχεί στη μελωδία κατά τη δεδομένη στιγμή». Ο συγγραφέας ακόμη εφιστά την προσοχή στο «πώς ο εν λόγω φθόγγος επέρχεται ως η κορυφαία νότα των συνοδευτικών συγχορδιών», καθώς και στο «πώς στην μελωδία του μπάσσου στην οκτάβα, ο ψηλότερος φθόγγος που ακούγεται αμέσως πριν αρχίσει την απαγγελία του ο Φίλιππος, ο φθόγγος που δίδει το έναυσμα συμβαίνει να είναι ένα Λα ύφεση». Εστιάζοντας, τέλος, στην κατάληξη της φράσης του Βασιλιά, σημειώνει το «πώς στις λέξεις "la tua mano" ο Verdi κάνει τη φωνή ν' ακολουθήσει την κατιούσα κίνηση από το Σολ ύφεση στο Φα». Κατά τον μελετητή, «η σύντομη αυτή στροφή προσδίδει στο κείμενο μιαν ήπια αίσθηση ολοκλήρωσης. Στο ακροατήριο δημιουργείται η αίσθηση πως ο Φίλιππος έχει τελειώσει την πρότασή του»[667] (Ricordi, σελ. 435, μ. 1-3).

Συνοψίζοντας ο Martin επανέρχεται στις μομφές του κοινού περί μίμησης του Wagner, αποδίδοντας αυτές στον αναμφισβήτητο δραματικό χαρακτήρα της μουσικής. Επισημαίνει ωστόσο την εντελώς διαφορετική χρήση των θεμάτων από τον Verdi σε σχέση με τον Wagner, καθώς «όταν ο Μέγας Ιεροεξεταστής εμφανίζεται λίγο αργότερα στην όπερα, η μουσική του δεν αποτελεί μετασχηματισμό για ανάπτυξη της πρότερης μουσικής του», ενώ γενικότερα «οι μελωδίες, ή τα "θέματα" του Verdi δεν ήταν κατάλληλα γι' αυτό το είδος επεξεργασίας», καθώς «είναι ιδιαίτερα εκτενή και πολύ προσωπικά. Τα θέματα του Wagner είναι γενικά σύντομα, ή … μπορούν εύκολα να συρρικνώνονται»[668].

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει όμως και η απόδοση ειδικότερα των φράσεων του Ιεροεξεταστή. Η μουσική εδώ είναι δομημένη και εξελίσσεται σύμφωνα με τους κανόνες που, κατά τον F. Noske, διέπουν μιαν «οπερατική ιεροτελεστία», καθώς παρουσιάζει «ένα μεμονωμένο πρόσωπο», τον Βασιλιά Φίλιππο, να «έρχεται σε αντιπαράθεση» με τον υπέρτατο φορέα της θρησκευτικής εξουσίας, που εν προκειμένω «λειτουργεί ως η φωνή του θείου νόμου». Πέραν τούτου, η συγκεκριμένη ενότητα στο μεγαλύτερό της μέρος «διέπεται από το αριθμητικό σύμβολο του 3»: εκτός από τη *συμμετρία* που χαρακτηρίζει τις «απαντήσεις» του Ιεροεξεταστή, ο διάλογος μεταξύ των δύο ανδρών διαμορφώνει ένα *τρίπτυχο*, ανταποκρινόμενος στον φερόμενο υπό του Noske ως «τρίτο όρο» που πρέπει να πληροί μια Σκηνή προκειμένου να χαρακτηριστεί ως «Ιεροτελεστία»[669].

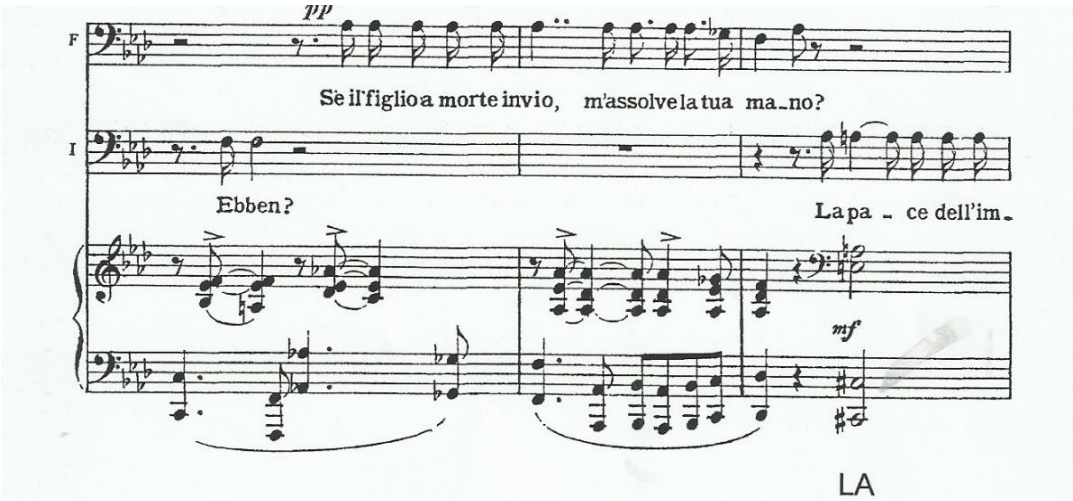
Επιπλέον, εκτός από τις *τρεις* απαντήσεις του Ιεροεξεταστή, ο συγκεκριμένος αριθμός-σύμβολο είναι αυτός που κατά βάσιν διέπει το όλο τονικό πλαίσιο της συγκεκριμένης ενότητας: η αρχική συγχορδία της κάθε φράσης του Ιεροεξεταστή βρίσκεται σε *σχέση 3ης* με εκείνην που καταλήγει η προηγηθείσα του Βασιλιά, ενώ η ίδια σχέση διέπει και τη διαδοχή των θεμελίων των συγχορδιών των χαλκίνων πνευστών που λειτουργούν ως υπόβαθρο για την αντίστοιχη φράση. Ταυτόχρονα η συγκεκριμένη επεξεργασία έχει ως αποτέλεσμα και την μεταβολή του τονικού

[667] Αυτόθι, σελ. 355-356.
[668] Αυτόθι, σελ. 356.
[669] «Ritual Scenes», *The Signifier*…, ό.π., σελ. 241-242.

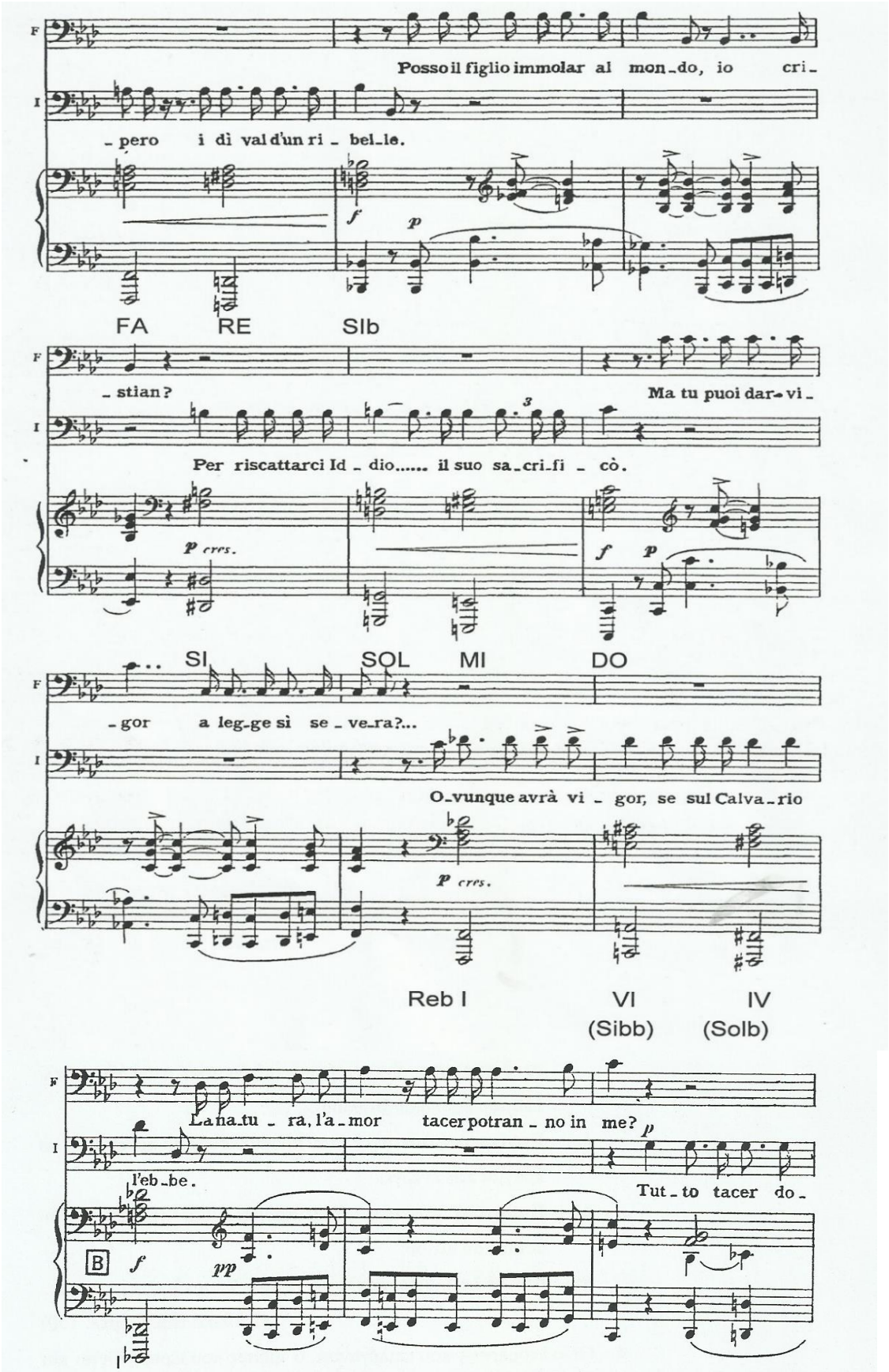
πλαισίου κατά *ανιούσα βηματική κίνηση*, χάρη στην οποία ο συνθέτης «επιτείνει τη δραματική ένταση…ακολουθώντας παράλληλα τον κανόνα της τριμερούς μορφής»[670]: τόσο η δεύτερη, όσο και τρίτη «ερώτηση» του Βασιλιά αποδίδονται αντίστοιχα σε τονικότητες που απέχουν μεταξύ τους μια *2α οξύτερα*, στην οποία οδηγεί κάθε φορά η κατάληξη της φράσης του Ιεροεξεταστή κατά *ανιόν ημιτόνιο* (παρ. 5).

Το αρμονικό περίγραμμα της τελευταίας φράσης του Ιεροεξεταστή, ακολουθώντας την ίδια πορεία θεμελίων, λειτουργεί και ως μια διευρυμένη πλάγια πτώση (παρ. ό.π.). Αντίθετα η βαθειά αγωνία που διακατέχει τον Φίλιππο, αλλά και η αμηχανία του από την άκαμπτη στάση του συνομιλητή του διαφαίνονται από μια ήπια μελωδική φράση, που οδηγεί στην αρχική Φα ελάσσονα. Η ενορχήστρωση, σαφώς αποδυναμωμένη, απηχεί ωσαύτως την απόγνωση του Βασιλιά, με μόνα τα κόρνα να συνεισφέρουν σε μελωδικό επίπεδο, και με τα βιολοντσέλλα, τα κοντραμπάσσα και το 1ο φαγκότο σε μια δευτερεύουσα μελωδική γραμμή, παρόμοια με το αρχικό θέμα της Σκηνής. Αντίστοιχα η αποστομωτική απάντηση του θρησκευτικού πληρεξουσίου – *Tout s' incline et se tait lorsque parle la foi!* (*Tutto tacer dovrà per esaltar la fé*)[671] – πραγματοποιείται σε ύφος ανάλογο με τις προηγούμενες διακηρύξεις του, αν και με λιγότερο στόμφο. Το αρμονικό υπόβαθρο απαρτίζουν και εν προκειμένω τέσσερις συγχορδίες, αποδιδόμενες επίσης από τα κόρνα, ενώ ξεχωριστή αίσθηση δημιουργεί η ανιούσα και κατιούσα χρωματική κίνηση στα μπάσσα (Ricordi, σελ. 437, μ. 3 – σελ. 438, μ. 5).

Η επανάληψη του αρχικού θέματος ολοκληρώνει την πρώτη αυτή ενότητα της Σκηνής, καθώς ο Φίλιππος δεν έχει να υποβάλλει άλλο ερώτημα προς τον συνομιλητή του. Η φράση που ακολουθεί – "*C' est donc moi qui vous parlerai, Sire!*" (*Allor son io che a voi parlerò, Sire.*) – προοιωνίζεται σαφώς την ένταση που θα ακολουθήσει, αποδιδόμενη σε ύφος έντονο και συνοδευόμενη από τρεις *ff* συγχορδίες σε σχέση 3ης αποδιδόμενες από τα έγχορδα (Ricordi, σελ. 439, μ. 1-2) .



[670] Αυτόθι, σελ. 242.
[671] Vor dem Glauben / Gilt keine Stimme der Natur. (Schiller, *Don Karlos*, ό.π., στ. 5273-5274).


Posso il figlio immolar al mon_do, io cri_
pero i dì val d'un ri bel_le.
FA RE SIb
_stian?
Ma tu puoi dar_vi_
Per riscattarci Id_dio..... il suo sa_cri_fi_cò.
SI SOL MI DO
_gor a leg_ge sì se_ve_ra?...
O_vunque avrà vi_gor, se sul Calva_rio
Reb I VI (Sibb) IV (Solb)
La na_tu_ra, l'a_mor tacer potran_no in me?
l'eb_be.
Tut_to tacer do_
B

Παρ. 5

Η φράση αυτή του Ιεροεξεταστή οδηγεί σε μια *δεύτερη ενότητα* (Allegro moderato), όπου αυτός που «λαμβάνει την πρωτοβουλία»[672] είναι ο φορέας της θρησκευτικής εξουσίας και αυθεντίας. Για τον Ιεροεξεταστή, ο πραγματικός κίνδυνος για τον Βασιλιά και για την Αυτοκρατορία δεν βρίσκεται στον Carlos, οι επαναστατικές κινήσεις του οποίου χαρακτηρίζονται από αυτόν σαν «ανόητα, παιδαριώδη παίγνια». Αντίθετα, επιχειρεί να στρέψει την προσοχή του Φιλίππου προς τον αιρετικό φίλο του, θεωρώντας τον ως τον δαίμονα που τον οδηγεί προς τον όλεθρο:

Dans ce beau pays, pur d' hérétique levain,
Un homme ose saper l' édifice divin.
Il est l' ami du Roi, son confident intime,
Le démon tentateur qui le pousse à l' abîme.

Les desseins criminels dont vous chargez l' Infant
Ne sont auprès des siens les jeux d' un enfant.

(Nell' ispano suol mai l' eresia dominò
Ma v' hai chi vuol minar l' edifizio divin.
L' amico egli è del Re, il suo fedel compagno,
Il demon tentator che lo spinge a rovina.

Di Carlo il tradimento che giunse a l' irritar,
In paragon del suo futile gioco appar.).

Καθώς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο συγκεκριμένος διάλογος στην όπερα προηγείται της δολοφονίας του Posa, ο Ιεροεξεταστής «αναπόφευκτα χάνει κάτι από την τερατουργία του, όπως αυτή αποδίδεται στο αυθεντικό κείμενο του Schiller»[673], όπου με απίστευτη ευκολία όχι απλά μένει απαθής μπροστά στο έγκλημα που έχει διαπραχθεί, αλλά επιπλήττει τον Βασιλιά για την διάπραξή του από δικούς του ανθρώπους και όχι από την Ιερά Εξέταση(!). Ως εκ τούτου, «η αυξανόμενη ρητορική» που διαφαίνεται από τη μουσική απόδοση της παραπάνω ενότητας «είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή, πολλώ μάλλον διατηρώντας μια φαινομενική ηρεμία για τα πρώτα δεκατέσσερα μέτρα»[674]: σε αντίθεση με την προηγηθείσα ενότητα, η απόδοση των παραπάνω στίχων πραγματοποιείται από μια εκφραστική μελωδική γραμμή, με συμμετρία και σαφές αρμονικό περίγραμμα, αρχίζοντας από την Λα ελάσσονα και καταλήγοντας στην σχετική της. Ανάλογα προσαρμόζεται και η ορχηστρική συνοδεία: κυρίαρχο ρόλο αναλαμβάνει τώρα η ομάδα των εγχόρδων, με τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες στην 8η σε ρόλο μελωδικό, αλλά και με μια ιδιαίτερα ταραχώδη συνοδευτική φιγούρα στα τσέλλα, που μοιάζουν να απηχούν τόσο την υποφώσκουσα διαμάχη μεταξύ των δυο ομιλητών, όσο και την ταραχή, το μένος του υποχθόνιου Ιεροεξεταστή, που τόσο περίτεχνα προσπαθεί να συγκαλύψει με την υποκριτικά και φαινομενικά

[672] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 123.
[673] Αυτόθι.
[674] Αυτόθι, σελ. 123-124.

ήρεμη μελωδία του. Δευτερευόντως, τα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα συμβάλλουν σε κομβικά σημεία του καινούργιου θέματος, συνεισφέροντας είτε σε επίπεδο μελωδικό (όμποε, κλαρινέττα, φαγκόττα), είτε σε αρμονικό (κόρνα)[675] [Ricordi, σελ. 439, μ. 3 – σελ. 441, μ. 2].

Όμως η διαφαινόμενη ηρεμία δεν διαρκεί για πολύ. Γρήγορα ο Ιεροεξεταστής αποκαλύπτει τις πραγματικές προθέσεις του. Πώς είναι δυνατόν αυτός, που «συχνά ύψωνε το παντοδύναμο χέρι του ενάντια στις ορδές των αχρείων απίστων», να είναι τώρα υποχρεωμένος να μένει άπραγος, προδίδοντας την πίστη του, καθώς αφήνει ανενόχλητο έναν επίδοξο, επικίνδυνο επαναστάτη, αλλά και αυτόν τον Βασιλιά(!);

Et moi, l'Inquisiteur, moi, pendant que je lève

Sur d'obscurs criminels la main qui tient le glaive,

Pour les puissants du monde abjurant mon courroux

Je laisse vivre en paix ce grand coupable…et vous !

(*Ed, io, l' Inquisitor, io che levai sovente*

Sopra orde vil di rei la mano mia possente,

Pei grandi di quaggiù, scordando la mia fé

Tranquilli lascio andar un grand ribelle...e il Re!).

Η αλλαγή ύφους στη μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων είναι όντως εντυπωσιακή. Ο θυμός του Ιεροεξεταστή «αυξάνει φράση με φράση»[676], ενώ η ορχήστρα διαδραματίζει και πάλι καθοριστικό ρόλο: τα έγχορδα εγκαταλείπουν τώρα τη φωνή του μαινόμενου εκπροσώπου της θείας αυθεντίας, αρκούμενα σ' ένα ιδιαίτερα παραστατικό συνεχές τρέμολο, από το οποίο όμως εξαιρούνται τα βιολοντσέλλα, των οποίων οι συνεχείς «ποικιλμένοι» αρπισμοί σε δέκατα έκτα και στην χαμηλότερη περιοχή της έκτασής τους, απηχούν το απύθμενο μένος του ομιλούντος προσώπου. Η εκφώνηση ωστόσο των δύο τελευταίων στίχων της παραπάνω στροφής σηματοδοτούν και το ξέσπασμα της οργής του Ιεροεξεταστή, εκφρασμένο μέσα από τις διαδοχικά ανιούσες και κατιούσες οκτάβες στη μελωδική του γραμμή, αλλά και το «ακραίο» Φα^3 στην αρχή του τέταρτου στίχου. Όλη η παραπάνω μελωδική διεργασία δεν θα είχε το αναμενόμενο αποτέλεσμα αν δεν πλαισιωνόταν από τα «tremolando έγχορδα με τις ορμητικές ανιούσες κλίμακες στα τσέλλα» και δεν υπογραμμιζόταν «με τα σαλπίσματα από τις κορνέττες, τις τρομπέττες και τα τρομπόνια»[677] (Ricordi, σελ. 441, μ. 2 – σελ. 442, μ. 3).

Το ξέσπασμα του Ιεροεξεταστή αφήνει άφωνο τον Φίλιππο, ο οποίος «στην κατάσταση που βρίσκεται μπορεί μόνο να δει την ζωή του σαν μια απέραντη έρημο που απλώνεται μπροστά του, χωρίς να μπορεί να εμπιστεύεται κανέναν εκτός του Posa»[678]:

---

[675] Ως «μικρογραφία» της παρούσης ενότητας θα μπορούσε να θεωρηθεί η σκληρή απάντηση ενός άλλου Ιεροεξεταστή, του Dom Juam de Sylva, προς τον άτυχο ποιητή Camoëns που τόλμησε να υπερασπιστεί τον Βασιλιά του, στο Finale της Γ΄ Πράξης του *Dom Sébastien* του Donizetti (βλ. άνωθι, σελ., καθώς και W. Ashbrook, *The operas*…, ό.π., σελ. 524).

[676] Αυτόθι, σελ. 124.

[677] Αυτόθι.

[678] Αυτόθι.

Pour traverser les jours d' épreuves où nous sommes,

J' ai cherché dans ma cour, ce vaste désert d' hommes,

Un homme, un ami sûr…Je l' ai trouvé!

(*Per traversare i dì dolenti in cui viviamo*

Nella mai corte invan cercato ho quel che bramo.

Un uomo! Un cor leale!...Io lo trovai!)

Οι παραπάνω στίχοι αποδίδονται με μια μουσική «ως προς τον λιτό χαρακτήρα της σχεδόν μοντέρνα»[679]. Ο εμβρόντητος Βασιλιάς προσπαθεί απεγνωσμένα να εξηγήσει στον άτεγκτο συνομιλητή του τα κίνητρα της επιλογής του με μιαν εξαιρετικά ήπια μελωδία, κινούμενη με αργά βήματα ανιόντως. Την ίδια στιγμή «όμποε και πίκκολο φέρουν μια διαδοχή από οξείς φθόγγους σε ολόκληρα (*pp*), ενώ μια λεπτή μελωδική γραμμή από τα έγχορδα (*ppp*) κατέρχεται με τέταρτα καλύπτοντας τρεις και μισή οκτάβες. Η τονικότητα είναι αυτή της Φα μείζονος, όμως η πορεία της είναι κατά έναν περίεργο τρόπο ασαφής»[680] (Ricordi, σελ. 442, μ. 4 – σελ. 443, μ. 3).

Ο Ιεροεξεταστής ωστόσο έχει άλλη άποψη: *πώς μπορεί ο Φίλιππος να θεωρεί πως είναι βασιλιάς όταν θεωρεί κάποιον ίσο με αυτόν;* [681]:

Pourqui

Un homme? Et de quell droit vous nommez-vous le Roi

Sire, si vous avez des égaux ?

(*Perché*

Un uomo? Perché allor il nome hai tu di Re,

Sire, se alcun v' ha pari a te?)[682]

Η απάντηση του Ιεροεξεταστή μεταβάλλει άρδην τόσο το αρμονικό πλαίσιο, εισάγοντας την απόμακρη τονικότητα της Λα ύφεση μείζονος, όσο και την ενορχήστρωση, με τις εκτενείς συγχορδίες από τα τρομπόνια, το οφίκλειδο και τα φαγκόττα, αλλά και το τρέμολο των τυμπάνων – μια μοναδική αίσθηση σαρκασμού κατά τον Budden, που «κάνει τον Φίλιππο να αναφωνήσει "Tais-toi, prêtre."»[683] (Ricordi, σελ. 443, μ. 4-8).

Σε κάθε περίπτωση ωστόσο ο Ιεροεξεταστής δεν είναι διατεθειμένος να υποχωρήσει. Μολονότι η φράση του εξεγείρει προς στιγμήν τον Βασιλιά, η αντίδρασή του «είναι απροσδόκητα ήπια»[684]. Ομιλώντας με ύφος φαινομενικά κατευναστικό

---

[679] Αυτόθι.

[680] Αυτόθι.

[681] Αυτόθι.

[682] *Wozu Menschen? Menschen sind* / *Für Sie nur Zahlen, weiter nichts*. […] . *Wenn Sie* / *Um Mitgefühle wimmern, haben Sie* / *Der Welt nicht Ihresgleichen zugestanden?* / *Und welche Rechte, möchte ich wissen, haben* / *Sie aufzuweisen über Ihresgleichen?* (Schiller, *Don Karlos*, ό.π., στ. 5225-5226, 5230-5234).

[683] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 124.

[684] Αυτόθι.

καταδεικνύει στον Φίλιππο τον κίνδυνο που ενέχει για την ενότητα της Ρωμαϊκής εκκλησίας με την κοσμική εξουσία η προσοικείωσή του με τις νεωτερικές ιδέες του φίλου του:

L' esprit des novateurs chez vous déjà pénètre !

Vous voulez secouer de votre faible main

Le saint joug étendu sur l' univers romain !"

(*Le idee dei novator in te son penetrate !*

Infrangere tu vuoi con la tua debol man

Il santo giogo, esteso sovra l' orbe roman!)

Η μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων, βασισμένη σ' ένα ορχηστρικό μοτίβο *τριών* μέτρων, αποδιδόμενο αρχικά από τα βιολιά και στη συνέχεια από τον Ιεροεξεταστή, προσλαμβάνει και πάλι χαρακτήρα *τελετουργικό*, καθώς το συγκεκριμένο μοτίβο ακούγεται *τρεις* φορές, ακολουθώντας *ανιούσα κίνηση κατά τόνο* σε κάθε επανάληψη (Μι ύφεση – Φα – Σολ)[685]. Πέρα, ωστόσο, από την πρόσκαιρη, επιφανειακή αλλαγή της διάθεσης του φορέα της θρησκευτικής εξουσίας προς τον συνομιλητή του, εν προκειμένω η μουσική απηχεί και τις βαθύτερες προθέσεις του: όπως επισημαίνει και ο Budden, «η ένδειξη allegro agitato υποδηλώνει μιαν αδιαμφισβήτητη κατεπείγουσα ανάγκη»[686]. Πολύ περισσότερο η αίσθηση αυτή αναδεικνύεται τόσο στην αρχή του παραπάνω μοτίβου, με τον τριλλισμό στα μπάσσα, όσο – και κυρίως – με την απότομη αύξηση της δυναμικής στο τέλος της πρώτης και της δεύτερης επανάληψης, όπου πίσω από τα γρήγορα, κλιμακοειδή ανιόντα περάσματα στα μπάσσα και το τρέμολο των τυμπάνων με υπόβαθρο τους κρατημένους φθόγγους των χαλκίνων πνευστών διαφαίνεται η συγκεκαλυμμένη κακία και η υποκρισία του ομιλούντος, προμηνύοντας το επικείμενο αναπάντεχο ξέσπασμα της οργής του (Ricordi, σελ. 444-445, μ. 1).

Στην ύστατη αυτή προσπάθειά του ο Ιεροεξεταστής γίνεται ακόμη πιο μειλίχιος. Υποκρινόμενος τάχα τον στοργικό ποιμένα προσπαθεί ύπουλα να «συνετίσει» έστω και την τελευταία στιγμή τον «αποπλανημένο» Βασιλιά. Μιλώντας με ακόμη περισσότερο ήπιο τρόπο προς αυτόν, τον παροτρύνει να επανέλθει στα καθήκοντά του, υπενθυμίζοντάς του την αγάπη και τη στοργή της Εκκλησίας προς αυτόν που μετανοεί:

Rentrez dans le devoir! L' Eglise, en bonne mère,

Peut encore accueillir un repentir sincère.

(*Ritorna al tuo dover! La Chiesa all' uom che spera,*

A chi si pente, puote offrir la venia intera;).

Οι παραπάνω στίχοι, αποτελώντας κατ' ουσίαν παράφραση των στ. 5241-5245 του Schiller – όπου ο Ιεροεξεταστής, έχοντας επιπλήξει τον Βασιλιά για την πρωτοβουλία του να προβεί ο ίδιος στη δολοφονία του Domingo αντί να αναθέσει αυτήν στην Ιερά Εξέταση είναι έτοιμος να παράσχει τη συγγνώμη της Εκκλησίας στον «ανανήψαντα»

[685] Αυτόθι.
[686] Αυτόθι.

και μετανοημένο Φίλιππο[687] – αποδίδονται και πάλι στο γνωστό «ιερατικό» ύφος, αλλά *pp* και *sottovoce*, ώστε να αναδειχτεί η δήθεν στοργή και αγάπη του Ιεροεξεταστή[688]. Μη αρκούμενος ωστόσο ο συνθέτης στις παραπάνω επισημάνσεις, πλαισιώνει τους λόγους του αυτούς «μεταμορφώνοντας» το προαναφερθέν θέμα των τριών μέτρων έτσι ώστε να προσλαμβάνει «έναν ψευτο-κολακευτικό χαρακτήρα»[689]. Ακόμη περισσότερο αναδεικνύεται η δήθεν αλλαγή της στάσης του Ιερ. προς τον συνομιλητή του με «μιαν όλως απροσδόκητη … εναρμόνια μετατροπία από την Σολ ελάσσονα προς την Σολ ύφεση μείζονα», καθώς και με «μια μεταβολή του ορχηστρικού χρώματος προς μόνα τα ξύλινα»[690] (Ricordi, σελ. 445, μ. 2 – σελ. 446, μ. 5).

Όταν όμως ο Φίλιππος ορθώνει το ανάστημά του απαντώντας μ' ένα κατηγορηματικό *non jamais!* στην απαίτηση του Ιεροεξεταστή για παράδοση του Posa, ο εκπρόσωπος της Εκκλησίας αποκαλύπτει επιτέλους τον πραγματικό του εαυτό:

O Roi, se je n' étais ici, dans ce palais

Aujourd' hui : par le Dieu vivant, demain vous-même

Vous seriez devant nous au tribunal suprême !

(*O Re, se non foss' io con te nel regio ostel*

Oggi stesso, lo giuro a Dio, doman saresti

Presso il Grande Inquisitor al tribunal supremo.)

Οι παραπάνω στίχοι, «προερχόμενοι ευθέως από τον Schiller – *Stünd ich / Nicht jetzt vor Ihnen – beim lebend' gen Gott! / Sie wären morgen so vor mir gestanden.*[691] – καταδεικνύουν με τον πλέον πειστικό τρόπο τον Ιεροεξεταστή ακριβώς κατά τη στιγμή που «απλώνει τα νύχια του»[692], καθώς αποδίδονται από ένα θέμα, το οποίο εισάγει μια *τρίτη ενότητα* και το οποίο ο Budden χαρακτηρίζει ως «ανυπολόγιστης αξίας»[693]. Ταυτόχρονα με μιαν άλλη, εξίσου απροκάλυπτη μετατροπία προς την Sib ελάσσονα η φωνή του φερομένου ως εκπροσώπου του Θεού επί της γης, την ακριβώς την ώρα που αυτός αφήνει να φανεί η οργή του, πλαισιώνεται από τους συνεχείς *ff* τριλλισμούς των ξυλίνων πνευστών, ενώ ο διπλασιασμός της από την κορνέττα και το τρομπόνι την κάνει ν' ακούγεται ακόμη πιο απειλητική. Παράλληλα τα τύμπανα επισφραγίζουν την κατάληξη κάθε φράσης του ανακρούοντας και πάλι το γνωστό «μοτίβο του θανάτου», τώρα στον ρυθμικό σχήμα του «διπλού ιάμβου»[694], ενώ τα έγχορδα συμπράττουν εκτελώντας στο ίδιο ρυθμικό σχήμα ένα εξαιρετικά βίαιο πέρασμα. Το παραλήρημα του Ιεροεξεταστή κορυφώνεται μουσικά μέσα από μια εκτενή ανιούσα μελωδική κίνηση, πάντα στο γνωστό «ιερατικό» στυλ και με αποκλειστική επικράτηση δις

---

[687] *Danken Sie der Kirche, / Die sich begnügt, als Mutter Sie zu strafen. / Die Wahl, die man Sie blindlings treffen lassen / War Ihre Züchtigung. Sie sind belehrt. / Jetzt kehren Sie zu uns zurück*. (Schiller, *Don Karlos*, ό.π., στ. 5241-5245.

[688] Πολύ εύστοχη η παρατήρηση του Herrmann στο σημείο αυτό, ο οποίος θεωρεί τη «δήθεν γλυκύτητα» της φράσης του Ιεροεξεταστή με την οποία απαιτεί την εκτέλεση του Rodrigo, αποδιδόμενη με υπόβαθρο μιαν «αθόρυβη φιγούρα» από τα πνευστά, ως προαναγγέλλουσα «μερικές από τις πλέον ύπουλες φράσεις του Ιάγου» (ό.π., σελ. 163).

[689] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 124.

[690] Αυτόθι.

[691] Αυτόθι. Βλ. και Schiller, *Don Karlos*, ό.π., στ. 5245-5247.

[692] Αυτόθι.

[693] Αυτόθι.

[694] Noske, «The Musical Figure of Death», *The Signifier*…, ό.π., σελ. 204

παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων. Τα προαναφερθέντα χάλκινα εξακολουθούν να διπλασιάζουν τη μελωδική γραμμή, όμως ανάλογος ρόλος ανατίθεται τώρα και στην ομάδα των εγχόρδων: «απαντώντας» σε κάθε αλλαγή φθόγγου της μελωδίας με επίσης τονισμένους φθόγγους, αλλά στους ατόνιστους χρόνους, ακούγονται ως απόηχος εκείνης, προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα τις κρούσεις της Gran Cassa στο *Dies Irae* του *Requiem*. Σημείο κορύφωσης, ένα εκτενές Φα^3, ακριβώς στον τονισμό της λέξης *Inquisitor*, ενώ «ο καταληκτικός αρπισμός που αναπτύσσεται στα πλαίσια μιας και ημίσεως οκτάβας ανακαλεί σαφώς την επιτίμηση του Francesco από τον Πάστορα Moser στο *I Masnadieri*»[695] (Ricordi, σελ. 446, μ. 6 – σελ. 448, μ. 4. Βλ. και άνωθι, σελ. 118)

Οι απειλές και η όλη αμετροέπεια του Ιεροεξεταστή ωστόσο προκαλούν την έντονη αντίδραση του Βασιλιά:

Prêtre! J' ai trop souffert ton orgueil criminel!
(*Frate ! Troppo soffrii il tuo parlar crudel.*).

Αποτελώντας κατ' ουσίαν ο παραπάνω στίχος μια συνοπτική απόδοση των στ. 5248-5250 από το κείμενο του Schiller – "*Nicht diese Sprache! Mäßlige dich, Priester! / Ich duld es nicht. Ich kann in diesem Ton / Nicht mit mir sprechen hören*." – αποδίδεται σε ανάλογο ύφος με εκείνο του Ιεροεξεταστή και με υπόβαθρο «τις fortissimo συγχορδίες από τα τρομπόνια, την τούμπα (sic) και τα φαγκότα»[696] (Ricordi, σελ. 448, μ. 4 – σελ. 449, μ. 5).

Ο Ιεροεξεταστής ωστόσο σπεύδει να ανταποδώσει τις αιτιάσεις του συνομιλητή του:

Pourqoui l' évoquiez-vous, l' ombre de Samuel?
(*Perché evocar allor l' ombra di Samuel?*)[697]

Η εξίσου λιτή και άμεση αντίδραση του Ιεροεξεταστή, παραπέμποντας ευθέως στη Βίβλο και συγκεκριμένα στο πρώτο βιβλίο των Βασιλειών (εφεξής Α΄ Βασ.), περιέχει έντονα υπονοούμενα. Κατά τον Budden, με αυτή του την «απάντηση» ο φορέας της θρησκευτικής αυθεντίας, η οποία αποτελεί «φράση-κλειδί στον Schiller», στοχεύει στο να εξηγήσει «τη σχέση ανάμεσα στον Φίλιππο, τον Posa και τον Carlos» με βάση «το παράδειγμα του Σαούλ, του Δαυίδ και του Ιωνάθαν»[698].

Αναλύοντας *την ερμηνεία αυτή του Budden*, μπορούμε να θεωρήσουμε πως, επιχειρώντας με το γνωστό του θράσος ο φορέας της Ιεράς Εξέτασης να παρομοιάσει εαυτόν με την εξαιρετικά σεβάσμια μορφή του τελευταίου Κριτή του Ισραήλ (Α΄ Βασ. 5, 1-7, 17 και 12, 1-25), αποσκοπεί κατ' ουσίαν στο να υπενθυμίσει προς τον συνομιλητή του τη σχέση ανάμεσα στον πρώτο βασιλιά των Εβραίων και στον διάδοχό του, η οποία από σχέση αγάπης και εμπιστοσύνης (Α΄ Βασ. 16, 17-23) εξελίχτηκε σε σχέση ζηλοτυπίας και μίσους, κυρίως λόγω της φιλίας του γιου του Ιωνάθαν με αυτόν (Α΄ Βασ. 18, 1-29 – 19, 1-14) αλλά και της δράσης του Ιωνάθαν προς ματαίωση των σχεδίων του πατέρα του προς εξόντωση του Δαυΐδ (Α΄ Βασ. 20, 1-23). Με τον τρόπο αυτό εμμέσως πλην σαφώς φέρεται να υποδεικνύει στον Βασιλιά την πορεία που θα

[695] Budden, *The Operas*…Vol.3, ό.π., σελ. 124.
[696] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 365.
[697] *Warum rufen Sie* / *Den Schatten Samuels herauf?* (Schiller, *Don Karlos*, ό.π., στ. 5250-5251).
[698] Budden, *The Operas*…Vol.3, ό.π., σελ. 124.

έπρεπε και ο ίδιος ν' ακολουθήσει: καθώς ο κύριος υπαίτιος για την όλη στάση του Carlos απέναντί του δεν είναι άλλος από τον αιρετικό και επαναστάτη Posa, θα πρέπει, σκεπτόμενος και πράττοντας ως «άλλος Σαούλ», να στρέψει την οργή και το μένος του όχι εναντίον του παιδιού του, αλλά εκείνου που, έχοντας κερδίσει την εμπιστοσύνη και τη φιλία του, τον κάνει να στρέφεται ενάντια στον ίδιο του τον πατέρα. Παράλληλα, καταλογίζει στον Φίλιππο και υποκρισία: πώς είναι δυνατόν να αναζητεί «ηθική κάλυψη» για τη δολοφονία του παιδιού του, αλλά να μη θέλει ούτε ν' ακούσει για την παράδοση στην Ιερά Εξέταση εκείνου που πραγματικά ευθύνεται για την «κακή» του συμπεριφορά, προκαλώντας έτσι τη δίκαιη αγανάκτηση του θεματοφύλακα της ηθικής και θρησκευτικής τάξης;

Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε πως *στο κείμενο του Schiller*, από το οποίο, όπως ήδη αναφέραμε, *ο Budden* θεωρεί πως προέρχεται η παραπάνω φράση, η συγκεκριμένη αναφορά του Ιεροεξεταστή *δεν σχετίζεται με το παραπάνω ηθικό δίλημμα του Φιλίππου, καθώς η σχετική συζήτηση δεν έχει ακόμη πραγματοποιηθεί*. Ο υπέρτατος φορέας της θρησκευτικής εξουσίας απευθύνει το εν λόγω «ερώτημα» στον Βασιλιά έπειτα από μια σειρά επιπλήξεων προς αυτόν με αφορμή τον θάνατο του Μαρκησίου Posa από τον ίδιο αντί για την παράδοσή του στην Ιερά Εξέταση, που κατακλείεται με τις ήδη αναφερθείσες συστάσεις του προς μετάνοια , αλλά και με την υπόμνηση της δίκης του από την Ιερά Εξέταση αν δεν είχε λάβει χώρα η παρούσα συνάντησή τους .

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές πως η αναφορά του Ιεροεξεταστή στον Σαμουήλ *δεν μπορεί να παραπέμπει στην ιστορία του Σαούλ και τη σχέση του με τον Ιωνάθαν*. Ο παραπάνω συσχετισμός του Ιεροεξεταστή θεωρούμε πως πρέπει να ερμηνευτεί *με βάση τον εξέχοντα ρόλο που διεδραμάτισε ο Σαμουήλ κατά το πέρασμα από την εποχή των Κριτών στην εποχή των βασιλέων*, κυρίως όμως με την υπ' αυτού ανάδειξη και στην κατ' εντολή του Θεού χρίση από τον ίδιο *δύο Βασιλέων*, του Σαούλ (Α΄ Βασ. 10, 1) και του Δαυίδ (Α΄ Βασ. 16, 13), καθώς και στην έντονη κριτική που ως εκπρόσωπος του Θεού άσκησε στον πρώτο εξ αυτών, με αφορμή την αθέτηση από μέρους του του Νόμου του Θεού (Α΄ Βασ. 15). Με την θέση αυτή συνάδουν και η εμφανής σύνδεση του παρόντος στίχου με τους δύο που έπονται, με τους οποίους ο Ιεροεξεταστής ολοκληρώνει την «επίθεσή» του προς τον Φίλιππο και όπου γίνεται σαφέστατη αναφορά στην ανάδειξη από αυτόν επίσης *δύο βασιλέων* στον ένδοξο θρόνο της Ισπανίας:

J' avais donné deux rois à ce puissant empire,

L' œuvre de tous mes jours, vous voulez la détruire…

(*Dato ho finor due Regi al regno tuo possente!*

L' opra di tanti dì ty vuoi strugger, demente!...)[699]

Η απόδοση των παραπάνω στίχων πραγματοποιείται κατά τον Budden «με μια κανονική περίοδο δεκαέξι μέτρων»[700]. Με ιδιαίτερα περίτεχνο τρόπο ωστόσο ο συνθέτης καταφέρνει να αποδώσει την κορύφωση της έντασης κατακερματίζοντας τη μουσική «σε σύντομα ορχηστρικά και φωνητικά μοτίβα»[701]: οι σύντομες αλλά

[699] *Ich gab / Zwei Könige dem span' schen Thron, und hoffe / Ein fest gegründet Werk zu hinterlassen. / Verloren seh ich meines Lebens Frucht, / Don Philipp selbst erschüttert mein Gebäude*. (Schiller, *Don Karlos*, ό.π., στ. 5251-5255).
[700] Budden, *The Operas*…Vol.3, ό.π., σελ. 124.
[701] Αυτόθι.

αποδιδόμενες *con forza* φράσεις του Ιεροεξεταστή ξεπροβάλλουν μέσα από ένα έντονα δραματικό crescendo, όπου το δυναμικό unisono σύνολης της ομάδας των εγχόρδων σε ανιόντα και κατιόντα χρωματικά περάσματα συνδυάζεται με τους κρατημένους φθόγγους των ξυλίνων και των χαλκίνων, αλλά και το φοβερό τρέμολο των κρουστών[702]. Ακόμη πιο εντυπωσιακό το επισφράγισμα της ενότητας, με τα βίαια περάσματα των εγχόρδων και των ξυλίνων πνευστών να οδηγούν σε ένα άνευ προηγουμένου ξέσπασμα, πραγματοποιώντας τριλλισμούς, κατιόντες αρπισμούς και στο τέλος συγχορδιακές κρούσεις από κοινού με την υπόλοιπη ορχήστρα, όλα με υπόβαθρο μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης (Ricordi, σελ. 449, μ. 6 – σελ. 452, μ. 1).

Ο Ιεροεξεταστής ζητεί να αποχωρήσει:

> *Que viens-je faire ici? De moi que vouliez-vous ?*
> (*Perché mi trovo io qui? Che vuole il Re da me?*)[703]

Ο Φίλιππος, «πλήρως ηττημένος, εκλιπαρεί τον αποχωρούντα Ιεροεξεταστή να συμφιλιωθεί μαζί του, όμως η αντίδραση του Ιεροεξεταστή είναι παγερά αδιάφορη»[704]:

> PHILIPPE
> *Mon père, que la paix redescende entre nous.*
>
> L' INQUISITEUR
> *La paix ?*
>
> PHILIPPE
> *Que le passé soit oublié !*
>
> L' INQUISITEUR
> *Peut-être !*
>
> (FILIPPO
> *Mio padre, che tra noi la pace alberghi ancor*.
>
> L' INQUISITORE
> La pace?

---

[702] Σε επιστολή του προς τον μαέστρο Alberto Mazzucato, ο οποίος «επελέγη προκειμένου να διευθύνει την Μιλανέζικη πρεμιέρα του *Don Carlos*», καθώς ο Mariani δεσμεύτηκε για το Teatro Carlo Felice της Genoa, ο συνθέτης κάνει λόγο για σύζευξη προσωδίας στο συγκεκριμένο πέρασμα, επισημαίνοντας πως, «στην Opéra, όπου η δυνατότητα ποικιλίας στις δοξαριές έχει άριστο αποτέλεσμα, το πέρασμα παίχτηκε εξ ολοκλήρου staccato και σε συνδυασμό με το crescendo που έχουν τα πνευστά, με το τρέμολο στα τύμπανα και στην Gran Cassa μόνο […], έκανε ιδιαίτερα δυνατή εντύπωση[…]» (M. Chusid, «Verdi' s Own Words», ό.π., σελ. 152-153). Κατά τον Budden, η επιστολή αυτή του συνθέτη εξηγεί την ασυμφωνία που υπάρχει ανάμεσα στην χειρόγραφη και στην εκτυπωμένη παρτιτούρα, η οποία οφείλεται «όχι στην εκδοτική ασυδοσία», αλλά στο γεγονός ότι «το εκτυπωμένο αντίγραφο, και όχι το χειρόγραφο, εκφράζει την τελική επιθυμία του συνθέτη» (*The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 125, παραπ. *).

[703] *Und jetzo Sire – Wozu bin ich gerufen? / Was soll ich hier? – Ich bin nicht willens, diesen / Besuch zu wiederholen.* (Schiller, *Don Karlos,* ό.π., στ. 5256-5258).

[704] Αυτ.

FILIPPO
Obliar tu dêi quel ch' è passato.

L' INQUISITORE
Forse!)

Σε μια *τρίτη ενότητα*[705], η κεντρική μουσική ιδέα της Σκηνής «διαγράφει πλήρη κύκλο», με μια επαναφορά του αρχικού ορχηστρικού θέματος, το οποίο, ενώ στην αρχή της Σκηνής «κατέληγε στην σχετική, τώρα καταλήγει στην μείζονα τονική»[706] (Ricordi, σελ. 453-454, μ. 1). Κατά τον W. A. Herrmann, η εν λόγω επανάληψη «υποδηλώνει εν προκειμένω τον αδιαφιλονίκητο θρίαμβο του Ιεροεξεταστή, που με πικρία αναγνωρίζεται από τον Φίλιππο»[707]. Η απόδοση του πρώτου από τους παραπάνω στίχους από τον Βασιλιά πραγματοποιείται και πάλι στο γνωστό «απαγγελτικό» ύφος, ακολουθώντας για άλλη μια φορά στην αρχή και «μόνο για τρεις νότες …τη μελωδία του μπάσσου» και συνεχίζοντας με μια διαφορετική απαγγελία[708].

Ο Φίλιππος διαπιστώνει με πικρία πως «το κύρος των βασιλέων πρέπει πάντα να υποχωρεί έναντι εκείνου της Εκκλησίας»[709]:

"*L' orgueil du Roi fléchit devant l' orgueil du prêtre !*"
(*Dunque il trono piegar dovrâ sempre ala altare!*)

Η απόδοση του παραπάνω στίχου σε «κατιόντες αρπισμούς που καλύπτουν σε έκταση δυο οκτάβες»[710] επιφέρει και την ολοκλήρωση της Σκηνής, με την τελική πτώση στην Μείζονα Τονική και με μόνο το πρώτο μοτίβο (ανιούσα $4^{η}$) να καλύπτει το εκτενές $Φα^2$ του Φιλίππου (Ricordi, σελ. 454).

Η παραπάνω φράση του καταπτοημένου και ταπεινωμένου Βασιλιά, την οποία εύστοχα ο Budden θεωρεί ως «την ταπεινή απάντηση…σε μείζονα τονικότητα» στον στίχο εκείνο όπου ο Ιεροεξεταστής μόλις πριν από λίγο υπενθύμιζε στον συνομιλητή του τη δικαστική εξουσία της Ιερής Εξέτασης – *Vous seriez devant nous au tribunal suprême*[711] – συνοψίζει με τον πλέον εύγλωττο τρόπο το βαθύτερο νόημα του διαλόγου μεταξύ των δυο ανδρών[712]. Ταυτόχρονα όμως δημιουργεί και έναν έντονο

---

[705] Ως «μεγάλη, σύνθετη τριμερή μορφή» χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη Σκηνή και ο Herrmann (ό.π., σελ. 162).
[706] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 125.
[707] Ό.π., σελ. 162.
[708] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 354.
[709] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 125.
[710] Αυτόθι.
[711] Αυτόθι.
[712] Στο σημείο αυτό ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο υπό του Carlo Matteo Mossa έμμεσος συσχετισμός της όλης Σκηνής με εκείνην ανάμεσα στον πάπα Κλήμεντα τον VII και στον αυτκράτορα Κάρολο τον V, όπως αυτή περιέχεται στο 3ο κεφάλαιο της νουβέλας του Francesco Domenico Guerrazzi *L' assedio di Firenze*: πρόκειται για το έργο το οποίο ο Verdi, ευρισκόμενος στο Παρίσι το 1849 αμέσως έπειτα από την επιτυχία της όπεράς του *La Battaglia di Legnano* στη Ρώμη, επέλεξε ως θέμα για την καινούρια του όπερα, που σχεδίαζε ν' ανεβάσει στο Teatro San Carlo στη Νάπολη (Carlo Matteo Mossa, «Verdi, Cammarano and L' assedio di Firenze», στο: Martin Chusid [επιμ.], *Verdi' s Middle Period*, ό.π., σελ. 99. Στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αυτή μελέτη του ο Mossa αναφέρει ως λιμπρετίστα της όπερας τον Salvadore Cammarano, αν και, όπως επισημαίνει, «το πρώτο πρόσωπο που προσέγγισε ο Verdi» για το συγκεκριμένο θέμα «ήταν στην πραγματικότητα όχι ο Cammarano, αλλά ένας άλλος στενός συνεργάτης του, ο Francesco Maria Piave», πράγμα

προβληματισμό αναφορικά με τον ρόλο και γενικότερα την παρουσία της Εκκλησίας στη συγκεκριμένη όπερα. Κρίνουμε σκόπιμο ως εκ τούτου να διερευνήσουμε περαιτέρω το συγκεκριμένο θέμα, παραθέτοντας τις ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες επισημάνσεις διακεκριμένων μελετητών.

Όπως εύστοχα επισημαίνει η Michaela Fridrich, τόσο στο δράμα του Schiller, όσο και στην όπερα του Verdi, «ο κλήρος δεν βρίσκεται απλώς στο περιθώριο της δράσης, αλλά στο επίκεντρο των όσων συμβαίνουν»˙ όμως, εκείνο που κατά την συγγραφέα προκαλεί εντύπωση αναφορικά με την Καθολική Εκκλησία είναι «η σκοπιά από την οποία παρουσιάζεται», καθώς αυτή «δεν είναι τόσο η θρησκευτική αυθεντία ή το καταφύγιο δοκιμαζομένων ψυχών, αλλά παράγοντας πολιτικής εξουσίας». Υπενθυμίζοντας ακόμη η Fridrich πως μια τέτοια προσέγγιση είναι «εξαιρετικά αντισυμβατική για μια όπερα του 19ου αιώνα», θεωρεί πως εν προκειμένω «ο Βέρντι παρουσιάζει έναν θεσμό που βασίζεται στον θρησκευτικό φανατισμό», και ο οποίος

που αποδεικνύει επιστολή του συνθέτη με ημερομηνία 22 Ιουλίου 1848 [αυτόθι, σελ. 100, παραπ. 5]).

Μια πρώτη εικόνα αναφορικά με τις αρχικές σκέψεις του συνθέτη για την συγκεκριμένη όπερα περιλαμβάνονται σε επιστολή του προς τον Cammarano με ημερομηνία 22 Νοεμβρίου 1848, όπου γίνεται λόγος και για τα πρόσωπα του έργου. Κατά τον Mossa ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η ειδική αναφορά που περιέχεται στην εν λόγω επιστολή για το πρόσωπο του Κλήμεντα, τον οποίο ο συνθέτης συνιστούσε στον λιμπρεττίστα να τον «φέρει στη σκηνή…με μεγάλη επισημότητα» (αυτόθι, σελ.102-103). Η σκηνή ωστόσο η οποία κατά τον μελετητή «έστω και επιφανειακά, και μόνο λόγω της σπουδαιότητας της αντιπαράθεσης των δύο χαρακτήρων» θυμίζει «το ντουέττο ανάμεσα στον Βασιλιά Φίλιππο τον ΙΙ και στον Μέγα Ιεροεξεταστή» περιέχεται, όπως ήδη αναφέραμε, «στο τρίτο κεφάλαιο ("Ο Πάπας και ο Αυτοκράτορας")» της νουβέλας, «σε μια ιδιαίτερα υποβλητική σκηνή, στην οποία ο συγγραφέας έχει τον Κλήμεντα τον VII και τον Κάρολο τον V να συναντώνται πρόσωπο με πρόσωπο την παραμονή της στέψης του δευτέρου στον καθεδρικό του Αγίου Πετρωνίου στην Bologna». Πάντα κατά τον Mossa, «η συμφωνία που συνάπτουν δεσμεύει τον Κάρολο τον V να επαναφέρει τους Μεδίκους στην Φλωρεντία ως αντάλλαγμα για το αυτοκρατορικό στέμμα». Ο συγγραφέας δεν παραλείπει, βεβαίως, να επισημάνει «μιαν ουσιώδη διαφορά» μεταξύ των δύο σκηνών, καθώς στη νουβέλα του Guerrazi τόσο ο Κλήμης ο VII όσο και ο Κάρολος ο V είναι εκ των προτέρων καταδικασμένοι από τον Guerrazzi, αφού αμφότεροι είναι κοινοί εχθροί της ελευθερίας της Φλωρεντίας». Πέραν αυτού, και παρά το γεγονός ότι «η σκηνή την οποία μάλλον υπαινίσσεται ο Verdi όταν αναφέρεται στον Κλήμεντα […] προέρχεται από το 5ο κεφάλαιο της νουβέλας ("Ο Πάπας Κλήμης ο VII")»,κατά τον συγγραφέα «υπάρχει μια μικρή λεπτομέρεια, η οποία μάλλον δεν θα πρέπει να παραθεωρηθεί: «αφού ο Κάρολος ο V έχει αποχωρήσει, ο Κλήμης απομένει μόνος "ερχόμενος σε περισυλλογή για πολλή ώρα. Στη συνέχεια, εντελώς ξαφνικά, εγείρεται και κινείται για να σταθεί μπροστά από την καρέκλα στην οποία καθόταν ο αυτοκράτορας ενόσω διαρκούσε η συνομιλία τους"», ξεσπώντας σε απειλές εναντίον του Καρόλου, ο οποίος δεν βρίσκεται πλέον στη σκηνή, «ότι θα τον κάνει να πληρώσει για την υπερηφάνεια του και για τη φιλοδοξία του». Εύστοχα ο συγγραφέας υπενθυμίζει στο σημείο αυτό «πως οι τελευταίοι στίχοι του Φιλίππου όταν μένει μόνος επί σκηνής ("Dunque il trono piegar / dovrà sempre al altar" […]) δεν προέρχονται από τον Schiller»: χωρίς να επιθυμεί να επιμείνει ως προς το ότι «ο Verdi εμπνεύστηκε την ιδέα από τον Guerrazzi προκειμένου να επεξεργαστεί μια σκηνή περίπου είκοσι χρόνια αργότερα – μια σκηνή της οποίας τα αίτια διαφέρουν, επιπλέον, εκ θεμελίων», θεωρεί ως πιθανό «να είχε παραμείνει στη μνήμη του συνθέτη η ιδέα ενός θεατρικού δρώμενου ιδιαίτερα παραστατικού», που θα επανεπεξεργαζόταν και θα μετέφερε σ' ένα καινούργιο πλαίσιο με τον δικό του τρόπο (αυτ., σελ. 104).

«ελέγχει πλήρως στην Ισπανία του 16ου αιώνα όχι μόνο απλούς ανθρώπους αλλά και μονάρχες, συνθλίβοντας κάθε ζωή στη σιδηρά του μέγγενη»[713].

Την άποψη της Fridrich συμμερίζεται στο σημείο αυτό και ο G. Martin, ο οποίος θεωρεί πως η συγκεκριμένη όπερα «είναι μια από τις σπάνιες της εποχής της όπου η Εκκλησία παρουσιάζεται περισσότερο ως πολιτική δύναμη παρά ως θρησκευτική, που εκφράζεται με την προσευχή ή τις μεγαλοπρεπείς τελετές». Κατά τον εν λόγω μελετητή, «στον *Ντον Κάρλο* η Εκκλησία ασκεί μια πολιτική η οποία, καθώς ο Μέγας Ιεροεξεταστής επηρεάζει τον Φίλιππο τον Β΄, επιβάλλεται άνωθεν στους λαούς των Κάτω Χωρών», και το κυριώτερο, «δεν παρουσιάζεται καθόλου ως εξουσία ανεκτική ή φιλάνθρωπη». Ο διάλογος του Φιλίππου με τον Ιεροεξεταστή αποδεικνύει αρκούντως τις παραπάνω επισημάνσεις, καθώς το συγκεκριμένο πρόσωπο είναι εκείνο που «παρακινεί ωμά τον Φίλιππο να ακολουθήσει το παράδειγμα του Κυρίου, να θυσιάσει δηλαδή τον ίδιο του τον γιο για το κοινό καλό», ενώ «αργότερα, παρότι στη σκηνή το γεγονός αυτό παραμένει σκοτεινό, ο Μέγας Ιεροεξεταστής διατάζει να δολοφονηθεί ο Ροντρίγκο»[714].

Ανεξάρτητα από το αν και κατά πόσον «το πολιτικό και δυναστικό υπόβαθρο του *Ντον Κάρλος* ελέγχεται ως προς την ιστορική του πιστότητα», η M. Fridrich επισημαίνει το γεγονός ότι «ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο κόσμος της Εκκλησίας τόσο στο δράμα όσο και στην όπερα σπάνια αποτελεί αντικείμενο μελέτης». Καθώς όμως «σπανίως βλέπουμε να συνδέεται η Εκκλησία τόσο προκλητικά με την αυθαίρετη πολιτική δράση και με εγκλήματα κατά της ανθρώπινης ζωής όσο σ' αυτό το έργο», για την συγγραφέα αποκτά καίρια σημασία το ερώτημα: «Ήταν πράγματι η Εκκλησία της Ισπανίας και η Ιερά της Εξέταση μια φανατισμένη οργάνωση που τρομοκρατούσε τη χώρα, ασκώντας με ψυχρούς υπολογισμούς και ωμή βία την απόλυτη εξουσία της; Και είχε πράγματι τόση δύναμη ώστε ακόμη και ο βασιλιάς της Ισπανίας να γίνεται έρμαιο των απάνθρωπων σχεδίων της, όπως μας κάνει να πιστέψουμε η όπερα του Βέρντι;»[715].

Η Fridrich θεωρεί πως «σαφής απάντηση μπορεί να δοθεί μόνο στο τελευταίο ερώτημα: Οι Ισπανοί μονάρχες σέβονταν την αυθεντία της Καθολικής Εκκλησίας σε θρησκευτικά ζητήματα, διατηρούσαν όμως ακέραιη την πολιτική τους αυτονομία». Η συγγραφέας επισημαίνει την «τεράστια δύναμη» που ασκούσε η ισπανική δυναστεία κατά τον 16ο αιώνα, «χάρη σε μια εξαιρετικά αποτελεσματική πολιτική γάμων και σε επιτυχημένες πολεμικές κατακτήσεις», καθώς και την επέκταση της δύμαμής της αυτής «συχνά μάλιστα και εις βάρος των συμφερόντων του Πάπα». Εξαιρετικό ενδιαφέρον

---

[713] Michaela Fridrich, «Τρομοκρατία και αίμα εν ονόματι του Κυρίου. Η εικόνα της Καθολικής Εκκλησίας στον Ντον Κάρλο του Τζουζέππε Βέρντι» (μετάφραση: Σοφία Μιχαηλίδου), *Giuseppe Verdi: Don Carlo*. *Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*, 2005-2006, σελ. 37. [Δημοσιεύεται με τον τίτλο «Terror und Blutdurst im Namen des Herrn. Zum Bild der katholischen Kirche in Giuseppe Verdis *Don Carlo*» στο πρόγραμμα *Verdi Don Carlo. Bayerische*..., σ. 74-83].

[714] George Martin, «Ο Βέρντι, η Εκκλησία και ο Ντον Κάρλο» (μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια), *Giuseppe Verdi: Don Carlo*. *Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*, 2005-2006, σελ. 43. [Πρώτη δημοσίευση στα ιταλικά με τον τίτλο: «Verdi, la chiesa e il *Don Carlo*» στην έκδοση *Atti del II. Congresso Internazionale di studi verdiani*…, σελ. 141-147.]. Ο συγγραφέας επισημαίνει επίσης τη διαφορά που, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, παρουσιάζει το λιμπρέττο στο σημείο αυτό με το έργο του Schiller, όπου «τη διαταγή της δολοφονίας δίνει ο βασιλιάς, προκαλώντας έτσι την οργή του Μεγάλου Ιεροεξεταστή, που ετοιμαζόταν κι αυτός να συλλάβει τον Ροντρίγκο, να τον περάσει από δίκη και να τον καταδικάσει ως αιρετικό» (αυτόθι).

[715] Ό.π., σελ. 37.

αποκτά και η υπενθύμιση της Fridrich αναφορικά με την ίδρυση της Ισπανικής Ιεράς Εξέτασης (Sanctum Officium) το 1483 «από τους καθολικούς βασιλείς της Αραγωνίας», καθιστώντας αυτήν «όργανο της βασιλικής πολιτικής», με κύρια αποστολή «να εδραιώσει τη θρησκευτική ομοιογένεια της χώρας». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «με τη συνδρομή της Ιεράς Εξέτασης, οι βασιλείς εκτόπισαν από την Ισπανία στην αρχή το εβραϊκό στοιχείο και κατόπιν το ισλαμικό». Ωστόσο, μολονότι «θεωρητικά τα όργανα της Ιεράς Εξέτασης ήταν υπό τη δικαιοδοσία του Πάπα, στην πράξη όμως η υπαγωγή τους στο ισπανικό στέμμα δεν αμφισβητήθηκε ποτέ – παρά τις πολλές προσπάθειες του Βατικανού ν' αλλάξει αυτή την κατάσταση». Επιπλέον, «ο βασιλιάς της Ισπανίας είχε το αποκλειστικό προνόμιο να διορίζει ή να καθαιρεί τους ιεροεξεταστές κατά το δοκούν», ενώ «η Ιερά Εξέταση ήταν και οικονομικά εξαρτημένη από το θρόνο», καθώς «οι περιουσίες που δήμευε κατέληγαν στο βασιλικό θησαυροφυλάκιο, απ' όπου έπαιρναν κατόπιν το μισθό τους οι λειτουργοί του Sanctum Officium – όπως επίσης και ο Μέγας Ιεροεξεταστής».

Ως εκ τούτου, κατά την Fridrich καθίσταται προφανές πως «ο Βέρντι αντιστρέφει εντελώς το συσχετισμό δυνάμεων ανάμεσα στον Βασιλιά και στον Ιεροεξεταστή σε σύγκριση με ό, τι συνέβαινε στην ιστορική πραγματικότητα», καθώς «η Ιερά Εξέταση σε καμιά περίπτωση δεν ήταν σε θέση να εμπλακεί σε βασιλικές υποθέσεις, έτσι όπως μας δείχνει ο Βέρντι. Μια σκηνή όπως εκείνη με τον Φίλιππο και τον Μέγα Ιεροεξεταστή στην πραγματικότητα θα ήταν κάτι αδιανόητο. Ουδέποτε θα ζητούσε ο Φίλιππος Β΄ τη συμβουλή ενός ιεροεξεταστή για τα οικογενειακά του ζητήματα ή θα του εκμυστηρευόταν τα ηθικά του διλήμματα». Αλλά και αναφορικά με τον προσεταιρισμό από μέρους του Φιλίππου των ιδεών της Μεταρρύθμισης, κάτι για το οποίο τον μέμφεται ο Ιεροεξεταστής, η Fridrich θεωρεί πως «ο ιστορικός Φίλιππος Β΄ σε καμιά περίπτωση δεν θα μπορούσε να ενστερνιστεί τις ιδέες των νεωτεριστών, κι ακόμη περισσότερο εκείνες της Μεταρρύθμισης. Ο καθολικισμός ήταν σχεδόν για τους Ισπανούς βασιλείς μια απαράβατη αλήθεια, στενά συνυφασμένη με το ισπανικό αίσθημα τιμής, αλήθεια την οποία έπρεπε πάση θυσία να προστατεύσουν»[716].

Έπειτα από τις παραπάνω επισημάνσεις εύλογα διερωτάται κανείς για τους λόγους που οδήγησαν τον συνθέτη σε μια τόσο μελανή απεικόνιση της Ιεράς Εξέτασης και της Εκκλησίας γενικότερα. Επισημαίνοντας και ο G. Martin τον «αρνητικό τρόπο» με τον οποίο παρουσιάζεται η Εκκλησία στη συγκεκριμένη όπερα, διερωτάται τόσο για τον λόγο ένεκα του οποίου «ο Βέρντι θεώρησε το συγκεκριμένο θέμα εξαιρετικά πρόσφορο για όπερα», όσο και ειδικότερα για τον λόγο που το θέμα αυτό «ήταν πράγματι πρόσφορο εκείνη την εποχή».

Η απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα βρίσκεται κατά τον Martin στην ιδιαίτερα ενεργό ανάμιξη της Εκκλησίας «στα πολιτικά πράγματα της Ευρώπης και ειδικότερα της Ιταλίας» κατά τον 19ο αιώνα[717]. Η καταστολή των εξεγέρσεων του 1848 και η επιστροφή του Πάπα Πίου του Θ΄ στη Ρώμη το 1850 σήμανε την πλήρη και οριστική ρήξη «των δυνάμεων του φιλελευθερισμού και της εθνικής ανεξαρτησίας» με την Εκκλησία, ενώ «το Βατικανό βασιζόταν στη διαρκή στρατιωτική υποστήριξη των Γάλλων και των Αυστριακών», προκειμένου να κρατούν σε απόσταση τους παραπάνω ιδεολογικούς αντιπάλους του[718]. Όμως οι εξελίξεις που ακολούθησαν στο τέλος της δεκαετίας ήταν ραγδαίες: η κατάληψη «των βορείων τμημάτων του Παπικού Κράτους» από τις δυνάμεις του Piedmonto το 1859 είχε ως αποτέλεσμα την εκείθεν εκδίωξη των διαπιστευμένων καρδιναλίων, ενώ «οι παπικές σημαίες υπεστάλησαν και στη θέση

[716] Αυτόθι, σελ. 37-38.
[717] G. Martin, «Ο Βέρντι, η Εκκλησία και ο Ντον Κάρλο», ό.π., σελ. 43.
[718] David I. Kertzer, «Religion and society, 1789-1892», ό.π., σελ. 189.

τους υψώθηκαν οι τρίχρωμες εθνικές». Ταυτόχρονα, «οι ανώτερες κοινωνικές ομάδες (η ελίτ) του Παπικού Κράτους, αναγνωρίζοντας στο βασίλειο της Σαβοΐας το πρόσωπο της νεωτερικότητας, αλλά και ευκαιρίες για καινούργιο πλουτισμό, άρχισαν να εγκαταλείπουν τον Εκκλησιαστικό κώδικα», διαδραματίζοντας αποφασιστικό ρόλο «στην επίσπευση της προσάρτησης των παπικών χωρών σ' εκείνο που θα αναγνωριζόταν ως το Βασίλειο της Ιταλίας». Ακολούθως, «η ήττα των Αυστριακών δυνάμεων το 1859 στη Λομβαρδία, καθώς και στο Παπικό Κράτος, έκανε το Βατικανό να αισθάνεται ότι πολιορκείται όλο και περισσότερο», με τον πάπα να κινητοποιεί «κάθε μέσο που είχε διαθέσιμο προκειμένου να παρεμποδίσει τον διαμελισμό του κράτους του», ενώ παράλληλα «εξέδιδε διαταγές αφορισμού εναντίον όλων των εμπλεκομένων»[719].

Τέλος, «με την ανακήρυξη του ενωμένου Βασιλείου της Ιταλίας το 1861, ό, τι απέμεινε στο Παπικό Κράτος ήταν η περιοχή που βρισκόταν γύρω από τη Ρώμη. Ακολούθησαν εννέα χρόνια έντασης, καθώς οι οπαδοί του Έθνους θεωρούσαν την ένωση ανολοκλήρωτη δίχως τη Ρώμη. Τα χρόνια αυτά σημαδεύτηκαν όχι μόνο από φρενήρεις πολιτικές δραστηριότητες, αλλά επίσης και από ενδιαφέρουσες θρησκευτικές πρωτοβουλίες»[720], με κορυφαία τη δημοσίευση από τον Πάπα «μιας από τις πλέον περίφημες εγκυκλίους των νεωτέρων χρόνων, την *Quanta cura*, συνοδευομένη από έναν Σύλλαβο Αιρέσεων»[721], ένα κείμενο το οποίο περιείχε «ογδόντα θέσεις τις οποίες ο Πίος ο Θ΄ θεωρούσε ως εσφαλμένες», και «που φαινόταν να αποκλείει στο ορατό μέλλον μια οποιαδήποτε συμφωνία μεταξύ Εκκλησίας και Κράτους στην Ιταλία. Επιπλέον, καταδίκαζε τις αρχές επί των οποίων είχαν ιδρυθεί τα περισσότερα φιλελεύθερα κράτη της εποχής, και ως τέτοιο έδιδε την αίσθηση μιας απίστευτα αντιδραστικής στάσης εναντίον όλων των υπέρτατων αξιών στον 19ο αιώνα»[722]. Απευθυνόμενο το εν λόγω κείμενο «προς τους απανταχού επισκόπους, εφιστούσε την προσοχή των πιστών Καθολικών, όπου κι αν βρίσκονταν, αναφορικά με επιβλαβείς θεωρίες τις οποίες ο ποντίφικας είχε ταυτοποιήσει και αναθεματίσει»[723]. Κατά τον G. Martin, «ανάμεσα σ' εκείνες τις θέσεις που καταδίκαζαν πράγματα όπως ο πανθεϊσμός, οι Βιβλικές εταιρείες και ο κομμουνισμός, ήταν και άλλες που στιγμάτιζαν την ελευθερία της συνείδησης και την θρησκευτική ανεκτικότητα (αρ. 77)», ή «την ελεύθερη ανταλλαγή απόψεων και την ελευθερία του Τύπου […]»[724]. Καταδικαστέες ήταν επίσης και οι απόψεις «ότι οι λαοί θα έπρεπε να ήταν ελεύθεροι να επιλέγουν όποια θρησκεία θεωρούσαν ως την καλύτερη, ότι ακόμη και οι μη-καθολικοί μπορούσαν να πάνε στον παράδεισο, ότι ήταν θεμιτό να διαφωνεί κάποιος με την απαίτηση ο πάπας να απολαμβάνει κοσμική εξουσία στο δικό του κράτος, ότι θα έπρεπε να γίνει διαχωρισμός Εκκλησίας και κράτους και ότι "ο πάπας οφείλει να συμφιλιωθεί ο ίδιος και να δώσει τη συγκατάθεσή του στην πρόοδο, στον φιλελευθερισμό και στον πολιτισμό."»[725].

---

[719] Αυτόθι, σελ. 190.
[720] Αυτόθι.
[721] Αυτόθι.
[722] G. Martin, *Verdi. His Music, Life and Times*, ό.π., σελ. 349.
[723] David I. Kertzer, «Religion and society, 1789-1892», ό.π., σελ. 190-191
[724] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 349.
[725] David I. Kertzer, «Religion and society…», ό.π., σελ. 191. Κατά τον Martin η τελευταία διάταξη αποτελεί και την «ογδοηκοστή και τελευταία παράγραφο του Συλλάβου […]». (*Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 349). Ανάμεσα στις πρωτοβουλίες του πάπα Πίου του Θ΄ «σε θρησκευτικά θέματα», ο συγγραφέας αναφέρει και την επιβολή του δόγματος της Ασπίλου Συλλήψεως και του Αλάθητου του Πάπα. («Ο Βέρντι, η Εκκλησία και ο Ντον Κάρλο», ό.π., σελ. 46, παραπ. 12)

Έπειτα από την σύντομη αυτή ιστορική αναδρομή, τόσο ο υπερτονισμός στη συγκεκριμένη όπερα και ιδιαίτερα στην παρούσα Σκηνή της πολιτικής δύναμης της Εκκλησίας όσο και η απεικόνιση από τους λιμπρεττίστες και από τον συνθέτη της Ιεράς Εξέτασης με τόσο μελανά χρώματα, θα μπορούσαν να ερμηνευτούν υπό το πρίσμα των τρεχουσών ιστορικών συνθηκών: είναι γεγονός ότι ο προαναφερθείς Σύλλαβος «είχε προκαλέσει στην Ευρώπη μεγαλύτερη αναταραχή από οποιοδήποτε άλλο παπικό έγγραφο που δημοσιεύτηκε στη διάρκεια του 19ου αιώνα», και καθώς «οι πάντες συζητούσαν το πρόβλημα των σχέσεων Εκκλησίας και Κράτους, ειδικότερα στη Γαλλία και στην Ιταλία, επιδοκιμάζοντας ή αποδοκιμάζοντας επιμέρους στοιχεία του Σύλλαβου, το θεατρικό έργο του Σίλλερ γοήτευσε τον Βέρντι και τους λιμπρεττίστες του», αφού «έθετε το ίδιο σοβαρό πρόβλημα, σε ένα πλαίσιο όμως όχι ιταλικό αλλά ισπανικό, και όχι στη σύγχρονη εποχή, αλλά στο παρελθόν. Το σπουδαιότερο ζήτημα της επικαιρότητας μπορούσε λοιπόν να τεθεί επί τάπητος, μεταφερμένο στη μαγεία του μακρινού παρελθόντος»[726]. Ειδικότερα ο Verdi, όντας αφ' ενός ένθερμος υποστηρικτής της Ιταλικής ενοποίησης και θιασώτης της ιδέας «να γίνει η Ρώμη πρωτεύουσα του νέου βασιλείου»[727], αφ' ετέρου όμως και «θρησκευτικός αγνωστικιστής» και με «αντικληρικές (sic) αντιλήψεις σε πολιτικό επίπεδο»[728], αναμφίβολα λόγω της στάσης της Εκκλησίας στα συγκεκριμένα ζητήματα, είχε κάθε λόγο «να δείξει στη συγκεκριμένη όπερα τον αυταρχισμό της Εκκλησίας», ιδιαίτερα «στη συνάντηση Φιλίππου-Μεγάλου Ιεροεξεταστή», όπου «τα αρνητικά χαρακτηριστικά» του δευτέρου «τονίζονται ακόμη περισσότερο μέσω της μουσικής»[729]. Μπορεί, κατά την Fridrich, «η παντοδυναμία που βλέπουμε να έχει η Καθολική Εκκλησία και το Sanctum Officium, τα οποία υποβιβάζουν ακόμη και τον βασιλιά σε μαριονέτα των πολιτικών τους σχεδίων» να «στερείται παντελώς ιστορικής βάσης»[730], όμως αυτό δεν εμπόδισε τον συνθέτη να αναδείξει μιαν άκρως αυταρχική και απάνθρωπη Εκκλησία, ακριβώς κατά τη στιγμή που «η αντιφιλελεύθερη στάση της Καθολικής Εκκλησίας ερχόταν σε σύγκρουση με τα δημοκρατικά ιδανικά του μουσικού. Όπως ακριβώς προσάρμοσε ο Σίλλερ το ιστορικό υλικό που αναφέρεται στον Δον Κάρλος στα δικά του ιδεώδη του διαφωτισμού, έτσι και ο Βέρντι πέρασε τις δικές του αντιλήψεις στην όπερα. Η κριτική αντιμετώπιση της Καθολικής Εκκλησίας, η οποία απηχεί στο δράμα τον αντιθρησκευτικό χαρακτήρα του διαφωτισμού, ήταν πρόσφορη και για τον συνθέτη, καθώς ανταποκρινόταν και στις δικές του πεποιθήσεις και εμπειρίες»[731].

---

[726] Αυτόθι, σελ. 46. Βλ. και του ιδίου, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 350.

[727] G. Martin, «Ο Βέρντι…», ό.π., σελ. 45-46

[728] Αυτόθι, σελ. 43.

[729] M. Fridrich, ό.π., σελ. 40. Η συγγραφέας κάνει λόγο επίσης και για το «μουσικό μοτίβο» του Μ. Ιεροεξεταστή, αναφέροντας μάλιστα πως αυτό «παραλληλίζεται συχνά με το σύρσιμο ενός ύπουλου ερπετού, και ο θεατής καταλαβαίνει ότι η απλή και μόνο παρουσία του Ιεροεξεταστή καθηλώνει και παραλύει τον μονάρχη» (αυτ.).

[730] Αυτόθι.

[731] Αυτόθι, σελ. 41. Κατά την συγγραφέα ωστόσο «το ότι ο μουσικός παρουσιάζει τον ισπανικό κλήρο περισσότερο απάνθρωπο και φανατικό απ' ό, τι ο Σίλλερ οφείλεται κυρίως σε μουσικοδραματικούς λόγους. Ο Βέρντι υπογραμμίζει τις εξαιρετικά έντονες αντιθέσεις για να επιτείνει στον μέγιστο βαθμό τη μουσική εκφραστικότητα και τη θεατρική αποτελεσματικότητα: […] στον εσωτερικό διχασμό του ινφάντη που προσπαθεί να ξεπεράσει το πάθος του για το καλό των καταπειζόμενων Κάτω Χωρών και στα μεγαλειώδη ιδανικά του Πόζα που πεθαίνει στη θέση του φίλου του, ο Βέρντι έπρεπε ν' αντιπαραθέσει κάτι εξίσου συγκλονιστικό, από την αρνητική όμως σκοπιά. Η θρησκευτική μισαλλοδοξία και βαρβαρότητα προσφέρονταν ιδανικά γι' αυτόν το σκοπό, εφόσον αντιβαίνουν στις χριστιανικές αρχές και τις ηθικές αξίες που ευαγγελίζεται η ίδια η Εκκλησία» (αυτ.).

Θεωρούμε ωστόσο ότι δεν μπορούμε να αρκεστούμε στην ανάλυση και ερμηνεία της μοναδικής αυτής Σκηνής, που ήδη από την πρεμιέρα της όπερας στο Παρίσι προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε μερικές φορές να παραλείπεται[732], βασιζόμενοι στα πολιτικά τεκταινώμενα της εποχής και στις αντιδράσεις του συνθέτη σε αυτά. Την αφορμή για την επιμονή μας αυτή λαμβάνουμε κατά πρώτον από την επισήμανση του Herrmann σύμφωνα με την οποία ο αντικληρικαλισμός του Verdi, όπως απεικονίζεται τόσο στον Don Carlos όσο και στην Aida και όπως απηχείται στην αλληλογραφία του αυτής της περιόδου έχει ως αιτία όχι μόνο την πείσμονα αντίδραση του Πάπα στο θέμα της ενσωμάτωσης της Ρώμης στο ενιαίο Ιταλικό κράτος και την ενεργό ανάμιξη της εκκλησίας με την πολιτική, αλλά και την *αντιχριστιανική συμπεριφορά του κλήρου γενικότερα*[733]. Παράλληλα όμως είναι και η μουσική απεικόνιση του Μ. Ιεροεξεταστή, η οποία δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, η μουσική «ιδέα» με την οποία ο συνθέτης συσχετίζει το συγκεκριμένο πρόσωπο απορρέει άμεσα από εκείνη που πλαισιώνει την παρουσία του Sparafucile και τη συνομιλία του με τον Rigoletto (βλ. άνωθι). Όμως η χρήση εν προκειμένω *ελάσσονος* τονικότητας (και μάλιστα της ομώνυμης!) καθώς και η ασύγκριτα βαρύτερη ενορχήστρωση προδίδουν τη βούληση του συνθέτη να καταστήσει πολύ πιο έντονα «ανάγλυφο» τον παρόντα διάλογο σε σχέση με εκείνον του άτυχου γελωτοποιού με τον μελλοντικό δολοφόνο του παιδιού του.

Εκ πρώτης όψεως (και πάντα όσον αφορά στους δύο διαλόγους) διαπιστώνει κανείς μια «παράλληλη σχέση» ανάμεσα στον ρόλο του Rigoletto κα σ' εκείνον του

Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο σημείο αυτό και η σχετική αναφορά του Attila Csampai, ο οποίος επισημαίνει και τη σημασία που είχε η στάση του συνθέτη έναντι της Εκκλησίας για την αναβάθμιση του ρόλου του Ιεροεξεταστή σε σχέση με το δράμα του Schiller: «στην τραγωδία… αυτός ο τυφλός γέροντας, είναι παρεμπίπτουσα φιγούρα, ένας μικρός, αρνητικός από μηχανής θεός στην τελική σκηνή, ο οποίος συμβολίζει την απογοητευμένη επάνοδο του Φιλίππου, τον οποίο έχει εξαπατήσει ο Πόσα (sic), στις παλιές δυνάμεις. Στην όπερα του Βέρντι όμως αναβιβάζεται σε υποκινητή κάθε κακού, σε ύπατη επίγεια αρχή, σε απάνθρωπο άγγελο της εκδίκησης μιας από καιρό παγιωμένης και άκαμπτης θεοκρατίας της οποίας απειλούνται τα θεμέλια. Η πίκρα του Βέρντι για τις αντιδραστικές θέσεις του πάπα Πίου Η΄ (sic) καθιζάνει απαραγνώριστη σε αυτή τη μοχθηρή καρικατούρα του Ρωμαιοκαθολικισμού[…]» («Η ερεβώδης πρόσληψη του δράματος του *Ντον Κάρλο* από τον Βέρντι», *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρο*, Μετάφραση Θόδωρος Παρασκευόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 2006, σελ. 261).

[732] W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 158-159, όπου και η σχετική μαρτυρία του De Sanctis (σελ. 159, παραπ. 5). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι σχετικές αναφορές του G. Martin, με πρώτη την αντίδραση της Αυτοκράτειρας Ευγενίας κατά την πρεμιέρα της όπερας στο Παρίσι: όντας Ισπανίδα, αλλά και φλογερή Καθολική και έχοντας τον Πάπα ως πνευματικό πατέρα του γιού της, «θεώρησε την όπερα ως προσβλητική». Ειδικότερα κατά την παρούσα Σκηνή και συγκεκριμένα κατά τη στιγμή όπου ο Φίλιππος «λέει στον Μ. Ιεροεξεταστή να μαζέψει τη γλώσσα του, "Tais-toi, prêtre", […] η Αυτοκράτειρα έστρεψε με επιδεικτικό τρόπο τα νώτα της στη σκηνή, ενώ εκείνοι που επηρεάζονταν από τέτοιες ενέργειες, εθεώρησαν εαυτούς διδασκομένους» (*Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 353-354. Το γεγονός αναφέρει και ο Herrmann, ό.π., σελ. 158). Κατά τον Martin, η παραπάνω πράξη «προσήψε στην όπερα, τουλάχιστον φαινομενικά, τη φήμη πως ήταν κάπως αντι-Καθολική», αναφέρει δε ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τις συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας «από μέλη διαφόρων Καθολικών οργανώσεων προ των θυρών της Metropolitan όπερας», κατά το ανέβασμα της όπερας το 1950, «για πρώτη φορά έπειτα από είκοσι οκτώ χρόνια». Ωστόσο οι απαντήσεις των συμμετεχόντων σε ερώτηση δημοσιογράφου προκαλούν θυμηδία, καθώς «ομολόγησαν πως δεν είχαν δει την όπερα, όμως κατάλαβαν ότι στρεφόταν "ενάντια στην Εκκλησία"» (αυτ., σελ. 353-354).

[733] Ό.π., σελ. 157.

Φιλίππου, καθώς *ο καθένας φέρεται να σχεδιάζει τη δολοφονία του παιδιού του*. Όμως στην πραγματικότητα ο γελωτοποιός της Μάντοβα *βρίσκεται στον αντίποδα του Φιλίππου*: η τραγική απόληξη του σχεδίου του για μια πιθανή εκδίκηση, τη δολοφονία εκείνου που ενδεχομένως θα σπίλωνε την υπόληψή του μιαίνοντας την κόρη του, αποτελεί ουσιαστικά αποδοχή από μέρους του του τραγικού ρόλου που του επιφυλάσσει η μοίρα: να γίνει ο ίδιος ηθικός αυτουργός της δολοφονίας της ίδιας του της κόρης! Ο θάνατος της Gilda δεν είναι παρά αποτέλεσμα της παθολογικής αγάπης του για εκείνη, σε αντίθεση με τον Φίλιππο, ο οποίος στον παρόντα διάλογο *ηθελημένα και με επίγνωση* επιδιώκει την παραδειγματική τιμωρία του παιδιού του, *ακόμη και τον θάνατό του, ζητώντας απλά την ευλογία της Εκκλησίας για τη διενέργειά του!*

Ανάλογες εξάλλου είναι και οι διαφορές ανάμεσα στον Sparafucile και στον Ιεροεξεταστή. Ο πρώτος, είναι ασφαλώς ένας μισθωτός δολοφόνος (*un bravo*), όμως *δεν σκοτώνει στο όνομα του Ευαγγελίου*. Οι επαγγελλόμενες δολοφονίες του απορρέουν από έναν «άγραφο νόμο», που τον θέλει εκδικητή για λογαριασμό τρίτων, αναμφίβολα δε ευθύνεται γι' αυτό η βαθειά κοινωνική σήψη, η καταστρατήγηση κάθε κανόνα ηθικής και δικαίου στον κοινωνικό του περίγυρο. Αντίθετα ο Μ. Ιεροεξεταστής σχεδιάζει τις εγκληματικές του ενέργειες από θέση ισχύος, ως «εξουσία», θεωρώντας τις απολύτως αναγκαίες για τη διαφύλαξη της έννομης τάξης, όταν δε τίθενται σε αυτόν ηθικά διλήμματα, τα παρακάμπτει με χαρακτηριστική ευκολία, διαστρεβλώνοντας και βλασφημώντας το ίδιο το Ευαγγέλιο. Αληθινά αιρετικός δεν είναι ο υπ' αυτού καταγγελλόμενος Rodrigo, αλλά ο ίδιος, καθώς ερμηνεύει το Μυστήριο της Θείας Οικονομίας και τη σταυρική θυσία του Θεανθρώπου με τα κριτήρια των δικών του πολιτικών σκοπιμοτήτων.

Συνεπώς ο συγκεκριμένος ρόλος και η παρούσα Σκηνή υπήρξε για τον συνθέτη μοναδική πρόκληση όχι απλά για να εκφράσει τον αντικληρικαλισμό του, αλλά και να καταδείξει το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα στην αληθινή και τη διαστρεβλωμένη θρησκευτική πίστη. Η μουσική της Σκηνής αποδίδει με τον πλέον πειστικό τρόπο τον απόλυτο ηθικό ξεπεσμό της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας *αλλά και κάθε εκδοχής* «*θρησκευτικής πίστης*», όταν αυτοί που είναι ταγμένοι να την υπηρετούν επιδίδονται στον αγώνα για την κατάκτηση της εξουσίας.

1.2.4. *OTELLO*

Atto Secondo. *Credo*. Iago
G. Ricordi, n.d.[1913]. Plate 113955 [P.R. 155].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_II_(full_score).pdf.

Παρά το ξεχωριστό ενδιαφέρον που παρουσιάζει κάθε μια από τις παραπάνω σκηνές, εξ επόψεως τόσο ποιητικού κειμένου όσο και μουσικής επεξεργασίας, θεωρούμε πως καμιά από αυτές δεν δύναται να υπερβεί σε επίπεδο δραματικής έντασης τον παρόντα Μονόλογο του Ιάγου στην αρχή της Β΄ Πράξης της συγκεκριμένης όπερας. Έπειτα από έναν σύντομο διάλογο με τον καταπτοημένο Βενετό αξιωματικό Cassio, τον οποίον ο Otello, βρίσκοντάς τον σε κατάσταση μέθης, έχει επιπλήξει παρουσία του συγκεντρωμένου πλήθους, στερώντας του και τον βαθμό του λοχαγού, ο Σημαιοφόρος του Μαυριτανού Κυβερνήτη της Κύπρου βάζει σε εφαρμογή το σατανικό σχέδιό του. Μένοντας μόνος, «θεωρεί πως ο Cassio οδηγείται από ένα κακό πνεύμα, και πως το κακό αυτό πνεύμα είναι ο Ιάγος. Και το κακό πνεύμα του Ιάγου; Ο αδυσώπητος Θεός, στον οποίο αποθέτει όλη του την πίστη. Πιστεύει σ' έναν σκληρό Θεό, κατ' εικόνα του Οποίου είναι φτιαγμένος και τον Οποίο, μέσα στο μίσος του, επικαλείται. Γέννημα της αθλιότητας ενός σπέρματος ή ενός ατόμου, κακός, επειδή

είναι άνθρωπος, νιώθει ακόμη μέσα του την αρχέγονη λάσπη. Ναι, αυτή είναι η πίστη του, και πιστεύει τόσο σταθερά, όσο και κάθε χήρα στην εκκλησία! Η μοίρα του είναι άθλια. Ο δίκαιος άνθρωπος είναι μια ανοησία, και κάθε τι σ' αυτόν είναι ένα ψέμα: δάκρυα, φιλιά, παρουσιαστικό, θυσία και τιμή. Πιστεύει ακόμη πως ο άνθρωπος είναι το παίγνιο ενός κακού πεπρωμένου, από τον σπόρο της κούνιας, ως το σκουλήκι του τάφου. Κι έπειτα από ένα τέτοιο αστείο έρχεται ο Θάνατος. Κι έπειτα; Κι έπειτα; Ο Θάνατος είναι το Τίποτα, ενώ ο παράδεισος είναι ένα παραμύθι για γριές»[734]:

Credo in un Dio cruel
che m'ha creato simile a sè,
e che nell' ira io nomo.
Dalla viltà d' un geme
o d' un atòmo vile son nato.
Son scellerato perchè son uomo,
e sento il fango originario in me.

Sì, quest' è la mia fè!
Credo con fermo cuor,
siccome crede la vedovella al tempio,
che il mal ch' io penso
che da me procede
per mio destino adempio.
Credo che il giusto è un istrion beffardo

e nel viso e nel cuor;
che tutto è in lui bugiardo,
lagrima, bacio, sguardo,
sacrificio ed onor.
E credo l' uom gioco d' iniqua sorte

dal germe della culla
al verne dell' avel.
Vien dopo tanta irrision la Morte.
E poi? ...E poi?
La Morte è il Nulla,

[734] Berger, ό.π., σελ. 400-401.

è vecchia fola il Ciel.

Ο συγκεκριμένος μονόλογος αποτελεί εξ ολοκλήρου επινόηση του λιμπρεττίστα Arrigo Boito. Όπως τονίζει ο Roy Aycock, πρόκειται για «το πλέον αμφιλεγόμενο επεισόδιο στην όπερα», αλλά «και το πλέον κατάφωρα μη-Σαιξπηρικό κομμάτι» σε αυτήν. Όπως αναφέρει ο εν λόγω μελετητής, «κανείς από τους μονολόγους του Ιάγου στον *Othello* δεν ανταποκρίνεται άμεσα με το συγκεκριμένο Credo», θεωρώντας ως «μοναδική ένδειξη ομοιότητας» τον λόγο του Ιάγου «λίγο πριν το τέλος της Β΄ Πράξης», όπου δικαιολογεί τις μηχανορραφίες του και τα υποχθόνια σχέδιά του, «ένας λόγος ο οποίος περιέχει και την βλάσφημη επίκληση της κόλασης – "Divinity of Hell"». Κατά τον συγγραφέα, «η ορθολογική (*ρατσιοναλιστική*) θεώρηση πως ένας κακός που αποτελεί δημιούργημα ενός (κακού) θεού δεν μπορεί να βελτιώσει τη συμπεριφορά του έχει κάποιο παράλληλο στον εναρκτήριο μονόλογο στον *Ριχάρδο τον Γ΄*». Ο Aycock θεωρεί επίσης πως «η εικόνα ενός ανθρώπου ως ηθοποιού είναι προσφιλής στον Shakespeare, φυσικά, πρωτίστως στο *Όπως αγαπάτε*», καθώς και ότι «η ιδέα πως οι άνθρωποι είναι παίγνια των θεών» θυμίζει επίσης φράση του Gloucester ("As flies to wanton boys are we to the gods, they kill us for their sport")». Επισημαίνει ωστόσο πως «ένας τόσο ξεχωριστός κακός όπως ο Ιάγος των Verdi και Boito δεν απουσιάζει μόνο από τον *Othello*, αλλά και από ολόκληρο τον Shakespeare», αναφέροντας χαρακτηριστικά πως «ούτε ο Ααρών στον *Τίτο Ανδρόνικο* δεν οδηγείται στη λατρεία ενός κακού θεού αρνούμενος ταυτόχρονα τη μετά θάνατον ζωή», συμπεραίνοντας πως «σε θεολογικά θέματα ο Boito και ο Verdi ήταν λιγότερο επιφυλακτικοί απ' ό, τι ο Shakespeare»[735].

Ο συνθέτης επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον συγκεκριμένο ρόλο, πολύ πριν αρχίσει να γράφει τη μουσική για την όπερα. Όπως επισημαίνει ο V. Godefroy, ήδη από τα «πρώτα στάδια» της συνεργασίας τους «τόσο ο Boito όσο και ο Verdi σκόπευαν η όπερά τους να ονομαστεί *Iago*», ενώ ο λόγος γι' αυτήν τους την απόφαση θεωρείται συνήθως πως είναι ο φόβος για μιαν *ανεπιτυχή σύγκριση* «με τον *Otello* του Rossini». Σύμφωνα με τον παραπάνω μελετητή, η καινούργια αυτή όπερα του Verdi «λογικά καθιστούσε απαγορευτική κάθε περαιτέρω παραγωγή» της παλαιάς εκείνης όπερας, που στις αρχές του ottocento *εθεωρείτο υπόδειγμα τραγουδιού* «και στην οποία η Giuseppina Strepponi είχε κάποτε συγκινήσει το ακροατήριό της μέχρι δακρύων. Ο ίδιος ο Verdi ωστόσο δεν αποδεχόταν αυτήν τη θεωρία˙ γι΄αυτό, με έξυπνο τρόπο αλλά και με τυπικότητα έκρινε πως, από το να προκαλέσει έναν αγώνα και να ηττηθεί, ήταν περισσότερο έντιμο να προσπαθήσει να κερδίσει τον τίτλο μ' ένα τέχνασμα». Ωστόσο, όπως παρατηρεί και πάλι ο Godefroy, «στην πραγματικότητα, η πιθανότητα μιας τέτοιας ήττας ήταν μικρή. Ο *Otello* του Rossini, κάποτε έργο πρωτοποριακό», λόγω της καινοτομίας της συνοδείας των recitativi από την ορχήστρα αντί για το αρπίχορδο, «περί την δεκαετία του 1880 ήταν μουσειακό κομμάτι. […]. Ο μετά-την-*Aida* Verdi δεν είχε λόγο να φοβάται κάποιον αντίπαλο»[736].

---

[735] Ό.π., σελ. 600-601.

[736] Ό.π., σελ. 252-253. Βλ. και John W. Klein, «Verdi's "Otello" and Rossini's», *Music & Letters* Vol. 45 No. 2, Απρίλιος 1964, σελ. 134-135. Πέραν τούτου, ο ίδιος ο συνθέτης αρκετά νωρίς, και συγκεκριμένα σε απαντητική επιστολή του προς τον λιμπρεττίστα του με ημερομηνία 16 Αυγούστου 1882, «είχε αντιρρήσεις, αν και παρενθετικά διατυπωμένες, αναφορικά με τον τίτλο *Iago*: "Un jour ou l' autre Iago (*not Iago*) existera…"», ενώ «σε περισσότερα από τρία χρόνια αργότερα, στις 21 Ιανουαρίου 1886, έγραφε ξανά στον Boito», επισημαίνοντας την ανάγκη ν' αρχίσουν να βαπτίζουν το έργο ως Otello, ζητώντας παράλληλα από εκείνον να ενημερώσει άμεσα τον εκδότη του Giulio Ricordi (Ercole Arturo Marescotti, «A Visit to Verdi 1887», στο: Marcello Conati [επιμ.], *Encounters with Verdi,*

Κατά τον μελετητή ωστόσο «υπήρχε κι ένας άλλος λόγος» για την αρχική βούληση τόσο του λιμπρεττίστα όσο και του συνθέτη να δοθεί ως τίτλος στην όπερα το όνομα του Ιάγου, και αυτός δεν ήταν άλλος από «το ένστικτο του Boito για την πλήρη αθλιότητα και διαφθορά». Όπως επισημαίνει εύστοχα ο Godefroy, «το αριστούργημά του έφερε το όνομα του *Mefistofele*, και όχι εκείνο του *Faust* ή της *Marguerite*», ενώ «οι μελλοντικές φιλοδοξίες του εστρέφοντο προς τον πλέον άθλιο αυτοκράτορα του ολοκαυτώματος της Ρώμης, τον θεωρούμενο ως το Θηρίο του 666 της *Αποκαλύψεως*». Ακόμη, «στην από μέρους του αναθεώρηση του Simon Boccanegra, ήταν ο κακός Paolo εκείνος που έτυχε της πλέον δραματικής μεταβολής»[737].

Η αναφορά αυτή του Godefroy σχετίζεται άμεσα με την ανάγνωση και την ανάλυση τόσο του ποιητικού κειμένου του *Credo*, όσο και της μουσικής απόδοσής του, όπως αυτές πραγματοποιούνται από ικανό αριθμό μελετητών. Καθώς ο συγκεκριμένος μονόλογος δημιουργεί σαφώς την αίσθηση μιας πέρα για πέρα διεστραμμένης θεώρησης της πραγματικότητας, εύκολα μπορεί κανείς να οδηγηθεί στο συμπέρασμα πως ο ρόλος του Ιάγου αποτελεί την πλέον χαρακτηριστική απεικόνιση του *κακού* στην ιστορία της Όπερας, με το *Credo* ως επιτομή των σατανικών απόψεών του. Είναι χαρακτηριστική η έκφραση με την οποία οι G. και R. Edwards άρχονται της αναφοράς τους στη συγκεκριμένη Σκηνή, τονίζοντας πως «η κακοήθεια του Ιάγου ξεσπά με τρομακτική δύναμη στο βλάσφημο *Credo* του», ενώ θεωρούν πως με αυτό «ο Ιάγος έρχεται αντιμέτωπος με το κοινό, χλευάζοντας τις αξίες του ανθρωπισμού και του Χριστιανισμού, ξερνώντας τη χολή του προσωπικού κυνισμού και της διαφθοράς του […]. Μ' έναν συνδυασμό αγριότητας και υπαινιγμών, περιφρόνησης και θριαμβολογίας που εκδηλώνεται με την αντιπαράθεση δυναμικών ακροτήτων και εναλλασσομένων τονικοτήτων […], ο Ιάγος καθοδηγεί το ακροατήριο μέσα από μια πραγματική κατήχηση στο κακό, ενώ σε κάθε τελετουργική επανάληψη του "Credo" μοιάζει να προσκαλεί διαφορετικές ομάδες της αίθουσας να αντιπαρατεθούν με αυτόν»[738].

Περαιτέρω, κατά τους παραπάνω μελετητές, «ο Ιάγος όχι μόνον εξυμνεί την ηθική του κατάπτωση, αλλά εξυψώνει τον εαυτό του, (θεωρώντας τον) ως εικόνα της όλης ανθρωπότητας. Εδώ βρίσκεται και ο πρώτος πειρασμός για το ακροατήριο, η πρόκληση να πιστέψει πως όλες οι αρετές και η ευγένεια είναι μια κούφια παρωδία, παρουσιαζόμενη από έναν φιγουρατζή, τόσο πρόστυχη, όσο και ο ίδιος»: είναι η στιγμή όπου «η επιθετική μελωδική του γραμμή κορυφώνεται σε μηδενιστική φρενίτιδα», καθώς «επιδιώκει να εκμηδενίσει τις ίδιες και τις αξίες του ανθρωπισμού [...]. Τέλος, ο Ιάγος επιτίθεται ενάντια στην πνευματική και θρησκευτική πίστη», όταν, «φορώντας για άλλη μια φορά το προσωπείο μιας μελετημένης αθωότητας», διερωτάται δήθεν για το νόημα της ζωής και του θανάτου, «απαντώντας» ο ίδιος: *La Morte è il Nulla, / è vecchia fola il Ciel.*[739].

Cornell University Press, Ithaca, Νέα Υόρκη 1986, σελ. 199-200. Βλ. και «Επιστολή του Verdi προς τον Boito, Busseto, 16 Αυγούστου 1882» και «Επιστολή του Verdi προς τον Boito, Genoa, 21 Ιανουαρίου 1886», στο: William Weaver [επιμ]., *The Verdi-Boito Correspondense*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1994, σελ. 63, 95-96).

[737] Ό.π., σελ. 253. Βλ. και παραπ. * Θεωρώντας ωσαύτως και ο Aycock πως ο Ιάγος οφείλει πολλά στον «κακό» του Mephistophele του Boito, διαπιστώνει εν προκειμένω «έναν πλήρη κύκλο επιρροών: ο Μεφιστοφελής του Goethe οφείλει κάτι στον Ιάγο του Shakespeare, καθώς και στον Dr. Faustus του Marlowe, ενώ ο ομότιτλος ήρωας του Boito είναι ειλημμένος από τον Goethe» (ό.π., σελ. 593).

[738] Ό.π., σελ. 125-126.

[739] Αυτόθι, σελ. 126.

Ως «αδελφό του Μεφιστοφελή» αποκαλεί τον Ιάγο ο G. Martin, θεωρώντας πως έχοντας ο λιμπρεττίστας την εμπειρία «μιας όπερας πάνω στο ίδιο θέμα», εμφανίζεται και εν προκειμένω «διαποτισμένος από τον *Faust* του Goethe». Κατά τον συγγραφέα, στο «Credo» ο Boito «συνοψίζει και γενικεύει» τα *κίνητρα* του Ιάγου, τα οποία, κατ' αυτόν «παρουσιάζονται στον Skakespeare κάπως ασαφή», ενώ «ενδείξεις αυτών εμφανίζονται διάσπαρτες μέσα σ' ολόκληρο το δράμα»[740].

Σχεδόν ταυτόσημη και η αναφορά του J. Rosselli, σύμφωνα με την οποία ο Boito εν προκειμένω «καθιστά σαφές πως πρόκειται για έναν σατανισμό του ύστερου δέκατου έννατου αιώνα». Κατά τον μελετητή, *αν και είναι η μουσική του Verdi, με τον οξύ, διεισδυτικό χαρακτήρα της, που σαρώνει τα πάντα*, «το Credo παραμένει απότοκο της εμμονής του Boito στη διπολικότητα αγγελικού-διαβολικού […]»[741]. Τέλος, κατά τον Toye «στο περίφημο "Credo"» ο Ιάγος είναι πλέον «ξεκάθαρα Μεφιστοφελής», ενώ «την κραυγαλέα κακοήθειά του…αποκαλύπτει για πρώτη φορά πλήρως…η μεταβολή στο ύφος της μουσικής», με επίκεντρο το μοτίβο εκείνο «το οποίο διεδραμάτισε τόσο ενδιαφέροντα ρόλο στο μέρος της συνοδείας κατά την εναρκτήρια σκηνή με τον Cassio»[742] (βλ. κάτωθι, σελ. 201).

Στο σημείο αυτό ωστόσο πρέπει να επισημάνουμε πως η τελική άποψη που διαμόρφωσε ο Verdi για τον συγκεκριμένο ρόλο ήταν εντελώς διαφορετική σε σχέση με τις παραπάνω ερμηνευτικές προσεγγίσεις, διαμορφώθηκε δε μέσα σ' ένα σχετικά εκτενές χρονικό διάστημα, που διήρκεσε από τις αρχές του 1880 ως το τέλος του καλοκαιριού του 1881. Ιδιαίτερα κατατοπιστική για την παρακολούθηση αυτής της μακράς πορείας είναι η αλληλογραφία του συνθέτη με τον Ναπολιτάνο ζωγράφο Domenico Morelli. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στις 6 Ιανουαρίου του 1880, λίγο καιρό αφ' ότου είχε ανά χείρας μια πρώτη εκδοχή του λιμπρέττου[743], ο Verdi απευθύνθηκε με επιστολή του προς τον διάσημο ζωγράφο, ζητώντας του «ένα σκίτσο με τον Ιάγο να καμαρώνει πάνω από τον λιπόθυμο Otello» και όπου, «πολύ λογικά, σκεπτόμενος κάτι ανάλογο με τον Μεφιστοφελή, είχε αναφέρει το "σατανικό χαμόγελο" του Ιάγου»[744]. Η ανταπόκριση του Morelli υπήρξε άμεση: απαντώντας στον συνθέτη δύο ημέρες αργότερα (8.1.1880) εύρισκε ιδιαίτερα εντυπωσιακή τη σκηνή στην οποία αναφερόταν ο Verdi, κάνοντας λόγο με τη σειρά του για έναν Ιάγο *με το πρόσωπο ενός τιμίου ανθρώπου*, αναφέροντας μάλιστα και έναν ιερέα με τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά. Στην ίδια επιστολή του ο Ναπολιτάνος ζωγράφος υποσχόταν να αποστείλει στον συνθέτη τον καμβά με την προσωπογραφία του ιερέα, όποτε αυτό

---

[740] *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 442.
[741] Ό.π., σελ. 176.
[742] Ό.π., σελ. 421.
[743] Όπως αναφέρει ο J. Hepokoski «ο Verdi παρέλαβε τα τελευταία εναπομείναντα μέρη του λιμπρέττου στις 18 Νοεμβρίου του 1879», ενώ η όλη επεξεργασία του σχετικού κειμένου όσον αφορά τόσο στην *αρχική παραγωγή* όσο και στις αναθεωρήσεις που επακολούθησαν «πραγματοποιήθηκε σε επτά διαφορετικές φάσεις ή ξεχωριστές περιόδους, που διήρκεσαν για περισσότερο από επτά έτη, μέχρι τα μέσα του 1886» (*Otello*, ό.π., σελ. 29). Πέραν τούτου, «αφού ο Verdi έλαβε το λιμπρέττο και συναντήθηκε με τον Boito στο Μιλάνο τον Νοέμβριο του 1879, τίποτε περισσότερο δεν πραγματοποιήθηκε για οκτώ μήνες», ενώ ο συνθέτης δεν είχε ακόμη δεσμευτεί να γράψει μουσική γι' αυτό. Όπως έγραφε η Giuseppina προς την Κοντέσσα Negroni Prati Morosini στις 18 Δεκεμβρίου του 1879, «στον Verdi άρεσε το κείμενο του Boito», *όμως το είχε τοποθετήσει πλάι σ΄εκείνο του Somma για τον Βασιλιά Ληρ* […], κάτι που, κατ' αυτήν, σήμαινε αβεβαιότητα για τις προθέσεις του συζύγου της (αυτ., σελ. 35).
[744] Αυτόθι, σελ. 100.

ήταν εφικτό. Όπως θα ήταν αναμενόμενο, «για τον αντικληρικαλιστή Verdi αυτό ήταν κάτι το μεθυστικό». Θεωρώντας σε επιστολή του με ημερομηνία 7 Φεβρουαρίου 1880 την πρόταση του Morelli ως *απόλυτα εύστοχη*, τον παρώτρυνε να εργαστεί με γρήγορους ρυθμούς, αποστέλλοντάς του τον καμβά το συντομώτερο δυνατόν[745].

Εύστοχα ο Hepokoski επισημαίνει τη διαφοροποίηση του Morelli στην αρχική πρόταση του συνθέτη, θεωρώντας παράλληλα πως «κατ' αυτόν τον τρόπο αναδύθηκε η ουσία του οπερατικού Ιάγου: μια Σατανική ψυχή που κρύβεται πίσω από μια φυσιολογική εμφάνιση», ενώ τονίζει πως «κάθε ερμηνευτής θα πρέπει, ερμηνεύοντας τον ρόλο, να προβάλλει αμφότερες τις "αντικρουόμενες" πτυχές του»[746]. Όμως η σφυρηλάτηση του ρόλου του Ιάγου δεν σταμάτησε εδώ. Ο Godefroy κάνει λόγο για εκτενή αλληλογραφία ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες, εστιαζοντας μάλιστα στις διαφωνίες του συνθέτη «όταν ο ζωγράφος προχώρησε τελικά σε κάποια μεγέθη, προκειμένου να εκφράσει τις απόψεις του»[747]. Συγκεκριμένα, όταν «στα μέσα Σεπτεμβρίου του 1881», αναφερόμενος ο Morelli στον *Ιησουιτισμό* «που θα επιθυμούσε στο πρόσωπο του Ιάγου»[748], προέτεινε μεταξύ άλλων «πως ο Ιάγος θα έπρεπε να ηταν τελείως μαυροφορεμένος, και πως το παρουσιαστικό του θα έπρεπε να ήταν ταπεινό, δουλοπρεπές και σκυθρωπό», περιγράφοντας αυτόν επίσης «ως μικρόσωμο στο ανάστημα», […], ο Verdi «αποδέχτηκε πως το μαύρο θα ταίριαζε κατ' εξοχήν στον μαυρόψυχο Ιάγο. Όμως διαφώνησε πλήρως ως προς τα φυσικά ελαττώματα»[749]. Συγκεκριμένα, στην απαντητική επιστολή του προς τον Morelli με ημερομηνία 24 Σεπτεμβρίου 1881, ο συνθέτης αντέτεινε πως, αν ήταν ο ίδιος ηθοποιός και έπρεπε να παίξει τον Ιάγο, θα προτιμούσε να έχει «μια ψηλή και λεπτή σιλουέτα, λεπτά χείλη, μάτια μικρά πολύ κοντά στη μύτη, όπως του πιθήκου, πλατύ μέχρι πίσω μέτωπο και το κεφάλι μεγάλο στο πίσω του μέρος»˙ ακόμη, να τον διακρίνει *ένας αφηρημένος, αδιάφορος προς όλους τρόπος συμπεριφοράς*, να είναι «πνευματώδης, μιλώντας καλά και άσχημα σχεδόν ελαφρά τη καρδία, και να δίδει την αίσθηση πως ούτε καν σκέφτεται τι λέει […]». «Μια τέτοια παρουσία», ολοκληρώνει ο συνθέτης, «μπορεί να εξαπατήσει οποιονδήποτε, ως έναν βαθμό ακόμη και τη γυναίκα του», ενώ «μια μικροκαμωμένη, μοχθηρή παρουσία εγείρει υποψίες σε όλους και δεν ξεγελά κανέναν»[750].

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Godefroy, «με το συνηθισμένο διορατικό του χάρισμα ο Verdi είχε φτάσει στην καρδιά του προβλήματος του Ιάγου, που ήταν το πώς μπορούσε να το συγκαλύπτει, πως εξαπατά τον μέσο πολιτισμένο Βενετό να εμπιστεύεται την κρίση του, να θαυμάζει την τιμιότητά του, να ζητεί τη συμβουλή του, ενώ ταυτόχρονα να αποκρύπτει την απίστευτη ευτέλειά του και την ικανότητά του για το κακό. […]. Η εικόνα που είχε κατά νουν για τον Ιάγο παρουσιάζει μια μορφή προικισμένου διανοουμένου κατά τι ανώτερου σε σχέση με τις περισσότερο συνηθισμένες αντιλήψεις εκείνων που τον περιτριγύριζαν, διεφθαρμένου όμως από μια άθλια, εγωιστική τάση που τον έκανε να πιστεύει πως ήταν, τουλάχιστον ως έναν βαθμό, καλύτερος από οποιονδήποτε από εκείνους που τον εμπιστεύονταν»[751]. Με βάση αυτή τη θεώρηση, πίσω από την κακεντρέχεια του Ιάγου βρίσκεται *ο πληγωμένος εγωισμός του*. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Godefroy, «το πραγματικό πικρό χάπι που

---

[745] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 302.
[746] *Otello*, ό.π., σελ. 100.
[747] Ό.π., σελ. 255.
[748] Hepokoski, *Otello*, ό.π., σελ. 100.
[749] Godefroy, ό.π., σελ. 255.
[750] Hepokoski, *Otello* ό.π., σελ. 100-103. Βλ. και Osborne, *Verdi. A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 272-273.
[751] Ό.π., σελ. 255-256.

έπρεπε να καταπιεί ο Ιάγος» ήταν το γεγονός πως «ο Otello ήταν τόσο αφελής, ώστε να τον προσπεράσει, προβάλλοντας τον Cassio. […] . Ο Ιάγος του Boito και του Verdi είναι ένας άνθρωπος του οποίου η πληγωμένη τιμή πονεί αφόρητα», κάτι που γίνεται άμεσα αντιληπτό στον σύντομο διάλογό του με τον Roderigo στην Α΄ Πράξη της όπερας, «όταν η αρχική καταιγίδα κοπάζει»[752].

Με την θεώρηση αυτή του Godefroy συγκλίνει και εκείνη του J. Lewsey, μολονότι κατά τον εν λόγω μελετητή κατ' αρχάς «ο Ιάγος αποτελεί επιτομή του Μακιαβελλικού καιροσκόπου», ενώ «παρότι στο δράμα του Shakespeare δεν είναι τίποτε παραπάνω από αυτό, ο Boito και ο Verdi, μέσα από το *credo* του, εξυψώνουν την αθλιότητά του σε μια Μεφιστόλεια μεγαλοπρέπεια, με όχι μόνο πολιτικό, αλλά και μεταφυσικό περιεχόμενο».

Παραθέτοντας ο μελετητής το πλήρες κείμενο του *Credo* θεωρεί αναγκαίο «όλες οι πράξεις του Ιάγου να κατανοηθούν στο φως της μηδενιστικής του φιλοσοφίας». Παράλληλα όμως επισημαίνει πως *δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολο να εξωθηθεί η ανθρώπινη ύπαρξη σε σκέψεις όπως αυτές του Ιάγου*. Ο Lewsey θεωρεί επίσης πως «το πρόβλημα με όλες αυτές τις νοητικές διαδικασίες είναι πως αναπόφευκτα ενθαρρύνουν το άτομο στο να επιβεβαιώνει και να διακηρύττει τη μισανθρωπία του». Καθώς το άτομο είναι άμεσα πεπεισμένο για «την αντικειμενικότητα των αρνητικών του παρορμήσεων», έπεται ως φυσικό επακόλουθο και «η άμεση κατάρρευση κάθε αίσθησης αξιών», ενώ *καλλιεργείται και η πίστη* «πως η μόνη αντικειμενική αξία είναι η ιδιοτέλεια». Όπως εύστοχα αναφέρει ο μελετητής, «Ιάγος θα μπορούσε να γίνει κάθε ανθρώπινη ύπαρξη που θα είχε στη ζωή της την εμπειρία κάποιας μικρής αποτυχίας, ή κάτι ανάλογο […]. Στην περίπτωση του Ιάγου η έλλειψη επαγγελματικής εξέλιξης και η αίσθησή του πως είχε υποτιμηθεί από εκείνους τους οποίους υπηρετεί, ήταν ο καταλύτης που τον εξώθησε στο να υπερβεί τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην παθητική μισανθρωπία και στην ενεργή, εσκεμμένη κακοβουλία. Η πίστη του πως "είμαι άθλιος επειδή είμαι άνθρωπος" δεν είναι κάτι το ξεχωριστό σε αυτόν, αλλά ένα σύμπτωμα της όλης ανθρώπινης υπόστασής του. Η ανθρώπινη φύση του καθορίζεται από την κακοβουλία του»[753].

Διαφορετική και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση που επιχειρεί η Sandra Corse, η οποία ερμηνεύει το κείμενο του *Credo* σε συνάρτηση με τις παρεμβάσεις που πραγματοποίησε ο Boito στο δράμα του Shakespeare, προκειμένου να διαμορφώσει ένα ποιητικό κείμενο που να πληροί τις προϋποθέσεις ενός λιμπρέττου. Κατά την συγγραφέα, αυτό έχει σαν συνέπεια «ο *Otello* του Verdi» να «διαφέρει από το δράμα του Shakespeare από τόσες πολλές απόψεις, ώστε οι λάτρεις του δράματος να είναι πιθανόν να βρουν την όπερα αρκετά συγκεχυμένη»˙ παράλληλα ωστόσο, καθώς η από μέρους του λιμπρεττίστα «σύλληψη του δράματος, όμοια μ' εκείνην του Verdi», ήταν *μια ρομαντική σύλληψη του δέκατου έννατου αιώνα*, το αποτέλεσμα είναι «το λιμπρέττο του, συνδυαζόμενο με τη μουσική του Verdi, ν' αποβαίνει ένα δράμα που βρίσκει τη δύναμή του σε πτυχές του θεατρικού έργου που συνήθως δεν τονίζονται με τόση έμφαση στο Σαιξπηρικό θέατρο»[754].

Ειδικότερα, συνοψίζοντας η Corse τις παρεμβάσεις του Boito αφ' ενός στην παράλειψη σημαντικών τμημάτων του Σαιξπηρικού κειμένου, όπως ολόκληρης της Α΄ Πράξης, και αφ' ετέρου στην αναβάθμιση άλλων παραμέτρων του δράματος, όπως του ρόλου της χορωδίας, θεωρεί ως αποτέλεσμα αυτών «ένα λιμπρέττο με πολύ πιο έντονο επίκεντρο» σε σχέση με το θεατρικό, ενώ αίσθηση προκαλεί η αναφορά της

[752] Αυτόθι, σελ. 256.
[753] Ό.π., σελ. 254-255.
[754] Ό.π., σελ. 69.

στην ιδιαίτερη έμφαση που δίδει ο λιμπρεττίστας «στο πρόβλημα της *σταθερότητας του νοήματος*», ένα θέμα «που έχει τεθεί στο Σαιξπηρικό δράμα, όπου όμως δεν του έχει δοθεί η έμφαση που λαμβάνει στο λιμπρέττο». Επεξηγώντας διεξοδικά τη θεώρησή της αυτή, αναφέρει ως παράδειγμα την «απλή πίστη στην αλήθεια» από μέρους του Otello στην αρχή της όπερας», τονίζοντας παράλληλα ανάλογη τάση και στη μουσική του Verdi, όπου «η τονική απόχρωση που χρησιμοποιεί ο Otello καθώς περιγράφει την καταβύθιση του Μουσουλμανικού πλοίου, (βασισμένη) σε μια κατιούσα κλίμακα με στρατιωτικού χαρακτήρα παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα, δίδει την αίσθηση της αφελούς αντίληψης που έχει για τη γλώσσα». Αντίθετα για την Corse «το κείμενο και η μουσική του Ιάγου, θεωρούμενα από κοινού, συχνά αντανακλούν τη διπρόσωπη στάση του απέναντι στα νοήματα. Ο Ιάγος θεωρεί τον εαυτό του πως είναι περισσότερο νοήμων και έμπειρος απ' ό, τι ο Μαυριτανός στα πράγματα του κόσμου, όμως στην πραγματικότητα, η επιτήδευσή του είναι σοφιστεία. Ο Ιάγος χειραγωγεί τα νοήματα, διότι δεν πιστεύει σε τίποτε»[755]. (Η σήμανση ημέτερη).

Πάντα κατά την Corse «αυτή η έμφαση στο ευμετάβολο του νοήματος απηχείται με θαυμαστό τρόπο στο στυλ του ώριμου Verdi, στο οποίο, σε αντίθεση με το πρότερο, περισσότερο συμβατικό στυλ του, τονικότητες, μοτίβα και ρυθμοί αρνούνται να παραμένουν ακίνητα στην προσοχή μας. Στον *Otello* η άρια, το recitativo και το ensemble αναμιγνύονται σε μια σχεδόν αδιάλειπτη ολότητα, συχνά μη καθοριζόμενα ως το ένα ή το άλλο». Του λόγου το αληθές αποδεικνύουν τόσο το εναρκτήριο χορωδιακό, όσο «και τα δύο που συνάπτονται με αυτό στην πρώτη πράξη» όπου «το ευμετάβλητο, ευέλικτο στυλ του Verdi χρησιμοποιείται προκειμένου να καταδείξει την αστάθεια των ανθρωπίνων παθών και ενδιαφερόντων». Κατά την συγγραφέα, «τα κείμενα των τριών αυτών χορωδιακών δίδουν έμφαση σε στοιχεία που δεν μπορεί να ελέγξει ο άνθρωπος – φωτιά, θύελλα, πιοτό – και συνδέουν αυτά με κάτι επί του οποίου ο ανθρώπινος έλεγχος είναι ατελής και απροσδιόριστος: το ανθρώπινο πάθος. Τα τρία αυτά εναρκτήρια χορωδιακά εισάγουν και αναδεικνύουν τις τόσο ενδιαφέρουσες για όλη την όπερα μεταβολές των νοημάτων». Ωστόσο η Corse θεωρεί επίσης πως οι παραπάνω «χαοτικές δυνάμεις, οι οποίες και διέπουν την πρώτη πράξη […] έχουν ενδιαφέρον και ως προς το ότι θέτουν τις βάσεις για τη δραστηριότητα και τους ρόλους των τριών κυρίων χαρακτήρων». Η Corse θεωρεί πως ο Ιάγος εμπλέκεται με τις παραπάνω δυνάμεις, «μολονότι παραμένει ακόμη αποστασιοποιημένος από αυτές», ενώ αντίθετα «στο ερωτικό ντουέττο στο τέλος αυτής της πράξης, η Δυσδαιμόνα και ο Otello εκφράζουν την αφοσίωσή τους και την πίστη τους στην καλωσύνη», *καθώς και μεταξύ τους*, «και στην αγάπη ως βάλσαμο για τις θλίψεις της ζωής»[756].

Με βάση αυτή την διαρκή τάση για *αποσταθεροποίηση*, «την έμφαση του Boito στην αστάθεια του νοήματος έργων και λόγων», την οποία και θεωρεί ως την πεμπτουσία του λιμπρέττου του *Otello*, επιχειρεί η Corse να ερμηνεύσει και τον παρόντα μονόλογο του Ιάγου. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά «στην ομολογία πίστης του Otello και της Δυσδαιμόνας» όπως εκφράζεται στο παραπάνω ντουέττο «αντιπαρατίθεται μια παράλληλη ομολογία στην αρχή της επόμενης πράξης, το Credo του Ιάγου»[757]. Έχοντας θεωρήσει ως ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τη μεταβολή που ο λιμπρεττίστας επιφέρει στον συγκεκριμένο ρόλο γράφοντας γι' αυτόν «μιαν ενότητα που δεν έχει αντίστοιχη στον Shakespeare – το περίφημο "Credo"», καθώς και πως, «προσδίδοντας στον Ιάγο μέσα από αυτήν μια θρησκευτική και ηθική διάσταση, πέρα από την αυστηρά ωφελιμιστική του θεατρικού, ο Boito τον μεταμόρφωσε από

[755] Αυτ., σελ. 72-74.
[756] Αυτ., σελ. 75, 78-79.
[757] Αυτ., σελ. 80.

Αναγεννησιακό σε ρομαντικό κακό»[758], επισημαίνει τώρα την παντελή απουσία οποιασδήποτε αιτίας για την αθλιότητά του, παρεκτός από την προφανέστατη ζηλοτυπία του για την ευτυχία των άλλων[759]. Για την Corse, ο οπερατικός Ιάγος έχει ως μοναδικό σκοπό να ανατρέπει χλευάζοντας ό, τι σέβονται και έχουν σε υπόληψη οι γύρω του˙ είναι ένας *ιδιόμορφος*, αλλά και *ενσυνείδητος άθλιος*, που «διακηρύττει την έλλειψη της πίστης του σε κάθε τι που οι γύρω του θεωρούν προσφιλές. Ο Θεός του, μας λέει, δεν είναι καλός, αλλά κακός˙ η καταγωγή του ανθρώπου, πιστεύει, δεν είναι η αγνή, αλλά έγκειται στην αρχέγονη λάσπη. Ο Ιάγος βλέπει τον άνθρωπο ως το θύμα του πεπρωμένου του και τις πράξεις του ιδίου ως μέρος αυτού του πεπρωμένου […]. Δεν αποδέχεται οποιαδήποτε ιδέα εγγενούς καλωσύνης στον άνθρωπο», και τελικά «απορρίπτει την αθανασία της ψυχής […[. Με αυτόν τον τρόπο καταπατεί τις πλέον αγαπητές πεποιθήσεις εκείνων που τον περιβάλλουν», ενώ το μοναδικό αίσθημα που δημιουργεί στο ακροατήριο «είναι η αποστροφή. Ο Ιάγος του Boito χαρακτηρίζεται σχεδόν ως απάνθρωπος, έτσι ώστε να εξηγήσει τη σκληρότητα με την οποία καταστρέφει τις ζωές των άλλων»[760].

Κατά την Katherine Bergeron εξ ετέρου, το «Credo» δεν είναι παρά ένα ασυνάρτητο κείμενο, το οποίο «μοιάζει να είναι δομημένο με τέτοιον τρόπο, ώστε να καθιστά απίθανο το ενδεχόμενο μιας αληθινά συνεκτικής ανάγνωσης»[761]. Κατά την συγγραφέα, πρόκειται όντως για ένα «ασυνήθιστο κομμάτι», «μια περίτεχνη αλληγορία πάνω στο Σαιξπηρικό κείμενο το οποίο χρησίμευσε ως πρότυπο για την όπερα», το οποίο «έχει μελετηθεί με διάφορους τρόπους από τους μελετητές του Verdi, ερμηνευόμενο ικανοποιητικά από μερικούς, εξεταζόμενο λεπτομερώς και υπερθεματιζόμενο από άλλους». Ωστόσο, επισημαίνει η Bergeron, «απορρίπτον ή όχι, το υλικό αυτό της κριτικής αναδεικνύει μια γενική εικόνα του κομματιού» σα να πρόκειται για κάτι *τρόπον τινά προβληματικό*. Συγκεκριμένα, η συγγραφέας κάνει λόγο τόσο για «τονικές διαστροφές» που έχουν επισημανθεί, όσο και για «τους απαίσιους αρχαϊσμούς του λογοτεχνικού του ύφους» (τους οποίους και θεωρεί ως «σήμα κατατεθέν του λιμπρεττίστα, του Boito»), που επίσης έχουν σχολιαστεί «από περισσότερους του ενός αναγνωστών», με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον J. Budden, ο οποίος έφτασε τόσο μακριά, ώστε να θεωρήσει το κείμενο ως "ανοησία" […]»[762].

Στην υπ' αυτής ιδιαίτερα εμπεριστατωμένη ανάλυση της «ποιητικής δομής του "Credo"» η Bergeron θεωρεί πως αυτή «θα μπορούσε από μόνη της να προκαλέσει στον αναγνώστη κάποια δυσφορία», κυρίως λόγω του αντισυμβατικού της σχήματος, «έργο ενός λιμπρεττίστα του οποίου η ευρηματικότητα έχει τόσο επαινεθεί, όσο και αποδοκιμαστεί από τους κριτικούς» και το οποίο «αναπαριστά κάτι το καινοφανές στον οπερατικό ποιητικό λόγο». Συγκεκριμένα, όπως εύστοχα επισημαίνει η συγγραφέας, «ενώ το κείμενο εκ πρώτης όψεως παρουσιάζει την καθιερωμένη διάρθρωση» (ενν. σε στροφές), όμως «κάθε προσδοκία κανονικότητας σε αυτό αμφισβητείται», καθώς «οι στίχοι ούτε σταθερά μετρικά σχήματα αποδίδουν, ούτε τις συνηθισμένες στροφικές υποδιαιρέσεις». Όπως προκύπτει από την παράθεση του αυθεντικού κειμένου, «οι μοναδικές όμοιες-με-στροφές ενότητες που είναι εμφανείς στη μορφή» είναι «οι ολοκληρωμένες προτάσεις που στο κείμενο είναι μαρκαρισμένες με παύλες»

---

[758] Αυτ., σελ. 72.
[759] Αυτ., σελ. 80.
[760] Αυτ., σελ. 81
[761] «How to Avoid Believing (While Reading Iago' s "Credo")», στο: Arthur Gross και Roger Parker (επιμ.), *Reading Opera*, Princeton Univesrity Press, Princeton, New Jersey 1988, σελ. 199.
[762] Αυτ., σελ. 185-186.

(προερχόμενες «πιθανόν από το χέρι του Boito»), «σα να ήταν αναγκαίο να είναι περισσότερο αναγνωρίσιμες». Όμως ακόμη και αυτές, αναφέρει η συγγραφέας, «παρεκκλίνουν από την κανονικότητα, περιλαμβάνοντας τμήματα με διαφορετικές αναλογίες»[763].

Αυτή «η αποδιοργάνωση των μορφολογικών δεδομένων», συνεχίζει η Bergeron, «φαίνεται να δηλώνεται στην πολύ ξεχωριστή ετικέτα *metri rotti*, "σπασμένοι" ή "κατακερματισμένοι" στίχοι, την οποία επισυνάπτει ο Boito στην καινοφανή αυτή ποιητική μορφή». Η συγγραφέας διευκρινίζει ωστόσο πως δεν είναι «η διαίρεση των προτάσεων σε στίχους άνισου μεγέθους που κάνει αυτούς ασυνήθιστους, αλλά *το* πώς εφαρμόζεται σε αυτούς η ομοιοκαταληξία. Ενώ ο αναγνώστης θα περίμενε να βρει ομοιοκαταληξία εφαρμοσμένη σε κανονικούς εξ επόψεως μετρικής λυρικούς στίχους (*versi lirici*), εκπλήσσεται βρίσκοντάς την σε αυτούς τους περισσότερο ελεύθερα σχεδιασμένους στίχους». Επισημαίνοντας περαιτέρω η συγγραφέας τη διαφορά ανάμεσα στους ελεύθερους στίχους (*versi sciolti*), «το καθιερωμένο εναλλακτικό στην ομοιοκατάληκτη και μετρικά ενιαία ποιητική μορφή σχήμα», όπου «η απουσία ομοιοκαταληξίας προσδιορίζει μιαν όψη ομιλητικού ύφους, που σχετίζεται με το οπερατικό recitativo» και στην «ποίηση με ομοιοκαταληξία», η οποία «σηματοδοτεί τον εκφραστικό (και δυναμικό) εξ επόψεως μορφής χώρο της άριας», οδηγείται στο συμπέρασμα πως, «αυτό που παρουσιάζεται ως "κατακερματισμένο" σ' αυτούς τους στίχους είναι η αυτονομία της μορφής. Συνδυάζοντας τη δυναμική της όμοιας κατάληξης με την ελευθερία του ανομοιοκατάληκτου στίχου, το "Credo" δεν εμφανίζεται ούτε ως άρια, ούτε ως recitativo, αλλά ως μια μορφή αιωρούμενη ενδιάμεσα»[764].

Όμως κατά την Bergeron δεν είναι μόνο αυτή η ευρηματικότητα ως προς τη μορφή «η μοναδική εικόνα που παρουσιάζει από μόνο του το "Credo"». Επισημαίνοντας κατά πρώτον την πλήρη μεταβολή της μορφολογικής του σύλληψης όταν το κείμενό του αντιμετωπίζεται «όχι ως ποίηση, αλλά ως μουσικό κομμάτι»[765], αναφέρει περαιτέρω και άλλους λόγους, ένεκα των οποίων κάλλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί πως «το"Credo" ενσαρκώνει μιαν αντίφαση», πως *κλονίζει τις θρησκευτικές πεποιθήσεις του αναγνώστη*. Ως παράδειγμα αναφέρει η συγγραφέας «το σημαντικό γεγονός πως ο Ιάγος τραγουδάει ένα "Credo", μια ομολογία πίστης, που προφανώς λίγη σχέση έχει με τον Shakespeare», κάτι τι οποίο «εγείρει ερωτήματα ως προς την πραγματική σημασία του κειμένου, καθώς και την καθαυτό σχέση του με προσευχή»[766].

Κατά την Bergeron «το κομμάτι του Ιάγου συχνά περιγράφεται ως ένα "χλευαστικό" Credo», μια θεώρηση που παροτρύνει τον αναγνώστη «να διαβάσει το κομμάτι (θεωρώντας το) ως μια μίμηση του *Credo* της Ρωμαϊκής Λειτουργίας, ή, εναλλακτικά, ως "κοροϊδία", ως μια παρωδία προσευχής». Η συγγραφέας επικροτεί κατ' αρχάς τη θέση αυτή, θεωρώντας πως «ασφαλώς, κάποιες πτυχές της μορφής του κομματιού το παρουσιάζουν ως μια απομίμηση: τέσσερις χαρακτηριστικές επαναλήψεις του ρήματος "credo" εμφανίζονται, προκειμένου να υπογραμμίσουν την παρουσία τεσσάρων "άρθρων πίστεως", ώστε ν' αντιστοιχούν (αν και όχι ευθέως) ως προς τη δομή του Ρωμαϊκού Συμβόλου της Πίστεως», ενώ θεωρεί ως «ακόμη πιο σημαντικό» το ότι «η αρχική διαβεβαίωση, "Credo in un Dio crudel", φέρει μιαν ομοιότητα με το Λατινικό "Credo in unum Deum" που είναι αδιαμφισβήτητη». Στο

---

[763] Αυτ., σελ. 186. Βλ. και υποσημ. 12.
[764] Αυτ., σελ. 187-188. Το κείμενο με σημειωμένη την ομοιοκαταληξία παρατίθεται στις σελ. 186-187.
[765] Αυτ., σελ. 188-190.
[766] Αυτ., σελ. 190-191.

σημείο αυτό ωστόσο επισημαίνει και τη διαφορά μεταξύ των δύο κειμένων, που, κατ΄αυτήν, εστιάζεται στο επίθετο «crudel»: βασιζόμενος ο λιμπρεττίστας στον ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ήχο του εισαγωγικού ρήματος («credo»), δίκην *παρηχήσεως*, «ανατρέπει ευθέως την ταύτιση, χαρακτηρίζοντας το κείμενο του Ιάγου ως μοναδικό, και αμφισβητώντας την όλη ιδέα της "παραδοσιακής" πίστης»[767].

Ταυτόχρονα όμως είναι «αυτή η καίριας σημασίας (και απότομη) στροφή που θέτει σε κίνηση μια ολόκληρη σειρά διακηρύξεων, οι οποίες όλο και περισσότερο προκαλούν αναστάτωση σ' αυτήν την ομολογία πίστης». Ως πρώτη από αυτές τις *διαταράξεις* αναφέρει η συγγραφέας εκείνην που «ακολουθεί αμέσως έπειτα από το ανατρεπτικό "crudel": ακολουθώντας την γνωστή μορφή ενός Συμβόλου Πίστεως, ο ομιλητής – το υποκείμενο του ρήματος "credo" – προβαίνει σε μια κίνηση προκειμένου να χαρακτηρίσει τον Θεό στον οποίο πιστεύει. Όμως η σχετική πρόταση "che m' ha creato simile a sé" μοιάζει μόνο να επιστρέφει πίσω στον ομιλητή, δίδοντας τη θέση της σε ακόμη μια πρόταση, η οποία δυναμικά ολοκληρώνει την ανατροπή. Με το τέλος αυτής της πρώτης πρότασης, ο σκληρός Θεός – αρχικά αντικείμενο πίστης – συρρικνώνεται σ' ένα δημιούργημα του ομιλητή: είναι ο Θεός "τον οποίο *εγώ* επικαλούμαι στην οργή μου"». Ωστόσο αυτή «η τάση για ενίσχυση προς την πλευρά του ομιλούντος προσώπου μοιάζει να μετακινεί το κείμενο ακόμη περισσότερο μακράν μιας παραδοσιακής διακήρυξης πίστης», κι αυτό διότι «ένα πραγματικό Σύμβολο Πίστης, […], δομείται γύρω από την ενέργεια ενός απλού ρήματος, του "credo"»,του οποίου όμως το υποκείμενο «θέλει κάποια προσοχή: το να λέει κάποιος το "Εγώ πιστεύω" ενός Συμβόλου Πίστεως σημαίνει ότι πραγματοποιεί κάτι τρόπον τινά διαφορετικό από μια συνηθισμένη διακήρυξη. Το "Εγώ" που εκφωνεί αυτό το κείμενο δεν ομιλεί ως ξεχωριστή ύπαρξη, ως άτομο, αλλά ως μέλος μιας ευρύτερης κοινότητας πιστευόντων: είναι ίδιο όπως και κάθε άλλο "Εγώ" που ομολογεί την πίστη». […] . Όμως σ' αυτήν την περίπτωση «το υποκείμενο του ρήματος "credo" εμφανίζεται να είναι θαμπό, αν όχι τελείως σβησμένο, μέσα από την εξέχουσα δομή του κειμένου». Ως εκ τούτου, «το να παρουσιάζεται το συγκεκριμένο υποκείμενο πως εκφράζει την προσωπική του άποψη – λέγοντας "Εγώ αποκαλώ", όπως στους αρχικούς στίχους του κειμένου του Ιάγου – σημαίνει κάτι το πρωτοφανές για την πίστη, κάτι που κάνει τον αναγνώστη να διερωτάται ποιος είναι αυτό το υποκείμενο και αν τελικά το "Credo" του μπορεί να θεωρηθεί ως Σύμβολο Πίστης». Ακόμη ο «ομιλητής» *προχωρεί σε μια περιγραφή του ιδίου του εαυτού*, αποδίδοντας στο *ισχυροποιημένο εγώ* του «κατηγορήματα ("schellerato", "uomo"), που επιβεβαιώνουν περαιτέρω την παρουσία του και οδηγούν σε μια περισσότερο υπερβολική διακήρυξη – την παραδοχή πως εντός του ρέει η αρχέγονη λάσπη». «Και εδώ, στο μέσον μιας πλήρους σύγχυσης», συνεχίζει η Bergeron, «ο ομιλητής σπεύδει να επικυρώσει όλα όσα έχει πει», όμως «κατά τη στιγμή που εμφανίζεται στο κείμενο η παθιασμένη εξαγγελία του "*Sì, quest' è la mia fè!*", το πρώτο πρόσωπο ομιλεί με τόση πολλή προσωπική αυθεντία, ώστε η διακήρυξη να φαίνεται πως διέπει όχι πλέον την αρχική πράξη του "πιστεύω", αλλά μάλλον του "αισθάνομαι"»[768].

Το υπόλοιπο του κειμένου θέτει ευθέως, κατά την συγγραφέα, το ερώτημα αναφορικά με το καθαυτό νόημά του˙ και αυτό, διότι «ενώ οι τρεις επαναλήψεις της λέξης "credo" ασφαλώς παραπέμπουν στην αυθεντία της πρώτης λέξης του κειμένου», όμως «η παρουσία ενός σαφώς αυτοπροσδιοριζομένου ομιλητή δεν μπορεί να βοηθήσει στη σύγκλιση αυτών των επαναλαμβανομένων ρημάτων […]». Η Bergeron θεωρεί δύσκολο έπειτα από αυτά «να θεωρηθεί το "Credo" ως μια μορφή "κακής"

[767] Αυτ., σελ. 191.
[768] Αυτ., σελ. 191-192.

απομίμησης του Ρωμαικού Συμβόλου Πίστης, ή ακόμη και ως απλή παρωδία αυτού»˙ όμως «ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με μιαν ακόμη σοβαρότερη αντίθεση – να διαβάσει το κείμενο ως Ομολογία Πίστης ή όχι», ένα αδιέξοδο που κορυφώνεται με την «ειρωνική κατάληξη στην τελική αναφώνηση του Ιάγου: "Vien dopo tanta irrision la Morte"»[769].

Το κείμενο του Credo έλαβε την τελική του μορφή (με την οποία μας είναι σήμερα γνωστό) το 1884. Στην πρώτη φάση της επεξεργασίας του λιμπρέττου ο Boito είχε προβλέψει για τη συγκεκριμένη Σκηνή «τέσσερα τετράστιχα εγωιστικού περιεχομένου σε διπλό πεντασύλλαβο στίχο (*doppio quinario*)», όπου ο Ιάγος φέρεται «να εξυμνεί τη δύναμή του» […], ενώ «το τρίτο τετράστιχο περιελάμβανε έναν στίχο που έμελλε να ενσωματωθεί (το 1884) στο "Credo"» (*Son scellerato – perche son uomo*)[770]. Όμως καθώς ο συνθέτης «επιθυμούσε κάτι περισσότερο ελεύθερο από το *doppio quinario* και μόνο», ο λιμπρεττίστας επανεπεξεργάστηκε το κείμενο, το οποίο και απέστειλε στον συνθέτη με επιστολή του έπειτα από τις 26 Απριλίου του 1884, προκαλώντας τον θαυμασμό του[771].

Έχοντας προ οφθαλμών ένα κείμενο αντάξιο των προσδοκιών του ο Verdi, αποδίδει το δραματικό του περιεχόμενο με μια μουσική ανυπέρβλητου δραματικού μεγαλείου. Η B. Meier κάνει λόγο για μια «παρωδία άριας», όπου «στοιχεία σκηνής, cantabile και καμπαλέττας σε συνδυασμό με μιαν ασυνάρτητη σύνταξη εκφράζουν τον κατεστραμμένο χαρακτήρα του ήρωα»[772]. Καθώς ωστόσο η παρούσα Β΄ Πράξη της όπερας αρχίζει με τον διάλογο του Ιάγου με τον Cassio, έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης εξασφαλίζει τη μουσικοδραματική ενότητα της Σκηνής, τονίζοντας ταυτόχρονα τη διχασμένη προσωπικότητα και την υποκρισία του Ιάγου. Όπως αναφέρει σχετικά ο C. Osborne, «ο Verdi εισάγει ένα θέμα το οποίο συσχετίζει με τον Ιάγο, και το οποίο προσάπτει στις μεταβαλλόμενες διαθέσεις του Ιάγου στη σκηνή αυτή». Το συγκεκριμένο θέμα «εισάγει με σφοδρότητα την ορχηστρική εισαγωγή, η οποία δημιουργεί μιαν ευγενική, γοητευτική ατμόσφαιρα, καθώς ο Ιάγος προσπαθεί να πείσει με τα τεχνάσματά του τον Cassio» (Ricordi, σελ. 167-170, μ. 3). Καθώς ο Cassio φεύγει, ο Ιάγος του κάνει από μακριά ένα νεύμα μ' ένα φιλικό "Vanne"»[773]. Μόλις όμως εκείνος απομακρυνθεί, ο συνθέτης μπορεί πλέον, κατά τον Hepokoski, «να αναπτύξει περαιτέρω τη μουσική εικόνα του Ιάγου ως δόλιου χειριστή». Όπως αναφέρει ο μελετητής, «ανάμεσα στα συνήθη αναγνωριστικά σχήματα του Ιάγου (ορχηστρικοί τριλλισμοί, "χρωματικό" ιδίωμα, απαγγελία εκφρασμένη με σαφήνεια, διάσπαρτοι τριμερείς ρυθμοί ή σχήματα με τρίηχα, απότομα κατιόντα ορχηστρικά άλματα συχνά διακοσμούμενα με acciacatura ή τρίηχο στην άρση […]), αποφασιστικό ρόλο διαδραματίζει εδώ και μια ξεχωριστή μορφή αρμονικής και τονικής πρακτικής». Αναφέροντας ο συγγραφέας αφ' ενός την «ουδέτερη εμπιστοσύνη», εκφρασμένη «στην ευκολία με την οποία μπορεί να ελέγχει και να χρησιμοποιεί τους άλλους» και αφ' ετέρου «την πεποίθησή του πως, χάρη στην ικανότητά του να παραπλανά, κανείς δεν θα μπορέσει να μαντέψει τις αληθινές του προθέσεις μέχρι αυτές να γίνουν πραγματικότητα» ως «τις δύο κεντρικές όψεις της εικόνας που έχει ο Ιάγος για τον εαυτό του», με βάση τις οποίες εμφανίζεται «ως

---

[769] Αυτ., σελ. 192-193.
[770] Hepokoski, *Otello*, ό.π., σελ. 31
[771] Αυτ., σελ. 40. Βλ. και «Επιστολή του Boito προς τον Verdi, Μιλάνο, έπειτα από τις 26 Απριλίου 1884, καθώς και «Επιστολή του Verdi προς τον Boito, Genoa, 3 Μαΐου 1884, στο: W. Weaver (επιμ.), *The Verdi-Boito Correspondence*, ό.π., σελ. 74-76.
[772] Ό.π., σελ. 129.
[773] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 424.

απατεώνας», θεωρεί πως «εξ επόψεως τονικής, η πρώτη όψη μεταφράζεται ως μια *ad libidum*, σχεδόν άναρχη συστροφή τονικών βαθμίδων με απρόβλεπτους και απροετοίμαστους τρόπους», ενώ «η δεύτερη όψη, σχετική με την πρώτη, δίδει την αίσθηση πως ο Ιάγος κρύβει με δολιότητα τους πραγματικούς τονικούς στόχους του. Ποτέ κανείς δεν είναι αρκετά σίγουρος για το πού στοχεύει. Ώρες ώρες ο ακροατής […] το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να περιμένει, όντας σε σύγχυση, να δει ποια θα είναι η έκβαση των πραγμάτων»[774].

Εστιάζοντας στη συνέχεια ο μελετητής στο «σύντομο, διαρκείας επτά μέτρων εναρκτήριο recitativo», εύστοχα εντοπίζει σε αυτό «τον Ιάγο ν' αφαιρεί το προσωπείο», μια πράξη που αποδίδεται μουσικά «με μια βίαιη εκτίναξη της φαινομενικά αθώας έκφρασης της προηγουμένης *σκηνής* σε μια *fortissimo*, απειλητικά σαρωτική ιδέα στην περιοχή της Ναπολιτάνικης, Σολ ύφεση». Ανάλογα ενδιαφέρουσα και η αναφορά του μελετητή σχετικά με την πτώση του recitativo, το οποίο, όπως επισημαίνει, «δεν οδηγεί στην τονική του "Credo", στη Φα ελάσσονα, αλλά σε μια εμφατικά απατηλή πτώση στη Reb, στη φράση "Inesorato Iddio"»[775], που με τη σειρά της «κινείται άμεσα προς το περίφημο όμοιο-με-κίονες unisono της άρνησης […], το οποίο και στηρίζει το καθαυτό κομμάτι»[776] (Ricordi, σελ. 174, μ. 3 – σελ. 176, μ. 5).

Διακρίνοντας ο Hepokoski «τρία ξεχωριστά μέρη, ΑΒΑ΄ […], με σημαντικές εσωτερικές υποδιαιρέσεις» και με το πρώτο εξ αυτών να εκτείνεται ως τον στίχο "quest'è la mia fè"» (Ricordi, σελ. 176-180, μ. 2) θεωρεί μεν πως το τονικό πλαίσιο ορίζεται από το παραπάνω unisono, αναφέρει όμως πως «το περιεχόμενό του είναι εξαγγελτικό και απρόβλεπτο μετατροπικά. Ως εκ τούτου, ο Ιάγος συσκοτίζει την τονική της Φα ελάσσονος – σα να διατάζει να έλθουν πυκνά σύννεφα καπνού από την κόλαση – με ελαττωμένες έβδομες, και, αφού διαπεράσει την απόσταση μεταξύ Ντο και Μι ύφεση, δημιουργεί μια εμφατική πτώση στην υποτονική, Μι ύφεση μείζονα» (Ricordi, σελ. 176, μ. 5 – σελ. 177, μ. 5) , η οποία ωστόσο «μετακινείται αδιάφορα ένα βήμα προς τα πάνω, στη Μι μείζονα […]», ταυτόχρονα με την εμφάνιση του *δευτέρου ενδιαφέροντος μοτίβου του κομματιού*, «παιγμένου *aspramente* […], μέσα στο οποίο ο Budden αισθάνεται έντονα τη γεύση ενός "χορού της κόλασης", σε ύφος Liszt ή Boito» (Ricordi, σελ. 177, μ. 6 – σελ. 178, μ. 2). Μέσω μιας σύντομης αρμονικής αλυσσίδας, βασισμένης αποκλειστικά στο παραπάνω μοτίβο, «ο Ιάγος επανακτά τη Φα ελάσσονα με τον στίχο "Vile son nato" (Ricordi, σελ. 178, μ. 2-5), όμως γρήγορα την εγκαταλείπει (χρωματικά, φυσικά) για μιαν αποφασιστική πτώση στην περιοχή της δεσπόζουσας και με μια καταβύθιση στη φράση "frango originario" στον χαμηλότερο φθόγγο του κομματιού, το Ντο^2, πριν επανέλθει το unisono στη Φα ελάσσονα»[777] (Ricordi, σελ. 178, μ. 5 – σελ. 179, μ. 3).

Εξαιρετικά επιτυχημένη και η ορχηστρική συνοδεία της αρχής αυτής του κομματιού, όπου «η αρχική επιβεβαίωση της ανεστραμμένης πίστης απαγγέλλεται με υπόβαθρο τους τριλλισμούς της βιόλας και των ξυλίνων», οι οποίοι, «απειλητικοί και προκλητικοί», ακούγονται σα να φοβερίζουν «την καθιερωμένη πίστη»[778] (Ricordi, σελ. 176, μ. 5 – σελ. 177, μ. 3).

---

[774] *Otello*, ό.π., σελ. 145-146.

[775] Αυτ., σελ. 146.

[776] Αυτόθι. Πρβλ. και με την περιγραφή του Godefroy, σύμφωνα με την οποία «έξαφνα ο Ιάγος μεταμορφώνεται σ' ένα άθλιο ανάστημα, λαμβάνοντας δύναμη για το *Credo*, το οποίο καθελκύει το σύνολο της ορχήστρας, οδηγώντας τον στο να εκφωνήσει ένα εκ των προτέρων requiem για τη δική του χαμένη λύτρωση» (ό.π. σελ. 266-267).

[777] Hepokoski, *Otello*, ό.π., σελ. 146.

[778] Godefroy, ό.π., σελ. 2267. Πρβλ. «Ο Ιάγος διασκεδάζει βλασφημώντας πάνω από διάφωνα τρέμολι» (Meier, ό.π., σελ. 129).

Επισημαίνοντας εξ ετέρου η S. Corse την εμμονή του Ιάγου «στην ιδέα της απουσίας κάθε νοήματος», θεωρεί πως «η εμμονή του αυτή απηχείται και στη μουσική του», η οποία «στην αρχή του Credo προσλαμβάνει ένα ρητορικό ύφος, υποδηλώνοντας αναμφίβολα πως ό, τι θα επακολουθήσει θα είναι μια έκθεση, μια διακήρυξη». Η συγγραφέας αναφέρεται ωσαύτως και στο «ορχηστρικό μοτίβο» του unisono, σημειώνοντας πως «σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από διαστήματα πέμπτης ή ογδόης, που υποδηλώνουν αρμονική σχέση V- I», ενώ «η φωνή τίθεται επ' αυτού με απαγγελίες όμοιες με recitativo, διαχωριζόμενες η μία από την άλλη με δυναμικές, ενεργητικές ορχηστρικές υπογραμμίσεις»[779].

Κατά την K. Bergeron, η μουσική απόδοση του Credo θέτει με σαφή και κατηγορηματικό τρόπο το θέμα της ερμηνείας του κειμένου του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «η αρχική κίνηση της φωνής – ξεκάθαρη απαγγελία με υπόβαθρο έναν ορχηστρικό τρίλλο παιγμένο από τις βιόλες και τα κλαρινέττα στη χαμηλή περιοχή τους – δίνει την εντύπωση όχι τόσο ενός οπερατικού recitativo, όσο μιας λειτουργικής απαγγελλόμενης ψαλμωδίας, μιας απλής μελωδικής φόρμουλας δομημένης γύρω από ένα και μόνο τονικό ύψος». Κατά την συγγραφέα, «είναι σα να σημαίνει πως η φωνή του σολίστ μιμείται τη φωνή ενός ιερέα, απαγγέλλοντας εκείνες τις πρώτες φράσεις του Συμβόλου της Πίστεως με όλη την επισημότητα την κατάλληλη για μια τέτοια ομολογία πίστης. Όμως η ψευδαίσθηση δεν διαρκεί για πολύ. Ταυτόχρονα με το τέλος της πρώτης φράσης, η φωνή παύει την απαγγελία της, διαμορφώνοντας τη φράση που ακολουθεί ("e che nell' ira io nomo") στα πλαίσια μιας γραμμής ευθέως μελωδικότερης και τονικά προσανατολισμένης, διαρθρωμένης από μια ξαφνική πτώση στη Μι ύφεση μείζονα, αποδιδομένης από το σύνολο της ορχήστρας» (Ricordi, σελ. 177, μ. 2-3). Εύστοχα η συγγραφέας επισημαίνει την αντίθεση που δημιουργείται μεταξύ «των ορχηστρικών δομών, των φωνητικών εντυπώσεων και της τονικότητας» (εστιάζοντας μάλιστα στη «σφοδρή παρέμβαση της ορχήστρας που κάνει τη Μι ύφεση μείζονα να ακούγεται κάπως απροσδόκητη»), η οποία (αντίθεση) συμπληρώνει το *σύντομο χρονικό διάστημα* που συμβαίνουν όλα αυτά «με μια πληθώρα ανάμικτων σημείων-αντιθέσεων, τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα το "Credo" να είναι δύσκολο να το δαμάσει κανείς τόσο εξ επόψεως μουσικής, όσο και εξ επόψεως κειμένου»[780].

Στην προσπάθειά της ωστόσο η συγγραφέας να διεισδύσει ακόμη περισσότερο στο νόημα αυτών των αντιθέσεων, κάνει λόγο για «μια μορφή μουσικής ανατροπής», όπου «η κατεστημένη ατμόσφαιρα προσευχής υπονομεύεται από τη διαφορετική αυτή φωνητική κίνηση, αυτήν την καινούργια "φωνή" που αναλαμβάνει τώρα τον έλεγχο. Η κίνηση προς τη μελωδία θα μπορούσε να αναγνωστεί σ' αυτήν την περίπτωση ως μια μετατόπιση προθέσεων, ένα σημείο που τονίζει τη στιγμή όπου η προσευχή εγκαταλείπεται χάριν μιας άλλης μορφής λόγου»[781].

Κατά την Bergeron, «με παρόμοιο τρόπο εμφανίζονται να λειτουργούν και οι πτώσεις», καθώς, «αν η μελωδία […] αναπαριστά μια μεταβολή προθέσεων στα αρχικά μέτρα – μια μετατόπιση προς έναν καινούργιο ομιλητή – η ισχυρή πτώση που έπεται από το σύνολο της ορχήστρας καθιστά αυτή τη μεταβολή ιδιαίτερα συναρπαστική. Το

---

[779] Ό.π., σελ. 81. Αξιοπερίεργη θεωρούμε πως είναι ωστόσο η αναφορά της συγγραφέως στην *εντύπωση μιας passacaglia*, που κατ' αυτήν προκαλείται από τη συχνή επανάληψη στο μέρος της φωνής *των βασικών γραμμών του παραπάνω μοτίβου*, όπως «το εμφατικά κατιόν σχήμα» του, που «επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά». Κατά την Corse, αυτό «το αδιάκοπο κατιόντως κινούμενο μοτίβο το βασισμένο στην αρμονική σχέση V-I, πάνω στο οποίο έχουν τεθεί άλλα στοιχεία, μοιάζει αρκετά με τη μορφή της παραδοσιακής και αρκετά τελετουργικής αυτής χορευτικής μορφής» (αυτ., σελ. 81-82).

[780] Ό.π., σελ. 193.

[781] Αυτ., σελ. 194.

"εγώ" που λέει "αποκαλώ" μάλλον παρά "πιστεύω" καθίσταται αυθεντικό μέσα από τη δύναμη της πτώσης, κάτι που αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν κανείς επισημάνει τη σχετική έλλειψη πραγματικών πτώσεων στο κομμάτι». Ειδικότερα, καθώς «αυθεντικές πτώσεις» σε αυτό «αποφεύγονται, […] προκαλεί έντονη εντύπωση πως τα μοναδικά σημεία ισχυρών καταλήξεων στο "Credo" μπορούν να συνδεθούν ευθέως με την παρουσία ενός ομιλητή σε πρώτο πρόσωπο. Ακολουθώντας την κατάληξη στη Μι ύφεση στη φράση "io nomo", η επόμενη δυναμική πτώση είναι μια σίγουρη άφιξη στη Ντο ελάσσονα», η οποία πραγματοποιείται στον ισχυρισμό του Ιάγου πως *φέρει εντός του την αρχέγονη λάσπη*. Τέλος, «η Ντο ελάσσων αναδιατυπώνεται για άλλη μια φορά ταυτόχρονα με το ρήμα "adempio", αν και αυτή τη φορά η επιβεβαίωση είναι περισσότερο περιστασιακού χαρακτήρα, με τη μορφή μιας ημίπτωσης που οδηγεί ευθέως στην επόμενη φράση»[782] (Ricordi, σελ. 179, μ. 1-3).

Τέλος, η Bergeron δεν παραλείπει να επισημάνει και τον καταλυτικό ρόλο που διαδραματίζει στην ανάδειξη των παραπάνω αντιθέσεων και *ανατροπών* η παρέμβαση των προαναφερθέντων «δύο καθαρά ορχηστρικών θεμάτων», χαρακτηρίζοντας ως πρώτο εκείνο «που εγκαθίσταται όταν το "Credo" αρχίζει πραγματικά» (Ricordi, σελ. 176, μ. 1-5) και ως δεύτερο εκείνο που *σκιαγραφείται από μόνα τα έγχορδα*, αφού «η ορχήστρα …σηματοδοτήσει το τέλος της δραματικής εισαγωγικής φράσης» του Ιάγου, «σε πλήρη διάταξη, διατυπώνοντας την πτώση στη Μι ύφεση» (Ricordi, σελ. 177, μ. 6 – σελ. 178, μ. 2): πρόκειται για μια «περισσότερο περίτεχνη μουσική φιγούρα, της οποίας η μελωδικότητα και ο ρυθμικός χαρακτήρας έρχεται σε ευθεία αντίθεση με το πρώτο θέμα». Η συγγραφέας θεωρεί ιδιαίτερα σημαντικό το ότι «οι παρεμβάσεις αυτές από την ορχήστρα αναδεικνύουν περαιτέρω την αίσθηση σύγκρουσης που περιέχεται μέσα στους ισχυρισμούς του Ιάγου, μια σύγκρουση που ενσαρκώνεται στην πρώτη και στην τελευταία λέξη του: "credo" και "nomo". Κατά την Bergeron, «αναπτύσσοντας αυτήν την πρόταση με αντιθέσεις, τα ορχηστρικά αυτά θέματα λειτουργούν σε μέγιστο βαθμό κατά τον ίδιο τρόπο με τα δύο ρήματα: παρουσιάζοντας δύο διαφορετικές "φωνές" – δύο "εγώ" – προορίζονται να παραμείνουν ξεχωριστά μεταξύ τους˙ έτσι όμως, τα δύο θέματα γίνονται το έμβλημα μιας κρίσης ταυτότητας, μιας κρίσης που αποτελεί τη βάση του προβλήματος της πίστης στο κομμάτι»[783].

Σύμφωνα πάντα με τον Hepokoski, «το δεύτερο τμήμα, το Β, απηχώντας τις αναφορές του κειμένου, διαιρείται σε τρεις υποενότητες», κάθε μια από τις οποίες «αρχίζει με τη λέξη "Credo" ή "E credo", και φωνητικά κατά ένα ημιτόνιο οξύτερα από την προηγούμενή της (Ντο, Ρε ύφεση, Ρε)», δίδοντας την αίσθηση πως «το ένα άρρητο δόγμα προστίθεται στο άλλο». Περαιτέρω ο μελετητής θεωρεί πως «ολόκληρο το δεύτερο μέρος είναι επεξεργασμένο ως μια διαδοχή ρηξικέλευθων φραστικών παραλλαγών, που υπόκεινται σε μια προοδευτική αποδόμηση – μια μέθοδος επεξεργασίας τυπική για ύστερο Βερντιανό στυλ»[784] (Ricordi, σελ. 180, μ. 3 – σελ. 186, μ. 4).

Εύστοχα για άλλη μια φορά η K. Bergeron επισημαίνει την *όμοια διαμόρφωση* της μελωδικής κίνησης στην αρχή κάθε υποενότητας και πάνω στη λέξη «Credo» – «μια βηματική ανιούσα κίνηση» *εντός μιας τρίτης* – θεωρώντας κατ' αρχάς την επανάληψη αυτή ως «ένα είδος ρητορικής έμφασης», τονίζοντας όμως ταυτόχρονα και την ανάγκη «η μελωδική αυτή επεξεργασία των διακηρύξεων να διακριθεί από την καθαρή απαγγελία του πρώτου "Credo"». Όμως το κατ' εξοχήν ενδιαφέρον στοιχείο «στο

[782] Αυτ., σελ. 194-195.
[783] Αυτ., σελ. 195-196.
[784] *Otello*, ό.π., σελ. 146-147.

επαναλαμβανόμενο "πιστεύω"» εντοπίζεται κατά τη συγγραφέα σε «ένα ενοποιό μοτίβο», συγκεκριμένα σε «ένα απόσπασμα προερχόμενο από τη χαρακτηριστική εκείνη μελωδία η οποία ανέτρεψε την αρχική απαγγελία» (βλ. άνωθι, σελ. 202). Κατά την Bergeron «η χρήση του συγκεκριμένου μελωδικού "σημείου" μπορεί να υποδηλώνει πως οι επόμενες διακηρύξεις πίστης πρέπει επίσης να θεωρηθούν ως ανατρεπτικές», ως εάν «το να λέει (ο Ιάγος) "πιστεύω" μελωδικά» να σημαίνει πως *με τον τόνο της φωνής του αλλοιώνει τη σημασία* του ρήματος[785].

Η πρώτη υποενότητα, όπου ο Ιάγος, με την ίδια ακλόνητη και θερμή πίστη που διακρίνει μια δύστυχη χήρα γυναίκα στην εκκλησία, ταυτίζεται με το *κακό* που φέρει εντός του αλλά και που εκπηγάζει από αυτόν και που αποδέχεται ως πεπρωμένο του, «εξ επόψεως τονικότητας στρέφεται περί την Ντο ελάσσονα»[786] (Ricordi, σελ. 180, μ. 3 – σελ. 182, μ. 3). Παράλληλα, η αδιάλειπτη παρουσία σε αυτήν του προαναφερθέντος δευτέρου μοτίβου της προηγούμενης ενότητας οδηγεί τον Hepokoski στην άποψη πως αποτελεί «παραλλαγή υλικού και ηχητικών σχέσεων» εκείνου[787].

Μια πρώτη αίσθηση λαμβάνουμε ήδη από το πρώτο μέτρο της συγκεκριμένης υποενότητας, όπου το εν λόγω μοτίβο αποδίδεται από τα βιολιά, τις βιόλες και τα ξύλινα πνευστά συνοδευόμενο από τις ρυθμικά επαναλαμβανόμενες συγχορδίες των χαλκίνων (κορνέττες και τρομπέττες), ενώ το ίδιο μοτίβο πλαισιώνει και την απατηλή πτώση στο τέλος του στίχου, αποδιδόμενο (ρυθμικά) από τα τύμπανα (Ricordi, σελ. 180, μ. 3-4). Περισσότερο διακριτική η παρουσία του κατά την απόδοση των δύο επόμενων στίχων, ενώ η «μοτιβικά σημαντική πλάγια πτώση iv-I στον στίχο "Per mio destino adempio", επιφέρουσα τη Ντο μείζονα (Picardy)» και που «θα επιστρέψει παραλλαγμένη στο τέλος του κομματιού»[788], πλαισιώνεται ωσαύτως από το παραπάνω μοτίβο, αποδιδόμενο τώρα *ff* και με υπόβαθρο τις συγχορδίες του συνόλου των χαλκίνων πνευστών (Ricordi, σελ. 182, μ. 1-3).

Η επόμενη υποενότητα, με την ευθεία αμφισβήτηση του αληθινού ύφους του *δικαίου ανθρώπου* και την ανενδοίαστη αμφισβήτηση και απόρριψη κάθε ηθικής αξίας που αυτός εκφράζει και πραγματώνει, αποδίδεται με περισσότερο συμβατικά μέσα· αίσθηση όμως προκαλεί η *αποφυγή αίσθησης ολοκλήρωσης* στην κατάληξή της, συνεπεία «της προσθήκης μιας εβδόμης κάτω από την τελική συγχορδία της "τονικής", στον στίχο "Sacrificio ed onor"»[789] (Ricordi, σελ. 182, μ. 4 – σελ. 184, μ. 1).

Η δραματική ένταση οδηγείται σε περαιτέρω κλιμάκωση στην τρίτη υποενότητα (Ricordi, σελ. 184, μ. 2 – σελ. 186, μ. 4), καθώς ο Ιάγος, μη αρκούμενος σε «αποκαλύψεις» προσωπικών του πεποιθήσεων ή σε αμφισβητήσεις «ηθικών» αξιών, διακηρύττει την τραγική μοίρα του ανθρώπου, εκφρασμένη στην αδυσώπητη πραγματικότητα της φθοράς και του θανάτου. Η εν λόγω κλιμάκωση απηχείται στη μουσική του τμήματος με ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο, αρχής γενομένης από τις «απειλητικές, τονικά ασαφείς συγχορδίες εβδόμης ελαττωμένης»[790], ενώ το αίσθημα άγχους που προκαλείται καθώς ο Ιάγος αναφέρεται στην ανθρώπινη ύπαρξη χαρακτηρίζοντάς την ως *το παίγνιο μιας άθλιας μοίρας*, εντείνεται με τις μιμήσεις της φωνής του από τα τσέλλα και τα κόρνα (Ricordi, σελ. 184, μ. 2-5). Όμως η κορύφωση επέρχεται κατά τη σκιαγράφηση της τόσο σύντομης, αλλά και τόσο τραγικής πορείας του ανθρώπου από τη γέννηση προς τον θάνατο, *από τον σπόρο της κούνιας, ως το σκουλήκι του τάφου*: εύστοχα ο συνθέτης θέλει τον «ομιλητή» να «προβάλλει με

---

[785] Ό.π., σελ. 194. Βλ. και σελ. 195, παρ. 1.
[786] Hepokoski, *Otello*, ό.π., σελ. 147.
[787] Αυτόθι.
[788] Αυτόθι.
[789] Αυτόθι.
[790] Αυτόθι.

σατανικό τρόπο το σπέρμα από το οποίο αρχίζει η ζωή σε αντίθεση με το ακίνητο σκουλήκι της ολοκληρωτικής φθοράς»[791], χαιρετίζοντας σαρκαστικά την αρχή του βίου με «ένα απρόβλεπτο 6/4 στη μείζονα συγχορδία με θεμέλιο το Σι»[792] ταυτόχρονα με «ένα κορυφαίο Φα δίεση» και ένα άνευ προηγουμένου ορχηστρικό ξέσπασμα (Ricordi, σελ. 185, μ. 1-2), που όμως οδηγείται σε μια ταχύτατη αποκλιμάκωση, «μια *staccato* κατάρρευση του όλου οικοδομήματος μέσα από το βίαιο unisono των εγχόρδων και των πνευστών» (Ricordi, σελ. 185, μ. 3-4), για να *κρυφτεί μακριά*, «στο Λα δίεση στη βάση του πενταγράμμου»[793], με υπόβαθρο «μια μηδενιστικά εντυπωσιακή ελαττωμένη πέμπτη, απομακρυσμένη από την κυρίαρχη Φα ελάσσονα του κομματιού, δυσοίωνο επακόλουθο της Σι ελάσσονος»[794]. Ιδιαίτερα σημαντικός και εδώ ο ρόλος της ορχηστρικής συνοδείας, καθώς πίσω από τους εξαιρετικά χαμηλόφωνους (*ppp, pppp*), συνεχείς τριλλισμούς των βιολιών, της βιόλας και του κλαρινέττου, αλλά και από το τρέμολο των βιολοντσέλλων και των τυμπάνων «βλέπουμε» το σαρκαστικό χαμόγελο του Ιάγου, τη στιγμή ακριβώς που θριαμβολογεί ειρωνικά, οραματιζόμενος τη φθορά και τον θάνατο (Ricordi, σελ. 186, μ. 3-4).

Η ολοκλήρωση του κομματιού στο φερόμενο ως τρίτο μέρος αυτού (*Α΄*, σύμφωνα με τη διαίρεση του Hepokoski) διακρίνεται αφ' ενός μεν για την λιτότητα των χρησιμοποιουμένων εκφραστικών μέσων, αφ' ετέρου όμως για την εντελώς απρόβλεπτη εξέλιξη της μουσικής επεξεργασίας του, κυρίως εξ επόψεως εναλλαγής τονικοτήτων (Ricordi, σελ. 186, μ. 5 – σελ. 189).

Κεντρικό θέμα των μόλις τεσσάρων στίχων που απαρτίζουν την αντίστοιχη ενότητα στο κείμενο του λιμπρέττου, το γεγονός του θανάτου. Όπως είναι γνωστό, εμμέσως πλην σαφώς ο Ιάγος έχει ήδη αναφερθεί σε αυτό στους στίχους που μόλις ακούστηκαν˙ τώρα όμως έρχεται να αναφερθεί στο κορυφαίο τραγικό γεγονός που καταδυναστεύει την ανθρώπινη ύπαρξη με ιδιαίτερα δραματικό τρόπο, τονίζοντας τον απρόσμενο και αιφνίδιο ερχομό του και το *τέλος* που αυτός σηματοδοτεί.

Ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να εισάγει την καταληκτική αυτή ενότητα επαναφέροντας το μοτίβο της αρχής του κομματιού, σήμα κατατεθέν του «αρνητικού» χαρακτήρα του Ιάγου, «αποδιδόμενο όμως τώρα *poco più lento*» και αντί του unisono, εμπλουτισμένο με πλήρεις αρμονικές συνηχήσεις, κινούμενες (ενίοτε) χρωματικά[795]. Ταυτόχρονα διαφοροποιείται αισθητά και η ενορχήστρωση, διακρινόμενη τώρα για τη μειωμένη της ένταση: αρχίζοντας από *f*, παρουσιάζει τάσεις περαιτέρω αποδυνάμωσης, ενώ απουσιάζουν από αυτήν τα «θορυβώδη» χάλκινα (κορνέττες, τρομπέττες, τρομπόνια) [Ricordi, σελ. 186, μ. 5 – σελ. 187, μ. 2).

Ο τρόπος αυτός με τον οποίο εισάγεται η καταληκτική αυτή ενότητα του κομματιού δίδει την αίσθηση ενός μάλλον προβληματισμένου Ιάγου, παρέχοντας μιαν εικόνα του εν μέρει τουλάχιστον διαφορετική εκείνης που απηχούσαν η μουσική και οι στίχοι του κομματιού που έχει προηγηθεί. Μια περισσότερο προσεκτική μελέτη της μουσικής επεξεργασίας ωστόσο οδηγεί στο συμπέρασμα πως στην πραγματικότητα ο Ιάγος ήταν και παραμένει ένας αμετανόητος μηδενιστής. Ο προβληματισμός που δήθεν τον διακατέχει, τα «ερωτήματα» που υποκρίνεται πως προσπαθεί ν' απαντήσει στη συνέχεια δεν είναι γι' αυτόν παρά οι αφορμές για την τελική επικύρωση του

[791] Godefroy, ό.π., σελ. 267.
[792] Hepokoski, Otello, σελ. 147.
[793] Godefroy, ό.π., σελ. 267.
[794] Hepokoski, *Otello*, ό.π., σελ. 147.
[795] Αυτόθι.

μηδενιστικού του *πιστεύω*, όπως διατυπώνεται στο καταληκτικό δίστιχο: *La Morte è il Nulla, / è vecchia fola il Ciel.*

Σ' αυτό το συμπέρασμα θα μπορούσε να οδηγήσει και η ιδιαίτερα εμπεριστατωμένη ανάλυση της μουσικής που επιχειρεί ο Hepokoski, ο οποίος θεωρεί πως πέραν του «κυκλικού» χαρακτήρα που εξασφαλίζει στο «Credo» το συγκεκριμένο μέρος, ταυτόχρονα «προσφέρεται προκειμένου να προετοιμάσει και να επιτελέσει μιαν από τις πλέον εντυπωσιακές αυταπάτες (tricks) στη μουσική», καθώς, «εξαπατώντας τον ακροατή ώστε να πιστέψει σε μια τονικότητα», συγκεκριμένα στη Ρε ύφεση μείζονα του στίχου *vecchia fola*, την ίδια στιγμή, *με μια όμοια με ραπισμό κίνηση*, «τον φέρνει πρόσωπο με πρόσωπο με την πραγματική τονικότητα, τη Φα μείζονα (Φα ελάσσονα με Picardy)»[796].

Πάντα κατά τον Hepokoski, η παραπάνω «απάτη» σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στον βασανιστικό τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται η (τονική) επεξεργασία του κειμένου, καθώς «με κάθε σαρκαστικό λεκτικό χτύπημά του ο Ιάγος μας προ(σ)καλεί να εστιάσουμε στο νόημα του κειμένου, ενώ την ίδια στιγμή, "πίσω από την πλάτη μας", χειρίζεται επιτηδευμένα το τονικό πλαίσιο». Συγκεκριμένα, η επανεμφάνιση του αρχικού μοτίβου επαναφέρει εν προκειμένω την αρχική (και καταληκτική!) τονικότητα του κομματιού, καθώς «τα πρώτα λόγια του Ιάγου, 'Vien dopo tanta irrisïon', ακούγονται με υπόβαθρο τη συγχορδία της υπομέσης ελάσσονος», στα πλαίσια μιας «"απατηλής πτώσης" στη Φα», αποδιδομένης με εξαίσιο τρόπο, χάρη τόσο στις παράλληλες πέμπτες των εγχόρδων, όσο και στον ξεχωριστό ήχο της απόδοσης της παραπάνω συγχορδίας από τα τέσσερα τρομπόνια[797]. Η παραπάνω τονικότητα ωστόσο εγκαταλείπεται άμεσα, καθώς στη λέξη «Θάνατος» (*Morte*) η μουσική «φθίνει σε μια ζοφερή ελαττωμένη 7η»[798], που σε συνδυασμό με το *ppp* των κρουστών δίδει με ανατριχιαστικό τρόπο την αίσθηση της αιφνίδιας όσο και «σιωπηλής» κυριαρχίας του θανάτου (Ricordi, σελ. 187, 2-4).

Στην προαναφερθείσα ανάλυσή τους οι G. & R. Edwards εστιάζουν ιδιαίτερα στον στίχο του λιμπρέττου όπου ο Ιάγος «διερωτάται» κατ' επανάληψη για το επέκεινα του θανάτου (*E poi?...e poi?*), κάνοντας λόγο αφ' ενός για «μια διαδοχή φθινουσών ορχηστρικών συγχορδιών», που σε συνδυασμό με «ένα *poco più lento* tempo τονίζει με έμφαση τον ύπουλο υπαινιγμό στο ερώτημα του Ιάγου», τονίζοντας όμως παράλληλα τον σημαντικό ρόλο των *εκτενών παύσεων*, που *έρχονται ως αντιστάθμισμα* του παραπάνω ερωτήματος, υποδηλώνοντας «ένα ανειλικρινές, διπρόσωπο κοίταγμα προς αμφότερες τις πλευρές της σιωπηλής αίθουσας». Κατά τους μελετητές, ο διερωτώμενος (και διαλογιζόμενος) Ιάγος «(φαίνεται να) δίδει στους ακροατές μιαν ευκαιρία ν' απαντήσουν στο ερώτημά του μέσα τους, μόνο και μόνο για να χλευάσει την αφέλειά τους με το σαρδόνιο ψιθύρισμά του "La Morte è il Nula"»[799].

Αυτή η ύπουλη, ιδιοτελής αμφισημία του λακωνικού ερωτήματος του Ιάγου απηχείται στη μουσική που πλαισιώνει την επαναλαμβανόμενη διατύπωσή του με ένα «παιχνίδι» εναλλαγής των παραπάνω τονικοτήτων (Ρε ύφεση – Φα): όπως παρατηρεί και πάλι ο Hepokoski, το αρχικό μοτίβο του κομματιού «επανέρχεται και πάλι, τώρα *pp* (sic), προκαλώντας αυτή τη φορά πτώση στη Ρε ύφεση μείζονα, πριν το ερώτημα "E poi?" (ξανά μέσω παραλλήλων πεμπτών)»[800] [Ricordi, σελ. 187, μ. 5-6]. Ταυτόχρονα όμως, καθώς ακούγεται μόνο η αρχή του, ενώ για την απόδοσή του ο

---

[796] Αυτόθι.
[797] Αυτόθι.
[798] Αυτόθι.
[799] Ό.π., σελ. 126.
[800] *Otello*, ό.π., σελ. 147.

συνθέτης περιορίζεται στην ομάδα των εγχόρδων, το συγκεκριμένο μοτίβο φαίνεται πως παρουσιάζει μια τάση αποδόμησης, που γίνεται ακόμη πιο αισθητή στο «φευγαλέο» αλλά και «αμφίβολο» πέρασμα στη Φα ελάσσονα, καθώς της επανάληψης του ερωτήματος προηγείται μια iv^{6} στην τονικότητα αυτή, ενώ την ίδια στιγμή, «με το κρίσιμο Ρε ύφεση στο μπάσσο» ο συνθέτης δίδει μια λανθάνουσα αίσθηση επιστροφής στην ομώνυμη τονικότητα[801] (Ricordi, σελ. 187, μ. 7 – σελ. 188, μ. 2).

Η ίδια εναλλαγή προλαμβάνει και την έσχατη διατύπωση του επίμαχου ερωτήματος, με το μοτίβο να αποδομείται περαιτέρω, εκπροσωπούμενο μόνο από τους τρεις πρώτους φθόγγους του σε ένα pizzicato των τσέλλων. Η χαρακτηριστική σχέση Τονικής-Δεσπόζουσας, εκφρασμένη με την κατιούσα 5^{η}, δίδει σαφώς την αίσθηση της Φα ελάσσονος ˙ όμως η κίνηση από το Ντο προς το Ρε ύφεση, σχέση προσαγωγέα-τονικής στην τονικότητα του δεύτερου φθόγγου, οδηγεί και πάλι στη Ρε ύφεση, μια ανατροπή που εύστοχα υπογραμμίζει ο συνθέτης με τη μεταβολή από pizzicato σε arco (Ricordi, σελ. 188, μ. 2-4).

Τέλος, συνεχίζει ο Hepokoski, «έπειτα από το καθοριστικό "La Morte è il Nulla" η ορχήστρα εφορμά, αποδίδοντας με δριμύτητα τη θεωρούμενη ως δεδομένη τονικότητα της Ρε ύφεση μείζονος, πραγματοποιώντας σε αυτήν μια πλάγια πτώση ("Amen") ταυτόχρονα με τον στίχο 'È vecchia fola il Ciel'». Μολονότι ο συγγραφέας θεωρεί τη συγκεκριμένη πτώση (IV-I) ως «αρκούντως αξιόπιστη», καθώς «απηχεί ξεκάθαρα την παράλληλη κατάληξη της πρώτης Υποενότητας του Δευτέρου Μέρους (Β)» (βλ. άνωθι, σελ. 203), χαρακτηρίζει την παραπάνω τονικότητα ως «τονική αυταπάτη», επισημαίνοντας πως η εν λόγω «'Amen' πτώση δεν ήταν παρά ένα κυνικά κακόγουστο αστείο, όμοια με τον παράδεισο στο κείμενο του Ιάγου», καθώς «στον αμέσως επόμενο τονισμένο χρόνο το σύνολο της ορχήστρας σε θριαμβικό τόνο, με χαιρέκακη ικανοποίηση, σφυροκοπά την πραγματική τονική, τη Φα μείζονα […], αφήνοντας εμβρόντητο τον ακροατή, ο οποίος έχει στραμμένη την προσοχή του αλλού». Κατά τον Hepokoski είναι ο καλύτερος τρόπος για τον θεατή «προκειμένου να κατανοήσει το δόλο του Ιάγου», έχοντας προσωπική εμπειρία με αυτόν – «στην πραγματικότητα, διαπιστώνοντας ο ίδιος πως εμπαίζεται από την ορχήστρα 'του Ιάγου'», που τώρα θριαμβολογεί εκστασιαζόμενη με μια διαδοχή τριήχων[802] (Ricordi, σελ. 188, μ. 4 – σελ. 189).

Η παραπάνω ανάλυση σε συνάρτηση με τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις κυρίως των μελετητών εκείνων που έχουν διερευνήσει σε βάθος τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου και της μουσικής του απόδοσης, καθιστούν, θεωρούμε, σαφές πως το «Credo» του Ιάγου δεν αποτελεί ομολογία «πίστεως» δαιμονικού περιεχομένου, έκφραση ολοκληρωτικής αφοσίωσης στο *κακό*. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Hepokoski, «θεωρείται συχνά πως ο Ιάγος της όπερας είναι ένας Μεφιστοφελικός χαρακτήρας […]», του οποίου η κακία εκδηλώνεται ήδη από την αρχή «περισσότερο ξεκάθαρα σε σχέση με το δράμα του Shakespeare […]»˙ ως πρώτο λόγο δε για τη θεώρηση αυτή αναφέρει ο συγγραφέας «την παρουσία του υπερβολικού 'Credo' της Β΄ Πράξης, το οποίο δεν ανταποκρίνεται επακριβώς σε κάποια εκτενή ενότητα στο θεατρικό και το οποίο, προσδιορίζοντας τον Ιάγο, υποδηλώνει σατανισμό, καθώς και μια προτίμηση του κακού για χάρη του κακού». Ως εκ τούτου, συνεχίζει ο μελετητής, «μπορεί να θεωρηθεί εκ πρώτης όψεως παράδοξο πως στη "σκηνική οδηγία" (*disposizione scenica*) ο Boito εμφανιζόταν σταθερά ως αντίθετος σε μια διαβολική ερμηνεία του Ιάγου, θεωρώντας ως "το πλέον χονδροειδές των λαθών, το πιο χυδαίο

[801] Αυτόθι.
[802] Αυτόθι, σελ. 147-148.

σφάλμα…το να τον ερμηνεύσει κάποιος σαν (να πρόκειται για) μια μορφή ανθρωπόμορφου δαίμονα, το να προσδώσει σ' αυτόν μια Μεφιστοφέλεια χλεύη και να τον κάνει να ρίχνει παντού Σατανικές ματιές"». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «η αντίφαση είναι φαινομενική, καθ' ότι ο Boito – ακολουθώντας ασφαλώς τον Verdi, ο οποίος στο σημείο αυτό ήταν ξεκάθαρος, όπως φαίνεται σε αρκετές επιστολές του […] – απλά επεξηγούσε στους μελλοντικούς ερμηνευτές πως η ουσία του Ιάγου έγκειται στην πειστική του ικανότητα να εξαπατά, να χειρίζεται επιτηδευμένα το δικό του φαίνεσθαι»[803].

Δεν θα μπορούσαμε ωστόσο να ολοκληρώσουμε την αναφορά μας στο «Credo» του Ιάγου χωρίς να παραθέσουμε τις ιδιαίτερα πρωτότυπες και ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του συγκεκριμένου ρόλου από τον Άτιλα Τσάμπαϊ. Ο μελετητής ερμηνεύει κατ' αρχάς την όλη συμπεριφορά του συγκεκριμένου ήρωα με κριτήρια κοινωνικοπολιτικά, θεωρώντας πως «η σταδιακή πτώση του Οθέλλου δημιουργεί στα ιστορικά συμφραζόμενα το χώρο για την άνοδο του Ιάγου. Με τρομακτική λογική ο Σαίξπηρ παρουσιάζει ολόκληρη την ανατροπή της αρχικής διαλεκτικής κυρίου-υπηρέτη: στον Οθέλο ανήκει το παρελθόν, το μέλλον ανήκει στον Ιάγο». Με την προσέγγισή του αυτή ο Τσάμπαϊ καταφέρνει να ερμηνεύσει μια βασική πτυχή της συμπεριφοράς του Ιάγου, αυτή του ψυχρού, αδιάφορου σχολιαστή – *Io non sono che un critico*: «Ο μεσαιωνικός μανιακός ήρωας πρέπει να παραχωρήσει τη θέση του στον νέο τύπο του ψυχρού υπολογιστή πολιτικού. […]. Το επικίνδυνο στοιχείο του Ιάγου είναι η πληγωμένη του υπερηφάνεια, η ζήλια του, η αρχομανία του. […]. Ο Ιάγος είναι ο νέος αντιήρωας. […]. Ούτε δαίμονας ούτε θεατρικός κακός, απλώς ένας λαμπρός αναλυτής και κυνικός»[804].

Καθώς ο πληγωμένος εγωισμός του Ιάγου αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία της αποτρόπαιης συμπεριφοράς του, κάθε ερμηνεία του ρόλου του με βάση τη μεταφυσική στερείται νοήματος. Εύστοχα ο Τσάμπαϊ παραπέμπει στο *Σχέδιο Οθέλος* της Αυστριακής ποιήτριας, φιλοσόφου και ψυχολόγου Ίνγκεμπργκ Μπάχμαν, όπου η ίδια επισημαίνει πως ο Ιάγος «δεν είναι διάβολος,…είναι άνθρωπος, αλλά ενός είδους το οποίο δεν έχουμε ούτε καν μάθει να κατανοούμε, κι ας έχει διαβεί αυτό το έργο τόσους αιώνες». Κατά την Μπάχμαν, συνεχίζει ο Τσάμπαϊ, «η όπερα θα έπρεπε να έχει τον τίτλο *Ιάγος*», διότι «το έργο ζει μόνο από ένα χαρακτήρα και τον υπόγειο κινητήρα του τον δίνει μόνο ένας – αυτός είναι ο ήρωας, η διάνοια και η μεθοδικότητα του οποίου είναι υπέρμετρα τρομερές. Όχι κακόβουλες, τρομερές». Η μεγάλη ποιήτρια και φιλόσοφος δεν παραλείπει, ασφαλώς, να αναφερθεί και στο *Credo*, θεωρώντας το ως «το συνεπέστερο Πιστεύω που υπάρχει για έναν συνεπή δολοφόνο, δηλαδή για τον έξυπνο δολοφόνο. Διαλύει τους ανθρώπους, που γι' αυτόν δεν είναι άνθρωποι αλλά κούκλες για ανάλυση, τους κάνει να υποφέρουν και να φωνάζουν και να σκοτώνουν. Οι άλλοι είναι οι άνθρωποι, ανεπαρκείς, αξιολύπητοι, άρρωστοι, βλάκες, αλλά ο Ιάγος υπερέχει με την τρομακτικότητά του, δοκιμάζει τους άλλους μέχρι θανάτου. Να δοκιμάζεις τους άλλους μέχρι θανάτου δεν είναι κακόβουλο, είναι θηριώδες, αλλά κι αυτό είναι ήπια έκφραση. Είναι ανθρώπινο. Είναι δυνατό να οδηγηθούν άνθρωποι στο θάνατο, αλλά αυτό μόνο ο άνθρωπος μπορεί να το κάνει. Και ο Ιάγος είναι ένα ακραίο παράδειγμα του τι μπορεί ο άνθρωπος. […]»[805].

---

[803] Αυτ., σελ. 181.

[804] «Στην εποχή του Ιάγου. Ο Οθέλος του Βέρντι και η πτώση του ήρωα της όπερας», *Ο σιωπηλός έρωτας*…, ό.π., σελ. 277.

[805] Αυτόθι, σελ. 277-278.

Ο Τσάμπαϊ ολοκληρώνει την αναφορά του στη συγκεκριμένη όπερα προσδίδοντας στον ρόλο του Ιάγου και μια «προφητική» διάσταση, η οποία, θεωρούμε αποτελεί και το «κλειδί» για την πλέον εύστοχη ανάγνωση και ερμηνεία του *Credo*. Σύμφωνα με τις ευφυέστατες επισημάνσεις του, «οι Οθέλοι,…, έχουν σχεδόν εξαφανιστεί, ή το πολύ-πολύ φυτοζωούν σε πανηγύρια, σε ρινγκ πυγμαχίας, σε φιλμ του Χόλιγουντ ή στη σκηνή της ποπ. Ο τύπος της Δεισδαιμόνας, της γυναικείας αυτοθυσίας, διαδεδομένος μέχρι πριν από λίγα χρόνια, χάνεται επίσης ταχύτατα, *αλλά οι Ιάγοι, οι πολλοί μικροί και οι λίγοι μεγάλοι, αυτοί κυβερνούν ακόμη περισσότερο από ποτέ τον κόσμο, καθορίζουν την κοινωνική μας συμπεριφορά, δηλητηριάζουν τη σκέψη μας και καταστρέφουν τα αισθήματά μας. Ο Ιάγος είναι το πρότυπο του ασυνείδητου σύγχρονου καριερίστα, και η δική του "θεολογία της κόλασης" η θρησκεία της απελπισμένης εποχής μας*»[806] (οι σημάνσεις ημέτερες).

Atto Terzo. Scena III. Otello.
G. Ricordi, n.d.[1913]. Plate 113955 [P.R. 155]
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_III_(full_score).pdf.

Στον αντίποδα του μηδενιστικού παραληρήματος του Ιάγου βρίσκεται ο σπαρακτικός Μονόλογος του Οθέλλου που έπεται του διαλόγου του με τη Δυσδαιμόνα στη Γ΄ Πράξη της όπερας. Ο ένδοξος στρατηγός, κυριευμένος από το πάθος της ζήλειας και έρμαιο των δολοπλοκιών του Ιάγου, έχοντας χαρακτηρίσει τη γυναίκα του ως *εταίρα* («λύση» που προέκρινε ο Boito αντί του απλούστερου χαρακτηρισμού της ως «πόρνης» στο Σαιξπηρικό κείμενο, καθώς αυτή «δεν άρεσε στον Verdi»[807]), «επιστρέφει στο κέντρο της σκηνής προκειμένου ν' αποδώσει το εκτενέστερο solo του στην όπερα»[808], οικτείροντας εαυτόν για τη δεινότατη θέση στην οποία έχει περιέλθει, «θύμα διαδοχικών συναισθημάτων ντροπής, δυστυχίας και οργής»[809].

Μολονότι δεν πρόκειται για προσευχή με τη στενή έννοια του όρου, ο παρών μονόλογος δεν είναι παρά μια απεγνωσμένη στροφή της σκέψης του ήρωα προς τον *ουρανό*, μια συντετριμμένη «εξομολόγηση» και αναζήτηση ελπίδας. Ο άλλοτε ισχυρός και γενναίος στρατιωτικός, μονολογώντας «λέγει στον Θεό πως θα ήταν καλύτερα για Εκείνον να τον είχε βασανίσει μ' έναν άλλο τρόπο, όπως φτώχεια, ντροπή, ήττα»[810], αφανίζοντας όλες τις τιμές που απέκτησε στα πεδία των μαχών:

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
della miseria, della vergogna,
far de' miei baldi trofei trionfali
una maceria, una menzogna…

Τίποτε από τα παραπάνω δεν συγκρίνεται στη σκέψη του ήρωα με την (υποτιθέμενη) προσβολή της συζυγικής του τιμής και υπόληψης. Όλα αυτά «θα τα

[806] Αυτόθι, σελ. 278-279.
[807] Berger, ό.π., σελ. 407.
[808] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 218. Βλ. και J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 376.
[809] Toye, ό.π., σελ. 414.
[810] Berger, ό.π., σελ. 407.

δεχόταν υπομονετικά», θεωρώντας τα ως «το θέλημα του Θεού», σηκώνοντας καρτερικά *τον σταυρό του μαρτυρίου και της ντροπής*[811]:

e avrei portato la croce crudel

d' angoscie d' onte

con calma fronte

e rassegnato al volere del ciel.

Συγκρίνοντας ο Osborne το παραπάνω κείμενο του λιμπρέττου με τον αντίστοιχο «λόγο του Οθέλλου» στην 2η Σκηνή της Δ΄ Πράξης του Σαιξπηρικού δράματος, θεωρεί αυτό ως *κατ' εξοχήν επιτυχημένο παράδειγμα* «της μεθόδου του Boito στο ν' αποδίδει Σαίξπηρ σε δυνάμενους να τραγουδιστούν Ιταλικούς στίχους». Κατά τον συγγραφέα η αντιπαραβολή των δύο κειμένων «αποκαλύπτει πως, αν και ο ίδιος ουδόλως μετέφρασε το σύνολο του κειμένου, ούτε απέδωσε πιστά στίχο προς στίχο τις ενότητες εκείνες τις οποίες είχε επιλέξει ως παράλληλες, ο στίχος του λειτουργεί ως αυτόνομος διασώστης του νοήματος του Shakespeare, ως ένας αντικειμενικός υποστηρικτής της ποιητικής γνησιότητας»[812].

Ιδιαίτερο εξάλλου είναι το ενδιαφέρον που δείχνουν οι μελετητές αναφορικά με τη μορφή του συγκεκριμένου μονολόγου. Ο J. Budden χαρακτηρίζει αυτόν ως «την πλησιέστερη προσέγγιση» του ήρωα «στη συμβατική άρια», επισημαίνοντας όμως παράλληλα πως «ο λόγος του Otello, επεξεργασμένος ως μονόλογος, μεταμορφώνει τη ρομάντζα σε ελάσσονα-μείζονα σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο ακροατής δεν συνειδητοποιεί πλέον τη μορφή καθ' εαυτήν, παρά μόνο την εκφραστική προοπτική την οποία αυτή εξυπηρετεί»[813]. Ανάλογες και οι επισημάνσεις του G. de Van, ο οποίος θεωρεί τον παρόντα μονόλογο ως ένα από τα τελευταία παραδείγματα τοποθέτησης «δύο διαφορετικών τμημάτων αντιθέτων μεταξύ τους σε μιαν άρια με ένα και μόνο μέρος». Ο συγγραφέας μάλιστα θεωρεί πως «ο Verdi εν προκειμένω χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη τεχνική με φοβερά αποτελεσματικό τρόπο», καθώς «το σχήμα της άριας συνδέεται στενά με το δράμα», με την αντίθεση να διαδραματίζει πράγματι καταλυτικό ρόλο και με τη μορφή να παραμένει ανοικτή λόγω της απουσίας της επανάληψης[814].

Ο Budden εστιάζει κατ' αρχάς στην πλήρη κατάρρευση του ήρωα, θεωρώντας τη μουσική επεξεργασία του μονολόγου ως συνάδουσα πλήρως με τη δεινή ψυχολογική κατάσταση στην οποία αυτός έχει περιέλθει. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να ψιθυρίζει αποσπασματικά πάνω σε μία και μόνο νότα. Η απόγνωσή του απηχείται από την ορχήστρα, η οποία βυθίζεται καταπονημένη σε μια κατιούσα χρωματική κλίμακα πάνω σ' έναν ισοκράτη στην τονική, ενώ η μουσική ιδέα αναπτύσσεται μέσα από επαναλήψεις και αναπτύξεις ενός θλιμμένου τριήχου στα πρώτα βιολιά»[815]. Ανάλογη και η αναφορά του W. Berger, ο οποίος, θεωρώντας τον συγκεκριμένο «εκτενή μονόλογο» ως περίληψη όλου του ρόλου, επισημαίνει ωσαύτως πως «αρχίζει με ένα μονότονο pianissimo και με την επισήμανση "voce soffocata",

---

[811] Αυτόθι.

[812] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 418.

[813] *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 376-377.

[814] Ό.π., σελ. 129. Κατά τον συγγραφέα, «όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν πως η συγκεκριμένη μέθοδος ταίριαζε στον συνθέτη πολύ περισσότερο απ' ό, τι η θεωρουμένη ως Μπελλίνεια μορφή (a1 a2 b1 b2) και οι παραλλαγές της, οι οποίες περιορίζονται σ' ένα πλήρες μελωδικό τόξο».

[815] *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 377.

υπαινιγμό πως ο Otello πάσχει από επιληψία ή άλλες ψυχοσωματικές ασθένειες»[816]. Ο D. Hussey εξ ετέρου, αναλύοντας με τη σειρά του τον παρόντα μονόλογο θεωρεί αυτόν ως αποτελούμενο «από μια κατιούσα κλίμακα, πάνω στην οποία ο Otello διηγείται τις σκέψεις του πάνω σε δύο και μόνο φθόγγους», συγκεκριμένα «σ' εκείνους της τονικής και της δεσπόζουσας της τονικότητας». Κατά τον συγγραφέα, «υπάρχουν κάθε λογής "αστάθμητοι παράγοντες" – της τονικότητας και του ρυθμού, καθώς και της φωνητικής γραφής – που συνδυάζονται προκειμένου να μετατρέψουν μια μονοτονία και μια κατιούσα κλίμακα στην πλέον τραγική έκφραση απόγνωσης που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς, καθώς και εκείνου του πλήρους κενού της ανθρώπινης ψυχής έπειτα από το ξέσπασμα ενός ανεξέλεγκτου θυμού». Εύστοχα ο Hussey εστιάζει κατά πρώτον στην τονικότητα, «τη σπάνια και απόμακρη Λα ύφεση ελάσσονα»: κατ' αυτόν, «όταν υπάρχουν περισσότερες από τέσσερις υφέσεις στον οπλισμό, μπορεί κανείς να είναι βέβαιος πως ο Verdi υπονοεί τραγικά πράγματα». Κατά δεύτερον, συνεχίζει ο συγγραφέας, «υπάρχει ο ρυθμός της κατιούσας κλίμακας, ο οποίος προχωρεί, όντως, με αρκετή σταθερότητα, όμως έχει κάθε φθόγγο της να προετοιμάζεται από ένα ζωηρά τονισμένο τρίηχο δεκάτων έκτων στον ατόνιστο χρόνο. Αν σε αυτό προστεθεί μια συγκοπτόμενη συνοδεία στο μπάσσο και το όλο σχήμα εισαχθεί από μια δις παρεστιγμένη κατιούσα χρωματική κλίμακα από την δεσπόζουσα προς την τονική», προκύπτει, κατά τον συγγραφέα, ένα περίπλοκο κείμενο απλότητας[817].

Αναφερόμενος ο J. Budden στην αρμονική επεξεργασία του μονολόγου θεωρεί πως «έπειτα από την πλούσια αρμονική υφή» του ντουέττου που μόλις προηγήθηκε, «η κενότητα του solo του Otello είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή», αποτελώντας «μοναδική έκφραση ψυχικής εξουθένωσης, όπου ακόμη και το σχήμα των τριήχων μοιάζει εγκλωβισμένο από το άκαμπτο Λα ύφεση των μπάσσων και των κόρνων, δημιουργώντας ασυνήθιστους αρμονικούς συνδυασμούς στην προσπάθειά του ν' αποδράσει»[818]. Ο G. de Van εξ ετέρου επισημαίνει τον ρόλο της ορχήστρας, η οποία, όπως αναφέρει, «περιγράφει το βάθος της απόγνωσης» του ήρωα, με μια «πληκτική κατιούσα χρωματική κίνηση των εγχόρδων από το Μι ύφεση προς το Λα ύφεση, τα τρίηχα στα βιολιά, κινούμενα κάθε φορά κατά ένα βήμα χαμηλότερα, και με τα βαριά λικνίσματα στα τσέλλα και στο φαγκότο»[819] (Ricordi, σελ. 346, μ. 7 – σελ. 349).

Οι μελετητές ωστόσο εστιάζουν και στο σημείο όπου η φωνή του ήρωα «ανέρχεται σταδιακά προς έναν ελεγχόμενο λυρισμό»[820], αρχίζοντας «να τραγουδάει "dolcissimo", καθώς αυτός αναμιμνήσκεται την ομορφιά που (όπως νομίζει) έχει πλέον αποστερηθεί»[821]:

Ma, – o pianto, o duol! –
m' han rapito il mirraggio
dov' io, giulivo, l' anima acqueto.
Spento è quell sol,
quell sorriso, quell raggio
che mi fa vivo, che mi fa lietto!

[816] Ό.π., σελ. 407.
[817] Ό.π., σελ. 269.
[818] *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 377.
[819] Ό.π. σελ. 297.
[820] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 219.
[821] Berger, ό.π., σελ. 407.

Ο D. Hussey αναφέρεται λεπτομερώς στην εν λόγω τονική μεταβολή εστιάζοντας στο φωνητικό μέρος, αναφερόμενος συγκεκριμένα στο σημείο εκείνο όπου «η φωνή του ήρωα ανέρχεται μια τρίτη μεγάλη αντί της κατιούσας τετάρτης»[822] (Ricordi, σελ.349. μ. 4-5). Αναλυτικώτερος ο Budden, θεωρεί το πέμπτο μέτρο «έπειτα από τη δεύτερη επανάληψη» της αρχικής κατιούσας κλίμακας ως το σημείο εκείνο όπου η φωνή του ήρωα «αρχίζει ν' ανακτά λίγη από την ενέργειά της», καθώς «ο ισοκράτης εγκαταλείπεται», ενώ «το σχήμα με τα τρίηχα κινείται με περισσότερη ελευθερία». Κατά τον συγγραφέα, «η πτώση που προετοιμάζει το μέρος στη μείζονα τονικότητα», στην απόδοση των παραπάνω στίχων, διακρίνεται για την αυθεντικότητά της: «μια δεσπόζουσα με ενάτη, τόσο απρόσμενη, ώστε να δίδει την αίσθηση ενός ρίγους μέσα στον πόνο», ενώ «η σχέση του καινούριου αυτού τμήματος με το πρώτο (Μι ύφεση μείζων – Λα ύφεση ελάσσων) το αποστερεί από κάθε συνηθισμένη αίσθηση ανακούφισης»[823] (Ricordi, σελ. 349, μ. 5-6). Κατά τον G. de Van τέλος, η ορχηστρική συνοδεία γίνεται στη συγκεκριμένη ενότητα «περισσότερο συναρπαστική», καθώς «επανακτά τον παραδοσιακό της ρόλο, αυτόν της συνοδείας»[824], ενώ αίσθηση προκαλεί η κορύφωση της μελωδικής γραμμής στο $Σι^3$ ύφεση στη λέξη «raggio» (Ricordi, σελ. 351, μ. 1-3).

1.3. Θρησκευτικές σκηνές και χορωδιακά

1.3.1. *OBERTO*

Atto Secondo. Scena Sesta. Coro di Cavalieri[825].
Ricordi, 137473. http://imslp.org/wiki/File:PMLP87216-Verdi--Oberto--vocal_score.pdf.

Οι τραγικές συνέπειες της ανθρώπινης ματαιοδοξίας και του αναίτιου αδελφοκτόνου μίσους βρίσκονται στο επίκεντρο του σχολιασμού μιας χορωδίας Ιπποτών αμέσως έπειτα από το Κουαρτέττο της Β΄ Πράξης (βλ. κάτωθι, σελ. 541-543) της πρώτης γνωστής όπερας του συνθέτη. Αφορμή για τα σχόλια της χορωδίας, η οργή που λίγο πριν είδαν να αστράφτει στα βλέμματα τόσο του Oberto, Κόμητα του San Bonifacio, όσο και του Riccardo, πρώην εραστή και αποπλανητή της κόρης του, παρά την δήθεν προσπάθεια συμφιλίωσης ανάμεσά τους. Η πρόσκληση του πρώτου σε μονομαχία (*Stretta*) μπορεί να έλαβε χώρα κρυφίως, όμως δεν έλαθε της προσοχής τους. Ως εκ τούτου οι Ιππότες δεν κρύβουν την ανησυχία τους για μια επικείμενη αιματοχυσία.

Ο σχολιασμός των Ιπποτών, ηθικολογικού χαρακτήρα – «όπως συμβαίνει συχνά στα λιμπρέττα του Solera»[826] – και σύμφωνα με το πρότυπο της παρέμβασης του Χορού στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, κατά τον Budden[827], περιέχεται σε μιαν οκτάστιχη στροφή στο κείμενο του λιμπρέττου, αποτελεί δε το «κεντρικό τμήμα» του

---

[822] Ό.π., σελ. 269.
[823] *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 377-378.
[824] Ό.π., σελ. 297.
[825] Για μια αναλυτική εξιστόρηση των όσων έχουν προηγηθεί βλ. J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 1, ό.π., σελ. 52-62. Για περισσότερο συνοπτικές αναφορές βλ. Berger, ό.π., σελ. 78-79, Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 24-26, R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 58, F. Toye, ό.π., σελ. 225
[826] Lewsey, ό.π., σελ. 135.
[827] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 62.

εν λόγω χορωδιακού. Το περιεχόμενο της στροφής είναι κατ' εξοχήν θρησκευτικό, καθώς σημείο αναφοράς αποτελεί ο Σταυρός του Χριστού και το μήνυμα ειρήνης που ο Υιός του Θεού έστειλε με τη θυσία Του αυτή. Έπειτα από μια αναφορά στην ανθρώπινη ματαιοδοξία και σκληροκαρδία – με αφορμή το μίσος ανάμεσα στους δύο Ιππότες – καταλήγει με την αποκήρυξη κάθε εχθρικής διαμάχης, θεωρουμένης ως «κατάρας του Θεού», καθώς και με την ευχή για την επικράτηση της ειρήνης. Μολονότι εξ επόψεως διαρκείας το εν λόγω τμήμα είναι το συντομότερο του χορωδιακού – μόλις 18 μέτρα επί συνόλου 80 – το καθαυτό μουσικό ενδιαφέρον του κομματιού επικεντρώνεται σε αυτό, καθώς τα πρώτα 32 μέτρα έχουν χαρακτήρα «προλόγου», με μια ορχηστρική εισαγωγή και μερικούς διαλόγους μεταξύ των Ιπποτών, ενώ το καταληκτικό *Allegro molto mosso,* με κάποια στοιχεία περιγραφικά, προετοιμάζει κατ' ουσίαν για την επόμενη Σκηνή.

Το σχόλιο των τεσσάρων πρώτων στίχων έχει μάλλον «γενικό» χαρακτήρα: η χορωδία αναφέρεται στην ειρήνη ανάμεσα στους ανθρώπους ως το κεντρικό νόημα της Σταυρικής θυσίας του Θεανθρώπου, καθώς και στη σκληροκαρδία του ανθρώπου, που εμμένει να βάφει τα χέρια του με αδελφικό αίμα:

Ah, sventura! E dalla croce

Sol di pace Iddio parlò!

Fatto sordo a quella voce

L' uom nel sangue s' allegrò!

Η «θρηνητική» διάθεση των Ιπποτών στην αρχή του χορωδιακού, εμφαινομένη από το χαρακτηριστικό επιφώνημα στην αρχή της στροφής, δείχνει μάλλον προσποιητή, ως επιβεβλημένη, τυπική έκφραση λύπης για την καταστρατήγηση ενός «ηθικού» διδάγματος, και όχι ως κραυγή πόνου και αγωνίας μπροστά στην αναπότρεπτη απειλή ενός επικείμενου θανάτου. Θεωρούμε μάλιστα πως και ο συνθέτης με τη μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων προσδίδει ανάλογο χαρακτήρα στο περιεχόμενο του κειμένου, αυτό δε εμφαίνεται από τον τρόπο μουσικής γραφής: είναι χαρακτηριστικό το ότι εν προκειμένω δεν επιλέγει ένα unisono, ή έστω τη μελωδική κίνηση κατά $3^{ες}$ ή $6^{ες}$, όπως έπραξε στο χορωδιακό της ίδιας ομάδας στη $2^{η}$ Σκηνή της παρούσας Πράξης. Αντίθετα προκρίνει την κίνηση με πλήρεις τετράφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις, με τα πνευστά (κυρίως τα χάλκινα) να διπλασιάζουν τις φωνές της χορωδίας. Είναι προφανές ότι, τόσο ο τρόπος της χορωδιακής επεξεργασίας όσο και αυτός της ορχηστρικής συνοδείας, δημιουργούν μια καθαρά θρησκευτική ατμόσφαιρα, «επίσημου», τελετουργικού χαρακτήρα.

Δεν παραλείπει ωστόσο ο συνθέτης να εξάρει την περιφρόνηση του ανθρώπου προς το ειρηνοποιό μήνυμα του Σταυρού, ως βασική ιδέα των τεσσάρων αυτών στίχων. Θεωρώντας ως προσφορώτερο μέσο για την επίτευξη αυτής της ανάδειξης την έντονη αντίθεση που προκύπτει από μια απρόσμενη μεταβολή του τονικού πλαισίου, καταφεύγει σε μια ιδιαίτερα «μακρινή» μετατροπία στην τονικότητα της Σολ μείζονος, ακριβώς στο πέρασμα στον $4^{ο}$ στίχο, όπου και η αναφορά στις τραγικές επιπτώσεις της ανθρώπινης σκληροκαρδίας. Παράλληλα όμως προνοεί έτσι ώστε η ιδιαίτερα μακρινή αυτή μετατροπία να μην συντελεστεί με «αφύσικο» τρόπο. Προς τούτο γεφυρώνει τις δύο τονικότητες (Λα ύφεση και Σολ) παρεμβάλλοντας την αρμονία της Ντο ελάσσονος, κατά την απόδοση του $3^{ου}$ στίχου: το ύφος της ως ελάσσονος ήδη υπεμφαίνει την αντίθεση ανάμεσα στην αγάπη του Θεού και στην απιστία του ανθρώπου, που αδιαφορεί για το νόημα της θυσίας του Κυρίου: *Fatto sordo a quella voce*.

Το απότομο *ff* ξέσπασμα με ένα ορχηστρικό tutti ακριβώς κατά την εισαγωγή της Σολ μείζονος αποκαλύπτει το πλήρες μέγεθος αυτής της αντίθεσης. Χαρακτηριστική και η εξίσου απότομη, άμεση μείωση της έντασης σε *pp*: πασιφανές και αναμφισβήτητο το μήνυμα του Σταυρού – απόδοση *ff* της λέξης *voce* – οδυνηρές οι συνέπειες εξ αιτίας της ανθρώπινης απιστίας – *pp* στο άκουσμα των τραγικών συνεπειών αυτής: *L' uom nel sangue s' allegrò!*.

Είναι προφανές όμως πως η διάθεση των Ιπποτών μεταβάλλεται ριζικά στην αρχή του 5ου στίχου. Η σκέψη όλων στρέφεται τώρα στην επικείμενη αιματοχυσία ανάμεσα στον Riccardo και στον Oberto. Τελικά εκείνο που προκαλεί μεγαλύτερη οδύνη στον *Χορό* δεν είναι η αδυναμία συμμόρφωσης σε κάποιο υψίστης, έστω, σημασίας ηθικό δίδαγμα, αλλά η αδυναμία συνδιαλλαγής μεταξύ των δύο «αντιπάλων». Η «στροφή» αυτή από το *γενικό* στο *επιμέρους* σημαίνεται και με ανάλογη μεταβολή της μουσικής γραφής και έκφρασης: η οιμωγή στην αρχή ακριβώς του παραπάνω στίχου ακούγεται περισότερο «αληθινή» σε σχέση με την προαναφερθείσα στην αρχή της στροφής, αποδιδομένη εξ ολοκλήρου με ένα *ff* unisono στην υπερκείμενη 8η και κυρίως, αντί της «επιβεβαίωσης» της κύριας τονικότητας από τη συγχορδία της Τονικής, να ωθεί σε ένα εντελώς απρόσμενο «άλμα» από την Sol μείζονα προς την Δεσπόζουσα με 7η της αρχικής Λα ύφεση, κάτι που κατά τον Budden αποτελεί το πλέον ενδιαφέρον σημείο του χορωδιακού[828].

Από το σημείο αυτό και επέκεινα τα σχόλια της χορωδίας αποδίδονται με ένα unisono: τα συναισθήματα είναι αμεσότερα αλλά και εντονώτερα, οι σκέψεις όλων εστιάζονται στο παρόν. Η συνοδεία, κυρίως ρυθμικού χαρακτήρα, περιορίζεται σε συγχορδίες από τα έγχορδα, ενώ η εναρμόνιση, περιοριζομένη αρχικά στην εναλλαγή Τονικής – Δεσπόζουσας, περιλαμβάνει και μιαν ενδιαφέρουσα απόχρωση στη λέξη *guerra*: η αποδοκιμασία και ο αποτροπιασμός της χορωδίας προς το αδελφοκτόνο μίσος ως της κατάρας του Θεού αποδίδονται κατ' αρχάς με μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης και στη συνέχεια με ένα «άλμα» 8ης, στη λέξη *maledetta*. Η κατάληξη, όμοια με την αρχή: ευχές για ειρήνη, και πάλι σε «πλήρεις» τετράφωνες συνηχήσεις[829] (Ricordi, σελ. 195, μ. 12 – σελ. 197, μ. 2).

Με την παραπάνω επεξεργασία του χορωδιακού ο συνθέτης εκφράζει εμμέσως πλην σαφώς μια βασική του πεποίθηση: γι' αυτόν η ουσιαστική σχέση του ανθρώπου με τον Θεό, η «ουσία» του θρησκευτικού συναισθήματος, δεν έγκειται στη συμμόρφωση ή όχι με τυποποιημένες ιδέες ή ηθικούς κώδικες, αλλά στο πραγματικό ενδιαφέρον για τον άνθρωπο. Η θρησκευτικότητα που εκφράζει με τη μουσική του θέλει να είναι καθαρά ανθρωποκεντρική: οποιαδήποτε αναφορά στο παρελθόν, οιαδήποτε μνεία θεωρίας ή πράξης με πρωταγωνιστές «ιερά» πρόσωπα, αυτόν τον ίδιο το Θεό, λαμβάνουν αξία μόνο συσχετιζόμενα με το παρόν.

---

[828] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 62.

[829] Στην τελική αυτή πτώση του χορωδιακού ο Budden επισημαίνει και μια *τραγική ειρωνεία*, καθώς ταυτόχρονα με τις ευχές των Ιπποτών για ειρήνευση «ακούγονται θόρυβοι μάχης» (αυτόθι).

1.3.2. *I LOMBARDI*

Atto Primo. Coro di Claustrali.
Stabilimento Ricordi, n.d.(ca.1871). Plate 42300.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_lombardi_bw.pdf.

Το συγκεκριμένο χορωδιακό της Α΄ Πράξης της τέταρτης κατά σειράν γνωστής όπερας του συνθέτη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια «δεύτερη εισαγωγή» στο έργο. Σε μια όπερα όπου το θρησκευτικό στοιχείο είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένο με το προσωπικό δράμα, την υπαρξιακή περιπέτεια των επιμέρους προσώπων, η βραδινή προσευχή των καλογραιών, όπως ακούγεται από το βάθος της Βασιλικής του Αγίου Αμβροσίου[830], εισάγει στο δράμα του επίδοξου αδελφοκτόνου και μελλοντικού ερημίτη *Pagano* με έναν ξεχωριστό τρόπο, φαινομενικά όμοιο με αυτόν της *Introduzione* στην αρχή της Πράξης, με διαφορετική ωστόσο σημειολογία.

Είναι γεγονός ότι σε αμφότερες τις περιπτώσεις το σκηνικό όπου εκτυλίσσεται η δράση είναι καθαρά «θρησκευτικό»: ο ναός του Αγίου Αμβροσίου αποτελεί σε κάθε περίπτωση σημείο αναφοράς, καθώς η μουσική από το εσωτερικό του δημιουργεί πρωτογενώς το υπόβαθρο για την όλη εξέλιξη επί σκηνής. Στο σημείο αυτό ωστόσο διαφαίνεται και η ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στα δύο μέρη της Πράξης: το συγκεκριμένο περιεχόμενο του παρόντος χορωδιακού, σε αντίθεση με την μάλλον απροσδιόριστου ύφους μουσική της μπάντας (βλ. κάτωθι, σελ. 292), προσδίδει στη Σκηνή σαφώς θρησκευτικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα όμως το περιεχόμενό του αυτό αποτελεί και μια τραγική ειρωνεία, ίσως πιο έντονη εκείνης του παραπάνω χορωδιακού των Ιπποτών από τον *Oberto*: ενώ οι προσευχόμενες μοναχές ικετεύουν τον Θεό να ματαιώσει την πραγμάτωση κάθε ύπουλου σχεδίου και να αποτρέψει κάθε πράξη αποτρόπαιη και απάνθρωπη, ο δόλιος Pagano ετοιμάζεται να διαψεύσει τις ελπίδες τους με κάθε τρόπο, προδιαγράφοντας ταυτόχρονα και την μετέπειτα πορεία του.

Από τα δύο εξάστιχα που απαρτίζουν το συγκεκριμένο χορωδιακό, το πρώτο διακρίνεται για το καθαρά θρησκευτικό περιεχόμενό του, καθώς οι μοναχές ζητούν την ευλογία του Θεού για το τέλος της ημέρας και για την επερχόμενη νύκτα:

A te nell' ora infausta

De mali e del riposo,

……

Alle tue fide vergin

Apri ne' sogni il ciel.

Αντίθετα στην δεύτερη στροφή οι μοναχές, επαναλαμβάνοντας την ίδια μελωδία, προσεύχονται σα να προαισθάνονται τα επερχόμενα δεινά:

Sperdi le trame ai perfidi,

L' empio mortal confondi.

Σύμφωνα με τον W. A. Herrmann, το κείμενο του χορωδιακού αποτελείται από «δύο στροφές, με καθεμιά να περιέχει έξι επτασύλλαβους στίχους»[831]. Κατά τον Scott

[830] Αυτόθι, σελ. 120.
[831] Ό.π., σελ.138.

Balthazar εξ ετέρου, το συγκεκριμένο χορωδιακό είναι δομημένο με βάση «την αρχή της επανάληψης»: πρόκειται για μια «στροφική μορφή» αποτελούμενη από δύο στροφές. Κατά τον συγγραφέα, προερχόμενο το χορωδιακό από μια εποχή όπου στο στυλ του Verdi παρεισέφρυαν και άλλα στοιχεία της *grand opéra*, αποδεικνύει «πιθανή επιρροή των Γαλλικών *couplets*», μολονότι – όπως και άλλα, ανάλογα δομημένα χορωδιακά – το κείμενο «δεν περιέχει επωδούς (refrains)»[832]. Πέραν τούτου, είναι προφανές ότι η δημιουργία δραματικών αντιθέσεων ανήκει στις προθέσεις τόσο του λιμπρεττίστα, όσο και του συνθέτη. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Fr. Toye, «ο Solera, μόνιμα παθιασμένος με τον ρομαντισμό, είναι εμφανές πως έχει αγωνιστεί ώστε να εξάρει από το ποίημα του Grossi, στο οποίο και έχει βασιστεί, κάθε στοιχείο αγαπητό στο ρομαντικό συναίσθημα της εποχής, ενώ ο Verdi δεν μπορεί να θεωρηθεί άμοιρος ευθυνών ως προς την παράβλεψη επιμέρους ελαττωμάτων προς χάριν μιας αδιαμφισβήτητης γενικότερης δραματικότητας αναφορικά με καταστάσεις και αντιθέσεις»[833]. Στην προσευχή των καλογραιών δεν έχουν θέση λόγια απειλητικά, εξαγγελίες σκληρής τιμωρίας και ιαχές κατά απίστων, όπως αυτά που μόλις πριν από λίγο ακούστηκαν από τους Σταυροφόρους. Ως εκ τούτου, τα ορχηστρικά tutti, οι εμβατηριακοί ρυθμοί και ο ήχος της μπάντας εγκαταλείπονται άμεσα. Επιπλέον, όπως παρατηρεί και ο W. A. Herrmann, η αντίθεση αυτ'η οξύνεται ακόμη περισσότερο «κατά τη διάρκεια της σκηνής που ακολουθεί», καθώς «η τελική φράση του χορωδιακού των καλογραιών επαναλαμβάνεται δις […]: πριν την άρια και έπειτα από το χορωδιακό των συνωμοτών» [834], όπου διαφαίνονται αντίστοιχα τόσο η υποκρισία και η δολιότητα του Pagano όσο και εγκληματικές προθέσεις των συντρόφων του. Εντύπωση προκαλεί πάντως το γεγονός ότι «η χορωδία, κατά βάσιν a cappella, συνοδεύεται εδώ κι εκεί όχι, όπως θα περίμενε κανείς, από ένα όργανο ή ένα αρμόνιο, αλλά από ένα σύνολο από κλαρινέττα, φαγκόττα και κόρνα, το οποίο "πρέπει να μιμείται τον ήχο ενός οργάνου"»[835].

Την ένταση που έχει προκληθεί από τα προηγηθέντα πολυπληθή σύνολα αποκλιμακώνει κυρίως η επεξεργασία των φωνών της χορωδίας. Η κίνηση των φωνών παρουσιάζεται ιδιαίτερα εκλεπτυσμένη, ώστε να δημιουργεί τη δέουσα κατανυκτική ατμόσφαιρα. Κατά τον Budden ωστόσο, το εν λόγω χορωδιακό «παρουσιάζει μια γλυκύτητα που θα ταίριαζε περισσότερο στις σειρήνες του Venusberg, παρά σε αυστηρό τάγμα μοναχών»[836]. Ο ισχυρισμός του αυτός επιβεβαιώνεται, εν μέρει τουλάχιστον, από την αρμονική επεξεργασία, όπου πρωτεύοντα ρόλο διαδραματίζουν συγχορδίες 7ης ελαττωμένης, ακόμη και σε πτώσεις.

Αξιόλογη και η επισήμανση του ιδίου μελετητή για τη ρυθμική ανακρίβεια του προτελευταίου μέτρου κάθε περιόδου, στο οποίο ο ρυθμός των 4/4 «αυτής της κατά τα άλλα αρκετά συμμετρικής μελωδίας επεκτείνεται σε αυτόν των 3/2»[837], χωρίς, βεβαίως, αυτό να επισημαίνεται στην παρτιτούρα. Κατά τον μελετητή, η ανακολουθία αυτή υπεμφαίνει με έντονο τρόπο μια βασική διαφορά μεταξύ Ιταλών και Γερμανών συνθετών, «με τους πρώτους να θεωρούν ως δεδομένο το rubato των ερμηνευτών, και με τους δεύτερους να ενσωματώνουν τις διαφοροποιήσεις τους ως προς τον βηματισμό με πολύ περισσότερη ακρίβεια στη ρυθμική μορφή»[838] (Ricordi, σελ. 63-65, μ. 4).

---

[832] «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 65-66.
[833] Ό.π., σελ. 236.
[834] Ό.π., σελ. 126.
[835] J.Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 120.
[836] Αυτόθι.
[837] Αυτόθι.
[838] Αυτόθι, υποσημ. *

Jérusalem

Acte un. Chœur de femmes
Escudier, n.d.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-Verdi_-_J%C3%A9rusalem_(vocal_score).pdf.

Η θέση του συγκεκριμένου χορωδιακού στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας παραμένει κατά βάσιν αμετάβλητη, με αυτό να τοποθετείται αμέσως μετά την εξαγγελία της Σταυροφορίας και την ανάληψη της ηγεσίας της από τον τοπικό ηγεμόνα. Το λιμπρέττο των Royer και Vaëz δεν κάνει λόγο για μοναχές, αλλά για μια «θρησκευτική χορωδία» που ακούγεται «έσωθεν του ναού» των ανακτόρων της Τουλούζης, εντός του οποίου εισέρχεται το συγκεντρωμένο πλήθος (Tout le monde entre dans la chapelle, où *un chœur religieux* se fait entendre.). Ανάλογα και το κείμενο του λιμπρέττου εμφανίζεται μερικώς τροποποιημένο, καθώς περιορίζεται στην κλήση τόσο του αμαρτωλού για μετάνοια και σωτηρία, όσο και κάθε πιστού χριστιανού προς δοξολόγηση του ονόματος του Θεού:

Viens! ô pécheur rebelle,

entre dans la chapelle,

notre Sauveur t' appelle,

il t' offre un saint pardon.

Et toi, chrétien fidèle,

Viens invoquer son nom.

Η μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων παραμένει αμετάβλητη. Ωστόσο, όπως επισημαίνει και ο D. Kimbell, «οι λιμπρεττίστες έχουν επινοήσει ένα καλύτερο πλαίσιο για αυτό», καθώς «η μουσική των μοναχών» δεν προσδίδει απλώς ένα ιδιαίτερο χρώμα στο υπόβαθρο της σκηνικής δράσης, προκειμένου να καταστεί στη συνέχεια η αιμοχαρής διάθεση του Pagano/Roger «ιδιαίτερα εντυπωσιακή», αλλά είναι «άμεσα συνυφασμένη με την πλοκή του δράματος», και αυτό «διότι το τραγούδι τους υποδέχεται τον Gaston και τον σύντροφο σταυροφόρο του, τον Κόμη της Τουλούζης, καθώς εισέρχονται στην εκκλησία, ενώ στην εκκλησία πρόκειται να διαπραχθεί και η δολοφονία»[839]. Το πρελούδιο παρουσιάζεται μερικώς τροποποιημένο, λόγω της προσθήκης σε αυτό ενός τετραμέτρου, χάρη στο οποίο «η εισαγωγή έρχεται σε μεγαλύτερη συμφωνία με το χρωματικό στυλ των μελωδικών γραμμών της χορωδίας, ενώ επιπλέον εξασφαλίζει και το υλικό για την καινούργια coda»[840]. Παράλληλα «καθώς η Παρισινή Opéra μπορούσε να εξασφαλίσει ένα πραγματικό όργανο, δεν ήταν ανάγκη να χρησιμοποιηθεί το οργανικό σύνολο της πρότερης εκδοχής»[841], ενώ από το όργανο συνοδεύονται στη συνέχεια αδιαλείπτως και οι φωνές της χορωδίας[842]. Σε αντίθεση με το ποιητικό κείμενο της πρότερης εκδοχής, το παρόν «αποτελείται από μια

[839] D. Kimbell, «Verdi's First Rifacimento: "I Lombardi"and "Jérusalem"», *Music & Letters* Vol. 60 No. 1, Οκτ. 1979, σελ. 18.
[840] Αυτόθι.
[841] Αυτόθι. Βλ. και J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 348.
[842] Kimbell, «Verdi's First Rifacimento…», ό.π., σελ. 18

στροφή και μόνο»[843], ενώ η coda, πέραν της επιμήκυνσής της, διατηρεί και «τα περίεργα μέτρα των 3/2»[844] (Escudier, σελ. 62-63).

Atto Terzo. Coro della Procession
Edwin F. Kalmus, n.d.(1980-87). Catalog A 5527
https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/163620/tev.

Το συγκεκριμένο χορωδιακό στην αρχή της Γ΄ Πράξης εκφράζει με τον πλέον πηγαίο και αυθόρμητο τρόπο τη συγκίνηση του πλήθους του στρατευμένου για έναν κατ' εξοχήν ιερό σκοπό κατά τη στιγμή που αντικρύζει την Ιερή Πόλη της Σιών. Για τον λόγο αυτό αποτελεί αυθεντική έκφραση μουσικής καθαρά θρησκευτικού – τελετουργικού χαρακτήρα[845]. Όμως η σημασία του παρόντος χορωδιακού δεν περιορίζεται σ αυτή του τη διάσταση. Η θέση του στο μέσον της εξέλιξης του δράματος είναι ιδιαίτερα σημαντική, τόσο για την πλοκή του έργου, όσο – και κυρίως – για την απαιτούμενη ισορροπία σ' αυτό: έπειτα από δύο Πράξεις έντονων αντιθέσεων και αντιφάσεων και κυρίως μιας έντασης που κορυφώνεται με την απάνθρωπη συμπεριφορά των Σταυροφόρων κατακτητών ενάντια στους αλλόθρησκους και τις κραυγές απόγνωσης και αγανάκτησης της ευρισκομένης μπροστά στο χάος της θρησκευτικής μισαλλοδοξίας Giselda[846], έρχονται οι φωνές του ανώνυμου πλήθους, των αφανών ηρώων των στρατευμένων στο όνομα του Χριστού, όχι για να εκφράσουν το μίσος τους εναντίον του Αλλάχ, αλλά για να διατρανώσουν απλά και αυθόρμητα την πίστη των Προσκυνητών, τη βαθειά συγκίνηση που τους συνεπαίρνει καθώς βρίσκονται στα μέρη που γνωρίζουν μέσα από τις βιβλικές διηγήσεις.

Οι επισημάνσεις στην παρτιτούρα είναι ενδεικτικές *κινήσεων*: «Cavalieri, Crociati, Donne, Pellegrini, *che escono in processione a capo scoperto*». Η χορωδία αρχικά ακούγεται *interno*, ενώ αργότερα οι τραγουδιστές *escono lentamente*˙ τέλος, το πλήθος απομακρύνεται από τη σκηνή παράλληλα με την αποκλιμάκωση στην ορχήστρα.

Ο τελετουργικός χαρακτήρας του χορωδιακού εμφαίνεται σαφώς και στη μουσική του συνθέτη: οι τρείς χαρακτηριστικές «κρούσεις» της ορχήστρας στον φθόγγο της Τονικής (Σολ) δημιουργούν μια αίσθηση επισημότητας, ενώ έπειτα από μια παρατεταμένη *παύση ημίσεως* – η απόσταση που χωρίζει το πλήθος από τη σκηνή – ακούγεται από το βάθος της σκηνής η χορωδία: *Gerusalem!...Gerusalem!...*[847].

Τραγουδώντας η χορωδία σε πλήρεις συγχορδιακούς σχηματισμούς εκφράζει την αγαλλίασή της ενατενίζοντας την ιερή πόλη: *la grande, la promessa città!*, ενώ η κατάληξη της φράσης στην VI βαθμίδα και μάλιστα με μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης να προηγείται δίδει μια αίσθηση αγωνίας ή και φόβου, συναισθήματα που πιθανότατα

---

[843] Αυτόθι.
[844] Αυτόθι.
[845] Ο χαρακτήρας αυτός του χορωδιακού αποδεικνύεται και από το τη χρήση του ενδεκασύλλαβου ρυθμού (*endecasillabo*) στους στίχους του ποιητικού κειμένου. Κατά τον Fabrizio della Seta πρόκειται «για το πλέον ευγενές μέτρο στην Ιταλική ποίηση», το οποίο μάλιστα «χρησιμοποιείται – με φειδώ – όταν πρόκειται για ανυπέρβλητες καταστάσεις, ιδιαίτερα για θρησκευτικά χορωδιακά [...]» (ό.π., σελ. 71-72).
[846] Βλ. σελ. 311 κ.ε. της παρούσης διατριβής.
[847] Κατά τον A. Basevi το παρόν χορωδιακό «ανακαλεί το χορωδιακό της καμπάνας στον *Guillaume Tell*», με το οποίο «αρχίζει η Β΄ Πράξη της όπερας του Rossini» και όπου «μια χορωδία βοσκών (που αναγγέλλεται από μια καμπάνα επί σκηνής) ακούγεται από μακριά, όμοια με τους προσκυνητές στην αρχή του εν λόγω χορωδιακού», καθώς και «την άρια η οποία, στο ορατόριο του Mendelssohn *Παύλος*, αρχίζει με τις ίδιες λέξεις: "Jerusalem, Jerusalem."» (ό.π., σελ. 35 και υποσημ.).

διακατέχουν το πλήθος εν όψει της επικείμενης πολεμικής αναμέτρησης με τους κατακτητές: «*Oh sangue bene sparso…*». Αμέσως όμως οι άντρες σπεύδουν να αναπτερώσουν το ηθικό όλων, τονίζοντας την αμοιβή που περιμένει τους αγωνιστές της πίστης του Χριστού: «*Le ghirlande d' Iddio s' apprestan già!*». Η αντίθεση με τις προηγηθείσες πολεμικές ιαχές στις δύο προηγηθείσες Πράξεις της όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 292 και 294-296) είναι εμφανής: οι «μαχητές» του Χριστού, μολονότι οδηγούνται στη μάχη, έχουν τώρα κατά νουν όχι να σκοτώσουν, αλλά να σκοτωθούν για την πίστη του Χριστού. Η βαθειά θρησκευτική συγκίνηση συνεπαίρνει όλους σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποτρέπεται κάθε σκέψη μισαλλοδοξίας. Ο παραπάνω στίχος, αποδιδόμενος αρχικά από τις ανδρικές φωνές της χορωδίας, οδηγεί σε τέλεια πτώση στην περιοχή της Δεσπόζουσας συμπαρασύροντας και την υπόλοιπη χορωδία, αναδεικνύοντας έτσι την πίστη όλων στη σπουδαιότητα του εγχειρήματος (Kalmus, σελ. 1-3, μ. 3).

Οι οδοιπόροι τώρα *escono lentamente*, μια κίνηση που καταδεικνύεται από ένα σύντομο pizzicato σε «εναλλασσόμενες», ενώ ταυτόχρονα εισάγεται το κυρίως μελωδικό θέμα του χορωδιακού: μια εκφραστικότατη μελωδική γραμμή, συνοδευόμενη από την υποκείμενη 3η, αποδιδόμενη από τις σοπράνο. Τοποθετημένη στην «κεντρική» περιοχή της έκτασης της παραπάνω φωνής, αποδίδει με τον καλύτερο τρόπο την αγαλλίαση των πιστών στο αντίκρυσμα της Ιερής Πόλης[848]. Η συγκίνηση είναι τέτοια, ώστε να εύχονται στο μέρος αυτό να αφήσουν την τελευταία τους πνοή:

Deh! per i luoghi
Che veder n' è dato,
……
Possa nostr' alma
Coll' estremo fato
In grembo a Dio volar!

Η επιμέλεια με την οποία ο συνθέτης επεξεργάζεται το κείμενο του λιμπρέττου είναι χαρακτηριστική, τόσο σε επίπεδο μελωδικής επεξεργασίας, όσο και ορχηστρικής συνοδείας[849]. Αφ' ενός αποφεύγει συστηματικά τόσο τα μεγάλα διαστήματα, όσο και φθόγγους της υψηλής περιοχής, αφήνοντας να φανούν τα αισθήματα γαλήνης αλλά και θρησκευτικής κατάνυξης που διακατέχουν όλους. Ακόμη περισσότερη εκφραστικότητα προσδίδει στη μουσική ο διπλασιασμός των φωνών από τα όμποε και τα κλαρινέττα σε τρίτες, που ηχούν «σαν μελωδικές τρομπέττες»[850]. Ξεχωριστό και το *obligato* από το βιολοντσέλλο, απόηχος της Preghiera του Ζαχαρία από το Β΄ Μέρος του Nabucco[851] (Kalmus, σελ. 3, μ. 4 – σελ. 8, μ. 1).

---

[848][70] Κατά τον J. Budden, «το κυρίως θέμα και έχει ένα μεγαλειώδες εύρος και μια απλότητα που ανακαλεί, ιδιαίτερα στο καταληκτικό ορχηστρικό του πέρασμα, την πρώτη σκηνή της *Norma*, ιδιαίτερα αρεστή στον συνθέτη, όπως γίνεται σαφές από ένα γράμμα του προς τον Camille Bellaigue» (*The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 128 και υποσημ.).

[849] Εκ διαμέτρου αντίθετη η τοποθέτηση του G. Baldini, που θεωρεί το συγκεκριμένο χορωδιακό (το οποίο μάλιστα χαρακτηρίζει και ως «άσχημο») ως ένδειξη «της αδιαφορίας του συνθέτη απέναντι στο λογοτεχνικό του υλικό», καθώς, όπως θεωρεί, «μελοποιεί κείμενα πνευματικής ανάτασης – πάνω απ' όλα εκείνα που περιλαμβάνουν, έστω και αορίστως, θρησκευτικές αποχρώσεις» με «ψυχρότητα και απάθεια» (ό.π., σελ. 67).

[850] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 128.

[851] Βλ. σελ. 51 κ.ε. της παρούσης διατριβής.

Στο *επεισόδιο*[852] που ακολουθεί «οι άντρες απαντούν […] αναφέροντας όλους τους ιερούς τόπους των Ευαγγελίων: τον κήπο της Γεθσημανή, τον Γολγοθά και άλλους»[853]. Ένα ακαριαίο ορχηστρικό tutti στην αρχή κάθε μέτρου της φράσης, ξεσπώντας στη συγχορδία της Δεσπόζουσας, αναδεικνύει τη φρίκη των νεοφερμένων οδοιπόρων καθώς αντικρύζουν τα μέρη όπου διαδραματίστηκαν οι τελευταίες τραγικές στιγμές του Θεανθρώπου, ενώ η απότομη μετάβαση από *f* σε *p* και κυρίως η εναλλαγή της παραπάνω συγχορδίας με την I της Ελάσσονος Τονικής υπεμφαίνουν το δέος των προσκυνητών μπροστά στο μεγαλείο του Θεού.

Με την αφήγηση να εστιάζεται στη φοβερή στιγμή της προδοσίας, ο συνθέτης επιχειρεί να δώσει περαιτέρω ώθηση στη μουσική επεξεργασία, στοχεύοντας να καταδείξει την όλο και περισσότερο αυξανόμενη συγκίνηση που καταλαμβάνει το πλήθος. Για τον σκοπό αυτό προκρίνει μια μετατροπική αρμονική αλυσσίδα, βασισμένη στην παραπάνω σχέση Δεσπόζουσας – Τονικής, μεταφέροντας όμως αυτήν στην τονικότητα της Μι ελάσσονος. Προοδευτικά το επεισόδιο προσλαμβάνει ακόμη περισσότερο «δραματικό» χαρακτήρα, καθώς στα μάτια της ψυχής των Προσκυνητών έρχεται η εικόνα της εκούσιας παράδοσης του Ιησού:

A terra qui cadean

Gl' ingordi lupi

Quand' Ei rispose: Io son!

Ο τελευταίος από τους παραπάνω στίχους, με τον οποίο και κορυφώνεται η συγκεκριμένη αφήγηση, τυγχάνει ξεχωριστής αρμονικής επεξεργασίας: ο θαυμασμός που προκαλεί ανά τους αιώνες η εικόνα του ανυπεράσπιστου Ιησού κατά τη στιγμή που οικειοθελώς παραδίδεται στους σταυρωτές Του, καθώς και εκείνη των πάνοπλων στρατιωτών που εμβρόντητοι πέφτουν στη γη, μη μπορώντας να αντέξουν το μεγαλείο της θεϊκής ταπείνωσης, αποδίδεται από τον συνθέτη με λιτή αλλά περιεκτική αρμονική επεξεργασία, που κατά κύριο λόγο έγκειται σε «απροσδόκητες» συγχορδιακές συνδέσεις. Αντίστοιχα με το κείμενο του λιμπρέττου, η μουσική κορυφώνεται με την απρόσμενη λύση της Δεσπόζουσας της Μι στην αντίστοιχη της Ντο, ακολουθούμενη από την Τονική της ταυτόχρονα με ένα *ff* ξέσπασμα όλης της ορχήστρας, ακριβώς κατά την απόδοση του λόγου του Κυρίου.

Η μνεία άλλων γεγονότων της Βίβλου επιφέρει παροδική ηρεμία, ενώ η φράση κορυφώνεται σε ένα Ρε^3, όταν η αφήγηση των ανδρών στρέφεται στον Γολγοθά και στην συγχώρηση την οποία ο «δύστυχος θνητός» έλαβε εκεί, συνεπεία της θυσίας του Υιού του Θεού (Kalmus, σελ. 8, μ. 2 – σελ. 12, μ. 2).

Το αρχικό θέμα του χορωδιακού επαναλαμβάνεται τώρα[854] με την πλήρη συμμετοχή της χορωδίας αλλά και της ορχήστρας: οι μελωδικές τρίτες διπλασιάζονται από τα βιολιά και τα ξύλινα πνευστά στην υπερκείμενη 8^η, ενώ «η γραμμή του μπάσσου διαμορφώνεται με το πρόσθετο βάρος των τρομπονιών (sic) και του cimbasso»[855] (Kalmus, σελ. 12, μ. 3 – σελ. 14).

Οι κουρασμένοι οδοιπόροι νιώθουν έντονη την ανάγκη για λίγο να ξαποστάσουν. Την έντονη συγκίνηση διαδέχεται τώρα η έκσταση, η εσωτερική γαλήνη και η

---

[852] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (*The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 128).
[853] Αυτόθι, σελ. 128-129.
[854] Κατά τον Scott L. Balthazar το συγκεκριμένο χορωδιακό, έχοντας τη μορφή Α Β Α΄, είναι δομημένο με βάση την αρχή της «μουσικής επανάληψης», παρά την απουσία αντίστοιχης επανάληψης στο ποιητικό κείμενο («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 66).
[855] J. Budden , *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 129.

ανάπαυση που προσφέρει η θέα από «κοιλάδες, βουνά, πεδιάδες, αιώνια ιερές στο νου του ανθρώπου». Το unisono της χορωδίας οδηγεί σε αποκλιμάκωση: έπειτα από τρεις διαδοχικές αναβάσεις – επιφωνήματα θαυμασμού η μελωδική γραμμή ακολουθεί μια συνεχή κατιούσα πορεία, για να καταλήξει χρωματικά σε ένα «χαμηλό» Σι, ενώ η ορχήστρα ακολουθεί πιστα την κίνηση της χορωδίας, υποβαστάζοντας τη γραμμή της με συγχορδίες συχνά ελαττωμένες, αποδιδόμενες με το τρέμολο των εγχόρδων και πάνω από έναν ισοκράτη στην Δεσπόζουσα (Kalmus, σελ. 15).

Η ηρεμία ωστόσο είναι παροδική, καθώς πλησιάζει ώρα μάχης. Το μεγάλο αυτό χορωδιακό ολοκληρώνεται με ένα ακόμη *επεισόδιο*, εντελώς διαφορετικού ύφους σε σχέση με όλο το κομμάτι. Τον πρώτο ρόλο τώρα έχει η ορχήστρα: το τρέμολο των εγχόρδων διακόπτεται βίαια από τα σαλπίσματα των χαλκίνων πνευστών, που σαν η φωνή της συνειδήσεως έρχονται να υπενθυμίσουν στους Σταυροφόρους ότι ο αγώνας δεν έχει καν αρχίσει. Ακόμη πιο «περιγραφικός» και ο ρόλος των εγχόρδων: εγκαταλείποντας το «χαλαρωτικό» τρέμολο επιδίδονται σε βίαια, ορμητικά περάσματα σε unisono, εκκινώντας από τον φθόγγο των χαλκίνων και καταλήγοντας κάθε φορά σε υψηλότερο φθόγγο, δίδοντας την εικόνα ενός πλήθους που εξεγείρεται. Με φόντο το παραπάνω ορχηστρικό ξέσπασμα οι Σταυροφόροι ξεσπούν σε ιαχές θρησκευτικού ενθουσιασμού, αλλά και πολεμικής ετοιμότητας:

Ecco arriva il Dio vivente,

Terribile guerrier!

Το πρώτο ξέσπασμα ενθουσιασμού, αποδιδόμενο με τη χαρακτηριστική για τον απρόσμενο χαρακτήρα της σύνδεση των βαθμίδων V-VI, δίδει ακριβώς αυτήν την εικόνα ενός πλήθους που έξαφνα εκθαμβώνεται από ένα όραμα όπως εκείνο της Δευτέρας Παρουσίας. Τόσο η ενορχήστρωση όσο και η χορωδιακή επεξεργασία προαναγγέλλουν τον συνθέτη του *Dies Irae*, του *Tuba mirum* αλλά και του *Sanctus* της πολύ μεταγενέστερης *Messa da Requiem*. Περαιτέρω μια άλλη διαδοχή συγχορδιών 7^{ης} ελαττωμένης οδηγεί σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα: άπαντες λαμβάνουν θέση μάχης, με την ορχήστρα να αποκλιμακώνει βαθμηδόν την ένταση με μια αδιάκοπη ροή δεκάτων έκτων, αρχικά με κατιούσες κλίμακες, στη συνέχεια με εναλλασσόμενες ανιούσες και κατιούσες κινήσεις διαστημάτων 5^{ης} και με συνεχώς περιοριζόμενο αριθμό οργάνων: οι προσκυνητές *s' allontano per la valle*. Η όλη «περιγραφή» ανακαλεί άμεσα τη διάβαση της Ερυθράς Θαλάσσης και η μετέπειτα συνέχιση της πορείας των Ισραηλιτών στην έρημο από τον αναθεωρημένο Ροσσίνειο *Mosé* (Kalmus, σελ. 16 – σελ. 22, μ. 1).

Τα κλαρινέττα επαναλαμβάνουν για άλλη μια φορά το αρχικό θέμα του χορωδιακού, αυτή τη φορά πάνω από έναν «ρυθμικό» ισοκράτη. Η μουσική επανέρχεται στον αρχικό της βηματισμό, ενώ με την ολοκλήρωση του θέματος ακούγεται και πάλι το πλήθος *in lontananza* να ονομάζει την Ιερή Πόλη. Τα έγχορδα επαναλαμβάνουν το θέμα στην υποκείμενη 8^{η}, όμως δεν προλαβαίνουν να το ολοκληρώσουν: το πλήθος έχει πλέον απομακρυνθεί. Ο θαυμασμός και το δέος για την Ιερουσαλήμ ωστόσο δεν έχουν πάψει˙ μόνο που οι φωνές τους τώρα μόλις που ακούγονται. Η σκηνή κλείνει με το *ppp* των εγχόρδων: απόλυτη σιγή βασιλεύει και πάλι στην κοιλάδα του Ιωσαφάτ (Kalmus, σελ. 22, μ. 2 – σελ. 24).

Jérusalem

Acte Quatre. Chœur de la Procession.
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-Verdi_-_Jerusalem_bw.pdf.

Στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας το εν λόγω χορωδιακό τοποθετείται στην αρχή της Δ΄ Πράξης. Όμως εκτός από τους Σταυροφόρους και το πλήθος που ακολουθεί, ξεχωρίζει τώρα και το πρόσωπο του Roger, ο οποίος, ακολουθώντας το πλήθος, «ατενίζει την κοιλάδα της Ιερουσαλήμ»[856], αισθανόμενος πως «το τέλος του επίγειου ταξιδιού του πλησιάζει»[857].

Η έμφαση που δίδεται από τους λιμπρεττίστες στην παρουσία του συγκεκριμένου ήρωα κατανοείται πλήρως, δεδομένης της όλης εξέλιξης του δράματος: καθώς ο περιπλανώμενος Ερημίτης είναι όχι μόνο ο υπαίτιος του διασυρμού και του στιγματισμού του αθώου Gaston, αλλά και ο ηθικός αυτουργός της θανατικής ποινής που μόλις πριν λίγο του επιβλήθηκε, και μάλιστα έπειτα από μια άκρως εξευτελιστική γι' αυτόν ακροαματική διαδικασία[858], νιώθει πλέον αφόρητα δυσβάστακτο το βάρος της συνείδησής του. Μετανιωμένος για τις αμαρτίες του, όπως και στην άριά του στην αρχή της Β΄ Πράξης της όπερας[859], εναποθέτει τις ελπίδες του στον Θεό, προσδοκώντας τη λύτρωσή του μέσα από τον θάνατο στο πεδίο της μάχης για τον θρίαμβο της χριστιανικής πίστης:

Jérusalem, où vont flotter nos étendards,

que je trouve, ô mon Dieu,

la mort sur ses remparts !

Et reçois dans ton sein

mon âme désolée.

Ακολουθώντας ο συνθέτης τα δεδομένα του επεξεργασμένου λιμπρέττου, προσαρμόζει ανάλογα τη μουσική επεξεργασία του χορωδιακού, αρχίζοντας από την ορχηστρική εισαγωγή, και συγκεκριμένα, αντικαθιστώντας τις τρεις εναρκτήριες δυναμικές «κρούσεις» του συνόλου της ορχήστρας που εισήγαγαν το εν λόγω χορωδιακό στην αρχή της Γ΄ Πράξης των *Λομβαρδών* με ένα ιδιαίτερα εκφραστικό, «σκοτεινό» τρέμολο από τα έγχορδα, βασισμένο αρχικά σε μια διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, κινουμένων κατιόντως χρωματικά και πραγματοποιώντας στη συνέχεια πτώση αρχικά στη Σι ελάσσονα και στη συνέχεια μεταβαίνοντας στην περιοχή της Ελάσσονος Δεσπόζουσας. Η ελπίδα ωστόσο για τον θρίαμβο της πίστης, αλλά και η προσδοκία του θανάτου γι' αυτήν, εκφρασμένες μέσα από τη σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας μ' αυτήν της VI βαθμίδας, δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για τη μετάβαση στη Σολ μείζονα, ακριβώς στη στιγμή όπου ο ήρωας εκφράζει την ευχή ν' αφήσει την τελευταία του πνοή στους προμαχώνες της ιερής πόλης (Escudier, σελ. 267).

Η παραπάνω μείζων τονικότητα δημιουργεί ταυτόχρονα το υπόβαθρο για την αρχή του χορωδιακού: *au loin* ακούγονται οι φωνές των Σταυροφόρων, οι οποίοι,

---

[856] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 113.
[857] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 357.
[858] Βλ. σελ. 696 κ.ε. της παρούσης διατριβής.
[859] Αυτ., σελ. 278 κ.ε.

τραγουδώντας πάνω στην ίδια μελωδική και αρμονική επεξεργασία του *interno* της πρότερης εκδοχής, υπόσχονται στην Ιερουσαλήμ την απελευθέρωσή της, επικαλούμενοι τη δύναμη του Θεού και με την πεποίθηση πως με τον αγώνα τους εκπληρώνουν το θέλημά Του:

Jérusalem, Jérusalem !

La sainte, la divine cité,

accueille en ton enceinte

et sas crainte

un Dieu de liberté.

Η συγκίνηση του Roger στο άκουσμα των παραπάνω στίχων από τους Σταυροφόρους είναι προφανής. Εύστοχα ο συνθέτης θέλει τη φωνή του αρχικά να εναλλάσσεται με τις συμπαγείς συγχορδίες της χορωδίας, ενώ στη συνέχεια και καθώς παρεμβαίνει σχολιάζοντας την προετοιμασία των Χριστιανών λίγο πριν από την μάχη, την συνδυάζει με τις «εναλλασσόμενες οκτάβες» του pizzicato των εγχόρδων:

Les chrétiens en prière!

Prêts à combatte,

ils invoquent la faveur du Signeur.

Με μόνη διαφορά τον αριθμό των στίχων – τετράστιχο αντί εξάστιχου – το νοηματικό περιεχόμενο της 1ης στροφής της παρούσης εκδοχής του χορωδιακού είναι κατά βάσιν ταυτόσημο εκείνου της πρότερης, ειδικά στους τελευταίους στίχους:

I LOMBARDI	JÉRUSALEM
Deh! Per i luoghi	*Ah! que nos larmes baignent*
Che veder n' è dato	*la poussière du céleste tombeau!*
E di pianto bagnar	*Laisse notre âme à l' heure dernière*
Possa nostr' alma	*fêter un jour si beau!*
Coll' estremo fato	
In grembo a Dio volar!	

Ανάλογα ταυτίζεται και η μουσική απόδοση των δύο στροφών. Όπως επισημαίνει ο Budden ωστόσο, «η μεγαλύτερη Παρισινή χορωδία», με σοπράνο που να μπορούν να υποδιαιρεθούν «σε τρία μέρη αντί για δύο, ευνοούσε ασφαλώς στην αρχή μια πλήρη τριφωνία», έστω κι αν η περισσότερο επίπεδη μελωδική κίνηση που αυτή η μεταβολή έχει ως επακόλουθο μειώνει κάπως την εκφραστικότητα που είχε στο σημείο αυτό η πρότερη εκδοχή[860]. Κατά τον παραπάνω μελετητή, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, «καθ' οδόν προς την πρώτη πτώση ("… dernière fête un jour si beau")…

[860] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 357.

αναμορφώνεται και η αρμονική επεξεργασία», με την χρωματική γραμμή που στην πρότερη εκδοχή είχε το φαγκόττο «να μεταφέρεται στα μπάσσα»[861].

Η δεύτερη ουσιώδης παρέμβαση του συνθέτη στη δομή της παρούσης εκδοχής του χορωδιακού λαμβάνει χώρα αμέσως έπειτα από την απόδοση του παραπάνω τετράστιχου, αφορά δε στην έντονα τραγική φιγούρα της Hélène. Ας σημειωθεί ότι οι λιμπρεττίστες αρκούνται εν προκειμένω σε μιαν απλή επισήμανση της παρουσίας της, κατά τη στιγμή όπου εκείνη «με αργά βήματα έρχεται μπροστά από τη σκηνή, και προσπαθεί να δει εντός της». Όμως ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να αναδείξει για άλλη μια φορά το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, την αγωνία της για τον επικείμενο θάνατο του αγαπημένου της: με ένα απαράμιλλης εκφραστικότητας solo από το όμποε, που μεταφέρει το τονικό κέντρο αρχικά στην περιοχή της σχετικής ελάσσονος και στη συνέχεια σ' εκείνην της Σι ελάσσονος «αναμφίβολα απεικονίζει το προσωπικό της δράμα μέσα σε μια τόσο έντονη έξαρση ευσέβειας»[862] (Escudier, σελ. 270, μ. 7 σελ. 271, μ. 2).

Τη σύντομη αυτή ορχηστρική αναφορά διαδέχεται μια καινούργια παρέμβαση του Roger, ο οποίος, ατενίζοντας τα μέρη της θείας Παρουσίας και του Πάθους, φέρει κατά νουν τις αντίστοιχες βιβλικές διηγήσεις, τραγουδώντας με μικρές τροποποιήσεις το αντίστοιχο επεισόδιο της πρότερης εκδοχής. Το δεύτερο ήμισυ του solo του ωστόσο, όταν αυτός χαιρετίζει το Όρος των Ελαιών, καθώς και ό, τι αυτό σημαίνει για το Πάθος του Κυρίου, «είναι επίσης καινούριο και βελτιωμένο», καθώς «ενέχει μεγαλύτερη επισημότητα σε σχέση με το αρχικό και αποφεύγει τον απότομο ρυθμό του»[863] (Escudier, σελ. 271, μ. 3-21).

Το πλήθος επαναλαμβάνει το αρχικό θέμα, με το ορχηστρικό tutti που το πλαισιώνει να διακρίνεται για τη δυναμική του, ενώ ολοκληρώνοντας οι Σταυροφόροι αναμιμνήσκονται το γεγονός της μελλούσης Κρίσεως, που, σύμφωνα με τη χριστιανική παράδοση, θα λάβει χώρα στην κοιλάδα του Ιωσαφάτ:

Ô montagne! ô vallée!

Ô lieux pleins de mystere,

où Dieu nous jugera !

Τα σαλπίσματα όμως που ακολουθούν, αποδιδόμενα εδώ από τις κορνέττες και τις τρομπέττες, δίδουν στο τέλος του χορωδιακού μια καθαρά «εσχατολογική» διάσταση, καθώς αυτό που προκαλεί δέος στο πλήθος δεν είναι η επικείμενη πολεμική αναμέτρηση με τους αλλόθρησκους, αλλά η φοβερή ημέρα της Δευτέρας Παρουσίας, «μια από τις θεολογικές λεπτομέρειες που συνεισέφεραν οι Royer και Vaëz»[864]:

Des anges lorsqu´ ici l' appel retentira,

les morts sortiront de la terre

et le judge apparaîtra !

---

[861] Αυτόθι. Πάντα κατά τον Budden, παρόμοια «ο διπλασιασμός των φωνών από τα όργανα παρελείφθη ως μη αναγκαίος». Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν προκύπτει από την χειρόγραφη παρτιτούρα, όπου οι φωνές της χορωδίας διπλασιάζονται και εδώ από τα κλαρινέττα και το 1ο όμποε (αυτ.).

[862] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 357.

[863] Αυτόθι.

[864] Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 30.

Τέλος, «καθώς η πομπή απομακρύνεται, ο ήχος μιας φανφάρας από κορνέττες και τρομπέττες και με την έντασή του συνεχώς να μειώνεται, αντικαθιστά τα περισσότερο τετριμμένα "φλύαρα" περάσματα των εγχόρδων στην πρότερη εκδοχή», τον οποίο διαδέχεται μια εξαίσια coda, βασισμένη στο κυρίως θέμα στην καινούρια του μορφή, αλλά ενορχηστρωμένο όπως στους *Λομβαρδούς*»[865] (Escudier, σελ. 275).

1.3.3. *STIFFELIO*

Όπερα σε τρεις πράξεις, βασισμένη σε λιμπρέττο του Francesco Maria Piave πάνω στο θεατρικό των Emile Souvestre και Eugène Bourgeois Le Pasteur, ou L' Évangile et le foyer.[866]

Atto Primo. Introduzione.
Giovanni Ricordi, n.d.(ca.1850). Plate 2294
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55371-Verdi_-_Stiffelio.pdf.

Κατ' εξοχήν θρησκευτικό το περιεχόμενο της συγκεκριμένης όπερας, με κεντρικό ήρωα «τον πάστορα μιας Προτεσταντικής σέκτας, ο οποίος επιστρέφει από τα ταξίδια του για να ανακαλύψει πως η σύζυγός του έχει διαπράξει μοιχεία και του οποίου τα συναισθήματα τον ωθούν ως εκ τούτου σε μια σειρά από πράξεις που το ένδυμά του απαγορεύει. Εμποδίζεται από τον πεθερό του, τον Stankar, όχι για λόγους σχετικούς με τη Χριστιανική αυτοκυριαρχία, αλλά επειδή ο ίδιος ο Stankar επιθυμεί να εκδικηθεί μυστικά τον διαφθορέα της κόρης του, και τελικά καταφέρνει να το κάνει»[867]. Ο Stiffelio ωστόσο καταφέρνει να αποκαταστήσει την οικογενειακή του γαλήνη, συγχωρώντας τη σύζυγό του στα πλαίσια του κηρύγματός του κατά την ώρα της θρησκευτικής σύναξης[868].

Ως εκ τούτου η Εισαγωγή (*Introduzione*) στην Α΄ Πράξη της όπερας, αντίστοιχα με τη Γ΄ Πράξη του θεατρικού[869], δεν θα μπορούσε παρά να συνάδει απόλυτα με το θρησκευτικό υπόβαθρο του δράματος. Η Σκηνή διαδραματίζεται σε μια αίθουσα στο κάστρο του Stankar στο Salzburg (*Sala terrena nel castello del conte di Stankar*). Πρωταγωνιστής σε αυτήν ο Jorg, «ένας ηλικιωμένος πάστορας των Ασσασβεριανών»[870], ο οποίος, σύμφωνα με τις αναφορές του λιμπρέττου, καθισμένος κοντά σ' ένα τραπέζι μελετά τη Βίβλο – *seduto (presto la tavola): sta leggendo la*

---

[865] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 357.
[866] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 130.
[867] J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 217.
[868] Αναλυτική αναφορά σχετικά με τους λόγους που οδήγησαν τον συνθέτη στην επιλογή ενός τόσο πρωτότυπου για την εποχή θέματος, την ανταπόκριση του κοινού, αλλά και τα ιδιαίτερα προβλήματα που αντιμετώπισε με τη λογοκρισία, βλ. σελ. 575-576 της παρούσης διατριβής.
[869] G. De Van, ό.π., σελ. 251. Κατά τον συγγραφέα, η αφαίρεση των δύο πρώτων πράξεων του έργου των Souvestre και Bourgeois σχετίζεται με την αρχή της Ιταλικής παράδοσης στην όπερα να απορρίπτεται οποιοδήποτε «προέρχεται από ένα "καθημερινό" στυλ και όχι από το ανώτερο στυλ, που χαρακτηρίζει το λυρικό δράμα», σε αντίθεση με την Γαλλική όπερα, όπου η τάση για παράθεση σκηνών με κοσμικό, ανάλαφρο χαρακτήρα «ήταν καθολικά αποδεκτή». Ως εκ τούτου οι δυο προαναφερθείσες πράξεις του εν λόγω θεατρικού αφαιρέθηκαν καθότι «απεικονίζουν κυρίως αυτάρεσκους επαρχιώτες που περιφέρονται γύρω από τη Lina και τον πεθερό της (sic) Stankar, οραματιζόμενοι μια λαμπρή, κοσμική ζωή» (αυτ., σελ. 250-251).
[870] J. Budden, *The Operas* …, V. 1, σελ. 455. Κατά τον συγγραφέα, «η σέκτα των Ασσασβεριανών, της οποίας φέρεται να ηγείται ο Stiffelio, δεν ήταν απλή επινόηση από την πλευρά των συγγραφέων του θεατρικού. Το όνομα προέρχεται από τον Ahasuerus, τον Περιπλανώμενο Ιουδαίο, "θεωρούμενο ως την προσωποποίηση όχι του άσπλαχνα και αιώνια τιμωρημένου, αλλά μάλλον μιας αναζήτησης μιας ευτυχίας, πάντα φευγαλέας και πάντα επιδιωκόμενης"» (αυτ. σελ. 452. Βλ. και παραπ. *).

Bibbia[871]. Ο πρεσβύτης ιερέας, αφού εκφράσει το δέος και τον θαυμασμό του για τα θεόπνευστα κείμενα της Γραφής, πλέκει το εγκώμιο του Stiffelio, ευχόμενος την ευόδωση του θεάρεστου έργου που εκείνος διεκπεραιώνει κηρύττοντας τον θείο λόγο, καθώς και την συντριβή εκείνων που αντιτίθενται στο κήρυγμά του αυτό:

Oh santo libro, oh dell' eterno Vero

Ispirate profetiche parole!

Segui, Stiffelio,

tua parola sia

tempest ache distrugge,

onda che ingoia,

o folfore che atterra

---

[871] Κατά τον Philip Gossett αυτή είναι η *σκηνική οδηγία* που περιέχεται στη χειρόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη, ενώ «σύμφωνα με κάθε έκδοση του λιμπρέττου και της παρτιτούρας, … ο Jorg παρουσιάζεται "presso la tavola leggendo"», καθώς, κατά τον μελετητή, «οι Βιβλικές αναφορές στο αυθεντικό κείμενο του συνθέτη εξαφανίστηκαν ανιλεώς στην Τεργέστη πριν και αυτή την απόρριψη της τελικής σκηνής, καθώς και την αντικατάσταση της φράσης "Ministro, confessatemi…" με τη φράση "Rodolfo, ascoltatemi…"» («New Sources for Stiffelio», εν: Martin Chusid [επιμ.], *Verdi' s Middle Period*, ό.π., σελ. 28).

Στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αυτή μελέτη του ο Gossett, υπενθυμίζοντας την οριστική απόσυρση «της αυθεντικής χειρόγραφης παρτιτούρας του Stiffelio» από τον Ricordi το 1857, όταν ο συνθέτης «αποφάσισε να αναθεωρήσει την όπερα ως *Aroldo*», καθώς και τη μορφή collage που είχε «η λεγόμενη χειρόγραφη παρτιτούρα του *Aroldo*» την οποία «ο Verdi απέστειλε στον Tito Ricordi», επισημαίνει κατ' αρχάς τόσο τη γενικότερη ένδεια σχετικά με χειρόγραφα αντίγραφα του *Stiffelio* (καθώς και την κακή ποιότητα των ελαχίστων ανευρεθέντων), όσο και τις σημαντικές αλλοιώσεις «στο κείμενο του Piave που μελοποίησε ο Verdi», οφειλόμενες στις καίριες και πολλαπλές παρεμβάσεις της λογοκρισίας. Τα παραπάνω ισχύουν τόσο για τα δύο χειρόγραφα αντίγραφα που βρέθηκαν το 1968 στη Βιβλιοθήκη του S. Pietro a Majella στη Νάπολη, «ένα του ιδίου του *Stiffelio* και ένα της λογοκεκριμένης εκδοχής του, του *Guglielmo Wellingrode*», που «χρησιμοποιήθηκαν από τον Rubino Profeta για μια έκδοση της όπερας προοριζομένη για παραστάσεις» (πάνω στην οποία βασίστηκε και η πρώτη σύγχρονη παρουσίαση της όπερας στο Teatro Regio της Parma στις 26 Δεκεμβρίου του 1968), όσο και «ένα άλλο πλήρες χειρόγραφο του *Stiffelio*», που βρέθηκε στην Αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, με βάση το οποίο (καθώς και «ένα λιμπρέττο τυπωμένο από τον Ricordi για μια παράσταση της όπερας στο Teatro La Fenice της Βενετίας στις 13 Ιανουαρίου του 1852») «ο Giovanni Morelli προετοίμασε μιαν άλλη έκδοση του *Stiffelio*, η οποία χρησιμοποιήθηκε σαν βάση για την αναβίωση της όπερας στη Βενετία στις 14 Δεκεμβρίου του 1985, όπου παρουσιαζόταν στο ρεπερτόριο ως *Aroldo*» (αυτ., σελ. 19-22).

Αξίζει να σημειωθεί πως η αποκατάσταση της αυθεντικής παρτιτούρας του Stiffelio οφείλεται, πάντα κατά τον Gossett, στην «ευγενική και υπομονετική συνδρομή του Καθηγητή Pierluigi Petrobelli και της Mimma Guastoni», χάρη στους οποίους (και με αφορμή «την προοπτική των παραστάσεων της Metropolitan Opera» το 1992), «η οικογένεια του συνθέτη συμφώνησε ολόψυχα να διατεθεί στο Istituto Nazionale di Studi Verdiani και στην κριτική έκδοση την *Έργων του Giuseppe Verdi* το χειρόγραφο μουσικό υλικό στη S. Agata που αφορά στον *Siffelio*» (αυτ., σελ. 26. Τη «συνολική εικόνα» σχετικά με το διασωθέν υλικό «όπως έχει μέχρι στιγμής» βλ. στον Πίνακα της σελ. 27).

pei nemici di Dio

su questa terra.

Σύμφωνα με τα όσα επισημαίνει ο Fabrizio Della Seta αναφορικά με τις χρησιμοποιούμενες ποιητικές μορφές στην Ιταλική όπερα τον 19ο αιώνα, η σύνθεση των παραπάνω στίχων παραπέμπει ευθέως σε *recitativo*: είναι εμφανές πως πρόκειται για «ελεύθερους στίχους» (*versi sciolti*), μη διευθετημένους σε στροφές και χωρίς ομοιοκαταληξία βάσει ενός προτύπου, ενώ η εναλλαγή των μέτρων που αναφέρει ο συγγραφέας προσλαμβάνει εν προκειμένω μιαν ιδιάζουσα μορφή, με τους δύο κατ' εξοχήν θρησκευτικού περιεχομένου πρώτους στίχους να είναι ενδεκασύλλαβοι (*endecasillabi*), «το κατ' εξοχήν ευγενές μέτρο στην Ιταλική ποίηση, χρησιμοποιούμενο – σπανίως – σε καταστάσεις ανυπέρβλητου μεγαλείου», και με πεντασύλλαβους (*quinari*) να εναλλάσσονται με επτασύλλαβους (*settenari*) στο υπόλοιπο κείμενο[872].

Ανάλογα και ο πρώτος (χρονικά) συστηματικός και σε βάθος μελετητής των έργων του συνθέτη Abramo Basevi, αναφερόμενος στην παρούσα Σκηνή, κάνει λόγο ωσαύτως για *Recitativo* πάνω στο οποίο αποδίδονται οι παραπάνω στίχοι. Κατά τον Basevi πρόκειται για ένα recitativo που με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αυθεντικό, καθώς στην πραγματικότητα ακολουθεί το σχήμα άλλων ρετσιτατίβων του Verdi, εκ των οποίων τα περισσότερα είναι εκείνα τα μέρη για τα οποία ο συνθέτης έδειχνε ελάχιστο ενδιαφέρον[873]. Ο συγγραφέας ωστόσο δεν παραβλέπει την καινοτομία που τολμά ο συνθέτης στη συγκεκριμένη Introduzione, τονίζοντας πως, «ανεξάρτητα του αν ή όχι η ενότητα αυτή αξίζει ένα τόσο δυσμενές σχόλιο εξ επόψεως ποιότητας, στην πραγματικότητα αποτελούσε καινοτομία να αρχίσει μια όπερα με στίχους δομημένους σε μορφή recitativo, παρά με το συνηθισμένο χορωδιακό»[874].

Ο J. Budden εξ ετέρου καταφάσκει ανεπιφύλακτα την αυθεντικότητα της παρούσης Σκηνής, θεωρώντας πως αυτή «καταδεικνύει μια περισσότερο ριζική ρήξη με τις συμβατικές μορφές σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη προσπάθεια του Verdi ως εκείνη τη χρονική στιγμή», αρχίζοντας «αντί ενός εισαγωγικού χορωδιακού, με ένα σύντομο αλλά εξαιρετικά δυνατό arioso για τον basso comprimario Jorg»[875], ο οποίος με αυτόν τον τρόπο «δίδει το στίγμα της όπερας», πολλώ μάλλον καθώς η Σκηνή έπεται «μιας μάλλον αδιάφορης οβερτούρας»[876]. Ο συγγραφέας αναφέρεται γενικότερα στη μουσική της Εισαγωγής, επισημαίνοντας τον ιδιαίτερα ξεχωριστό χαρακτήρα των μέσων που μετέρχεται ο συνθέτης «προκειμένου να δημιουργήσει μιαν ατμόσφαιρα υπερκόσμιας ευσέβειας»[877]. Ειδικότερα αναφέρεται τόσο στα «τέσσερα μέτρα με το unisono των εγχόρδων», τα οποία «απαλείφουν κάθε αίσθηση τονικού προσανατολισμού», όσο – και κυρίως – στην «πρώτη φράση του Jorg», η οποία, χάρη στις «επάλληλες και σε σχέση Υποδεσπόζουσας τέταρτες και στην απουσία οποιουδήποτε φθόγγου που θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως κυρίαρχος προσλαμβάνει

---

[872] F. Della Seta, ό.π., σελ. 70-72.

[873] Ό.π., σελ. 151. Κατά τον Basevi ωστόσο «τα recitativi δεν αξίζουν μια τέτοια μεταχείριση, καθώς είναι τα μέρη εκείνα όπου μπορεί να φανεί με τον καλύτερο τρόπο η δραματική δύναμη της μουσικής. Για τον λόγο αυτόν, είναι πιθανόν ευκολώτερο να γράψει κανείς μια ευχάριστη άρια, παρά ένα εκφραστικό recitativo» (αυτ.).

[874] Αυτ., παραπ. 10.

[875] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 455.

[876] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 217.

[877] *The Operas of Verdi*, Vol. 1, ό.π., σελ. 455.

χαρακτήρα τροπικού λειτουργικού άσματος»[878].

Ανάλογα επεισοδιακή ωστόσο χαρακτηρίζεται και η απόδοση των στίχων με την αναφορά στον Stiffelio, όπου και πάλι η τονικότητα «μοιάζει να διστάζει να αυτοπροσδιοριστεί», με την μελωδική γραμμή να κινείται «σε μια χαρακτηριστική τονική τροχιά που περιλαμβάνει τονικότητες σχετιζόμενες με την Λα μείζονα και την Λα ελάσσονα»[879]. Σε κάθε ευχή-παραίνεση η μελωδική γραμμή του Jorg «κινείται ανιόντως κατά ημιτόνιο»[880], ενώ ένα *ρυθμικό ostinato* στο μπάσσο, κινούμενο προς την αντίθετη κατεύθυνση και διαγράφοντας πορεία άλλοτε 5ης, ελαττωμένης ή καθαρής, και άλλοτε 4ης, περιπλέκει όλο και περισσότερο το τονικό πλαίσιο, καταλήγοντας σε μια διαφορετική κάθε φορά συγχορδία 7ης ελαττωμένης.

Η κλιμάκωση της παραπάνω μελωδικής γραμμής οδηγεί παράλληλα «στην μέγιστη απομάκρυνση από την αρχική τονικότητα, σ' ένα ψηλό Μι ύφεση στην λέξη "Dio", από το οποίο κινείται κατιόντως μέσω μιας απροετοίμαστης τρίφωνης συγχορδίας με θεμέλιο το Λα ύφεση προς μιαν επίσημη πτώση στην Ντο μείζονα»[881]. Την ίδια στιγμή ωστόσο, «τα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα διακόπτουν τους ευσεβείς στοχασμούς του Jorg», αναγγέλλοντας την άφιξη του Stiffelio «με έναν ανάλαφρο σκοπό, που θυμίζει το "γενικό Galop" από την Α΄ Πράξη της *Giselle* του Adam»[882] (Giovanni Ricordi, σελ. 19-20, μ. 8).

1.3.4. *AROLDO*

Όπερα σε τέσσερις πράξεις σε λιμπρέττο Francesco Maria Piave βασισμένο στον *Stiffelio* [883].

Atto Quarto. Scena e Preghiera a voci sole.
Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42306 http://imslp.org/wiki/File:AroldoActIV.pdf.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο R. Parker, «η πρώτη παρουσίαση του *Stiffelio*, στην Τεργέστη τον Νοέμβριο του 1850, είχε αντιμετωπίσει ποικίλα προβλήματα από τους τοπικούς παράγοντες της λογοκρισίας», με τις ενστάσεις να εστιάζονται κυρίως «στην τελική σκηνή, η οποία έπρεπε να αλλάξει ριζικά και – όπως θεωρούσε ο Verdi – με καταστρεπτικές συνέπειες»[884]. Φαίνεται πάντως πως η λογοκρισία κατάφερε, μερικώς τουλάχιστον, να επιτύχει τον στόχο της: όπως αναφέρει ο C. Osborne, παρά το γεγονός ότι «η όπερα στην Τεργέστη έγινε ευμενώς αποδεκτή», καθώς «τα εισιτήρια του θεάτρου εξαντλήθηκαν για αρκετές παραστάσεις» και «τα περισσότερα μέρη επευφημήθηκαν ενθουσιωδώς», σε τρεις από τις παραστάσεις που ακολούθησαν η επίμαχη Τρίτη Πράξη παραλείφθηκε[885]. Ανάλογα προβλήματα αντιμετώπισαν οι παραστάσεις της όπερας που ακολούθησαν κατά το αμέσως επόμενο διάστημα και σε άλλα θέατρα της Ιταλικής χερσονήσου: πάντα κατά τον Osborne, «στην Ρώμη και στην Φλωρεντία, και στα επόμενα τέσσερα χρόνια στην Κατάνια, στο Παλέρμο και στη Νάπολη, η όπερα παρουσιάστηκε με τον τίτλο *Guglielmo Wellingronde*, προκειμένου να υπάρξει συμμόρφωση με τις απαιτήσεις της λογοκρισίας». Κατά τον συγγραφέα, «ο

---

[878] Αυτόθι. Βλ. και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 217. Αναλυτικότερη αναφορά σχετικά με τη σημασία του συγκεκριμένου μελωδικού σχήματος στις όπερες του Verdi, καθώς και στην «ερμηνεία» του Budden βλ. σελ. 55 της παρούσης διατριβής.
[879] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 1, ό.π., σελ. 455.
[880] Αυτόθι. Βλ. και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 131.
[881] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 1, ό.π., σελ. 455-456 .
[882] Αυτόθι.
[883] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 173.
[884] Αυτόθι.
[885] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 214

ήρωας του Wellingronde δεν ήταν ένας εφημέριος, αλλά ο πρωθυπουργός ενός Γερμανικού πριγκιπάτου, ενώ η δράση μεταφερόταν πίσω στις αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα»[886].

Όπως ήταν φυσικό, οι παραπάνω εξελίξεις είχαν εξοργίσει τον Verdi. Είναι χαρακτηριστική η αντίδρασή του στις πιέσεις του A. Lanari, ιμπρεσσάριου του Teatro Comunale di Bologna, προκειμένου «να συνθέσει μια καινούργια όπερα» για το παραπάνω θέατρο, «ή, τουλάχιστον, να ανεβάσει εκεί τον *Stiffelio*»[887]. Ο συνθέτης δεν ενέδωσε σε καμία από τις παρωτρύνσεις του, παρά το γεγονός ότι την ίδια περίοδο «ο Piave μετέβη στην Sant' Agata…προκειμένου να εργαστεί πάνω στον *Stiffelio*». Αντίθετα, «εξοργισμένος, έχοντας ακούσει πως η όπερα θα ανέβαινε στην Bologna ως *Guglielmo Wellingronde*», σε επιστολή του την προς τον Lanari στις 4 Αυγούστου του 1852 «απέρριπε ευθέως το εγχείρημα», τονίζοντας πως δεν επρόκειτο για δική του όπερα, και «καταγγέλλοντας την λογοκρισία ως "γελοία" και "ανόητη"»[888].

Η όλη αντιμετώπιση του *Stiffelio* ωστόσο οδήγησε τελικά τον συνθέτη το 1854 «να συνεργαστεί με τον Piave προκειμένου να διασώσει την όπερα βασίζοντας αυτήν σε μια διαφορετική, λιγότερο ευαίσθητη πλοκή». Οι δύο άνδρες «άρχισαν να εργάζονται το 1856, αλλάζοντας την ιστορία του Προτεστάντη πάστορα του δέκατου έννατου αιώνα σ' εκείνον ενός Σάξωνα ιππότη του δέκατου τρίτου αιώνα, που έχει επιστρέψει από τις Σταυροφορίες»[889].

Στην εν λόγω αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας ο συνθέτης αφαιρεί εξ ολοκλήρου την Τρίτη Πράξη του *Stiffelio*, προσθέτοντας μια Τέταρτη Πράξη, η οποία φέρεται να διαδραματίζεται «στη Σκωτία, στις όχθες της Λιμνης του Lomond, κοντά σε μια πρόχειρη καλύβα, όπου ο Aroldo και ο Briano ζουν απομονωμένοι από τον κόσμο»[890]. Η σύντομη προσευχή (*Preghiera*) λίγο μετά την αρχή της Πράξης αποτελεί μάλλον μια παρένθεση στην εξέλιξη του προσωπικού δράματος του κεντρικού ήρωα. Η θέση της ωστόσο στο λιμπρέττο έχει ως αποτέλεσμα αυτή να συσχετίζεται άμεσα με την ψυχολογία του, αποκαλύπτοντας μέσα από μια σειρά αντιθέσεων το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει.

Ήδη οι χαρούμενες φωνές των χωρικών στην αρχή της Πράξης, μολονότι «κατά πολύ δευτερεύουσες ως προς το δράμα», αρκούν για να αναδείξουν «μέσα από την αντίθεση και μόνο…τα συναισθήματα του Aroldo και του συντρόφου του»[891]. Αποκαλυπτικοί προς τούτο, οι πρώτοι στίχοι του σχετικού *Recitativo*, μέσα από το οποίο ο ήρωας «αντιπαραβάλλει την ευτυχία των χωρικών και των κυνηγών με τη δική του ψυχική οδύνη»[892]:

---

[886] Αυτόθι.

[887] M. Jane Phllips-Matz**,** ό.π., σελ. 318.

[888] Αυτόθι.

[889] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 173-174. Κατά τον Budden, «η ιδέα δόθηκε από την νουβέλα του Scott *Ο Μνηστήρας* (*The Betrothed*), γνωστή στο Ιταλικό κοινό από το *Il Connestabile di Chester* του Pacini. Όμως για τα περισσότερα από τα καινούργια ονόματα ο Piave είχε προσφύγει στη νουβέλα του Bulwer Lytton *Harold, the Last of the Saxon Kings*: Aroldo (Stiffelio), Godvino (Raffaello) και Egberto (Stankar). Κανένα απ' αυτά δεν έχει κάποια σχέση με τους αντίστοιχους ρόλους στη νουβέλα του Scott, όπου ο Godwin, και όχι ο Egbert, είναι ο πεθερός του Harold. Η Mina (Lina), ο Enrico (Federico) και η Elena (Dorotea) φαίνεται πως έχουν επιλεγεί τυχαία από οπερατικό υλικό. Ο Briano, εξ ετέρου, είναι τυχαία ο Brian ο Ερημίτης από το έργο του Scott *The Lady of the Lake* […]». (*The Operas of Verdi*, Vol. 2, ό.π., σελ. 337).

[890] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 219.

[891] J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 254.

[892] Του ιδίου, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 353.

Cantan felici!

Ed io l' inferno ho in core!

Όμως ο ήχος της καμπάνας που καλεί τους χωρικούς του Lomond σε προσευχή ακούγεται ως «απάντηση» στην ταραγμένη φωνή του Aroldo, υπομιμνήσκοντας στον άλλοτε ένθερμο αγωνιστή της χριστιανικής πίστης την αδιάλειπτη παρουσία του Θεού, αλλά και την αξία της πίστης σ' Αυτόν, ενώ η προτροπή του Briano για προσευχή, στρέφοντας για λίγο τη σκέψη του προς τον Ουρανό – *Orsù al ciel la mente alziamo* – έρχεται ν'απαλύνει προς στιγμήν τον πόνο του ήρωα και να καθησυχάσει την ταραγμένη ψυχή του, υποδεικνύοντάς του ταυτόχρονα την πορεία που θα πρέπει ν' ακολουθήσει προς άρση του αδιεξόδου του.

Η a capella απόδοση της προσευχής προς τον Άγγελο παρουσιάζει αναμφίβολα ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ο A. Basevi θεωρεί αυτήν ως «εξαιρετικά μελετημένη, ιδιαίτερα κατά το ότι θέτει τις επιμέρους φωνές να επαναλαμβάνουν μια προς μια την αρχική φράση (*mossa*) της κάθε μελωδικής περιόδου»[893], ενώ ο Budden θεωρεί αυτήν ως την «πλέον φιλόδοξη προσπάθεια στη φωνητική γραφή χωρίς συνοδεία σε σχέση με οποιαδήποτε είχε προηγηθεί»[894]. Παραθέτει μάλιστα και την άποψη του Mariani, σύμφωνα με την οποία πρόκειται για «έναν όμορφα σχεδιασμένο τετράφωνο κανόνα στην ταυτοφωνία και στην ογδόη, με την κάθε μια από τις τρεις χορωδίες να πραγματοποιεί την είσοδό της ανά δύο μέτρα»[895]. Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, δεν πρόκειται για «ένα ενιαίο κομμάτι αντιστικτικής γραφής, κάτι που θα είχε αποβεί γελοίο στην παρούσα συνάφεια»[896].

Οδεύοντας προς την κατάληξη η επεξεργασία γίνεται περισσότερο ομοφωνική, με σολίστ και χορωδία να συνενώνονται τελικά σχηματίζοντας συμπαγείς συγχορδιακές συνηχήσεις, που οδηγούν σε πτώση (Ricordi, σελ. 205-209).

1.3.5. *LA FORZA DEL DESTINO*

Atto Secondo. Preghiera
Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η 1η Σκηνή της Β΄ Πράξης της συγκεκριμένης όπερας, «διαδραματιζομένη σε μια ταβέρνα στο Ανδαλουσιανό χωριό του Hornachuelos»[897], ουδόλως προδιαθέτει για την πραγματοποίηση θρησκευτικής τελετής. Οι ψαλμωδίες ωστόσο μιας ομάδας προσκυνητών, οι οποίοι, σύμφωνα με την ανακοίνωση του Δημάρχου, βρέθηκαν στον συγκεκριμένο χώρο καθ' οδόν για τον εορτασμό του Ιωβηλαίου – *Son pellegrini* / *Che vanno al giubileo* – μεταβάλλει άρδην την εύθυμη ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί με το τραγούδι της νεαρής τσιγγάνας Preziosilla, «που ενθαρρύνει τους νέους που

[893] Ό.π., σελ. 239.
[894] *Verdi*, ό.π., σελ. 254.
[895] *The Operas of Verdi*, Vol. 2, ό.π. σελ. 353.
[896] Αυτόθι.
[897] Emanuele Senici, «At the Tavern with Manzoni and Verdi: I promessi sposi and the Dramaturgy of La Forza del destino», στο: Melania Bucciarelli και Berta Joncus (επιμ.), *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, The Boydell Press, Woodbridge 2007, σελ. 336.

πρόκειται να πολεμήσουν εναντίον των Γερμανών»[898], διασκεδάζοντας τους φόβους τους και μιλώντας σ' αυτούς για την ομορφιά του πολέμου: *È bella la guerra!*.

Η εμφάνιση των Προσκυνητών ταυτόχρονα με την παρουσία επί Σκηνής προσώπων με εντελώς διαφορετικά συναισθήματα και ψυχολογία δίνει στον συνθέτη την ευκαιρία να αποδώσει την παρούσα *Σκηνή της Preghiera* στα πλαίσια ενός χορωδιακού «ευρείας κλίμακας», όπου «συμπλέκονται τέσσερα ξεχωριστά "νήματα": η πεντάφωνη χορωδία πίσω από τη σκηνή, η συνηθισμένη μικτή χορωδία των ημιονηγών και των κοριτσιών του χωριού, το σολιστικό κουαρτέττο από την Preziosilla, τον Trabuco, τον Carlo και τον Δήμαρχο, που συνδέεται στενά με την χορωδία επί σκηνής αλλά παρουσιάζει μια μεγαλύτερη μελωδική ευελιξία, και τέλος η Leonora, που μοιάζει απομονωμένη και αβοήθητη στον πόνο της»[899].

Η μεταβολή της ατμόσφαιρας από την κατάσταση της διασκέδασης και της ευθυμίας προς αυτήν της θρησκευτικής κατάνυξης πραγματοποιείται στη μουσική αμέσως έπειτα από την «θορυβώδη πτώση στη Σι μείζονα (στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας)»[900], απ' όπου «δύο μέτρα ορχηστρικού unisono κινούνται ανοδικά προς το Ντο και το Ρε»[901], πραγματοποιώντας «μετατροπία προς την Δεσπόζουσα της Σολ (ελαφρώς πιο απότομη το 1869 απ' ό, τι το 1862 για προφανείς λόγους)»[902].

Ο λιμπρεττίστας φροντίζει ώστε οι σχετικοί με την προσευχή στίχοι να διαθέτουν όλα εκείνα τα στοιχεία ενός κειμένου προσευχής. Την πρόθεσή του αυτή καταδεικνύει η ξεχωριστή επίκληση μιας εκάστης των τριών υποστάσεων της Αγίας Τριάδας, των δύο πρώτων στην αρχή και της τρίτης λίγο πριν το τέλος της Σκηνής:

Padre Eterno Signor…Pietà di noi.
.....
Divin Figlio Signor... Pietà di noi.
.....
Santo Spirto Signor… Pietà di noi.

Ανάλογα κινούμενος ο συνθέτης, συνδυάζοντας τις δυνατότητες τόσο της ομοφωνίας όσο και της πολυφωνίας, επεξεργάζεται μουσικά τη Σκηνή προσδίδοντας σ' αυτήν μορφή που παραπέμπει σαφώς σε θρησκευτική τελετή: η απόδοση των παραπάνω επικλήσεων του Τριαδικού Θεού από τους Προσκυνητές έχει χαρακτήρα αντιφωνικής ψαλμωδίας, καθώς κάθε μια από αυτές λειτουργεί ως *επωδός*, εναλλασσόμενη τόσο με τις προσευχές των υπολοίπων παρισταμένων, που έπειτα από τη σχετική προτροπή του Δημάρχου – *preghiam con lor, preghiamo* – αφήνουν το τραπέζι και γονατίζουν (*Tutti lasciando la mensa s' inginocchiano*), όσο και με την ιδιαίτερα θερμή προσευχή της Leonora, που απεγνωσμένα ζητεί από τον Θεό να την προφυλάξει από την εκδικητική μανία του αδελφού της.

Η ψαλμωδία των Προσκυνητών αποτελείται από μιαν απλή μελωδική γραμμή, «μια από εκείνες τις φράσεις, που χωρίς να διαθέτουν το ελάχιστο μελωδικό ενδιαφέρον,

---

[898] R. Parker, The New Grove…, ό.π, σελ. 188.
[899] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 460.
[900] E. Senici, «At the Tavern with Manzoni…», ό.π., σελ. 350. Κατά τον συγγραφέα η μοναδική αξιοσημείωτη μεταβολή που πραγματοποίησε ο συνθέτης στην παρούσα σκηνή κατά την αναθεώρηση του 1869 «ήταν η μεταφορά του *canzone* της Preziosilla "Al suon del tamburo" από την αρχική Σι ύφεση μείζονα στην Σι μείζονα, με προφανή στόχο αυτό να ταιριάζει καλύτερα στις φωνητικές δυνατότητες της Ida Benza, της Μιλανέζας Preziosilla» (αυτ., σελ. 336-337).
[901] Αυτόθι, σελ. 350.
[902] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 459.

δημιουργούν έναν ολόκληρο κόσμο θρησκευτικού συναισθήματος»[903]. Η εν λόγω μελωδία, ανήκοντας στην τονικότητα της Σολ ελάσσονος, συνοδευόμενη από την υποκείμενη 3η (ή 5η) και καταλήγοντας στην αρμονία της Δεσπόζουσας χωρίς την 3η αποδίδεται αρχικά από τις ανδρικές φωνές, ενώ στη συνέχεια προστίθενται και οι πρώτες και δεύτερες σοπράνο, μοιρασμένες σε τρεις ομάδες[904]. Στην πτώση ωστόσο, η εναρμόνιση καθίσταται πληρέστερη, καθώς στην συγχορδία της Δεσπόζουσας προστίθεται και ο προσαγωγέας (Sopr. I, *la metà*), ενώ η φράση ολοκληρώνεται πραγματοποιώντας τέλεια πτώση στην Μείζονα Τονική, «με την πτωτική *tierce de Picardie*»[905] (Ricordi, σελ. 149, μ. 1-3, σελ. 150, μ. 1-3, σελ. 151, μ. 1-3, σελ. 160).

Αντίθετα η μουσική απόδοση της προσευχής των θαμώνων του πανδοχείου παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία, καθώς ο συνθέτης επιφυλάσσει διαφορετική επεξεργασία κατά περίπτωση. Ειδικότερα, το πρώτο δίστιχο, με χαρακτήρα μάλλον «εισαγωγικό», καθώς το ευρισκόμενο επί σκηνής πλήθος επικαλείται ταπεινά και με κατάνυξη την παρέμβαση της *κραταιάς χειρός* του Κυρίου – *Su noi prostrate e supplici / Stendi la man, Signore* – αποδίδεται με μια διαδοχή συμπαγών συγχορδιακών συνηχήσεων σε ύφος *Χορικού*, και ειδικότερα, κατά τον Senici, «με ένα πλήθος διαφωνιών και αρμονιών σε σχέση υποδεσπόζουσας και πλάγιας δεσπόζουσας» (όπως η «παρενθετική» δεσπόζουσα με 9η αμέσως πριν την πτώση), οι οποίες, κατ' αυτόν, προσδίδουν στην ενότητα «χρώμα εκκλησιαστικής μουσικής»[906]. Παράλληλα το *pp* τόσο των φωνών όσο και της ορχήστρας, που περιορίζεται σε ρόλο διπλασιασμού των φωνών, κάνει ακόμη πιο αισθητή την κατανυκτική ατμόσφαιρα που προσιδιάζει σε μια προσευχή (Ricordi, σελ. 150, μ. 3-6 – σελ. 151, μ.1).

Οι στίχοι ωστόσο οι σχετικοί με την επίκληση της αγάπης του Θεού για τη λύτρωση από τα δεσμά της κολάσεως – *Dall' infernal malore / Ne salvi tua bontà* – ως το καθαυτό περιεχόμενο της προσευχής αποδίδεται με περισσότερη έμφαση, που καθίσταται αισθητή τόσο με την αύξηση της δυναμικής σε *mf* όσο και με μια περίτεχνη, σχεδόν αντιστικτική επεξεργασία στα μέρη του σολιστικού κουαρτέττου κατά την απόδοση του τελευταίου στίχου, με ανάλογη μεταβολή και της ορχηστρικής συνοδείας.

Ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία ως προς τη μουσική του επεξεργασία παρουσιάζει το μέρος της Leonora. Περιοριζόμενο σε ένα recitativo κατά την απόδοση του πρώτου στίχου της στροφή της – *Ah, dal fratello salvami* – στην πτώση της προηγούμενης φράσης, εξελίσσεται σε μια ιδιαίτερα περίτεχνη μελωδία, καθώς η ηρωίδα, «χωρίς να είναι ορατή από τους λοιπούς παρισταμένους, ψηλά στη σκάλα, προσεύχεται στον Κύριο ώστε να τη σώσει από τη δική της κόλαση, με κατιούσες και όμοιες με λυγμούς παρεμβάσεις»[907]:

Se tu nol vuoi, gran Dio,

Nessun mi salverà!

Η παρέμβαση αυτή της ηρωίδας, αρχίζοντας απρόσμενα από ένα Si4 είναι που ουσιαστικά δίδει και το έναυσμα για την εν λόγω επεξεργασία του κουαρτέττου, ενώ η επανάληψή της κατά μια 3η χαμηλότερα δημιουργεί και τις προϋποθέσεις για την

[903] Αυτόθι.
[904] Σύμφωνα με τον Budden, οι συστάσεις του ιδίου του συνθέτη, όπως αυτές περιέχονται στη χειρόγραφη παρτιτούρα, «μας πληροφορούν πως "…λίγες φωνές θα ήταν αρκετές, για παράδειγμα, 4 τενόροι, 4 μπάσσοι και 12 γυναίκες"» (αυτόθι, σελ. 460).
[905] E. Senici, «At the Tavern with Manzoni…», ό.π. σελ. 350.
[906] Αυτόθι.
[907] Αυτόθι.

ανάπτυξη μιας υποτυπώδους αρμονικής αλυσσίδας. Ακόμη πιο «θεαματική» η πτώση στην περιοχή της Δεσπόζουσας, με κύριο χαρακτηριστικό την έντονη χρωματική κίνηση, ιδίως στο μέρος της Leonora (Ricordi, σελ. 151, μ. 3 – σελ. 154, μ. 1).

Η παραπάνω πτώση ωστόσο λειτουργεί και ως αφετηρία για ένα δεύτερο τμήμα, με κύριο χαρακτηριστικό «έναν διάλογο για την Leonora και τους άλλους σολίστ, με υπόβαθρο μια συνοδεία από αρπισμούς στο κλαρινέττο»[908]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει εν προκειμένω η ψηλότερη μελωδική γραμμή του κουαρτέττου (το μέρος της Preziosilla), καθώς αναλογεί ευθέως τόσο εξ επόψεως τονικότητας όσο και μελωδικής επεξεργασίας σε «ένα από τα θέματα της οβερτούρας, επίσης στην Σολ μείζονα (D-E-F#-B-A-G στο τραγούδι έναντι D-F#-B-A-G), ένα θέμα που επανέρχεται και πάλι στην επόμενη σκηνή, στην άρια της Leonora, ως σχετιζόμενο με την ελπίδα της για λύτρωση»[909]. Όπως επισημαίνει εν προκειμένω ο Senici, η εν λόγω ενότητα, ανήκοντας αποκλειστικά «στην οπερατική σκηνή», αποτελεί στη συγκεκριμένη όπερα το μοναδικό κατ' ουσίαν κομμάτι που «προσεγγίζει ένα *largo concertato*, ολοκληρωμένο με την πλήρη, τελεία πτώση του»[910]. Ανήκοντας αρχικά στην Σολ μείζονα, μετατρέπει στη συνέχεια στην τονικότητα της Σι μείζονος, οδηγώντας μέσα από μια «τυπική για το Ιταλικό ύφος ανάπτυξη χορωδίας και ορχήστρας προς μια κλιμάκωση όπου η μορφή της Leonora αναδεικνύεται με ιδιαίτερα ανάγλυφο τρόπο, μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά»,[911] ενώ η σύντομη μελωδική «φιγούρα» με την οποία η ηρωίδα προσεγγίζει την παραπάνω πτώση «είναι ταυτόσημη με αυτήν που αποχαιρετούσε απελπισμένα τον πατέρα της στην Α΄ Πράξη»[912] (Ricordi, σελ. 154, μ. 2 – σελ. 159).

Η Σκηνή ολοκληρώνεται με την απόδοση και πάλι του άσματος των αναχωρούντων Προσκυνητών, ενώ η άμεση και επαναλαμβανόμενη αντίθεση που, κατά τον Senici, δημιουργείται ανάμεσα στα Σι ύφεση εκείνου και στην «δομική πτώση» στην Σολ μείζονα της όλης ενότητας, έχει ως αποτέλεσμα «η τελική πτώση να μην ηχεί εξ ολοκλήρου πειστικά»[913] (Ricordi, σελ. 160-161).

Επισημαίνοντας ο J. Budden την πλήρη απουσία της συγκεκριμένης Σκηνής στο έργο του Rivas, θεωρεί «αρκούντως εμφανή» τον ρόλο της στην όπερα. Κατά τον συγγραφέα, «εκ πρώτης όψεως αυτή εξασφαλίζει το στοιχείο του concertato, που είναι επιθυμητό σε μια τόσο απέραντη όπερα, αλλά δεν υπάρχει πρόβλεψη γι'αυτό στο αυθεντικό θεατρικό». Ο μελετητής όμως θεωρεί ακόμη πως η εν λόγω Σκηνή «δημιουργεί αίσθηση και σε ένα βαθύτερο επίπεδο». Καθώς, κατ' αυτόν, «ένα βασικό θέμα στην όπερα, όπως, πράγματι, και στο θεατρικό, είναι ο προοδευτικός αποχωρισμός των πρωταγωνιστών από τον καλωσυνάτο, καθημερινό κόσμο των απλών ανθρώπων», θεωρεί πως το εν λόγω concertato αναπαριστά την τελευταία επαφή της Leonora με αυτόν τον κόσμο. Καθώς αυτή ενώνει τη φωνή της με τις φωνές εκείνων, γίνεται σταδιακά μέρος της κοινωνίας από την οποία σύντομα θα αυτοεξοριστεί. Ταυτόχρονα, τα ένοχα συναισθήματά της την αποσπούν διαρκώς από τη γενική ατμόσφαιρα γαλήνης και ηρεμίας», ενώ «το άσμα των προσκυνητών, καθώς χάνεται σιγά-σιγά, έχει για την Leonora μια πολύ ξεχωριστή σημασία»[914].

Ο G. de Van εξ ετέρου επισημαίνει τον καταλυτικό ρόλο της *preghiera* αλλά και της (αδιόρατης, έστω) παρουσίας της Leonora σ' αυτήν για την επιτυχία μιας σκηνής

---

[908] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 460.
[909] G. de Van, ό.π., σελ. 255.
[910] «At the Tavern with Manzoni…», ό.π. σελ. 350.
[911] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 460.
[912] Αυτόθι, σελ. 461.
[913] «At the Tavern with Manzoni…», ό.π. σελ. 350.
[914] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 460.

όπου «με επιδεξιότητα αναμειγνύονται από κοινού η πλοκή του δράματος και σκηνές με τοπικό χρώμα (*couleur locale*)»[915]. Διερευνώντας ο εν λόγω μελετητής τους παράγοντες οι οποίοι, κατά την ώριμη περίοδο του συνθέτη, προκάλεσαν «τις μεταβολές που αφορούν στους τύπους των ηρώων», αλλά και σε «μείζονος σημασίας άξονες του μελοδραματικού κώδικα πάνω στον οποίο είχε θεμελιωθεί η πρώιμη δραματουργία του Verdi»[916] και θεωρώντας ως έναν από αυτούς την ανάγκη για περισσότερη ποικιλία στη σκηνική δράση, εντάσσει την όλη σκηνή στο πανδοχείο (όπως και αυτήν στο στρατόπεδο στην Γ΄ Πράξη) στα πλαίσια μιας γενικότερης προσπάθειας του συνθέτη στο «να χαλαρώσει τα δεσμά εντός των οποίων συνήθιζε να περικλείει τα δράματά του […]», προσδίδοντας ενίοτε στη δράση και «έναν απαλό τόνο που μπορούσε να έχει και αποχρώσεις χιούμορ ή ειρωνείας»[917].

Ο συγγραφέας όμως επισημαίνει παράλληλα και την ομοιογένεια που διακρίνει τη συγκεκριμένη σκηνή. Κατ' αυτόν, η ανάλυση αυτής «καταδεικνύει πως ο Verdi συνέθεσε έναν πίνακα που είναι πλούσιος σε χρώμα, αλλά χωρίς να χάνει την επαφή με τα θέματα της υπόθεσης, τα οποία την κατάλληλη στιγμή υπομιμνήσκονται με κάποιον μουσικό υπαινιγμό»[918]. Σ' αυτή τη συνάφεια η παρουσία της *preghiera*, η οποία, κατά τον de Van κατέχει λίαν περίοπτη θέση στο κομμάτι, «ωσάν να βρισκόταν στο μέσον του κυκλώνα», δεν μπορεί παρά να είναι καίριας σημασίας, καθώς η ύπαρξή της «δικαιολογείται από ένα εξωγενές συμβάν (τη λιτανεία των προσκυνητών), ταυτόχρονα όμως μας μεταφέρει στην καρδιά του δράματος, εξαίροντας την Leonora και την ελπίδα της να ξεφύγει από τη "δύναμη του πεπρωμένου"»[919].

Διαφορετική είναι ωστόσο η προσέγγιση του E. Senici. Κατ' αυτόν, οι βαθύτερες αιτίες για την παρουσία της εν λόγω «θρησκευτικής» Σκηνής πρέπει να αναζητηθούν στην ιδιαίτερα σημαντική επίδραση που άσκησε στον συνθέτη η νουβέλα του Alessandro Manzoni *I promessi sposi*, η οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «ήταν ανέκαθεν ένα από τα αγαπημένα βιβλία του Verdi, παρά το πλατύ χάσμα που διεχώριζε τον απαισιόδοξο [«πεσσιμιστικό»] αγνωστικισμό του από τον φλογερό Καθολικισμό του Manzoni». Όπως επισημαίνει, αυτό καταδεικνύεται και από επιστολή του προς την Clara Maffei, χρονολογουμένη κατά το 1867, όπου «ανεκήρυττε πως η συγκεκριμένη νουβέλα ήταν "όχι μόνο το σπουδαιότερο βιβλίο της εποχής, αλλά και ένα από τα σπουδαιότερα βιβλία που είχε ποτέ δημιουργήσει η ανθρώπινη νόηση"». Είναι γνωστή εξάλλου η επιρροή που άσκησε στον συνθέτη η συγκεκριμένη νουβέλα, αλλά και «η πρώτη συνάντησή του με τον ηλικιωμένο Manzoni το 1868[sic]» ως προς την αναθεώρηση της τελικής Σκηνής της όπερας [920]. Πέραν τούτου, ο συγγραφέας παραθέτει και την άποψη του Bruce Alan Brown, ο οποίος, όπως αναφέρει, «έχει αποδείξει με επιδεξιότητα πως η επιρροή της νουβέλας επετεύχθη μέσω του λιμπρέττου του βασισμένου στο *I promessi sposi* το οποίο ο Antonio Ghislanzoni, που έγραψε τους στίχους για την αναθεωρημένη *Forza*, ετοίμασε για τον συνθέτη Errico Petrella το 1869, το ίδιο έτος με την πρεμιέρα της δεύτερης εκδοχής της όπερας του Verdi»[921].

Αναλύοντας ο Senici διεξοδικά τους «παράλληλους ρόλους» ανάμεσα στη νουβέλα του Manzoni και στην *Forza*, συμπεραίνει πως «η επίδραση του *I promessi sposi* στην *Forza* εκτείνεται πέραν των ομοιοτήτων ανάμεσα στο τέλος της νουβέλας, στο τελικό

---

[915] Ό.π., σελ. 254
[916] Αυτόθι, σελ. 215.
[917] Αυτόθι, σελ. 239
[918] Αυτόθι, σελ. 255.
[919] Αυτόθι, σελ. 256.
[920] «At the Tavern with Manzoni…», ό.π., σελ. 343. Βλ. και άνωθι, σελ. 11-12 και κάτωθι, σελ. 834.
[921] «At the Tavern with Manzoni…», ό.π., σελ. 343, παραπ. 18.

σύνολο του Ghislanzoni για τον Petrella, και στο αναθεωρημένο *finale ultimo* της όπερας του Verdi»[922]. Δεν θεωρεί ωστόσο «πως ο Verdi επέλεξε τον *Don Alvaro* κυρίως επειδή προσέφερε σ' αυτόν την ευκαιρία να συνθέσει μια όπερα εμπνευσμένη από την νουβέλα του Manzoni», πολλώ μάλλον καθώς «η προσθήκη μιας σκηνής στρατοπέδου από το *Wallensteins Lager* του Schiller στην δεύτερη σκηνή της Γ΄ Πράξης, και η παράλειψη της πρώτης σκηνής του Rivas […] μεταβάλλουν ριζικά τη δραματική μορφή και την πορεία της αρχικής πηγής και καθιστούν την όπερα ένα εξ ολοκλήρου διαφορετικό πράγμα». Διερωτώμενος όμως παράλληλα για τους λόγους που η νουβέλα του Manzoni «θα έπρεπε να επηρεάσει την επιλογή από τον Verdi του θεατρικού έργου του Rivas ως πηγής για την όπερά του και τις αλλαγές σ' αυτήν την πηγή που ο συνθέτης θα ζητούσε από τους λιμπρεττίστες του», καταλήγει στο συμπέρασμα «πως η πράγματι σημαντική σχέση ανάμεσα στην όπερα και στη νουβέλα δεν αφορά σε πλοκή και χαρακτήρες, αλλά μάλλον στην αφηγηματική δομή και, τελικά, στην δραματουργία της *Forza*»[923].

Ως αφετηρία της συλλογιστικής του αυτής θέτει ο συγγραφέας «τις απόψεις του Verdi για τη νουβέλα του Manzoni, ιδιαίτερα όπως εκφράζονται στην προαναφερθείσα επιστολή του προς την Clara Maffei», οι οποίες, συνεχίζει, «όπως ανέδειξε προσφάτως ο Alessandro Roccatagliati»[924], βασίζονται στη διάκριση αλλά και στην αντίθεση «ανάμεσα στα ιστορικά μέρη [*storia*] και στα αυστηρώς αφηγηματικά [*invenzione*]», οι οποίες απόψεις «οφείλουν πολλά στον κριτικό διάλογο αναφορικά με την παραπάνω σχέση» που «περιέβαλλε το *I promessi sposi* για δεκαετίες έπειτα από την δημοσίευσή του»[925].

Ο απόηχος αυτής της διαλεκτικής «για τη σχέση μεταξύ *ιστορίας* [*storia*] και *αφήγησης* [*invenzione*]» είναι ακόμη πιο έντονος σε μεταγενέστερη επιστολή του συνθέτη με ημερομηνία 17 Αυγούστου 1869, προς φιλικό του πρόσωπο, όπου «σχολιάζοντας τις αντιδράσεις για τη *Forza* κάποιου κυρίου Ζ…», κάνει ευθέως διάκριση ανάμεσα στις *σκηνές της δράσης* (scene di azione) και στο *πλαίσιο* αυτής (cornice del quadro)[926]. Πάντα κατά τον Senici, η «μεταφορά» αυτή του Verdi «αποκαλύπτει το ότι ο συνθέτης αντιλαμβανόταν τη *Forza* με όρους ανάλογους με την κριτική υποδοχή της νουβέλας. Όμοια και αυτός θεωρούσε τα *ιστορικά μέρη* [*la storia*], "τις πολλές και ποικίλες εικόνες που καλύπτουν το ένα ήμισυ της όπερας και οι οποίες αποτελούν το Μουσικό Δράμα", ως την εικόνα, ενώ οι *αφηγήσεις* [*l' invenzione*], οι μεταστροφές της Leonora και του Alvaro, ήταν το πλαίσιο»[927].

Ως εκ τούτου, η άποψη του συνθέτη σε επιστολή του προς τον ιμπρεσσάριο του Teatro San Carlo με ημερομηνία 18 Ιουνίου 1868[928] «πως η Preziosilla και ο Melitone "είναι εξαιρετικά ενδιαφέροντες ρόλοι, και κατά μιαν έννοια οι πλέον ενδιαφέροντες"», μια άποψη που, κατά τον Senici, «θα μπορούσε σήμερα να θεωρηθεί ως εξεζητημένη», αρχίζει, κατ' αυτόν, «να αποκτά μεγαλύτερη αίσθηση αν έχουμε κατά νουν τη δήλωση του συνθέτη πως οι "ρεαλιστικές" σκηνές της *Forza*, εκείνες που περιλαμβάνουν την Preziosilla, τον Melitone και τον Trabucco, εθεωρούντο από αυτόν ως "ο πίνακας" της όπερας»[929]. Κατά συνέπεια, οι παραπάνω σκηνές «μαζί με την σκηνή του στρατοπέδου» και «την σκηνή στο Hornachuelos αποτελούν ξεκάθαρα έναν

---

[922] Αυτόθι, σελ. 344.
[923] Αυτόθι, σελ. 345.
[924] Αυτόθι, παραπ. 20
[925] Αυτόθι.
[926] Το πλήρες κείμενο της επιστολής βλ. αυτ., σελ. 346 (και παραπ. 22)
[927] Αυτόθι.
[928] Αυτόθι, παραπ. 23
[929] Αυτόθι, σελ. 346-347

από εκείνους τους "πίνακες" που "πραγματικά αποτελούν το Μουσικό Δράμα", και ως εκ τούτου είναι επηρεασμένες από τα 'ιστορικά' μέρη του *I promessi sposi*»[930].

Ο συγγραφέας ωστόσο αναζητεί μια «στενότερη, πιο συγκεκριμένη σχέση […] ανάμεσα στην παρούσα σκηνή και στη νουβέλα». Προς τον σκοπό αυτό, εστιάζει «σε μιαν άλλη ταβέρνα, την Ταβέρνα της Πανσελήνου, *l' Osteria della luna piena*, στο κέντρο του Μιλάνου, κατά τη νύχτα της 12 Νοεμβρίου του 1628, και στην παρέα του Renzo, του πρωταγωνιστή του *I promessi sposi*»[931].

Είναι χαρακτηριστικό πως «η Ταβέρνα της Πανσελήνου, όπου λαμβάνουν χώρα τα κεφάλαια 14 και 15 της νουβέλας, έχει ονομαστεί από τον κριτικό της λογοτεχνίας Ezio Raimondi "l' osteria della retorica", η ταβέρνα της ρητορικής, ένα μέρος όπου αφηγήσεις σε γλωσσικά ιδιώματα που φυσιολογικά όχι μόνο βρίσκονται σε αντίθεση, αλλά που στην πραγματικότητα το ένα αποκλείει το άλλο, υποβάλλονται σε μια διαδικασία διαλογισμού. Αυτή η διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα μια μορφή Βακχικής πολυφωνίας, μια ταραχώδη Βαβέλ γλωσσικής ανατροπής»[932].

Οι αναλογίες ανάμεσα στα παραπάνω και στη σκηνή στο Hornachuelos είναι εμφανείς. Ο Senici παραπέμπει εν προκειμένω στην άποψη ενός αλλου κριτικού της λογοτεχνίας, του Luigi Baldacci, ο οποίος «εφιστά την προσοχή στην επιδέξια, ευέλικτη στιχουργία του Piave», που εκτείνεται από το «επικίνδυνα χαμηλού επιπέδου λεξιλόγιο, όπως όταν ο σπουδαστής, ο Don Carlo μεταμφιεσμένος, διερωτάται για το φύλο του αγνώστου ταξιδιώτη που μόλις έφθασε στο πανδοχείο […]» κάνοντας λόγο για … κόκορα ή για κότα (!) – *Per altro, è gallo oppur gallina?* – ως το κολακευτικό σχόλιο το προερχόμενο από τον Βιργίλιο το οποίο «ο σπουδαστής απευθύνει προς την οικοδέσποινα: "*Tu das [mihi] epulis accumbere Divum*" […]»[933]. Όπως επισημαίνει ο Senici, τα παραπάνω «παραλαμβάνονται κατά το μάλλον ή το ήττον άθικτα από τον Rivas [..]», όπου όμως «δεν υπάρχει κάτι ανάλογο με την απότομη μεταστροφή προς ένα ανώτερου επιπέδου γλωσσικό ιδίωμα όταν ο σπουδαστής θυμάται πως είναι ο Don Carlo di Vargas, τώρα ο Μαρκήσιος του Calatrava […] – "(Ricerco invan la suora e il sedutore…/ Perfidi!)"»[934]. Επιπλέον όμως, «ενώ ο Rivas δεν αφήνει χώρο για μια ειλικρινή, όχι ειρωνική χρήση ενός ανώτερου γλωσσικού ιδιώματος, ο Piave κάνει κάτι παραπάνω από το να αναδείξει απλά *και* αυτή την πλευρά: εξυψώνει το επίπεδο της έκφρασης παρεμβάλλοντας τη λιτανεία των Προσκυνητών "Padre Eterno Signor…/ Pietà di noi" και την προσευχή που ακολουθεί "Su noi concordi e supplici"»[935], ενώ ο συνθέτης αποδίδει τη σχετική σκηνή με μια μουσική που ουδόλως σχετίζεται με εκείνην που έχει προηγηθεί, όπως «η *seguidilla*, ο σύντομος διάλογος σε ύφος *parlante*, καθώς και το τραγούδι της Preziosilla με το ταμπούρο του και τα 'tra la la la' του […]»[936].

Διερωτώμενος εν κατακλείδι ο Senici για τον *σκοπό* του συγκεκριμένου κομματιού, για τους λόγους για τους οποίους «ο Verdi έθεσε αυτό το μεγαλειώδες, υψηλού στυλ, εξαίσια συγκινητικό κομμάτι στο μέσον μιας ομάδας Ανδαλουσιανών χωρικών που χορεύουν, τρώνε, τραγουδάνε και γενικά περνούν την ώρα τους ευχάριστα», ή τον λόγο ύπαρξης «μιας ανυπέρβλητης δεήσεως για την προστασία από τον Κύριο στην κατακλείδα ενός τραγουδιού που επαινεί τον πόλεμο», θεωρεί πως η απάντηση έγκειται

---

[930] Αυτόθι, σελ. 347.
[931] Αυτόθι.
[932] Αυτόθι.
[933] Αυτόθι.
[934] Αυτόθι, σελ. 349.
[935] Αυτόθι.
[936] Αυτόθι, σελ. 350.

τελικά στην ανάδειξη του λόγου της ύπαρξης «της όλης σκηνής στην ταβέρνα», πολλώ μάλλον καθώς «το κομμάτι αυτό προσετέθη όταν ο Verdi επανήλθε στην *Forza* το 1862», αφού δεν ανευρέθη στον αρχικό σκελετό της παρτιτούρας το 1861»[937].

Σκεπτόμενος ο συγγραφέας «υπό το φως των σχέσεων ανάμεσα στο *I promessi sposi* και στην *Forza*, ισχυρίζεται πως αυτή αποτελεί «τόπο έκφρασης της στυλιστικής υπέρβασης του Verdi, όπου διαφορετικά και κανονικά αντίθετα μουσικά ιδιώματα υποβάλλονται σε μια διαδικασία διαλογισμού στα πλαίσια μιας και μόνο Σκηνής. Η ταβέρνα του Hornachuelos είναι η ταβέρνα της ρητορικής του Verdi», όπου «η υπέρτατη στιγμή της προσευχής αποτελεί το μουσικό ισοδύναμο της απρόσμενης μετάγγισης από τον Don Carlo ενός ανώτερου γλωσσικού ιδιώματος, και ως εκ τούτου καθίσταται τόσο αναγκαία, όσο και οι κωμικές μεταγγίσεις της Preziosilla και του Trabuco με σκοπό να καταστεί το στυλιστικό φάσμα της μουσικής όσο πιο ευρύ και ποικίλο είναι δυνατόν»[938].

Finale Secondo.
Ricordi n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Σε αντίθεση με την παραπάνω Σκηνή, η το Finale της Β΄ Πράξης της όπερας *La Forza del Destino* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια κατ' εξοχήν θρησκευτική Σκηνή σε ολόκληρο το corpus της Βερντιανής δραματουργίας. Όπως επισημαίνει ο Budden, το εν λόγω Finale Secondo της *Forza* «δεν έχει αντίστοιχο μέρος στο έργο του Rivas», ο ίδιος δε εξαίρει τη στενή σχέση της εν λόγω Σκηνής με την «grand opéra», εντοπίζοντας αυτήν τόσο «στο σχήμα της», που κατ' αυτόν αποτελεί επεξεργασία μιας *σκηνής όρκου*, όσο και στον ιδιαίτερα εντυπωσιακό χαρακτήρα της, που γίνεται ακόμη περισσότερο αισθητός καθώς έπεται «των εσωστρεφών ψυχικών αναζητήσεων» της ηρωίδας, όπως αυτές εκφράστηκαν στον εκτενή διάλογό της με τον Ηγούμενο της Μονής[939] (βλ. άνωθι, σελ. 144 κ.ε.).

Η εν λόγω αντίθεση με τον παραπάνω διάλογο ωστόσο δεν επέρχεται ακαριαία, ενώ και από την παρούσα Σκηνή δεν απουσιάζουν οι αναφορές στις «υπαρξιακές» προεκτάσεις των «θρησκευτικών» τεκταινομένων. Η ορχηστρική εισαγωγή της Σκηνής με πρωταγωνιστή και πάλι το Εκκλησιαστικό Όργανο και δομημένη αφ' ενός από το θέμα του *Venite adoremus* των Μοναχών[940] και από το γνωστό θέμα της προσευχής της Leonora αφ' ετέρου (βλ. άνωθι, σελ. 112-113) επαναφέρει την εικόνα της απεγνωσμένης ηρωίδας όταν αυτή πριν από λίγο προσέγγιζε την πύλη του Μοναστηριού. Την ίδια στιγμή ωστόσο μέσα από την όλη μουσική επεξεργασία του πρώτου από τα παραπάνω θέματα, του οποίου ο συνθέτης στην επανεπεξεργασία του 1869 «επεξέτεινε το μάλλον απλό αρχικό του σχήμα, προσθέτοντας μεταβατικού χαρακτήρα ενδιάμεσα μέρη στην δεύτερη πρόταση, καθώς και ένα σύντομο επεισόδιο σε μια κοντινή τονική περιοχή πριν εισέλθουν τα βιολιά με τα παλλόμενα δέκατα έκτα τους»[941] αλλά και από τις σχετικές περιγραφές του λιμπρέττου ως προς τα τελούμενα επί σκηνής, αναδεικνύεται η διαφαινόμενη λύτρωση της ηρωίδας, όπως η ίδια την διαισθάνεται εντός της ήδη από το τέλος του προηγηθέντος διαλόγου. Αυτό ακριβώς το αίσθημα της ψυχικής της αποφόρτισης έρχεται να εκφράσει ο αιθέριος ήχος «από

[937] Αυτόθι.
[938] Αυτόθι.
[939] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 473.
[940] Αυτόθι, σελ. 473-474
[941] Αυτόθι, σελ. 474.

δύο σόλο βιολιά με σορντίνα», που παίζουν «ψηλά πάνω από την πέμπτη γραμμή»[942] αποδίδοντας το θέμα της προσευχής της ηρωίδας, καθώς οι δυνατότητες της συγκεκριμένης περιοχής της έκτασής τους καθιστούν εφικτό ένα ανάλαφρο, σχεδόν εξαϋλωμένο άκουσμα. Την ίδια στιγμή τα υπόλοιπα έγχορδα συνοδεύουν με τις όμοιες με θρόισμα tremolando συγχορδίες τους[943], ενώ η εισαγωγή ολοκληρώνεται σχεδόν πανομοιότυπα με εκείνην στην αρχή της προηγούμενης Σκηνής[944]: οι συγχορδίες του Οργάνου που «ακούγεται και πάλι με το "Venite adoremus"»[945] συνενώνονται με τη μελωδία των δυο βιολιών, ενώ τα βιολοντσέλλα επαναλαμβάνουν την ίδια «αντιμελωδία» με το «Madre pietosa vergine». Την ίδια στιγμή η Leonora, έχοντας γονατίσει ενώπιον του Guardiano – *si prostra innanzi a lui* – είναι έτοιμη να γίνει δεκτή και επίσημα στον μοναχικό αναχωρητικό βίο (Ricordi, σελ. 264-266, μ. 3).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει ν' αναφερθούμε στην θεώρηση του W. A. Herrmann, ο οποίος εντάσσει την παρούσα Σκηνή στα πλαίσια μιας ευρύτερης ενότητας, μιας «ολότητας», που ονομάζει «Εκκλησιαστική Σκηνή» (*Church Scene*) και στην οποία εντάσσει επίσης τη Σκηνή της Leonora καθώς και το ντουέττο της με τον Guardiano, επισημαίνοντας πως, «παρά τη συνηθισμένη θεώρηση», πρόκειται για μια «δραματική και μουσική ολότητα, και όχι μια κατά βάσιν συλλογή τμημάτων», επισημαίνοντας παράλληλα πως εξ επόψεως μορφής η ευρεία αυτή Σκηνή εξελίσσεται κατά τα καθιερωμένα στην Ιταλική όπερα, ήτοι από recitativo σε άρια, στη συνέχεια σε ντουέττο και τέλος σε μεγάλο finale. Προς επίρρωση των θέσεών του ο εν λόγω μελετητής επικαλείται αφ' ενός τη δραματική ομοιογένεια της όλης ενότητας, οφειλόμενη στον «θρησκευτικό τόνο, ο οποίος διαπερνά ολόκληρη τη σκηνή» κα αφ' ετέρου στον «ασυνήθιστο αριθμό επανεμφανιζομένων θεμάτων και μοτίβων» από τα οποία εξυφαίνεται η σκηνή, «καθένα από τα οποία επιπλέον επανέρχεται στην τονικότητα της πρώτης απόδοσής του, όπως το μοτίβο του «Πεπρωμένου», ή το θέμα στη μείζονα από την άρια της Leonora κ.α. Τέλος ο Herrmann κάνει λόγο και για μια «τονική ενότητα», παραθέτοντας δε το διάγραμμα του τονικού πλαισίου της όλης ενότητας, καταλήγει στο συμπέρασμα πως, παρά το «φαινομενικό χάσμα» που υφίσταται ανάμεσα στη Ντο δίεση ελάσσονα της ορχηστρικής εισαγωγής στη Σκηνή της Leonora και στη Σολ μείζονα με την οποία ολοκληρώνεται η Πράξη, τελικά «οι διάφορες τονικότητες της σκηνής, με μια εξαίρεση, συνδέονται ευθέως με την τονική μιας και μόνο ελάσσονος, ή με τη σχετική της μείζονα»[946].

Παρά το ότι οι παραπάνω επισημάνσεις του Herrmann μας βρίσκουν απόλυτα σύμφωνους, δεν θεωρούμε ότι μπορούμε να θεωρήσουμε τις παραπάνω εκτενείς μουσικές ενότητες ως ανήκουσες στην ίδια ολότητα, καθώς η μορφή, η μουσική δόμηση καθεμιάς είναι απόλυτα αυτοτελής, διακρινομένη σαφώς από τις υπόλοιπες. Αυτό ισχύει κυρίως για τη Σκηνή και το Ντουέττο ανάμεσα στη Leonora και στον Guardiano, το οποίο, όπως ήδη αναφέραμε, ο G. de Van αναλύει υπό το πρίσμα των καθιερωμένων υποδιαιρέσεων (βλ. άνωθι). Πέραν τούτου, οι προθέσεις τόσο του λιμπρεττίστα όσο και του συνθέτη είναι σαφείς, καθώς τόσο στο κείμενο του λιμπρέττου όσο και στην παρτιτούρα, ως Finale Secondo χαρακτηρίζεται η παρούσα ενότητα και μόνο.

---

[942] Αυτόθι. Ο συγγραφέας επισημαίνει ωστόσο πως μολονότι αυτή είναι, τουλάχιστον, η οδηγία της παρτιτούρας, «οι περισσότεροι μαέστροι επιλέγουν την ασφαλέστερη λύση, καθιστώντας το ένα σόλο για τον εξάρχοντα» (Αυτ., παραπ. *).
[943] Αυτόθι.
[944] Βλ. σελ. 112-113 της παρούσης διατριβής.
[945] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 474.
[946] Ό.π., σελ. 194-197.

Η καθαυτό έναρξη της σχετικής ιεροτελεστίας έχει διττό χαρακτήρα, περιλαμβάνοντας αφ' ενός την προσήκουσα δοξολογία τοπρυ ονόματος του Θεού – *Il santo nome di Dio Signore* / *Sia benedetto* –, απαραίτητη προϋπόθεση για την αρχή κάθε θρησκευτικής τελετουργίας, και αφ' ετέρου μια σύντομη αναφορά στην *ψυχή* εκείνη για τη λύτρωση της οποίας θα πραγματοποιηθεί η σχετική ιεροπραξία:

Un alma piangere viene l' errore,

Fra queste balze chiede ricetto...

Ο συνθέτης αποδίδει αμφότερες τις αναφορές του Ηγουμένου με τον προσήκοντα τρόπο: η σύμφωνα με το *θρησκευτικό* τυπικό δοξολογική εναρκτήρια αναφορά του αποδίδεται μ' ένα ακαθόριστο τονικά *recitativo*, ενώ η απόκριση των λοιπών Μοναχών με μια τετράφωνη «ανάπτυξη» της συγχορδίας της Τονικής της Ντο δίεση ελάσσονος. Η αναφορά του Guardiano ωστόσο στην «κλαίουσα ψυχή» της Leonora πλαισιώνεται με χαρακτηριστική τονική σαφήνεια, καθώς με αυτήν εισάγεται η τονικότητα της Φα δίεση ελάσσονος, ενώ η αρμονική διαδοχή των βαθμίδων V-VI στο τέλος του 1ου στίχου απηχεί την έκπληξη και την απορία που προφανώς προκάλεσε στους αδελφούς της Μονής η εξαγγελία του Ηγουμένου τους, όπως και η μεταβολή του τονικού πλαισίου με κατάληξη σε μια Δεσπόζουσα με 7η στο τέλος του επόμενου στίχου[947] (Ricordi, σελ. 266, μ. 3-11).

Αντίθετα οι επισημάνσεις του Guardiano προς τα μέλη της αδελφότητας έχουν καθαρά «θρησκευτικό» χαρακτήρα. Καθώς είναι εκείνος που «ηγείται» του κοινοβίου, οφείλουν άπαντες να συμμορφωθούν με τις υποδείξεις του, δηλώνοντας πρόθυμοι να υπακούσουν. Η μουσική απόδοση των σχετικών στίχων απηχεί λίαν επιτυχώς τόσο την αυστηρότητα των λόγων του, όσο και τον τελετουργικό χαρακτήρα που προσλαμβάνει η απόδοσή τους. Ως προς την πρώτη παράμετρο, αποφασιστικό ρόλο διαδραματίζει κατά βάσιν η επικράτηση αποκλειστικά ελασσόνων τονικοτήτων, ενώ η μελωδική γραμμή του Guardiano διακρίνεται για το εξαιρετικά λιτό και απέριττο ύφος της, με τονισμένους και επαναλαμβανόμενους φθόγγους και με συχνή χρήση παρεστιγμένων. Ανάλογο και το συνοδευτικό πλαίσιο που διαμορφώνεται από την ορχήστρα, όπου «τα φαγκότα, οι βιόλες και τα κόρνα προσδίδουν ένα σκοτεινό χρώμα στα συνοδευτικά τρίηχα»[948] (Ricordi, σελ. 267-270, μ. 1). Εξ ετέρου τον χαρακτήρα της ιεροτελεστίας στη μουσική εξασφαλίζει η κατανομή των λόγων του Ηγουμένου «με βάση το γνωστό τελετουργικό σχήμα» σε «τρεις πανομοιότυπες εξαγγελίες, με κάθε μια οξύτερα από την άλλη, στην περίπτωση αυτήν κατά έναν τόνο», ενώ η ρητή δέσμευση των Μοναχών για υπακοή ως «απάντηση» σε κάθε λόγο του Ηγουμένου συμπληρώνει το θρησκευτικό πλαίσιο της ενότητας[949]:

GUARDIANO
Il santo speco noi le schiudiamo...
V' è noto il loco?
Ντο ελάσσων
MELITONE e I FRATI
Lo conosciam.

---

[947] Ο William Albert Herrmann προσομοιάζει το παρόν recitativo με τη Σκηνή του Καθαγιασμού στην Aida (αυτόθι, σελ. 165).
[948] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 474.
[949] Αυτόθι.

GUARDIANO
A quell' asilo sacro inviolate
Nessun si appressi.
Ρε ελάσσων
MELITONE e I FRATI
Obbedirem.

GUARDIANO
Il cinto umile non sia varcato
Che nei divide.
Μι ελάσσων
MELITONE e I FRATI
Nol varcherem.

Κατά τον F. Noske η παρούσα ιεροτελεστία «διαφέρει αισθητά» από όλες τις ανάλογες περιπτώσεις που προαναφέρει[950]. Η διαφοροποίηση έγκειται κατ΄αυτόν αρχικά στο γεγονός πως η δεύτερη βασική αρχή στην οποία πρέπει να ανταποκρίνεται μια σκηνή προκειμένου «να μπορεί να θεωρηθεί ως ιεροτελεστία» – η αντιπαράθεση ενός μεμονωμένου προσώπου έναντι μιας ομάδας, «η οποία αναπαριστά ή έχει την αίσθηση πως αναπαριστά μια υπερφυσική δύναμη»[951] – εν προκειμένω δεν ισχύει: «ο Guardiano δεν έχει απέναντί του έναν ανταγωνιστή αλλά την ομάδα», καθώς «η Leonora παραμένει σιωπηλή κατά την ιεροτελεστία». Πέραν τούτου, συνεχίζει ο Noske, «το γεγονός δεν είναι πράγματι ουσιώδες στο δράμα, και σε αντίθεση με κάθε άλλη Βερντιανή ιεροτελεστία, υστερεί ως προς υπονοούμενα βίας, προδοσίας, τραγικού θανάτου κλπ». Κατά τον συγγραφέα ακόμη, πιθανόν αυτός να είναι ο λόγος για τον οποίο δεν είναι «το σύνηθες ημιτόνιο» το διάστημα εκείνο που αποτελεί τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις τονικότητες των επιμέρους ενοτήτων, «αλλά η μεγάλη δεύτερη», ενώ «επιπλέον, οι μετατροπίες από την Ντο ελάσσονα προς την Ρε ελάσσονα και από την Ρε ελάσσονα προς την Μι ελάσσονα δεν διεκπεραιώνονται με μια απότομη αντιπαράθεση των τονικοτήτων, ούτε με συγχορδίες 7ης ελαττωμένης. Ο Verdi απλά χρησιμοποιεί ως συνδετική αρμονία την δεσπόζουσα της προηγηθείσης τονικότητας»[952].

Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «το πλέον αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της σκηνής είναι η ασάφεια». Συγκεκριμένα, θεωρεί πως «παρά την επίσημη και ευλαβική ατμόσφαιρα, ακόμη και ένα ακροατήριο του δέκατου ένατου αιώνα δεν θα μπορούσε να συνδράμει, αλλά μάλλον να χαμογελάσει σ' αυτούς τους καλούς μοναχούς που πειθήνια απαντούν στις ερωτήσεις του ηγουμένου τους με εντυπωσιακά άλματα 8ης». Σπεύδει όμως να επισημάνει πως «η εύθυμη πλευρά της σκηνής δεν θα έπρεπε να μεγιστοποιηθεί. Όταν λίγες στιγμές αργότερα οι μοναχοί επαναλαμβάνουν την τιμωρία που περιμένει οποιονδήποτε δεν τηρήσει την υπόσχεση, ο Verdi συσχετίζει την κραυγή τους με το βασικό μουσικό μοτίβο του δράματος»[953].

---

[950] «Ritual Scenes», *The Signifier*…, ό.π., σελ. 261.
[951] Αυτόθι, σελ. 241.
[952] Αυτόθι, σελ. 261-262.
[953] Αυτόθι, σελ. 262.

Η αναφορά αυτή στην «κατάρα για οποιονδήποτε θα παραβίαζε την απομόνωση του ερημίτη»[954] επιφέρει και την κορύφωση της σκηνής:

Maledizione! Maledizione!

Il Cielo fulmini, incenerisca

L' empio mortale se tanto ardisca;

Su lui scatenisi ogni elemento...

L' immonda cenere ne sperda il vento.

Πρόκειται σαφώς για ένα άνευ προηγουμένου ξέσπασμα της χορωδίας, με ένα *tutta forza* unisono, με φοβερές απειλές κατά οποιουδήποτε επίδοξου παραβάτη, κατά τον Budden σε «στυλ Risorgimento»[955]. Η αρμονική επεξεργασία ωστόσο, κατά τον ίδιο «μακράν του να είναι προφανής», καθώς εξελίσσεται με πολύ πιο διαφορετικό τρόπο σε σχέση με τα έργα της παραπάνω περιόδου, δημιουργεί μια «πολύ πιο διαφορετική αίσθηση»[956], καθώς η θεωρουμένη ως κύρια τονικότητα Λα μείζων ανατρέπεται στο τέλος κάθε τρίμετρης φράσης – μια «δομική» υποδιαίρεση που, πάντα κατά τον Budden, εντείνει επίσης περαιτέρω τη διαφοροποίηση με το ύφος της προαναφερθείσης περιόδου[957] – από μια παρενθετική Δεσπόζουσα ή από την εμφάνιση της Φα δίεση ελάσσονος. Η ορχήστρα αναδεικνύεται για άλλη μια φορά σε καθοριστικό παράγοντα της δραματικής έξαρσης, υποστηρίζοντας αρμονικά τις φωνές της χορωδίας με συγχορδίες σε τονισμένα τρίηχα, κυρίως όμως με τα ανιόντα και κατιόντα χρωματικά περάσματα σύνολης της ομάδας των εγχόρδων (πλην κοντραμπάσσων) στο τέλος της πρώτης και δεύτερης φράσης αντίστοιχα.

Η δραματική ατμόσφαιρα εντείνεται ακόμη περισσότερο στην επόμενη περίοδο, στο πλαίσιο τώρα μιας μετατροπικής αρμονικής αλυσσίδας με φορά κατιόντος ημιτονίου και με κυρίαρχες συγχορδίες 7^{ης} ελαττωμένης. Το μέρος της χορωδίας γίνεται ακόμη πιο μονοκόμματο, με αποκλειστική επικράτηση ανιόντων και κατιόντων «αλμάτων» 8^{ης}, ενώ ακόμη πιο δυναμικές και πολυποίκιλες παρουσιάζονται οι ορχηστρικές παρεμβάσεις, με τους ορμητικούς αρπισμούς ξυλίνων και εγχόρδων (με διαφορετικές αξίες!), τις «βίαιες» εισόδους των χαλκίνων με τους ταχύτατα επαναλαμβανόμενους φθόγγους της *ντιμινουίτας* και με τα χρωματικά ανιόντα περάσματα στο τέλος κάθε φράσης.

Αν η κλιμάκωση της έντασης ως το σημείο αυτό αναδεικνύει την αδιαφιλονίκητη θεατρική αντίληψη του συνθέτη, ο οποίος «και στην κατ' εξοχήν θρησκευτική μουσική του δεν παραβλέπει τη θεατρικότητα, όπως αποδεικνύει και το Requiem»[958], η συνέχεια αναδεικνύει την ικανότητά του αυτή να πραγματώνεται με εκ διαμέτρου αντίθετα μουσικά μέσα. Έχοντας επισφραγίσει την φράση με την επανάληψη του 2^{ου} στίχου της παραπάνω στροφής με μιαν αναπάντεχη όσο και «θορυβώδη», κατά τον Budden, συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης και στοχεύοντας παράλληλα στο «να αποδώσει την ισχύ του όρκου», *βυθίζει*, κατά τον παραπάνω μελετητή τη μουσική σε μια παύση

[954] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 474.
[955] Αυτόθι. Ειδικότερα ο τελευταίος στίχος υπομιμνήσκει κατά τον W. A. Herrmann «την προφητεία του Ζαχαρία από τον Nabucco» (ό.π., σελ. 165).
[956] Αυτόθι.
[957] Αυτόθι.
[958] Αυτόθι.

(*vuota*) που η απρόσμενη εμφάνισή της στην παρούσα αρμονική συνάφεια της δίδει την αίσθηση του *ατέρμονος*[959] (Ricordi, σελ. 270, μ. 2 – σελ. 274).

Οι τρεις *κρούσεις* της αρχής από το πρελούντιο στην εκδοχής του 1862 ή της οβερτούρας (1869), ακούγονται για άλλη μια φορά, αποδιδόμενες όμως τώρα *pp* και από το 1ο κόρνο, καθώς και χωρίς να συναρτώνται με το *πεπρωμένο*[960]. Στο Μι^2 του κόρνου προστίθεται και εκείνο του 1ου όμποε, σχηματίζοντας από κοινού έναν εκτενή ισοκράτη, πάνω στον οποίο οι Μοναχοί επαναλαμβάνουν κυριολεκτικά ψιθυρίζοντας – *pppp* και *con voce cupa* – τους δύο τελευταίους απο τους παραπάνω στίχους με τις φοβερές απειλές, ενώ τα εξάηχα από τις βιόλες και τα βιολοντσέλλα συμπληρώνουν το πλαίσιο της φοβερής περιγραφής.

Η όλη ενότητα κατακλείεται επίσης με διαδοχικές αντιθέσεις: έπειτα από μια ακόμη επανάληψη του 2ου μόνο στίχου, αλλά με τα ελάχιστα μουσικά και εκφραστικά μέσα – πάνω σε δυο και μόνο διαδοχικούς φθόγγους και με υπόβαθρο τις «ακίνητες» συγχορδίες των εγχόρδων, μια εκ νέου δυναμική απόδοση των δύο πρώτων στίχων, οδηγεί, έπειτα από μια πρόσκαιρη μείωση της έντασης και ένα άμεσο *crescendo*, σ' ένα θεαματικό ξέσπασμα με υπόβαθρο μια παρενθετική Δεσπόζουσα και με χαρακτηριστική μελωδική κίνηση την «εκτίναξη» του unisono των Μοναχών κατά μια 9η [961]. Η επερχόμενη «εμφατική», κατά τον Budden, πτώση χαρακτηρίζεται από τις «επαναλαμβανόμενες κραυγές της "κατάρας" [maledizion]»[962] (Ricordi, σελ. 275-279).

Η ένταση μειώνεται οριστικά, ενώ το τονικό πλαίσιο προσδιορίζει και πάλι ελάσσων τονικότητα. Το καθ' αυτό τελετουργικό μέρος της Σκηνής, με τις θρησκευτικές εντολές, τις εξάρσεις και τους αναθεματισμούς έχει παρέλθει. Στο επίκεντρο επανέρχεται και πάλι η τραγικότητα της ανθρώπινης ψυχής, εκφρασμένη στη μορφή της εξουθενωμένης Leonora, για την οποία είναι ανοικτός πλέον ο δρόμος της άσκησης και της πλήρους απομόνωσης. Ο Ηγούμενος προτρέπει τη Leonora να ακολουθήσει τον δρόμο που επέλεξε – *Alzatevi, e partite* – ενώ ο λόγος του περικλείει όλο το τραγικό μεγαλείο της απόφασής της – *Alcun vivente / Più non vedrete*. Τέλος, ενημερώνει αυτήν «σχετικά με την καμπάνα έξω από την σπηλιά, την οποία μπορεί να χτυπήσει σε περίπτωση ανάγκης»[963] – *Dello speco il bronzo / Ne avverta se periglio vi sovrasti*. Ο συνθέτης ωστόσο φροντίζει ώστε να αποκλιμακώσει την ένταση προτού ο Ηγούμενος απευθυνθεί στην Leonora, στα πλαίσια μιας «ήρεμης μεταβατικής ενότητας», όπου κυριαρχεί και πάλι «η χαρακτηριστική ανιούσα έκτη»[964]. Ιδιαίτερης προσοχής όμως χρήζει ο τρόπος με τον οποίο μεταβάλλει την ατμόσφαιρα από «θρησκευτική-τελετουργική» σε έντονα *μυσταγωγική*, εστιάζοντας στο γεγονός του θανάτου ως υπέρτατης λύτρωσης από τα δεινά του κόσμου τούτου:

O per voi giunto sia l' estremo giorno...

A confortarvi l' alma

Volerem, pria che a Dio faccia ritorno.

---

[959] Αυτόθι.
[960] Αυτόθι.
[961] Το σημείο αυτό με τις έντονες αντιθέσεις στη δυναμική και τις «ακρότητες» στη μελωδική γραμμή χαρακτηρίζει ο Johannes Brockt ως «ιδιαίτερα εντυπωσιακό» («Verdi' s Operatic Choruses», *Music & Letters* Vol. 20 No. 3, Ιούλ. 1939, σελ. 312).
[962] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 474.
[963] Αυτόθι.
[964] Αυτόθι.

Προφανώς για τη Leonora η αποφυγή κάθε επαφής με τους ανθρώπους σημαίνει και την προσωρινή της ανακούφιση, καθώς έτσι θα μπορέσει σίγουρα ν'αποφύγει και την εκδικητική μανία του αδελφού της. Ως εκ τούτου ο συνθέτης, εστιάζοντας στο συναίσθημα αυτό της ηρωίδας, μετατρέπει στο τέλος του σχετικού στίχου στην περιοχή της Ντο μείζονος. Την ίδια στιγμή ωστόσο αρχίζει ν'αποκαλύπτει την έντονα υπαρξιακή διάσταση του παραπάνω ακροτελεύτιου διστίχου, όπου ο Ηγούμενος υπενθυμίζει στην ηρωίδα και το πάντα επίκαιρο για τη ζωη του μοναχού γεγονός του θανάτου, τονίζοντας τον «σύνδεσμο της αγάπης» που ενώνει τα μέλη μιας μοναστικής αδελφότητας, αλλά και την *λυτρωτική διάσταση* αυτού του κατ' εξοχήν τραγικού για τα κοσμικά δεδομένα γεγονότος. Το υπαρξιακό περιεχόμενο των παραπάνω στίχων όπως αποκαλύπτεται σταδιακά, δεν προσφέρεται για δυναμικές εξάρσεις. Έχοντας διατηρήσει για λίγο το συνοδευτικό σχήμα με τα τρίηχα, ο συνθέτης αποδυναμώνει περαιτέρω την ορχηστρική συνοδεία, «αποδομώντας» το παραπάνω σχήμα σε επαναλαμβανόμενα τέταρτα από μόνα τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, καθώς και σε κρατημένους φθόγγους από τα φαγκόττα. Η επερχόμενη κατάληξη επιφέρει μιαν ακόμη πιο αισθητή επιβράδυνση της ρυθμικής κίνησης, καθώς ο συγκινητικός «αποχαιρετιστήριος» λόγος του Ηγουμένου, απαγγελλόμενος με έντονα «ιερατικό» ύφος, έχει ως υπόβαθρο τις συγχορδίες όλης της ομάδας των εγχόρδων, σε αξίες ημίσεων, εμπλουτιζόμενες από εκείνες των κόρνων και των φαγκόττων σ' ένα τελικό crescendo (Ricordi, σελ. 279, μ. 3 – σελ. 281, μ. 5).

Η Σκηνή ολοκληρώνεται (και μαζί με αυτήν η παρούσα Β΄ Πράξη της όπερας) με μια προσευχή προς την Θεοτόκο, αποκαλουμένη ως «Παρθένο των Αγγέλων», αποδιδόμενη αρχικά από τους μοναχούς, έπειτα σόλο από την Leonora, και τελικά από την Leonora και τους μοναχούς:

La Vergine degli Angeli

Vi copra del suo manto,

E voi protegga vigile

Di Dio l' Angelo santo.

Όπως επισημαίνει ο Philip Gossett, οι παραπάνω στίχοι προστέθηκαν από τον συνθέτη στο «περίγραμμα πρόζας», με το οποίο «εφοδίαζε συχνά τους λιμπρετίστες του, αποκαλούμενο συχνά *selva*, υποδεικνύοντας επακριβώς πώς επιθυμούσε να διευθετηθούν επιμέρους ζητήματα με οπερατικούς όρους, με τη διαδοχή μουσικών αριθμών κατά μήκος και με μιαν ευρεία κατανομή του καθορισμένου κειμένου». Κατά τον συγγραφέα η *selva* για τη Β΄ Πράξη της παρούσης όπερας αποτελεί «ένα από τα πλέον εντυπωσιακά τεκμήρια του συγκεκριμένου είδους που έχουν διασωθεί», όπου ο συνθέτης «σχεδίασε τη μορφή της όλης πράξης, προσδιορίζοντας το είδος της μουσικής που οραματιζόταν για κάθε τμήμα […] και κάνοντας συχνά συγκεκριμένες συστάσεις προς τον ποιητή ως προς τις μορφές των στίχων που θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει».

Η διάταξη των παραπάνω στίχων στη *selva* έχει, κατά τον Gossett, ως εξής:

La Vergine degli Angeli

vi copra del suo manto, e

l' angelo del Signore vegli

alla vostra difesa.

Όπως επισημαίνει ο συγγραφέας, «ενώ το κείμενο φαίνεται να έχει γραφτεί ως τέσσερις στίχοι ποίησης, αυτοί δεν είναι συνεπείς μετρικά και δεν έχουν ομοιοκαταληξία, όμως η διάταξη των λέξεων στο χαρτί υπεδείκνυε πως ο Verdi επιθυμούσε εν προκειμένω ένα τετράστιχο με επτασύλλαβο στίχο (*settenario*).[…]. Ένα κείμενο αυτού του είδους καθιστά σαφές τους λόγους για τους οποίους ο Verdi λέγεται πως διεδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στο σχεδιασμό των λιμπρέττων για κάποιες από τις όπερές του»[965].

Εξ επόψεως μουσικής απόδοσης, πρόκειται για «μια συγκινητικά απλή μελωδία, που δίδει στη σοπράνο μια ευκαιρία να αναδείξει την καθαρότητα του legato της, ενώ εξασφαλίζει μια εντυπωσιακά ήρεμη κατάληξη στην Πράξη»[966]. Ο Budden θεωρεί πως στον συγκεκριμένο «γαλήνιο ύμνο…συνενώνονται τα εξωστρεφή και τα εσωστρεφή στοιχεία της σκηνής»[967], ενώ η απουσία παράλληλων φράσεων αποτελεί σαφώς ένδειξη Γαλλικών επιδράσεων[968]. Η Leonora, όπως και στην αρχή της προηγούμενης Σκηνής, προσεύχεται και πάλι στην Παναγία, όμως «η διάθεσή της έχει μεταβληθεί αισθητά». Τώρα επαναλαμβάνει αυτούσια τη μελωδία των Μοναχών, καθώς «προσεύχεται και αυτή προς την "Παρθένο των Αγγέλων" για να προστατεύει τις ημέρες της»[969].

Το τονικό πλαίσιο της προσευχής ορίζεται από την Σολ μείζονα, ενώ η «σχεδόν τροπική ημίπτωση» στο τέλος του πρώτου τετραμέτρου «προσθέτει επισημότητα στη γλυκύτητα που περιβάλλει το κομμάτι»[970].

Η ορχηστρική συνοδεία διαφοροποιείται αισθητά όταν η προσευχή αποδίδεται από την Leonora, καθώς τους pizzicato αρπισμούς των βιολοντσέλλων διαδέχονται αυτοί της άρπας, ενώ τους κρατημένους φθόγγους των υπολοίπων εγχόρδων, εκείνοι από το φλάουτο και το κλαρινέττο, που ανακαλούν τις τελευταίες ενότητες του διαλόγου της ηρωίδας με τον Guardiano. Υπάρχουν ωστόσο δυο σημεία, όπου η ορχηστρική συνοδεία ακούγεται σα να προοιωνίζεται την τελικά τραγική έκβαση των πραγμάτων για τη Leonora. Πρόκειται αφ' ενός για το crescendo της φράσης στην οποία η φωνή της ηρωίδας ενώνεται με αυτές των Μοναχών, όπου ο απαλός ήχος των εγχόρδων, συνδυαζόμενος μ' εκείνον των ξυλίνων πνευστών, μολονότι επαρκής για μια μάλλον περιστασιακή αύξηση της δυναμικής, πλαισιώνεται από το σύνολο των χαλκίνων πνευστών, αλλά και των κρουστών, με τον υπόκωφο ήχο από το τρέμολο της Gran Cassa να δημιουργεί όντως ξεχωριστή αίσθηση. Η ίδια αίσθηση προκαλείται αφ' ετέρου και στα δυο τελευταία μέτρα του κομματιού, με ένα μάλλον αταίριαστο για προσευχή *ff*, κυρίως όμως με την coda στην ορχήστρα, με «το κατιόν σχήμα Μι ύφεση – Ρε - Σολ», αποδιδόμενο από τα φαγκόττα, τα τρομπόνια, το cimbasso αλλά και το σύνολο των εγχόρδων να μας υπενθυμίζει, πάντα κατά τον Budden, πως «παρά τα φαινόμενα, όλα απέχουν κατά πολύ του να είναι καλά, και ότι η Leonora δεν έχει ξεφύγει από το πεπρωμένο της»[971]. Η αυλαία πέφτει με την Leonora να ασπάζεται το χέρι του Ηγουμένου και να αποχωρεί για το ερημητήριό της, δεχόμενη τις ευλογίες εκείνου[972] (Ricordi, σελ. 281, μ. 6 – σελ. 288).

---

[965] «Setting the Stage», *Divas and Scholars. Performing Italian Oprera*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2006, σελ. 38-39.
[966] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 345.
[967] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 474.
[968] Giger, *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 176
[969] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 474.
[970] Αυτόθι.
[971] Αυτόθι, σελ. 474-475.
[972] Αυτόθι, σελ. 475.

Atto Terzo. Predica. Melitone e Coro
Ricordi n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Ο κωμικός χαρακτήρας του Μοναχού Melitone αποκαλύπτεται πλήρως στην 3η Σκηνή της Γ΄ Πράξης της όπερας, η οποία διαδραματίζεται «σ' ένα στρατόπεδο κοντά στο Velletri»[973] και «προέρχεται όχι από τον *Don Alvaro*, αλλά από το θεατρικό έργο του Schiller *Wallensteins Lager* (*Το Στρατόπεδο του Wallenstein*)»[974], «σε μετάφραση του Andrea Maffei»[975]· συνεισφέρει δε «μιαν έντονη αντίθεση και ένα έμμεσο σχόλιο στη σκοτεινή ιστορία της προσβεβλημένης τιμής και της εκδίκησης, θέματα που κυριαρχούν στην υπόλοιπη όπερα»[976].

Κατά τον Budden ο συνθέτης απευθύνθηκε στον Maffei ενόσω επεξεργαζόταν το λιμπρέττο από κοινού με τον Piave, «ζητώντας την άδειά του προκειμένου να δανειστεί ορισμένα μέρη από την μετάφρασή του» στο παραπάνω έργο του Schiller[977]. «Με αυτόν τρόπο», συνεχίζει ο Budden, «επανήλθε σε μιαν επιθυμία που έτρεφε ήδη από το 1849, και η οποία ήταν να συνθέσει ένα πανόραμα της ζωής σε ένα στρατόπεδο, κατά το πρότυπο του έργου του Schiller, "όπου υπάρχει μια τρομερή σκηνή αυτού του είδους: στρατιώτες, σερβιτόρες, τσιγγάνες, αστρολόγοι, και στο τέλος ένας μοναχός, που κηρύττει με τον πλέον αστείο και πλέον απολαυστικό τρόπο στον κόσμο"»[978].

Μολονότι ο εν λόγω μελετητής παραπέμπει σε επιστολή του συνθέτη προς τον λιμπρεττίστα Salavadore Cammarano με ημερομηνία 24 Μαρτίου 1849, δεν αναφέρεται ωστόσο και στο κυρίως θέμα της εν λόγω επιστολής, που δεν είναι άλλο από τη σύνθεση μιας όπερας βασισμένης στη νουβέλα του Francesco Domenico Guerrazzi *L' assedio di Firenze*. Όπως επισημαίνει ο Carlo Matteo Mossa στην ήδη αναφερθείσα και εξαιρετικού ενδιαφέροντος μελέτη του αναφορικά με το θέμα (βλ. άνωθι, σελ. 182, παραπ. 712), ήδη από τα μέσα του Φεβρουαρίου του 1849 ο συνθέτης, γράφοντας προς τον λιμπρεττίστα του, κάνει λόγο για μια σκηνή που του προκάλεσε *τέτοια δυνατή εντύπωση*, που του *ήταν αδύνατον να την περιγράψει*. Στη συνέχεια της επιστολής ο συνθέτης γίνεται συγκεκριμένος, επεξηγώντας πως πρόκειται για τη σκηνή που περιείχετο στο 10ο κεφάλαιο (με τίτλο «Fra Benedetto da Foiano») της νουβέλας του Guerrazzi, την οποία μάλιστα σκόπευε να τοποθετήσει στην αρχή της όπερας: «καθώς σηκώνεται η αυλαία, θα επιθυμούσα τον μοναχό Benedetto da Foiano να αρχίζει δια μιας, […], το κήρυγμά του […], απαγγέλλοντας δεκαπέντε ή είκοσι ενδεκασύλλαβους στίχους, με ομοιοκαταληξία ή όχι, […], όμορφους, μεγαλειώδεις, τόσο εμφατικούς, όσο εκείνοι της Βίβλου […]»[979].

---

973 Αυτόθι, σελ. 486. Βλ. και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 190.
974 C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 336.
975 P. Southewell-Sander, ό.π., σελ. 108.
976 Αυτόθι.
977 Budden, *The Operas*… Vol. 2, σελ. 431-432. Βλ. και παραπ. *.
978 Αυτόθι.
979 C. M. Mossa, ό.π., σελ. 108. Κατά τον συγγραφέα, η αυθεντικότητα του όλου εγχειρήματος έγκειται στα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία «που θα έκαναν τη λογοκρισία να καταδικάσει το θέμα: ένας μοναχός και ένα κήρυγμα». Όμως «πάνω απ' όλα, υπάρχει η ιδέα της αρχής *in medias res*, μόλις σηκώνεται η αυλαία, και πιθανόν χωρίς μια εναρκτήρια εισαγωγή». Κατ' αυτόν, «ο Verdi επιθυμούσε να δημιουργήσει μιαν ισχυρή οπτική και συναισθηματική κρούση, αναγκάζοντας τον θεατή να νιώσει άμεσα ("εξ απήνης") την ένταση και την εντυπωσιακή κλιμάκωση του κηρύγματος του μοναχού» (αυτόθι, σελ. 110).

Αναφερόμενος ο Mossa στους «προφανείς συσχετισμούς ανάμεσα στο κήρυγμα αυτό και σ' εκείνα που μπορούν να βρεθούν σε επόμενες όπερες του Verdi», εστιάζει αφ' ενός «σ' εκείνο του Stiffelio από το Finale της ομώνυμης όπερας και αφ' ετέρου σ' αυτό του Fra Melitone στην όπερα *La Forza del destino*», θεωρεί δε κατ' αρχάς πως «η αναλογία είναι λίγο ως πολύ επιφανειακή, όχι όμως και άσχετη». Ειδικότερα θεωρεί πως «η παρουσία του Fra Melitone στη σκηνή και οι λόγοι για το κήρυγμά του πρέπει εξ ολοκλήρου να αναχθούν στην εκτίμηση που είχε ο Verdi για την αποτελεσματικότητά τους ήδη από την εποχή του L' assedio di Firenze»[980]. Παράλληλα στο σημείο αυτό ο συγγραφέας κάνει λόγο και για την πολύκροτη επιστολή της 24ης Μαρτίου του 1849 προς τον Cammarano. Όπως αποδεικνύει η ροή των γεγονότων, αφορμή για τη σύνταξή της απετέλεσαν οι εκτενείς περικοπές στο σενάριο που απέστειλε ο λιμπρεττίστας στον Verdi λίγες μέρες πριν (7 Μαρτίου), εντός των οποίων συμπεριλαμβανόταν και η ως άνω Εισαγωγή με το κήρυγμα του μοναχού[981], ενώ η ήδη γνωστή αναφορά του συνθέτη σε μια «καταπληκτική σκηνή» στο στρατόπεδο από το *Wallensteins Lager* του Schiller γίνεται προκειμένου η εν λόγω σκηνή να εκληφθεί «ως πρότυπο για την επεξεργασία μιας παρόμοιας σκηνής που θα έπρεπε να λάβει χώρα εντός της σκηνής του Πρίγκιπα της Οράνγκης»[982]. Σε κάθε περίπτωση οι παραπάνω επισημάνσεις του συνθέτη αποδεικνύουν, πάντα κατά τον Mossa, πως η ενασχόλησή του με τη νουβέλα του Guerrazzi, ανεξάρτητα αν τελικώς απέβη άκαρπη ως προς τη σύνθεση μιας καινούργιας όπερας, ενέπνευσε σε αυτόν «ένα ευρύ ρεπερτόριο σκηνικών λύσεων κατάλληλων να επεξεργαστούν στα πλαίσια της δικής του αισθητικής για το μουσικό θέατρο, και πάνω απ' όλα, και σύμφωνα με τους πειραματισμούς εκείνων των χρόνων, με στόχο πάντα την ανανέωση και ποικιλία των μορφών»[983].

Ως εκ τούτου, οι καταβολές της παρούσης Σκηνής εντοπίζονται σαφώς αρκετό καιρό πριν τη σύνθεση της *Forza*: ένας μοναχός και το κήρυγμά του «αναπαριστούν μια ιδέα, μια εικόνα, ή μια υπόθεση για τη σκηνή, την οποία ο Verdi είχε ανακαλύψει στο *L' assedio di Firenze*», και που «άφησε να ωριμάσει και να αποσαφηνιστεί, ώστε να την προσλάβει εκ νέου σε άλλα πλαίσια»[984].

Η άφιξη του Μοναχού στο στρατόπεδο πραγματοποιείται πάνω στην κορύφωση του ξεφαντώματος, καθώς στρατιώτες, σερβιτόρες και χαρτορίχτρες χορεύουν συνεπαρμένοι από τους ξέφρενους ρυθμούς μιας Ταραντέλλας[985] – *Le Vivandiere prendono francamente le Reclute per braccio e s' incomincia vivacissima danza generale. Ben presto la confusione e lo schiamazzo giungono al colmo* –, ενώ είναι χαρακτηριστικό πως ο συνθέτης θέλει τον Melitone *costretto a ballare colle vivaniere*. Τα παραπάνω καθιστούν την πρόθεση του Verdi να προσδώσει εκ των προτέρων κωμικό χαρακτήρα στην παρουσία του Μοναχού και να προϊδεάσει για το ανάλογο ύφος του κηρύγματος που θα επακολουθήσει.

---

[980] Αυτόθι, σελ. 111.
[981] Αυτόθι, σελ. 114-115
[982] Αυτόθι, σελ. 111.
[983] Αυτόθι, σελ. 122.
[984] Αυτόθι, σελ. 112.
[985] Ο συγκεκριμένος χορός «είναι επίσης εμπνευσμένος από το *Wallensteins Lager*. Όμως εκεί ο τόπος ήταν το Pilsen της Βοημίας, και ο χορός ήταν ένα αργό βαλς. Στην Κεντρική Ιταλία, με στρατεύματα από το Βασίλειο των Δύο Σικελών, κρίνεται αναγκαία μια φλογερή ταραντέλλα, σμιλεμένη πάνω στο ίδιο πολυθεματικό πρότυπο όπως εκείνη στους *Σικελικούς Εσπερινούς*» (Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 499).

Κατά τον Budden ο ρόλος του Melitone προσλαμβάνει εν προκειμένω τη μορφή και το περιεχόμενο του κηρύγματος του Καπουτσίνου μοναχού από το έργο του Schiller, «ο οποίος κηρύττει με το επιτακτικό ύφος του μοναχού του δέκατου έβδομου αιώνα […]», ενώ το κείμενο, «με εξαίρεση κάποιες προτάσεις, είναι ειλημμένο λέξη προς λέξη από την μετάφραση του Maffei στο *Wallensteins Lager*, κάτι που επεσήμαιναν τα παλαιότερα λιμπρέττα»[986]. Πέραν τούτου, αναφερόμενος ο συγγραφέας «στο καθαυτό κήρυγμα (Predica) θεωρεί πως πρόκειται για «ένα ενδιαφέρον και αξιοσημείωτα πολύπλοκο κομμάτι», επισημαίνοντας την «ελευθερία του στον ρυθμό, στην τονικότητα και στη μορφή», χάρη στην οποία καθίσταται «μέρος μιας νοητής ευθείας που οδηγεί από τους μονολόγους του Macbeth και του Rigoletto προς εκείνους του Iago και του Ford»[987]. Ως εκ τούτου «είναι δύσκολο να γίνει λόγος για αίσθηση ενότητας» στο συγκεκριμένο κομμάτι, η οποία «έγκειται μερικώς στην επικράτηση συγκεκριμένων σχημάτων και ρυθμών»[988].

Με βάση τις παραπάνω επισημάνσεις του Budden, κυρίως όμως την αναφορά του στη δυνατότητα διαίρεσης της σκηνής σε *τέσσερα τμήματα*, καθώς και σε συνάρτηση με τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου, θα χαρακτηρίζαμε ως μια *πρώτη ενότητα* το τμήμα που περιλαμβάνει τους *έξι πρώτους στίχους* του κειμένου του λιμπρέττου (Ricordi, σελ. 466-468, μ. 5). Σε κάθε περίπτωση το κήρυγμα του Melitone αποτελεί ένα συνονθύλευμα επικρίσεων ηθικιστικού χαρακτήρα, καθώς και έντονων επιπλήξεων, άλλοτε γενικού περιεχομένου, και άλλοτε με αποδέκτες τους παροικούντες στον στρατιωτικό καταυλισμό. Σπεύδοντας να βγει από το χορό ο μοναχός, κρίνει σκόπιμο να στηλιτεύσει με το γνωστό σε κάθε εποχή ύφος του φλογερού ιεροκήρυκα την «ηθική διαφθορά» του κόσμου:

Toh, toh!...Poffare il mondo!. Oh, che

Corre ben l' avventura!...Anch' io ci sono!...

---

[986] Αυτόθι, σελ. 501. Σύμφωνα με τον Budden, «ο Maffei έδωσε την επιθυμητή συγκατάθεσή του, αφού πρώτα έστρεψε την προσοχή του Verdi στο ημιτελές θεατρικό έργο του Schiller *Ο Ψευδο-Δημήτριος*, που θεωρούσε πως θα μπορούσε να είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον στους Ρώσους, καθώς πραγματευόταν την ιστορία της αυτοκρατορικής οικογένειας». Σύμφωνα με τον Verdi ωστόσο, επειδή κάτι τέτοιο πιθανόν να απαιτούσε τη συνεργασία ανάμεσα στους δύο ποιητές, ενθυμούμενος τα προβλήματα που είχε δημιουργήσει αυτή η συνεργασία στον *Macbeth* (βλ. κάτωθι, σελ. 351, παραπ. 1401), απέφυγε την εν λόγω συνεργασία. Αντίθετα βοήθησε ο ίδιος, συμβάλλοντας στην λέξη προς λέξη παράθεση της μετάφρασης που είχε εκπονήσει ο Maffei στο κωμικό κήρυγμα του Schiller, και έτσι όλα τα σκηνικά στοιχεία του μέρους αυτού της όπερας έχουν ληφθεί από τον Schiller και όχι από τον Rivas» (Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 431-432 Βλ. και παραπ. †).

Όπως σπεύδει να επισημάνει ο C. Osborne ωστόσο, «δεν είναι μόνο το κωμικό κήρυγμα του Melitone που προέρχεται από τον Schiller, όπως θεωρείται μερικές φορές: το όλο σχήμα και η δράση της σκηνής, και ακόμη μέρος των σκηνικών οδηγιών, έχουν ληφθεί απ' ευθείας από το *Wallensteins Lager*. Τα λόγια του Trabucco, οι επαιτούντες χωρικοί, οι νωχελικοί νεοσύλλεκτοι και οι σερβιτόρες, είναι όλα προσαρμογές από τον Schiller», ενώ αναφερόμενος στο κήρυγμα του Melitone, επισημαίνει ωσαύτως πως «αποτελεί μια κατά λέξη μετάφραση των πρώτων στίχων μιας στομφώδους αγόρευσης που πραγματοποιείται από έναν Καπουτσίνο μοναχό προς τα στρατεύματα του Wallenstein» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 336-337).

[987] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 501.

[988] Αυτόθι.

Θέλοντας ο συνθέτης να αναδείξει τη φαινομενικά έντονη αντίθεση ανάμεσα στο ξεφάντωμα της προηγουμένης σκηνής και στην αναπάντεχη επιβολή «θρησκευτικής» ατμόσφαιρας από τον θεωρούμενο ως εκπρόσωπο του Θεού επί της γης, κυρίως όμως στοχεύοντας στο να αναδείξει το (δήθεν) ιεροπρεπές ύφος του λόγου του μοναχού, κρίνει σκόπιμο να ακουστεί η πρώτη του αυτή φράση απουσία κάθε οργανικής συνοδείας, «εξηγώντας» και αιτιολογώντας εμμέσως την απόφασή του αυτή με την επισήμανση *predicando* από το πρώτο μέτρο της φράσης του μοναχού.

Επιθυμώντας ωστόσο ο Melitone να προσδώσει και μιαν «ανθρωπιστική» διάσταση στο κήρυγμά του, σπεύδει να αυτοσυστηθεί ως *ιατρός ψυχών και σωμάτων*, σύμφωνα με τις επιταγές του Ευαγγελίου. Η φράση που ακολουθεί περιέχει και το πρώτο από μια σειρά από λογοπαίγνια**,** τα οποία, κατά τον Budden, εκτός από ένα, το οποίο καθιστά εφικτό η συμπτωματική ομοιότητα μεταξύ της Ιταλικής και της Γερμανικής γλώσσας (βλ. κάτωθι, σελ. 249, παραπ. 990), «δεν αποτελούν παρά παρεμβάσεις του ιδίου του Piave», και ως εκ τούτου, «είναι αναπόφευκτα περισσότερο εξεζητημένα»[989]:

Vieni di Spagna a ***medicar*** *ferrite,*

Ed alme ***mendicar****.* (Οι σημάνσεις ημέτερες).

Η σύντομη αυτή παρένθεση στο κήρυγμα του μοναχού αποδίδεται από τον συνθέτη με τρόπο που παραπέμπει ευθέως στη σκηνή της άφιξης της Leonora στο μοναστήρι: ένα σύντομο θέμα, στην Φα δίεση ελάσσονα, αποδιδόμενο ωσαύτως με τον ανάλαφρο ήχο που αναδύεται από το unisono του φλάουτου με το κλαρινέττο.

Ο μοναχός ωστόσο δεν παραμένει για πολύ διαλλακτικός προς τους ακροατές του. Μεταβάλλοντας και πάλι του ύφος του, εκφράζει – δήθεν – την έκπληξή του για την διαφαινόμενη αμαρτία στον χώρο του στρατοπέδου, ενώ σύντομα η «απορία» του μεταβάλλεται σε επίπληξη, όπου αμφισβητείται ευθέως η χριστιανική «ταυτότητα» του πλήθους:

…….....Che vedo! È questo

Un campo di Cristiani, o siete Turchi?

Η ορχηστρική συνοδεία ακολουθεί βήμα προς βήμα τις διακυμάνσεις του λόγου του μοναχού, «υπογραμμίζοντας» την δήθεν απορία του με έναν θορυβώδη τριλλισμό των χαμηλών φθόγγων των ξυλίνων πνευστών, ενισχυομένων από τα βιολιά και τα βιολοντσέλλα, και στη συνέχεια την επίπληξή του με απότομες συγχορδιακές παρεμβάσεις, αποδιδόμενες *ff* από το σύνολο της ορχήστρας. Επισημαίνουμε, τέλος, την σπάνια για το συγκεκριμένο κομμάτι τονική σαφήνεια των παραπάνω φράσεων, εκφραζομένη με ημίπτωση στην οριζόμενη από τον οπλισμό Μι μείζονα.

Ένας ιεροκήρυκας ωστόσο οφείλει να αιτιολογεί επαρκώς τα λεγόμενά του, αν, βεβαίως, επιθυμεί να γίνει πιστευτό το κήρυγμά του… Ο Melitone σπεύδει τώρα να δικαιολογήσει τις μέχρι τώρα επιπλήξεις του, προβάλλοντας ως πρόσχημα για τον θυμό του την καταπάτηση της Κυριακής αργίας:

Dove s' è visto berteggiar la santa

Domenica così?...

---

[989] Αυτόθι.

Επιθυμώντας ο συνθέτης να αποτυπώσει την εντύπωση, ίσως και την απορία που πιθανότατα προξένησε μια επισήμανση σαν αυτήν σ' ένα ακροατήριο στρατιωτών και σε ώρα ανάπαυσης από τον ορυμαγδό της μάχης, αλλά και να αναδείξει ταυτόχρονα το παράδοξο και ανεπίκαιρο του «ερωτήματος» του μοναχού, σχεδιάζει τη μελωδική απόδοση των παραπάνω στίχων με τρόπο «αντιμελωδικό», βασιζόμενος σε μια ελαττωμένη 5η και στην αναστροφή της σε αυξημένη 4η. Παράλληλα η προσπάθεια του μοναχού να διατηρήσει ήπιους τόνους στην άσκηση του ηθικού του ελέγχου, ερμηνεύεται μάλλον ως υποκρισία, αίσθηση που αναδύεται τόσο μέσα από τις συνεχόμενες τρίτες που φέρουν τη φράση του, όσο και από το συνδυασμένο με *crescendo* επαναλαμβανόμενο διάστημα αυξημένης 2ας στο μπάσσο.

Το ύφος λόγου και μουσικής μεταβάλλεται και πάλι, καθώς, αφήνοντας προς στιγμήν ο μοναχός τις θρησκευτικές παραινέσεις και επιπλήξεις, επιχειρεί να υπομνήσει στους στρατιώτες το καθήκον προς την πατρίδα, την ανάγκη για πολεμική ετοιμότητα, επιτιμώντας αυτούς εμμέσως πλην σαφώς ως ρέποντες προς την…οινοποσία και στη ραστώνη μάλλον, παρά στη μάχη. Πρόκειται για τους στίχους εκείνους στο λιμπρέττο, όπου, όπως προαναφέραμε, μεταφέρεται αυτούσιο το σχετικό λογοπαίγνιο από το κείμενο του Schiller:

……....Ben più faccenda

*Le **bottiglie** vi dan che le **battaglie!***[990]
(Οι σημάνσεις ημέτερες)

Η παρέμβασή του αυτή εμπνέει στον συνθέτη ένα σύντομο επεισόδιο με χαρακτήρα «παρωδίας σε ηρωικό ύφος»[991], σηματοδοτώντας ταυτόχρονα και την αρχή μιας *δεύτερης ενότητας* (Ricordi, σελ. 468, μ. 6 – σελ. 470, μ. 4). Τη φωνή του Melitone διπλασιάζουν από κοινού τα όμποε με τα κλαρινέττα, παίζοντας στις χαμηλότερες περιοχές της έκτασής τους και με την προσθήκη της υποκείμενης 6ης. Η «πολεμική» ατμόσφαιρα αναδεικνύεται τόσο με το *staccato* των παραπάνω ξυλίνων, όσο – και κυρίως – με τα σαλπίσματα, αποδιδόμενα αρχικά από την τρομπέττα και στη συνέχεια από το σύνολο των χαλκίνων πνευστών[992].

Οι επισημάνσεις του αυτές ωστόσο δίδουν στον μοναχό και την ώθηση για την επόμενη «θρησκευτική» του παρέμβαση, με έμφαση τώρα στην επιτακτική ανάγκη της άσκησης και της αποφυγής κάθε κοσμικής χαράς και απόλαυσης:

"*E invece di vestir **cenere** e **sacco***

*Qui si tresca con **Venere** e **Bacco**?*"
(Οι σημάνσεις ημέτερες)

Το υπόβαθρο του πρώτου εκ των παραπάνω δύο στίχων είναι σαφώς *βιβλικό*: εμμέσως πλην σαφώς το κήρυγμα του Melitone παραπέμπει εν προκειμένω στο βιβλίο του *Ιωνά*, και συγκεκριμένα στο 3ο κεφάλαιο, στιχ. 5-6, όπου οι ειδωλολάτρες κάτοικοι της πρωτεύουσας του Ασσυριακού κράτους Νινευή, ακούγοντας το κήρυγμα του προφήτη, μετενόησαν για τις πράξεις τους και πίστεψαν στον Θεό. Θέλοντας ωστόσο να αποδείξουν έμπρακτα τη μετάνοιά τους αυτή, «ανήγγειλαν γενική νηστεία και ντύθηκαν με σάκκινα ενδύματα, από τον μικρότερο ως τον μεγαλύτερο», ενώ ο

---

990 "*Kümmert sich mehr um den **Krug** als den **Krieg***" (αυτόθι).
991 J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 501.
992 W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 169.

βασιλιάς, «κατέβηκε από τον θρόνο του, φόρεσε κι αυτός σάκκινο ένδυμα και κάθισε στη στάχτη»:

> «και επίστευσαν οι άνδρες Νινευή τω Θεώ και εκήρυξαν νηστείαν *και ενεδύσαντο σάκκους από μεγάλου αυτών έως μικρού αυτών*. Και ήγγισεν ο λόγος προς τον βασιλέα της Νινευή, και εξανέστη από του θρόνου αυτού και περιείλετο την στολήν αυτού αφ' εαυτού *και περιεβάλετο σάκκον και εκάθισεν επί σποδού»*[993] (Οι σημάνσεις ημέτερες).

Η διαμετρική αντίθεση ανάμεσα στις δυο αυτές πνευματικές στάσεις ζωής όπως διαφαίνεται στο παραπάνω δίστιχο, αναδεικνύεται και πάλι μέσα από αντίστοιχες μεταβολές ύφους στη μουσική: η ψυχική νηφαλιότητα, καρπός μετανοίας και επίμονης όσο και επίπονης άσκησης, απηχείται τόσο μέσα από το συνεχές *legato*, όσο – και κυρίως – από τη συνεχή κατιούσα χρωματική κίνηση σε όλα τα μέρη (εκτός του μπάσσου) κατά την απόδοση του πρώτου από τους παραπάνω δύο στίχους[994]. Η αρμονική διαδοχή που προκύπτει μέσα από την παραπάνω κίνηση προσδίδει, σε συνδυασμό με τον απαλό ήχο των εγχόρδων, μιαν αίσθηση φυγής από τα πράγματα του κόσμου τούτου, όπως αυτή υποδεικνύεται στο κήρυγμα του μοναχού. Αντίθετα οι αναφορές του στους θεούς-σύμβολα του ερωτισμού και της ακολασίας επαναφέρουν τον «εξωστρεφή» χαρακτήρα στη μουσική, που γίνεται αισθητός τόσο από την επαναφορά της Ντο μείζονος, όσο και από την απλοϊκότητα της μελωδικής γραμμής, που διαφαίνεται αρχικά με τις επαναλαμβανόμενες «άκομψες» κινήσεις, καθαρά «αρμονικού» ενδιαφέροντος.

Το κήρυγμα του Melitone προσλαμβάνει εντελώς διαφορετικό περιεχόμενο σε μια *τρίτη ενότητα*, την οποία ο Budden χαρακτηρίζει και ως την «κεντρική» του κομματιού[995] (Ricordi, σελ. 470, μ. 5 σελ. 476). Ο μοναχός σχολιάζει τώρα γενικά και αόριστα το κακό που επικρατεί στον κόσμο, αναφερόμενος άλλοτε στον ανθρώπινο πόνο και δυστυχία, και άλλοτε σ' έναν γενικότερο «ηθικό ξεπεσμό», που είναι εμφανής ακόμη και στους «ιερούς» χώρους τέλεσης της λατρείας:

Il mondo è fatto una casa di pianto;

Ogni ***convento***

Ora è ***covo del vento!*** *I* ***Santuari***

Spelonche diventar di ***sanguinari****;*

Perfino i ***tabernacoli di Cristo***

Fatti son ***riccetacoli del tristo****.*
(Οι σημάνσεις ημέτερες)

Ο «αποκαλυπτικός» τόνος, που κατά τον Budden χαρακτηρίζει την παρούσα ενότητα[996], παρά την κωμική χροιά που προσδίδουν σ' αυτόν τα αλλεπάλληλα

---

[993] Κατά τον π. Ιωήλ Γιαννακόπουλο, η ένδυση σακκίνων (χοντρών) ενδυμάτων αποτελεί συνήθεια που από αρχαιοτάτων χρόνων συνοδεύει τη νηστεία», ενώ το κάθισμα στη στάχτη αποτελεί ωσαύτως αρχαιοτάτη συνήθεια σε ώρα πένθους (*Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Ο΄*. Τόμος Εικοστός Δεύτερος, «Λυδία», Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 220-221.
[994] W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 169.
[995] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 501.
[996] Αυτόθι.

λογοπαίγνια, είναι έντονα αισθητός και στην μουσική απόδοση αυτών. Ως τονικό πλαίσιο της συγκεκριμένης ενότητας ορίζεται η Φα ελάσσων, θεωρούμε δε πως το ενδιαφέρον της μουσικής επικεντρώνεται στην ορχηστρική συνοδεία. Το γνωστό, ευρέως χρησιμοποιούμενο από τον συνθέτη «θρηνητικό μοτίβο», με τη μορφή του *ανιόντος ημιτονίου*, αναδεικνύεται κυρίαρχο στα επόμενα δέκα μέτρα[997], όμως η εντελώς αλλοπρόσαλλη, «βαρειά» ενορχήστρωσή του[998], περιλαμβάνουσα το σύνολο των ξυλίνων πνευστών, ένα κόρνο, αλλά και τα βιολοντσέλλα με τα κοντραμπάσσα, καθιστά αυτό κάθε άλλο παρά «θρηνώδες». Ακόμη περισσότερο συμβάλλει στον αποχαρακτηρισμό του η *αντιστροφή* του τονισμού από τον δεύτερο φθόγγο στον πρώτο, η μεταβολή του σχήματος από *acciaccatura* σε *appoggiatura*. Η πρόθεση του συνθέτη να μετατρέψει με τη μουσική του το κήρυγμα του μοναχού σε *παρωδία* είναι εμφανής περισσότερο από κάθε άλλη φορά, συνεργό δε προς τούτο έχει τον λιμπρεττίστα, με τα συνεχή λογοπαίγνιά του.

Ταυτόχρονα το αρμονικό πλαίσιο, παρεχόμενο από το τρέμολο των λοιπών εγχόρδων, γίνεται αντιληπτό ως η προσπάθεια του συνθέτη να διεισδύσει στην ψυχολογία του κηρύττοντος μοναχού: το νοηματικό περιεχόμενο κάθε διστίχου από τα παραπάνω είναι, παρά τις διαφαινόμενες διαφορές, κατ' ουσίαν το αυτό˙ όμως το ξέσπασμά του στη συνέχεια – *Tutto va a soqquadro*, ως η «επιτομή» όλων των παραπάνω επισημάνσεών του, δεν μπορεί παρά να είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχώς αυξανόμενης έντασης μέσα του. Αυτή η διαρκώς μεταβαλλόμενη ψυχολογία του αποδίδεται στη μουσική επιτυχώς χάρη στο συνεχώς μεταβαλλόμενο τονικό πλαίσιο προς κοντινές στην αρχική τονικότητα περιοχές, κορυφώνοντας στην περιοχή της *Np* (Σολ ύφεση) στον παραπάνω στίχο: ένα «χαοτικό ξέσπασμα»[999], με τα παρεστιγμένα σχήματα του συνόλου των πνευστών, τα αλλεπάλληλα, εναλλασσόμενα κλιμακοειδή περάσματα των εγχόρδων και τις «ριπές» των τυμπάνων.

Η ανατροπή κάθε «τάξης», κάθε ιεράρχησης αξιών στον κόσμο, αποτυπώνεται στη μουσική με μια πλήρη αποσταθεροποίηση του τονικού κέντρου, καθώς και με μια προσωρινή κατάληξη στη Ντο μείζονα. Ο εντοπισμός της αιτίας όλων των παραπάνω δεινών, μάλλον «καθησυχάζει» τελικά τη «θρησκευτική», ίσως και *φαρισαϊκή* συνείδηση του μοναχού. Υποκρινόμενος διερωτάται γιατί τάχα να επικρατεί το κακό στον κόσμο. Και με τη βεβαιότητα που του παρέχει η ηθική του αυτάρκεια, δίδειο ίδιος την απάντηση: «*Δια τας αμαρτίας υμών*» – *Pro peccata vestra, per vostri / Peccati*. (!).

Έχοντας ως άλλος Φαρισαίος διαχωρίσει τον εαυτό του από τους *λοιπούς των ανθρώπων*, των οποίων την «αμαρτωλότητα» θεωρεί δεδομένη, μπορεί να έχει τη συνείδησή του ήσυχη. Η επαναφορά της ήρεμης διάθεσης του Melitone απηχείται στη μουσική με μιαν απότομη «ελαχιστοποίηση» της ορχηστρικής συνοδείας, που περιορίζεται σε εναλλασσόμενα τέταρτα ανάμεσα στα μπάσσα και στα υπόλοιπα έγχορδα, κυρίως όμως με μια ήρεμη, χάρη στην είσοδο των ξυλίνων πνευστών, πτώση στη Λα ελάσσονα.

Όμως καθήκον του μοναχού παραμένει πάντα ο αυστηρός έλεγχος των αμαρτανόντων. Για άλλη μια φορά ο Melitone επιτίθεται στο ακροατήριό του, κατηγορώντας το μάλιστα τώρα για συγκεκριμένα αμαρτήματα, ακόμη και ως …αιρετικούς (!):

"…….*Voi le feste*

[997] W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 169.
[998] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 501. .
[999] Αυτόθι. Βλ. και W. A. Herrmann, ό.π., σελ. 169.

Calpestate, rubate, bestemiate...

E membri e capi siete d' una stampa...

Tutti eretici."

Η ένταση επανέρχεται στη μουσική, με μιαν απρόσμενη επιτάχυνση της ρυθμικής αγωγής (*animando*), ενώ το «θρηνητικό» μοτίβο επανέρχεται, τώρα με περισσότερο ανάλαφρη ενορχήστρωση, αποδίδοντας προφανώς την δήθεν θλίψη που προκαλούν στον φλογερό ιεροκήρυκα οι διαπραττόμενες αμαρτίες των ακροατών του.

Το μόνο ωστόσο που πέτυχε ο μοναχός, είναι ο διχασμός του παρόντων, «όπως ο Καπουτσίνος-πρότυπό του, όμως για διαφορετικούς λόγους», καθώς ο μοναχός του Schiller στο σημείο αυτό αρχίζει να επιτίθεται κατά του στρατηγού Wallenstein. Αντίθετα ο Melitone «μάλλον εκνευρίζει τους Ιταλούς, ενώ οι Ισπανοί εμφανίζονται μάλλον πρόθυμοι ναυπερασπιστούν τον συμπατριώτη τους»[1000].

Οι αντεγκλήσεις μεταξύ των στρατιωτών ωστόσο ουδόλως πτοούν τον μοναχό, που «συνεχίζει ν' αγορεύει απτόητος»[1001]. Ολοκληρώνοντας το κήρυγμά του υπερβαίνει κάθε όριο, καθώς για άλλη μια φορά επιτίθεται ενάντια στους ακροατές του με άκρως δηκτικό τρόπο, που κάποτε εγγίζει τα όρια του χυδαίου: *Tutti, tutti cloaca di peccati*. Τέλος, αποδίδει την αιτία του πολέμου και της καταστροφής στην ηθική σήψη και διαφθορά:

"*E finché il mondo puzzi di tal* ***pece****,*

Non isperi la terra alcuna ***pace***."
(Οι σημάνσεις ημέτερες).

Καθώς εγγίζει το τέλος του κομματιού, ο συνθέτης φαίνεται να προσφεύγει σε συμβατικότερους τρόπους έκφρασης, προσδίδοντας στη δομή της μουσικής περισσότερο «περιοδικό» χαρακτήρα[1002]. Οι τελευταίοι στίχοι της *Predica* αποδίδονται με ένα *cantabile*, όπου η μελωδική γραμμή του Melitone κυμαίνεται στην πλέον εκφραστική περιοχή της έκτασής της. Η ορχηστρική συνοδεία, με εξαίρεση τις παρεμβάσεις της χορωδίας των Ιταλών, που ενισχύεται από τα «βίαια» περάσματα στα κλαρινέττα, στα φαγκόττα, στα πρώτα βιολιά και στα μπάσσα, περιορίζεται στο τρέμολο των υπολοίπων εγχόρδων. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό είναι η επισήμανση του Budden αναφορικά με το «Ρώσικο άρωμα στη φράση "Tutti, tutti cloaca di peccati", με την οποία αρχίζει η τελική περίοδος», με το «βαρυμένο Λα» έναντι ενός Ρε, καθώς κατά τον μελετητή πρόκειται για «μια ιδιαιτερότητα των εθνικών συνθετών από τον Glinka ως τον Rimsky-Korsakov»[1003].

Ιδιαίτερα εκφραστική και η πτώση, με τη φωνή του μοναχού να προσεγγίζει το Σολ^3, και μάλιστα με τη μορφή επέρεισης, καθώς και με τον εμπλουτισμό του αρμονικού πλαισίου με χαρακτηριστικές για το ύφος του συνθέτη συγχορδίες. Η διακριτική παρέμβαση από το κλαρινέττο, τα φαγκόττα και τα κόρνα, προσφέρει τον αναμενόμενο ηχοχρωματικό εμπλουτισμό του συνοδευτικού πλαισίου (Ricordi, σελ. 477-480).

[1000] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 501.
[1001] Αυτόθι.
[1002] Αυτόθι.
[1003] Αυτόθι, σελ. 501-502

Atto Quarto. Coro ed aria buffa.
Ricordi n.d.(ca.1904) [P.R. 151].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Ομοίως και η πρώτη Σκηνή της Δ΄ Πράξης της όπερας, με τους απόρους να επαιτούν στο Μοναστήρι της *Παρθένου των Αγγέλων* και τον Melitone να τους αντιμετωπίζει με τη γνωστή αθυροστομία του, χαρακτηρίζεται για τον κωμικό της χαρακτήρα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο V. Godefroy, ο γνωστός μοναχός, «πέραν του να κηρύττει προς τα συμμαχικά στρατεύματα και να χρησιμοποιεί τον Schiller για το περιεχόμενο της ομιλίας του, εμφανίζεται τώρα (όπως και στον Saavedra) να μοιράζει δωρεάν σούπα στους φτωχούς, στην πύλη του μοναστηριού». Κατά τον συγγραφέα, το *διασκεδαστικά ρεαλιστικό* αυτό κομμάτι μοιάζει «με πίνακα αντάξιο του Βοκκάκιου», όντας «χοντροκομμένο και ασεβές», ταυτόχρονα όμως και «πλήρως απολαυστικό, χάρη στη μελωδική ευρηματικότητα του Verdi». Όπως εύστοχα επισημαίνει ο μελετητής, το συγκεκριμένο *επεισόδιο*, «μια από τις πολλές όψεις του Saavedra, που μας οδηγεί στο να τον θεωρήσουμε ως έναν μυθιστοριογράφο θεατρικά πληθωρικό, αποτελεί ένα έξυπνο σχόλιο στο αντικοινωνικό υπόβαθρο μιας ανθρώπινης συμπεριφοράς, ένα πορτρέτο σατιρικής καρικατούρας, που βρίσκεται αρκετά έξω από την έως τώρα εμπειρία του Verdi. Μέχρι τούδε, η άσχημη πλευρά των κοινών του αναζητήσεων δεν είχε προχωρήσει πέρα από τραχείς δολοφόνους, χαμερπείς κόλακες, επιπόλαιους γλεντοκόπους και περίεργους υπηρέτες. Τώρα ξαφνικά, σε συνεργασία με τον ανάλογα τολμηρό λιμπρεττίστα του, αποφασίζει να μην εξαιρέσει μια σκηνή που θα θεωρούσαμε πως θα είχε προκαλέσει τη μουσική του σκέψη. Το αποτέλεσμα δικαιώνει πλήρως τη διατήρηση του Melitone, οι εμφανίσεις του οποίου στη δεύτερη πράξη δεν ήταν παρά οι σύντομες ενοχλήσεις μιας αλογόμυγας, και του οποίου το κήρυγμα στο Velletri ήταν μια περιττή άσκηση στον δημαγωγικό περιπαικτικό στόμφο. Όμως τώρα ο κατεργάρης μοναχός μας κατακτά κυριολεκτικά, με το εξωφρενικά αντικανονικό του σχόλιο στο διακόνημα που έχει οριστεί να επιβλέπει, καθώς και προς τους αποδέκτες της Χριστιανικής φιλανθρωπίας˙ εξ ου και ο Verdi, μέσα από μια διαδοχή από πλατιές, σίγουρες, απλές μελωδίες αποδίδει μουσικά τη διαμάχη ανάμεσα στη δουλοπρεπή απληστία και στην αγανάκτηση από την εργασία»[1004].

Σύμφωνα ωστόσο με επισήμανση του Budden, «η κωμωδία που εκτυλίσσεται τώρα είναι κατά πολύ διαφορετική ποιοτικά από εκείνη της Γ΄ Πράξης»[1005]. Σ' αυτό συμβάλλει αναμφίβολα τόσο το ίδιο το σκηνικό εντός του Μοναστηριού, με τη σιωπηλή παρουσία του Guardiano που βηματίζει μελετώντας το Προσευχητάρι του – *Il Padre Guardiano passegia gravemente leggendo il breviario* – όσο και οι ταπεινές όψεις των φτωχών και ανήμπορων ζητιάνων, *d' ogni età e sesso*, οι οποίοι, «κρατώντας χωριάτικες γαβάθες, δοχεία και πιάτα» – *con rozze scodelle alla mano, pignatte o piatti* – ικετεύουν για ελάχιστη τροφή.

Το ποιητικό κείμενο δεν παρουσιάζει εν προκειμένω κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αποτελούμενο κατά βάσιν και πέρα από τις εκκλήσεις των επαιτών, από τις άκομψες, ενίοτε προσβλητικές προς αυτούς απαντήσεις του Melitone. Ο μοναχός βρίσκεται και πάλι στο επίκεντρο, όμως ο Verdi τώρα αποφεύγει «να διεισδύσει στα συναισθήματα του ξεχωριστού χαρακτήρα του»˙ αντίθετα, «τον παρατηρεί από απόσταση και τον σκιαγραφεί με μουσική που έχει το ύφος ενός Ροσσίνειου γέλιου»[1006].

[1004] Ό.π., σελ. 126.
[1005] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 503
[1006] Αυτόθι.

Γενικότερα το ενδιαφέρον της Σκηνής θεωρούμε πως επικεντρώνεται στη μουσική, και συγκεκριμένα στην ποικιλία των θεμάτων. Όπως ήδη αναφέραμε, η αίσθηση του κωμικού στοιχείου διαφέρει κατά πολύ σε σχέση με την τελική Σκηνή της προηγούμενης Πράξης. Μια πρώτη αίσθηση αυτής της διαφοροποίησης λαμβάνουμε με την κλασσικών διαστάσεων εξάμετρη ορχηστρική εισαγωγή από μόνα τα έγχορδα. Ο Budden αναγνωρίζει σ' αυτήν ένα «σχεδόν Μπετοβενικό ιδίωμα, με μελωδίες κινούμενες βηματικά και απλές αρμονίες, που ως επί το πλείστον μεταβάλλονται ταυτόχρονα με κάθε νότα της μελωδίας»[1007] (Ricordi, σελ. 499, μ. 1-7).

Οι απεγνωσμένες και εξαντλημένες φωνές των απόρων αποδίδονται κατ' αρχάς μεμονωμένα από τις επιμέρους ομάδες της χορωδίας, σε έναν και μόνο φθόγγο και εναλλάξ με τα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής, άλλοτε αυτούσια και άλλοτε με διαφορετικό αρμονικό υπόβαθρο, ή και σε unisono. Η χορωδιακή γραφή μεταβάλλεται αρχικά σε μια σύντομη μελωδική φράση, αποδιδόμενη κατά $3^{ες}$ και στη συνέχεια, καθώς η υπομονή του πλήθους εξαντλείται, συνεπεία της μακράς αναμονής, μέσα από ένα *crescendo* στην επαναλαμβανόμενη *ff* συγχορδία της Τονικής (Ricordi, σελ. 499, μ. 8 – σελ. 501, μ. 3).

Αντίθετα η εμφάνιση του Melitone, που μαζί με τη βοήθεια του λαϊκού «αδελφού» κομίζουν το πολυπόθητο συσσίτιο, δίδει το έναυσμα για επιτάχυνση στη μουσική, καθώς όλοι συνωστίζονται προς το μέρος της χύτρας: *Qui, presto a me!*.

Η αφύπνιση του πλήθους απηχείται μέσα από ένα καινούριο, σύντομο θέμα, αρμονικού κυρίως ενδιαφέροντος. Οι διαδοχικές εκκλήσεις των επαιτών, με την επανάληψη της παραπάνω φράσης από φωνή σε φωνή, κρίνεται από τον συνθέτη σκόπιμο να αποδοθούν στα πλαίσια μιας μετατροπικής αρμονικής αλυσσίδας, που οδηγεί σε ένα άλλο ξέσπασμα της χορωδίας, αυτή τη φορά στην τονικότητα της Δεσπόζουσας (Ricordi, σελ. 501, μ. 6 – σελ. 502, μ. 3).

Η παραπάνω τονικότητα δημιουργεί το πλαίσιο όπου εκτίθεται και το καθαυτό «θέμα» της Σκηνής, «μια μελωδία με "parlanti" στο στυλ εκείνο της μετά τον δέκατο όγδοο αιώνα *opera-buffa*, που ήταν ακόμη σε χρήση μεταξύ των Ιταλών συνθετών της δεκαετίας του 1860»[1008]. Η δομή του είναι κατ' ουσίαν απλή: πρόκειται κατά βάσιν για μια απόλυτα συμμετρική φράση, αποτελουμένη από τρεις ανιόντες αρπισμούς στις αρμονίες των βαθμίδων της Τονικής, της ΙΙ και της Δεσπόζουσας με $7^{η}$ και έναν κατιόντα ως κατάληξη στην Τονική. Η ενορχήστρωσή του, στηριζομένη στις βιόλες και τα βιολοντσέλλα με την προσθήκη ενός κλαρινέττου και ενός φαγκόττου, έχει, κατά τον Budden, έντονο στυλ Haydn, ενώ η προσθήκη ενός ισοκράτη από τα τέσσερα κόρνα καθιστούν αυτήν ιδιαίτερα πνευματώδη[1009]. Εξίσου ενδιαφέρουσα και η «απάντηση» του πρώτου τετραμέτρου από ένα άλλο, πάντα στην περιοχή της Τονικής, αλλά με έντονα διαφορετικό ύφος. Η μελωδική γραμμή παρουσιάζει τώρα λιγότερη κίνηση, χωρίς ωστόσο να δημιουργεί αίσθηση στατικότητας, καθώς αρχίζει με μια κατιούσα $7^{η}$ από τον φθόγγο της Δεσπόζουσας προς αυτόν της VI για να λυθεί στη συνέχεια ομαλά στην Τονική. Πολύ μεγαλύτερη αίσθηση όμως δημιουργεί το συνεχόμενο *staccato*, λόγω της έντονης αντίθεσης με το *legato* της προηγούμενης φράσης˙ μια αντίθεση που ενισχύεται ακόμη περισσότερο από την ενορχήστρωση: η έμφαση δίδεται τώρα κατά πρώτον στα ξύλινα πνευστά (φλάουτο-όμποε), των οποίων το staccato είναι ξεχωριστό, και κατά δεύτερον στα πρώτα βιολιά, που ενισχύουν διακριτικά την παραπάνω ομάδα. Εξίσου ενδιαφέρουσα και η αρμονική υποστήριξη, με κυρίαρχη τη σχέση $V^{9}{}_{7}$ – I (Ricordi, σελ. 502, μ. 4 – σελ. 504, μ. 2).

[1007] Αυτόθι.
[1008] Αυτόθι.
[1009] Αυτόθι.

Ο διάλογος ανάμεσα σε μια γυναίκα από το πλήθος με τον Melitone δίδει την ευκαιρία στον συνθέτη για μια σύντομη αλλά ενδιαφέρουσα ανάπτυξη, βασισμένη κυρίως στο θεματικό υλικό του δευτέρου τετραμέτρου, αλλά και στην προσθήκη μοτιβικού υλικού από τη Β΄ Πράξη της όπερας. Αφορμή του διαλόγου, το αίτημα της γυναίκας για ενισχυμένο συσσίτιο, λόγω των έξι παιδιών της. Ο σύντομος διάλογός της με τον μοναχό διεξάγεται με υπόβαθρο αρχικά τη μελωδία του ως άνω τετραμέτρου, αποδιδόμενη τώρα στην περιοχή της Λα ύφεση ελάσσονος. Το αδικαιολόγητο για έναν μοναχό «ερώτημα» του Melitone προς αυτήν – *Perché ne avete sei?* – αλλά και η απάντηση της ανώνυμης γυναίκας από το πλήθος – *Perché li mandò Iddio* – που καθιστά σαφές πως η πίστη της είναι κατά πολύ πιο σταθερή και αυθεντική σε σχέση με αυτήν του ρασοφόρου συνομιλητή της, οδηγούν σε μια ελαφρώς διαφοροποιημένη εκδοχή της φράσης, με το μοτιβικό να κατανέμεται στα πρώτα βιολιά και στο ottavino, εναλλάξ με τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, ενώ η διαφαινόμενη «απορία» του μοναχού οδηγεί παράλληλα για λίγο προς την περιοχή της Σι ύφεση μείζονος (Ricordi, σελ. 504, μ. 6-9) .

Το ειρωνικό όσο και καυστικό σχόλιο που σκαρφίζεται ο Melitone στην απάντηση της άδολης, πραγματικά πιστής γυναίκας αποκαλύπτει για πολλοστή φορά τη ρηχή όσο και επιπόλαιη σκέψη του, την αβασάνιστη «ερμηνεία» του αναφορικά με την ανθρώπινη ύπαρξη και τις επιλογές του κάθε ανθρώπου. Η έμμεση μομφή του προς την ταλαίπωρη μητέρα δεν είναι παρά το αποτέλεσμα μιας στείρας, σχεδόν απάνθρωπης ηθικής αξιολόγησης, με βάση την οποία κάθε γήινη απόλαυση, και κατ' εξοχήν η ερωτική σχέση, θεωρείται ως *αμάρτημα*. Ο κωμικοτραγικός Melitone αδυνατεί να «δει» στην παρουσία των πολλών παιδιών την έκφραση του θείου θελήματος˙ μολονότι ζει σε κοινόβιο, δεν μπορεί να γευτεί τη χαρά της συνύπαρξης και της κοινότητας. Γι' αυτόν η ύπαρξη πολλών παιδιών σε μια οικογένεια οφείλεται στην έλλειψη σεξουαλικής εγκράτειας, και ως εκ τούτου δεν μπορεί παρά να είναι μεμπτή. Αντίθετα, με έναν λανθάνοντα Φαρισαϊσμό προβάλλει τη διαρκή άσκηση και την αδιάλειπτη προσευχή ως τις μόνες κατ' εξοχήν θεάρεστες πράξεις :

Sì, Dio…Dio…non li aveste

Se al par me voi pure la schiena percoteste

Con aspra disciplina, e più le notti intere

Passaste recitando rosari e Miserere...

Στην απόδοση των παραπάνω στίχων ο συνθέτης προσφεύγει αρχικά σ' ένα μοτίβο με το οποίο είχε πλαισιώσει την «απάντηση» της Preziosilla προς τον εμφανιζόμενο ως σπουδαστή (*studente*) Don Carlos αναφορικά με το πεπρωμένο του στη Β΄ Πράξη της όπερας. Όμως τώρα η επεξεργασία είναι κατά τι εκτενέστερη, καθώς ταυτίζεται με τη μελωδική γραμμή του Melitone κατά την απόδοση των τριών πρώτων στίχων, πραγματοποιώντας πτώση στη Λα ύφεση μείζονα. Εμπλουτισμένη εν προκειμένω και η ορχηστρική συνοδεία, με δυο διαφορετικές αντιμελωδίες στις βιόλες και στα τσέλλα (Ricordi, σελ. 504, μ. 10 – σελ. 506, μ. 5).

Όπως επισημαίνει σχετικά και ο Budden, οδεύοντας η συγκεκριμένη μελωδική ενότητα προς την ολοκλήρωσή της, «η μπουφφόνικη μελωδία αφήνει τόπο για μια εκκλησιαστική πτώση»[1010]. Πέραν της θρησκευτικής χροιάς ωστόσο, αναγνωρίζουμε στη μουσική στο σημείο αυτό και μιαν αίσθηση πόνου ή και απογοήτευσης, ιδιαίτερα στην κατιούσα βηματική κίνηση προς την πτώση, καθώς και στην μακρά διάρκεια του

[1010] Αυτόθι.

καταληκτικού φθόγγου (Μι ύφεση). Ο Melitone παύει, προς στιγμήν έστω, να λειτουργεί – αφελώς – ως ο κριτής των πάντων και στρέφεται για λίγο εντός του. Τελικά αξίζει να είναι κανείς μοναχός ; Ο λυπημένος τόνος της φωνής του ίσως μπορεί να «εξηγήσει» τη μέχρι τώρα συμπεριφορά του: κρίνοντας ως αμαρτωλούς τους πάντες, απλά προσπαθεί να απωθήσει εντός του βασανιστικά υπαρξιακά ερωτήματα σχετιζόμενα με την επιλογή του: ο ρόλος του ως μοναχού «δικαιώνετα» κατ' αυτόν μόνο σε συνάρτηση με την αμαρτία, που, όπως πιστεύει, κυριαρχεί στον κόσμο.

Ο Guardiano τον ανακαλεί στην τάξη, με το βασικό θέμα του μέρους να εκτίθεται τώρα στη Mi μείζονα. Ο μοναχός όμως εξοργίζεται και πάλι. Αιτία αυτή τη φορά, ο χαρακτηρισμός του παρεχομένου συσσιτίου από ομάδα των επαιτών ως «κατακάθια» (*Un po' di quel fondaccio*). Η άμεση κινητοποίηση των υπολοίπων («διάλογος» μεταξύ των ανδρικών φωνών της χορωδίας) δίδει στον Verdi το έναυσμα για μιαν άλλη ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα επεξεργασία, βασισμένη στο τελευταίο μοτίβο της περιόδου. Πρόκειται για μια μετατροπική αρμονική αλυσσίδα, όπου η μετάβαση στην κάθε τονική περιοχή επικυρώνεται και πάλι με μια σύνδεση $V^9{}_7$ – I, όπου μάλιστα ο φθόγγος της 9ης λύνεται «εξαιρετικά», με άλμα κατιούσας 7ης προς τον προσαγωγέα[1011] (Ricordi, σελ. 507, μ. 8 – σελ. 508, μ. 7).

Ο Melitone τελικά χάνει την υπομονή του, το στυλ της μουσικής του έκφρασης ωστόσο εξακολουθεί να θυμίζει opera buffa: η ρυθμική διάρθρωση των φράσεών του και οι επαναλαμβανόμενες λέξεις του παραπέμπουν ευθέως στον Leporello.

Η αναφορά του πλήθους όμως στον Πατέρα Raffaelle δίδει το έναυσμα για μια καινούργια θεματική ενότητα. Ο Melitone «δεν προσβάλλεται από την υπονοούμενη σύγκριση. Κυρίως επισημαίνει πως έπειτα από μια εβδομάδα διακονίας προς τους φτωχούς ο καλός πατέρας επέστρεψε στο κελί του εξαντλημένος από τις απαιτήσεις τους. Τώρα είναι η σειρά του Melitone να υποφέρει»[1012]:

Sì, sì, ma in otto giorni, avutone abbastanza

Di poveri e minestra, restò nella sua stanza,

E scaricò la soma sul dosso a Melitone...

E poi con tal canaglia usar dovrò le buone?

Η απάντησή του περικλείεται σ' ένα «καινούριο θέμα στη Λα μείζονα», του οποίου ο «άνετος, αργός βηματισμός» οδηγεί τον Budden στο να θεωρήσει πως ανήκει στο «στυλ του Luigi Ricci, ενός από τους δασκάλους της παραδοσιακής opera-buffa στο μέσον του προηγούμενου αιώνα»[1013]. Επισημαίνει ωστόσο ο συγγραφέας και την «αίσθηση της αυξανόμενης έντασης», που επιτυγχάνεται «από την υπερκινητική συνοδεία από όγδοα»[1014] στις βιόλες (Ricordi, σελ. 510 – 511, μ. 6).

Οι προτροπές του Guardiano για έλεος επιφέρουν τώρα το αντίθετο αποτέλεσμα. Ο Melitone δεν είναι διατεθειμένος να ανεχθεί αυτούς «που αποκαλούν κατακάθια τα αγαθά του Θεού»:

Carità con costoro che il fanno per mestiere?

Che un campanile abbattere co' pugni sarien

[1011] Αυτόθι.
[1012] Αυτόθι, σελ.504.
[1013] Αυτόθι.
[1014] Αυτόθι.

buoni,

Che dicono fondaccio il ben di Dio...Bricconi!

Η απάντησή του στις προτροπές του Ηγουμένου επιφέρουν μιαν ενδιαφέρουσα προέκταση στην αρχική μελωδία, μετατρέποντας παράλληλα στην περιοχή της Δεσπόζουσας, ενώ στη φωνή του Melitone προστίθεται και η υποκείμενη 3η. Η έμφαση που αυτός επιθυμεί να δώσει στο λόγο του όταν αναφέρεται στην «ύβρι» προς τα «αγαθά του Θεού» αποδίδεται στη μουσική με ανάγλυφο τρόπο, που συνίσταται σε μιαν αναπάντεχη κατιούσα 7η ελαττωμένη στη μελωδική του γραμμή, ταυτόχρονα με την «υπογράμμιση» των βασικότερων φθόγγων της αντίστοιχης συγχορδίας από τα κόρνα (Ricordi, σελ. 511, μ. 10 – σελ. 513).

Από το σημείο αυτό και επέκεινα αρχίζουν και οι διαφορές ανάμεσα στην πρότερη και στην ύστερη εκδοχή της όπερας[1015]. Η ολοκλήρωση της συγκεκριμένης ενότητας στην πρότερη εκδοχή πραγματοποιείται με μάλλον συμβατικό τρόπο, καθώς η πτώση πραγματοποιείται μέσω μιας διαδοχής χαρακτηριστικών όσο και αναμενόμενων συγχορδιών. Πάντα κατά τον Budden, «στο σημείο αυτό τουλάχιστον, η εκδοχή του 1862 δεν έχει να προσφέρει κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον»: ο Melitone, «στο απόγειο του εκνευρισμού του», εκφράζεται μέσα από «σκοτεινές, ελασσόνων τονικοτήτων αρμονίες»[1016]. Αντίθετα στη μεταγενέστερη επεξεργασία του έργου «ο Verdi προτίμησε να αφήσει τον θυμό του μοναχού να εκτοξευθεί με περισσότερη θεατρικότητα, μέσα από τον ρυθμό και μόνο, ξεσπώντας σε τρίηχα τετάρτων ("Bricconi, bricconi, bricconi…")»[1017]. Η επικράτηση του συγκεκριμένου σχήματος στη μελωδία ωστόσο επέρχεται σταδιακά: αρχικά εμφανίζεται στον ίδιο φθόγγο και μόνο για ένα μέτρο, με υπόβαθρο την αρμονία της μιας ελαττωμένης συγχορδίας με θεμέλιο το Φα δίεση, έντονα υπογραμμισμένης από τα ξύλινα πνευστά, τα κόρνα και τα έγχορδα και στη συνέχεια με μια κατιούσα βηματική κίνηση στα πλαίσια μιας 3ης μικρής, που επαναλαμβάνεται αυτούσια στα επόμενα 3 μέτρα, διπλασιασμένη αρχικά από τα πρώτα βιολιά και στη συνέχεια από το φλάουτο και το ottavino, στα πλαίσια ενός crescendo και με ανάλογη ενίσχυση της αρμονικής συνοδείας, πάντα στο παραπάνω ρυθμικό σχήμα (Ricordi, σελ. 513, μ. 6 – σελ. 514).

Οι επαίτες ωστόσο εξακολουθούν απτόητοι να εκθειάζουν την αγιότητα του π. Raffaele. Οι διαδοχικές είσοδοι των φωνών της χορωδίας δημιουργούν σαφώς την αίσθηση μιας περαιτέρω κλιμάκωσης της έντασης, που γίνεται ακόμη πιο αισθητή με μια άλλη μετατροπική αρμονική αλυσσίδα, βασισμένη στην κατάληξη της πρώτης φράσης του καθαυτό θέματος της Σκηνής (βλ. παραπάνω, σελ. 227-228) και που οδηγεί ακολουθώντας ανιούσα πορεία στην Μι ύφεση μείζονα (Ricordi, σελ. 515).

Το παραπάνω μοτίβο εξακολουθεί να κυριαρχεί στην ορχηστρική συνοδεία, ενώ η σταθεροποίηση του τονικού πλαισίου αρχικά στη Σι ύφεση ελάσσονα και στην συνέχεια στην «ομώνυμη» μείζονα συνδυάζεται με μια αίσθηση ισοκράτη στον φθόγγο της Δεσπόζουσας. Το ίδιο πάντα μοτίβο, μερικώς τροποποιημένο, αποδίδεται τώρα από μόνα τα ξύλινα πνευστά, των οποίων ο συρριστικός ήχος σε συνδυασμό με την «επίμονη» επανάληψη του ιδίου σχήματος μοιάζει ν' απηχεί τον αφόρητο εκνευρισμό που προκαλούν στον Melitone οι φωνές του πλήθους που, όμοια με την ορχήστρα, επαναλαμβάνουν αδιλακοπα: *Oh! il padre Raffaele!...Era un angelo! Un santo!* (Ricordi, σελ. 516-518).

[1015] Αυτόθι.
[1016] Αυτόθι.
[1017] Αυτόθι.

Ο εκνευρισμός του μοναχού είναι τέτοιος, ώστε να αναποδογυρίσει το τσουκάλι κλωτσώντας το (*Dà un calcio alla caldaia che rotola per terra*), αδειάζοντας τη σούπα στο έδαφος και λέγοντας στους επαίτες «να πάρουν ό, τι περισσεύει και να εξαφανιστούν»[1018]: *Il resto, a voi, prendetevi, / Non voglio più parole*…. Η αθυροστομία αλλά και η αφέλεια του Melitone ξεπερνούν τώρα κάθε όριο, καθώς, παρομοιάζοντας τους φτωχούς και εξαθλιωμένους ζητιάνους με τον φτωχό Λάζαρο του Ευαγγελίου και εξυβρίζοντας αυτούς, ομιλεί με απαξίωση για εκείνον που δικαιώθηκε μετά θάνατον *στους κόλπους του Αβραάμ*[1019]:

Pezzenti più di Lazaro,

Sacchi di pravità...

Via, via, bricconi, al diavolo,

Toglietevi di qua.

Κατά τον Fr. Toye «μέχρι τώρα ο Melitone έχει παραμείνει ένας χαρακτήρας που θα μπορούσε να έχει προκύψει από μια κλασσική *opera buffa*, όμως στο τέλος της παρούσης σκηνής αναδεικνύεται ως ο άμεσος πρόγονος του Falstaff». Ο συγγραφέας μάλιστα θεωρεί πως η εν λόγω σχέση «τονίζεται από την καινούργια ενορχήστρωση» της παραπάνω στροφής στην εκδοχή του 1869»[1020].

Η μετάβαση στο θέμα της τελευταίας ενότητας της Σκηνής στην εκδοχή του 1862 πραγματοποιείται με ένα unisono βασισμένο σε μιαν ανάπτυξη του αρχικού θέματος[1021]. Αντίθετα στη μεταγενέστερη εκδοχή ο συνθέτης προκρίνει μια εναλλαγή από κατιόντα και ανιόντα κλιμακοειδή περάσματα, αρχικά από μόνα τα έγχορδα και στη συνέχεια και από τα ξύλινα πνευστά, παράλληλα μ' ένα *crescendo* (Ricordi, σελ. 519). Αλλα και αυτό το καινούργιο θέμα διαφοροποιείται αισθητά από τη μια εκδοχή στην άλλη, κατά βάσιν στο πρώτο τετράμετρο, μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε «κάποιος να εκπλήσσεται ανακαλύπτοντας πως ένας τόσο φυσικό, τόσο αυθόρμητο άκουσμα» προέρχεται «από μια εκδοχή τόσο γωνιώδη και αδέξια, όσο αυτή του 1862»[1022]. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Budden, είναι προφανές πως ο συνθέτης το 1869 ήταν σε κάθε περίπτωση αποφασισμένος να μην ανατρέψει την ισορροπία που είχε επιτύχει ανάμεσα στο κωμικό και στο δραματικό στοιχείο στην όπερα, «κάνοντας τον θυμό του Melitone ν' ακουστεί πολύ σοβαρός», όθεν και η αντικατάσταση των «χορευτικών διαστημάτων» της μελωδικής του γραμμής από το λείο σχήμα ενός μελωδικού περιγράμματος που αναδύεται από το ίδιο το θέμα[1023]. Η ενορχήστρωση διαδραματίζει και πάλι σημαντικό ρόλο, καθώς ο διπλασιασμός της μελωδίας του μοναχού αρχικά από την τρομπέττα και στη συνέχεια από τα ξύλινα πνευστά (με την προσθήκη και πάλι μιας «δεύτερης φωνής») προσδίδει στον λόγο του μια έντονη κωμική χροιά, τονίζοντας την εναλλαγή από *marcato* σε *staccato*. Ακόμη πιο θεαματική και η coda της ύστερης εκδοχής, με τον Melitone «να εκδιώκει το πλήθος από μπροστά του, ραπίζοντας αυτούς με την ποδιά του»[1024], μέσα σ' ένα πραγματικό ορχηστρικό πανδαιμόνιο (Ricordi, σελ. 520-534).

[1018] Αυτόθι.
[1019] Λουκ. 16, 19-31.
[1020] Ό.π., σελ. 375.
[1021] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 504, παραπ. *
[1022] Αυτόθι, σελ. 504
[1023] Αυτόθι.
[1024] Αυτόθι.

Scena – Finale ultimo (1862)

Η αρχική εκδοχή της όπερας ολοκληρώνεται με έναν ιδιαίτερα δραματικό τρόπο, που, εξ επόψεως έντασης, θα τολμούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως μοναδικό σ' όλο τα φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας. Ο απηνής διωγμός που υφίστανται από το Πεπρωμένο τόσο η Leonora όσο και ο αγαπημένος της Don Alvaro φτάνει τώρα στο απόγειό του: εντελώς απρόσμενα, έπειτα από χρόνια και έχοντας υποστεί ποικίλες δοκιμασίες, οι δύο εραστές τελικά συναντώνται˙ όμως η συνάντησή τους αυτή διαρκεί ελάχιστα, καθώς η Leonora λίγο αργότερα αφήνει την τελευταία της πνοή χτυπημένη θανάσιμα από τον επίσης ημιθανή εκδικητή αδελφό της.

Όπως επισημαίνει η Marina Malkiel, «στην αυθεντική του εκδοχή το λιμπρέττο του Piave ακολουθεί τα χνάρια του θεατρικού του Δούκα του Rivas, δίδοντας στην όπερα μια πολύ σκοτεινή λύση στο πνεύμα του ξέφρενου ρομαντισμού, με όλα τα παρεμπίπτοντα διακοσμητικά – δολοφονία, την αυτοκτονία των ηρώων να συμπληρώνεται με μια σκηνή φοβερών, τρομακτικών στοιχείων, με χτυπήματα κεραυνών, λάμψεις κλπ». Παράλληλα, κατά την συγγραφέα, «είναι συμπτωματικό πως στην αρχή ο Verdi δεν απέρριψε αυτήν την εκδοχή του finale, που ο ευσυνείδητος λιμπρεττίστας του είχε δημιουργήσει, ως εάν να συμμορφωνόταν με τα "παραδειγματικά" μοντέλα της ρομαντικής όπερας. Επιπλέον ο συνθέτης ενδιαφερόταν στο να υπογραμμίσει και να ενισχύσει τον χαρακτήρα της κατάληξης. Επιθυμώντας να εντείνει το δράμα της τελικής κλιμάκωσης, όπου το μελόδραμα φτάνει σε μια κρίσιμη καμπή, ο Verdi επέμενε πως ο Piave θα έπρεπε να θυσιάσει τη λεπτότητα της οπερατικής ρητορικής στην τελική σκηνή χάριν της πυκνότητας και προκειμένου να καταστήσει περισσότερο έντονη τη μουσική και τη δραματική κατάσταση. Στο τέλος έκανε ο ίδιος ένα συνοπτικό σχέδιο των σκηνικών οδηγιών του finale και του οπερατικού του πλαισίου»[1025].

Παράλληλα με το έντονο τραγικό στοιχείο, εμφανής είναι στο παρόν Finale της όπερας και μια έντονη θρησκευτική διάσταση, εκφραζομένη – όπως, εξάλλου, και στις περισσότερες σκηνές του έργου – σε πολλαπλά επίπεδα και με ποικίλους τρόπους. Το μέρος όπου εκτυλίσσεται η δράση βρίσκεται στον περιβάλλοντα το Μοναστήρι του Hornachuelos χώρο, όπου τόσο η Leonora όσο και ο Alvaro είναι ταγμένοι να υπηρετούν το θέλημα του Θεού, φέροντες το μοναχικό σχήμα, ενώ η συνάντηση των δύο εραστών πραγματοποιείται με αφορμή τις εκκλήσεις του Don Carlos για εξομολόγηση. Ο αδελφός της Leonora, έχοντας ανακαλύψει το μέρος όπου «κρύβεται» ο εραστής της αδελφής του (και κατ' αυτόν υπαίτιος για τον θάνατο του πατέρα του), έχει προκαλέσει τον Don Alvaro σε μονομαχία, παρά την άρνηση εκείνου και την υποδειγματική υπομονή του στις προσβολές που δέχεται. Στη μονομαχία ωστόσο ο Don Carlos τραυματίζεται βαρειά, ενώ ο Don Alvaro ζητεί βοήθεια, προσεγγίζοντας – εν αγνοία του – τον χώρο όπου ασκητεύει η ερωμένη του. Ο ίδιος γνωρίζει την κατάρα που περιμένει όποιον προσεγγίζει το ερημητήριο: *Chi preme questa terra è maledetto˙* το διαπραχθέν έγκλημα ωστόσο τον αναγκάζει να υπερβεί τα στενά «θρησκευτικά» όρια του χώρου – *Ma de' delitti è questo il giorno!* – αναζητώντας απεγνωσμένα τη βοήθεια του «Ερημίτη».

Για την όλο και περισσότερο αυξανόμενη δραματική ένταση, καθώς και για τα φοβερά γεγονότα που πρόκειται να επακολουθήσουν μας προετοιμάζει δεόντως η ορχήστρα. Όπως εύστοχα αναφέρει και ο Budden, «κατά τα δέοντα, μια καταιγίδα έχει

[1025] Marina Malkiel, «How Verdi Saved Alvaro' s Life…The Two Versions of "La Forza del Destino"», *Giuseppe Verdi: La Forza del Destino*, Philips Classics Productions, 1997, σελ. 21.

ήδη αρχίσει στην ορχήστρα, με τις γνωστές βροντές στα τσέλλα και στα μπάσσα και τις αναλαμπές στο φλάουτο και στο πίκκολο», ενώ έπειτα από την απόδοση των παραπάνω στίχων «ακολουθούν δέκα μέτρα μουσικής για μονομαχία σ' όλη την ορχήστρα, γεμάτα από συγκοπές και κρούσεις μοτίβων του θανάτου. Στην κρούση μιας συγχορδίας 7ης ελαττωμένης ο Carlo πέφτει, θανάσιμα πληγωμένος. Καλεί τον Alvaro ν' ακούσει την εξομολόγησή του, όμως ο Alvaro στέκεται ακίνητος, τρομοκρατημένος για ό, τι έχει πράξει. Στο σημείο αυτό το βιολί και το όμποε αποδίδουν ένα θρηνητικό μοτίβο, που αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην εκδοχή του 1869»[1026] (βλ. κάτωθι, σελ. 864).

Η αντιμετώπιση των δύο ανδρών από τη Leonora αποδίδεται με επίσης ξεχωριστό τρόπο, καθώς η φερομένη ως «ερημίτης» ηρωίδα αποπέμπει τους δύο «αγνώστους» επισκέπτες επικαλουμένη την «οργή του Ουρανού» – *Temerari, del ciel l' ira fuggite!* – ενώ η αντίστοιχη μουσική ενότητα, με τις διαδοχικές συγχορδίες 7ης ελαττωμένης από τα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα διατηρήθηκε αυτούσια και κατά την επεξεργασία του 1869 .

Η αναγνώριση των δύο εραστών μεταβάλλει προς στιγμήν αισθητά την όλη ατμόσφαιρα, καθώς ο συνθέτης παρεμβάλλει στο σημείο αυτό «ένα σύντομο duettino …με αμφότερες τις φωνές σε unisono και στο χαρακτηριστικό για συναντήσεις "εραστών" Βερντιανό στυλ – μελωδικοί αναστεναγμοί και τρυφερότητες πάνω από έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα», ενώ το τονικό πλαίσιο μεταβάλλεται με την εισαγωγή της Ντο μείζονος «μέσω της Φα ελάσσονος» και ενός «εκστατικού 6/4»[1027].

Η παρέμβαση του Carlo ωστόσο οδηγεί σε μιαν εκ νέου μεταβολή της μουσικής, που τώρα «δομείται σε ενότητες τετραπλών επαναλήψεων ενός ακαθόριστης διάρκειας σχήματος, που τελειώνει σε μια απατηλή αναλαμπή της Ρε ύφεση μείζονος καθώς η Leonora εναγκαλίζεται τον αδελφό της μόνο για να μαχαιρωθεί»[1028].

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, για τη Leonora ο θάνατος προσδοκάται ως ο μοναδικός τρόπος προκειμένου να σωθεί από το σκληρό, αδυσώπητο Πεπρωμένο. Στο σύντομο *Andante* που ακολουθεί, αποχαιρετώντας τον αγαπημένο της, βιώνει το τέλος της ως το έσχατο χτύπημα της Μοίρας: *Vedi destin!... Io muoio*, ενώ αφήνει την τελευταία της πνοή τονίζοντας διαρκώς προς τον Alvaro την αγάπη της γι' αυτόν, αλλά και εκφράζοντας, λιτά και απέριττα, την ελπίδα συνάντησής τους στον Ουρανό: *Alvaro io t' amo* / *In ciel ci rivedremo*.

Στη μουσική απόδοση του σύντομου αυτού «αποχαιρετισμού» η *αγωνία του θανάτου* απηχείται έντονα μέσα από άλλη μια χρήση της ανιούσας 6ης , η οποία «οδηγεί τη μουσική προς τα άνω και ελικοειδώς προς μια κλιμάκωση που απλά διακόπτεται λίγο πριν οδηγηθεί στο μεγαλείο, ενδεχομένως λόγω μιας κάπως πρόωρης παρέμβασης της δεσπόζουσας στα μέτρα που οδηγούν σε αυτό»[1029]. Με την ημιθανή ηρωίδα ανίκανη πλέον να ολοκληρώσει τις φράσεις της, η «ασθμαίνουσα» φωνή της «συμπληρώνεται από το όμποε»[1030], ενώ η πτώση, όμοια μ' εκείνην της πρώτης φράσης του "Pace, mio Dio" (βλ. άνωθι, σελ. 119), επισφραγίζεται με την ανιούσα 6η, αυτή τη φορά αποδιδόμενη από τη Leonora[1031].

Εκείνος που αναδεικνύεται ωστόσο ως το κατ' εξοχήν τραγικό πρόσωπο της Σκηνής είναι ο Don Alvaro. Ο αβάσταχτος πόνος του για τον άδικο χαμό της αγαπημένης του ακριβώς τη στιγμή της συνάντησής τους, τον ωθεί σε μιαν εντελώς

[1026] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 509.
[1027] Αυτόθι, σελ. 510.
[1028] Αυτόθι.
[1029] Αυτόθι.
[1030] Αυτόθι.
[1031] Αυτόθι.

ακραία συμπεριφορά και τελικά στον θάνατο. Η μουσική που ακολουθεί τον θάνατο της αγαπημένης του, «ένα απεγνωσμένο, αποσπασματικό recitativo» που «αποσπά βίαια τη μουσική από τη Φα ελάσσονα προς τη Ντο δίεση ελάσσονα […], ένας κατακλυσμός Βαγκνέριας έντασης»[1032], αποδίδει με τον καλύτερο τρόπο τη ραγδαία επιδείνωση της ψυχικής του διάθεσης. Την ένταση όμως αυξάνει και κορυφώνει η είσοδος στη σκηνή των Μοναχών, του Melitone και του Guardiano, που «πίσω από τους ήχους της κορυφούμενης καταιγίδας…ακούγονται να ψάλλουν το "Miserere"…στα πλαίσια μιας περίεργης αρμονικής διαδοχής: Ντο δίεση ελάσσων – Σολ δίεση ελάσσων – Σι ελάσσων – Ρε μείζων – Λα ελάσσων – Μι μείζων», ενώ ταυτόχρονα «κατερχόμενες τρίτες συνδυάζονται μ' ένα ανερχόμενο μπάσσο με τρίηχα, δίδοντας την αίσθηση της πτώσης της Valhalla»[1033].

Οι προσευχές των Μοναχών, που διακόπτονται ακαριαία στο θέαμα των δύο νεκρών, αλλά και στην αποκάλυψη από τον Guardiano της πραγματικής ταυτότητας του «ερημίτη» κάθε άλλο παρά απαλύνουν τον πόνο του *Padre Raffaele*. Ο άλλοτε μειλίχιος μοναχός, «έχοντας ήδη σκαρφαλώσει σ' έναν βράχο»[1034], δεν διστάζει να αυτοπροσδιοριστεί ως «μαντατοφόρος του διαβόλου», αφήνοντας άφωνους τους αδελφούς του κοινοβίου:

Imbecille, cerca il Padre Raffaele…

Un invitato dell' inferno io son…

Έχοντας ταυτιστεί με τον «αρχηγό του σκότους», το μόνο που του απομένει είναι η φυγή για την κόλαση. Ευχόμενος την καταστροφή ουρανού και γης, και προ πάντων τον αφανισμό του ανθρωπίνου γένους, πέφτει στο γκρεμό, με τη φωνή του «ν' ανεβαίνει όλο και πιο ψηλά, σε βαθμό υστερίας»[1035]:

Apriti, o terra, m' ingoi l' inferno,

Precipiti il ciel,

Pèra la razza umana…

Στην ανάδειξη του θρησκευτικού χαρακτήρα της ιδιαίτερα τραγικής αυτής κατάληξης της όπερας συμβάλλει η αρμονική επεξεργασία, κορυφουμένη «σ' ένα αποκαλυπτικό έξι-τέσσερα στη Μι ελάσσονα» κατά τη στιγμή του φρικτού τέλους της ζωής του ήρωα και στη συνέχεια, «καθώς οι μοναχοί πέφτουν στα γόνατα με ένα "Orrore…pietà, Signor…misericordia" αποκλιμακούμενη σε μια εκτενή pianissimo πτώση»[1036].

Κατά τον Budden, «είτε συμπτωματικά, είτε επειδή ο συνθέτης επιθυμούσε να δώσει έμφαση στη ζοφερή λογική του "μοιραίου", επανέρχεται εν προκειμένω στην πρακτική του δέκατου όγδοου αιώνα, του να αρχίζει και να τελειώνει μια όπερα στην ίδια τονικότητα»[1037].

[1032] Αυτόθι.
[1033] Αυτόθι.
[1034] Αυτόθι.
[1035] Αυτόθι.
[1036] Αυτόθι.
[1037] Αυτόθι. Ο R. Parker ωστόσο, στην εκτενή μελέτη του (με αφορμή άρθρο του Edward T. Cone με τίτλο «On the Road to Otello») αναφορικά με το αν και κατά πόσον η ταύτιση τονικοτήτων στην αρχή και στο τέλος ενός μεγάλου έργου εξασφαλίζει σε αυτό «τονική

1.3.6. *DON CARLOS*

2me Acte. Scène et Prière. Chœur des Moines, un Moine, puis Carlos.
[Atto Secondo. Scena e Preghiera. Coro di Frati, un Frate, poi Carlo].
G. Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_II.pdf.

Τόσο η ορχηστρική εισαγωγή, όσο και η Σκηνή που ακολουθεί στην αρχή της Β΄ Πράξης (στις πεντάπρακτες εκδοχές, και αντίστοιχα της Α΄ Πράξης της τετράπρακτης εκδοχή (βλ. άνωθι, σελ. 160, παραπ. 626) της όπερας *Don Carlos*, βασισμένης στο ομώνυμο δράμα του Schiller και τέταρτης κατά σειράν όπερας του συνθέτη εμπνευσμένης από την εργογραφία του μεγάλου Γερμανού δραματουργού[1038], διακρίνονται για το έντονο θρησκευτικό χρώμα τους. Τα προλεγόμενα στο κείμενο του λιμπρέττου προδιαθέτουν σαφώς για την έντονη θρησκευτική ατμόσφαιρα της Σκηνής, καθώς αυτή φέρεται να λαμβάνει χώρα στο Μοναστήρι του San Jeronimo de Yuste (συντομ.: St. Just), όπου ο άλλοτε κραταιός αυτοκράτορας Κάρολος ο Ε΄ «αποσύρθηκε μετά την παραίτησή του το 1556»[1039]. Στη σχετική περιγραφή γίνεται επίσης λόγος για το Μνημείο του αυτοκράτορα, τοποθετημένο μέσα σ' ένα φωτισμένο παρεκκλήσιο «πίσω από ένα επιχρυσωμένο κιγκλίδωμα»[1040].

Αυτό όμως που διεγείρει άμεσα το θρησκευτικό συναίσθημα, δημιουργώντας έντονη κατάνυξη και οδηγώντας σε βαθειά περισυλλογή, είναι το ίδιο το κείμενο του λιμπρέττου. Οι σχετικοί στίχοι αφορούν στην πρωινή προσευχή των αδελφών της Μονής, που αρχικά ψάλλουν εντός του Παρεκκλησίου (*dans la chappelle*), καθώς και ενός Μοναχού που ίσταται επί σκηνής γονατιστός σε στάση προσευχής έμπροσθεν του μνημείου. Η προσευχή τόσο των ευρισκομένων εντός του Παρεκκλησίου όσο και του επί σκηνής Μοναχού στρέφεται περί «την ψυχή του θανόντος Αυτοκράτορα»[1041]:

Charles-Quint, l' auguste Emperor,

N'est plus que cendre et que poussière.

Et maintenant, son âme altière

ενότητα», επεκτείνει την ταύτιση τονικοτήτων και ανάμεσα στο σύντομο αριόζο με το οποίο η Leonora αποχαιρετά με ψυχική οδύνη τον Alvaro και το οποίο, «μολονότι σύντομο, […] αποτελεί μιαν απλή, γαλήνια στιγμή ηρεμίας στα κατά τα λοιπά γεμάτα υπερένταση τελευταία μέρη της σκηνής», με την ρομάντζα της στην Α΄ Πράξη "Me pellegrina ed orfana", εκείνη την επίσης «γαλήνια στιγμή ηρεμίας» στην ομοίως «ταραγμένη πρώτη πράξη, όταν η Leonora, έτοιμη να δραπετεύσει με τον Alvaro, στέλνει έναν άλλο οδυνηρό αποχαιρετισμό, αυτή τη φορά προς τον πατέρα της και την πατρίδα» : σε αμφότερες τις περιπτώσεις η τονικότητα είναι η Φα μείζων, ενώ και εκεί έχουμε «επίμονες τροπικές μίξεις» καθώς και μιαν εμφανή προτίμηση «στον ήχο του κλαρινέττου». Ακόμη περισσότερο ωστόσο η ομοιότητα είναι εξόφθαλμη κυρίως στις καταληκτικές περιόδους αμφοτέρων των κομματιών, τα οποία «είναι σχεδόν ταυτόσημα» εξ επόψεως μοτιβικού υλικού και τονικού ύψους «και, το πιο σημαντικό», εξ επόψεως της φωνητικής έκτασης που καλύπτεται από τη σοπράνο («Leonora' s Last Act. La Forza del Destino», *Leonora' s Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton University Press, New Jersey 1997, σελ. 65-68).

[1038] Elsa Bienefeld και Theodor Baker, ό.π., σελ. 207.

[1039] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 55, παρ.†.

[1040] *A droite, une chapelle éclairée, avec le tombeau de Charles-Quint, qu' on aperçoit à travers des grilles dorées. A gauche, porte conduisant à l' exterieur. Au fond, un jardin avec de grands cyprès. L' aube* (αυτόθι, σελ. 55).

[1041] Αυτόθι.

Est tremblante aux pieds du Signeur!

(*Carlo il sommo Imperatore*

Non è più che muta polve!

Del celeste suo fattore

L' alma altera or trema al piè.)

Οι παραπάνω στίχοι ωστόσο δεν αποτελούν μιαν απλή «επιμνημόσυνη δέηση». Εκείνο που διακατέχει τη σκέψη των προσευχομένων Μοναχών είναι η ανθρώπινη ματαιότητα, το δέος μπροστά στη σαρωτική δύναμη του θανάτου, που δεν μπορεί να ανακόψει καμιά επίγεια εξουσία, ακόμη και αυτή ενός πανίσχυρου Αυτοκράτορα: ο πάλαι ποτέ ένδοξος Κάρολος «δεν είναι παρά άφωνη στάχτη»! Περισσότερο δέος προκαλεί στις ψυχές των Μοναχών η σύγκριση της επίγειας ματαιότητας με την Παντοδυναμία του Θεού: το πνεύμα του άλλοτε πανίσχυρου Καρόλου τρέμει τώρα αδύναμο «στα πόδια του ίδιου του Δημιουργού του».

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να αναφέρουμε κάποια γεγονότα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως καθοριστικά για τη σχέση του συνθέτη με το θέμα της συγκεκριμένης όπερας. Το πρώτο από αυτά αφορά στην επίσκεψη του συνθέτη στο μνημείο του Escurial το 1863, στα πλαίσια της διαμονής του στη Μαδρίτη «για την Ισπανική πρεμιέρα της όπερας "La Forza del Destino"»[1042]. Το σχόλιο του συνθέτη αναφορικά με το περίφημο μνημείο, όπως αυτό εμπεριέχεται σε επιστολή του προς τον κόμητα Arrivabene, με ημερομηνία 22.3.1863[1043], θεωρούμενο από τον Budden «υπό το πρίσμα των γεγονότων που ακολούθησαν», χαρακτηρίζεται από αυτόν ως «ενδεικτικό» των προθέσεών του: «Είναι λιτό και τρομερό, σαν τον σκληρό μονάρχη που το κατασκεύασε»[1044].

Πρέπει επίσης να επισημανθεί το γεγονός ότι και το δράμα του Schiller *Don Carlos, Infant von Spanien*, πάνω στο οποίο βασίστηκε αποκλειστικά το λιμπρέττο των Joseph Méry και Camille du Locle[1045] λαμβάνει ως αφετηρία «τον υποβολιμαίο, ψευτο-ιστορικό "Don Carlos", όπως αυτός σκιαγραφείται στο έργο του César Vischard Saint-Réal *Don Carlos, Nouvelle historique*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1672»[1046] και της οποίας η διήγηση «δεν προέρχεται από τα γνωστά ιστορικά γεγονότα»[1047]. Αλλά και οι παραπάνω λιμπρεττίστες με τη σειρά τους, στην

[1042] Αυτόθι, σελ. 5

[1043] Αυτόθι, παρ.†.

[1044] Αυτόθι.

[1045] Το βασισμένο στο συγκεκριμένο έργο του Γερμανού δραματουργού scenario περιήλθε στα χέρια του συνθέτη τον Ιούλιο του 1865, όταν ο εκδότης του στο Παρίσι Léon Escudier τον επισκέφτηκε στην βίλλα του στην S. Agata, κομίζοντάς του μάλιστα και «ένα λιμπρέττο με τον τίτλο *Cléopâtre*, έργο των ιδίων λιμπρεττιστών», καθώς και «μια πρόσκληση από τον Emile Perrin, διευθυντή της Opéra, προκειμένου να συνθέσει οποιοδήποτε από τα δύο λιμπρέττα – ή, αν κανένα από αυτά δεν τον ικανοποιούσε, έναν *Βασιλιά Ληρ* – προκειμένου ν' ανεβεί στην Opéra κατά τη διάρκεια της Διεθνούς Έκθεσης του 1867» (αυτόθι, σελ. 8. Βλ. και A. Porter, «The Making of "Don Carlos"», ό.π., σελ. 75-76, καθώς και P. Southwell-Sander, ό.π., σελ. 109).

[1046] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 10.

[1047] Αυτόθι. Βλ. και John Dowling, «Don Carlos, King Philip, and Elizabeth of Valois in Literature and Opera», στο: Zenia Sacks Dasilva (επιμ.), *The Hispanie Connection*, ό.π., σελ. 236. Ο συγγραφέας παραθέτει και μια λεπτομερέστατη αφήγηση των Ισπανικών εκδοχών των σχετικών με το πρόσωπο του κεντρικού ήρωα της όπερας, καθώς και των επιρροών αυτών

προσπάθειά τους να προσαρμόσουν το εκτενές δράμα του Schiller στα πλαίσια ενός «συμβατικού οπερατικού σχήματος», δεν δίστασαν να προβούν σε ευάριθμες «προσθήκες, παραλείψεις και εναλλαγές», οι οποίες «φυσικό θα ήταν να αποδοθούν στον Joseph Méry, που ήταν από μόνος του δραματουργός πεζογράφος, και ως εκ τούτου μπορούσε να αντιληφθεί την ακουστική του κειμένου»[1048]. Μάλιστα ως βασική πηγή αυτών φέρεται «το θεατρικό έργο του Eugène Cormon *Philippe Roi d' Espagne,* που παρουσιάστηκε ανεπιτυχώς στο Théâtre de la Gaîte του Παρισιού στις 14 Μαρτίου του 1846»[1049].

Από τα παραπάνω καθίσταται προφανές πως ως πρόθεση τόσο του Schiller όσο και των δημιουργών του λιμπρέττου ουδόλως μπορεί να θεωρηθεί μια αφήγηση ευθυγραμμισμένη σύμφωνα με τα καθαυτό ιστορικά γεγονότα. Παρεμφερής όμως είναι και η άποψη του συνθέτη αναφορικά με τη συμφωνία του έργου με τα ιστορικά δεδομένα. Σε επιστολή του προς τον G. Ricordi με ημερομηνία 19.2.1883, αναφερόμενος στην ολοκλήρωση της τελικής Πράξης της τετράπρακτης εκδοχής του έργου και με αφορμή τις μεταβολές που είχε επιφέρει στην τελική Σκηνή της όπερας «αναιρούσε εκ των προτέρων οποιαδήποτε ένσταση θα μπορούσε να διατυπώσει ο εκδότης του ως προς την αναγκαιότητα των αλλαγών» που ο ίδιος είχε επιφέρει. Στη συγκεκριμένη επιστολή χαρακτηριστικά είναι τα όσα αναφέρει ως προς την «ιστορική» αλήθεια της δραματικής αφήγησης: «…σ' αυτό το δράμα, το τόσο μεγαλοπρεπές ως προς τη μορφή του και τις υφηλόφρονες έννοιές του, κάθε τι είναι αναληθές»[1050].

Αντίθετα η εικόνα του εσωτερικού χώρου του Μοναστηριού του Αγ. Ιούστου και η πρωινή προσευχή των Μοναχών με την αναφορά τους στην ψυχή του Καρόλου φαίνεται πως προκάλεσε ξεχωριστή συγκίνηση στον συνθέτη, ενώ η αναφορά των λιμπρεττιστών στο μνημείο του Καρόλου δεν μπορεί παρά να ανέσυρε από τη μνήμη του την εικόνα του φοβερού μνημείου του Escurial. Η Σκηνή δεν περιέχεται στο έργο του Schiller˙ όμως για τον αδιάφορο ως προς την «ιστορική» αλήθεια του δράματος συνθέτη το κείμενο του λιμπρέττου εκφράζει μια πολύ πιο «ισχυρή» αλήθεια από αυτήν της απλής ιστορικής καταγραφής των γεγονότων, όσο ακριβής κι αν είναι: *την ματαιότητα του κόσμου τούτου και την ταπεινότητα και ασημαντότητα της ανθρώπινης ισχύος μπροστά στο μεγαλείο του Θεού*.

Τα συναισθήματα αυτά του συνθέτη απηχούνται κατ' εξοχήν στην απόδοση της εν λόγω Σκηνής, και ιδιαίτερα στην ορχηστρική εισαγωγή σε αυτήν. Δεν θεωρούμε παράτολμο στο σημείο αυτό να χαρακτηρίσουμε τη μουσική του Verdi ως μουσική με έντονο *μυσταγωγικό* χαρακτήρα, αποτέλεσμα τόσο της ενορχήστρωσης, όσο και της όλης μελωδικής και αρμονικής επεξεργασίας.

Τη δημιουργία μιας ιδιαίτερα κατανυκτικής θρησκευτικής ατμόσφαιρας εμπιστεύεται εν προκειμένω ο συνθέτης αποκλειστικά στα τέσσερα «φυσικά» κόρνα, με το καθένα τονισμένο σε διαφορετικό τονικό ύψος[1051]. Παράλληλα ο J. Budden

---

στον Schiller και στη συνέχεια στους λιμπρεττίστες της όπερας του Verdi (αυτόθι, σελ. 235-242).

[1048] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 14-15.

[1049] Αυτόθι, σελ. 15. Βλ. και παραπ. *.

[1050] Αυτόθι, σελ. 37.

[1051] Κατά τον Budden η συγκεκριμένη επιλογή του συνθέτη καταμαρτυρεί την απέχθειά του για το κόρνο με κλειδιά, το οποίο, όπως αναφέρει, ήδη εχρησιμοποιείτο κανονικά στην Opéra κατά τα τελευταία τριάντα χρόνια. Ωστόσο ο συγγραφέας θέτει το ερώτημα κατά πόσον ο συνθέτης σχεδίαζε με αυτόν τον τρόπο και κάποια «μυστηριώδη» μεταβολή του ηχοχρώματος, στα σημεία που «κάθε όργανο θα προσέφευγε στις "κλειστές" του νότες», κάτι ωστόσο που θα είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε «όταν το κομμάτι παιχτεί όπως εμφανίζεται στην παρτιτούρα, με τη χρήση πρόσθετων τμημάτων [crooks] και με τεχνική χεριού» (Αυτ.,

εξαίρει τη σημασία του αρχικού μοτίβου «με τους τέσσερις φθόγγους που περιστρέφονται γύρω από μια ανιούσα μικρή 6η», επισημαίνοντας τον αδιαμφισβήτητο ρόλο του ως προς την διαμόρφωση της *tinta* της όπερας. Βασιζόμενος ο εν λόγω μελετητής στην ερμηνεία του όρου τόσο από τον A. Basevi, όσο – και κυρίως – από τον F. Della Seta, εκλαμβάνει αυτόν ως σημαίνοντα «το σύνολο των στυλιστικών γνωρισμάτων που προσδίδει σε κάθε όπερα μιαν ιδιαίτερη και αδιαμφισβήτητη έκφραση», παραθέτοντας προς επίρρωση της θέσης του αυτής παραδείγματα από πρότερες όπερες του συνθέτη. Παράλληλα ο μελετητής επισημαίνει και την ξεχωριστή θέση που κατέχει ο *Don Carlos* στην εργογραφία του Verdi. Κατά τον συγγραφέα, η ιδιαιτερότητα αυτή οφείλεται στο εύρος των αλληλένδετων ανθρωπίνων σχέσεων, τις οποίες αυτή πραγματεύεται, πάντα με φόντο τον μάταιο αγώνα των επιμέρους προσώπων, ακόμη και αυτού του Βασιλιά Φιλίππου, ενάντια στην απόλυτη κυριαρχία, στην «υπέρτατη αυθεντία», εκφραζομένη αποκλειστικά από το Ιερατείο. Ως εκ τούτου, συνεχίζει ο Budden, είναι αναγκαίο «μέσα από μια σαφή μουσική σημειολογία να καταστεί εμφανής ο εφιάλτης που κυριαρχεί σε όλο το δράμα, στο οποίο η πράξη του Fontaineblau από κάθε άποψη αποτελεί μάλλον έναν πρόλογο». Η ανάγκη αυτή, κατά τον συγγραφέα, είναι που οδήγησε τον Verdi στο να εκφράσει την παραπάνω απειλητική παρουσία της θρησκευτικής εξουσίας «στην αρχή της Β΄ Πράξης των εκδοχών του Παρισιού και της Modena, και της Α΄ Πράξης εκείνης του 1884 μέσα από ένα μοτίβο τεσσάρων φθόγγων», μέσα από το οποίο αναδύεται μια πολλαπλώς δυσοίωνη ατμόσφαιρα. Αποδιδόμενο από τέσσερα κόρνα σε unisono και με την «τρίτη και την έκτη βαθμίδα της κλίμακας» να προσδίδουν περαιτέρω έμφαση στην ελάσσονα τονικότητα, «ολοκληρώνεται πάνω σε μια προμηνύουσα δεσπόζουσα, της οποίας το νόημα αποτυπώνεται βαθειά μέσα μας με μια συμπληρωματική ημι-φράση, που οδηγείται σε πτώση στον ίδιο φθόγγο» [1052]. Περαιτέρω ο μελετητής συναρτά την παρούσα εισαγωγή με το Πρελούδιο της εκδοχής του 1866, το οποίο αφαιρέθηκε πριν την πρεμιέρα του έργου στο Παρίσι τον Μάρτιο του 1867[1053], όπου το συγκεκριμένο μοτίβο, εμφανιζόμενο εκεί για πρώτη φορά και παράλληλα με άλλα, εξίσου σημαντικά, συμβάλλει στη διαμόρφωση της κατάλληλης ατμόσφαιρας και δίδει το στίγμα των όσων θα επακολουθήσουν.

Ο όρος *tinta* όπως αναφέρεται στην παραπάνω επιστολή του συνθέτη αποτελεί το εφαλτήριο και για τον F. Noske, στην έρευνά του αναφορικά με το «σημαίνον» και το «σημαινόμενο» στην παρούσα όπερα Ο εν λόγω μελετητής ωστόσο θεωρεί πως ο σχετικός όρος «έχει εσκεμμένα παραμείνει αμετάφραστος». Θεωρώντας την συνήθη ερμηνεία του, όπως αυτή περιέχεται στα λεξικά, ως «χρώματος», η οποία, κατ' αυτόν, σημαίνει την «χροιά» (*timbro*), ή, ειδικότερα το «ορχηστρικό χρώμα», αλλά και την χρήση αυτού από τους «δύο πρώιμους βιογράφους του Verdi, τον Abramo Basevi και τον Filippo Filippi… όμοια με τα συνώνυμά του *colore* και *colorito*» ως μη ανταποκρινόμενες «σ' εκείνο που ο Verdi είχε κατά νουν», επιχειρεί να προσδώσει σε αυτόν «μια περισσότερο συγκεκριμένη εμηνεία», αποδίδοντάς την «με μουσικούς όρους».

Το έναυσμα δόθηκε στον συγγραφέα από «μια μελέτη των τριών εκδοχών του *Don Carlos* […]», κατέληξε δε στο συμπέρασμα πως «η *tinta* της όπερας έγκειται σε μια ιδιαίτερη μεταχείρηση της δεσπόζουσας, ή, καλύτερα, της πέμπτης βαθμίδας της κλίμακας της τονικότητας». Όμως η δημοσίευση λίγο αργότερα «δύο άρθρων

σελ. 55. Βλ. και Ulrich Michels, *Ο Άτλας της Μουσικής*, Τόμος Ι, Μετάφραση ΙΕΜΑ, Φίλιππος Νάκας 1994, σελ. 49, καθώς και W. Piston, ό.π., σελ. 228-229).

[1052] «Don Carlos: the four-note matrix», ό.π., σελ. 30 (παραπ. 4 &5)-31.

[1053] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 23 & 39.

γραμμένων από τους Jack Buckley και Péter Pál Várnai, τα οποία πραγματεύονταν το ίδιο θέμα», απέτρεψαν τον Noske από το αναπτύξει τα συμπεράσματά του στα πλαίσια ενός άρθρου. Μελετώντας ωστόσο περισσότερο διεξοδικά τις αναφορές των δυο συγγραφέων, θεωρεί ως αιτιολογημένη την ολοκλήρωση της μελέτης του, καθώς, κατ' αυτόν, «τα επιχειρήματα τόσο του Buckley, όσο και του Várnai, παρουσιάζονται αμφισβητήσιμα εξ επόψεως μεθοδολογίας»[1054].

Παραθέτοντας και σχολιάζοντας ο συγγραφέας τα συμπεράσματα των δυο παραπάνω μελετητών, επανέρχεται στο αποτέλεσμα της δικής του έρευνας: «την ταυτοποίηση δύο χαρακτηριστικών στοιχείων που κυριαρχούν στην παρτιτούρα, (α) ένα μοτίβο ανερχόμενο από την τονική προς την έκτη (είτε απ' ευθείας είτε μέσω της τρίτης) και κατερχόμενο στην πέμπτη […] και (β) μια λιτή, χρωματική περιστροφή γύρω από την πέμπτη». Περαιτέρω ο Noske σπεύδει να επισημάνει πως «τα παραπάνω δυο σχήματα, συναντώμενα σπανίως σε άλλες όπερες του συνθέτη της συγκεκριμένης περιόδου […], στην παρούσα εμφανίζονται με αξιοσημείωτη συχνότητα, και ως εκ τούτου μπορούν να θεωρηθούν πως συνιστούν τον ξεχωριστό χαρακτήρα της όπερας, άλλοις λόγοις, την *tinta musicale* αυτής»[1055].

Με τα πρώτα μέτρα της εν λόγω ορχηστρικής εισαγωγής να αποτελούν το πρώτο παράδειγμα στην μακρά λίστα με τα αποσπάσματα από τις τρεις βασικές εκδοχές της όπερας, όπου ο συγγραφέας επισημαίνει την παρουσία του ενός (ή και αμφοτέρων) των παραπάνω σχημάτων[1056], ο Noske θέτει το ερώτημα αναφορικά με την «δραματική ιδέα» προς την οποία αναφέρονται αυτά. Έχοντας προσδώσει «καθολικό χαρακτήρα» στην μελέτη της συγκεκριμένης όπερας, «αντιμετωπίζοντας την παρτιτούρα ως όλον», θεωρεί πως τα παραπάνω *σημαίνοντα* «θα πρέπει να ανταποκρίνονται σε μιαν ανάλογα *γενική* δραματική ιδέα». Επιπλέον, εκφράζοντας τη διαφωνία του σχετικά με την άποψη του Várnai πως η εν λόγω ιδέα «περιστρέφεται γύρω από την αντίθεση της πολιτικής εξουσίας με τα ανθρώπινα συναισθήματα, άλλοις λόγοις με την τυραννία που ασκεί ο Βασιλιάς Φίλιππος στην Ελισάβετ και στον Don Carlos», καθώς θεωρεί πως «το δράμα δεν αφορά σ' έναν τύραννο και στα θύματά του», διατυπώνει την προσωπική του άποψη, σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη όπερα καταπιάνεται με την *αποτυχία*, την *απογοήτευση*, εκφρασμένες σε ποικίλα επίπεδα. Ως εκ τούτου, κατά τον συγγραφέα είναι αυτονόητος ο συσχετισμός των παραπάνω «σημαινομένων» με την εν λόγω ιδέα[1057].

Ως «βασική αιτία» αυτής της «γενικής αποτυχίας» αναφέρει ο Noske «το καθιερωμένο Σύστημα, την κοινωνικοπολιτική οργάνωση, εντός των ορίων της οποίας είναι καταναγκασμένο να ζει το άτομο». «Στον Don Carlos», συνεχίζει ο συγγραφέας, «το κυρίαρχο Σύστημα είναι αυτό της Ισπανικής αυλής», που αποτελεί ουσιαστικά «μια συγκεκαλυμμένη προέκταση της Εκκλησίας, της οποίας η καθολική κυριαρχία απειλείται παντού στην Ευρώπη από την Μεταρρύθμιση». Ο ιδιαίτερα προσφιλής στην εποχή του Noske όρος «κατεστημένο» ταιριάζει απόλυτα, κατ' αυτόν, «με την επικρατούσα κατάσταση στην εν λόγω αυλή», όπου «δεν τίθεται καν θέμα ισορροπίας ανάμεσα στην εκκλησιαστική και κοσμική εξουσία: το παγιωμένο status quo εδράζεται στους Εκκλησιαστικούς Νόμους˙ η απρόσωπη Εκκλησία καθυποτάσσει τον Βασιλιά, όπως και οποιονδήποτε άλλον». Ως «ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της ανώνυμης καταπίεσης» αναφέρει ο συγγραφέας την *ακινησία*: «οποιαδήποτε αλλαγή θεωρείται

[1054] «Don Carlos: The Signifier and the Signified», ό.π., σελ. 294-295.
[1055] Αυτόθι, σελ. 299.
[1056] Αυτόθι, σελ. σελ. 300-301
[1057] Αυτόθι, σελ. 302.

κατά βάσιν φαύλη, ενώ με αυτόν τον τρόπο το άτομο είναι καταδικασμένο πνευματικά να φυτοζωεί, εξ ου και η αποτυχία του»[1058].

Θέλοντας προφανώς να αναδείξει τη σημασία του συγκεκριμένου μοτίβου ο συνθέτης, θέτει αυτό στο επίκεντρο της μελωδικής επεξεργασίας των 8 πρώτων μέτρων της εισαγωγής, «προεκτείνοντας» αυτό αρχικά με όριο την οκτάβα και κατόπιν την 10η και με «αρποειδείς» κινήσεις πριν ή έπειτα από τον οξύτερο φθόγγο. Ταυτόχρονα οι ποικίλες δυνατότητες συνδυασμών του «κουαρτέττου» εμπνέουν σ' αυτόν μιαν ενδιαφέρουσα αρμονική περιήγηση μέσα στο επόμενο οκτάμετρο, αρχίζοντας από μιαν «επιβεβαίωση» της τονικότητας της Φα δίεση ελάσσονος και συνεχίζοντας προς την τονικότητα της Υποδεσπόζουσας, με κυρίαρχα στοιχεία την κατιούσα (κυρίως) χρωματική κίνηση και τη συχνή χρήση συγχορδιών 7ης ελαττωμένης. Μια σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας με αυτήν της VI βαθμίδας στο τέλος της φράσης (στα πλαίσια της παραπάνω τονικότητας) δίδει την ευκαιρία για μια πρόσκαιρη «απόδραση» στην περιοχή της υπομέσης Ρε μείζονος, όπου μια «λαμπερή» και επιβλητική πτώση μοιάζει να φωτίζει για λίγο το «σκοτεινό τοπίο», δίδοντας μιαν αίσθηση φυγής από αυτό. Όμως το «φως» διαρκεί ελάχιστα… Το χαρακτηριστικό άκουσμα μιας *ντιμινουίτας* αρκεί για ν' αποδιώξει την μικρή αχτίδα φωτός, επαναφέροντας την αρχική βαρειά ατμόσφαιρα. Το αρχικό μοτίβο εμφανίζεται και πάλι, κινούμενο αποφασιστικά ως την υπερκείμενη 10η, απ' όπου και κατέρχεται χρωματικά. Η εισαγωγή οδηγείται σταδιακά σε πτώση, με την συνδρομή των φαγκόττων, των τρομπονιών, του οφίκλειδου και των τυμπάνων. Οι κρατημένοι φθόγγοι των παραπάνω πνευστών δημιουργούν το υπόβαθρο για μια τελευταία ανάκρουση του μοτίβου στην αρχική του εκδοχή, που έπειτα από μιαν αναπάντεχη «εκτίναξη» μιας (επίσης) μικρής 6ης «εκπνέει» (*morendo*) στο Φα^1 δίεση έπειτα από έναν εκτενή (σε τρεις οκτάβες) κατιόντα αρπισμό (Ricordi, σελ. 89-90, μ. 6).

Από τον παραπάνω φθόγγο «αναδύεται σαν κάποιος μυστηριώδης απόηχος ο ήχος της προσευχής των Μοναχών για την ψυχή του αποθανόντος αυτοκράτορα»[1059]. Ο τελετουργικός, «λειτουργικός» χαρακτήρας του χορωδιακού εξασφαλίζεται κυρίως χάρη στις τετράφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις με επαναλαμβανόμενους φθόγγους, αποδιδόμενες a capella, με το ιδιαίτερα «σκοτεινό» κρατημένο Φα^1 δίεση από τα κόρνα να υπογραμμίζει απλά τις καταλήξεις. Τη μονοτονία ωστόσο που θα μπορούσε να προκληθεί από την συνεχή επανάληψη μιας και της αυτής συγχορδίας αποτρέπει ο συνθέτης αφ' ενός με την κατάληξη της κάθε φράσης στην Μείζονα Τονική και ακόμη περισσότερο με τη διακριτική παρεμβολή «της Ρε μείζονος συγχορδίας στους δυο τελευταίους χρόνους του 3ου μέτρου αντίστοιχα με τον δεύτερο στίχο της στροφής»[1060].

Αισθητά διαφοροποιημένη εμφανίζεται η επεξεργασία των δυο στίχων που έπονται. Το δέος που προκαλεί στους Μοναχούς η «εικόνα» της τρεμάμενης ψυχής του πάλαι ποτέ κραταιού Μονάρχη, ευρισκομένης παρά τους πόδας του Ποιητή ουρανού και γης, αποδίδει ο συνθέτης με μιαν ιδιαίτερα αισθητή μεταβολή του τονικού πλαισίου, και συγκεκριμένα, με εναρμόνια μετατροπία στην Μι ύφεση ελάσσονα, αλλά και εμπλουτίζοντας παράλληλα την αρμονική επεξεργασία των σχετικών στίχων, οδηγώντας σε ημίπτωση στην παραπάνω τονικότητα και οριστικοποιώντας το «σχήμα»

[1058] Αυτόθι, σελ. 303.

[1059] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 55.

[1060] Ο J. Budden χαρακτηρίζει τις συγκεκριμένες παρεμβάσεις (καθώς και την ημίπτωση στο τέλος της στροφής, «με την μείζονα συγχορδία Σι ύφεση να εκλαμβάνεται ως Δεσπόζουσα της Μι ύφεση» ως τα «εξαιρετικά σημεία» του χορωδιακού. Περαιτέρω παραθέτει και την επισήμανση του P.P. Varnai σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη συγχορδία «προσδίδει στο άσμα των μοναχών κάθετη συγγένεια με την ορχηστρική εισαγωγή» (αυτ., σελ. 56, παρ. *).

του μέρους, με το τονικό πλαίσιο αυτού να στηρίζεται «σε τονικότητες απέχουσες κατά 3η»[1061] (Ricordi, σελ. 90, μ. 6-13).

Η συγκεκριμένη συγχορδία αποτελεί κομβικό σημείο για το χορωδιακό, καθώς απ' αυτήν αφορμάται ο ιστάμενος επί Σκηνής Μοναχός για την πρώτη του «παρέμβαση». Το κείμενο της αντίστοιχης στροφής του λιμπρέττου, αποτελουμένης από 5 στίχους, δεν είναι παρά ένα σχόλιο στην προσευχή των εντός του Παρεκκλησίου Αδελφών. Ο Μοναχός, αναφερόμενος κατά βάσιν στον τρόπο άσκησης της εξουσίας από μέρους του Καρόλου του Ε΄, επισημαίνει τον απόλυτο, αυταρχικό χαρακτήρα του αποθανόντος αυτοκράτορα, κυρίως όμως τον άκρατο εγωισμό του, την περιφρόνησή του προς Εκείνον που εξουσιάζει Γη και Ουρανό:

Il voulait régner sur le monde,

Oubliant celui dont la main

Aux asters montra leur chemin.

Son orgueil était, grand, sa démence profonde !

(*Ei voleva regnare sul mondo*

Obliando Colui che ne l ciel

Segna agli astri il camino fedel.

L' orgoglio immenso fu,

fu l' error suo profondo!)

Η μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων διακρίνεται σαφώς για την άμεση σχέση της με το βαθύτερο νόημα αυτών. Ο συνθέτης θέλει τον Μοναχό να σχολιάζει με ύφος άκρως «ιερατικό»: ήδη από την αρχή του μέρους του θέλει αυτόν να αποδίδει την κάθε φράση αργά (*frasegiando largo*), ενώ η διάρθρωση της μελωδικής του γραμμής φέρει όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν μιαν «ιερατική» εξαγγελία, όπως επαναλαμβανόμενους παρεστιγμένους φθόγγους και συχνά «άλματα» 8ης.

Η αρμονική επεξεργασία ακολουθεί ανάλογα αργούς ρυθμούς, με σημείο αιχμής την παρενθετική Δεσπόζουσα στο τέλος του 3ου στίχου, κυρίως όμως την κορύφωση στο τέλος του επόμενου (με το Ρε ύφεση γραμμένο ως Ντο δίεση για τις ανάγκες της επαναφοράς της αρχικής Φα δίεση ελάσσονος, ως Δεσπόζουσα αυτής). Η εν λόγω κορύφωση συνάδει απόλυτα με το νοηματικό περιεχόμενο του στίχου, καθώς με αυτόν τον τρόπο ο Verdi αποδίδει την αναφορά του μοναχού στην υπέρτατη αλλαζονία του βασιλιά. Ανάλογης σημασίας και η κατιούσα 8η που ευθύς έπεται, ταυτόχρονα με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας με τη μορφή ενός πτωτικού 6/4: τόσο η μελωδική κίνηση, όσο και η επαναφορά του αρχικού τονικού πλαισίου, αποδίδουν πειστικά το «βάθος» του ατοπήματος, το σοβαρό «αμάρτημα» του Καρόλου[1062].

Ιδιαίτερης σημασίας και η πλαισίωση της φωνής του Μοναχού από την ορχήστρα: ο συνθέτης περιορίζεται στα χαμηλότερα έγχορδα, καθώς και στα μπάσσα των πνευστών, αναθέτοντας την απόδοση της αρμονικής επεξεργασίας αφ' ενός σ' ένα «δακτυλικό» τρέμολο αποδιδόμενο από τις βιόλες και τα τσέλλα, και αφ' ετέρου στα

[1061] Αυτόθι.

[1062] Ο J. Budden χαρακτηρίζει την επεναφορά αυτή της αρχικής τονικότητας ως «επαναφορά στο μέσον του τονικού άξονα του κομματιού», θεωρεί δε αυτήν ως «σύμβολο της ποταπότητας της ανθρώπινης έπαρσης» (αυτ.).

ολόκληρα από τα τέσσερα φαγκόττα, το οφίκλειδο και τα κοντραμπάσσα, αναδεικνύοντας έτσι την ιδιαίτερα βαρύνουσα σημασία της κίνησης του «μπάσσου» της αρμονίας σε συνάρτηση μ' εκείνην της φωνής του Μοναχού (Ricordi, σελ. 90, μ. 13 – σελ. 92, μ. 2).

Η χορωδία των μοναχών μέσα από το Παρεκκλήσιο ακούγεται να επαναλαμβάνει την προηγούμενη στροφή, ενώ οι προαναφερθείσες καταλήξεις στην Μείζονα Τονική στο τέλος του 1ου και του 2ου στίχου υπογραμμίζονται από τις παρεμβάσεις των ξυλίνων πνευστών: «δύο φλάουτα, όμποε και piccolo», που «προορίζονται αποκλειστικά για την μυστηριώδη, όμοια με ήχο καμπάνας και εκτεινομένη σε τέσσερις οκτάβες συγχορδία με το pedal των κόρνων ως μπάσσο», και «που υπογραμμίζει την επαναφορά της αρχικής ενότητας του χορωδιακού»[1063] (Ricordi, σελ. 92, μ. 2 – σελ. 93). Όμως τώρα η «απάντηση» στις αναφορές των αδελφών ανατρέπει την πένθιμη ατμόσφαιρα και την εσωστρέφεια, καθώς ο Μοναχός επιχειρεί να στρέψει τη σκέψη των λοιπών μελών του κοινοβίου στο ανυπέρβλητο μεγαλείο και την παντοδυναμία του Θεού:

Dieu seul est grand! Ses traits de flamme

Font tremble la terre et les cieux !

(*Grande è Dio sol, e s' Ei lo vuole*

Fa tremar la terra ed il ciel!)

Παράλληλα ωστόσο, ο συμπροσευχόμενος αδελφός δεν παραλείπει να εξάρει και την φιλανθρωπία του Δημιουργού, την πατρική Του αγάπη, εμφαινομένη τόσο από την αποδοχή των δεήσεων όσων πιστεύουν σ' Αυτόν, όσο και από το έλεος και την ευσπλαγχνία Του προς όσους αμαρτάνουν. Ένας τέτοιος φιλεύσπλαγχνος Πατέρας δεν μπορεί παρά να συγχωρήσει και την ψυχή του αλλαζόνα Καρόλου, χαρίζοντάς της την πολυπόθητη γαλήνη και ανάπαυση:

Ah! Maître miséricordieux,

Penché vers le pécheur, accordez à son âme

La paix et le pardon, qui descendent des cieux.

Dieu seul est grand !

(*Ah! Misericorde Iddio,*

Pietoso al peccator, allo spirto addolorato

Dà la requie ed il perdon che discendono dal ciel.

Grande è Dio sol, è grande Ei sol!).

Η απόδοση των παραπάνω στίχων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πλέον ενδιαφέρουσα ενότητα της Σκηνής. Διατηρώντας αρχικά ο συνθέτης τον «ιερατικό» χαρακτήρα της μελωδικής γραμμής του Μοναχού ενόσω αυτός αναφέρεται στο μεγαλείο του Θεού, μεταβάλλει αισθητά το ύφος της μουσικής όταν γίνεται λόγος για την αγάπη και την ευσπλαγχνία Του: το αρχικό *grandioso* διαδέχεται τώρα ένα ιδιαίτερα εκφραστικό *cantabile*, όπου με ήπιες μελωδικές κινήσεις αναδεικνύεται η ξεχωριστή ποιότητα κάθε περιοχής της φωνητικής έκτασης της φωνής του μπάσσου.

[1063] Αυτ., σελ. 57.

Ανάλογης σημασίας και η αρμονική επεξεργασία: η καταληκτική μείζων συγχορδία Σι ύφεση της χορωδίας επανέρχεται τώρα σε ρόλο Τονικής. Η συγκεκριμένη τονικότητα ωστόσο καθίσταται αδιαμφισβήτητη στο τέλος της φράσης, καθώς ένας εκτενής ισοκράτης στον φθόγγο της Δεσπόζουσας (Φα), λειτουργώντας ως υπόβαθρο για την εναλλαγή ενός πτωτικού 6/4 και της Δεσπόζουσας και παρατείνοντας τοιουτοτρόπως την προσδοκία της «λύσης», ακούγεται σαν απόηχος του δέους, του θάμβους που αναμφίβολα διακατέχουν την ψυχή του Μοναχού ενόσω αναφέρεται στη θεία μεγαλωσύνη. Η ορχηστρική συνοδεία εξ ετέρου, ενισχύεται διακριτικά, χωρίς ασφαλώς να «απειλεί» τη φωνή του μονωδού. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στον παραπάνω φθόγγο-pedale, αποδιδόμενο από τα χάλκινα πνευστά (εκτός κόρνων), αλλά και από το τρέμολο των τυμπάνων, ενώ η ιδιαίτερη αναφορά στην δύναμη του Θεού που μπορεί ώστε να κάνει να τρέμουν Γη και Ουρανός δίδει την ευκαιρία στον συνθέτη για μια παρέμβαση «περιγραφικού» χαρακτήρα, μέσα από μια κλιμακούμενη ρυθμικά χρωματική κίνηση στα φαγκόττα και στα τσέλλα, που οδηγεί σ' ένα δυναμικό ορχηστρικό tutti έπειτα από ένα σύντομο crescendo (Ricordi, σελ. 93, μ. 5 – σελ. 94).

Με την γνωστή του αρμονική επιδεξιότητα ο συνθέτης, βασιζόμενος και στις εξαιρετικές δυνατότητες μιας εναρμόνιας μετατροπίας, επαναφέρει στην τελική ενότητα του μέρους τον αρχικό τόνο (Φα δίεση), όμως τώρα στην περιοχή της *Μείζονος* Τονικής. Ακόμη πιο περίτεχνη είναι η αρμονική αλυσσίδα κατά την απόδοση του τέλους του 2ου στίχου και της αρχής του 3ου στίχου, με την χορωδία να εγκαταλείπει τις τετράφωνες συνηχήσεις και να συμβάλλει στις δεήσεις του Μοναχού με συνεχείς επικλήσεις του ονόματος του Κυρίου – *Signeur!* – με ένα εκφραστικό και ενδιαφέρον εξ επόψεως μελωδικής unisono, καθώς και η εντελώς απρόσμενη κατάληξη στην απόμακρη τονικότητα της Φα ελάσσονος κατά την ολοκλήρωση του 3ου στίχου, έκφραση της αγωνίας, του φόβου μπροστά στο άγνωστο, στην κρίση του Θεού. Δικαιολογημένα ο J. Budden χαρακτηρίζει την συγκεκριμένη ενότητα ως το σημείο κλιμάκωσης της περιόδου, επισημαίνοντας μάλιστα με τη σειρά του πως αυτή «δεν σημαίνεται με έναν ψηλό φθόγγο, αλλά με μια σύντομη μετατροπία έξω από την τονική τροχιά του μέρους, με την επαναφορά να διεκπεραιώνεται με μια ήπια εναρμόνια μεταβολή (Λα ύφεση ως Σολ δίεση) »[1064].

Η «απάντηση» ωστόσο στην απορία του Μοναχού επέρχεται άμεσα, αποτέλεσμα της πίστης προς τον Θεό: η προσδοκία της συγχώρησης οδηγεί προς την τελική πτώση στην παραπάνω τονικότητα. Ανάλογα περίτεχνη και η συμμετοχή της ορχήστρας, με τα πρώτα βιολιά σε ρόλο μελωδικό, αλλά και τα υπόλοιπα έγχορδα και πνευστά σε ξεχωριστούς ρόλους συνοδευτικού χαρακτήρα, με κυρίαρχα τα τσέλλα, όπου τα συνεχή *δέκατα έκτα* συμβάλλουν στη διατήρηση της ρυθμικής σταθερότητας. Η παραπάνω πτώση υπογραμμίζεται δεόντως και με την συμβολή στη μελωδία του κλαρινέττου και του φαγκόττου. Ως προς το φωνητικό μέρος η Σκηνή ολοκληρώνεται με μια τελευταία αναφορά του Μοναχού και της χορωδίας στο μεγαλείο του Θεού στα πλαίσια ενός σύντομου αλλά εκφραστικού crescendo και με την επακόλουθη «κάθοδο» του μονωδού στο Φα^1 δίεση, συνοδευόμενη από τις *pp* συγχορδίες της χορωδίας (Ricordi, σελ. 95-97).

Τον τελευταίο λόγο ωστόσο αναθέτει ο συνθέτης στην ορχήστρα, όπου έπειτα από τους κτύπους της καμπάνας, η ορχήστρα, επαναλαμβάνει με τη δέουσα εκφραστικότητα (*espressivo*) η φράση με την «αλυσσίδα», με τη μελωδική γραμμή του Μοναχού ν' αποδίδεται τώρα από τα πρώτα βιολιά, το όμποε και το κλαρινέττο, ενώ το εκφραστικό unisono που αναδύεται από τα τσέλλα και το 1ο φαγκόττο αποδίδει επάξια τις προηγηθείσες επικλήσεις της χορωδίας. Το μέρος της συνοδείας, με τις

[1064] Αυτόθι.

ευδιάκριτες συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών στους τονισμένους χρόνους διατηρεί την επίσημη ατμόσφαιρα, όπως προσήκει στο τέλος μιας θρησκευτικής τελετουργίας με έντονο υπαρξιακό περιεχόμενο (Ricordi, σελ. 98-99).

Με την ολοκλήρωση της προσευχής των Μοναχών στη σκηνή εμφανίζεται ο Carlos. Νιώθοντας απέραντη θλίψη από το οικτρό τέλος που είχε η ερωτική σχέση του με την Ελισσάβετ, «μιμούμενος τον παππού του, προσέρχεται στο μοναστήρι προκειμένου να λησμονήσει, αν είναι δυνατόν τις θλίψεις του κόσμου»[1065]:

Au couvent de Saint-Just, où termina sa vie

Mon aïeul Charles-Quint, de sa grandeur lassé,

Je cherche en vain la paix et l' oubli du passé.

(*Al chiostro di San Giusto ove finì la vita*

L' avo mio Carlo Quinto, stanco di gloria e onor,

La pace cerco invan, che tanto ambisce il cor!).

Το δυσβάστακτο φορτίο της ψυχής του αποδίδει ο συνθέτης με μιαν ιδιαίτερα μελαγχολική μελωδία στη Μι ύφεση ελάσσονα[1066], που όμως διακόπτεται από την «άγρια φωνή»[1067] ενός μπάσσου: πρόκειται για τον Μοναχό, ο οποίος, *σε ύφος επίσημης απαγγελίας* πληροφορεί τον ήρωα πως «είναι ανώφελο να προσδοκά ειρήνη σ' αυτήν τη ζωή»[1068], καθώς «οι θλίψεις του κόσμου εξακολουθούν να υπάρχουν και σ' αυτόν τον ιερό τόπο»[1069] και πως «η ειρήνη που αναζητεί μπορεί να βρεθεί μόνο κοντά στον Θεό»[1070]:

Mon fils, les douleurs de la terre

Nous suivent encore en ce lieu.

La paix que votre cœur espère

Ne se trouve qu' auprès de Dieu!.

(*Il duolo della terra*

Nel chiostro ancor c' insegue ;

Del core sol la guerra

In ciel si calmerà.)

Κατά τον Budden το ύφος της φωνής του Μοναχού «ανήκει στο πλέον άκαμπτο "αναχωρητικό" στυλ, θυμίζοντας τον Jorg μάλλον παρά τον Fiesco»: στη μουσική

[1065] Toye, ό.π., σελ. 378.

[1066] Κατά τον Budden το ενδιαφέρον στη χρήση της συγκεκριμένης τονικότητας έγκειται τόσο «στη θέση της σχετικά με τη χρήση άλλων τονικοτήτων», αλλά στην «απεγνωσμένη χροιά την οποία προσδίδει στη φωνή του τενόρου στην περιοχή της έκτασης που έχει επιλεγεί» (*The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 58).

[1067] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (αυτ.).

[1068] Toye, ό.π., σελ. 378.

[1069] Parker, *The New Grove guide*…, ό.π., σελ. 198.

[1070] Berger, ό.π., σελ. 340.

απόδοση των παραπάνω στίχων κυριαρχούν δις παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα, αλλά και οι ήδη γνωστές για τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα «αλληλοκαλυπτόμενες τέταρτες, με υπόβαθρο συγχορδίες από τα φαγκόττα, τα τρομπόνια, το οφίκλειδο και στο τέλος τον ρολλισμό των τυμπάνων»[1071] (Ricordi, σελ. 101, μ. 5 σελ. 102, μ. 1). Ως εκ τούτου, η σύντομη μελωδική φράση του Μοναχού δημιουργεί έντονη αντίθεση με την προηγηθείσα θλιμμένη μελωδία του Carlos, τονίζοντας το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα στην «επίσημη», τυποποιημένη θρησκευτικότητα και στους εκφραστές της αφ' ενός, και στην τραγική ανθρώπινη ύπαρξη που απεγνωσμένα αναζητεί την ελπίδα της λύτρωσης καταφεύγοντας στον κατ' εξοχήν ιερό χώρο του Μοναστηριού.

Η φωνή του Μοναχού ωστόσο αναστατώνει τον Carlos, ο οποίος, «τρομοκρατημένος, φαντάζεται πως ακούει και βλέπει τον παππού του»[1072], «του οποίου το φάντασμα, όπως φημολογείται, περιπλανάται σ' αυτό το μοναστήρι»[1073]:

A cette voix, je frissonne!

J' ai cru voir… ô terreur !

L' ombre de l' Emperur !

Sous le froc cachant sa couronne

Et sa cuirasse d' or ;

Ici, dit-on, il apparît encor !

(*La sua voce ! Il cor mi trema !*

Mi pareva..qual terror!

Veder l' Imperator

Che nelle lane il seto asconde

E la lorica d' ôr.

È voce che nel chiostro appaia ancor!)

Η έντονη ανησυχία που διακατέχει τον ήρωα, ο φόβος που αισθάνεται ακούγοντας την «απόκοσμη» φωνή, απηχούνται άμεσα στη μουσική απόδοση της παραπάνω στροφής, όπου ο συνθέτης, μέσα από την αντίθεση ανάμεσα στις δύο «φωνές» αναδεικνύει και πάλι την παντελή έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των δύο προσώπων: μια διαδοχή ασύμμετρων φράσεων, χωρίς σαφές αρμονικό περίγραμμα, με την «πνιγμένη» και εγκλωβισμένη στην χαμηλή περιοχή της έκτασης του τενόρου φωνή του Carlos να πλαισιώνουν συγχορδίες από τα βιολιά, τις βιόλες, τα κόρνα και τα φαγκόττα, πάντα με υπόβαθρο την αρμονία της Δεσπόζουσας. Περισσότερο παραστατικές οι παρεμβάσεις από τα βιολοντσέλλα, που «επιμένουν» στο ίδιο σύντομο χρωματικό πέρασμα με τρίηχα, καθώς και οι τριλλισμοί των κοντραμπάσσων, σε συνδυασμό με το τρέμολο των τυμπάνων (Ricordi, σελ. 102).

Ο μοναχός απομακρύνεται επαναλαμβάνοντας το τελευταίο δίστιχο, ενώ, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Budden, «η σκηνή ολοκληρώνεται με μια ημιτελή κατάληξη, όμοια με ερωτηματικό για μια ερώτηση που δεν τολμά ν' απαντήσει»[1074]: μια σύμπτυξη

[1071] *The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 58.
[1072] Toye, ό.π., σελ. 379.
[1073] Berger, ό.π., σελ. 340.
[1074] *The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 58.

των στοιχείων της παραπάνω ορχηστρικής συνοδείας, που καταλήγει με μια κλιμακοειδή κατιούσα χρωματική κίνηση ως το Σι^0 ύφεση στα φαγκόττα (Ricordi, σελ. 103, μ. 5).

Για τον αγωνιώντα και θλιμμένο Ινφάντη η φωνή του φερομένου ως εκφραστή της χριστιανικής πίστης, ανεξάρτητα αν πρόκειται για έναν απλό μοναχό, ή για τον παππού του, δεν είναι παρά η παγερή φωνή του *μηδενός*, που το μόνο που μπορεί να πράξει είναι να εντείνει την οδύνη που τον διακατέχει. Αυτό είναι το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει κατ' αρχάς και ο J. Lewsey στην ειδική αναφορά του τη σχετική με το πρόσωπο του Μοναχού[1075]. Ο μελετητής ωστόσο θεωρεί πως «η αντιπαράθεση μεταξύ του Carlo και του Μοναχού εγκαθιστά και μια σχέση σε ποικίλα και διαφορετικά επίπεδα, με το κοσμικό και το πνευματικό να είναι απλώς τα πλέον προφανή». Κατά τον συγγραφέα παρατηρείται εν προκειμένω και «μια αντιπαράθεση μεταξύ γενεών», όπου ο παππούς και ο εγγονός συνδέονται μεταξύ τους *απομονώνοντας τον Φίλιππο*, ενώ προσομοιάζει την *αλλοπρόσαλλη ορμητικότητα* του Carlo με την «αστάθεια που οδήγησε τον Κάρολο τον Ε΄ στο μεγαλείο όσον αφορά στην κοσμική σφαίρα αφ' ενός, και στην ολική απόρριψη αυτού αφ' ετέρου»[1076].

Ο Lewsey θεωρεί ωστόσο πως επιπλέον ο Μοναχός «προσφέρει ένα αποτελεσματικό αντίδοτο στη μνημειώδη και καταπιεστική παρουσία του Μ. Ιεροεξεταστή». Κατ' αυτόν, ο Ιεροεξεταστής ενσαρκώνει «τον αυταρχικό και ανελέητο, εκδικητικό Θεό της Παλαιάς Διαθήκης ο οποίος, σε αντιδιαστολή με τον φιλεύσπλαγχνο Θεό της Καινής Διαθήκης, πρωταρχικώς εκδίδει νόμους και ποινές». Ασφαλώς ο μελετητής αναγνωρίζει στοιχεία αυταρχισμού και στην παρουσία του Μοναχού, όμως εκλαμβάνει αυτά «υπό μια αρκετά διαφορετική προοπτική εκείνης του Ιεροεξεταστή», καθ' ότι αυτός «αναπαριστά την κοσμική δύναμη της Εκκλησίας. Ο Μοναχός βρίσκεται ωσαύτως εντός της Εκκλησίας», η οποία όμως δεν αποτελεί γι' αυτόν «παρά μια προσωρινή κατοικία, αιωρούμενη ανάμεσα στο κοσμικό και στο αιώνιο». Περαιτέρω ο Μοναχός «εκπροσωπεί την πρόκληση του κοινοβίου», όπου πρέπει κανείς να έλθει *πρόσωπο προς πρόσωπο με την αυθεντική αλήθεια, με το Θείο*[1077], κάτι το οποίο, ωστόσο, θα φανεί κυρίως στην κατάληξη της όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 869-871).

Atto Terzo. Gran finale.
G. Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_III.pdf.

Το πανομοιότυπο σε όλες τις εκδοχές της όπερας Finale της Γ΄ Πράξης του *Don Carlos*, φέροντας όλα τα χαρακτηριστικά της Grand Opéra[1078], σηματοδοτεί, κατά τον Budden, «την κορύφωση της σκηνικής δράσης της όπερας», όντας το εκτενέστερο «κεντρικό» finale σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη ανάλογη σκηνή είχε καταφέρει να δημιουργήσει ο συνθέτης μέχρι τότε[1079].

Τα προλεγόμενα του λιμπρέττου προδιαθέτουν για μια Σκηνή με σαφώς έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα. Κατά τους λιμπρεττίστες, το παρόν finale πραγματοποιείται «στη μεγάλη πλατεία έμπροσθεν του Καθεδρικού Ναού του Valladolid» – *Une grande*

[1075] Ό.π., σελ. 221.
[1076] Αυτόθι.
[1077] Αυτόθι, σελ. 221-222.
[1078] Αναφορικά με το περιεχόμενο του όρου, καθώς και αντιπροσωπευτικές όπερες του είδους βλ. R. Parker, «The opera industry», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ό.π., σελ. 107-109. Ο John Rosselli χαρακτηρίζει τον *Don Carlos* ως «το αριστούργημα της Γαλλικής grand opera» (ό.π., σελ. 147).
[1079] *The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 111.

place devant la cathédral de Valladolid – (ή «του ναού της Nostra Donna d' Atocha» – *Una gran piazza inanzi Nostra Donna d' Atocha* – «στην Ιταλική παρτιτούρα»)[1080], όπου το συγκεντρωμένο πλήθος, που «μόλις και μετά βίας συγκρατείται από τα δόρατα των φρουρών, ξεχύνεται στη σκηνή» επευφημώντας τον βασιλιά Φίλιππο. Τις φωνές τους συνοδεύον κωδωνοκρουσίες[1081]. Η καθαυτό θρησκευτική διάσταση της Σκηνής ωστόσο έγκειται στην περίφημη *auto da fé*: το πλήθος παρευρίσκεται στον συγκεκριμένο χώρο προκειμένου να παρακολουθήσει και το αποτρόπαιο θέαμα της καύσης των αιρετικών. Είναι χαρακτηριστικό πως στην προαναφερθείσα περιγραφή του λιμπρέττου γίνεται επίσης λόγος και για «μια χαμηλότερη πλατεία, στο μέσον της οποίας είναι ήδη στημένος ο πάσσαλος του μαρτυρίου»: *Au fond, un autre escalier descend à une place inférieure au milieu de laquelle s' èlève un bûcher dont-on aperçoit le sommet*. (In fondo altra scalinata che scende ad una piazza inferiore in mezzo alla quale si eleva un rogo di cui si vede la cima.).

Η σκηνή με τη φρικτή πράξη της καύσης των αιρετικών δεν περιείχετο στο αρχικό σενάριο (σύνοψη της πρόζας) του έργου, όπως το εκόμισε στον συνθέτη ο εκδότης του στο Παρίσι Leon Escudier κατά την επίσκεψή του στην S. Agata τον Ιούλιο του 1865[1082]: κατά τον Budden, το συγκεκριμένο κείμενο περιείχε στο σημείο αυτό μια «καθαρή σκηνή σε στυλ grand opera» (sic), χωρίς να έχει καμιά αντίστοιχη στο έργο του Schiller, που παρουσίαζε όμως μια μικρή σχέση με το προαναφερθέν έργο του Cormon[1083]. Πάντα κατά τον Budden, η εν λόγω σκηνή «εκτυλίσσεται στους κήπους της Αραγωνίας, όπου ο Φίλιππος και η Ελισσάβετ αποδέχονται τον φόρο τιμής από τους υπηκόους τους από την Ιταλία ως την Αμερική», η παρουσία των οποίων, κατά τον συγγραφέα, δικαιώνει με τον καλύτερο τρόπο την παρεμβολή ενός μπαλλέττου γνωστού ως «μπαλλέττου των εθνών». Ο Φίλιππος ωστόσο διαπιστώνει στη συνέχεια την απουσία αντιπροσώπων από την Φλάνδρα. Την απάντηση στην απορία του κομίζουν «οι Φλαμανδοί απεσταλμένοι», οι οποίοι, «εισερχόμενοι με πένθιμη αμφίεση», ικετεύουν τον Φίλιππο «ώστε να σπλαγχνιστεί τους Προτεστάντες συμπατριώτες τους». Ο Φίλιππος ωστόσο «απορρίπτει με περιφρόνηση τις ικεσίες τους» [1084].

Η απάντηση του Verdi προς τον διευθυντή της Παρισινής όπερας E. Perrin αναφορικά με το παραπάνω scenario δεν ήταν ιδιαίτερα ενθαρρυντική, καθώς ο συνθέτης χαρακτήριζε το έργο του Schiller ως «μεγαλειώδες δράμα», έκρινε όμως πως *μάλλον υστερούσε κάπως ως προς το θέαμα*[1085]. Κατά τον Andrew Porter μάλιστα, «ο Escudier ήταν σε θέση ν' αναφέρει πως ο Verdi …επιθυμεί κάτι το καινοφανές, κάτι παρόμοιο… με τη Σκηνή της Στέψης στο *Le Prophète* – μια μεγάλη κλιμάκωση»[1086]. Η ανταπόκριση των λιμπρεττιστών στην απαίτηση αυτή του συνθέτη είχε ως αποτέλεσμα την προσθήκη «ενός *auto-da-fé* στη μεγάλη πλατεία της Μαδρίτης»[1087]

[1080] Αυτ., παραπ. *

[1081] *La foule, que les hallebardiers ont peine à contenir, envahit la place. Les cloches sonnent*.

[1082] J. Budden, *The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 8.

[1083] Αυτόθι, σελ. 15. Κατά τον Osborne «η σκηνή με την *auto-da-fé* απλά και μόνο αμαφέρεται στον Schiller», όπως συμβαίνει και με «την συνάντηση ανάμεσα στην Ελισσάβετ και στον Carlos στο Fontaineblau» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 353).

[1084] J. Budden, *The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 15-16

[1085] Αυτόθι, σελ. 8, παραπ. ‡.

[1086] «Verdi' s "Don Carlos". An Introduction», *Deutsche Gramophon*, 1985, σελ. 35. Βλ. και Steven Huebner, «Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2009, σελ. 498-501.

[1087] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 352.

που ακολουθεί τη Στέψη του Φιλίππου, «με πομπές, πολλαπλά χορωδιακά, μια μπάντα επί σκηνής, και εκατοντάδες γραφικά ντυμένους κομπάρσους»[1088].

Σύμφωνα πάντα με την λεπτομερή αφήγηση του Budden, «ο Verdi διέμεινε στο Παρίσι μέχρι τα μέσα Μαρτίου του 1866, συνεργαζόμενος με τους ποιητές του», ενώ «όταν επέστρεφε στο Busseto το λιμπρέττο ήταν ουσιαστικά ολοκληρωμένο»[1089]. Η διακοπή ωστόσο της αλληλογραφίας του συνθέτη με τον du Locle (ο Méry ήδη από τα μέσα του περασμένου Φεβρουαρίου «ήταν κλεισμένος στο δωμάτιό του λόγω της ασθενείας του, που έμελλε να τον σκοτώσει λίγους μήνες αργότερα»[1090]) «μας εμποδίζει από το να γνωρίζουμε επακριβώς» το πώς η όπερα πήρε την τελική της μορφή «από τη σύνοψη της πρόζας»[1091]. Στο σημείο αυτό εξαιρετικά χρήσιμη αποδεικνύεται η ύπαρξη τριών σχεδίων του λιμπρέττου, γνωστών ως *καφέ*, *μπλε* και *ροζ*, «καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύει μια διαδοχική φάση στη διαμόρφωση του τελικού κειμένου, και με το καθένα να υπομνηματίζεται αργά και με κόπο, και κάποτε να μεταβάλλεται από τον ίδιο τον Verdi»[1092]. Κατά τον J. Budden, από το παραπάνω υλικό πληροφορούμαστε την μεταφορά του προαναφερθέντος μπαλλέττου (στην Γ΄ Πράξη) στην πρώτη σκηνή, ενώ «το duo ανάμεσα στον Carlos και στην Eboli, το οποίο τώρα εξελίσσεται σε trio με την άφιξη του Posa, ακολουθείται από την στέψη του Φιλίππου και τη σκηνή με τους Φλαμανδούς απεσταλμένους, μεταφερμένη τώρα στην κεντρική πλατεία της Μαδρίτης παρά τω καθεδρικώ ναώ του Valladolid και διακοσμημένη με αντιπαρατιθέμενα χορωδιακά». Ο συγγραφέας επισημαίνει ωστόσο πως «μόνο στο ροζ λιμπρέττο υπάρχει αναφορά για μια auto da fé και για μια φωνή από τον ουρανό που υπόσχεται στους μάρτυρες ένα ουράνιο στέμμα»[1093].

Εμπνευσμένος από την παράδοση της grand opéra ο συνθέτης, αποδίδει την έντονα γιορτινή ατμόσφαιρα που επικρατεί στα πλατεία του Καθεδρικού Ναού αρχίζοντας το παρόν Finale «με μια θορυβώδη, εμβατηριακή ορχηστρική εισαγωγή», βασισμένα σ' ένα ρυθμικό σχήμα αποτελούμενο από *εξάηχα δέκατων έκτων* (με ενωμένα τα δύο πρώτα εξ αυτών), καθώς και «ένα πομπώδες εορταστικό χορωδιακό»[1094], «συνοδευόμενο κατά το πλείστον από το παραπάνω σχήμα», το οποίο, κατά τον Budden, «αποτελεί τη μοναδική παραχώρηση του συνθέτη στο τοπικό

[1088] A. Porter, «Verdi' s "Don Carlos"…», ό.π., σελ. 35. Ο συγγραφέας ωστόσο διερωτάται για τους λόγους ένεκα των οποίων «η στέψη του Φιλίππου θα έπρεπε να λάβει χώρα στο μέσον της βασιλείας του», καθώς, όπως αναφέρει, αυτό «ουδέποτε έχει εξηγηθεί ικανοποιητικά». Αναφέρει πάντως πως «είναι αληθές ότι ο Φίλιππος πραγματοποίησε την πρώτη επίσημη εμφάνισή του στην Ισπανία, ως Βασιλιάς, στα πλαίσια μιας πολύ ενδιαφέρουσας auto-da-fé στο Valladolid – την πρώτη όπου κάηκαν Προτεστάντες, […], και ότι παρευρίσκετο και ο Don Carlos». Επισημαίνει όμως πως «αυτό ήταν το 1559, ένα έτος πριν η Ελισσάβετ έλθει στην Ισπανία» (αυτ., παραπ. *). Κατά τον Budden η Σκηνή με το *auto-da-fé* αποτελεί «μια ιδέα ειλημμένη …από τον Cormon» (*The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 16, παραπ. †). Κατά τον συγγραφέα ωστόσο «η Ursula Günther παραπέμπει και σε άλλες πηγές για τη σκηνή αυτή, στην σύγχρονη περιγραφή ενός *auto-da-fé* στο Valladolid τον Μάϊο του 1559, καθώς και στη γκραβούρα του δέκατου έκτου αιώνα του Franz Hogenberg με τίτλο "Ισπανική Ιερά Εξέταση"» [αυτ. Βλ. και κάτωθι, εικ. 1, σελ. 247].

[1089] Αυτ., σελ. 16

[1090] Αυτόθι. Βλ. και P. Southwell-Sander, ό.π., σελ. 109.

[1091] J. Budden, *The Operas*.. Vol. 3, ό.π., σελ. 16.

[1092] Αυτόθι, σελ. 16-17. Βλ. και A. Porter, «The Making of "Don Carlos"», ό.π., σελ. 74, παραπ. 7.

[1093] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 17.

[1094] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 363.

μουσικό ιδίωμα»[1095] (Ricordi, σελ. 332-344). Η είσοδος στη σκηνή ωστόσο «της πομπής με «τους μοναχούς της Ιεράς Εξέτασης να οδηγούν τους αιρετικούς προς τον χώρο του μαρτυρίου»[1096] μεταβάλλει άρδην την αρχική πανηγυρική ατμόσφαιρα. Οι αναφορές των μοναχών στη φοβερή τιμωρία που περιμένει τους αιρετικούς έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τις επευφημίες και τις ζητωκραυγές του πλήθους. Για τους θεωρούντες εαυτούς ως εκπροσώπους του Θεού επί της γης, *η ημέρα που ανέτειλε* δεν είναι ημέρα ευφρόσυνη και πανηγυρική, αλλά *ημέρα οργής, πένθους* και *τρόμου*. Στο επίκεντρο του λακωνικού κηρύγματός τους βρίσκεται ο θάνατος των θρησκευτικών-ιδεολογικών τους αντιπάλων, θεωρούμενος ως έκφραση της δίκαιης οργής του Θεού, άσχετα αν μεθοδεύεται και πραγματοποιείται από ανθρώπους:

Ce jour est un jour de colère,

Un jour de deuil, un jour d' effroi.

Malheur ! Malheur au téméraire

Qui du ciel a bravé la loi !"

(Il dì spuntò, dì del terrore,

[1095] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ 112. Σημειωτέον ότι οι απόψεις του συγγραφέα για το παρόν Finale είναι ιδιαίτερα δυσμενείς, κυρίως όσον αφορά στην αρχή του: μολονότι χαρακτηρίζει ως «δυναμικά, μελωδικά, και ενδεικτικά αξιοσημείωτης δεξιοτεχνίας» τα χορωδιακά και εμβατήρια με τα οποία αρχίζει, θεωρεί πως αυτά «υστερούν ως προς την ευγένεια και το βάθος που η υπόλοιπη παρτιτούρα θα μπορούσε να κάνει κάποιον να προσδοκά». Συγκρίνοντας μάλιστα την αρχή αυτή του Finale με εκείνην της σκηνής της στέψης από την *Giovanna d' Arco*, διαπιστώνει πως αμφότερες αρχίζουν «με αρκετά επιδεικτική μουσική φαντασμαγορία, για την οποία οι βιογράφοι του Verdi θεωρούν αναγκαίο να απολογούνται, ακόμη κι όταν δεν την καταδικάζουν εξ ολοκλήρου».

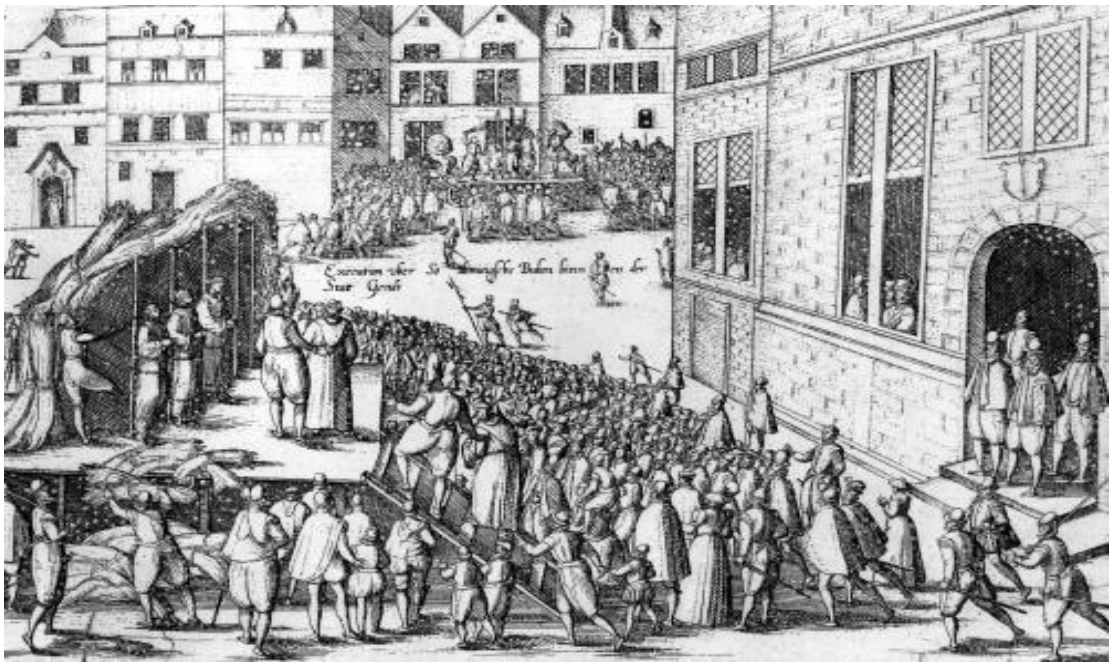
Ως μια πιθανή εξήγηση για τον κοινότοπο χαρακτήρα της μουσικής στο σημείο αυτό εκλαμβάνει ο Budden τη βούληση του συνθέτη να εκφράσει με τον τρόπο αυτό «τα συναισθήματά του για την *auto da fé*, που αναμφίβολα τον συνταράσσει όπως συνετάραζε ένας ταυρομάχος τον συμπατριώτη του Busoni». Ο συγγραφέας θεωρεί ωστόσο πως «αυτή είναι η τεχνική του φυλλαδιογράφου, και όχι του σοβαρού συνθέτη». Επικαλείται μάλιστα το παράδειγμα του Wagner, του οποίου η μουσική για τους *κακούς* «αποκαθιστά την αξιοπρέπειά τους, και μαζί με αυτήν, την ισότητα μέσα στο δράμα μεταξύ των ανθρώπων». Όμοια ανεπαρκής, εξάλλου, αποδεικνύεται κατά τον Budden, και η ερμηνεία του ύφους του αυτού στα πλαίσια μιας «μουσικής για το κοινό», όπως εξελάμβανε αυτήν η εποχή του ρομαντισμού. Αντίθετα ο συγγραφέας επιχειρεί να αξιολογήσει το παρόν finale με βάση τα κρατούντα στην Παρισινή Opéra, για την οποία, εξάλλου, «γράφτηκε σαφώς» ο *Don Carlos*: εκκινώντας από τις απόπειρες του Meyerbeer να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη μουσική και στο «θέαμα» μέσα από τον «κάπως σπάνιο συνδυασμό ποικίλων σκηνικών στοιχείων με την κατάλληλη για το καθένα μουσική απεικόνιση», καταλήγει στο συμπέρασμα πως το εν λόγω finale «μπορεί να θεωρηθεί ως ένα αξιόλογο δείγμα του είδους του», καθώς, «σε αντίθεση με τους "πίνακες" του Meyerbeer, με τους οποίους τόσο συχνά συγκρίνεται, δίδει μια σίγουρη αίσθηση μουσικής αρχιτεκτονικής […]». Προς επίρρωση μάλιστα της θέσης του αυτής, επικαλείται την ύπαρξη σε αυτό «τεσσάρων ευκρινώς διακρινομένων τμημάτων, το καθένα με τη δική του ξεχωριστή τονική περιοχή», αλλά και την ύπαρξη ειδικότερα στην παρούσα πρώτη ενότητα *τριών μουσικών ιδεών*, «τόσο αντίθετων, που να δημιουργούν μια έντονη φωτοσκίαση» (αυτ., σελ. 111-112).

[1096] Αυτόθι, σελ. 112, όπου παρατίθενται και οι σχετικές «σκηνοθετικές οδηγίες» (*Disposizione scenici*) τόσο για την εκδοχή του 1867, όσο και για εκείνην του 1884 (παραπ. †).

Il dì tremendo, il dì feral.

Morran, morran! Giusto gli è il rigor

Dell' Immortal.)



Εικ. 1

Η υποκρισία των Ιεροεξεταστών ωστόσο υπερβαίνει κάθε όριο στην «αποτίμηση» της λύτρωσης των μελλοθανάτων: η *μετάνοια*, ερμηνευομένη ως αποκήρυξη ενώπιον του πλήθους των θεωρουμένων ως αιρετικών πεποιθήσεων, έστω και την ύστατη στιγμή, μπορεί να εξασφαλίσει τη συγγνώμη και να λυτρώσει τους καταδίκους από το επικείμενο μαρτύριο:

Mais le perdon suit l' anathème

Si le pécheur épouvanté

Se repent à l' heure suprême

Sur le seuil de l' éternité !

(*Ma di perdon voce suprema*

All' anatema succederà

Se il peccator all' ora estrema

Si pentirà!)[1097].

[1097] Το σύντομο αυτό επεισόδιο απηχεί τόσο εξ επόψεως δραματικής, όσο και μουσικής απόδοσης, το Largo από την Α΄ Πράξη του *Dom Sébastien*, όπου μια αντίστοιχη πομπή Ιεροεξεταστών δικαστών οδηγεί στην πυρά την Αφρικανή σκλάβα Zaida (βλ. άνωθι, καθώς και Ashbrook, *The operas*…, ό.π., σελ. 514).

Στο ήδη γνωστό της άρθρο η Michaela Fridrich ωστόσο (βλ. άνωθι, σελ. 184, παραπ. 713), έχοντας ήδη αναφερθεί στις ιστορικές ανακρίβειες και παραποιήσεις που καταγράφονται τόσο στο έργο του Schiller, όσο και στην όπερα του Verdi, θεωρεί πως, όμοια με την Σκηνή ανάμεσα στον Φίλιππο και στον Μ. Ιεροεξεταστή, έτσι και στην παρούσα Σκηνή η διήγηση του λιμπρέττου (η οποία, όπως ήδη αναφέραμε, δεν προέρχεται από το κείμενο του Γερμανού δραματουργού) η σχετική με την απεικόνιση της Ιεράς Εξέτασης και του έργου που επιτελούσε παρουσιάζει στοιχεία υπερβολής.

Παρά το γεγονός ότι «για τις μεθόδους που εφάρμοζε» η Ισπανική Ιερά Εξέταση «εξακολουθούν να υπάρχουν ακόμη και σήμερα σκοτεινές δοξασίες», με τον σχετικό όρο να «ανακαλεί συνήθως εικόνες θανάτου στην πυρά, βασανιστηρίων και άλλων αγριοτήτων […], είναι οπωσδήποτε γεγονός ότι κάποιο σοβαρό αντιστασιακό κίνημα κατά της Ιεράς Εξέτασης δεν υπήρξε ποτέ στη διάρκεια των αιώνων της δράσης της, και ότι μάλιστα σε γενικές γραμμές επρόκειτο για θεσμό που έχαιρε γενικής εκτίμησης. Θάνατοι στην πυρά και βασανιστήρια ήταν βέβαια αναπόσπαστο μέρος των δικαστικών διαδικασιών της, δεν αποτελούσαν όμως το ίδιο το νόημα και το_σκοπό της». Περαιτέρω η συγγραφέας μας υπενθυμίζει και το ότι «τα βασανιστήρια αποτελούσαν θεμιτό δικαστικό μέσο για την αποκάλυψη της αλήθειας και μετά τον 16ο αιώνα, το οποίο μάλιστα χρησιμοποιούσαν και άλλα κοσμικά και εκκλησιαστικά δικαστήρια εκτός Ισπανίας», αλλά και το ότι «ούτε ο θάνατος στην πυρά ήταν επινόηση της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης, αλλά ένας τρόπος εκτέλεσης θανατοποινιτών ευρύτατα διαδεδομένος από καιρό σε ολόκληρη την Ευρώπη. Οι ιεροεξεταστές επέβαλλαν το θάνατο στην πυρά σχετικά σπάνια και μόνο σε έσχατες περιπτώσεις αμετανοήτων αιρετικών»[1098].

Αναφερομένη περαιτέρω η Fridrich στις διαδικασίες «που ακολουθούσε το Sanctum Officium», θεωρεί πως αυτές «στόχευαν στη συμφιλίωση του αιρετικού με την Εκκλησία. Η πυρά απειλούσε μόνο όσους δεν έδειχναν μετάνοια ή ήταν υπότροποι. Οι ιεροεξεταστές χρησιμοποιούσαν κάθε μέσο κατά την ανάκριση για να πετύχουν τη μετάνοια του αιρετικού και ν' αποφύγουν τη θανατική του καταδίκη. Όταν και εφόσον λάμβαναν χώρα θανατικές εκτελέσεις στην πυρά, αυτό συνέβαινε στο πλαίσιο του άουτο ντα φε – που στην κυριολεξία σημαίνει «πράξη πίστεως» – και το οποίο με τον καιρό εξελίχτηκε σε κανονικό λαϊκό πανηγύρι»[1099].

Με βάση αυτή την εξέλιξη η Fridrich θεωρεί πως «η μεγαλειώδης από μουσική και θεατρική άποψη εικόνα του άουτο ντα φε στον Βέρντι αποδίδει ιστορικώς αρκετά πιστά την εορταστική ατμόσφαιρα ενός τέτοιου δημόσιου μαζικού θεάματος»[1100]. Στη συνέχεια ωστόσο, το ξεχωριστό δραματικό περιεχόμενο της πομπής δίδει την ευκαιρία στον συνθέτη να αναδείξει και πάλι τη δεξιοτεχνία του ως προς την απόδοση μέσα από τη μουσική του έντονων δραματικών αντιθέσεων: την ευφρόσυνη ατμόσφαιρα που αναδυόταν τόσο μέσα από το φανταχτερό και σχεδόν αδιάκοπο ορχηστρικό tutti όσο και από τη σταθερή επικράτηση μειζόνων τονικοτήτων (της Μι, καθώς και της Δεσπόζουσάς της) ανατρέπει και επισκιάζει πλήρως «ένα περισσότερο σκοτεινό ηχοχρωματικά πένθιμο εμβατήριο [*marcia funebre*]», το οποίο και εισάγει την παραπάνω πομπή, «ενώ μια χορωδία μπάσσων από τους μοναχούς ψάλλει σε unisono για την ημέρα της τιμωρίας»[1101]. Η αναπάντεχη αυτή μεταβολή ύφους στη μουσική καταδεικνύεται αρχικά με την αντίστοιχη μεταβολή του τονικού πλαισίου, συγκεκριμένα με την ακαριαία επικράτηση της *ελάσσονος τονικής*, κυρίως όμως μέσα

[1098] M. Fridrich, ό.π., σελ. 39.
[1099] Αυτ., σελ. 39-40.
[1100] Αυτ., σελ. 40.
[1101] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 363.

από μια εντελώς διαφορετική ενορχήστρωση: το χαρακτηριστικά «σκοτεινό» ηχόχρωμα που δημιουργείται από τον συνδυασμό των χαμηλών περιοχών του κλαρινέττου και του φαγκόττου, σε συνδυασμό με το pizzicato των βιολοντσέλλων, αλλά και το arco σε ταυτοφωνία από τα δύο πρώτα κοντραμπάσσα κρίνεται ως το πλέον κατάλληλο προκειμένου να αποδοθεί το άσμα των μοναχών, με κύριο χαρακτηριστικό την ανιούσα και κατιούσα βηματική κίνηση στα όρια μιας 3ης, αρχίζοντας από τον την οξυμμένη 4η βαθμίδα και καταλήγοντας με κίνηση που μοιάζει με «αλυσσίδα» σε πτώση στην Τονική. Τόσο η εξαιρετικά περιορισμένη μελωδική κίνηση, όσο – και κυρίως – η μονότονη επανάληψη του αυτού ρυθμικού σχήματος δικαιολογούν απόλυτα τις επιφυλάξεις του Budden ως προς το να χαρακτηρίσει αυτήν ως μελωδία[1102]. Ανάλογου ύφους και το συνοδευτικό υπόβαθρο της παραπάνω «μελωδίας», με τον μουντό ήχο από τις μικρές τρίτες των άλλων δύο σόλο κοντραμπάσσων, ενισχυομένων από τα φαγκόττα, το οφίκλειδο και τα τύμπανα – κατά τον Budden, «μια αξιόλογη περίπτωση κρουστής ενορχήστρωσης προ-Stravinsky»[1103]. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε και τον ιδιαίτερα «απειλητικό βρυχηθμό» από το unisono των τριών τρομπονιών, από το 4ο μέτρο κ.ε. Τόσο οι μεγάλες ρυθμικές αξίες της παρέμβασής τους αυτής, και μάλιστα σε σχετικά χαμηλή περιοχή της έκτασής τους (Σολ[1] δίεση), όσο και οι διαφωνίες που δημιουργούνται σε σχέση με το όλο αρμονικό πλαίσιο, δημιουργούν όντως μιαν αίσθηση τρόμου, που δικαιολογημένα ο Budden χαρακτηρίζει ως «περισσότερο δυσοίωνη ακόμη και από το μοτίβο του θανάτου στην Gran Cassa»[1104] (Ricordi, σελ. 345-347, μ. 5).

Ο χαρακτήρας της μουσικής μεταβάλλεται για άλλη μια φορά, τώρα με αφορμή την εξαγγελία των μοναχών περί απαλλαγής από τον φρικτό θάνατο όσων μετανοήσουν. Το τετράστιχο με τις δελεαστικές υποσχέσεις των Ιεροεξεταστών, αποδιδόμενο από την ίδια χορωδία και σε ύφος όμοιο με εκείνο της προηγούμενης στροφής, πλαισιώνεται από μια «λυρικότερη μουσική ιδέα»[1105]: μια ιδιαίτερα εκφραστική (*cantabile espressivo*) μελωδία «παρηγορητικής συμπόνιας, του είδους εκείνου που ο Verdi χρησιμοποιούσε σπάνια, αλλά πάντα με εξαιρετικά συγκινητικό τρόπο»[1106]. Ο Budden θεωρεί το καινούργιο αυτό θέμα ως το «τρίτο στοιχείο» του παρόντος finale[1107], ενώ αναμφίβολα την εκφραστικότητά της οφείλει στην απόδοσή της από τα βιολοντσέλλα, των οποίων οι φθόγγοι της υψηλής περιοχής προσδίδει μια «ξεχωριστή ευγλωττία […]»[1108]. Εξίσου σημαντική και η συνεισφορά των ξυλίνων πνευστών, με τους κρατημένους φθόγγους από τα δύο φλάουτα, συνδυαζομένους στα τέλη των φράσεων με εκείνους του φαγκόττου και του κόρνου, ταυτόχρονα με ένα crescendo (Ricordi, σελ. 347, μ. 6 – σελ. 348, μ. 3).

Τη σύντομη αυτή παρένθεση «φιλανθρωπίας» διαδέχεται η απαράλλακτη επανάληψη από τη χορωδία του προηγηθέντος τετράστιχου, με την ενότητα να προσλαμβάνει τελικά τριμερή μορφή (Ricordi, σελ. 348, μ. 3 – σελ. 349, μ. 2). Το βαθύτερο νόημα ωστόσο της συγκεκριμένης μουσικής ενότητας, πέραν της συμμετρίας

[1102] *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 112.
[1103] Αυτόθι.
[1104] Αυτόθι. Βλ. και F. Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 204.
[1105] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 202.
[1106] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 363. Κατά τον συγγραφέα η συγκεκριμένη μελωδία «ανακαλεί στη μνήμη… το επισφράγισμα στο "Il lacerato spirito" του Fiesco στον *Simon Boccanegra*, ενώ θεωρεί πως ο Verdi την παρενέβαλε προκειμένου να παρηγορήσει και ο ίδιος τα πάσχοντα θύματα του αγώνα ενάντια στην τυραννία της εκκλησίας (αυτ.).
[1107] *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 113.
[1108] Αυτόθι.

που εξασφαλίζει στο παρόν Finale θα αναδειχθεί πλήρως στο τέλος της όλης Σκηνής, ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση του μαρτυρίου των αιρετικών (βλ. κάτωθι, σελ. 288-289).

Εξ ολοκλήρου θρησκευτική, όμως με εντελώς διαφορετικό ύφος[1109] και η σκηνή της ανάδειξης του εστεμμένου Φιλίππου, θεωρουμένη υπό του Budden ως το «Τρίτο Μέρος» του Finale, φέρουσα τον τίτλο της *Τελετής*[1110]. Το έναυσμα για την αρχή της τελετής δίδεται από τον Βασιλικό Αγγελιοφόρο (*Le Heraut Roayal*), ο οποίος με ένα «ασυνόδευτο οκτάμετρο *arioso*»[1111] προστάζει το άνοιγμα των θυρών του ναού, ώστε να μπορέσει το συγκεντρωμένο πλήθος ν' αντικρύσει επιτέλους τον βασιλιά του:

Ouvrez-vous, ô portes sacrées !

Maison du Signeur, ouvre-toi !

O voûtes vénérées,

Rendez-nous notre Roi !"

(*Schiusa or sia la porta del tempio!*

O magion del Signor, t' apri omai!

Sacrario venerato,

A noi rendi il nostro Re!).

Η μελωδική φράση του κήρυκα, η οποία, κατά τον Budden, φέρει χαρακτηριστικά όμοια μ' εκείνην «του Γενοβέζου συναδέλφου του στον αναθεωρημένο *Simon Boccanegra* όταν προστάζει να σβήσουν τα φώτα»[1112], επαναλαμβάνεται από τη χορωδία αυτούσια και χωρίς συνοδεία από την ορχήστρα, εναρμονισμένη όμως «με τις κατάλληλες κατά περίπτωση τροπικές αρμονίες»[1113] (Ricordi, σελ. 375), συμβάλλοντας έτσι περαιτέρω στην ανάδειξη της επισημότητας και της θρησκευτικής λαμπρότητας της Σκηνής. Ο επίσημος εκκλησιαστικός χαρακτήρας αυτής ωστόσο διαφαίνεται ακόμη πιο έντονα με την παρέμβαση της ορχήστρας από κοινού με την μπάντα, αμέσως έπειτα από την ολοκλήρωση του χορωδιακού: η κορύφωση της τελετής πραγματοποιείται με την ανάκρουση ενός σύντομου θέματος, του οποίου η επανάληψη στην περιοχή της Δεσπόζουσας και κατόπιν σ' εκείνην της Σχετικής Ελάσσονος (Λα) πλαισιώνει με τον πλέον κατάλληλο τρόπο το άνοιγμα των θυρών του ναού, την ενώπιον όλων εμφάνιση του εστεμμένου Φιλίππου, καθώς και την απόδοση τιμών προς αυτόν από το σύνολο των παρευρισκομένων: *Les portes de l' église, en s' ouvrant, laissent voir Philippe, couronne en tête, marchant sous un dais, au millieu des Moines. Les seigneurs s' inclinent. Les peuple s' agenouille*.

Τόσο η αποκλειστική χρήση συμπαγών συγχορδιών, όσο και η χρήση και εδώ αρμονιών με «τροπικό» (modal) χρώμα, όπως εκείνη της ΙΙΙ βαθμίδας (εναλλασσόμενη με την Τονική) στο 1ο και στο 2ο μέτρο κάθε φράσης, δίδουν σαφώς την αίσθηση Χορικού, ενώ η απόδοση των παραπάνω συνηχήσεων από ένα αδιάκοπο ορχηστρικό

[1109] Κατά τον Budden «η ατμόσφαιρα εδώ μεταβάλλεται άμεσα από κοσμική σε εκκλησιαστική» (αυτ., σελ. 116).
[1110] Αυτόθι.
[1111] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 364.
[1112] Αυτόθι.
[1113] Αυτόθι.

tutti αποτελεί την πιστότερη απομίμηση του ήχου του εκκλησιαστικού οργάνου. Την ατμόσφαιρα θρησκευτικής τελετής ενισχύουν επίσης και οι σύντομες παρεμβάσεις των χαλκίνων της μπάντας (φανφάρες), με αρπισμούς στα τέλη των φράσεων[1114] (Ricordi, σελ. 376-378).

Αντίθετα η (αυτο)ανακήρυξη του Φιλίππου ως «ελέω Θεού μονάρχη», προοριζομένου να εκδικείται εξ ονόματός Του και να τιμωρεί «με φωτιά και με τσεκούρι» οποιονδήποτε παραβάτη του νόμου Του και αρνητή του θελήματός Του προκαλεί, όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Budden, «πραγματικό θρησκευτικό δέος»[1115]:

En plaçant sur mon front, peuple, cette couronne,

J' ai fait serment au Dieu qui me la donne

De la venger par le fer et le feu !

(*Nel posar sul mio capo la corona,*

Popol, giurai al ciel, che me la dona,

Dar morte ai rei col fuoco e con l' acciar.)

Η αντίστοιχη με τους παραπάνω στίχους οκτάμετρη φράση του, αρχίζοντας από recitativo, προσλαμβάνει σταδιακά μορφή ολοκληρωμένης μελωδίας, κυρίως χάρη στις τονικές μεταβολές, αλλά και στις παρεμβάσεις της ορχήστρας. Ειδικότερα, ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η συγχορδία της Τονικής της Λα ύφεση μείζονος κατά τη στιγμή που ο βασιλιάς αναφέρεται στο στέμμα του ως σύμβολο εξουσίας, καθώς οι φθόγγοι της εν λόγω συγχορδίας αποδίδονται από τα κλαρινέττα (και πάλι στη χαμηλότερη περιοχή της έκτασής τους), καθώς και από τα τέσσερα φαγκόττα.

Η αναφορά του στις προθέσεις του έναντι των «απίστων» στον τελευταίο στίχο οδηγεί τελικά σε πτώση στη Ντο ελάσσονα. Την ίδια στιγμή τονίζεται ιδιαίτερα και η επίδειξη πυγμής από μέρους του ισπανού μονάρχη με την κορύφωση της ήδη ευρισκομένης στην οξύτερη περιοχή της έκτασης του basso μελωδικής γραμμής του στο Μι^3 ύφεση˙ μια κορύφωση που επέρχεται υπογραμμιζόμενη σταθερά από τους τονισμένους συγχορδιακούς φθόγγους των παραπάνω πνευστών, στα οποία προστίθενται και τα κόρνα.

Το πλήθος ωστόσο εμφανίζεται και πάλι πειθήνιο, πρόθυμο να υπακούσει και αδύναμο να αντιδράσει στην επίδειξη ισχύος από την πλευρά της θρησκευτικής, όσο και της κοσμικής εξουσίας. Η απάντησή του στις εξαγγελίες του βασιλιά δεν είναι παρά η δοξολογία τόσο του ιδίου, όσο και του Θεού: *Gloire à Philippe! Gloire a Dieu!* (*Gloria a Filippo! Gloria al ciel!*), την οποία ο συνθέτης αποδίδει με μια σύντομη φράση, σε ύφος όμοιο με της τελετής που μόλις προηγήθηκε και «που οδηγεί τη μουσική προς την ηλιόλουστη Μι ύφεση μείζονα. Λίγα μέτρα μουσικής σε ύφος επίσημης πομπής», με τους πολύφθογγους συγχορδιακούς σχηματισμούς αρχικά των χαλκίνων και στη συνέχεια του συνόλου της ορχήστρας να πλαισιώνουν τις φωνές της χορωδίας, που οδηγούν στη συνέχεια «σε ένα γαλήνιο θέμα από τα έγχορδα» [1116],

---

[1114] Κατά τον J. Budden οι συγκεκριμένες «τροπικές (modal) αποκλίσεις», *σφραγίζοντας* το «αργού βηματισμού» και «υπογραμμιζόμενο από τις φανφάρες της μπάντας ορχηστρικό μοτίβο», αποκαθαίρουν στη μουσική και την παραμικρή νύξη κοσμικού χαρακτήρα (*The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 116).

[1115] Αυτόθι.

[1116] Αυτόθι.

δημιουργώντας μιαν ατμόσφαιρα ειρήνης και ευταξίας, αποτέλεσμα της παρουσίας του Θεού μέσω των θρησκευτικών και κοσμικών αρχόντων (Ricordi, σελ. 379-380).

Στην πραγματικότητα όμως *πρόκειται για μια ψευδαίσθηση*: η πτώση του προαναφερθέντος από τα έγχορδα «διακόπτεται μ' έναν διακριτικό αλλά συναρπαστικό τρόπο – μια όμοια με θρόισμα ελαττωμένη εβδόμη στα βιολιά και στις βιόλες (sic), καθώς ο Φίλιππος βλέπει ξαφνικά έξι άνδρες ντυμένους στα μαύρα να γονατίζουν εμπρός του»[1117]: πρόκειται για έξι Φλαμανδούς απεσταλμένους, τους οποίους μάλιστα έχει οδηγήσει ως εκεί ο ίδιος ο γιος του Βασιλιά. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Carlos, οι μαυροφορεμένοι Φλαμανδοί βρίσκονται εκεί προκειμένου «να εκλιπαρήσουν την προστασία του Φιλίππου από τα στρατεύματα κατοχής του Alva»[1118].

Οι εκπρόσωποι του καταπιεσμένου λαού της Φλάνδρας ουδόλως εμφανίζονται με επαναστατικές διαθέσεις ενώπιον του Φιλίππου. Στις εκκλήσεις τους προς αυτόν αναγνωρίζουν και σέβονται την εξουσία του, ενώ δεν παραλείπουν να προσδώσουν σε αυτήν και «θεόσταλτο» χαρακτήρα. Όμως κατ' αυτούς η αποστολή του Φιλίππου ως «ελέω Θεού» ηγέτη δεν μπορεί να είναι η καταστολή και η βία˙ η φωτιά και το τσεκούρι επ' ουδενί δεν μπορούν να θεωρούνται ως μέσα επιβολής της τάξης και του θείου Νόμου. Προφανώς, κατ' αυτούς, λίγο πριν ο Βασιλιάς ζητούσε με ευλάβεια στο ναό από τον ουράνιο βασιλέα «την ευσπλαγχνία και την ειρήνη». Καλείται λοιπόν τώρα να αποδείξει ενώπιον όλων το πραγματικό νόημα της θεόπεμπτης εξουσίας του. Καθώς αντλεί την εξουσία του από τον ίδιο τον Θεό, πρέπει άμεσα να συνδράμει και να σώσει το καταπιεσμένο έθνος:

Si votre âme attendrie

A puisé la clémence et la paix au saint lieu,

Sauvez notre Patrie,

O Roi puissant, vous qui tenez la puissance de Dieu !

(*Se pietoso il tuo core*

La clemenza e la pace chiedea nel tempio,

Pietà di noi ti prenda, e salva il nostro suol,

O Re, che avesti il tuo poter da Dio.)

Αναμφισβήτητα η παρουσία των Φλαμανδών απεσταλμένων προκάλεσε έντονη συγκίνηση στον συνθέτη. Αυτό αποδεικνύει το εκφραστικότατο *cantabile* που ακολουθεί, μια «θερμή, υποβλητική μελωδία» κατά τον Budden[1119], «οι σκοτεινές αποχρώσεις της οποίας συνδυάζονται με την ορχηστρική συνοδεία, όπου τα χαμηλότερα έγχορδα διπλασιάζουν τα μέρη των φωνών»[1120]. Ειδικότερα, το unisonοτων έξι απεσταλμένων (bassi)[1121], το οποίο ο Herrmann θεωρεί αντίστοιχο

[1117] Αυτόθι.
[1118] Αυτόθι.
[1119] Αυτόθι.
[1120] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 364.
[1121] Κατά τον Budden «οι απαιτήσεις της σκηνής αυτής είχαν εξαντλήσει τις δυνάμεις της χορωδίας της Opéra σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι Φλαμανδοί απεσταλμένοι έπρεπε να καλυφτούν από τον Auber με προχωρημένους μαθητές του Conservatoire του Παρισιού. Ανάμεσα στα ονόματα που αναφέρονται στη λίστα είναι εκείνο του Maurel, σχεδόν βέβαιου

εκείνου των περίφημων εκείνων χορωδιακών της πρώτης περιόδου του συνθέτη, όπως το «Va, pensiero» και το O Signore, dal tetto natio» [1122], διπλασιάζεται από τις βιόλες, για τις οποίες μάλιστα ο συνθέτης επισημαίνει αποκλειστική χρήση της χαμηλότερης χορδής (IV. Corda), αλλά και από τα τσέλλα, ένας συνδυασμός που, σύμφωνα με τον Budden, «μεταδίδει έναν μεστό ήχο», ενώ το συνοδευτικό πλαίσιο διαμορφώνεται αφ' ενός από τους συνεχείς staccato αρπισμούς σε όγδοα, αποδιδόμενους από τα 4 φαγκότα, κυρίως όμως από το γνωστό «θρηνητικό μοτίβο», την «κλαίουσα acciacatura» κατά τον Budden[1123], αποδιδομένη «αμέσως έπειτα από τον πρώτο και τον τρίτο χρόνο σε κάθε μέτρο» από το όμποε και το κόρνο, «ως υπενθύμιση πως οι απεσταλμένοι πενθούν»[1124] (Ricordi, σελ. 382-384).

Η διαρκείας 23 μέτρων μελωδία των απεσταλμένων, παρουσιάζοντας κατά τον Budden «μια κάποια ελευθερία» ως προς τη δομή της, στην πραγματικότητα όμως έχουσα «μιαν επιδέξια ποικιλόμορφη συμμετρία»[1125], «κάνει την αρχή για ένα μεγαλόπρεπο concertato»,[1126] ως «η πρωταρχική ιδέα αυτού»[1127] – ένα ακόμη στοιχείο που αποδεικνύει τη σημασία που ο συνθέτης προσδίδει στην παρουσία των *deputati*.

Η αντίδραση του Φιλίππου ωστόσο είναι ακαριαία. Αδυνατώντας πλήρως να κατανοήσει τον πόνο του καταδιωκόμενου λαού, όπως αυτός εκφράστηκε από τους εκπροσώπους του, ζητεί άμεσα την απομάκρυνσή τους. Εκείνο όμως που προκαλεί εντύπωση, είναι η κατηγορία που εντελώς αβασάνιστα προσάπτει σε αυτούς. Πριν προλάβουν καν να ολοκληρώσουν τον λόγο τους, σπεύδει να τους επιτεθεί φραστικά, χαρακτηρίζοντάς τους, ως «απίστους» και «επαναστάτες». Από τον πρώτο κιόλας στίχο της απάντησής του διαφαίνεται η πλήρης διαστρέβλωση κάθε έννοιας ηθικής, αυτού του αληθινού νοήματος του Ευαγγελίου, καθώς εντελώς απροκάλυπτα προβάλλεται από εκείνον η πλήρης ευθυγράμμιση του θείου θελήματος με την κοσμική εξουσία:

δημιουργού του Ιάγου και του Falstaff». Σύμφωνα με επιστολή του προς τον Giulio Ricordi εξάλλου, «για την Ναπολιτάνικη παρουσίαση του 1872 ο Verdi ζητούσε ο αριθμός των απεσταλμένων να αυξηθεί σε 8, ή ακόμη και σε 10». (*The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 116, παραπ. *).

[1122] Ό.π., σελ. 133.

[1123] Αυτόθι, σελ. 117

[1124] Αυτόθι. Κατά τον μελετητή, η εκφραστικότητα της συγκεκριμένης μελωδίας θα οδηγούσε τον Elgar να της προσδώσει τον χαρακτηρισμό *nobilmente*. Η ομοιότητα ωστόσο που κατ' αυτόν παρουσιάζει η εν λόγω μελωδία με το «εισαγωγικό θέμα της Συμφωνίας σε Λα ύφεση μείζονα του Elgar υπογραμμίζεται ακόμη περισσότερο στην αρχική ενορχήστρωση», όπου ο συνθέτης «στη θέση του σχήματος με τα staccato όγδοα από τα φαγκότα», έχει στα βιολιά μια μελωδική κίνηση με τέταρτα και σε ατόνιστους χρόνους (σελ. 116, παραπ. †). Σύμφωνα με τον A. Porter εξάλλου, «το staccato "όμοιο με περπάτημα basso" για τα τέσσερα φαγκότα σε unisono, που συνοδεύει τις φωνές των Φλαμανδών απεσταλμένων και προσδίδει στις εκκλήσεις τους το σκοτεινό, χαρακτηριστικό του ύφος, υπήρξε αποτέλεσμα μιας δεύτερης σκέψης». Κατά τον εν λόγω μελετητή, όπως δείχνει «το αρχειακό υλικό της Opéra», η τελική παρτιτούρα διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια των δεκαπέντε δοκιμών που προηγήθηκαν της πρεμιέρας του 1867, όπου μεταξύ άλλων φαίνεται πως «αρχικά το πρώτο φαγκόττο κυρίως διπλασίαζε τους απεσταλμένους, ενώ το δεύτερο παρείχε ένα απαλό μπάσσο». Κατά τον Porter, η συγκεκριμένη εκδοχή «παίχτηκε στις δοκιμές, γι' αυτό και υπάρχουν σημειώσεις με μολύβι στις πάρτες των μουσικών, προτού να αλλάξει στην εκδοχή που γνωρίζουμε σήμερα» («The Making of "Don Carlos"», ό.π. , σελ. 80).

[1125] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 117

[1126] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 202.

[1127] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 117.

A Dieu vous êtes infidèles,

Infidèles à voter Roi.

Ces suppliants sont des rebelles.

Gardes ! Eloignez-les de moi !

(*A Dio voi foste infidi,*

Infidi al vostro Re,

Son i Fiamminghi a me ribelli:

Guardie, vadan lontan da me.)

Ο θυμός του Βασιλιά απηχείται στη μουσική «σε ένα οργισμένο arioso»[1128], με κύρια χαρακτηριστικά τόσο την άμεση τονική μεταβολή προς την Ελάσσονα Τονική, τη συχνή χρήση σχημάτων με *δέκατα έκτα*, αλλά και την αισθητή αλλαγή της ορχηστρικής συνοδείας, όπου το staccato με τα *επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα* στους συγχορδιακούς σχηματισμούς των εγχόρδων, «σαν μια οργισμένα υψωμένη γροθιά»[1129], συνάδει απόλυτα με την προσωρινή, έστω, αλλαγή της ατμόσφαιρας.

Αρωγούς στην επίθεσή του αυτή έχει ο βασιλιάς τους παρισταμένους Μοναχούς της Ιεράς Εξέτασης (*Six Moines / Sei Frati*), που με το γνωστό τους πνεύμα «αφορισμού» σπεύδουν ομού και μετ' επιτάσεως να χαρακτηρίσουν ως *απίστους έναντι του Θεού* τους Φλαμανδούς απεσταλμένους:

Les Flamands sont des infidèles,

Ils ont bravé, bravé la loi.

(*Ah, son costor infidi,*

In Dio non han la fé).

Ανάλογα δυναμικά εισέρχονται και οι φωνές των Μοναχών κατά την απόδοση του πρώτου εκ των παραπάνω στίχων, με μια μάλλον αδιάφορη μελωδική γραμμή που διπλασιάζεται από τα φαγκόττα, τα τρομπόνια, το οφίκλειδο και τα «χαμηλά» έγχορδα (εν μέρει και από τα βιολιά).

Αντίθετα οι λόγοι των Φλαμανδών αγγίζουν τις καρδιές τόσο του ανώνυμου πλήθους, όσο και των «ευγενών», που, «προσθέτοντας τις εκκλησεις τους σ' εκείνες των απεσταλμένων»[1130], ζητούν από κοινού από τον βασιλιά να σπλαγχνιστεί το μαρτυρικό έθνος[1131]:

Etendez sur leurs fronts votre main souveraine

Sire, prenez pitié d' un peuple infortuné,

[1128] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 364.

[1129] Budden, The Operas… Vol. 3, ό.π., σελ. 117

[1130] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 202.

[1131] Κατά τον Lewsey «είναι η πρώτη αναφορά στην όπερα καθαρού διαχωρισμού ανάμεσα στη μοναρχία και στην εκκλησία αφ' ενός και στο υπόλοιπο πλήθος αφ' ετέρου, που περιλαμβάνει πολλούς από τους αξιωματούχους που περιβάλλουν τον Βασιλιά» (ό.π., σελ. 119).

Qui va, sanglant, traînant sa chaîne,

Au désespoir, à la mprt condammé !

(*Su di lor stenda il Re la sua mano sovrana,*

Trovi pietà, signor, il Fiammingo nel duol:

Nel suo martir presso a morir,

Ei manda già l' estremo suo sospir.).

Οι φωνές «της Ελισσάβετ, του Thibault, του Carlos, του Rodrigo και της υπόλοιπης χορωδίας» αντιπαρατίθενται σ' εκείνες της αλαζονείας και του θρησκευτικού μένους εισάγοντας ένα καινούργιο θέμα στην τονικότητα της Ντο ύφεση μείζονος και αποτελούμενο από ένα μοτίβο με τρίηχα[1132]. Το συγκεκριμένο θέμα, επαναλαμβανόμενο εκ δευτέρου εναλλάξ με εκείνο του Φιλίππου και ταυτόχρονα με επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής δημιουργεί την πρώτη έντονη αντίθεση στο πολύπτυχο αυτό σύνολο. Εκείνο όμως που δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης εμβαθύνει στην παραπάνω αντίθεση, αναδεικνύοντας τελικά την αδυναμία της κοσμικής και της θρησκευτικής εξουσίας να κάμψει το ηθικό φρόνημα και τα ανθρωπιστικά συναισθήματα των λοιπών παρισταμένων. Πέραν, λοιπόν, της αντίθεσης ως προς το προαναφερθέν ρυθμικό μοτίβο με τα δέκατα έκτα, κυρίαρχο ρυθμικό σχήμα στη μελωδική γραμμή του Βασιλιά, αλλά εφεξής και σ' εκείνη των μοναχών, οι φωνές των παραπάνω σολίστ (και αυτές της χορωδίας) *μεταβάλλουν διαρκώς το τονικό πλαίσιο* κατά μία *μικρή τρίτη ψηλότερα* σε κάθε επανάληψη της φράσης τους[1133]. Η παραπάνω επεξεργασία σταδιακά οδηγεί στο περιθώριο του όλου μουσικού πλαισίου τις φωνές του Φιλίππου και των μοναχών, κάνοντας αυτές τελικά ν' ακούγονται σαν απεγνωσμένες προσπάθειες επίδειξης ισχύος (Ricordi, σελ. 385-388, μ. 2).

Η υποβάθμιση αυτή μέσα της παρουσίας του βασιλιά και των υποστηρικτών του ολοκληρώνεται με την εισαγωγή «ενός λυρικού θέματος στην δεσπόζουσα»[1134] (Μι ύφεση μείζονα). Παρά τη χρήση εντελώς διαφορετικών ρυθμικών σχημάτων, αλλά μιας υποτυπώδους αντιστικτικής επεξεργασίας, όπου οι φωνές των μοναχών μιμούνται εκείνην του Φιλίππου, ως ο «απόηχος» αυτής, η επικράτηση της καινούργιας μελωδίας είναι πασιφανής, ενώ η ευρύτερη χρήση «αντιτιθεμένων ρυθμικών σχημάτων (όγδοα έναντι τριήχων, τρίηχα έναντι δέκατων έκτων) προσθέτει μια ξεχωριστή διάσταση στις συγκρουόμενες προθέσεις»[1135] (Ricordi, σελ. 388, μ. 2 – σελ. 391, μ. 1).

Το ίδιο ισχύει και κατά την «επανέκθεση» στην αρχική τονικότητα, όπου η μελωδία των Φλαμανδών απεσταλμένων αναδεικνύεται και πάλι πρωταρχικό στοιχείο της όλης μουσικής επεξεργασίας: κατά τον Osborne, είναι η εν λόγω μελωδία που προβάλλεται μέσα από το έξοχο, όπως το χαρακτηρίζει, σύνολο, αλλά και που αναμιγνύεται με αυτό[1136]. Κατά τον Budden εξ ετέρου, το γεγονός ότι στην παρούσα ενότητα «συμπτύσσονται όλες οι μουσικές ιδέες και όπου κρίνεται αναγκαίο αναπροσαρμόζονται ώστε να ταιριάζουν ως αντιστίξεις» στην εν λόγω μελωδία, αποδεικνύει ωσαύτως την σπουδαιότητα της αυτής, η οποία μάλιστα τώρα «υποστηρίζεται από μια πληρέστερη ενορχήστρωση, που περιλαμβάνει και

[1132] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 117.
[1133] Αυτόθι.
[1134] Αυτόθι.
[1135] Αυτόθι.
[1136] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 364.

κορνέτες»[1137], αλλά και το σύνολο των εγχόρδων (εκτός από τα κοντραμπάσσα), τα οποία ο συνθέτης θέλει για άλλη μια φορά να παίζουν στη χαμηλότερη χορδή τους.. Πάντα κατά τον Budden, η θέση του παραπάνω θέματος ανάμεσα στη γραμμή του Φιλίππου (άνωθεν) και σ' εκείνην των μοναχών (κάτωθεν) παρουσιάζει τους απεσταλμένους ως δεχομένους πιέσεις αμφοτέρωθεν[1138], ενώ «οι υπόλοιπες φωνές της χορωδίας και των σολίστ, έπειτα από μια απλή έκθεση του αρχικού τους θέματος, περιορίζονται στα "κλαίοντα" διακοπτόμενα τρίηχα, τα οποία είχαν συνοδεύσει τις φωνές του Carlos και της Ελισσάβετ»[1139] (Ricordi, σελ. 391, μ. 2 – σελ. 398, μ. 1).

Η ύστατη προσπάθεια του Φιλίππου να επιβληθεί πραγματοποιείται στην coda, όπου για τελευταία φορά αντιτάσσει την ανένδοτη φωνή του με το θέμα της αρχικής του αντίδρασης σε «μια καινούργια μουσική ιδέα, αποδιδόμενη αρχικά από τους "καλούς" σολίστες και στη συνέχεια από όλη τη χορωδία»[1140]. Στα τελευταία μέτρα του συνόλου, Φίλιππος και Ιεροεξεταστές μοναχοί τραγουδούν σε unisono, για μοναδική φορά στο παρόν σύνολο, παρά το γεγονός, όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Budden, ότι εκπροσωπούν την ίδια τάση σ' αυτό[1141]. Όμως οι φωνές τους επισκιάζονται πλήρως από εκείνες της Ελισσάβετ και του Carlos, που ενωμένες μ' εκείνες των *deputati* επαναλμβάνουν και πάλι τα πρώτα μέτρα της μελωδίας εκείνων, αναδεικνύοντας τον τελικό «νικητή» της αντιπαράθεσης (Ricordi, σελ. 398, μ. 2 – σελ. 400).

Η πραγματική «απάντηση» στις εκκλήσεις των εκπροσώπων του ηρωικού Φλαμανδικού έθνους, κυρίως όμως στο μαρτύριο των αιρετικών που οσονούπω οδεύουν προς την πυρά «προσφέρεται» από τον *Ουρανό*. Μετά την επιτυχή έκβαση του επεισοδίου ανάμεσα στον Φίλιππο και στον Carlos[1142], ο Βασιλιάς δίδει το έναυσμα: *Maintenat, à la fête!* (*Andiamo or alla festa!*). Το βασιλικό ζεύγος οδηγείται στον προκαθορισμένο χώρο, ενώ το ανέμελο πλήθος ετοιμάζεται προκειμένου ν' απολαύσει το φρικτό θέαμα της *auto da fé*: *Le Roi sort donnant la main à la Reine; toute la cour le suit. Ils vont prendre place à la tribune qui est réservée pour l' autodafé. On aperçoit de loin la leur des bûchers*[1143]. Ο λαός εκφράζει τα ευφρόσυνα συναισθήματά του όπως και στην αρχή του Finale, ενώ οι Μοναχοί εγκωμιάζουν για άλλη μια φορά τη φοβερή ημέρα της κρίσης και της τιμωρίας. Τη στιγμή αυτή,

---

[1137] Budden, *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 118

[1138] Αυτόθι.

[1139] Αυτόθι.

[1140] Αυτόθι.

[1141] Αυτόθι.

[1142] Αυτόθι, σελ. 119.

[1143] Κατά την M. Fridrich στο σημείο αυτό η σκηνή «απέχει από την ιστορική πραγματικότητα», καθώς, όπως επισημαίνει, «οι θάνατοι στην πυρά δεν αποτελούσαν μέρος της τελετής, αλλά γίνονταν εκτός γιορτής και συνήθως έξω από τα τείχη της πόλης, σε ειδικά διαμορφωμένους τόπους εκτέλεσης των θανατικών ποινών. Στην ουσία το άουτο ντα φε περιλάμβανε μια εορταστική πομπή, κατά την οποία έδειχναν στο κοινό και τους αιρετικούς, μια μεγάλη πανηγυρική λειτουργία και τέλος τη δημόσια δήλωση μετάνοιας των αμαρτωλών και την επάνοδό τους στους κόλπους της Εκκλησίας. Η πυρά δεν ήταν πάντοτε η κατάληξη ενός άουτο ντα φε» (ό.π., σελ. 40).

Σύμφωνα, εξάλλου, με το ανευρεθέν στα αρχεία της Παρισινής όπερας αρχειακό υλικό, η εν λόγω σκηνή απετέλεσε σημείο τριβής και με τη λογοκρισία, η οποία ενοχλήθηκε από το γεγονός ότι «ένας Χριστιανός μονάρχης, περιστοιχιζόμενος από μοναχούς και δημίους, θα έπρεπε να αναφωνήσει: "Maintenat, à la fête!" και να οδηγήσει την σύζυγό του σε μια εξέδρα προκειμένου να παρακολουθήσει ψύχραιμα το μαρτύριο των ιδίων του των υπηκόων» (A. Porter, «The Making of "Don Carlos"», ό.π., σελ. 79).

ακούγεται μια *Φωνή από τον Ουρανό*, που επαγγέλλεται τη λύτρωση σ' εκείνους που τόσο η θρησκευτική όσο και η κοσμική εξουσία οδηγούν άσπλαγχνα στο θάνατο:

Volez vers le Signeur, volez, ô pauvres âmes !

Venez goûter la paix prês du trône de Dieu !

Le pardon !

(*Volate verso il ciel, volate, povere alme,*

V' affrettate a goder la pace del Signor!

Sì, la pace!)

Η μυστηριώδης αυτή απόκοσμη φωνή ωστόσο *δεν «ακούγεται» από όλους τους παρευρισκομένους*. Είναι χαρακτηριστικές εν προκειμένω οι σχετικές επισημάνσεις του συνθέτη: η «φωνή» κατ' αυτόν πρέπει να ακουστεί «μεγαλοπρεπώς και σε απόσταση, έτσι ώστε το ακροατήριο να μπορεί να αντιληφθεί άμεσα πως είναι κάτι το απόκοσμο», συμπληρώνοντας πως «φυσικά, ο καθένας στη σκηνή θα προσέχει μόνο την *auto da fé*, σαν να μην έχουν ακούσει τη φωνή»[1144].

Οι προθέσεις του συνθέτη κατανοούνται πλήρως μέσα από τη μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων: πρόκειται για το θέμα που κατά την είσοδο των αιρετικών στην αρχή του Finale ακούστηκε από τα τσέλλα και στην Σολ μείζονα, κατά τον Budden δυνάμενο να θεωρηθεί «με όρους μορφής σονάτας ως ένα "δεύτερο θέμα"»[1145]. Αποδιδόμενο εν προκειμένω και πάλι έπειτα από το «μουντό» θέμα των Μοναχών, τώρα όμως στην περιοχή της *Μείζονος Τονικής* (και συνοδευόμενο μόνο από την άρπα και το αρμόνιο) δημιουργεί, «όπως όλα τα καλύτερα δεύτερα θέματα, μιαν ελαφρώς διαφορετική αίσθηση στην επανάληψή του»[1146], θεωρούμενο ως η *πραγματική* απάντηση στις απειλές εκείνων. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Budden, «η ουράνια φωνή» ακούγεται ως «μια εξ ολοκλήρου απρόσμενη λύση, λειτουργώντας όμοια με τη χρήση των κλασσικών τονικών σχέσεων. Στην αρχική του τονικότητα και συνάφεια» το συγκεκριμένο θέμα «προσέφερε τη λύτρωση, όμως υπό προϋποθέσεις […]. Στη Μι μείζονα η λύτρωση είναι πλήρης, καθώς σε αυτήν την τονικότητα αναιρεί ό, τι έχει προηγηθεί. Οι αιρετικοί θα πορευθούν προς το φοβερό μαρτύριο όντας βέβαιοι για τον μαρτυρικό στέφανο»[1147].

Διαφορετική είναι και στο σημείο αυτό ωστόσο η προσέγγιση της Fridrich, αναφορικά με τον σκοπό της παράθεσης της συγκεκριμένης μελωδίας σε αμφότερες τις περιπτώσεις. Κατά την συγγραφέα, αυτή οφείλεται στην επιθυμία του συνθέτη να αποφύγει «στο δικό του άουτο ντα φε τον μονόπλευρο τονισμό του φανατικού και πνιγηρού στοιχείου». Με το συγκεκριμένο μελωδικό θέμα ο συνθέτης δίδει, κατά την συγγραφέα, «έναν γλυκύτερο τόνο, θέλοντας να εκφράσει την ιδέα της λύτρωσης. […]. Μια λυρική μελωδία των βιολοντσέλλων δίνει στην κατά τ' άλλα αυστηρή πομπή των μοναχών έναν παρηγορητικό τόνο», ενώ όταν «η ίδια μελωδία ακούγεται για άλλη μια

[1144] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, σελ. 119. Ο συγγραφέας αναφέρει και την πρόβλεψη του συνθέτη «για την παραγωγή στη Νάπολη το 1872» ώστε η Φωνή «να αποδοθεί από τον Thibault». Ανάλογη υπόδειξη υπάρχει και «στο βιβλίο το σχετικό με την παραγωγή του 1886», όπου η συγκεκριμένη σολίστ «καλείται να φύγει από την σκηνή μόλις ολοκληρωθεί το σύνολο […]» (Βλ. παραπ. *).

[1145] Αυτόθι, σελ. 113.

[1146] Αυτόθι.

[1147] Αυτόθι, σελ. 119.

φορά στο τέλος της σκηνής ως άσμα από εξ ουρανού… παρηγορεί τους καταδικασμένους που καίγονται στην πυρά […]». Κατά την Fridrich «είναι αρκετά πιθανόν ο Βέρντι να μην είχε επίγνωση ότι με τη θαυμάσια αυτή μελωδία εξέφραζε μια ιδέα που βρισκόταν πολύ κοντά σε αυτό που επεδίωκε η Εκκλησία καίγοντας τους αιρετικούς: παρέδιδε το κορμί του αμαρτωλού στις φλόγες, για να μπορέσει να λυτρώσει την ψυχή του. Όμως με τη "φωνή εξ ουρανού" ("voce dal cielo") ο Βέρντι δεν είχε ασφαλώς την πρόθεση να δικαιώσει τις μεθόδους της Εκκλησίας και της Ιεράς Εξέτασης˙ οι εικόνες που σχηματίζουμε γι' αυτές στην όπερα είναι εντελώς αρνητικές και δεν επιτρέπουν ένα τέτοιο συμπέρασμα. Ο ισπανικός καθολικισμός παρουσιάζεται στην όπερα του Βέρντι πολύ περισσότερο καταπιεστικός απ' ό, τι στην όπερα του Σίλλερ. Το άουτο ντα φε, το οποίο, όπως είπαμε, λείπει από το δράμα του Σίλλερ, αποτελεί στο σύνολό του, και παρά τους αμυδρούς παρηγορητικούς τόνους, χειροπιαστή εικόνα των φρικαλεοτήτων της Ιεράς Εξέτασης»[1148].

Τη δυνατότητα να θεωρηθεί η *Φωνή από τον Ουρανό* πως «κατά μια έννοια προσάπτει αξιοπιστία στο όλο ήθος της Ιεράς Εξέτασης, διά του οποίου οι αιρετικοί καίγονταν με σκοπό να καθαρθούν προετοιμαζόμενοι για τη λύτρωση στη μετά θάνατον ζωή» εκφράζει και ο J. Lewsey. Όμως, καθώς κατ' αυτόν «είναι απίθανο οι αιρετικοί να αποκήρυτταν τις πεποιθήσεις τους στην πυρά – αν είχαν κάτι ν' αποκηρύξουν – και οπωσδήποτε δεν παρουσιάζονται να κάνουν κάτι τέτοιο, αυτό πρέπει ν' αποκλειστεί ως μέρος των προθέσεων του Verdi και των λιμπρεττιστών του». Κατά τον παραπάνω μελετητή, «"Μια Φωνή από ψηλά" αποτελεί συνήθεια της Ρομαντικής οπερατικής παράδοσης». Εν προκειμένω η παρέμβασή της, καθώς βρισκόμαστε «στο τέλος μιας σκηνής ενός ογκώδους συνόλου», δεν στοχεύει απλά στο «να υποσχεθεί μια ενδεχόμενη λύτρωση για τους καταδιωκόμενους αιρετικούς, αλλά να θέσει το όλο δράμα σε μιαν ευρύτερη προοπτική, πέρα από κάθε καθαρά πολιτική ή ανθρωπιστική έννοια που έχουν ως τώρα προσδώσει σε αυτό οι κύριοι πρωταγωνιστές του. Επίσης προμηνύει την ξαφνική και δραματική εμφάνιση του Καρόλου του Ε΄ στην ολοκλήρωση της όπερας, υποσχόμενο την τελική λύτρωση, όμοια με το τέλος της Α΄ Πράξης του *Parsifal*»[1149].

Εξάλλου, όπως φαίνεται ξεκάθαρα στο λιμπρέττο, όλα όσα επαγγέλλεται η μυστηριώδης *Φωνή* είναι παντελώς απρόσιτα τόσο για το πλήθος, όσο και τους «θρησκευτικούς» ηγέτες του. Όπως για άλλη μια φορά επισημαίνει εύστοχα ο Budden, οι μόνοι που θα μπορούσαν να ακούσουν τη Φωνή από τον Ουρανό θα ήταν οι Φλαμανδοί απεσταλμένοι. Πράγματι, είναι οι φωνές τους που περιστασιακά ακούγονται να ψιθυρίζουν σχολιάζοντας τη βαρβαρότητα με την οποία έρχονται αντιμέτωποι[1150]:

Dieu souffre ces forfaits! Dieu n' éteint pas ces flammes !

Et l' on dress en son nom ces bûchers tout en feu !

(*E puoi soffriro, o ciel ! Né spegni quelle fiamme!*

S' accende in nome tuo quel rogo punitor!

E in nome del Signor l' accende l' oppressor!)

[1148] Ό.π., σελ. 40.

[1149] Ό.π., σελ. 452. Αναφορικά με τη σύνδεση των δύο σκηνών βλ. και σελ. 706-707 της παρούσης διατριβής.

[1150] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 119

Το πένθιμο εμβατήριο ακούγεται για άλλη μια φορά, «το απάνθρωπο ύφος του ωστόσο απαλύνεται από την μείζονα τονικότητα, ενώ καθώς οι φλόγες από τους πασσάλους φωτίζουν τη σκηνή με μια ρόδινη λάμψη, η Ουράνια φωνή ανέρχεται με κυματοειδείς τρίλλους»[1151] «σ' ένα κορυφαίο Σι, σβήνοντας τελικά στο Μι στην κορυφή του πενταγράμμου»[1152] «έπειτα από μια θορυβώδη τελική πτώση».[1153] Στη θέα των καιομένων αιρετικών, ο Βασιλιάς, οι Μοναχοί και το συγκεντρωμένο πλήθος δοξολογούν τον Ύψιστο… (Ricordi, σελ. 413-420).

1.3.7. *OTELLO*

Atto Primo. *Uragano* (*Dio, fulgor della bufera!*)
Ricordi, n.d.[1913]. Plate 113955 [P.R. 155].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_III_(full_score).pdf.

Η σύντομη προσευχή του Κυπριακού λαού προκειμένου το πλοίο του Otello, «του Μαυριτανού στρατηγού του απεσταλμένου από τη Βενετία για ν' αντιμετωπίσει τον Τουρκικό στόλο που έχει απειλήσει το νησί»[1154] να μην καταποντιστεί από τη φοβερή τρικυμία, κατέχει σαφώς περίοπτη θέση στη μουσική που εισάγει στην όπερα *Otello*.

Αναμφίβολα συμβάλλει σε αυτό και το όλο μουσικό πλαίσιο στο οποίο αυτή εντάσσεται: όπως επισημαίνει το σύνολο των μελετητών, πρόκειται για μια όπερα που «αρχίζει χωρίς προοίμιο», καθώς «η αυλαία σηκώνεται στα πρώτα μέτρα ενός Βερντιανού *allegro agitato*, της πλέον περίλαμπρης μουσικής καταιγίδας σ' ολόκληρη την ιστορία της όπερας»[1155]. Πρόκειται για «ένα αναπάντεχο ξέσπασμα ορχηστρικής διαφωνίας,…με μιαν αμεσότητα που ποτέ ως τώρα δεν είχε αποτολμήσει ο Verdi»[1156], «μια διάφωνη συγχορδία παιγμένη fortissimo απ' όλη την ορχήστρα (συμπεριλαμβανομένων κροτάλων, gongs σε τρέμολο με μαλακές μπαγκέτες, καθώς και εκκλησιαστικού οργάνου)»[1157], ενώ ακολουθούν «άφθονα glissandi (ακόμη και για τα τρομπόνια), ορμητικές κλίμακες, τρίηχα, άλυτες διαφωνίες, χρωματικές διαδοχές συγχορδιών εβδόμης ελαττωμένης, ακόμη περισσότερες βροντές, κανονιοβολισμοί, κραυγές φόβου και κόρνα που θρηνούν (*come un lamento*), με τη χορωδία να εκφράζει τον τρόμο της, και όλα αυτά πάνω από ένα *cluster* στο όργανο (Ντο, Ντο δίεση, Ρε) που διατηρείται για 256 μέτρα»[1158] .

Έπειτα από μια παροδική μείωση της έντασης, «προετοιμάζεται μια καινούργια κλιμάκωση, αρχικά με τρίηχα ογδόων στα έγχορδα και στη συνέχεια με τρομακτικά ξεφωνητά στα ψηλά χάλκινα και στα τρομπόνια σε unisono, απεικονίζοντας έτσι τις "Τιτανικές τρομπέτες που σαλπίζουν στον αέρα" – ευφάνταστο προσεταιρισμό του Σαιξπηρικού "great contention of the sea and skies" από τον ίδιο τον Boito»[1159]. Στο σημείο αυτό, «ακριβώς όπως στον *Rigoletto*, αλλά με μια πολύ περισσότερο

[1151] Αυτόθι.
[1152] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 364
[1153] Budden, The Operas… Vol. 3, ό.π., σελ. 119.
[1154] Toye, ό.π., σελ. 409.
[1155] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 422.
[1156] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 216.
[1157] Berger, ό.π, σελ. 395.
[1158] Meier, ό.π., σελ. 127. Κατά την συγγραφέα, «προκειμένου ο Verdi να ενισχύσει το σκοτεινό χρώμα της ορχήστρας», είχε παραγγείλει στον κατασκευαστή Pelitti, «ο οποίος είχε επίσης κατασκευάσει τις τρομπέττες για την *Aida*», ένα μπάσσο τρομπόνι (αυτ.).
[1159] Budden, *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 336.

εντυπωσιακή κλιμάκωση, η καταιγίδα φτάνει στο απόγειό της»[1160], και καθώς «*το όλο σύμπαν στενάζει* θυμίζοντας σκηνή από την αποκάλυψη»[1161], έρχεται η στιγμή το ευρισκόμενο στην ακτή πλήθος να αναπέμψει την προσευχή του:

Dio, fulgor della bufera!

Dio, sorriso della duna!

Salva l' arca e la bandiera

Della veneta fortuna!

Tu, che reggi gli astir e il Fato!

Tu, che imperi al mondo e alo ciel!

Fa che in fondo al mar placato

posi l' ancora fedel.

Κατά τον Budden, πρόκειται για «μια απόλυτα συμμετρική μελωδία, […] τριάντα δύο μέτρων, με σαφώς καθορισμένο τονικό κέντρο από τη Λα ελάσσονα»[1162]. Εξ επόψεως μορφής, το σύντομο αυτό χορωδιακό, διαρκείας λιγότερο από τέσσερα λεπτά (!)[1163], είναι καθαρά ομοφωνικό, αποτελούμενο αποκλειστικά από συμπαγείς συγχορδιακές συνηχήσεις, ενώ στο σύνολό της η ορχήστρα, περιοριζόμενη απλά και μόνο να συνοδεύει τις φωνές της χορωδίας, δράττεται της ευκαιρίας στα τέλη των φράσεων να ξεχύνεται σε ξέφρενα κλιμακοειδή περάσματα στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά, καταλήγοντας σε τριλλισμούς αποδιδόμενους ήδη από τα χάλκινα.

Με την κατάληξη του χορωδιακού ωστόσο «επικρατεί και πάλι σύγχυση, έως ότου ο Otello αποβιβάζεται με ασφάλεια με τη χορωδία να κραυγάζει "È salvo!"»[1164], με «την πρώτη εκτενή συγχορδία στη Μι μείζονα, την τονικότητα του μοτίβου του "φιλιού"»[1165], ν' αναγγέλλει τη λύτρωση του στρατηγού από τη μανία της θάλασσας (Ricordi, σελ. 22-28, μ. 2).

1.4. Θρησκευτικές διαφορές και διαμάχες.

1.4.1. *I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA*

Atto Primo. Introduzione. Allegro moderato-Allegro vivace
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Αν μια βασική πτυχή της τέταρτης κατά σειράν γνωστής όπερας του συνθέτη είναι «η διευθέτηση μιάς οικογενειακής διαμάχης μέσα από τη συστράτευση για ένα κοινό

[1160] Αυτόθι.
[1161] Meier, ό.π., σελ. 128.
[1162] Budden, *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 336.
[1163] Berger, ό.π., σελ. 395.
[1164] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 216.
[1165] Meier, ό.π., σελ. 128.

ιδεώδες»[1166], το μεγάλο σύνολο (σεξτέττο και χορωδία) στο τέλος της 1ης Σκηνής της Α΄ Πράξης αποτελεί μια πρώτη έκφανση αυτής της πτυχής. Οι Λομβαρδοί, ανταποκρινόμενοι στις εκκλήσεις του Πέτρου του Ερημίτη είναι έτοιμοι να εκστρατεύσουν ενάντια στους κατακτητές των Ιερών Τόπων. Δεσμεύοντας «με όρκο και κατάρα» τους δυο πρώην αντιπάλους Arvino και Pagano, δηλώνουν έτοιμοι να ορμήσουν *siccome leoni / Sugl' empi vessilli che il ciel maledì!*

Αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το κεντρικό θέμα της όπερας, τον «ιερό πόλεμο» ενάντια στους «απίστους», είναι εν προκειμένω η παράμετρος των διαπροσωπικών σχέσεων, η οποία φαίνεται αυτή τη στιγμή να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο ως προς την όλη εξέλιξη του δράματος. Η συνδιαλλαγή ανάμεσα στα δύο αδέλφια λειτουργεί εδώ σαν προϋπόθεση για την έκβαση του αγώνα των Σταυροφόρων, επειδή δε ο στόχος του τολμηρού αυτού εγχειρήματος θεωρείται άκρως «ιερός», τυχόν αθέτηση της συμφωνίας ανάμεσα στις δύο «κεφαλές» της Σταυροφορίας επισείει ιδιαίτερα αυστηρή τιμωρία για εκείνον που θα παρασπονδήσει. Από τα δύο τετράστιχα του συνόλου, το πρώτο είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό των παραπάνω:

All' empio, che infrange la santa promessa

L' obbrobrio, l' infamia sul capo ricada;

Un' ora di pace non venga concessa,

Si tinga di sangue la luce del dì.

Τόσο ο μελωδικός, όσο και ο αρμονικός ιστός του μεγάλου αυτού χορωδιακού παρουσιάζει ποκίλες εναλλαγές και μοιάζει ιδιαίτερα σύνθετος, όπως σύνθετα και ανάμικτα διαφαίνονται τα συναισθήματα των προσώπων επί σκηνής. Ο συνθέτης εναποθέτει το κυριώτερο μέρος της μουσικής επεξεργασίας κατά βάσιν στη χορωδία, αφήνοντας στην ορχήστρα μόνο την «υπογράμμιση» των πτώσεων. Εκείνο ωστόσο που προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση είναι οι συνεχείς έντονες αντιθέσεις της έντασης: όπως αναφέρει ο Fr. Toye, «οι πρώτες σελίδες» του συγκεκριμένου χορωδιακού αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου, «με την εναλλαγή *pianissimo* και *fortissimo*…, απεικονίζεται το πάθος του Verdi για αντιθέσεις»[1167].

Κατά την απόδοση των παραπάνω τεσσάρων στίχων, χορωδία και σολίστ τραγουδούν ομοφωνικά και πάνω στο σχήμα *ήμισυ-τέταρτο δις παρεστιγμένο-δέκατο έκτο*, η «επίμονη» χρήση του οποίου δημιουργεί μια ατμόσφαιρα θρησκευτικής τελετής, ταυτόχονα όμως και πολεμική. Η αρμονική επεξεργασία παρουσιάζει όχι λιγότερο ενδιαφέρον. Η σχέση Μεγάλης 3ης φαίνεται να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, ήδη από την πρώτη φράση του χορωδιακού: η πτώση στο τέλος του πρώτου από τους παραπάνω στίχους καταλήγει με πτώση στην Δεσπόζουσα της Φα δίεση ελάσσονος, την οποία η ορχήστρα υπογραμμίζει με μια «κρούση» της θεμελίου της από τα τρομπόνια και το cimbasso, ενώ στη συνέχεια και καθώς όλοι επισείουν προκαταβολικά την κατάρα στον τυχόν επίορκο, η πτώση πραγματοποιείται στην περιοχή της Δεσπόζουσας (Λα), μέσα από μια μάλλον πυκνή αρμονική κίνηση και ταυτόχρονα με ένα ξαφνικό όσο και δυναμικό ορχηστρικό tutti.

Το περιεχόμενο της κατάρας ωστόσο είναι ιδιαίτερα σκληρό, τόσο που όλοι ριγούν ακόμη και στη σκέψη του. Επιθυμώντας να αποδώσει την ψυχολογία των παρευρισκομένων ηρώων ο συνθέτης, ζητεί αφ' ενός από τους χορωδούς να τραγουδήσουν *pp*, αφ' ετέρου δε προσφεύγει στην ιδιαίτερα μακρινή τονικότητα

[1166] J..Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 115.
[1167] Ό.π., σελ. 236.

περιοχή της Ντο μείζονος, πλαισιώνοντας την «επαφή» με τη συγκεκριμένη τονικότητα με μιαν «υπόκωφη» (*pp*) ορχηστρική παρέμβαση ξεχωριστού ενδιαφέροντος, καθώς οι χαρακτηριστικές συγχορδιακές συνηχήσεις από τα φαγκόττα, τα τρομπόνια και το cimbasso συνδυάζονται με τους τριλλισμούς των βιολιών και των βιολοντσέλλων. Τέλος, έπειτα από δυο μικρές φράσεις και στα πλαίσια μιας αρμονικής αλυσσίδας, μέσα από τις τονικότητες της Λα ελάσσονος και της Φα ελάσσονος, το μέρος αυτό του χορωδιακού καταλήγει δυναμικά στην Τονική (Kalmus, σελ. 66-70).

Οι Σταυροφόροι είναι έτοιμοι να ριχτούν στη μάχη, το θρησκευτικό μένος ενάντια στους άπιστους είναι ασυγκράτητο. Οι προσωπικές διαφορές πρέπει να παραμεριστούν πάση θυσία, ώστε όλοι να ορμήσουν απρόσκοπτα καταπάνω στον εχθρό της πίστης. Η ριζική μεταβολή του ρυθμού, με την επικράτηση αντί του παραπάνω ρυθμικού σχήματος ενός άλλου, αποτελουμένου αποκλειστικά από *όγδοα*, άλλοτε ενωμένα σε «ομάδες των τριών» κι άλλοτε με παρεμβαλλόμενες παύσεις ογδόων, δίδει με γλαφυρό τρόπο αυτή την εικόνα του ετοιμοπόλεμου πλήθους[1168]. Την παραπάνω αίσθηση ενισχύει και το εκτενές crescendo, σε συνδυασμό με τις διαδοχικές εισόδους των φωνών (Kalmus, σελ. 71-74).

Σε ένα ενδιάμεσο τμήμα και με όλους να τραγουδούν *tutta forza*, ο συνθέτης επιχειρεί μια περίτεχνη ρυθμική όσο και αρμονική επεξεργασία, με την καθιέρωση ενός διαφορετικού ρυθμικού σχήματος παράλληλα με την περιοχή της Δεσπόζουσας. Μια μετατροπική αλυσσίδα οδηγεί σε έναν ισοκράτη (Φα), αποδιδόμενο από το σύνολο των φωνών, ενώ η ορχήστρα επαναφέρει το αρχικό ρυθμικό σχήμα, συμπαρασύροντας και τις φωνές (Kalmus, σελ. 75 – σελ. 81, μ. 1). Μια καινούργια μετατροπική αλυσσίδα τέλος, έπειτα από άλλον έναν ισοκράτη, τώρα στον φθόγγο της Δεσπόζουσας, οδηγεί σε επανάληψη του αρχικού τμήματος και σε coda (Kalmus, σελ. 81, μ. 2 – σελ. 99).

Jérusalem

Acte un. Allegro – Allegro vivo.
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας, τόσο η εξαγγελία της Σταυροφορίας, όσο και η ανακήρυξη του Raymond, Κόμη της Τουλούζης σε ηγέτη των Γάλλων Σταυροφόρων πραγματοποιούνται με πολύ μεγαλύτερη επισημότητα. Είναι χαρακτηριστικό πως αμφότερα εξαγγέλλονται όχι απλά και αόριστα από έναν Προεστό της πόλης, αλλά από αυτόν τον απεσταλμένο του Πάπα Ουρβανού Adhémar de Monteil (*Légat du pape*), που εξ ονόματος του *Αγίου Πατρός* ονομάζει τον Raymond αρχηγό της Σταυροφορίας:

Le Saint-Père te nomme

chef des croisés français..

Κατά τον Budden τα παραπάνω εντάσσονται σε μιαν ευρύτερη ενότητα, «δομημένη αυστηρά με βάση την τεχνοτροπία της Γαλλικής όπερας, παραμένοντας εξ ολοκλήρου σ' ένα σταθερό, όμοιο με εμβατήριο, tempo»[1169]. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στο «θέμα από τα χάλκινα και τα ξύλινα που εισάγει τον Παπικό Απεσταλμένο», κατά τον

[1168] Πρβλ. «Η μουσική, με τους βηματικούς της ανάπαιστους, τον αδιάκοπο ήχο του ταμπούρου και την μπάντα να στοιχίζεται με τη χορωδία, μοιάζει λαϊκότροπη, αλλά ταυτόχρονα και ελκυστική» (Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 120-121).
[1169] Αυτόθι, σελ. 347.

συγγραφέα δεύτερο θέμα της ως άνω ενότητας[1170]: μια οκτάμετρη πρόταση, αποτελουμένη αποκλειστικά από πολύφθογγους, δις παρεστιγμένους συγχορδιακούς σχηματισμούς, αποδιδόμενους *ff* και ανήκοντες στην Σολ μείζονα, όπου και πραγματοποιούν ημίπτωση. Το ίδιο θέμα δημιουργεί το υπόβαθρο και για τις εξαγγελίες του απεσταλμένου, κινούμενο ωστόσο με περισσότερη τονική ελευθερία, καθώς πραγματοποιεί τελεία πτώση στην τονικότητα της Σχετικής Ελάσσονος στο τέλος του τρίτου στίχου, επανερχόμενο όμως τελικά στην αρχική τονικότητα έπειτα από μια σύντομη αρμονική επεξεργασία (Escudier, σελ. 37, μ. 22- σελ. 38, μ. 15).

Με την πανηγυρική εξαγγελία της Σταυροφορίας σχετίζεται και η παρουσίαση από τον Κόμη της Τουλούζης του Gaston, μνηστήρα της αγαπημένης του κόρης «με τον άσπρο του μανδύα», *où des soldats de Dieu / brille le saint emblème*, σε ένδειξη της φιλίας που συνδέει τους δύο άνδρες. Την πράξη αυτή του Κομη πλαισιώνει η ορχήστρα, αποδίδοντας και πάλι το θέμα με το οποίο ο ίδιος προέτρεπε λίγο πριν τον Gaston να επισφραγίσουν τη φιλία τους γονατιστοί στο ναό του Θεού (Escudier, σελ. 38, μ. 25 – σελ. 39, μ. 6).

Σημαντικές διαφορές, εξάλλου, παρουσιάζει στην *Jérusalem* και το «μεγάλο σύνολο, το οποίο διαμορφώνει την ολοκλήρωση της πρώτης σκηνής […]»,[1171] κυρίως όσον αφορά στο περιεχόμενο των τεσσάρων πρώτων στίχων του ποιητικού κειμένου. Στην παρούσα εκδοχή η σκέψη όλων είναι στραμμένη στην Ιερή Πόλη και ιδιαίτερα στα μέρη που είναι άμεσα συνδεδεμένα με το Πάθος του Κυρίου:

Cité du Seigneur!

Saint sépulcre! Calvaire!

Jardin de douleur,

exhalant la prière !

Αντίθετα οι υπόλοιποι στίχοι δημιουργούν σαφώς πολεμική ατμόσφαιρα. Οι Σταυροφόροι θεωρούν εαυτούς ως *στρατιώτες του Θεού*, επωμιζομένους το ιερό καθήκον της απελευθέρωσης των ιερών τόπων του Χριστιανισμού από τους απίστους. Στο τελευταίο τετράστιχο ωστόσο, υπάρχει και η *κατάρα* για εκείνον που θα διασπούσε την ενότητα του «ιερού στρατού», προσβάλλοντας τη ζωή ή την τιμή του αδελφού του:

Maudis l' offenseur

dont l' injuste colère

prendrait de son frère

ou la vie ou l' honneur.

Ανάλογες αποκλίσεις στην παρούσα εκδοχή παρουσιάζει και η μουσική του εν λόγω συνόλου, η οποία, κατά τον Budden, «αποτελεί κυρίως μια περισσότερο παραστατική επεξεργασία» του αντίστοιχου συνόλου της πρότερης εκδοχής[1172]. Αναφερόμενος ο συγγραφέας στην απουσία ορχηστρικών παρεμβάσεων τόσο στο τέλος της πρώτης φράσης, αμέσως έπειτα από τη μετάβαση στη Φα δίεση ελάσσονα (5ο μέτρο), όσο και κατά την πτώση στην απόμακρη Ντο μείζονα, αποδίδει αυτήν στις

[1170] Αυτόθι.
[1171] Αυτόθι, σελ. 348.
[1172] Αυτόθι.

δυνατότητες της χορωδίας της Παρισινής όπερας, που «δεν έχει ανάγκη από διακριτικές ορχηστρικές παρεμβάσεις κατά τη διάρκεια απρόσμενων τονικών μεταβολών»[1173]. Κατά τα λοιπά, η μουσική της αναθεωρημένης εκδοχής ακολουθεί την ίδια πορεία με εκείνην των *Λομβαρδών*. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί ωστόσο η χρήση στο τελικό εμβατήριο του *ταμπούρου*, το οποίο ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί «μηχανικά, όπως στην αυθεντική Ιταλική εκδοχή, αλλά με ένα μικρό στολίδι στην αρχή κάθε φράσης, που προσδίδει σ' αυτό επιπλέον σφρίγος»[1174] (Escudier, σελ. 43, μ. 6 κ.ε.). Καθώς ο Gaston «σε αντίθεση με τον Arvino είναι λυρικός τενόρος, η φωνή του διπλασιάζεται από εκείνην του ακολούθου του», ενώ «η ανδρική χορωδία συνδέεται με άνα άλλο τρίο, αποτελούμενο από την Hélène, την Isaure και τον Παπικό Απεσταλμένο, με αποτέλεσμα το crescendo να είναι πολύ καλύτερο απ' ό, τι στους *Λομβαρδούς*»[1175].

Η πλέον έντονη απόκλιση μεταξύ των δύο εκδοχών ωστόσο εντοπίζεται στην αισθητά εκτενέστερη καταληκτική ενότητα (*postlude*) στην ορχήστρα, που έπεται της «περισσότερο εκλεπτυσμένης τελικής stretta»[1176]. Στο συγκεκριμένο ακροτελεύτιο τμήμα του ensemble αναφέρεται και ο D. Kimbell, επισημαίνοντας πως οι «μικρές, αλλά αποτελεσματικές παρεμβάσεις» του συνθέτη αφορούν όχι στη «λυρική υπόσταση του κομματιού, αλλά στην δεξιοτεχνία της δόμησής του», κάτι που κατ' αυτόν αποτελεί «χαρακτηριστικό αυτής της όπερας»[1177]. Κατά τον συγγραφέα ο συνθέτης εν προκειμένω δεν αρκείται σε μιαν «απλή επανάληψη του εμβατηρίου», αλλά συνθέτει «μια πραγματική coda»: βασιζόμενος στο θέμα του εμβατηρίου, προβαίνει σε μια σύντομη αλλά ενδιαφέρουσα επεξεργασία, «αναπτύσσοντας ρυθμικές φιγούρες» του «μέσα από μια ολόκληρη διαδοχή μετατροπικών αρμονιών»[1178], αλλά και παράλληλα με έντονες αυξομειώσεις της δυναμικής (Escudier, σελ. 60, μ. 2 – σελ. 61).

Atto Secondo. Coro di Ambasciatori.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Μολονότι ο τίτλος της συγκεριμένης όπερας ορίζει με σαφήνεια τα πεπραγμένα των Λομβαρδών κατά την πρώτη Σταυροφορία, ο λιμπρετίστας δεν παραλείπει να εστιάσει και στα διαδραματιζόμενα στο αντίπαλο στρατόπεδο: στην 1η Σκηνή της Β΄ Πράξης το ενδιαφέρον της διήγησης επικεντρώνεται στους συναγμένους στο παλάτι του σουλτάνου της Αντιόχειας Ακκιανού πρεσβευτές των αραβικών βασιλείων της ανατολής, κυρίως όμως στην αφήγηση του ιδίου του Ακκιανού, καθώς περιγράφει «με τα μελανότερα χρώματα τη θηριωδία των εισβολέων: βιασμοί, λεηλασίες, σωροί πτωμάτων παντού στο πέρασμά τους»[1179]:

Forti, crudeli, esultano

[1173] Αυτόθι. Ο συγγραφέας επισημαίνει γενικότερα τόσο την απουσία «παρεμβάσεων άνευ νοήματος» από μέρους των χαλκίνων, όσο και στην εντονώτερη ανάδειξη της αντίθεσης «ανάμεσα σε a capella και συνοδευόμενες φράσεις».
[1174] Αυτόθι.
[1175] Αυτόθι.
[1176] Αυτόθι.
[1177] D. Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 23.
[1178] Αυτόθι.
[1179] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 123.

Di sturpi e di rapine.

Από τους παραπάνω στίχους καθίσταται σαφής η πρόθεση του λιμπρεττίστα να τηρήσει ίσες αποστάσεις από τις δύο αντιμαχόμενες θρησκευτικές παρατάξεις: «δεν καταβάλλεται προσπάθεια ώστε να αμβλυνθούν οι αθλιότητες που διαπράττονται από τον Χριστιανικό στρατό στην Αντιόχεια […]»[1180], ενώ ανάλογα με τους χριστιανούς αντιπάλους τους κατά την έναρξη της εκστρατείας τους στην προηγούμενη Πράξη, οι Μουσουλμάνοι της Αντιόχειας επικαλούνται την οργή του Μωάμεθ ενάντια στους εισβολείς[1181]:

Di Maometto il fulmine

Noi li vedrem sparir!

Ακόμη περισσότερο εξεγείρει το μίσος τους για τους «αλλόπιστους» η παραπάνω διήγηση του Ακκιανιού. Η επίκληση του «φοβερού Αλλάχ» ενάντια στον αλλόφυλο εισβολέα ανακαλεί ευθέως την εκείνη του Ζαχαρία προς τον «ισχυρό Θεό του Αβραάμ» ενάντια στους Ασσυρίους, στην καβατίνα του της Α΄ Πράξης της προηγούμενης όπερας του συνθέτη (βλ. κάτωθι, σελ. 389-391):

Deh scendi, Allhà terribile,

I perfidi a punir!

Την επαναφορά του ρυθμικού μοτίβου της Σκηνής της έναρξης της Σταυροφορίας (βλ. άνωθι, σελ. 292) θεωρούμε ως ενδεικτική της πρόθεσης του συνθέτη να τηρήσει ως προς το θέμα της διαμάχης ανάμεσα σε Χριστιανούς και Μουσουλμάνους στάση ανάλογη εκείνης του λιμπρεττίστα. Περαιτέρω η τονικότητα της Σολ ελάσσονος καταδεικνύει τόσο την ιδιαίτερα επιθετική διάθεση των Σταυροφόρων, όσο και τη δεινή θέση στην οποία έχουν περιέλθει τώρα οι Μουσουλμάνοι. Ωστόσο και αυτοί εμφανίζονται εκδικητικοί, υπερασπίζοντας την θρησκευτική τους τιμή. Η αναφορά τους στον «νεφεληγερέτη» Προφήτη τους πάνω σε παρεστιγμένα σχήματα και σε συγχορδία 7ης ελαττωμένης, σε συνδυασμό με ένα *ff* tutti, μεταμορφούμενο ακαριαία σε *pp*, καταδεικνύει τόσο τη δική τους θρησκευτική εμμονή όσο και την βαθειά τους πίστη για παραδειγματική τιμωρία του εχθρού. Χαρακτηριστική εν προκειμένω και η ορχηστρική συνοδεία, καθώς το pizzicato των εγχόρδων συνδυάζεται περίτεχνα με τις συγχορδίες των τρομπονιών και του cimbasso.

Ανάλογη αίσθηση δημιουργείται και από την αφήγηση του Ακκιανού, κυρίως χάρη στη χρήση διαστημάτων 7ης ελαττωμένης κατά την απόδοση των λέξεων *stragi* και *ruine*, και με τα ξύλινα πνευστά να «αντικατοπτρίζουν» την διπλασιαζόμενη από τα έγχορδα μελωδική γραμμή του.

Η Σκηνή ολοκληρώνεται με ένα σύντομο χορωδιακό σε τριμερή μορφή, κατά τον Budden «έναν αγέρωχο ύμνο»[1182], στο οποίο «ο λαός και οι πρεσβευτές ορκίζονται να παραμερίσουν τις εθνικές τους διαφορές και να συνενωθούν ενάντια στους Ευρωπαίους (που ο Αλλάχ να τους πετσοκόψει!)»[1183]. Σε μια πρώτη ενότητα, δομημένη βασικά από την επανάληψη της αρχικής οκτάμετρης ορχηστρικής

[1180] Αυτόθι, σελ. 115.

[1181] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Lewsey «είναι ζωογόνο σε μια όπερα να έχει κανείς την ευκαιρία, έστω και για λίγο, να δει τα πράγματα κι από μιαν άλλη σκοπιά» (ό.π., σελ. 2).

[1182] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ.. 123

[1183] Αυτόθι.

εισαγωγής, μπορούμε να διαπιστώσουμε την επιθυμία του συνθέτη να δημιουργήσει υποτυπωδώς «ανατολίτικη» ατμόσφαιρα: «πεταχτοί ρυθμοί, τονικοί ισοκράτες και έμφαση στη ναπολιτάνικη έκτη» αποτελούν, πάντα κατά τον Budden, «στοιχεία "ανατολίζοντα"», που όμως «επανέρχονται στην *Αΐντα* […] επεξεργασμένα με πολύ πιο φίνα τεχνική»[1184]. Κατά τα λοιπά, η ορχήστρα συμβάλλει εξίσου στην περιγραφή του πολεμικού αναβρασμού: το συνεχές ορχηστρικό tutti, ανεξαρτήτως δυναμικής και με κύριο χαρακτηριστικό τον διπλασιασμό των φωνών από την τρομπέττα, ο συνδυασμός του *ben staccato* (ενός ρυθμού που «κατά κάποιον τρόπο σπάνια συναντάται σε άλλους συνθέτες»[1185]) με το *sotto voce* της χορωδίας και ο τονισμένος από το ταμπούρο εμβατηριακός ρυθμός – στοιχεία ήδη γνωστά από το προαναφερθέν χορωδιακό της Α΄ Πράξης – λειτουργούν ανάλογα.

Η αποφασιστικότητα των Μουσουλμάνων να παλαίψουν «σαν ένας άνθρωπος», εκφρασμένη ανάλογα με εκείνη των Σταυροφόρων στην προηγούμενη Πράξη (ως όρκος προς τον Αλλάχ) οδηγεί στην περιοχή της σχετικής μείζονος, ενώ κατά την εκφώνηση της λέξης *Giuriam* ο συνθέτης δράττεται της ευκαιρίας να επαναφέρει στο προσκήνιο τον ήχο της μπάντας.

Η επαναφορά της αρχικής μελωδίας οδηγούν σε τελεία πτώση στην Τονική Μείζονα, με τον Ακκιανό και τους υπολοίπους να αποχωρούν (Kalmus, σελ. 1-26).

Στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας, η συγκεκριμένη Σκηνή είναι αυτή στην οποία «εστίασαν κυρίως την προσοχή τους» οι λιμπρεττίστες Royer και Vaëz: «καθώς η Hélène είχε ήδη έναν εραστή πίσω στην πατρίδα της την Τουλούζη, δεν χρειάζεται ο Τούρκος πρίγκιπας Oronte. Και αφού καταργήθηκε ένας πρωταγωνιστής από τις τάξεις των Μουσουλμάνων, σαφώς κρίθηκε ως μη αναγκαίο να συμπληρωθεί λεπτομερώς το υπόβαθρο της παρουσίας του. Η κρυπτο-χριστιανή μητέρα του, ο τύρανος και Πασάς πατέρας του, το πανμουσουλμανικό περιβάλλον του, κρίθηκαν όλα ως άσχετα». Ως εκ τούτου, η εν λόγω «πρώτη σκηνή της πράξης, μπορούσε να αφαιρεθεί εξ ολοκλήρου»[1186].

I LOMBARDI

Gran Scena e Marcia de' Crociati.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η παρουσία στη σκηνή του ερημίτη Pagano αμέσως μετά την πρώτη εμφάνιση του Oronte[1187] θεωρούμε πως έχει μια ξεχωριστή σημασία. Η πορεία του πρώην πατροκτόνου *ανθρώπου της σπηλιάς* παρουσιάζει μια χαρακτηριστική ομοιότητα με εκείνην του μουσουλμάνου γιου του σουλτάνου της Αντιόχειας: αμφότεροι οι ήρωες ακολουθούν στο έργο μια μακρά πορεία, που μέσα από αλλεπάλληλες δοκιμασίες θα τους οδηγήσει μέσα από τον θάνατο στη λύτρωση. Ο Pagano όμως έχει να διανύσει ασύγκριτα μεγαλύτερη απόσταση μέχρι να φτάσει στην εξιλέωση, καθώς τον βαρύνει το φρικτό έγκλημα που έχει διαπράξει (βλ. κάτωθι, σελ. 672 κ.ε.). Και για τα δύο

[1184] Αυτόθι. Ανάλογα ο A. Basevi επισημαίνει στο συγκεκριμένο χορωδιακό «σκληρές αρμονικές μεταβολές», οι οποίες, κατ' αυτόν, στοχεύουν στο «να καταδείξουν τη σκληρότητα των Μουσουλμάνων» (ό.π., σελ. 32).
[1185] Basevi, ό.π., σελ. 32.
[1186] D. Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 9.
[1187] Βλ. σελ. 798 κ.ε. της παρούσης διατριβής.

πρόσωπα ωστόσο το γεγονός της Σταυροφορίας λειτουργεί καταλυτικά, καθώς θα αποτελέσει την αιτία ώστε ο καθένας, υπό εντελώς διαφορετικές συνθήκες, να επιτύχει τη σωτηρία του.

Και στην παρούσα Σκηνή, το γεγονός της εισβολής των Χριστιανών στα μέρη της Ανατολής φαίνεται να αξιολογείται με κριτήριο τη συμβολή του στην «κάθαρση» επιμέρους προσώπων: στην προηγηθείσα Σκηνή, η σύγκρουση των Χριστιανών με τους Μουσουλμάνους και η συνεπακόλουθη αιχμαλωσία της Giselda στάθηκε η αφορμή για την απαρχή της σωτηρίας του Oronte. Στην παρούσα Σκηνή, η άφιξη των Σταυροφόρων γύρω από την σπηλιά του «αγνώστου» Ερημίτη θα αρχίσει να φωτίζει τον δύσβατο δρόμο της σωτηρίας του.

Πριν ακουστεί ο Ερημίτης, ο συνθέτης με την εισαγωγή του, «πένθιμη, εντόνως χρωματική και γραμμένη με άκρα οικονομία για έγχορδα»[1188], έχει ήδη καταφέρει όχι απλά να «περιγράψει» το περιβάλλον μέσα στο οποίο ζει καθημερινά ο ήρωας, αλλά να αποδώσει αυτό που βιώνει κάθε στιγμή εντός του (Kalmus, σελ. 81-84. μ. 2). Ο λόγος του Ερημίτη αμέσως μόλις ολοκληρωθεί η ορχηστρική εισαγωγή μοιάζει να «ερμηνεύει» αυτό που μόλις ακούστηκε: *E ancor silenzio!* Η ατέρμονη, απόλυτη «σιωπή» της ερήμου δεν γαληνεύει ούτε αναπαύει την ψυχή του. Αντίθετα, εντείνει όλο και περισσότερο αυτό που «ακούει» εντός του, τη φωνή της συνείδησης, που δεν θα σταματήσει να τον βασανίζει αδυσώπητα, αν δεν καθαρθεί αυτοθυσιαζόμενος για την πίστη του Χριστού˙ ένα αίσθημα που στη γλώσσα της αρμονικής αισθητικής του συνθέτη αποδίδεται τόσο με μια διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης που μοιάζει ατέρμονη, χωρίς μια οριστική λύση, όσο και με τη γενικότερη τονική αστάθεια, το «θολό» τοπίο της εισαγωγής που προηγήθηκε.

Πίσω από τις απειλές που ο Ερημίτης εκτοξεύει κατά των αλλοθρήσκων, υπάρχει διάχυτη και μια ομολογία ενοχής: η εσωτερική του συντριβή, η μετάνοιά του, δικαιολογεί τελικά τα επιθετικά του σχόλια. Τα μάτια που περιμένουν να αντικρύσουν τα λάβαρα των Σταυροφόρων είναι μάτια *sempre immersi nel pianto*, ενώ προτού να δηλώσει την επιθυμία του να «ξεσκίσει σαρκία μουσουλμάνων» σπεύδει να γνωστοποιήσει το κίνητρο αυτής του της επιθυμίας, που κάθε άλλο παρά ως μισαλλόδοξο μπορεί να χαρακτηριστεί:

Dunque il lezzo a purgar del gran misfatto

mai non potran mie mani

L'empie bende squarciciar de' Musulmani?

Όμως απάντηση δεν παίρνει. Ο καυτός άνεμος – κλιμακοειδείς χρωματικές κινήσεις των εγχόρδων στο τέλος κάθε φράσης του, παραθέματα από την προηγηθείσα εισαγωγή – έρχεται κάθε τόσο και σκορπίζει τα λόγια του στην έρημο, αφήνοντάς τον μόνο στη σιωπηρή απελπισία του μέχρι που οδηγείται στη συντριβή. Η βαθειά απελπισία του τον ωθεί σε μια ιδιαίτερα συγκινητική ομολογία της αθλιότητάς του ενώπιον Θεού και ανθρώπων, ενώ ταπεινά αναγνωρίζει το μεγαλείο και τη δικαιοσύνη του Θεού, αποδεχόμενος με ευχαρίστηση τη σκληρή δοκιμασία του:

E chi son io, perchè m' arrida all' alma

Iri di pace? È giusto Iddio soltanto;

Sia per lui benedetto il duolo e il pianto!

[1188] Βλ. J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 125.

Οι παραπάνω στίχοι θεωρούνται από τον συνθέτη ως οι πλέον κατάλληλοι προκειμένου να αναδείξει την ειλικρινή μετάνοια του Pagano, αλλά και για να αποκαλύψει τις διαφορετικές πτυχές της ανθρώπινης ψυχής, απορρίπτοντας εμμέσως πλην σαφώς οποιαδήποτε «στείρα» ηθικολογία. Το andante sostenuto με το οποίο αποδίδονται απαρτίζεται από δύο φράσεις με βαθύτατο θρησκευτικό-ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Στην πρώτη εξ αυτών ο συνθέτης επανέρχεται στο πρελούδιο, επαναφέροντας «το μοτίβο της "σωτηρίας", με τα αραβουργήματα του φλάουτου πάνω από το τρέμολο των εγχόρδων»[1189], ακριβώς κατά τη στιγμή που ο Pagano «μιλάει για τη θεία χάρη»[1190]. Η παράθεση του παραπάνω μοτίβου θεωρούμε πως απηχεί και την άποψη του συνθέτη αναφορικά με τη δικαίωση του ανθρώπου, την απαρχή της λύτρωσής του: αυτή προϋποθέτει απαραίτητα την αυτοπαραίτησή του από κάθε «δικαίωμά» του ενώπιον του Θεού, που τυχόν απορρέει από την πιστή τήρηση «νομικών» διατάξεων. Απελευθερωμένος ο ήρωας από κάθε μέτρο ανθρώπινης ηθικής, έχοντας πλήρως απαξιωθεί κοινωνικά έπειτα από το φρικτό έγκλημα που διέπραξε, όντας κοινωνικό απόβλητο, *εγκαταλείπεται ολοκληρωτικά στη θεία χάρη*. Τότε αρχίζει η ψυχή του να γαληνεύει, ένα αίσθημα που με επιτυχία αποδίδει ο συνθέτης τόσο με τον αιθέριο, ανάλαφρο ήχο του φλάουτου, όσο και με την επικράτηση για πρώτη φορά στο κομμάτι *μείζονος* τονικότητας.

Όμως το βάρος των δοκιμασιών δεν παύει να είναι δυσβάσταχτο: «μια σύντομη ακολουθία από αυστηρές συγχορδίες για τρομπόνια και cimbasso»[1191] επαναφέρουν τη σκέψη του στη σκληρή πραγματικότητα του καθημερινού του αγώνα. Πιστεύοντας ωστόσο πως οι σκληρές δοκιμασίες στοχεύουν ακριβώς σ' αυτό, τις θεωρεί σταλμένες από τον Θεό. Η επίσημη θρησκευτική ατμόσφαιρα που δημιουργείται από την παραπάνω ορχηστρική παρέμβαση είναι η πλέον κατάλληλη προκειμένου ο ήρωας να εκφράσει τη συντριβή του αλλά και την ευγνωμοσύνη του προς τον Θεό, όπως αυτές εκφράζονται στο δεύτερο ημιστίχιο και στον τρίτο από τους παραπάνω στίχους.

Μέσα του πάντως ο πόθος για δράση πολεμική ενάντια στους απίστους παραμένει άσβεστος. Οι παραπάνω συγχορδίες από τα τρομπόνια και το cimbasso, εκτός από το να εξάρουν τη βαθειά θρησκευτική διάθεση του Ερημίτη, δημιουργούν ταυτόχρονα και το γεφύρωμα για ένα ξέσπασμα πόνου και ελπίδας. Έχοντας εγγίσει τον πυθμένα της απόγνωσης, δεν μπορεί παρά να «εγερθεί». Η μισή πτώση στην Φα ελάσσονα κρίνεται μάλλον ανεπαρκής από τον συνθέτη προκειμένου αυτός να δείξει το μέγεθος της αγωνίας, το υπαρξιακό κενό που βιώνει ο ήρωας. Ο βουβός θρήνος του βρίσκει διέξοδο στο unisono των παραπάνω χαλκίνων πνευστών, μεταξύ των βαθμίδων VI-V και στο άκουσμα της λέξης *pianto* (Kalmus, σελ. 89-91).

Είναι όμως αυτή η απόγνωση που τον ωθεί στον αγώνα της κάθαρσης. Τη στιγμή που λυγίζει θρηνώντας για το κατάντημά του, τότε ακριβώς είναι που αρχίζει να οραματίζεται την απαρχή της σωτηρίας του:

Ma quando un suon terribile

Dirà che Dio lo vuole

Quando la Croce splendere

Vedrò qual nuovo sole…

[1189] Αυτόθι.
[1190] Αυτόθι.
[1191] Αυτόθι.

Τα λόγια του αυτά αποτελούν και τη μόνη διέξοδο στο προσωπικό του δράμα, όπως ακριβώς και η τονική της Φα ελάσσονος ακριβώς στην αρχή της άριας έρχεται ως η «απάντηση» στην προηγηθείσα ημίπτωση. Τα στοιχεία που συνθέτουν τη μουσική του παραπάνω τετράστιχου παρουσιάζουν μεταξύ τους μιαν αντίθεση. Ουσιαστικά πρόκειται για δύο σχήματα ostinato, το ένα στην περιοχή του μπάσσου και το άλλο στην «μεσαία» περιοχή της ορχηστρικής έκτασης. Η αντίθεση μεταξύ τους έγκειται στην εκ διαμέτρου αντίθετη ρυθμική τους υπόσταση: στατικό εκείνο του μπάσσου, στηριζόμενο στην εναλλαγή Α΄ αναστροφής και ευθείας κατάστασης της συγχορδίας της Τονικής, πυκνό το δεύτερο, «όπως στην άρια του ήρωα στην Α΄ Πράξη»[1192], ένα ανιόν πέρασμα με εξηκοστά τέταρτα, που καλύπτει το κενό ανάμεσα στις δύο παραπάνω συγχορδιακές καταστάσεις. Η στατικότητα με τη μορφή μιας σταθερής, επαναλαμβανόμενης κίνησης στην αρμονία σε συνάρτηση με το adagio και η αντίθεση με την ώθηση που δίδει το ταχύτατο πέρασμα των βιολιών, καταδεικνύουν με τον καλύτερο τρόπο την απόπειρα του απεγνωσμένου Pagano να σπάσει τα δεσμά της φυλακής του. Ακόμη περισσότερο όμως εικονίζει τη φλόγα που σιγοκαίει μέσα του και που φουντώνει κάθε τόσο στη μελωδική του γραμμή: ξεκινώντας από *sotto voce* οδηγείται σε ένα βίαιο ξέσπασμα *ff* όταν ο ήρωας σκέφτεται τη στιγμή που θα κληθεί να πραγματοποιήσει το θέλημα του Θεού. Η φράση *Dio lo vuole*, αποτελώντας το ρεφραίν στο ποίημα του Grossi[1193], προφανώς θα γινόταν άμεσα αντιληπτή από το κοινό της εποχής, «έστω κι αν ο Verdi, αφήνοντας αχαλίνωτη όλη την ορχήστρα, κατέστησε σχεδόν αδύνατον να ακουστεί το όλως ενδιαφέρον ρήμα»[1194]. Ακόμη πιο παραστατική η δεύτερη φράση: αρχίζοντας από *pp* οδηγείται έπειτα από ένα εκτενές crescendo σ' ένα άλλο ξέσπασμα χαράς, καθώς ο Ερημίτης οραματίζεται το Σταυρό να λάμπει *qual nuovo sole*. Παράλληλα η κατάληξη στη Λα ύφεση μείζονα σηματοδοτεί τη μεταβολή της παρούσας κατάστασης, την αρχή μιας «νέας εποχής» στη ζωή του ήρωα, αυτήν της λύτρωσής του. Οι θρησκευτικές εκφράσεις του Pagano, μολονότι άκρα «μαχητικές», δεν στοχοποιούν πρόσωπα, δεν βάλλουν ευθέως κατά ανθρώπων με διαφορετική πίστη. Απλά τονίζουν το μεγαλείο της χριστιανικής πίστης, κάτι που λειτουργεί λυτρωτικά για τον ήρωα (Kalmus, σελ. 92-96, μ. 1).

Το ίδιο ισχύει και για το δεύτερο τετράστιχο της άριας, αν και εδώ ο «πολεμικός» χαρακτήρας των λόγων του ήρωα είναι οξύτερος όσο ποτέ:

Di giovanil furore

Tutto arderammi il core,

E la mia destra gelida

L' acciar impugnerà.

Το τονικό πλαίσιο ειδικά των δυο πρώτων από τους παραπάνω στίχους διαφοροποιείται ριζικά. Η παραπάνω τονικότητα της Λα ύφεση μείζονος εγκαταλείπεται χάριν της μετατροπίας στον πρώτο από αυτούς προς την μακρινή περιοχή της Φα ύφεση μείζονος, μέσα από την οποία αποκαλύπτεται η «πρόγευση» από τον ήρωα μιας άλλης πραγματικότητας, εντελώς διαφορετικής από την παρούσα. Ανάλογη και η μεταβολή στην απόδοση του επομένου στίχου, όπου η παραπάνω τονικότητα «μετασχηματίζεται» εναρμόνια σ' εκείνην της Σολ μείζονος, με τον ήρωα να προλέγει την σε βάθος μετάλλαξη της ύπαρξής του. Τις παραπάνω τονικές

[1192] Αυτόθι.
[1193] Αυτόθι.
[1194] Αυτόθι.

μεταβολές υποστηρίζει ενεργά και η ορχηστρική συνοδεία, της οποίας ο ρόλος εμφανίζεται ιδιαίτερα δυναμικός, με τα έγχορδα στο τέλος κάθε στίχου να «καλύπτουν» τις καταλήξεις των φράσεων με κατιόντα ή ανιόντα κλιμακοειδή περάσματα σε unisono – πιθανοί απόηχοι από τα πεδία των μαχών για τον θρίαμβο της πίστης, όπως οραματίζεται ο Ερημίτης. Ξεχωριστή αίσθηση προκαλεί στο σημείο αυτό και το ρυθμικό σχήμα με το οποίο επισφραγίζεται τόσο ο δεύτερος και ο τέταρτος στίχος της πρώτης στροφής, όσο και η αρχή των δύο πρώτων της επόμενης: πρόκειται και εδώ για το χαρακτηριζόμενο υπό του Frits Noske ως «μουσικό σχήμα του θανάτου», το οποίο όμως «μπορεί και να ανακαλεί και άλλους συσχετισμούς»[1195]. Το εν λόγω μοτίβο, αποδιδόμενο εν προκειμένω από το σύνολο των πνευστών και από τα μπάσσα των εγχόρδων, στη ρυθμική εκδοχή του *ανάπαιστου*, εκφράζει προφανώς την ιδέα ενός νικηφόρου Θεού (*deus vindex*)[1196], όπως αυτή εκφράζεται κατ' επανάληψη στους στίχους του κειμένου (Kalmus, σελ. 96, μ. 2 – σελ. 98, μ. 1).

Πιο εσωστρεφείς οι επόμενοι δύο στίχοι, με τη σκέψη του Pagano να επιστρέφει στο παρόν, καθώς νιώθει και πάλι την αδυναμία του, τη δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ως ψυχοσωματική οντότητα. Οι αντιθέσεις συγκεκριμένων εκφράσεων του κειμένου είναι εμφανείς: … *Tutto arderammi il core, / E la mia destra gelida*…. Η μουσική επεξεργασία του διστίχου είναι ανάλογη με εκείνη των τεσσάρων πρώτων στίχων της άριας. Η κυριαρχία όμως της Δεσπόζουσας σε συνδυασμό με έναν ισοκράτη και σε συνάρτηση με την συνεχή ανιούσα κίνηση της μελωδικής γραμμής ως το Σι ύφεση οδηγεί τη σκέψη στη λύτρωση, που θα προκύψει μέσα από τον αγώνα για την πίστη (Kalmus, σελ. 98, μ. 2 – σελ. 99).

Φέροντας κατά νουν ο ήρωας τη στιγμή της λύτρωσης αφήνεται να βιώσει το μεγαλείο της θείας Χάριτος:

Di nuovo allor quest' anima

Redenta in ciel sarà.

Έπειτα από τα παραπάνω λόγια του διαλύεται και η παραμικρή αμφιβολία ως προς τις προθέσεις του Pagano έναντι των αλλοθρήσκων. Όσα προηγουμένως ειπώθηκαν από τα χείλη του για αγώνες και μάχες, αποσαφηνίζονται τώρα πλήρως: δεν επιδιώκει μετά μανίας να αφανίσει αυτούς που φρονούν αντίθετα με εκείνον˙ αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να πέσει ο ίδιος στη μάχη υπερασπιζόμενος το χριστιανικό ιδεώδες. Το αίμα που θα ξεπλύνει το φρικτό του έγκλημα δεν επιδιώκει να είναι των απίστων, αλλά το δικό του. Η άρια, εξάλλου, κατακλείεται με την σκέψη μιας ανόδου στους ουρανούς, όχι με τον θρίαμβο επι των Μουσουλμάνων.

Η μουσική των δυο τελευταίων στίχων της άριας μοιάζει να είναι ένα εντελώς καινούργιο κομμάτι. Η οριστική επικράτηση της Μείζονος Τονικής σε συνδυασμό τόσο με το ύφος και με την ποιότητα της μελωδικής γραμμής όσο και της ενορχήστρωσης, τονίζει την αγαλλίαση του Ερημίτη στη σκέψη και μόνο της συνδιαλλαγής του με τον Θεό. Απελευθερωμένος ο σολίστ από τα συνεχή *δις παρεστιγμένα* σχήματα, καλείται τώρα να «τραγουδήσει»: χαρακτηριστική προς τούτο η ένδειξη *cantabile* ταυτόχρονα με την εισαγωγή της παραπάνω τονικότητας, αλλά και η μετάβαση της μελωδίας προς την κεντρική αλλά και την υψηλότερη περιοχή της φωνητικής έκτασης του μπάσσου. Πρόσθετο μελωδικό ενδιαφέρον ωστόσο ανευρίσκουμε και στην διπλή επανάληψη των εν λόγω στίχων. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις ο συνθέτης προβαίνει σε διαφορετική αρμονική επεξεργασία, οδηγώντας

[1195] «The Musical Figure of Death», *The Signifier*…, ό.π., σελ. 172.
[1196] Αυτόθι, σελ. 186.

όμως σε κορύφωση πάντα στη λέξη *Redenta*. Περισσότερο δυναμική και περίτεχνη η δεύτερη, οδηγεί μέσω παρενθετικών Δεσποζουσών και με σταδιακή ενίσχυση της ενορχήστρωσης σε ένα *ff* ξέσπασμα ακριβώς στον τονισμό της παραπάνω λέξης, ενώ η coda, με την απρόσμενη μετατροπία στην περιοχή της Φα μείζονος «συνοψίζει όμορφα την προοπτική της χάριτος και της σωτηρίας»[1197].

Ο εσωτερικός παλμός του Ερημίτη ακούγεται ακόμη πιο έντονος και χάρη στην ορχηστρική συνοδεία της ενότητας, όπου τα διηρημένα πρώτα βιολιά διπλασιάζουν ανελλιπώς τη φωνή του σε αλλεπάλληλες όγδοες, συνεπικουρούμενα από το φλάουτο και το όμποε, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι δευτερεύουσες μελωδικές παρεμβάσεις στο 1ο μέτρο της ενότητας από τα δεύτερα βιολιά (με το 1ο κόρνο) και τις βιόλες. Η συμβολή της ορχήστρας αναδεικνύεται περισσότερο στην επανάληψη της φράσης, όπου στον διπλασιασμό της μελωδίας προστίθεται η τρομπέττα, ενώ το μέρος της συνοδείας εμπλουτίζεται με τις σταδιακές εισόδους και των λοιπών οργάνων, παράλληλα με το εκφραστικότατο crescendo. Περαιτέρω τα ξύλινα πνευστά αναλαμβάνουν και πάλι το ρόλο μιας διακόσμησης που απηχεί εσωτερική αγαλλίαση: τα εξάηχα σε τρίτες αλλά και οι συγχορδίες στο τέλος ανακαλούν τόσο την καβατίνα του Ζαχαρία (*Nabucco,* Parte Prima) όσο και εκείνην του Oronte στην προηγούμενη Σκηνή (Kalmus, σελ. 100-106. Βλ. και κάτωθι, σελ. 362 και 775 αντίστοιχα).

Αν και πρωτόγνωρο για τα έργα του συνθέτη αυτής της περιόδου, η τελική συγχορδία της άριας του Ερημίτη είναι και η αρχική ενός σύντομου «επεισοδίου», που έπεται αναπόσπαστα συνδεδεμένο με αυτήν. Είναι προφανής η επιθυμία του συνθέτη να δείξει με αυτόν τον τρόπο την άμεση ανταπόκριση του Θεού στην προσευχή του Ερημίτη: ο Πύρρος, άλλοτε συνεργός του Pagano στη δολοφονία του πατέρα του, μετανιωμένος κι αυτός για μια σειρά λαθών του και επιθυμώντας «να ξεπλύνει τα αμαρτήματά του παραδίδοντας στους Σταυροφόρους την Αντιόχεια»[1198], αναδεικνύεται ως το πρόσωπο-κλειδί για τις εξελίξεις. Όπως επισημαίνει και ο Budden, πρόκειται για το μοναδικό από τα ιστορικά πρόσωπα του έπους που διατηρείται στο λιμπρέττο του Solera[1199], αφού όμως «μεταλλαχθεί» σ' έναν μετανιωμένο πρώην συνεργό και προδότη της πίστης του[1200]. Η μετάλλαξη αυτή, «επινόηση γνωστή στους ρομαντικούς μυθιστοριογράφους»[1201], προσδίδει εν προκειμένω μιαν άλλη προοπτική στο γεγονός της λύτρωσης του Ερημίτη, καθώς αυτή δεν παρουσιάζεται ως μια καθαρά «ατομική» υπόθεση, αλλά ως γεγονός με διαπροσωπικό χαρακτήρα. Πριν ο Ερημίτης αντικρύσει τα πολυπόθητα λάβαρα με τον Σταυρό, καλείται να στηρίξει έναν «όμοιό» του, να προσφέρει και σ' αυτόν διέξοδο λύτρωσης, παρωτρύνοντάς τον να παραδώσει την «άθλια» Αντιόχεια στους Σταυροφόρους. Η μοίρα των δύο ανδρών ενώνεται και πάλι, όχι όμως με ανήθικη προοπτική. Το γεγονός της προδοσίας της πόλης θεωρείται ως έργο θεάρεστο, όμως η προοπτική της σωτηρίας και όχι το θρησκευτικό μένος αποτελεί το πρίσμα υπό το οποίο θεωρούμε την προτροπή για την παράδοση της πόλης, *Offri al ciel la rea città!,* καθώς και την συνακόλουθη συμμόρφωση του Πύρρου με την προτροπή του Ερημίτη.

Αν και ο Ερημίτης είναι εκείνος που με τους λόγους του οδηγεί τις εξελίξεις, ο συνθέτης περιορίζει τώρα το μέρος του σε ένα recitativo, που όμως είναι σαφώς ευδιάκριτο, επηρεάζει δε και την όλη αρμονική εξέλιξη. Η απάντησή του *Sorgi, e spera!* στις συνεχείς εκκλήσεις του συνομιλητή του εισάγει την τονικότητα της Σολ

[1197] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 125.

[1198] Αυτόθι, σελ.126. Σημειωτέον ότι, στο ποίημα του Grossi, εκείνος που παραδίδει την Αντιόχεια στους Σταυροφόρους είναι ο Σύριος λοχαγός Firuz (αυτ., σελ. 115).

[1199] Αυτόθι.

[1200] Αυτόθι, σελ. 126.

[1201] Αυτόθι, σελ. 115.

μείζονος, επί της οποίας «αντηχεί από μακριά η μπάντα» το θέμα του εμβατηρίου, εκφερόμενο αρχικά αποσπασματικά και «με τις τελευταίες νότες κάθε μισής φράσης να τις επαναλαμβάνουν τα πνευστά της ορχήστρας σε pianissimo – μια επινόηση οικεία από την αρχή της *Υπνοβάτιδος* του Bellini»[1202].

Ο ήχος της μπάντας των Σταυροφόρων ξαναζωντανεύει την ελπίδα στην καρδιά του Pagano. Ο δρόμος της λύτρωσης είναι ανοιχτός, τόσο για τον ίδιο, όσο και για τον επισκέπτη του:

Va, con me sei perdonato!

Επιθυμώντας ο συνθέτης να φανεί το βάθος της ψυχής του, ζητεί η παραπάνω φράση να αποδοθεί *al colmo dell' entusiasmo*. Συνεχίζοντας ο ήρωας να παραληρεί από χαρά και αγαλλίαση ξεσπά σε μιαν άλλη κραυγή ευγνωμοσύνης προς τον Θεό, στην οποία όμως διακρίνουμε, εκτός του δοξολογικού της χαρακτήρα, και έναν βαθύτατο ανθρωπισμό:

Dio, grand Dio degl' infelici,

Niun confine ha tua pieta.

Η παραπάνω φράση συνοψίζει το βαθύτερο νόημα της Σκηνής, δείχνοντας και τον «σκοπό» της συνάντησης των δύο ανδρών. Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται μουσικά συνηγορεί σε αυτό, καθώς ο συνθέτης προτιμά να «διακόψει» τον ήχο της μπάντας θέλοντας να τονίσει ακόμη περισσότερο τους στίχους του λιμπρέττου, ενώ η επισήμανση *tutta forza* υπεμφαίνει την κλιμάκωση και κορύφωση της ευγνωμοσύνης του Ερημίτη προς τον Θεό. Ανάλογης σημασίας και η άμεση μεταβολή της ορχηστρικής συνοδείας, όπου αντί των αποσπασμάτων του εμβατηρίου προκρίνεται ο απαλός αλλά και εκφραστικός ήχος των κρατημένων συγχορδιών από τα έγχορδα (Kalmus, σελ. 107-124).

Duettino ed Inno de' Crociati
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η άφιξη του πλήθους των Σταυροφόρων και των προσκυνητών στον χώρο πέριξ του σπηλαίου δημιουργεί μια διαφορετική ατμόσφαιρα. Το duettino ανάμεσα στον Arvino και στον ερημίτη Pagano χαρακτηρίζεται εξ επόψεως μουσικής «πολύ πιο γνήσια ηρωικό απ' ο, τιδήποτε μας έχουν ως τώρα δώσει οι Σταυροφόροι»[1203]. Το μέρος του Arvino σαφώς υπερτερεί, καθώς το κυρίως θέμα του ντουεττίνου αποδίδεται από αυτόν. Το πρόσωπο του Pagano ωστόσο και η μεταβολή της ψυχικής του διάθεσης δεν παύει να βρίσκεται στο επίκεντρο της όλης επεξεργασίας.

Έπειτα από έναν σύντομο «διάλογο γνωριμίας» μεταξύ των δύο ανδρών, ο επικεφαλής των Σταυροφόρων εκθέτει στον σεβάσμιο γέροντα συνομιλητή του το πρόβλημα που τον βασανίζει:

Odi, un branco musulmamno

[1202] Αυτόθι, σελ. 126.
[1203] Αυτόθι.

Ha la figlia mia rapita;

Io tentai seguirli invano,

Gia la turba era sparita.

Τόσο ο αρχικός διάλογος των δύο ανδρών όσο και το παραπάνω τετράστιχο, εκφέρονται από το προαναφερθέν θέμα του ντουεττίνου, του οποίου το στυλ ο Budden χαρακτηρίζει ως «κλασσικά Ροσσίνειο»[1204], ενώ η ταυτότητα του συνθέτη αποκαλύπτεται κατά βάσιν «στην επανάληψη της κύριας μελωδίας», κατά την απόδοση του παραπάνω τετράστιχου˙ αυτή δε έγκειται, κατά τον παραπάνω μελετητή, «στην κοφτή ρυθμική φιγούρα στα βιολιά, η οποία εμπλουτίζει το μέρος της συνοδείας»[1205] (Kalmus, σελ. 125-129, μ. 1).

Η αντιπαλότητα με τους αλλόθρησκους ενισχύεται τώρα τόσο λόγω της αποτρόπαιης πράξης της απαγωγής ενός αθώου κοριτσιού, όσο και από την αγωνία και τον πόνο ενός πατέρα. Για τον Ερημίτη είναι προφανές ότι η ώρα της λύτρωσης εγγίζει, ενώ η προοπτική της εξιλέωσής του διευρύνεται, καθώς, παλεύοντας για την πίστη του Χριστού, θα συνδράμει και στην απελευθέρωση της κόρης του συνομιλητή του. Η συνέχεια του διαλόγου των δύο ανδρών, όπου ο Ερημίτης διαβεβαιώνει τον Arvino πως σύντομα θα συναντήσει την αγαπημένη του κόρη, ενώ εκείνος τον σπεύδει να τον διαβεβαιώσει για το έτοιμο να ριχτεί στη μάχη στράτευμα – *Tutta Europa là vedi raccolta, / Al voler di Goffredo soggetta!* – εκφέρονται από μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μουσική επεξεργασία, βασισμένη σε μιμήσεις γνωστών μοτίβων, καθώς και σε σύντομες τονικές μεταβολές, σε περισσότερο ή λιγότερο κοντινές περιοχές, πάντα πλαισιωμένες από έναν ισοκράτη (Kalmus, σελ. 129, μ. 2 – σελ. 132, μ. 2).

Η παραπάνω διαβεβαίωση του Arvino ωστόσο αποτελεί τη θρυαλλίδα για την έκρηξη χαράς του Ερημίτη. Η Δεσπόζουσα της Λα ελάσσονος λύνεται σε εκείνη της σχετικής της μείζονος, οδηγώντας ουσιαστικά στην άμεση καθιέρωσή της. Το κύριο θέμα του μέρους αποδίδεται τώρα *ff* στην Ντο μείζονα από τον Pagano, τα λόγια του οποίου υπεμφαίνουν τον ενθουσιασμό του:

Oh mia gioia!... la notte già scende…

Me seguite, o Lombardi fratelli.

Είναι η πρώτη φορά που η γνωστή μελωδία ακούγεται με τόσο δυναμισμό, καθώς η μελωδική γραμμή, εύστοχα τοποθετημένη στην υψηλότερη περιοχή της φωνητικής έκτασης του μπάσσου, διπλασιάζεται από τα βιολιά, τις βιόλες, αλλά και τα ξύλινα πνευστά σε υπερκείμενες 8ες (Kalmus, σελ. 132, μ. 3 – σελ. 135, μ. 2). Την επαναφορά της μελωδίας του αρχικού χαιρετισμού του Arvino εξαίρει και ο G. Baldini. Κατά τον επιφανή βιογράφο του συνθέτη, πρόκειται για μια «εξαιρετικά παραστατική στιγμή κορύφωσης» στη συγκεκριμένη όπερα[1206], στην οποία οι ιδέες εγκαταλείπονται άρδην μετά την μόλις πρώτη τους παρουσίαση. Η απήχηση των λόγων του Ερημίτη στο πλήθος είναι άμεση:

Santo veglio, che a gloria ci appelli,

Le tue fiamme in noi serpono già.

[1204] Αυτόθι.
[1205] Αυτόθι.
[1206] G. Baldini, ό.π., σελ. 65

Η αρμονική επεξεγασία των παραπάνω δύο στίχων μετατρέπει σταδιακά την Τονική της Ντο μείζονος σε Δεσπόζουσα της Φα ελάσσονος, τονικότητας του χορωδιακού που έπεται.

Το εν λόγω χορωδιακό (*Stolto Allhà!*) βρίσκεται ίσως στον αντίποδα εκείνου των Μουσουλμάνων πρεσβευτών στην αρχή της Πράξης. Οι απειλές ενάντια στους αλλόπιστους είναι κοινές για αμφότερα τα χορωδιακά, ωστόσο στις εκφράσεις των Σταυροφόρων προσβάλλεται και αυτό το όνομα του *Αλλάχ*. Περισσότερη αίσθηση όμως προκαλεί τόσο η πλήρης διαστρέβλωση του μηνύματος του Ευαγγελίου, που από «λόγος της ζωής» αποβαίνει «μήνυμα θανάτου» για τον ως άνω ονομαζόμενο *Θεό των Μουσουλμάνων*, όσο – και κυρίως – για την εγγίζουσα τα όρια της βλασφημίας θεώρηση του Σταυρού, του κατ' εξοχήν αυτού συμβόλου της αμέριστης αγάπης και της θυσίας για κάθε άνθρωπο ανεξαιρέτως, ως συμβόλου της αιματοχυσίας των αλλοπίστων χάριν του θριάμβου της χριστιανικής πίστης:

Santa voce pertutto ribomba

Proclamante l' eterno tuo dì.

Già la croce per l' aure balena

D' una luce sanguigna, tremenda.

Εύλογα η μουσική απόδοση του εν λόγω χορωδιακού ανήκει στην κατηγορία που φέρει τον χαρακτήρα *il Verdi brutto*[1207], με κύριο χαρακτηριστικό την τακτική ενίσχυση της χορωδίας «από την μπάντα, το μεγάλο τύμπανο, το μικρό τύμπανο, τα κύμβαλα»[1208]. Παρεμφερείς και οι χαρακτηρισμοί του G. Baldini οι αναφερόμενοι γενικότερα «στα χορωδιακά και στα εμβατήρια που πάντοτε συνοδεύουν τους Σταυροφόρους». Κατά τον συγγραφέα, «είναι τόσο μέτρια και αδιάφορα, ώστε κάποιος να αναγκάζεται να θεωρήσει ότι, ακόμη κι αν ο Verdi κακοποιούσε όλες τις νεανικές του φανφάρες και εμβατήρια για μπάντα, πιθανόν αυτά να μην είχαν καταντήσει περισσότερο ανούσια»[1209].

Η τονική του επεξεργασία βασίζεται κυρίως στην αντίθεση μείζονα-ελάσσονα, κυρίως κατά την απόδοση του δεύτερου τετράστιχου στην σχετική μείζονα, αρχικά από τους δύο άνδρες (σε unisono) και κατόπιν από όλη τη χορωδία, με τον ίδιο τρόπο, αλλά και κατά την coda, όπου ο συνθέτης δράττεται της ευκαιρίας να πραγματοποιήσει μιαν ιδιαίτερα εμπλουτισμένη πτώση, με την πολλαπλή χρήση και εναλλαγή συγχορδιών ειλημμένων από την Ελάσσονα Τονική (Kalmus, σελ. 137-160).

Jérusalem

Acte deux. Invocation. Roger. Marche Guerrière. Chœur des Croisés.
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Καθώς η Β΄ Πράξη της *αναθεωρημένης εκδοχής* της όπερας αρχίζει «χωρίς το περίφημο χορωδιακό των πρεσβευτών»[1210], η αντίστοιχη Σκηνή τοποθετείται στην αρχή της Πράξης. Κατά τον D. Kimbell ωστόσο, ο Roger είναι «ένας περισσότερο

[1207] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 126.
[1208] Αυτόθι.
[1209] G. Baldini, ό.π., σελ. 64.
[1210] A. Basevi, ό.π., σελ. 116. Βλ. άνωθι, σελ. 269.

εσωστρεφής, αυτοδοκιμαζόμενος χαρακτήρας απ' ό, τι ο Pagano». Μόνος στην ερημιά ο ήρωας, είναι απορροφημένος εξ ολοκλήρου από το αμάρτημα που έχει διαπράξει, και χωρίς η σκέψη του να νοιαζεται έστω και κατά το ήμισυ, όπως εκείνη του Pagano, με το πώς θα σπείρει σφαγές ενάντια στους απίστους, ως ένα μέσο για να εξασφαλίσει τη σωτηρία του. Η διάθεσή του χαρακτηρίζεται από τις συνεχείς τύψεις συνειδήσεως, που όμως έχουν ευγενικό χαρακτήρα, χωρίς την αναστάτωση που επιφέρουν τα ξεσπάσματα βίας και μίσους, και που στους *Λομβαρδούς* δημιουργούν σύγχυση στο όλο θέμα [1211].

Ήδη με το άνοιγμα της αυλαίας, ο μοναδικός υπαίτιος για τη δολοφονία του αδελφού του, αλλά και για τη φοβερή σκευωρία ενάντια στον αθώο Gaston, ρακένδυτος και γονυπετής ενώπιον του σταυρού, εκφράζει την ευγνωμοσύνη του προς τον Θεό που του έδωσε τη δυνατότητα να ελαφρύνει το βάρος της συνειδήσεώς του, περιπλανώμενος επί τρία έτη ανυπόδητος στην έρημο προς πραγματοποίηση του ιερού προσκυνήματος:

Grâce! mon Dieu!
de remords déchiré,
j' ai fait pieds nus le saint pèlerinage,
et trois ans j' ai pleuré
dans ce désert sauvage.

Ο αδελφός του Κόμη της Τουλούζης και ηγέτη των Σταυροφόρων δεν προσδοκά να εξιλεωθεί για τα αμαρτήματα που έχει διαπράξει συμπράττοντας στον *ιερό πόλεμο*. Αντίθετα, έχοντας καταπονηθεί σωματικά σε βαθμό που ο ίδιος να μην αναγνωρίζει τον εαυτό του, αγωνιά για το αν και πότε θα καταφέρει να ξεπλύνει τα αιματοβαμμένα χέρια του:

Á ce front pâle,
à ces cheveux blanchis,
dans l' eau des sources réfléchis,
moi-même je ne puis,
hélas ! me reconnaître!
Cette tache de sang
S' effacera peut-être !

Ατενίζοντας τον σταυρό ζητεί απεγνωσμένα από τον Θεό να τον συγχωρήσει˙ νιώθοντας ωστόσο το βάρος των αμαρτιών του, διερωτάται αν δύναται να επικαλείται το όνομά Του δίχως να προκαλεί την δίκαιη οργή Του:

Seigneur! de ton pardon
mon âme est altérée!
L' âme d' un fratricide

[1211] «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 9.

à ton courroux livrée,

sans l' irriter peut-elle invoquer

ton saint nom ?

Η «περιγραφική» ενότητα της ορχηστρικής εισαγωγής παραμένει στην παρούσα εκδοχή αμετάβλητη, με εξαίρεση τους δύο ρολλισμούς στα τύμπανα στην αρχή της[1212]. Αντίθετα το récitative μεταβάλλεται αισθητά, κυρίως με την παρεμβολή ενός μελωδικού Andante κατά τη στιγμή όπου ο ερημίτης Roger διαπιστώνει τις έντονες αλλαγές στα εξωτερικά του χαρακτηριστικά, άμεση συνέπεια των δοκιμασιών του στην έρημο: ανήκοντας στην τονικότητα της Μι ελάσσονος, κατάλληλα προετοιμασμένης λίγα μέτρα πριν στο *récitative*, αποτελείται από μια σύντομη αλλά εκφραστική μελωδία ανήκουσα στο κέντρο της φωνητικής έκτασης του basso και συνοδευομένη από τα έγχορδα με ένα απλό σχήμα (Escudier, σελ. 123, μ. 5-11). Τέλος, το γνωστό από την αντίστοιχη Σκηνή στους *Λομβαρδούς* «μοτίβο της λύτρωσης»[1213], αντίστοιχο με τους δύο πρώτους από τους παραπάνω στίχους, αποδίδεται και εδώ συνοδευόμενο από τους αρπισμούς του φλάουτου, αλλά ταυτόχρονα και περισσότερο απαλό, «με την παράλειψη των κρατημένων φθόγγων στα πνευστά». Όμοια και στην ιδιαίτερα περίτεχνη πτώση που ακολουθεί και όπου «ο Roger για άλλη μια φορά αναδεικνύει εαυτόν σαν basso profondo με έναν από εκείνους τους αργούς κατιόντες αρπισμούς, που ποτέ δεν αποτυγχάνουν στην παραστατικότητά τους», ο συνθέτης αρκείται στο πειστικό ηχόχρωμα της ανθρώπινης φωνής, θεωρώντας περιττή την προσθήκη των συγχορδιών από τα τρομπόνια, για τον περαιτέρω «χρωματισμό» της φωνής του ήρωα, όπως στους *Λομβαρδούς*[1214].

Ακόμη περισσότερο εσωστρεφής παρουσιάζεται ο Roger στο κείμενο της άριας που ακολουθεί. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο ήρωας δεν θεωρεί πως ένα έγκλημα σαν το δικό του μπορεί να συγχωρηθεί από ένα άλλο, πολλαπλό έγκλημα, μόνο και μόνο επειδή στρέφεται ενάντια στος «άπιστους» Μουσουλμάνους. Πιστεύοντας ότι ο αδελφός του είναι νεκρός, «βλέπει» να εκτυλίσσονται ενώπιόν του φρικτές σκηνές, με τον τάφο του αδελφού του να ξεπροβάλλει από τα βάθη της αβύσσου, ενώ το αιμόφυρτο φάντασμά του τον κάνει να μένει άφωνος, μη μπορώντας να ψελλίσει και αυτήν την προσευχή του:

Ô jour fatal! Ô crime!

Tombeau de ma victime,

du fond de cet abîme

toujours je te revois.

Le spectre de mon frère,

sanglant sur la poussière,

arrête ma prière

et fait trembler ma voix !

[1212] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 349.

[1213] Ο ορισμός του J. Budden, αν και διερωτάται αν θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ο χαρακτηρισμός αυτός και στην παρούσα εκδοχή (αυτ., σελ. 350).

[1214] Αυτόθι.

Η μουσική της άριας ακολουθεί σε γενικές γραμμές το σχήμα και την πορεία της πρότερης εκδοχής, κυρίως όσον αφορά στο τονικό πλαίσιο. Σημαντικές διαφορές παρατηρούνται ωστόσο στην ορχηστρική συνοδεία, ήδη από τα πρώτα μέτρα της άριας, καθώς ο συνθέτης αρκείται εν προκειμένω στα έγχορδα και μόνο (των οποίων τα συνοδευτικά σχήματα διατηρεί αναλλοίωτα), αφαιρώντας, όπως έπραξε και στο τέλος του récitative, τους κρατημένους φθόγγους των πνευστών. Επιπλέον ιδιαίτερη σημασία αποκτά κατά τον Budden η απουσία από το παρόν κείμενο του λιμπρέττου της φράσης του Solera *Iddio lo vuole*, «μια από τις φράσεις-κλειδιά του πρωτοτύπου ποιήματος του Grossi»[1215], η οποία καθιστούσε αναγκαίο να αποδοθεί ιδιαίτερη μουσική έμφαση «σε ένα ακατάλληλο σημείο της μελωδίας»: με την εν λόγω φράση να βρίσκεται στο τέλος του δεύτερου στίχου στο αντίστοιχο κείμενο της πρότερης εκδοχής, η αντίστοιχη δεύτερη φράση της άριας δεν θα μπορούσε παρά να τελειώνει με «μιαν ανάλογα δυναμική πτώση», επιφέροντας «την κλιμάκωση σε λάθος μέρος»[1216]. Ως εκ τούτου ο «μελωδικός αρχιτέκτονας Verdi», πράττοντας σοφά, «εξαπλούστευσε την παρούσα Γαλλική εκδοχή, διατηρώντας τις κλιμακώσεις του για αργότερα»[1217]: το *ff* στο τέλος του 1ου τετραμέτρου αντικαθίσταται από μιαν απλή αυξομείωση της δυναμικής και με την ορχηστρική συνοδεία να παραμένει κατ' ουσίαν αμετάβλητη, με μόνη εξαίρεση την ιδιαίτερα διακριτική παρουσία των πνευστών (φαγκόττα και το 1ο κόρνο), που συνδράμουν επ' ελάχιστον στη σύνδεση της Τονικής με τη Δεσπόζουσα. Παρόμοια πραγματοποιείται η πτώση στην περιοχή της Σχετικής Μείζονος στο τέλος του επομένου τετραμέτρου, όπου η προσθήκη του όμποε, του κλαρινέττου και των υπολοίπων κόρνων απλά υπογραμμίζει διακριτικά την πτώση, ενώ τόσο στα παραπάνω σημεία, όσο και στην επόμενη περίοδο, αισθητή είναι η απουσία του «μοτίβου του θανάτου», του οποίου οι παρεμβολές στην πρότερη εκδοχή είχαν οδηγήσει σε έντονα ορχηστρικά ξεσπάσματα. Μικρές διαφορές παρουσιάζει η ορχηστρική συνοδεία και στο τμήμα της Μείζονος Τονικής ιδιαίτερα στην πρώτη φράση, όπου απουσιάζουν οι μελωδικές παρεμβάσεις από τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες, ενώ στην επανάληψη της φράσης αντί της συμμετοχής της τρομπέττας στον διπλασιασμό της μελωδίας προκρίνεται η κορνέττα. Ξεχωριστή αίσθηση προκαλεί και η προέκταση της coda με μιαν «όμοια με cadenza φράση, στην οποία ο σολίστ παραθέτει την πλήρη έκταση της φωνής του μέσα από μια κλιμακοειδή κατιούσα κίνηση από το Φα καλύπτουσα δύο οκτάβες»[1218] (Escudier, σελ. 127, μ. 8-11). Η μελωδική ενότητα της Μείζονος Τονικής ωστόσο επαναλαμβάνεται από τον Roger λίγο αργότερα, όταν ο ήρωας σπεύδει να προσφέρει τη βοήθειά του στους διψασμένους και χαμένους προσκυνητές, ζητώντας προς τούτο τη βοήθεια του Θεού:

Fais, ô mon Dieu,

que je sauve leurs jours!

ενώ η φράση «επαναλαμβάνεται δις από την ορχήστρα έπειτα από την αναχώρησή του, με καινούργιες αρμονικές εκλεπτύνσεις κάθε φορά, εν μέρει προκειμένου να δώσουν τη δυνατότητα στον Roger να πραγματοποιήσει την έξοδό του από τη σκηνή […]»[1219] (Escudier, σελ. 129, μ. 13 – σελ. 130).

[1215] Αυτόθι.
[1216] Αυτόθι. Βλ. και D. Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 24.
[1217] J. Budden, The Operas… Vol. 1, ό.π., σελ. 350.
[1218] Αυτόθι. Βλ. και D. Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 24.
[1219] Αυτόθι, σελ. 351.

Η άφιξη των Σταυροφόρων στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας πραγματοποιείται αμέσως έπειτα από το Χορωδιακό των Προσκυνητών (*Choeur des Pelerins*)[1220]: «οι μακρινές τρομπέττες» που «ακούγονται από τα παρασκήνια», αναπτερώνουν μεμιάς το ηθικό των ταλαιπωρημένων οδοιπόρων, καθώς νιώθουν πως «ο Θεός άκουσε την προσευχή τους», και ότι «οι Σταυροφόροι είναι κοντά»[1221]. Όπως και στην πρότερη εκδοχή του έργου, η είσοδός τους «προετοιμάζεται από μια μπάντα, για την οποία ο Verdi, ευτυχώς, όρισε ένα καινούργιο εμβατήριο. Ως συνήθως, το έγραψε σε δυο πεντάγραμμα, όπως ένα μέρος για πιάνο, όμως για πρώτη φορά, λίγες σελίδες στο τέλος του χειρογράφου, γραμμένες με το χέρι του αντιγραφέα, μας δίνουν τη δυνατότητα να μάθουμε ποια ήταν η σύσταση της μπάντας, καθώς και το πώς κατενέμοντο τα μέρη»[1222]. Κατά τον Budden, το συγκεκριμένο σύνολο «θα πρέπει να είχε φανεί στον Verdi, που στο χειρόγραφο αναφέρει αυτό όχι ως "μπάντα", αλλά ως "fanfares théâtrales"), πολύ παράξενο και μοντέρνο, αποτελούμενο εξ ολοκλήρου από τα όργανα του Adolphe Saxe, ευρισκομένου τότε στο απόγειο της φήμης του: ένα μικρό σαξ-κόρνο σε Μι ύφεση, δύο κυλινδρικές κορνέττες σε Σι ύφεση, δύο σαξ-κόρνα σε Σι ύφεση και δύο σε Μι ύφεση, δύο κυλινδρικές τρομπέτες ή σαξ-τρόμπες σε Σι ύφεση, ένα βαρύτονο και ένα μπάσσο σαξ-κόρνο, αμφότερα σε Σι ύφεση, ένα κοντραμπάσσο σαξ-κόρνο και δύο ταμπούρα»[1223]. Πρόκειται για ένα εκτενές εμβατήριο, πλήρες, με τρίο εν είδει μιας παρατεταμένης μελωδίας για κυλινδρική κορνέτα και σαξ-κόρνο, ενώ καθίσταται ακόμη εκτενέστερο επαναλαμαβανόμενο εξ ολοκλήρου και με τη συμμετοχή της ορχήστρας»[1224] (Escudier, σελ. 149, μ. 3 – σελ. 154).

Ενόσω διαρκεί το εμβατήριο, «οι στρατιώτες όχι απλά ξεχύνονται στη σκηνή εν πλήρει πομπή, αλλά παρουσιάζονται περιθάλποντες τους ασθενείς οδοιπόρους και τους δικούς τους τραυματίες», ενώ «τελευταίος εισέρχεται στη σκηνή ο Κόμης Raymond συνοδευόμενος από τον Παπικό Απεσταλμένο», ευχαριστώντας τον Θεό «που του έσωσε τη ζωή από το χέρι ενός δολοφόνου»[1225]:

Dieu soit loué! du fer d' un assasin

lui qui sut préserver mon sein.

Μια ομάδα ιπποτών ωστόσο, βλέποντας τον Roger να πλησιάζει προς το μέρος τους, «ψιθυρίζοντας εκφράζουν τον σεβασμό τους για τον αγιοπρεπή Ερημίτη»[1226]:

C' est lui, c' est le saint homme

que pour sa piété

dans ces lieux on renomme.

[1220] Βλ. σελ. 478 κ. ε. της παρούσης διατριβής

[1221] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 351.

[1222] Αυτόθι, σελ. 351-353. Κατά τον Basevi πάντως, το παρόν «μεγαλειώδες εμβατήριο των σταυροφόρων…, δεν έχει τις αρετές εκείνες που θα μας κάνουν να ξεχάσουμε το ζωηρό (αντίστοιχο) εμβατήριο των *Λομβαρδών*» (ό.π., σελ. 116).

[1223] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 353. Βλ. και Hector Berlioz, *Treatise on Instrumentation, enlarged and revised by Richard Strauss*, Translated by Theodor Front, Edwin Kalmus, Νέα Υόρκη 1948, σελ. 288. 292, 400-401.

[1224] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 353.

[1225] Αυτόθι.

[1226] Αυτόθι.

Η εκ νέου είσοδος του Roger πλαισιώνεται από την επανάληψη της ήδη γνωστής μελωδίας από την τελευταία ενότητα της άριάς του (βλ. άνωθι, σελ. 307), αποδιδόμενη τώρα από το φλάουτο και το όμποε (στην 8η) και συνοδευόμενη από τους αρπισμούς του κλαρινέττου και τις απαλές συγχορδίες από τα κόρνα και τα φαγκόττα. Η ίδια μελωδία πλαισιώνει και τα σχόλια των Ιπποτών, αποδιδόμενη όμως τώρα από τα πρώτα βιολιά και με υπόβαθρο αντίστοιχα συγχορδίες από τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες και επαναλαμβανόμενους φθόγγους στα μπάσσα (Escudier, σελ. 155, μ. 13 σελ. 156, μ. 4).

Ο διάλογος που ακολουθεί ανάμεσα στον Ερημίτη, στον Κόμη Raymond και στον Παπικό Απεσταλμένο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αναδεικνύει τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του Roger, κυρίως από τη στιγμή που αντιλαμβάνεται πως ο αδελφός του είναι τελικά εν ζωή. Την έκπληξή του αποδίδει ένα σύντομο «βίαιο» πέρασμα στα μπάσσα, στα πλαίσια μιας συγχορδίας 7ης ελαττωμένης, ενώ ο λόγος του προς τον ηγέτη των *στρατιωτών του Χριστού* είναι ιδιαίτερα συγκινητικός. Ο καταπονημένος και ρακένδυτος ερημίτης, συντετριμμένος από την παρουσία του αδελφού του, εκφράζει τη συντριβή του γονατίζοντας ενώπιον του αδελφού του:

Chef des soldats du Christ,

qui portez sa bannière,

laissez-moi m' incliner le front

dans la poussière !

Ταυτόχρονα, ανακτώντας την ελπίδα μιας πιθανής εξιλέωσής του μέσα από τη μετάνοια, μονολογώντας προσπαθεί να συγκρατήσει τη συγκίνησή του:

Tais-toi! tais toi!

cri de mon cœur,

le repentir trahirait le coupable.

Ο συνθέτης αποδίδει τις παραπάνω ψυχολογικές μεταπτώσεις του ήρωα με λιτό αλλά εκφραστικό τρόπο, υπογραμμίζοντας αφ' ενός την ταπείνωσή του με μια πτώση στη Ντο μείζονα, αφ' ετέρου δε, αποδίδοντας την έντονη ταρχή και τη συγκίνηση που τον διακατέχει, πλαισιώνοντας τους παραπάνω τρεις στίχους μ' ένα χαμηλόφωνο τρέμολο από μόνες τις βιόλες (Escudier, σελ. 156, μ. 11 – σελ. 157, μ. 6).

Ο ερημίτης ζητεί από τον Raymond να γίνει δεκτός στις τάξεις του στρατεύματος που ηγείται. Στο σημείο αυτό ο Roger προσεγγίζει σε σημαντικό βαθμό τον Pagano, προσδοκώντας και αυτός τη λύτρωσή του μέσα από τον αγώνα μέχρι θανάτου για τη δόξα του Θεού:

le sang pour Dieu versé

rachète même un crime..

Η Σκηνή ολοκληρώνεται με ένα εκτενές ensemble, αντίστοιχο με τον *Ύμνο των Σταυροφόρων* από τους *Λομβαρδούς*. Οι Σταυροφόροι περιμένουν με αγωνία ν' αντικρύσουν τον Πανάγιο Τάφο, πολύτιμο σύμβολο του τέλους της επίγειας παρουσίας του Κυρίου, εκφράζοντας παράλληλα και το μένος τους ενάντια στους άπιστους καταπατητές της ιερής γης:

Ô bonheur!

nous verrons dans sa gloire

le saint lieu,

précieux territoire,

qui d' un Dieu

garde encore l' adieu.

Oui, levons

la bannière chrétienne,

et chassons

cette horde païenne.

Πέρα από τη δημιουργία ατμόσφαιρας θρησκευτικής έξαρσης, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε στο παραπάνω χορωδιακό και τον έντονο «πατριωτικό» χαρακτήρα του. Αυτός γίνεται αισθητός κατά πρώτο λόγο χάρη στο μέτρο των εννιασύλλαβων στίχων του (*vers de neuf syllabes*), αντίστοιχο με το δεκασύλλαβο (*decasillabo*) της Ιταλικής μετρικής[1227], ένα μέτρο άμεσα συνδυασμένο με τα «πατριωτικά» χορωδιακά, κυρίως στις πρώτες όπερες του συνθέτη[1228]. Άμεση συνέπεια των παραπάνω, η παρουσία στη μουσική ρυθμικών σχημάτων ήδη γνωστών από τα κατ' εξοχήν δημοφιλή χορωδιακά έργων όπως ο *Nabucco*, οι *Λομβαρδοί* ή ο *Ernani*[1229], όπου οι τονισμοί συμπίπτουν απόλυτα με εκείνους του ποιητικού κειμένου – στην 3η, 6η και 9η συλλαβή κάθε στίχου[1230].

Το έναυσμα για το χορωδιακό δίδουν ο Roger, ο Κόμης και ο Παπικός Απεσταλμένος[1231], τραγουδώντας σε unisono και συνοδευόμενοι από ένα ρυθμικό σχήμα αποτελούμενο κυρίως από τρίηχα, ενώ η υπόλοιπη χορωδία επαναλαμβάνει, επίσης σε unisono, την αντίστοιχη στροφή. Η ορχηστρική συνοδεία είναι κατά πολύ πλουσιώτερη σε σχέση με εκείνην στο αντίστοιχο σύνολο των *Λομβαρδών*. Όπως και στην πρότερη εκδοχή, το θέμα του αρχικού εμβατηρίου επανέρχεται στο τέλος, λειτουργώντας στο παρόν σύνολο ως coda, «αποδιδόμενο ταυτόχρονα από την μπάντα

[1227] Σύμφωνα με τον A. Giger, «η Ιταλική συλλαβική αρίθμης ακολουθεί κατά το πλείστον τους ίδιους κανόνες με την αρίθμηση των Γαλλικών συλλαβών, με μια βασική εξαίρεση: η Γαλλική στιχουργία αριθμεί μέχρι την τελευταία τονισμένη συλλαβή ενός στίχου, ενώ η Ιταλική στιχουργία μέχρι την επόμενη ατόνιστη συλλαβή, είτε είναι πράγματι υπαρκτή, είτε όχι. Τοιουτοτρόπως, ένας Ιταλικός στίχος ενός συγκεκριμένου μεγέθους ανταποκρίνεται σ' έναν Γαλλικό στίχο με μια συλλαβή λιγότερη […]» (*Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 33).

[1228] F. Della Seta, ό.π., σελ. 71.

[1229] Ο Budden συσχετίζει ευθέως τον ρυθμό του παρόντος χορωδιακού με εκείνον του μόλις προηγηθέντος των Προσκυνητών (*Ô mon Dieu ta parole est donc vaine*), θεωρώντας μάλιστα πως «χρησιμεύει ως η βάση για μια περισσότερο αρρενωπή μελωδία» (J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 353).

[1230] A. Giger, *Verdi and the French*…, ό.π.,σελ. 36 (Πίνακας 1.3).

[1231] Αφορμώμενος ο Basevi από τον εξέχοντα ρόλο των τριών παραπάνω προσώπων στο χορωδιακό, χαρακτηρίζει αυτό ως «ένα τρίο για τρεις μπάσσους» (ό.π., σελ. 116, παραπ. 20).

και την ορχήστρα»[1232], καθώς «όλοι μαζί αφήνουν τη σκηνή»[1233] (Escudier, σελ. 158-164).

I LOMBARDI

Finale Secondo
Edwin F. Kalmus, n.d. [1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Το κείμενο της καμπαλέττας με την οποία κατακλείεται η Β΄ Πράξη των *Λομβαρδών* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μοναδικό. Πρόκειται για την πλέον ηχηρή διαμαρτυρία ενάντια στη θρησκευτική μισαλλοδοξία, ένα ξέσπασμα της ηρωίδας που, κατά τον Lewsey, «σχεδόν δίνει την εντύπωση του μανιφέστου ενός ειρηνιστή». Κατά τον εν λόγω μελετητή, πρόκειται «ασφαλώς για μια κραυγή βγαλμένη μέσα από την καρδιά της ηρωίδας», η οποία, ωστόσο, «είναι ακατανόητη για τον πατέρα της, που εξοργίζεται από τη βλασφημία της σε τέτοιο βαθμό, ώστε να τραβάει το μαχαίρι του εναντίον της, ωσάν να δικαιώνει τελικά τις διαμαρτυρίες της κόρης του»˙ και αυτό, διότι «τα λόγια της Giselda αποτελούν ευθεία μετωπική επίθεση στην καθολική άποψη του πατέρα της για τον κόσμο […], καθιστώντας όλη τη ζωή του Arvino μια μάταιη προσπάθεια»[1234].

Κατά τον Anthony Arblaster με τη συγκεκριμένη Σκηνή, όπου ο αλλόπιστος και αλλογενής Oronte πιστεύεται ως νεκρός, αρχίζει να εξυφαίνεται, παράλληλα με την έξαρση του επικού-πατριωτικού στοιχείου, και μια «άλλη διάσταση» των *Λομβαρδών*, αυτή της τραγωδίας, καθώς η Σταυροφορία για την απελευθέρωση των ιερών τόπων από τους Μουσουλμάνους έχει ως αποτέλεσμα τον θάνατο δύο εκ των κεντρικών ηρώων του δράματος: του Oronte αλλά και του μετανοήσαντος Pagano[1235]. Κατά τον μελετητή, ο οποίος θεωρεί τη συγκεκριμένη όπερα (όπως και τον προηγηθέντα *Nabucco*) ως εκφράζουσα «τα πατριωτικά συναισθήματα των Ιταλών κατά την περίοδο του Risorgimento»[1236], τα διαδραματιζόμενα στο τέλος της Β΄ Πράξης της όπερας αναδεικνύουν «τη διαφορά ανάμεσα στην πραγμάτευση των θεμάτων του Risorgimento από τον Verdi και σε εκείνην του Rossini *Guillaume Tell*, όπου η γενική αγαλλίαση τελικά σβήνει τα πάντα»[1237].

Αν ο έρωτάς της για έναν Μουσουλμάνο προεκάλεσε τις τύψεις της χριστιανικής συνείδησης της Giselda στο αργό μέρος της άριάς της που μόλις προηγήθηκε[1238], ασύγκριτα μεγαλύτερη σύγχυση αλλά και οργή προκαλεί σ'αυτήν η θέα του πατέρα της με τα χέρια του βαμμένα με αίμα, ανεξάρτητα αν αυτό είναι των αλλοπίστων. Πολύ εύστοχα ο συνθέτης καταδεικνύει την εικόνα της εμβρόντητης Giselda με ένα ορχηστρικό ξέσπασμα στο τέλος της περιγραφής της μάχης, στα πλαίσια μιας απατηλής αρμονικής διαδοχής, ενώ τρία «υπογραμμισμένα» κατιόντα χρωματικά περάσματα σε

[1232] Budden, ό.π., *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 353
[1233] Αυτόθι.
[1234] Ό.π., σελ. 247.
[1235] Ό.π., σελ. 101.
[1236] Αυτόθι, σελ. 4.
[1237] Αυτόθι, σελ. 101. Ως πιθανή εξήγηση της διαφοράς αυτής θεωρεί ο συγγραφέας την εγγύτερη χρονικά θέση του Verdi προς τα δραματικά γεγονότα του απελευθερωτικού αγώνα των συμπατριωτών του.
[1238] Βλ. σελ. 643-644 της παρούσης διατριβής.

unisono από όλα τα έγχορδα προετοιμάζουν την ατμόσφαιρα για το επερχόμενο παραλήρημα της ηρωίδας (Kalmus, σελ. 213, μ. 5 – σελ. 214).

Η επιλογή ενός ροντό αντί ενός ντουέττου ή ενός μεγάλου συνόλου σε ένα ενδιάμεσο Finale θεωρούμε πως αποσκοπεί στην προβολή τόσο της προσωπικότητας της ηρωίδας, όσο και των ιδιαίτερα βαρυσήμαντων αναφορών της. Εξάλλου, στην πραγματικότητα δεν πρόκειται παρά για την καθιερωμένη cabaletta, η ευρύτατη αποδοχή της οποίας από μέρους του κοινού, καθώς και οι πολιτικές συνθήκες της εποχής, «ενέπνεαν στους λιμπρεττίστες την ένταξη στα κείμενά τους καταστάσεων και νοητικών συνθηκών που θα δικαιολογούσαν εξωστρεφείς και βίαιες μελωδικές γραμμές σε ορμητικά tempi»[1239]. Εξ ετέρου ο συνθέτης, ήδη από τα πρώτα χρόνια της δραματουργικής του πορείας, «επωφελείτο από τα χαρακτηριστικά της φωνής μιας δραματικής coloratura soprano», καθώς μπορούσε, στηριζόμενος στα ξεχωριστά της πλεονεκτήματα, μεταξύ άλλων «να επιτείνει την ταχύτητα και να εισάγει βοκαλισμούς, διανθισμούς και μελωδικά στολίδια»[1240]. Με αυτόν τον τρόπο, η cabaletta του δίδει εν προκειμένω τη δυνατότητα «να σκιαγραφήσει [...] την ηθική διαμαρτυρία» της ηρωίδας[1241]. Επιπλέον, όπως θα καταδειχτεί στη συνέχεια, η μορφή του συγκεκριμένου ροντό ανατρέπει τα δεδομένα της μορφής, όπως αυτή έχει χρησιμοποιηθεί από τον Donizetti και τον Rossini, αλλά και από τον ίδιο τον Verdi: αυτή προκύπτει από την «ένωση» *τριών διαφορετικών ενοτήτων*, με αισθητή διαφορά ύφους μεταξύ τους και από τις οποίες επαναλαμβάνεται μόνο η τελευταία. Τη δραματική ένταση αυξάνουν οι συχνές παρεμβολές της χορωδίας, κυρίως ενδιάμεσα των ενοτήτων, κι ακόμη περισσότερο το παρεμβαλλόμενο επεισόδιο ανάμεσα στην τρίτη ενότητα και στην επανάληψή της.

Η *πρώτη* από τις παραπάνω ενότητες αποτελείται από «μια αρχική οκτάμετρη περίοδο μιας στομφώδους μελωδίας με έναν μάλλον ρυθμό ρουτίνας», ενώ φαίνεται να ολοκληρώνεται με «μιαν άλλη τετράμετρη περίοδο»[1242] (Kalmus, σελ. 215-217, μ. 1). Παράλληλα, η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου ακολουθεί ωσαύτως την πορεία της αφήγησης του κειμένου: αρχίζοντας από την Σολ ελάσσονα, απηχεί μια πρώτη αντίδραση της ηρωίδας μπροστά στα τεκταινόμενα. «Κλειδί» για την ερμηνεία του συγκεκριμένου τμήματος αποτελεί η αρχική επισήμανση του συνθέτη: *quasi colpita da demenza*. Ευρισκομένη μέσα στη δίνη πολλαπλών τραγικών εκπλήξεων η ηρωίδα, κρίνεται από τον συνθέτη μάλλον αφύσικο να εκφραστεί μέσα από μια επιτηδευμένη μελωδική γραμμή. Ένα μετέωρο *No!* αμέσως μετά τις πρώτες συγχορδίες της συνοδείας, μοιάζει περισσότερο σα ν' αρχίζει ένα παραλήρημα, παρά ένα τραγούδι.

Είναι εμφανές πως η ηρωίδα επ' ουδενί προτίθεται να δώσει τη συγκατάθεσή της στα τεκταινόμενα, να σιωπήσει μπροστά σε τόσο τραγικά γεγονότα. Χωρίς να χάσει καιρό, αρχίζει να ορθώνει το ανάστημά της ενώπιον των «νικητών» Σταυροφόρων, αποκηρύττοντας ευθέως κάθε πράξη βίας, αδιαφορώντας για το λάβαρο υπό το οποίο διαπράττεται. Καταθέτει ως εκ τούτου, ενώπιον νικητών και ηττημένων, την προσωπική της μαρτυρία πίστης προς τον Θεό, θέτοντας ως ακρογωνιαίο λίθο αυτής όχι κάποια θρησκευτικά σύμβολα ή τύπους, αλλά τον σεβασμό της ανθρώπινης ύπαρξης και αξιοπρέπειας, αμφισβητώντας ταυτόχρονα τις μέχρι τώρα εκφρασμένες

[1239] Rodolfo Celletti, ό.π., σελ. 223.

[1240] Πρόκειται για τον τύπο εκείνο της soprano (*drammatico di agilità*) ο οποίος εχρησιμοποιείτο για πολλά χρόνια από τον Verdi, ιδίως στην αρχή της καριέρας του. Η δραματική coloratura soprano, «καλείται να εναλλάσσει ορμητικά, περιστασιακά βίαια φωνητικά περάσματα με άλλα, ελεγειακού ή δεξιοτεχνικού χαρακτήρα» (αυτόθι, σελ. 221).

[1241] Αυτόθι, σελ. 223.

[1242] Basevi, ό.π., σελ. 34.

μέσα στο έργο θρησκευτικές διαφορές αμφοτέρων των μερών και υπερβαίνοντας αυτές μ' έναν τρόπο ξεχωριστό.

Για τους παραπάνω λόγους ο συνθέτης ζητεί *declamato* ήδη από τις πρώτες λέξεις του κειμένου: *τα όσα θα ακολουθήσουν έχουν χαρακτήρα διακήρυξης*. Δεν παραλείπει ωστόσο να αποδώσει και την ψυχική διάθεση της ηρωίδας: ταυτόχρονα τα 8 πρώτα μέτρα πρέπει να αποδοθούν *sotto voce*, καθώς ο κλονισμός που αυτή υπέστη είναι τόσο ισχυρός, ώστε να μην της επιτρέπει μα τραγουδήσει με ένταση. Την ωθεί όμως και σε κάποιες μεμονωμένες κραυγές υστερίας: ένας αρπισμός στην τονική της Ρε ελάσσονος οδηγεί σ' ένα ξέσπασμα στο Λα^4 διόλου άσχετο με το κείμενο του λιμπρέττου, καθώς πρόκειται για σαφή αναφορά στο φρικτό έγκλημα της σφαγής αθώων – *la terra spargere di sangue umano* – ενώ λίγο αργότερα, ένα «άλμα» 8^{ης} ως το Σολ^4 ακούγεται σαν αδυσώπητος έλεγχος (*un grido*) της θρησκευτικής υποκρισίας, των προσχημάτων ένεκα των οποίων διεπράχθησαν τόσα εγκλήματα:

È turpe insania, non senso pio,

Che all' oro destasi del moussulmano!

Η ηρωίδα αρχίζει να ανακτά το ψυχικό της σθένος: χωρίς να χάνει χρόνο αμφισβητεί ευθέως το ιδεολογικό υπόβαθρο του «ιερού πολέμου» των Σταυροφόρων, ενώ οι λόγοι της έρχονται σε αντιπαράθεση με εκείνους στην άρια του Pagano στην αρχή της προηγουμένης Σκηνής, καθώς ανατρέπουν αυτό ακριβώς που ο Ερημίτης θεωρούσε ως το «εναρκτήριο σάλπισμα» της Σταυροφορίας[1243]:

Queste del cielo non fûr parole,

No, Dio nol vuole, no, no, Dio nol vuole!"[1244]
(Η σήμανση ημέτερη).

Η μετάβαση στη Σι ύφεση μείζονα απηχεί αυτήν τη μεταβολή στην ψυχολογία της ηρωίδας, ενώ παράλληλα ο συνθέτης ζητεί από αυτήν να τραγουδήσει *con voce spiegata*, και η χαρακτηριστική φράση του τελευταίου στίχου πρέπει να αποδοθεί *largo e marcato*.

Θα άξιζε στο σημείο αυτό η σύγκριση του τρόπου αυτού μουσικής απόδοσης του συγκεκριμένου στίχου από την Giselda με αυτόν της «κατάφασής» του από τον Ερημίτη Pagano, στην άριά του στην αρχή της προηγουμένης Σκηνής: όπως επισημάναμε στη συγκεκριμένη ενότητα (βλ. άνωθι, σελ. 296 κ.ε.), η επέχουσα θέση επωδού στο ποίημα του Grossi ρητή αναφορά στο θέλημα του Θεού αναγγέλλεται από τον Ερημίτη ταυτόχρονα με ένα ορχηστρικό ξέσπασμα, πράγμα που καθιστά μάλλον ανέφικτη την ευκρινή της εκφορά. Αντίθετα η εδώ «αρνητική» εκδοχή της φράσης

[1243] A. Arblaster, ό.π., σελ. 101. Κατά τον C. Osborne, η παραπάνω «κραυγή» της Giselda «έρχεται σε ειρωνική αντίθεση με τον πρότερο παθιασμένο ισχυρισμό του Ερημίτη Pagano, πως μια ουράνια φωνή του είχε πεί πως αυτό είναι το θέλημα του Θεού – "Dio lo vuole"». Κατά τον μελετητή, στο λιμπρέττο του Solera αυτή η αντιπαράθεση αυτή προφανώς προοριζόταν ώστε να είναι δραματικά ενδιαφέρουσα. Στην όπερα, ο Verdi επισκιάζει κάπως το σημείο» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 69).

[1244] Όπως επισημαίνει ο Lewsey, η επαναλαμβανόμενη αυτή φράση της ηρωίδας «αποτελεί ευθεία αναφορά στην κραυγή «είναι θέλημα Θεού» που κυριάρχησε στη Σύνοδο του Claremont το 1095, όταν ο Πάπας Ουρβανός καλούσε όλους τους Χριστιανούς στην πρώτη Σταυροφορία. Έπειτα από αυτό απέβη η κραυγή συσπείρωσης για όλους όσους θα διακινδύνευαν τη συμμετοχή τους στη Σταυροφορία» (ό.π., σελ. 247, παραπ. 36).

προνοεί ο συνθέτης ώστε όχι απλά να τονιστεί, αλλά και να επαναληφθεί στην πραγματοποιουμένη πτώση, περιορίζοντας την ορχήστρα αισθητά, αφήνοντας σ' αυτήν την απαραίτητη αρμονική στήριξη με μεμονωμένες συγχορδίες από τα έγχορδα. Περαιτέρω αφήνει την ηρωίδα να εκφραστεί εν πολλοίς αυτοβούλως (χαρακτηριστική η επισήμανση *col canto* για το μέρος της συνοδείας. Η παραπάνω σύγκριση μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε το ενδιαφέρον του συνθέτη αναφορικά με την έκφραση και υπογράμμιση «ανατρεπτικών» θέσεων έναντι παραδεδομένων θρησκευτικών αντιλήψεων και δοξασιών[1245].

Η συνήθης αίσθηση παράνοιας, η οποία, όπως επισημαίνει και ο Budden, παρατηρείται στα rondò – finale[1246], μετασχηματίζεται εδώ σε προανάκρουσμα θριάμβου και δικαίωσης των κάθε λογής και για οποιονδήποτε λόγο αδικοχαμένων. Από τους δύο στίχους που αποτελούν κατά κύριο λόγο ένα ενδιάμεσο τμήμα στο ροντό απουσιάζει κάθε θρησκευτική αναφορά. Η οπτασία της Giselda οδηγεί στην υπέρβαση κάθε θρησκευτικής ή άλλης διαφοράς ικανής να χωρίζει τους ανθρώπους, εστιάζοντας ευθέως στον πόνο της ανθρώπινης ύπαρξης:

I vinti sorgono, vendetta orenda

Sta nelle tenebre d' età vicina!

Η προσφυγή της ηρωίδας στο άμεσο μέλλον με τη συνδρομή μιας δύναμης θεϊκής – *Qual nera benda agl' occhi / Squarciami forza divina!* – τοποθετεί αυτήν σε θέση ανάλογη εκείνης του Ζαχαρία της *Προφητείας* του Τρίτου Μέρους της αμέσως προηγουμένης όπερας του συνθέτη (βλ. κάτωθι, σελ. 464-470), καθώς αμφότεροι οι ήρωες επιχειρούν να τονώσουν ηθικά το σθένος αθώων κατατρεγμένων. Θεωρούμε ωστόσο πως η Giselda υπερέχει κατά τι του Προφήτη των Εβραίων, καθώς η κόρη του ηγέτη των Σταυροφόρων δεν απευθύνεται σε ομοεθνείς της και ομόθρησκους, αλλά σε αλλόφυλους και αλλόθρησκους «βαρβάρους», οι οποίοι μάλιστα μόλις πριν την κρατούσαν αιχμάλωτη.

Για τον συνθέτη οι παραπάνω δύο στίχοι, αλλά και εκείνοι που έπονται, αποτελούν ευκαιρία προκειμένου να προσδώσει με τη μουσική του στην ηρωίδα χαρακτήρα *επικής* φυσιογνωμίας. Η Giselda παύει πλέον να είναι η αιχμάλωτη του χαρεμιού, που, παραιτουμένη από την επίγεια ζωή και δράση, δέεται μοιρολατρικά στη θανούσα μητέρα της να την καλέσει κοντά της. Νικητές στα όπλα είναι οι Σταυροφόροι, στην Σκηνή όμως κυριαρχεί η «αιχμάλωτη» κόρη του αρχηγού τους .

Το ύφος της μελωδικής γραμμής της *δεύτερης* αυτής ενότητας της άριας, αποτελουμένης επίσης «από μια αρχική οκτάμετρη *di slancio* περίοδο, ακολουθουμένη από μια περισσότερο γαλήνια, διαρκείας τεσσάρων μέτρων»[1247], είναι όχι μόνο επικό

[1245] Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει και πάλι ο Lewsey, «ο Solera ήταν ένας καιροσκόπος λιμπρεττίστας, ο οποίος επεδίωκε πάντα να δημιουργεί δημαγωγικά συναισθήματα, προκειμένου να εξεγείρει το ακροατήριό του. Ο Verdi ωστόσο δεν ήταν καιροσκόπος. Ήταν ένας ειλικρινής πατριώτης και υπερασπιστής της Ιταλικής ανεξαρτησίας, όμως πάνω απ' όλα ήταν ανθρωπιστής που αποδοκίμαζε τη βία, και ενώ δεν ήταν φανερά θρησκευόμενος, όλα τα έργα του ξεχειλίζουν από μια βαθειά συμπόνια για τον ανθρώπινο πόνο» (ό.π., σελ. 247, παραπ. 37).

[1246] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 127.

[1247] Basevi, ό.π., σελ. 34. Σύμφωνα με τους εκδότες του έργου του (βλ. βιβλιογραφία), ο μελετητής «χρησιμοποιεί τον όρο *slancio* (εννοώντας "ορμή, δύναμη, ταχύτητα") όχι μόνο αναφερόμενος σε ενότητες στις οποίες το φωνητικό μέρος φέρει την ερμηνευτική οδηγία "con slancio" (ή κάποιες ανάλογες, όπως "con impeto"), αλλά επίσης και όταν, παρά την απουσία τέτοιων ερμηνευτικών οδηγιών, διακρίνει μιαν όμοίως σφοδρή, προωθητική

(δικαιώνοντας τον παραπάνω χαρακτηρισμό του Basevi!), αλλά και παραστατικό: οι τονισμένοι φθόγγοι (*marcato*) σε συνδυασμό με μια αποφασιστική άνοδο στο Φα^4 στον τονισμό της λέξης *sorgono* δίδουν όντως την «εικόνα» των εξεγερμένων νεκρών που ζητούν επιτακτικά εκδίκηση˙ μια εκδίκηση όμως, που αναμένεται να είναι φοβερή για τους υπαιτίους του άδικου χαμού τους: το απαραίτητο δεξιοτεχνικό πέρασμα με δέκατα έκτα οδηγεί σε μια διαφωνία 9^{ης} ακριβώς στον τονισμό της λέξης *orenda* (Kalmus, σελ. 218-219).

Με την *τελική* ενότητα του ροντό (Kalmus, σελ. 220-224) η ηρωίδα ολοκληρώνει τη δραματική καταγγελία της. Το κείμενο έχει ανάλογο περιεχόμενο και ύφος, μάλλον δε αποτελεί την κορύφωση της διαμαρτυρίας της, καθώς τώρα διακηρύττει άμεσα και κατηγορηματικά το ανεπίτρεπτο και ασυμβίβαστο των πεπραγμένων των Σταυροφόρων με κάθε έννοια θρησκευτικής ή και ηθικής ιδεολογίας:

L' empio olocausto d' umana salma

Il Dio degl' uomini sempre sdegnò.

Καθώς οι περιγραφές είναι ιδιαίτερα έντονες και το ύφος της καταγγελίας ακόμη πιο επιτακτικό, δίδεται η αφορμή στον συνθέτη να κορυφώσει τη δυναμική της μουσικής του. Έπειτα από «μια σύντομη στάση», ακολουθεί «αμέσως μια άλλη οκτάμετρη *di slancio* περίοδος, ακόμη περισσότερο ορμητική από την πρώτη»[1248]. Η κλιμάκωση γίνεται άμεσα αισθητή ήδη από την αρχή του πρώτου μέτρου, με ένα ακαριαίο ξέσπασμα (*ff*) ταυτόχρονα με την εισαγωγή της Μείζονος Τονικής. Η φωνή της ηρωίδας ηχεί κεραυνοβόλα, αρχίζοντας από το Σολ^4 *con slancio*, ταυτόχρονα με το ξέσπασμα της ορχήστρας. Ιδιαίτερα «αιχμηρή» η μελωδική της γραμμή, χάρη στον συνδυασμό του *staccato* με συγκοπτόμενα σχήματα και ευρισκομένη στην υψηλή περιοχή της φωνητικής της έκτασης, ενώ ο συχνός διπλασιασμός της από τα ξύλινα πνευστά συνεισφέρει περαιτέρω στο επικό της ύφος. Η φράση επαναλαμβάνεται, ενώ η επαφή με την περιοχή της σχετικής ελάσσονος δημιουργεί μια μικρή ανάπαυλα στην ένταση, για να οδηγηθεί σε μιαν όχι ιδιαίτερα εντυπωσιακή, αλλά πάντως δυναμική πτώση, μέσα από τρίηχα αποδιδόμενα *staccato* και ιδιαίτερα ενισχυμένα από το σύνολο της ορχήστρας.

Το επεισόδιο[1249] ανάμεσα στην παρούσα ενότητα και στην επανάληψή της ουδόλως επέχει τη θέση ενός συνηθισμένου *ritornello*, προορισμένου αποκλειστικά να οδηγήσει στην επανάληψη της καμπαλέττας. Η ηρωίδα στρεφομένη ευθέως ενάντια στους ομοεθνείς της χριστιανούς προλέγει τώρα «ερήμωση και καταστροφή»[1250]. Οι φοβερές περιγραφές του τετράστιχου που ακολουθεί μόνο με εκείνες της προαναφερθείσας Προφητείας μπορούν να συγκριθούν (βλ. κάτωθι, σελ. 468-470):

ποιότητα στη μελωδία της φωνής. Συνήθως χαρακτηρίζει ένα μελωδικό τμήμα ως "φράση di *slancio*" ή ως "περίοδο di *slancio*" […] προκειμένου να καταδείξει μια ποιότητα που προτού να είναι ερμηνευτικής φύσεως, είναι ίδιον της συνθέσως». Περαιτέρω «επισημαίνει την προτίμηση των ακροατών της εποχής γι' αυτήν τη μελωδική ορμή», την οποία όχι μόνο «θεωρεί ως την πεμπτουσία της μουσικής του Verdi,ιδιαίτερα στην πρώτη του περίοδο», αλλά στην πραγματικότητα «πιστώνει στον Verdi τη δημιουργία αυτής της εξαιρετικής ποικιλίας φωνητικής γραφής […]» (αυτ., σελ. xxxiii-xxxiv).

[1248] Αυτόθι, σελ. 34. Κατά τον μελετητή, «ούτε ο Verdi, ούτε κανείς άλλος συνθέτης πριν από αυτόν είχε ποτέ προσεγγίσει τέτοια δυναμική.[…]. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι δεν θα έμενε για πολύ προσκολλημένος σε αυτήν του την επινόηση», καθώς «δεν μετήλθε αυτής στις όπερές του της δεύτερης περιόδου».

[1249] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 127).

[1250] Αυτόθι.

Gioco di venti

Già veggo pendere le vostre chiome;

Veggo di barbari sorger torrenti,

D' Europa stringere le genti dome!

Τα 18 μέτρα της μουσικής του επεισοδίου που προηγείται της επανάληψης αποτελούν ουσιαστικό μέρος του κομματιού: ο συνθέτης χρησιμοποιεί ξεχωριστό θεματικό υλικό, που δεν θα επαναληφθεί, όπως συνηθίζεται, στην coda, ενώ η ηρωίδα αποδίδει κείμενο ιδιαίτερης βαρύτητας, άμεσα συναρτημένο με την ψυχολογία της, και σε καμιά περίπτωση επέχον θέση απλού «σχολιασμού». Το γνωστό *Ροσσίνειο crescendo* εγκαταλείπεται πλήρως˙ απεναντίας, πρόκειται μάλλον για μια στιγμή αποκλιμάκωσης της έντασης. Η ένδειξη *sotto voce* επανέρχεται εκ νέου, ενώ η μελωδική γραμμή περιορίζεται και πάλι στην κεντρική περιοχή της φωνητικής έκτασης. Επιπλέον η επισήμανση *in tono profetico*, παραπέμποντας στα λόγια του Προφήτη των Εβραίων, εξαίρει δεόντως το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου, συνάδοντας απόλυτα με το *ιερατικό* ύφος της γραφής, με επαναλαμβανόμενους παρεστιγμένους φθόγγους και κυρίως με την απουσία κάθε λογής δεξιοτεχνίας. Το αρμονικό υπόβαθρο διαμορφώνεται από μια αρμονική αλυσσίδα κινουμένη ανιόντως με κίνηση ημιτονίου, και με κάθε φράση της να αποτελείται από την εναλλαγή τριλλισμών (ή τρέμολο) με χρωματικά περάσματα σε unisono, τρίτες, ή και σε μορφή κλίμακας, ενώ η αντίθετη κίνηση μεταξύ των παραπάνω στοιχείων και οι συνεχείς αυξομειώσεις της δυναμικής δίδουν μια από τις πλέον δραματικές περιγραφές του πρώιμου Verdi (Kalmus, σελ. 226-229).

Η κατάληξη της παραπάνω ενότητας στην Δεσπόζουσα σηματοδοτεί την «επιστροφή» της ηρωίδας στην ζοφερή πραγματικότητα. Προς επίρρωση των λεγομένων της επαναλαμβάνει για άλλη μια φορά με τον γνωστό στίχο το εντελώς ασυμβίβαστο θείου θελήματος με κάθε λογής αιματοχυσία. Ακολουθώντας το πνεύμα του κειμένου ο συνθέτης επαναφέρει την ένδειξη *declamato*, ελαχιστοποιώντας ταυτόχρονα την ορχηστρική συνοδεία (Kalmus, σελ. 229, μ. 3 – σελ. 230, μ. 4).

Η επανάληψη της τελικής ενότητας ωσαύτως δεν στοχεύει στο «να δώσει στον τραγουδιστή μια ευκαιρία διακόσμησης της μελωδίας […] χωρίς να αποσπά την προσοχή του ακροατή καινούργιο κείμενο»[1251]: η μελωδική γραμμή επαναλαμβάνεται αυτούσια, δεν πράττει όμως το ίδιο ο συνθέτης και για τους αντίστοιχους στίχους: η επανάληψη αυτών γίνεται επιλεκτικά, όμως περίοπτη θέση καταλαμβάνει και πάλι η «αρνητική» αναφορά στο θέλημα του Θεού, βασισμένη στη γνωστή επωδό του Grossi.

Η συμμετοχή της χορωδίας και των λοιπών σολίστ στην coda ακολουθεί εξ επόψεως μουσικής τα ισχύοντα στην παράδοση της ιταλικής όπερας της εποχής. Εξ επόψεως όμως δραματικής επιτελεί έναν περισσότερο ουσιαστικό ρόλο, καταδεικνύοντας την τραγική θέση της ηρωίδας, της οποίας το μήνυμα όχι απλά ουδείς των παρόντων στη σκηνή δύναται να προσλάβει, αλλά και που αποτελεί ταυτόχρονα την αιτία να θεωρείται ως παράφρων ακόμη και από τον ίδιο της τον πατέρα, που προθυμοποιείται να την οδηγήσει στο «καθαρτήριο πυρ» μέσα από τον θάνατο:

Possa tua morte

Il detto sperdere del labbro osceno!

[1251] Αυτόθι, σελ. 17.

Jérusalem

Acte trois. Air. Hélène. Allegro assai moderato.
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας, η παραπάνω άρια μεταφέρεται στην 1η Σκηνή της Γ΄ Πράξης, η οποία «αντιστοιχεί στην 3η σκηνή της 2ης Πράξης των *Λομβαρδών*, εκτός του ότι το εναρκτήριο χορωδιακό ακολουθείται από ένα πλήρες μπαλλέτο»[1252]. Το πλαίσιο εντός του οποίου διαδραματίζονται τα γεγονότα της συγκεκριμένης Σκηνής προσομοιάζει με εκείνο στο Finale Secondo της αρχικής εκδοχής του έργου: η Hélène, έχοντας καταφέρει να διεισδύσει στο παλάτι του Εμίρη της Ραμάλα μεταμφιεσμένη, βρίσκεται τώρα εγκλωβισμένη στο χαρέμι του, «ως τιμωρία για την διπροσωπία της»[1253]. Όμοια με τη δραματική πλοκή των *Λομβαρδών*, με τους Σταυροφόρους να βρίσκονται «προ των πυλών», η ηρωίδα «προσεύχεται για τη λύτρωσή της», ενώ σε λίγο «ο Gaston εμφανίζεται στο πλευρό της». Ταυτόχρονα όμως στη σκηνή «εισβάλλουν και οι Σταυροφόροι», ενώ ο Κόμης «καταγγέλλει την Hélène για τη σχέση της με τον Gaston, τον υποτιθέμενο δολοφόνο. Η Hélène, όπως και η Ιταλίδα ομόλογός της, απαντά με μια καμπαλέττα […]»[1254].

Κατά τον D. Kimbell, είναι εμφανές πως «οι Royer και Vaëz θεώρησαν τις υπερβολές του συμβάντος που γέννησε η εξαπτομένη φαντασία του Solera τόσο κακόγουστες, όσο και τις υπερβολές στη γλώσσα του». Ως εκ τούτου, «επανεπεξεργάστηκαν τη σκηνή πολύ πιο σφαιρικά απ' όσο απαιτούσε η απλή αλλαγή των χαρακτήρων, χαμηλώνοντας τους τόνους της με το να εξαλείψουν όλα εκείνα τα στοιχεία που είχαν αποβεί κατ' εξοχήν συγκλονιστικά: την καθολική σφαγή, την οπτασιακή υφαρπαγή της Giselda, την έξαλλη απόπειρα του πατέρα της να τη σκοτώσει»[1255]. Αντιθέτως, τα καινούργια δεδομένα του λιμπρέττου και η «κατά πολύ εξαπλουστευμένη σκηνική δράση στην *Jérusalem*»[1256] στο σημείο αυτό έχουν ως αποτέλεσμα η άρια της Hélène να είναι «μια καταγγελία όχι για την σφαγή των Μουσουλμάνων, αλλά για την άδικη και εκδικητική στάση του πατέρα της ενάντια σ' έναν αθώο»[1257]. Όπως για την Giselda η σφαγή αθώων Μουσουλμάνων επ' ουδενί θα μπορούσε να θεωρηθεί ως εκπλήρωση του θείου θελήματος, όμοια για την Hélène ο θυμός και η βία *δεν μπορεί να είναι έργο ενός φιλεύσπλαγχνου Θεού*. Αντίθετα, είναι *η κόλαση* που προκαλεί τόσο την οργή και το μίσος στον πατέρα της, όσο και το μαρτύριο του αγαπημένου της. Επιπλέον, η ηρωίδα δεν διστάζει να παραφράσει την κατάρα που οι σταυρωτές του Χριστού επέσειαν για τους ίδιους αλλά και για τα παιδιά τους ενώπιον του Πιλάτου, «μεταφέροντας» αυτήν στον πατέρα της:

Non…non, votre rage

indigne outrage,

n' est pas l' ouvrage

d' un Dieu clément.

[1252] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 113.
[1253] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 354.
[1254] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 113.
[1255] «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 12.
[1256] Αυτόθι.
[1257] Αυτόθι.

L' enfer inspire

votre délire

et le martyre de mon amant.

Á vous la honte, à vous le crime ;

que de victime

retombe sur vous le sang !

Παράλληλα η ηρωίδα, όμοια με την Giselda, οραματίζεται την παραδειγματική τιμωρία των αυτουργών της κατάφωρης αδικίας, σταλμένη *από το παντοδύναμο χέρι του Θεού*, χωρίς ωστόσο, όπως ήδη αναφέραμε, να καταφεύγει στις ακρότητες και στα φρικτά «οράματα» της Λομβαρδής προκατόχου της:

Le ciel s' entr' ouvre,

et votre sort

à mes yeux se découvre.

Sur vous s' étend

de Dieu la main puissante.

Sur vos fronts tonnera

le cri d' épouvante.

Τέλος, η άρια ολοκληρώνεται με μια σύντομη και παράλληλα θερμή προσευχή της ηρωίδας προς τον Θεό, προκειμένου να επισπεύσει την εκδίκησή Του:

Dans ta colère

mon Dieu tutelaire,

ton bras, j' espère,

les punira !

Et sans clémence

dans ta sentence,

oui, ta vengeance

les frappera !

Καθώς «πρόκειται ν' ακολουθήσει ένα κατά πολύ μεγαλειωδέστερο finale» σε σχέση με την πρότερη εκδοχή, το παρον «rondò finale» παρουσιάζεται εδώ «κατά τι συμπιεσμένο»[1258]: αφού η στροφή όπου η Giselda οραματίζεται τη φρικτή τιμωρία που περιμένει τους Χριστιανούς της Δύσης έχει αφαιρεθεί, αντίστοιχα αφαιρείται και η επανάληψη του τμήματος στην Μείζονα Τονική. Ο J. Budden ωστόσο εστιάζει και στην αισθητά διαφοροποιημένη μουσική επεξεργασία της εισαγωγικής φράσης της άριας, η οποία, «ενώ στην αρχική εκδοχή απεδίδετο με υπόβαθρο μια διαρκώς

[1258] Budden, *The Operas*… Vol.1, ό.π., σελ. 355.

παλλόμενη ορχηστρική συνοδεία, εδώ οι φράσεις του τραγουδιού, με το να αφήνονται ελεύθερες», (καθώς οι παλλόμενες συγχορδίες της ορχήστρας «περιορίζονται στις παύσεις της μελωδίας»), αποκτούν εξαγγελτικό σθένος[1259] (Escudier, σελ. 239, μ. 1-3, 5-9).

Το γεγονός επισημαίνει και ο A. Giger, εστιάζοντας μάλιστα στην παράλειψη του μπάσσου της αρμονίας στους τονισμένους χρόνους, με αποτέλεσμα τη μείωση του *μετρικού βάρους* της συνοδείας. Ο μελετητής πάντως σπεύδει να επισημάνει πως οι όποιες παρεμβάσεις του Verdi «υπαγορεύθηκαν είτε από τη Γαλλική γλώσσα, είτε από τη μεγαλύτερη ωριμότητα του συνθέτη μάλλον, παρά από τη δραματουργία», κι αυτό γιατί, όπως αναφέρει, «η κατάσταση του δράματος αμφοτέρων των εκδοχών είναι κατά πολύ όμοια»[1260].

Ο συγγραφέας ωστόσο επισημαίνει και «δύο επιπρόσθετες αλλαγές» στη μελωδία της Hélène, οι οποίες, κατ' αυτόν, «υποδηλώνουν μια μετατόπιση του στυλ» του συνθέτη «προς τη Γαλλική αισθητική». Η πρώτη εξ αυτών αφορά στην αφαίρεση της συγκοπής στο 7ο μέτρο (στη λέξη *délire*), σε αντίθεση με το αντίστοιχο μέτρο της αρχικής εκδοχής (*senso pio*) και παρά το ότι διατήρησε το αντίστοιχο φαινόμενο στο μ. 4 (*spargere* / *ouvrage*, «προφανώς λόγω της έντασης που δημιουργεί η λέξη "outrage" [προσβολή]», που ακούγεται λίγο πριν και που αποτελεί «το κυρίαρχο συναίσθημα της ενότητας»)[1261]. Η δεύτερη, άμεσο επακόλουθο της πρώτης, πολλώ μάλλον καθώς έπεται αυτής, αφορά σε «μιαν απρόσμενη αρμονική μεταβολή προς την N^6, παράλληλα με την κατάλληλη διαστηματική προσαρμογή της μελωδίας»[1262]. Πάντα κατά τον Giger, ο συνθέτης προέβη στην εν λόγω μεταβολή (την οποία, όπως είδαμε, προέκρινε και της συγκοπής της Ιταλικής παρτιτούρας) «αναγνωρίζοντας, προφανώς, τη μεγαλύτερη συναισθηματική φόρτιση του Γαλλικού κειμένου ("παραλήρημα" και "αγωνία" σε αντίθεση με το "ευσεβές συναίσθημα"), καθώς και προκειμένου να συμπληρώσει το μελωδικό "κενό" που προέκυψε από την απάλειψη της συγκοπής»[1263].

Η «απάντηση» του Κόμη στις αιτιάσεις της ηρωίδας σ' ένα σύντομο επεισόδιο αμέσως έπειτα από την ενότητα στην τονικότητα της Φα ελάσσονος «εκτρέπει τη μουσική από τη Σολ ελάσσονα στη Φα για το τελικό ξέσπασμα στη μείζονα (Escudier, σελ. 240, μ. 12 – σελ. 241, μ. 4), με αποτέλεσμα να εμφαίνεται ακόμη περισσότερο ο

[1259] Αυτόθι.

[1260] *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 99.

[1261] Αυτόθι.

[1262] Αυτόθι, σελ. 100.

[1263] Αυτόθι, σελ. 99. Ο συγγραφέας αναφέρεται ακόμη και στη μη-προσαρμογή από τον Verdi του ρυθμού στον 4ο χρόνο του προηγουμένου μέτρου, ώστε ν' αποφύγει τον τονισμό του *e muet* της λέξης «votre», συνεπεία τόσο της ανιούσας 6ης με την οποία εκφέρεται, όσο και της διάρκειας του αντίστοιχου φθόγγου – παρεστιγμένο όγδοο. Κατά τον Giger ο συνθέτης αποφάσισε έτσι καθώς «είχε ήδη τονίσει την ίδια λέξη σωστά στο πρώτο μέτρο, και κατά την επανάληψή της, ο ακροατής, επηρεαζόμενος από το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα, είναι απίθανο να επισημάνει την ασυνέπεια». (Πέραν τούτου, ο συγγραφέας θεωρεί πως εν προκειμένω «ο Verdi δεν διέπραξε προσωδιακό σφάλμα», καθώς, σε τελική ανάλυση, η συγκεκριμένη μουσική απόδοσή του συνάδει με τη μέθοδο μετρικής ανίχνευσης που εισηγείται ο επιφανής Γάλλος φιλόλογος Louis Benloew στο έργο του *Précis d' une théorie des rhythmes* (1862), σύμφωνα με την οποία «δεν πρέπει να συγχέουμε την τονισμένη συλλαβή… με τον ισχυρό χρόνο [*temps fort*]», ένα στοιχείο «που συνεισφέρει ακόμη περισσότερο… στη μελωδική κίνηση του στίχου» (αυτ., σελ. 100. Βλ. περισσότερα και σελ. 10).

καινούργιος μεταβατικός χαρακτήρας της άριας»[1264], «στο τέλος της οποίας ο Κόμης απομακρύνει την κόρη του»[1265].

1.4.2. *ALZIRA*

Λυρική τραγωδία με πρόλογο και δύο πράξεις, βασισμένη σε λιμπρέττο του Salvadore Cammarano, πάνω στο θεατρικό έργο του Voltaire *Alzire, ou Les Américains*[1266]**.**

Prologo.
Ricordi, n.d.[ca.1890] http://imslp.org/wiki/File:AlziraActI.pdf.

Το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ των πιστών δύο διαφορετικών θρησκειών κατέχει περίοπτη θέση και σε αυτήν την όπερα του συνθέτη, καθώς κεντρικό θέμα της τραγωδίας *Alzire, ou les Américains* του Voltaire αποτελεί η προβολή των αληθινών χριστιανικών αρετών, και κυρίως της αγάπης προς τους εχθρούς. Κατά τον A. Basevi «πρωταρχικός σκοπός» του Γάλλου λογοτέχνη «ήταν να αντιπαραβάλλει τους καλούς καρπούς που αποκτώνται από την θρησκεία, όταν κατανοείται δεόντως, με τους κακούς, που εκβλαστάνουν από τη δεισιδαιμονία και τον φανατισμό»[1267].

Το δράμα εκτυλίσσεται με φόντο το Περού «κατά την εποχή των Ισπανών κατακτητών του 16ου αιώνα (Conquestadores). Ο Gusman, ο Ισπανός κυβερνήτης, «πρόκειται να παντρευτεί την πριγκίπισσα των Inca Alzira», που όμως «εξακολουθεί να είναι ερωτευμένη με τον πολεμιστή των Inca Zamoro, πιστεύοντας πως έχει πεθάνει από τα βασανιστήρια των Ισπανών». Στην πραγματικότητα ωστόσο «ο Zamoro έχει δραπετεύσει, και επιστρέφει προκειμένου να την διεκδικήσει». Μολονότι ο Gusman θα επιθυμούσε «να συλλάβει και να βασανίσει τον Zamoro», του επιτρέπει να φύγει ελεύθερος, κατόπιν παρακλήσεως του πατέρα του, «του οποίου τη ζωή είχε σώσει ο Zamoro σε παλαιότερο περιστατικό,…προλέγοντας πως θα συναντηθούν στο πεδίο της μάχης». Καθώς οι Inca «για άλλη μια φορά ηττώνται, η Alzira συμφωνεί να παντρευτεί τον Gusmano, προκειμένου να σώσει τον αγαπημένο της από τον θάνατο». Κατά την ημέρα του γάμου ωστόσο, «ο Zamoro, που έχει εισέλθει μεταμφιεσμένος στο παλάτι του κυβερνήτη, μαχαιρώνει τον αντίζηλό του στην καρδιά […]»[1268].

[1264] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 355.
[1265] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 113.
[1266] Αυτ., σελ. 88. Σύμφωνα με τον A. Basevi αυτοί ήταν οι τίτλοι για «τα τρία μέρη της *Alzira* …στο λιμπρέττο της πρεμιέρας», ενώ «στη χειρόγραφη παρτιτούρα του Verdi αναφέρονται ως τρεις πράξεις […]» (ό.π., σελ. 78, παραπ. 6). Πέραν τούτου, γνωστοί είναι και οι τίτλοι που ο λιμπρεττίστας θέτει για για τον Πρόλογο και για κάθε μια Πράξη: *Il Prigioniero* (Πρόλογος), *Vita per Vita* (Α΄ Πράξη), *La Vendetta d' un Selvaggio* (Β΄ Πράξη). Πρόκειται για μια τακτική που συχνά εφήρμοζε ο Cammarano, ενώ οι σχετικοί τίτλοι, ειλημμένοι *από την πρώτη εκτύπωση* του κειμένου, σε μεταγενέστερες εκτυπώσεις πιθανόν να παρουσιάζονται παραλλαγμένοι (John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvadore Cammarano*, The University Press, Εδιμβούργο 1984, σελ. 130-131).
[1267] A. Basevi, σελ. 75-76. Κατά τον Budden εξάλλου, «στον Πρόλογό του ο Voltaire γράφει: Μια θρησκεία βαρβάρων συνίσταται στη θυσία προς τους θεούς του αίματος των εχθρών. Ένας ελλιπώς πεπαιδευμένος Χριστιανός είναι μόλις και μετά βίας καλύτερος. Γι' αυτόν θρησκεία σημαίνει να τηρεί άχρηστα έθιμα με μεγάλη σχολαστικότητα ενώ παραβαίνει τις υποχρεώσεις του ως ανθρώπου˙ να κάνει τις προσευχές του αλλά να επιμένει στα ελαττώματά του˙ να νηστεύει και όμως να μισεί˙ να δημιουργεί ίντριγκες και να καταδιώκει. Ο αληθινός Χριστιανός βλέπει όλους τους ανθρώπους σαν αδέλφια του. Κάνει το καλό σε όλους και συγχωρεί τις αδικίες που του γίνονται. Ένας τέτοιος Χριστιανός είναι ο Gusman κατά τη στιγμή του θανάτου του» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 228).
[1268] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 190-191.

Ο R. Hardcastle εκλαμβάνει την επιλογή του συγκεκριμένου θεατρικού έργου από τον Verdi και τον Ναπολιτάνο ποιητή Salvatore (sic) Cammarano ως «ασυνήθη», καθώς αυτό «καταπιάνεται περισσότερο με ιδέες, παρά με δράση: η συζήτηση για την θρησκεία και την πολιτική καταλαμβάνει κάποιο μήκος, ενώ υπάρχουν και εκτενείς διάλογοι»[1269]. Όμως «στα χέρια του Cammarano το ερέθισμα του σκεπτικισμού απομακρύνεται και το πνευματικό περιεχόμενο του θεατρικού έργου περιορίζεται στο ελάχιστο. Θρησκεία και πολιτική σπάνια αναφέρονται, ενώ η αντιπαράθεση διαφορετικών πιστεύω, διαφορετικών πολιτισμών και κόσμων αποβαίνει κυρίως μια άλλη παραλλαγή του αιώνιου τριγώνου»[1270]. Αυτή η συρρίκνωση των θρησκευτικών διαφορών, ωστόσο, προς όφελος των ερωτικών αναζητήσεων, που παρατηρούμε στο λιμπρέττο, δεν αφήνει παντελώς άθικτο το ζήτημα των σχέσεων ανάμεσα στους Χριστιανούς κατακτητές και στους Ίνκας ιθαγενείς, ως οπαδών διαφορετικών θρησκειών. Σε διάσπαρτα σημεία στο λιμπρέττο οι σχέσεις μεταξύ κατακτητών και κατακτημένων, νικητών και ηττημένων, όταν οι μεν συναντώνται με τους δε επί σκηνής, θεωρούνται και υπό το πρίσμα των θρησκευτικών πεποιθήσεων και δοξασιών αμφοτέρων των πλευρών˙ πάντοτε δε, διαβλέπουμε την πρόθεση του λιμπρεττίστα αλλά και τη βούληση του συνθέτη να υπερτονίσουν το αληθινό νόημα της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό, ανεξάρτητα από τις επιμέρους διαφορές ως προς τους θρησκευτικούς «τύπους».

Αν ο Voltaire στην παρούσα τραγωδία θεωρείται πως «αυτοανακηρύσσεται ως ο σωτήρας του Χριστιανισμού από τον ίδιο του τον εαυτό»[1271] (κάτι που καθίσταται εμφανές ήδη από τον Πρόλογό του σε αυτήν), στο λιμπρέττο του Cammarano θεωρείται πως «η δριμεία κριτική κατά της Χριστιανικής Ηθικής απαλύνεται σε μεγάλο βαθμό»[1272]. Ο λιμπρεττίστας πάντως φαίνεται να ακολουθεί σε γενικές γραμμές το πνεύμα του θεατρικού συγγραφέα, ο οποίος σε κομβικά σημεία της εξέλιξης του δράματος, και συγκεκριμένα στην αρχή του Προλόγου αλλά και στο τέλος της όπερας, προβάλλει την ηθική υπεροχή του Ισπανού κυβερνήτη Alvaro αλλά και εκείνην του γιού και διαδόχου του στον θρόνο, έναντι της βαρβαρότητας των ιθαγενών. Αμφότεροι οι ήρωες εφαρμόζουν στην πράξη τη μεγαλύτερη χριστιανική αρετή: *τη συγγνώμη και αμέριστη αγάπη προς τον εχθρό*. Παράλληλα δε, αφήνει να φανούν οι διαφορές στην προσέγγιση και ερμηνεία των γεγονότων με βάση τις θρησκευτικές πεποιθήσεις κάθε πλευράς, κυρίως όμως τονίζεται η υπέρβαση αυτών των διαφορών μεσα από τη συγγνώμη και τη συνδιαλλαγή.

Ειδικότερα στον *Πρόλογο* η αντιπαράθεση ανάμεσα στους δύο λαούς είναι οξύτατη, συνίσταται δε στην εκδικητική μανία των «Ινδιάνων» έναντι του αιχμαλώτου Ισπανού κυβερνήτη του Περού Alvaro. Το πρώτο από τα δύο τετράστιχα του χορωδιακού της εισαγωγής (Introduzione) βρίθει από απειλές θανάτου:

Muoia, muoia, coverto d' insulti,

i martiri sien crudi, ma lenti,

strappi ad esso codardi singulti

[1269] Ό.π., σελ. 54.

[1270] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 228, καθώς και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., 32. Ομοίως και ο C. Osborne θεωρεί πως «τα ηθικά ενδιαφέροντα του Voltaire χάνονται στην μάλλον χοντροκομμένη περιπέτεια του Cammarano» (*Verdi. A Life*…, ό.π., σελ. 54).

[1271] J. Budden, *The Operas…* Vol. 1, ό.π., σελ. 228.

[1272] A. Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 217.

il tormento di mille tormenti.

Στο δεύτερο η μανία για εκδίκηση προσλαμβάνει και μια μορφή τελετουργίας, καθώς τα δεινοπαθήματα του ηγέτη των κατακτητών και ο επερχόμενος από αυτά θάνατός του προσφέρονται ως θυσία εξευμενισμού προς τις ψυχές των «αδελφών» που έχασαν τη ζωή τους στα πεδία των μαχών, αγωνιζόμενοι ενάντια στους κατακτητές. Ο αργός θάνατος του Alvaro θα είναι η δικαίωσή τους:

O fratelli, caduti pugnando,

dalle tombe sorgete ululando…

li' inno insiem del trionfo s' intuoni,

mentre ei sparge l' estremo respir.

Αν και από το κείμενο των δύο στροφών απουσιάζουν σαφείς θρησκευτικές αναφορές, η αντιπαράθεση προσλαμβάνει θρησκευτικό χαρακτήρα στο δίστιχο του Alvaro, όπου ο Ισπανός κυβερνήτης, ευρισκόμενος στο κατώφλι του θανάτου, εύχεται τη συγγνωμη των βασανιστών του. Η αναφορά του είναι σαφώς θρησκευτική, ενώ μ' αυτήν εφαρμόζει την μέγιστη χριστιανική αρετή:

A costoro quell nume perdoni

cui mi volgo, già presso a morir.

Αυτήν την πρώτη αντιπαράθεση γνήσιας και νόθας θρησκευτικής πίστης, ανεξάρτητα από προσδιορισμούς και περιεχόμενο, επιχειρεί να καταδείξει ο συνθέτης ακολουθώντας αντίστοιχα εκ διαμέτρου αντίθετες συνθετικές διαδικασίες. Οι απειλητικές φωνές των Ινδιάνων περιέχονται σε ένα διμερές χορωδιακό, όπου το εκτενές crescendo, βασισμένο στην επανάληψη ενός «σκληρού» τριτόνου[1273] και σε συνδυασμό με μια ιδιαίτερα οχληρή ενορχήστρωση, δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα στα όρια της έκρηξης θρησκευτικής μισαλλοδοξίας και εκδικητικής μανίας (Ricordi, σελ. 12-19).

Το δίστιχο του Alvaro έρχεται σε άμεση αντίθεση με το παραπάνω χορωδιακό: αποδιδόμενο με κατ' εξοχήν λιτά μουσικά μέσα καθιστά εμφανή την προσήλωση του συνθέτη σε μια πίστη εκφραζομένη με απλότητα και ταπεινοφροσύνη. Ο συνθέτης ελαχιστοποιεί τόσο τη μελωδική κίνηση, η οποία κατά βάσιν προκύπτει από την «κίνηση» των υψηλότερων φθόγγων των συγχορδιών της συνοδείας, όσο και το αρμονικό υπόβαθρο, ενώ η ορχηστρική της συνοδεία, εξαιρετικά διάφανη, περιορίζεται στις απαλές συγχορδίες των εγχόρδων (Ricordi, σελ. 20, μ. 1-8).

Η φωνή του ωστόσο πνίγεται από τις συνεχιζόμενες απειλές των Ίνκας. Τελικά όμως «η ζωή του Alvaro σώζεται με την παρέμβαση του Zamoro, του αρχηγού της φυλής, που φτάνει κωπηλατώντας, ο οποίος, μη θέλοντας να επισκιάσει το ευχάριστο γεγονός της απελευθέρωσής του από τους Ισπανούς με μια αιματοχυσία χαρίζει τη ζωή στον αιχμάλωτο των ομοεθνών του.

Ο ηγέτης των Ίνκας, «απελευθερώνοντας τον Alvaro, του λέει να επιστρέψει στον λαό του και να τον πληροφορήσει πως τη ζωή του λυπήθηκε ένας ιθαγενής»[1274]. Η πράξη αυτή του Zamoro θα μπορούσε να θεωρηθεί ως εκφράζουσα τη χριστιανική

[1273] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 232.
[1274] C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 124.

αρετή της συγγνώμης και της μεγαλοψυχίας. Κατά τον Lewsey ωστόσο, «θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε πως ο Zamoro είναι ως εκ τούτου πρώτα και κύρια ηθικολόγος, ένας θρησκευτικός οδηγητής σε ιεραποστολή». Σύμφωνα με τον εν παραπάνω μελετητή και όπως θα φανεί στη συνέχεια, «κατά πρώτο και κύριο λόγο είναι ένας πολεμιστής, ένας έντιμος άνθρωπος και ένας εραστής. Πέρα από τη διαφύλαξη της αξιοπρέπειας των Ίνκας, πρωταρχικός του στόχος στην όπερα είναι να ενωθεί με την αγαπημένη του Alzira και να εκδκηθεί τους διώκτες του»[1275].

Atto Secondo. Finale Secondo
Ricordi, n.d.[ca.1890] http://imslp.org/wiki/File:AlziraActII.pdf.

Αν η αντιπαράθεση ανάμεσα στην θρησκεία των Ισπανών κατακτητών και σ' εκείνην των Περουβιανών ιθαγενών δεν αποτελεί σημείο αναφοράς στον Πρόλογο της *Alzira*, είναι όμως αυτή που επισφραγίζει και μάλιστα με ιδιαίτερα δραματικό τρόπο την συγκεκριμένη όπερα. Αφορμή και εδώ η εκδικητική μανία του ηγέτη των ιθαγενών Zamoro, που εισβάλλοντας απρόσκλητος στο παλάτι της Λίμα μαχαιρώνει τον ερωτικό του αντίζηλο – και «εθνικό» του αντίπαλο – Gusmano κατά την ώρα της τελετής του γάμου του με την πριγκίπισσα των Ίνκας Alzira, ακριβώς κατά τη στιγμή που ζητεί το χέρι της (κοινής) ερωμένης.

Συγκρίνοντας την παρούσα Σκηνή με εκείνην του Προλόγου της προηγουμένης ενότητας, μπορούμε να διαπιστώσουμε κάποιες κοινές συνιστώσες: τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της όπερας, αιτία για την κορύφωση της έντασης αποτελεί το μίσος των ιθαγενών ενάντια στον κατακτητή. Η «λύση» σε αμφότερες τις περιπτώσεις (περισσότερο στον Πρόλογο) φαίνεται πως επέρχεται κατ' αρχάς με την απρόσμενη εμφάνιση κάποιου προσώπου εν είδει «από μηχανής θεού», στην πραγματικότητα όμως η τελική «κάθαρση» είναι αποτέλεσμα της συγχώρησης από την πλευρά εκείνου που πλήττεται, καθώς και της αμέριστης αγάπης του προς όλους, κυρίως προς τον «εχθρό» του. Η από καρδιάς συγχώρηση του *χριστιανού* δυνάστη Gusmano προς τον φονιά του προσφέρεται κατ' αρχάς προκειμένου να καταδειχτεί η ασύγκριτη υπεροχή του Χριστιανισμού έναντι της θρησκείας των ιθαγενών˙ καθώς όμως δεν κατονομάζεται ευθέως η συγκεκριμένη «θρησκεία», αλλά ούτε και ο ιδρυτής της, η παραπάνω πράξη απαράμιλλου ήθους στρέφει το ενδιαφέρον στην ανάδειξη της *αληθινής θρησκείας*, της *ουσιαστικής σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό*.

Όσο ξαφνική και απρόσμενη παρουσιάζεται η εμφάνιση του Zamoro στον χώρο της γαμήλιας τελετής, άλλο τόσο απρόβλεπτη μπορεί να χαρακτηριστεί η στάση του Gusmano. Η «απάντησή» του στην πρόκληση του αντιπάλου του αμέσως μετά την φονική επίθεση σε βάρος του είναι άμεση, πέραν δε από την επιχειρούμενη ευθεία αντιπαράθεση ανάμεσα στις δύο θρησκείες, διακρίνεται για την υποδειγματική όσο και αυτόβουλη συμμόρφωση του ήρωα με τις επιταγές του «θεού» του:

I numi tuoi, vendetta atroce,

misfatto orribile, ti consigliar.

Io del mio Nume odo la voce

voce che impone di perdonar!

[1275] Ό.π., σελ. 456.

Η συγγνώμη του αυτή, ωστόσο, ουδόλως κινείται στα πλαίσια μιας θρησκευτικής καθηκοντολογίας. Ο λόγος του ημιθανούς κυβερνήτη συνεχίζεται και ολοκληρώνεται με την «αποκατάσταση» της σχέσης ανάμεσα στον Zamoro και στην ερωμένη του:

Vivete insieme giorni d' amore,

e benedite chi perdonò.

Η δικαίωση του ήρωα είναι αναμφισβήτητη. Ο ανίσχυρος πλέον Ισπανός εξουσιαστής, με την κορυφαία αυτή πράξη του επιτελεί έργο εξέχοντος ιεραποστόλου, αφού με το παράδειγμά του αναδεικνύει την αγάπη και τη συγγνώμη ως το νόημα της αληθινής σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό, προβάλλοντας τη θρησκευτική του πίστη, ως κατ' εξοχήν πρεσβεύουσα τις παραπάνω αρετές, ως μοναδική και άξια κάθε εμπιστοσύνης. Έχοντας λίγο πριν ανφισβητήσει την ισχύ της πατροπαράδοτης θρησκείας τους ο Zamoro και η Alzira (βλ. κάτωθι, σελ. 767-769), είναι αυτοί που τώρα ασπάζονται την πίστη του Gusmano, εμπνευσμένοι από το παράδειγμά του:

Nel tuo linguaggio,

nel tuo perdonno,

adoro il nume

che l' inspirò.

Η μεγαλοψυχία αλλά και η ριζική μεταστροφή του Gusmano είναι επίσης αυτή που ενέπνευσε στον συνθέτη να ολοκληρώσει την παρούσα όπερα με ένα finale «αντάξιο να σταθεί δίπλα σε εκείνα του *Trovatore* και της *Traviata*»[1276]. Το πλαίσιο εντός του οποίου τοποθετείται η τραγική απόληξη του έργου, από την πρώτη στιγμή δημιουργεί μιαν ατμόσφαιρα βαθειά θρησκευτική, μέσα από το *ιερατικό* recitativo της παραπάνω «απάντησης» του ήρωα προς τον φονιά του. Ταυτόχρονα η απότομη επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής (*Più lento*), η παρατεταμένη παύση πριν το recitativo και κυρίως η λεπτή ενορχήστρωση, συνισταμένη από τους κρατημένους συγχορδιακούς φθόγγους από τα κλαρινέττα και τα φαγκόττα σε συνδυασμό με το pizzicato των εγχόρδων δημιουργεί μια έντονη αντίθεση συγκρινόμενη με την «θυελλώδη» μουσική παρουσία του απρόσμενου εκδικητή, που θυμίζει ανάλογη αντίθεση στη σκηνή της «συγγνώμης» του Προλόγου (Ricordi, σελ. 192, μ. 5-9. Βλ. άνωθι, σελ. 322).

Η μελωδική γραμμή του Gusmano είναι επίσης εκείνη στην οποία ο συνθέτης θα αναθέσει την όλη διαμόρφωση της μουσικής του παρόντος finale. Η έντονη αντίθεση ανάμεσα στην θρησκεία του και σ' εκείνην του αντιπάλου του, κυρίως όμως η συγγνώμη του και η αποκατάσταση της σχέσης των δύο ιθαγενών εραστών υπεμφαίνεται μουσικά κυρίως με βάση την τονική αντίθεση μείζονα – ελάσσονα.

Στηριζόμενος κατά βάσιν στην παραπάνω σχέση ο J. Budden, συγκρίνει το παρόν finale με εκείνο της Γ΄ Πράξης του *Ernani*. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά, σε αμφότερα τα μέρη «η μορφή είναι η ίδια, με μια ελάσσονα να μετεξελίσσεται σε μείζονα, με μια όλο και περισσότερο περίτεχνη συμμετοχή της χορωδίας και των

[1276] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 241. Όπως εξάλλου επισημαίνει και ο R. Hardcastle, η συγκεκριμένη όπερα, την οποία ο ίδιος ο Verdi θεωρούσε ως ένα πραγματικά απαίσιο έργο, «δικαιώνεται μόνο από τα finale των δύο πράξεων και από την οβερτούρα» (ό.π., σελ. 54).

σολίστ»[1277], ερμηνεύοντας αυτήν την ομοιότητα με βάση τις κοινές δραματικές συνιστώσες ανάμεσα στα δύο μέρη. Η αντίθεση αυτή, ωστόσο, παρουσιάζεται εδώ κατά πολύ περισσότερο ποικιλότροπη. Στην προηγηθείσα όπερα του συνθέτη μια επαφή με την σχετική μείζονα κρίθηκε επαρκής προκειμένου να δειχτεί η μεταστροφή του Ισπανού μονάρχη, ενώ η τονική μείζων καθιερώνεται σχετικά σύντομα, εκφράζοντας την γενικότερη ψυχική ευφορία. Αντίθετα εδώ οι τονικές αντιθέσεις διαρθρώνονται σε τρία επίπεδα:

α. με μια επαφή με τη μείζονα τονικότητα που ορίζει η VI βαθμίδα (Ντο μείζων) καταδεικνύεται η αντίθεση ανάμεσα στις δύο θρησκείες, με βάση το πνεύμα εκδίκησης και εκείνο της συγχώρησης αντίστοιχα (Ricordi, σελ. 192, μ. 21-24). Στην ενότητα αυτή ο συνθέτης ζητεί από τον σολίστ να εξαντλήσει κάθε όριο εκφραστικότητας – *con tutta espressione* – ενώ ο ρόλος της ορχήστρας είναι σαφώς ουσιαστικότερος σε σχέση με την περίπτωση του *Ernani*: η συνοδεία από ολόκληρη την ομάδα των εγχόρδων στη θέση των «αέρινων» αρπισμών της άρπας αποδίδει πιστά την εικόνα ενός ανθρώπου που ψυχορραγεί, ενώ καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει και πάλι η ομάδα των ξυλίνων πνευστών: η «υπογράμμιση» με την χαρακτηριστική συγχορδία 7ης ελαττωμένης, παιγμένη από το όμποε, το κλαρινέττο και το φαγκόττο της λέξης *misfatto orribile* (Ricordi, σελ. 192, μ. 18) και η αντίθεση του παραπάνω ηχοχρώματος με το «αέρινο» Σολ^3 ενός φαγκόττου και μόνο που πλαισιώνει την αναφορά του ήρωα στο πνεύμα της συγγνώμης που διέπει την πίστη του, καθιστούν την παραπάνω αντίθεση περισσότερο ανάγλυφη, χωρίς όμως να δημιουργείται ένταση.

β. Η «εξαγγελία» του Gusmano είναι που ανακουφίζει τις ψυχές όλων ανεξαιρέτως των παρόντων, καθώς η χορωδία, από κοινού με την διακριτική συνεισφορά όλης της ορχήστρας, ανταποκρίνεται στο πνεύμα της συνδιαλλαγής, εισάγοντας την τονικότητα της σχετικής μείζονος (Ricordi, σελ. 193, μ. 4-11). Είναι η στιγμή κατά την οποία ο ήρωας φροντίζει ώστε να αρθεί κάθε παρεξήγηση αναφορικά με το σύντομο διάστημα της σχέσης του με την Alzira.

γ. Έχοντας αποκαταστήσει τη σχέση ανάμεσα στους δύο εραστές ο ημιθανής Gusmano, εύχεται την απρόσκοπτη ευτυχία του ζεύγους, ζητώντας όμως και την προσευχή τους. Η ολοκληρωτική αυτή «τελείωση» της *κάθαρσης* γίνεται άμεσα αισθητή με την καθιέρωση της Μείζονος Τονικής: η «πνοή θανάτου» στην αρχή της Σκηνής μεταμορφώνεται τώρα σε θρίαμβο της ζωής, μέσα από την συγχώρηση αλλά και μέσα από τον έρωτα (Ricordi, σελ. 194 κ.ε.).

Η «παράδοση» της Alzira από τον παρ' ολίγο σύζυγό της στην αγκαλιά του Zamoro οδηγεί τους πάντες σ' ένα ξέσπασμα χαράς όσο και θαυμασμού, ενώ μια πλούσια αρμονική επεξεργασία, όσο και μια ιδιαίτερα περίτεχνη ενορχήστρωση, πλαισιώνουν τον θαυμασμό των δύο εραστών για την πίστη του Gusmano, όσο και έναν τελευταίο «διάλογο» του Ισπανού κυβερνήτη με αυτούς. Η άρπα κάνει τώρα τη φωνή του ν' ακούγεται πιο αιθέρια και γαλήνια, ενώ οι αποκρίσεις των δύο νέων που διακηρύσσουν τη θρησκευτική τους μεταστροφή διαφαίνονται μέσα από το unisono μιας εκφραστικής μελωδίας (Ricordi, σελ. 198, μ. 2 κ.ε.). Η διακήρυξη αυτή είναι που οδηγεί και σε μιαν ύστατη, υπέρτατη κορύφωση, με την απροσδόκητη παρουσία της «μακρινής» τονικότητας της Σολ μείζονος, ανακαλώντας το αντίστοιχο finale των *Λομβαρδών* (Ricordi, σελ. 204, μ. 2, σελ. 210, μ. 2. Βλ. και κάτωθι, σελ. 483).

[1277] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 241.

1.4.3. *IL CORSARO*

Όπερα σε τρεις πράξεις, βασισμένη σε λιμπρέττο του Francesco Maria Piave βασισμένο στο ποίημα του Byron *The Corsair* [1278].

Atto Primo. Coro, Scena ed Aria. (*Allegro Marziale*). Corrado
Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP68946-corsaro.pdf.

Όμοια με τον Arvino και τους Σταυροφόρους των *Λομβαρδών*, το Ισλάμ και τα σύμβολά του τίθενται στο στόχαστρο του αρχηγού των πειρατών Corrado ήδη από την αρχή της βασισμένης στο παραπάνω ποίημα του Byron όπερας του συνθέτη. Οι παρακάτω στίχοι από την καμπαλέττα του στην 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης είναι χαρακτηριστικοί τόσο των δικών του προθέσεων, όσο και εκείνων των συντρόφων του προς τους «αλλόθρησκους» Μουσουλμάνους:

dal braccio nostro oppresso

il Musulman cadrà.

All' armi, all' armi e intrepidi

cadiam, cadiam sull' empia Luna.

Ο αντίστοιχος του Βυρωνικού *Conrad* κεντρικός ήρωας του έργου ωστόσο, δεν διαδραματίζει ρόλο ανάλογο εκείνου των Σταυροφόρων. Ο Corrado είναι κατά βάσιν ένας ήρωας *άθρησκος και άπατρις*, «υπερήφανος, μοναχικός, είρων και μελαγχολικός. […]. Μπορεί να είναι αντικοινωνικός, όμως το σφάλμα είναι της κοινωνίας, όχι δικό του»[1279]. Τόσο το recitativo που προηγείται της καβατίνας του, όσο και το αργό μέρος (andante) αυτής, αποκαλύπτουν ευθέως όχι μόνο τον βίαιο και αντικοινωνικό του χαρακτήρα, αλλά και τα βαθύτερα αίτια της συμπεριφοράς του αυτής, αποτέλεσμα αδυσώπητων χτυπημάτων ενός σκληρού πεπρωμένου.
Έπειτα από αυτά, εύκολα μπορούμε να κατανοήσουμε το μένος του ενάντια στον *Μουσουλμάνο*, ένα μένος που ουδόλως σχετίζεται με το καθαρά *θρησκευτικό* μένος των *Λομβαρδών της Πρώτης Σταυροφορίας*. Ο συγκεκριμένος ήρωας είναι προφανές πως δεν παρωτρύνει τους συντρόφους του να ριχτούν στη μάχη προκειμένου να αποδείξουν το ψευδές και το ανίσχυρο της θρησκευτικής πίστης των αντιπάλων τους. Το «άπιστο Μισοφέγγαρο» δεν είναι παρά η αφορμή για να ξεσπάσει η οργή του άτυχου Κουρσάρου ενάντια σ' ένα κοινωνικό κατεστημένο, σε μια μορφή εξουσίας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται με φόντο «το τοπίο του Αιγαίου, το περιβεβλημένο με την αίγλη του πολέμου των Ελλήνων για την ανεξαρτησία τους, στον οποίο έχασε τη ζωή του και ο ίδιος ο Byron»[1280]. Ολόκληρο το κείμενο της καμπαλέττας παρουσιάζει χαρακτηριστική ομοιότητα με τις «απρόσωπες» απειλές του Carlo ενάντια στο «ανθρώπινο γένος», στην αντίστοιχη καμπαλέττα του «Nell' argilla maledetta» από την Α΄ Πράξη των *Ληστών* (*I Masnadieri*)[1281]. Όπως

[1278] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 115.
[1279] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ.366. Ο C. Osborne ωστόσο προσδίδει στον ήρωα και τη διάσταση του «ευγενούς Ιταλού που πάλλεται ενάντια στους Αυστριακούς», επισημαίνοντας πως το συγκεκριμένο ποίημα του Byron ήταν «ιδιαίτερα δημοφιλές μεταξύ των Ιταλών πατριωτών» (*Verdi. A Life*…, ό.π., σελ. 79).
[1280] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 366.
[1281] Βλ. W. Berger, ό.π., σελ. 170-171, C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 168-169.

επισημαίνει και ο Budden, ο παραλληλισμός των προσώπων των δύο έργων «είναι σχεδόν ολόσωστος: ο Corrado είναι ο Carlo με ναυτικούς όρους […]»[1282].

Η μουσική της καμπαλέττας του Corrado καθιστά σαφές πως ο παραπάνω παραλληλισμός δεν έλαθε της προσοχής του συνθέτη: «στην πραγματικότητα η κοινότοπη λογική στις λέξεις "All' armi all' armi intrepiti" είναι παρμένη νότα προς νότα από την καμπαλέττα του Carlo στο *I Masnadieri*»[1283]. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο τα λόγια του ήρωα επιδρούν στους συντρόφους του με τρόπο εντυπωσιακό: η παρώτρυνσή του για ανάληψη ένοπλης δράσης κατά της Ημισελήνου εξεγείρει άμεσα τους πειρατές, που επαναλαμβάνουν τη φράση του σε ένα δυναμικό unisono. Για άλλη μια φορά, «η χορωδία συνενώνεται με τον σολίστ στις τελευταίες φράσεις του, όπως και στις πολύ πρότερες επιτυχίες του Verdi»[1284], ενώ ακόμη περισσότερο ενθουσιάζει την ομάδα η ιδέα της επίδειξης της δύναμής τους στον «ανόητο Μουσουλμάνο» – *Qual possa in noi s' aduna / il perfido vedrà*: η αντίστοιχη επανάληψη της φράσης με τους παραπάνω στίχους από τη χορωδία πραγματοποιείται «με τη μορφή ενός κανόνα μέσω μιας codetta»[1285] (Ricordi, σελ. 19-25).

Atto Secondo. Coro ed Inno.
Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP68946-corsaro.pdf.

Μολονότι στο έργο του Byron περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια η ευφρόσυνη ατμόσφαιρα που επικρατεί στο λιμάνι της Κορώνης μεταξύ των Μουσουλμάνων λίγο πριν τη μάχη, κατάλληλη για την τόνωση του ηθικού των στρατιωτών (*Άσμα Δεύτερο*, I-II), απουσιάζει κάποια ξεχωριστή αναφορά στον Προφήτη τους, προς δόξα του Αλλάχ. Αντίθετα ο Piave θέλει στο σημείο αυτό τον Seid «να καθοδηγεί τους ηγέτες του στρατεύματος σε έναν ύμνο προς τον Αλλάχ»[1286]. Οι στίχοι των δύο στροφών που απαρτίζουν τον παρόντα ύμνο διακρίνονται για τα πολεμοχαρή τους μηνύματα στο όνομα της με κάθε τρόπο προάσπισης της θρησκευτικής πίστης, καθώς ο «Θεός του Ισλάμ» πιστεύεται «ακατανίκητος για εκείνους που μάχονται στο όνομά του, φοβερός στον θυμό του, αλλά και γενναιόδωρος στην καλωσύνη του, άξιος σεβασμού σε καιρό ειρήνης, φοβερός την ώρα του πολέμου»˙ απουσιάζουν ωστόσο από αυτούς εκφράσεις αντιπαράθεσης ή και μισαλλοδοξίας ενάντια στους αλλόπιστους.

Ο ύμνος *Salve Allah! tutta quanta la terra* «δομημένος στον γνωστό δεκασύλλαβο ρυθμό, […], ανακαλεί τα πρώτα πατριωτικά χορωδιακά από τον *Nabucco* ή το *I Lombardi*, με τον Πασά Seid σε ρόλο μάλλον ενός χορωδού περισσότερο εμφανούς από το σύνηθες, παρά ενός σολίστ»[1287]. Η ομοιότητα ως προς τον ρυθμό με τα παραπάνω χορωδιακά ωστόσο επεκτείνεται και στο αρμονικό πλαίσιο του ορχηστρικού τετραμέτρου της εισαγωγής, η αρμονική διαδοχή του οποίου παρουσιάζει χαρακτηριστική ομοιότητα με το ορχηστρικό «ξέσπασμα» στο *Va, pensiero* που προηγείται της εισόδου της χορωδίας. Την ίδια στιγμή όμως πρέπει να επισημάνουμε

[1282] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 367. Τον παραλληλισμό συμμερίζεται και ο A. Basevi, επισημαίνοντας σχετικά πως αμφότεροι οι ήρωες, «αν και ευγενικοί από τη φύση τους, γίνονται υπέρμετρα σκληροί, έχοντας πολλά υποφέρει από την αδικία και την κακία των ανθρώπων». Επιπλέον, «αμφότεροι καταντούν ληστές, ο ένας στη θάλασσα και ο άλλος στην ξηρά, με σκοπό να εκτονώσουν το μίσος που νιώθουν για το σύνολο της ανθρώπινης κοινωνίας» (ό.π., σελ. 122).
[1283] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 371.
[1284] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 116.
[1285] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 371.
[1286] Αυτόθι, σελ. 376.
[1287] Αυτόθι.

και την τολμηρή «συμπύκνωση» της μουσικής γραφής που επιχειρεί ο συνθέτης στο συγκεκριμένο εισαγωγικό *ritornello*[1288], καθώς συνοψίζει την παραπάνω αρμονική επεξεργασία σε τέσσερα μόλις μέτρα, «υπογραμμίζοντάς» την όμως ταυτόχρονα με τη χαρακτηριστική αντίθεση που δημιουργεί σε κάθε μέτρο η δυναμική εναλλαγή χαλκίνων και εγχόρδων[1289].

Το χαρακτηριστικό σχήμα του συγχορδιακού πλέγματος των χαλκίνων «δημιουργεί και την μοναδική συνοδεία για την μελωδία του Πασά, με το υπόλοιπο της ορχήστρας να εισέρχεται όταν η χορωδία επαναλαμβάνει τις τελευταίες δύο γραμμές του Πασά, εν είδει μιας επωδού (refrain)»[1290], ανακαλώντας το ανάλογο συνοδευτικό σχήμα της *Προφητείας* του Ζαχαρία από το Τρίτο Μέρος του *Nabucco* (Ricordi, σελ. 63, μ. 15 – σελ. 67. Βλ. Και κάτωθι, σελ. 441).

Εξ επόψεως μορφής, ο J. Budden χαρακτηρίζει τον παρόντα ύμνο ως «κομμάτι στροφικό», επισημαίνοντας ωστόσο και την «ασυνήθιστη», κατ' αυτόν, «παρουσίαση στη δεύτερη στροφή του θέματος στον ελάσσονα, επιστρέφοντας στην κύρια τονικότητα μόνο στο refrain»˙ υπενθυμίζει δε περαιτέρω ανάλογη επεξεργασία και στο γνωστό κουαρτέττο από τη Β΄ Πράξη του *Oberto*[1291] (βλ. κάτωθι, σελ. 541-543).

1.5. Η «θρησκευτική» αναπαράσταση του «κακού» και η αποδιδόμενη «λατρεία» προς αυτό

1.5.1. *GIOVANNA D' ARCO*

Finale del Prologo. Coro di Demoni.
Edwin F. Kalmus, n.d. [1975-80]. Catalog A 4613
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Prologue_and_Act_I_(orch._score).pdf.

Είναι γεγονός ότι σε πολλές όπερες του 19ου αιώνα εξέχουσα θέση κατέχει το «φανταστικό» στοιχείο, προσλαμβάνοντας πολλές φορές και τη μορφή της απεικόνισης του «κακού», και μάλιστα με «θρησκευτικούς» όρους. Σκηνές σχετικού περιεχομένου από τις όπερες *Robert le diable* του Meyerbeer και *Genoveva* του Schumann αποτελούν παραδείγματα του είδους[1292]. Στον χώρο της Ιταλικής όπερας κατά την εν λόγω περίοδο και ειδικότερα όσον αφορά στη Βερντιανή δραματουργία, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αναπαράσταση του «κακού» στην όπερα με θέμα την *Παρθένο της Ορλεάνης*, με αφορμή τον πειρασμό που υφίσταται η Giovanna λίγο μετά την είσοδό της στη Σκηνή, όπου προσευχομένη προς την Παναγία Παρθένο δηλώνει ευθέως την απόφασή της να αφιερώσει τη ζωή της στον ιερό αγώνα της πατρίδας της ενάντια στους Άγγλους εισβολείς. Αμέσως έπειτα από την καβατίνα της «*Sempre all' alba*…» και ενώ κοιμάται, οι *δαίμονες* θέτουν σε άμεση δοκιμασία την πίστη της και την αφοσίωσή της στο θέλημα του Θεού. Με δεδομένη την αγνότητα της ηρωίδας, που συνίσταται στην πλήρη αποχή της από κάθε γήινη απόλαυση, συμπεριλαμβανομένου και του έρωτα, ο πειρασμός προς αυτήν συνίσταται στον απλόχερο εγκωμιασμό της ομορφιάς της, αλλά και στην ευθεία προτροπή ώστε να γευτεί άμεσα και με κάθε τρόπο τις χαρές του έρωτα με τη λαχτάρα της νιότης:

[1288] Ο χαρακτηρισμός του J.Budden (αυτόθι).
[1289] Αυτόθι.
[1290] Αυτόθι.
[1291] Αυτόθι.
[1292] Danièle Pistone, ό.π., σελ. 24.

Tu sei bella,

Tu sei bella,

Pazzerella,

Che fai tu?

Se d' amore

Perdi il fiore,

Presto muore,

Non vien più.

Sorgi, e mira;

Te sospira

La delira

Gionentù.

Περαιτέρω οι δαίμονες προσπαθούν να κλονίσουν την πίστη της ηρωίδας προβάλλοντας ως επιχείρημα την ανυπαρξία του διαβόλου, ενώ η ματαιότητα του κόσμου τούτου, το διάβα του χρόνου και η φθορά που αυτό επιφέρει στην ανθρώπινη ύπαρξη χρησιμοποιείται από αυτούς ως επιχείρημα για την επιτακτική ανάγκη της άμεσης μετοχής στις υλικές απολαύσεις:

O figliuola,

Tì consola;

È una fola

Belzebù!

Quand' agli anta

L' ora canta,

Pur ti vanta

Di virtù.

Στη μουσική οι φωνές των δαιμόνων, τις οποίες μόνο η Giovanna μπορεί ν' ακούσει (… *alla sola anima di Giovanna parla in sogno seguente*) αποδίδονται με ένα εκτενές χορωδιακό, το οποίο ο Budden συσχετίζει με εκείνο των υπηρετών στη Β΄ Πράξη του *Un Giorno di Regno*[1293]. Η αίσθηση ωστόσο που δημιουργεί η μουσική του *δεν συνάδει με το «δαιμονικό» περιεχόμενο των στίχων του λιμπρέττου*. Το «μελιστάλαχτο και μελωδικό»[1294] ύφος του χορωδιακού, που κατά τον παραπάνω συγγραφέα «έκανε τον Muzio να περιέλθει σε έκσταση», όπως αποδεικνύεται από επιστολή του ιδίου προς τον Barezzi με ημερομηνία 9.12.1844[1295], η «αφελής ποταπότητα»[1296] που αποπνέει, ουδόλως δημιουργεί την αίσθηση του διαβόλου και των δαιμόνων. Εύστοχα ο A. Basevi θεωρεί πως το συγκεκριμένο χορωδιακό «στερείται χαρακτήρα [*colorito*]» (όπως και εκείνο των «ουρανίων πνευμάτων» που έπεται). Κατά τον συγγραφέα, «τα

[1293] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 212.
[1294] Οι χαρακτηρισμοί του J. Budden (αυτ.).
[1295] Αυτόθι. Βλ. και παραπ. ‡.
[1296] Αυτόθι.

πνεύματα της κόλασης έχουν μεταμφιεστεί με σκοπό να διεισδύσουν στην ψυχή της Giovanna περισσότερο αποτελεσματικά, αποκρύπτοντας την πραγματική τους φύση όσο καλύτερα μπορούν. Ακόμη κι έτσι όμως, η μουσική τους απεικόνιση δεν θα έπρεπε να φτάνει στο σημείο εκείνο όπου η υποκρισία δεν διακρίνεται πλέον από την αληθινή πραγματικότητα. Η μουσική είναι τόσο πλούσια σε επινοήσεις, που να μπορεί ταυτόχρονα να απεικονίζει ευρέως αντιτιθέμενα συναισθήματα έτσι ώστε μερικά να επικαλύπτουν κάποια άλλα», και μάλιστα «εκείνα τα οποία θα ήταν εν προκειμένω απαραίτητα»[1297]. Ο ανάλαφρος χαρακτήρας του εν λόγω χορωδιακού ενισχύεται περαιτέρω και από την ορχηστρική συνοδεία, αποτελουμένη από τους τριλλισμούς ενός τριγώνου ή σείστρου[1298], καθώς και από τις χαμηλόφωνες συγχορδίες του αρμονίου.

Επιπλέον, η αντίθεση *καλού* και *κακού* ουδόλως καθίσταται αισθητή με το χορωδιακό των Αγγέλων (*Coro di Spiriti Eletti*), που αμέσως έπεται, «υποσχόμενο στην ηρωίδα τη δόξα ως λυτρώτριας της πατρίδας»[1299]:

Sorgi! I celesti accolsero

La generosa brama!

Francia per te fia libera,

Ecco cimiero e lama.

Lévati, o spirto eletto,

Sii nunzio del Signor…

Guai se terreno affetto

Accoglierai nel cor.

Αποδιδόμενο από μια χορωδία αποτελουμένη από contraltos[1300], ακριβώς στην ίδια τονικότητα και διαφοροποιούμενο μόνο ως προς την ορχηστρική συνοδεία («άρπα και "fisarmonica"»[1301]), η *χορωδία των αγγέλων* ακούγεται σχεδόν πανομοιότυπα μ' εκείνην των *δαιμόνων*[1302]. Μοναδικό στοιχείο ωστόσο που θα μπορούσε να θεωρηθεί πως αναδεικνύει την αντίθεση *καλού* και *κακού* είναι η διαφοροποίηση ως προς την ποιητική μορφή: είναι χαρακτηριστικό πως για το πρώτο χορωδιακό χρησιμοποιείται

[1297] Ό.π., σελ. 73. Προς επίρρωση των θέσεών του ο συγγραφέας επικαλείται τον τρόπο με τον οποίο ο Meyerbeer «αντιμετώπισε τον χαρακτήρα του Bertram στο *Robert le diable*» (αυτ.).

[1298] Κατά τον Budden «κανείς δεν μπορεί να είναι απόλυτα βέβαιος ως προς το τι είναι ένα "σείστρο", ή τι ήταν κατά την εποχή του Verdi. Σίγουρα δεν ήταν το Αιγυπτιακό όργανο που βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας. Περισσότερο πιθανώς, ήταν ένα πρωτόγονο τρίγωνο […]» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 212, παραπ. †).

[1299] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 85.

[1300] Σύμφωνα πάντα με τον Budden, «καθώς μια χορωδία Ιταλικής όπερες της εποχής διαιρείτο κατά κανόνα σε σοπράνο, τενόρους και μπάσσους, ο όρος "contralti" αφορά προφανώς σ' ένα ξεχωριστό γενικά τμήμα – αγόρια, ή ακόμη και παιδιά αμφοτέρων των φύλλων» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 212, παραπ. ¶).

[1301] Κατά τον Budden πρόκειται για «ένα είδος αρμονίου που εχρησιμοποιείτο στα Ιταλικά θέατρα στα παρασκήνια» και «όχι για ένα πιάνο ακορντεόν, που είναι η τρέχουσα σημασία του όρου» (αυτ., παραπ.).

[1302] Κατατάσσοντας ο F. Toye το συγκεκριμένο χορωδιακό, όπως και εκείνο των δαιμόνων, στην «εντελώς κακή» μουσική της όπερας, αποδίδει το γεγονός στην παντελή έλλειψη πηγαίας έμπνευσης στον συνθέτη, και ως εκε τούτου στην *πλήρη αποτυχία* του «ώστε ν' απεικονίζει το υπερφυσικό σ' οποιαδήποτε μορφή του» (ό.π., σελ. 255).

το «εξαιρετικά σπάνιο» κατά τον F. Della Seta μέτρο των τετρασύλλαβων στίχων (*quadrisillabo*)[1303], το οποίο, όπως αναφέρουμε στη συνέχεια (βλ. κάτωθι, σελ. 353-354), συσχετίζεται άμεσα με το δαιμονικό στοιχείο, ενώ το παραπάνω οκτάστιχο είναι δομημένο με επτασύλλαβους στίχους (*settenarii*) [Kalmus, σελ. 160-170].

Η «θρησκευτική» διάσταση της σκηνής θεωρούμε πως έγκειται κυρίως στη θέση των παραπάνω χορωδιακών *μέσα στην όλη πλοκή του και εξέλιξη του δράματος*, καθώς αυτά ακούγονται αμέσως έπειτα από την προσευχή της ηρωίδας και με τον Carlo παρόντα και προσευχόμενο – *Carlo depone l' elmo e la spada, s' inginocchia e prega*. Η απόδοσή τους προσδίδει μιαν έντονα τραγική διάσταση στο ρόλο της ηρωίδας, που θ' αποκαλυφτεί στη συνέχεια του δράματος. Η τραγικότητα αυτή συνίσταται στο δίλημμα στο οποίο σύντομα θα περιέλθει η Giovanna όταν γνωρίσει τον έρωτα στο πρόσωπο του Carlo, που στη μουσική απηχείται με τη «συνήχηση» αμφοτέρων των χορωδιακών[1304].

1.5.2. *MACBETH*

Όπερα σε τέσσερις Πράξεις σε λιμπρέττο του Francesco Maria Piave (με προσθήκες του Andrea Maffei) βασισμένο στο θεατρικό έργο του Shakespeare[1305].

Atto Primo. Coro d' Introduzione
G. Ricordi, n.d. Plate 42311.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_(vocal_score).pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A 3177
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Η μουσική απεικόνιση του «κακού» με θρησκευτική σημειολογία αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον στην «πρώτη επαφή» του συνθέτη με τη Σαιξπηρική δημιουργία[1306]. Εκφραστές του δαιμονικού στοιχείου στο δράμα του Shakespeare με

[1303] Ό.π., σελ. 70.

[1304] Στην ήδη γνωστή αναφορά του ο G. de Van τη σχετική με τους «τύπους» που καλούνται να ενσαρκώσουν οι επιμέρους χαρακτήρες στο φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας (βλ. σελ. 57, παραπ. 205 της παρούσης διατριβής), εστιάζει κατ' αρχάς στην τραγική θέση στην οποία περιέρχεται μια ηρωίδα όταν αναλαμβάνει μια δραστηριότητα η οποία «εξ ορισμού είναι ανδρική», όπως, για παράδειγμα, αυτή του *δικαστή*, καθώς σε μια τέτοια περίπτωση «το έργο του συγκεκριμένου ρόλου […] στέκεται ως εμπόδιο στην ερωτική της στάση ως ηρωίδας». Κατά τον συγγραφέα «η *Giovanna d' Arco* αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα αυτού του μηχανισμού», αφού «έχοντας επωμιστεί μια ιερή αποστολή, αυτήν του να απε.λευθερώσει τη Γαλλία, πρέπει να απαρνηθεί την αγάπη». Το καταληκτικό δίστιχο του Χορωδιακού των Αγγέλων (*Coro di Spiriti Eletti*), «*Guai se terreno affetto / Accoglierai nel cor*», προλέγει σαφώς το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο θα περιέλθει η ηρωίδα «όταν θα αποτύχει να απαρνηθεί το να αποτελεί αντικείμενο ερωτικής έλξης» (ό.π., σελ. 103).

[1305] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 98.

[1306] J. Budden, «Verdi and the Contemporary Italian Scene», στο: William Weaver και Martin Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 93. Αυτονόητο πως ο συγγραφέας εννοεί εν προκειμένω την πρώτη απόπειρα του συνθέτη να μεταφέρει στην οπερατική σκηνή έργο του κορυφαίου δραματουργού, καθώς η αγάπη και ο θαυμασμός του Verdi για τον Shakespeare αποτελεί κοινό τόπο για όλους τους βιογράφους του. Παραθέτουμε ενδεικτικά τα όσα ο ίδιος δήλωνε αναφορικά με τη σχέση του με την Σαιξπηρική δραματουργία σε επιστολή του προς τον εκδότη του στο Παρίσι L. Escudier με ημερομηνία 28 Απριλίου 1865, λίγο μετά την πρώτη παράσταση της αναθεωρημένης εκδοχής του *Macbeth* στο Théâtre Lyrique του Παρισιού, «όταν έμαθε πως οι κριτικοί είχαν ισχυριστεί πως δεν γνώριζε τον Shakespeare: Πιθανόν να μην αντιλαμβάνομαι πλήρως τον *Macbet*, αλλά ότι δεν τον γνωρίζω, ότι δεν τον κατανοώ και ότι δεν νιώθω τον Shakespeare, όχι, για τον Θεό όχι. Είναι ο αγαπημένος μου

τον παραπάνω τίτλο οι *Τρεις Στρίγγλες* (*Three Witches*), οι ρόλοι των οποίων στην όπερα ανατίθενται στη γυναικεία χορωδία. Ήδη σε επιστολή του συνθέτη προς τον λιμπρεττίστα Francesco Maria Piave (4.9.1846), με περιεχόμενο μιαν ιδιαίτερα εκτενή σύνοψη του έργου, ο Verdi κάνει λόγο για *χορωδιακά μαγισσών*, επισημαίνοντας μάλιστα πως αυτά «πρέπει να είναι ασήμαντα, αλλά περίεργα και αυθεντικά» (quelli devono essere *triviali*, ma *stravaganti ed originali*)[1307]. Ακόμη, σε άλλη επιστολή του, με ημερομηνία 21 Ιανουαρίου 1847 προς τον Alessandro Lanari, ιμπρεσσάριο του Teatro della Pergola της Φλωρεντίας, επισημαίνει την ανάγκη διαχωρισμού της χορωδίας των Μαγισσών σε *τρεις ομάδες*, θεωρώντας μάλιστα ως «άριστη» την ύπαρξη 6 χορωδών ανά ομάδα: «Bada che le streghe devono essere sempre divise *in tre drapelli* e sarebbe *ottima cosa* che fossero *6.6.6.* in tutto 18»[1308], καθώς στο δράμα του Shakespeare οι συγκεκριμένοι ρόλοι ανατίθενται σε *τρία μεμονωμένα πρόσωπα*.

Ο έντονα μεταφυσικός χαρακτήρας της παρουσίας των Μαγισσών στο δράμα εκφράζεται συνοπτικά σε επιστολή του λιμπρεττίστα Francesco Maria Piave προς τον Giovanni Ricordi, με ημερομηνία 28 Ιανουαρίου 1847. Πρόκειται κατά βάσιν για έναν «Πρόλογο», που εστιάζει κυρίως στο ιστορικό υπόβαθρο του Σαιξπηρικού δράματος, με σκοπό να δημοσιευτεί στο εξώφυλλο της έκδοσης της όπερας στη Φλωρεντία. Έχοντας ο λιμπρεττίστας αναφερθεί στα «πρόσφατα χρονικά και στις εθνικές παραδόσεις, απ' όπου ο αθάνατος Shakespeare άντλησε το θέμα της συγκεκριμένης τραγωδίας», επισημαίνει σε αυτά και την ύπαρξη «παράξενων και μυθικών περιστατικών, όπως εκείνα με τις μάγισσες»[1309]. Παραπέμποντας περαιτέρω σε ανάλογο Πρόλογο του επιφανούς Φλωρεντινού συγγραφέα Giuseppe Nicolini, του οποίου «υπήρχε επίσης μια μετάφραση του *Macbeth* εκπονηθείσα το 1830»[1310], θεωρεί πως ο μεγάλος δραματουργός «έκανε τις μάγισσες ιέρειες της Κόλασης με διατεταγμένη υπηρεσία τη θυσία της αθωότητας και τον αφανισμό και αυτής της ενοχής, καταφέρνοντας τοιουτοτρόπως να διασώσει την τιμή του ανθρωπίνου γένους και να περιορίσει στα πλαίσια του τρομακτικού αυτό που διαφορετικά θα είχε αποβεί

ποιητής, του οποίου τα έργα είχα στα χέρια μου από τα πρώτα χρόνια της νιότης μου και τα διαβάζω και ξαναδιαβάζω διαρκώς» («Verdi to Escudier», στο: David Rosen και Andrew Porter [επιμ.], *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, W. W. Norton, Νέα Υόρκη 1984, σελ. 119. Βλ. και. M. J. Philips-Matz, ό.π., σελ. 483-484.).

[1307] «Verdi to Piave», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 8. Βλ. και J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 270, καθώς και C. Osborne, *A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 63).

[1308] «Verdi to Lanari», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 33. Η ανάθεση των συγκεκριμένων ρόλων στη γυναικεία χορωδία αποτελεί, προφανώς, επιλογή του ίδιου του συνθέτη.

[1309] Τελικός αποδέκτης της επιστολής είναι ο A. Lanari, καθώς ο Piave ζητεί από τον Ricordi να παραδώσει τον συγκεκριμένο «Πρόλογο» στον ιμπρεσσάριο της Φλωρεντινής όπερας («Piave to Giovanni Ricordi», στο: David Rosen και Andrew Porter [επιμ.], *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 38-39).

[1310] William Weaver, «The Shakespeare Verdi knew», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 144-148. Κατά τον συγγραφέα, το όνομα του συγκεκριμένου μεταφραστή «δεν θα πρέπει να συγχέεται» με εκείνο «του πολυθαύμαστου Φλωρεντινού δραματουργού G. B. Niccolini, φίλου του Leoni, τον οποίο ο Verdi γνώριζε την εποχή του *Macbeth*» (αυτ., σελ. 146). Κατά τον Francesco Degrada εξ άλλου, ο συγκεκριμένος πρόλογος του Piave αποτελεί «περίληψη (συμπεριλαμβανομένων αυτολεξεί παραθέσεων) της αντίστοιχης *Notizia ai lettori*, την οποία ο Nicolini είχε τοποθετήσει στο εξώφυλλο της δικής του μετάφρασης του *Macbeth*» («Observations on the Genesis of Verdi' s Macbeth», στο: David Rosen και Andrew Porter [επιμ.], *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 156).

άθλιο και αφόρητο, και προσδίδοντας μεγαλείο και επισημότητα σ' ένα έργο το οποίο, από μόνο του, δεν θα ήταν παρά φρικτό»[1311].

Η παρουσία των Μαγισσών στο Σαιξπηρικό δράμα αλλά και στην όπερα του Verdi, ο πραγματικός της ρόλος, αυτή η υπόστασή της, έχει προβληματίσει ιδιαίτερα τους μελετητές. Ο Daniel Albright συναρτά τη δημιουργία του Σαιξπηρικού Macbeth με την άνοδο στον Αγγλικό θρόνο του Βασιλιά James του VI της Σκωτίας (1603), γνωστού για την ευρυμάθειά του, ιδιαίτερα στο θέμα της μαγείας, καθώς το 1597 δημοσίευσε και βιβλίο με τίτλο *Daimonologie*. Βασιζόμενος στην ως άνω πραγματεία του Άγγλου Βασιλιά ο συγγραφέας, εκλαμβάνει τις Μάγισσες ως «κοινές, εξαθλιωμένες γριές, τόσο άπληστες και εκδικητικές, που κάνουν συμφωνία με τον Σατανά προκειμένου να επιτύχουν αυτό που θέλουν»[1312]. Παράλληλα ωστόσο επισημαίνει και τον αμφίρροπο χαρακτήρα τους στο έργο του Shakespeare, όπου «μοιάζουν να ισορροπούν μεταξύ δυο ρόλων», εμφανιζόμενες άλλοτε ως «αηδιαστικές γριές, με ροπή προς το κακό» και άλλοτε ως «ενσαρκώσεις του διαβόλου, ως πολλαπλοί Σατανάδες»[1313].

Ιδιαίτερα διαφωτιστική ως προς το θέμα της παρουσίας και του ρόλου των Μαγισσών στην παρούσα όπερα θα μπορούσε ν' αναδειχτεί μια σύντομη αναδρομή στις πηγές από τις οποίες τόσο ο λιμπρετίστας, όσο και ο συνθέτης, άντλησαν το υλικό τους για τη δημιουργία του έργου. Αναφερόμενος ο William Weaver στις μεταφράσεις τις οποίες ο συνθέτης είχε κατά νουν κατά τη δημιουργία του λιμπρέττου, θεωρεί δεδομένο πως, κατά τον προσχεδιασμό του εν λόγω ποιητικού κειμένου, τόσο ο Verdi όσο και ο Piave (ή και ο Andrea Maffei ο οποίος διεδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και στην περαιτέρω επεξεργασία του λιμπρέττου) είχαν ανά χείρας αντίγραφο της μετάφρασης του Michele Leoni, επιφανούς ανθρώπου των γραμμάτων και μεταφραστή «μεγάλης ποικιλίας έργων, εκτεινομένης από τον Όμηρο και τον Βιργίλιο ως τον Milton, τον Goldsmith και τον Sheridan». Ο Weaver θεωρεί επίσης δεδομένη και τη χρήση της μετάφρασης του Carlo Rusconi: κατά τον παραπάνω μελετητή, ήταν η εκδοχή του Rusconi «που ο Verdi είχε δίπλα του ενώ εργαζόταν στην όπερά του, τους τελευταίους μήνες του 1846»[1314].

Ο Franceso Degrada ωστόσο θεωρεί ως άμεσα συσχετιζόμενες με τη γένεση της όπερας και τις απόψεις του επιφανούς Γερμανού μεταφραστή των έργων του Shakespeare August Wilhelm Schlegel, οι οποίες περιέχονται στο έργο του *Σειρά Διαλέξεων στη Δραματική Τέχνη και Λογοτεχνία*. Όπως και ο Weaver, ο Degrada θεωρεί δεδομένη τη γνώση από μέρους του Verdi των μεταφράσεων των έργων του Shakespeare από τον Carlo Rusconi, πολλώ μάλλον καθώς κατά τον παραπάνω μελετητή «είναι προφανές πως ο Verdi δεν εμπιστευόταν τις έμμετρες μεταφράσεις που κυκλοφορούσαν στην Ιταλία κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα (όπως εκείνες των Leoni, Nicolini και άλλων) και διάβαζε τον Shakespeare από τις μεταφράσεις πρόζας του Rusconi». Με δεδομένη τη δημοσίευση εν είδει παραρτήματος από τον Rusconi στην υπ' αυτού μετάφραση του *Macbeth* κάποιων *διαφωτιστικών σελίδων* από την περίφημη μετάφραση του Schlegel, η επιρροή των επισημάνσεων του Schlegel στον Βερντιανό Macbeth είναι, κατά τον Degrada, εμφανής: «ο συνθέτης όχι μόνο ακολούθησε τον Schlegel κατά τη σκιαγράφηση της συμμετρικής και εκφραστικής

[1311] «Piave to Giovanni Ricordi», ό.π., σελ. 39.

[1312] «The Witches and the Witch: Verdi' s Macbeth», *Cambridge Opera Journal*, Vol. 17 No. 3, Νοέμβριος 2005, σελ. 226.

[1313] Αυτόθι. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο συγγραφέας, «ο Macbeth ενοχλείται βλέποντας πως έχουν γένια».

[1314] W. Weaver, «The Shakespeare Verdi knew», ό.π., σελ. 146. Τη μετάφραση του Rusconi θεωρεί οικεία προς τον συνθέτη και ο J. Budden (*Verdi*, ό.π., σελ. 195).

δομής της όπερας, αλλά και παρέφρασε έννοιες-κλειδιά του, και ακόμη παρέπεμπε σε αυτόν σε επιστολές του προς τον Piave και προς άλλους»[1315].

Σύμφωνα πάντα με τον παραπάνω μελετητή, «στις παραπάνω έννοιες-κλειδιά» περιέχεται και εκείνη σχετικά με «την ιδέα που ο Shakespeare εκφράζει μέσα από την παρουσία των Μαγισσών: η προβολή λαϊκών παραδόσεων βαθειά χαραγμένων στις καρδιές των ανθρώπων, "αυτός ο φόβος για το άγνωστο, εκείνο το προαίσθημα μιας σκοτεινής πλευράς της φύσης και ενός κόσμου πνευμάτων"», καθώς και η άποψη πως «μεταξύ τους οι μάγισσες συζητούν σαν γυναίκες εξαιρετικά χαμηλού επιπέδου», όταν όμως «κατευθύνουν τον Macbeth υιοθετούν έναν ευγενέστερο τρόπο έκφρασης», και το ότι «οι προρρήσεις τους …διαθέτουν όλη την αινιγματική βραχυλογία, τη μέγιστη επισημότητα των χρησμών»[1316], οι οποίοι, όπως επισημαίνει και ο Albright, «πάντα καλλιεργούσαν τον τρόμο μεταξύ των ανθρώπων»[1317].

Όμοια με τον Degrada, ο Albright επισημαίνει και την *εξέχουσα σπουδαιότητα* της «κριτικής του *Macbeth* από τον Schlegel». Αναφερόμενος στον αντιφατικό ρόλο που ο συνθέτης προσδίδει στα χορωδιακά των μαγισσών στην παραπάνω επιστολή του προς τον Piave (βλ. άνωθι, σελ. 332), συναρτά αυτόν με τις σχετικές θέσεις του επιφανούς Γερμανού μεταφραστή, ο οποίος μάλιστα «αισθανόταν έντονα τη δυσαναλογία ανάμεσα στα δυο παραπάνω στυλ του λόγου των μαγισσών […]. Όμως θεωρούσε πως σ' αυτήν ακριβώς την ασυμφωνία βρίσκεται η δύναμη του έργου: ο Shakespeare συνδύασε τον υποτυπώδη φόβο της λαϊκής δεισιδαιμονίας (γριές γυναίκες με τη δύναμη του κακού ματιού, για παράδειγμα) με μιαν ευφυή, φιλοσοφημένη μορφή τρόμου, το "Πεπρωμένο των αρχαίων"»[1318].

Τη συμβολή του Schlegel αναφέρει τέλος, εμμέσως πλην σαφώς, και ο J. Rosselli: παραθέτοντας την άποψη του Degrada, σύμφωνα με την οποία «ο Verdi παρεμποδίστηκε» από την πλήρη αδυναμία της Ιταλικής παράδοσης να κατανοήσει το υπερφυσικό στοιχείο ως κάτι πέρα «από αγγέλους και δαίμονες, εικόνες οικείες με την Ρωμαιοκαθολική σημειολογία», θεωρεί πως, μολονότι ο συνθέτης «βοηθούμενος από τη μελέτη» του παραπάνω Γερμανού κριτικού «μετακινήθηκε προς μια "Προτεσταντική" θεώρηση των μαγισσών ως εσωτερικών δαιμόνων, δεν μπόρεσε ωστόσο να ξεφύγει από την Ιταλική συμβατικότητα: η μουσική των μαγισσών άλλοτε είναι ευφυής, άλλοτε τενεκεδένια»[1319].

Η στάση των κριτικών της εποχής αλλά και του κοινού έναντι της επιλογής από μέρους του συνθέτη να αποδώσει μουσικά σκηνές και τελετές άμεσα σχετιζόμενες με τη μαγεία, κάθε άλλο παρά θετική υπήρξε. Στην περίφημη πραγματεία του αναφορικά με τις «ιστορικές και εκφραστικές διαφορές» ανάμεσα στον Σαιξπηρικό και Βερντιανό Macbeth ο Christoph Clausen, επισημαίνοντας την άμεση σχέση της Ιταλικής όπερας κατά τα μέσα του 19ου αιώνα με την κοινωνική ελίτ, της οποίας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, αποτελούσε και μέσο διασκέδασης, θεωρεί πως «είναι λογικό να πιστεύουμε ότι στην περίπτωση της πρώτης εκδοχής του *Macbeth* η εν λόγω ελίτ ήταν δεόντως εχθρική στην παρουσίαση της μαγείας επί σκηνής». Προς επίρρωση μάλιστα των θέσεών του ο μελετητής επικαλείται «τις τρεις όμοιες με μάγισσες μορφές από τη νουβέλα του Walter Scott *The Bride of Lamermoor* (1819), το "φρικτό χαμόγελο" των οποίων θυμίζει στον ήρωα του Scott Ravenswood "τη συνάντηση ανάμεσα στον

[1315] Degrada, ό.π., σελ. 157-158
[1316] Αυτόθι, σελ. 158.
[1317] Ό.π., σελ. 231.
[1318] Αυτόθι.
[1319] Ό.π., σελ. 56-57. Βλ. και παραπ. 16

Macbeth και στις μάγισσες στο καταραμένο θαμνοτόπι κοντά στο Forres", και οι οποίες απουσιάζουν από την πλέον φημισμένη οπερατική, προσαρμογή της νουβέλας: την *Lucia di Lamermoor* του Gaetano Donizetti, γραμμένη το 1835 σε λιμπρέττο του Salvadore Cammarano»[1320].

Δεν παραλείπει, ασφαλώς, ο συγγραφέας να αναφερθεί και στην όπερα *Robert le Diable* του Giacomo Meyerbeer, «μια όπερα η οποία», όπως επισημαίνει, «περιείχε έναν πραγματικό διάβολο και ένα εκτενές δαιμονικό μπαλλέττο, και της οποίας το πρότυπο θα μπορούσε, από μερικές απόψεις, να ακολουθήσει και ο *Macbeth* του Verdi». Όμως, παρά το γεγονός ότι η εν λόγω όπερα «είχε παρουσιαστεί», όπως αναφέρει, «στη Φλωρεντία το 1840 με μεγάλη επιτυχία, όπως είχε συμβεί και με τον *Ελεύθερο Σκοπευτή* του Weber», το *φανταστικό είδος* [*genere fantastico*] εθεωρείτο ευρέως ως μη-Ιταλικό, ως πέραν των Άλπεων [*oltramontane*] είδος»[1321]. Πάντα κατά τον Clausen, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Abramo Basevi, «συγγραφέας της πρώτης στα χρονικά κριτικής μελέτης για τον συνθέτη», θεωρούσε πως «ο Verdi επεχείρησε ένα επικίνδυνο ταξίδι όταν αποφάσισε να καταπιαστεί μ' ένα φανταστικό θέμα, παρά τη "δεδομένη αποστροφή των Ιταλών συνθετών να μελοποιούν θέματα αυτού του είδους […]"». Ομού μετά του Basevi ο Clausen, θεωρεί πως «το ταξίδι ήταν "επικίνδυνο, διότι το φανταστικό είδος, καταγωγής και χαρακτήρα πέραν των Άλπεων, απαιτεί μουσική κατάλληλη για τη φύση του˙ συνεπώς, είναι απαραίτητο ο Ιταλός συνθέτης να εγκαταλείψει τα πολυσύχναστα μονοπάτια της εμπειρίας του και να ριχτεί σ' εκείνες τις ελικοειδείς, δαιδαλώδεις στενωπούς, όπου η Σκανδιναυική ιδιοφυία μπορεί να κινείται ανεμπόδιστη χωρίς να χάνεται"»[1322]. Κατά τον συγγραφέα εξάλλου, ακόμη και στην περίπτωση που «οι David Rosen και Andrew Porter ίσως κάπως να υπερβάλλουν όταν ανευρίσκουν σε επιθεωρήσεις της εποχής "μια σχεδόν ομόφωνη καταδίκη των Βορείων υπερφυσικών συμβάντων στον *Macbeth* – ένα φαινόμενο συνδεδεμένο με την ξεχωριστή φύση του Ιταλικού ρομαντισμού"», και παρά την πρεμιέρα στη Φλωρεντία, «σ' ένα πολιτιστικό κλίμα υπέρμετρα πρόθυμο να ακούσει μουσική προερχομένη πέραν των Άλπεων […], οι επικρίσεις για τη σύναξη από τον Verdi μαγισσών πάνω στη σκηνή της Ιταλικής όπερας θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως σφοδρές»[1323].

Στις παραπάνω αντιδράσεις μουσικοκριτικών της εποχής θα πρέπει να συμπεριληφθούν και οι προερχόμενες από τη λογοκρισία της εκκλησίας της Ρώμης το 1852. Πάντα κατά τον Clausen «για την εκκλησία, η διαβεβαίωση πως η δύναμη της μαγείας δεν μπορεί να υπερισχύσει της θείας παντοδυναμίας αποτελούσε πάντα μια

[1320] Christoh Clausen, *Macbeth Multiplied. Negotiating historical and medial difference between Shakespeare and Verdi*, Rodopi B.V., Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη 2005, σελ. 76-77.
[1321] Αυτόθι, σελ.77.
[1322] Αυτόθι. Περαιτέρω ο Basevi καταλογίζει στον Piave προχειρότητα ως προς την αναζήτηση ενός φανταστικού θέματος «που θα ταίριαζε κάλλιστα στην Ιταλική ιδιοσυγκρασία […]». Κατά τον συγγραφέα, εν προκειμένω δεν πρόκειται «για το είδος εκείνο της φαντασίας που κρίνεται ως αθώο», καθώς «κάτω από την ασυνήθιστη, υπερφυσική εξωτερική όψη του υποκρύπτει ένα σοφό ηθικό δίδαγμα, ή ενσωματώνει πανανθρώπινες αρετές ή αλήθειες». Θεωρώντας ωστόσο πως οι μάγισσες εν προκειμένω «αναπαριστούν τη δύναμη του πεπρωμένου», έστω και «κάτω από ένα πυκνό πέπλο», διερωτάται εν τέλει για τη φύση αυτού του πεπρωμένου, καθώς, όπως επισημαίνει, δεν πρόκειται παρά για «το αποτέλεσμα μιας δύναμης που δεν γνωρίζει από χρησμούς», ενώ αναγνωρίζει αυτή τη δύναμη κατ' εξοχήν στη «φιλοδοξία του Macbeth», που εμφανίζεται να «παρασύρεται από τη γυναίκα του και να μη μένει σταθερός και αμετακίνητος στις αρετές του», στοιχεία τα οποία, κατ' αυτόν, πιθανότατα δεν κατανόησε ο Piave (ό.π., σελ. 91-92).
[1323] Ό.π., σελ.77.

πρόκληση. Όμως εάν κατά τη διάρκεια της δαιμονολογίας η συνηθισμένη λύση ήταν το να καθυποτάξει τη δύναμη των μαγισσών σ' εκείνην του διαβόλου, και τη δύναμη του διαβόλου σ' εκείνην του Θεού, τώρα [η λύση] ενέκειτο στην πλήρη άρνηση της μαγείας, όπως είχε συμβεί στην πραγματικότητα κατά το μεγαλύτερο μέρος του Μεσαίωνα». Πέραν τούτου ωστόσο και «με δεδομένη τη σφοδρή κριτική αντικληρικαλιστών συγγραφέων, οι οποίοι είχαν την τάση να συγχέουν την παράδοση μαγικών πρακτικών» κατοίκων της υπαίθρου «με την παράδοση της Καθολικής τελετουργίας», εντάσσοντας αμφότερες «σε μια ευρεία κατηγορία αξιοθρήνητων δεισιδαιμονιών, η προάσπιση του πνευματικού μονοπωλίου της εκκλησίας απέβη μια ακόμη περισσότερο επιτακτική ανάγκη»[1324].

Στο Χορωδιακό της Εισαγωγής (*Coro d' introduzione*) της Α΄ Πράξης της όπερας, αντίστοιχο με τον διάλογο ανάμεσα στις *Τρεις Στρίγγλες* στην *3η Σκηνή* της ίδιας Πράξης του δράματος, ο Piave ακολουθεί πιστά το κείμενο του Shakespeare: την αναφορά της 2ης ομάδας (Soprani II) στη χοιροσφαγή (*Ho sgozzato un verro*) διαδέχεται η αφήγηση από την 1η ομάδα (Soprani I) του παραμυθιού της γυναίκας του Ναύτη[1325]. Υπάρχουν στοιχεία της Σαιξπηρικής αφήγησης ωστόσο τα οποία παραλείπονται στο αντίστοιχο κείμενο του λιμπρέττου, κάτι που κατά τον Clausen «μεταβάλλει κάποιες Σαιξπηρικές ισορροπίες». Ως παράδειγμα αναφέρει ο συγγραφέας το σημείο με «τη γυναίκα του ναύτη που μασουλίζει κάστανο»:

A sailor' s wife had chestnuts in her lap,

And mounch'd, and nounch'd, and mounch'd.

'Give me' quoth I.

'Aroint thee, witch!' thw rump-fed ronyon cries.

Her husband's to Aleppo gone, master o th' Tiger;

But in a sieve I' ll thither sail,

And like a rat without a tail,

I 'll do, I' ll do, and I' ll do.[1326]

Η απάλειψη της συγκεκριμένης πτυχής της αφήγησης στην όπερα οδηγεί στον χαρακτηρισμό της απόφασης των Μαγισσών να βασανίσουν ποικιλόμορφα τον άτυχο ναυτικό, οδηγώντας τον τελικά στο θάνατο, όχι ως πράξης υπερβολικής, έστω, εκδίκησης για την άρνηση τροφής προς τις γριές στρίγγλες, αλλά ως «πράξης-καπρίτσιο μιας αναίτιας κακίας, μιας δολιότητας: "M' è frullata nel pensier / La moglieta d' un nocchier / Al dimòn la mi caccio…"»[1327]. Ως εκ τούτου, ήδη από την αρχή της όπερας οι μάγισσες εμφανίζονται αποφασισμένες να προκαλέσουν οποιαδήποτε δολιοφθορά προς τον καθένα, εντελώς απροκάλυπτα και αναίτια˙ η

[1324] Αυτόθι, σελ. 78. Αναλυτικά τις μεταβολές που απαιτούσε η λογοκρισία της Ρώμης βλ. αυτ., σελ. 79.
[1325] Κατά τον Budden, «ο πολλαπλασιασμός των μαγισσών κατ' απαίτηση του ιδίου του Verdi […] αποτελεί ανοησία, καθώς έρχεται σε αντίθεση με τη χρήση του πρώτου ενικού προσώπου» *(The Operas*…Vol.1, σελ. 282, παραπ. †).
[1326] William Shakespeare, *Macbeth*, Act One, Scene III, στ. 3-10.
[1327] Clausen, ό.π., σελ. 79.

απόφασή τους αυτή δε τις καθιστά, τουλάχιστον με μια πρώτη θεώρηση, ως όργανα του διαβόλου, πρόθυμα να σπείρουν, αναιτίως και αδιακρίτως, το κακό στη γη.

Για τους ίδιους κατά βάσιν λόγους ωστόσο ο A. Basevi θεωρεί πως ο λιμπρεττίστας παρουσιάζει τις μάγισσες «μάλλον σαν τρελλές, παρά ως κακές». Ως παράδειγμα αναφέρει ο συγγραφέας την παραπάνω αρχική φράση της δεύτερης ομάδας, «Ho sgozzato un vero», την οποία θεωρεί ως «τελείως γελοία και τρελλή όταν ακούγεται από μια ομάδα». Κατά τον Basevi «στην Αγγλική τραγωδία διαπιστώνουμε το αντίθετο», ότι δηλαδή «μια μόνο μάγισσα έχει σκοτώσει πολλά γουρούνια ("Killing swine"), κάτι που ακούγεται περισσότερο σατανικό παρά τρελλό». «Επίσης», συνεχίζει ο συγγραφέας, «ο Piave θέλει να "στροβιλίζει" στις σκέψεις της τρίτης ομάδας των μαγισσών του η γυναίκα ενός ναυτικού που τις είχε στείλει στην κόλαση», και «που για εκδίκηση, θέλουν να κάνουν τον σύζυγό της, που ταξιδεύει στις μακρινές θάλασσες, να καταποντιστεί στα κύματα. Ο Shakespeare, αντίθετα, δεν έχει κανέναν "στρόβιλο" στη σκέψη κάποιου, ενώ βάζει την απειλή στο στόμα μιας και μόνο μάγισσας – όχι παραφρόνως και χωρίς λόγο, αλλά ως εκδίκηση για το ότι η γυναίκα του ναύτη της αρνήθηκε λίγα κάστανα»[1328].

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι οδηγίες του συνθέτη προς τον λιμπρεττίστα αναφορικά με τη δόμηση των χορωδιακών των Μαγισσών ήταν σαφείς: ο Piave έπρεπε να δομήσει αυτά προσφεύγοντας σε μια γλώσσα «κοινότοπη», ταυτόχρονα όμως «πληθωρική και αυθεντική». Ακολουθώντας ο λιμπρεττίστας τις οδηγίες του συνθέτη, κατάφερε, κατά τον Clausen, ώστε οι μάγισσες «να συνδυάζουν στα χορωδιακά τους αυτό που ο Julian Budden αποκαλεί "αναμφισβήτητη ευτράπελη κοινοτοπία" με ένα έντονο γκροττέσκο και με την παραδοσιακή οπερατική σημειολογία του υπερφυσικού»[1329]. Προς επίρρωση, μάλιστα, των θέσεών του ο παραπάνω μελετητής επικαλείται την ποιητική μορφή των συγκεκριμένων χορωδιακών, επισημαίνοντας την σχεδόν παντελή απουσία σε αυτά *ατόνιστων καταλήξεων αμέσως έπειτα από τονισμένη συλλαβή*, μιας μετρικής μορφής καθιερωμένης κατά τη συγκεκριμένη εποχή, γνωστή και ως *cadenza piana*. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «η απροκάλυπτη συσσώρευση στίχων χωρίς την τελική συλλαβή ατόνιστη (*versi tronchi*) θα πρέπει να ακουγόταν χαρακτηριστικά παράταιρη σ' ένα ακροατήριο Ιταλικής όπερας τη συγκεκριμένη εποχή […]»[1330]:

M' è frullata nel pensier

La mogliera d' un nocchier:

Al dimòn la mi cacciò...

Ma lo sposo che salpò

Col suo legno affogherò.

Un rovaio ti darò…

[1328] Basevi, ό.π., σελ. 93-94.

[1329] Clausen, ό.π., σελ. 81. Κατά τον συγγραφέα, οι παραπάνω οδηγίες εντάσσονται στο ίδιο πνεύμα με εκείνες τις «συνηθισμένες στρατηγικές στο Αγγλικό θέατρο πρόζας, …ήδη από το 1660 ως τον 19ο αιώνα […]», που αποσκοπούσαν στο «να τονίσουν τον καθαρά ψυχαγωγικό ρόλο» της παρουσίας των μαγισσών», με απώτερο στόχο την αποδοχή τους από το κοινό (αυτ.).

[1330] Αυτόθι, σελ. 81-82. Βλ. και παραπ. 10.

I marosi io leverò...

Per le secche lo trarrò.

Οι προαναφερθείσες οδηγίες του συνθέτη προϊδεάζουν σαφώς και για τη μουσική απόδοση των σχετικών σκηνών, και ιδιαίτερα του εναρκτήριου χορωδιακού. Καθώς οι Μάγισσες είναι χωρισμένες σε *τρεις* ομάδες, η ορχηστρική εισαγωγή ομοίως «ακολουθεί τριπλή υποδιαίρεση, έτσι ώστε να επιτρέπει σε κάθε ομάδα μαγισσών να πραγματοποιήσει ξεχωριστή εμφάνιση […]»[1331] (Ricordi, σελ. 4, μ. 15 – σελ. 5, μ. 12). Αναγνωρίζοντας ο G. Baldini στο συγκεκριμένο χορωδιακό «τον πνευματώδη Verdi του *Rigoletto*», χαρακτηρίζει αυτό ως ιδιαίτερα εμπνευσμένο, εντάσσοντας αυτό στην «μετά-*Ernani* εποχή». Δεν παραλείπει να επισημάνει «ακόμη και στην Εισαγωγή του… μια περισσότερο αιχμηρή και θορυβώδη ενορχήστρωση», οφειλομένη στην αισθητά δυναμική συνοδεία των χαλκίνων[1332]. Αναφερόμενος ομοίως και ο Clausen στη μουσική της εν λόγω ορχηστρικής εισαγωγής, αναγνωρίζει σ' αυτήν την ήδη υπ' αυτού επισημανθείσα «αίσθηση γκροττέσκο», εντοπίζοντάς την κατά πρώτον στην «άστατη εναλλαγή ανάμεσα σε αναπαιστικές φιγούρες με ανεστραμμένο τονισμό (και ως εκ τούτου αντίστοιχα ορχηστρικά σχήματα με τις χαρακτηριστικές ρυθμικές καταλήξεις των στίχων *sdrùcciolo*», βλ. κάτωθι, σελ. 352) και σε «staccato αρπισμούς [*broken chords*] με τους χαριτωμένους φθόγγους στα φλάουτα και στο piccolo» – δίδοντας σαφώς την αίσθηση «καγχασμού» – και κατά δεύτερον σε «τριλλισμούς μικρής 2ης»[1333]. Στη συνέχεια, και καθώς οι ομάδες των μαγισσών αρχίζουν να εμφανίζονται διαδοχικά, «d' un dopo l' altro fra lampi e tuoni», ο συνθέτης προσφεύγει σ' ένα καινούργιο ορχηστρικό σχήμα, αποτελούμενο αρχικά από δύο ταχύτατα κλιμακοειδή περάσματα στα πρώτα βιολιά και καταλήγοντας έπειτα από ένα δυναμικό crescendo σ' ένα εξαιρετικά θορυβώδες tutti, με κυρίαρχα στοιχεία αφ' ενός διαδοχικά ανερχόμενα και κατερχόμενα «ολισθαίνοντα» περάσματα με υπόβαθρο «έντονα τονισμένες συγχορδίες» από τα χάλκινα[1334] και αφ' ετέρου το τρέμολο στα κρουστά, που με τη σειρά του προσδίδει την απαραίτητη «περιγραφική» χροιά.

Η πεμπτουσία της παραπάνω ορχηστρικής Εισαγωγής ωστόσο έγκειται στον βαθειά *τελετουργικό* χαρακτήρα της. Αναφερόμενος ο F. Noske στην *προφητεία* που αυτοβούλως οι μάγισσες γνωστοποιούν στον Macbeth στη Σκηνή που έπεται της ως άνω Εισαγωγής και χαρακτηρίζοντας αυτήν ευθέως ως *ιεροτελεστία*, αποδίδει ωσαύτως ανάλογο χαρακτήρα και στην εν λόγω Εισαγωγή, επισημαίνοντας μάλιστα πως «με αυτόν τον τρόπο η επισημότητα της κυρίως τελετής όχι μόνον δεν επισκιάζεται, αλλά απηχείται και διατηρεί σε εγρήγορση τη μνήμη του ακροατή»[1335]. Συγκεκριμένα, αναφερόμενος στην ως άνω επιστολή του συνθέτη προς τον ιμπρεσσάριο του Teatro della Pergola (βλ. άνωθι, σελ. 332), όπου, σύμφωνα με τον Verdi, «ο κατάλληλος αριθμός για την κάθε μια από τις τρεις ομάδες μαγισσών ήταν έξι (δεκαοκτώ συνολικά)», θεωρεί πως «το πολλαπλάσιο του τρία σε μια τέτοια περίπτωση δύσκολα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τυχαίο»[1336]. Ομοίως ενδεικτική του τελετουργικού χαρακτήρα της Σκηνής είναι κατά τον Noske (όπως και για τον Baldini, βλ. άνωθι, σελ.) και η ένταξη των μοτίβων και των περασμάτων της εν λόγω ορχηστρικής

[1331] Budden, ό.π., *The Operas*…Vol.1, σελ. 282.
[1332] Ό.π., σελ. 112.
[1333] Clausen, ό.π., σελ. 82, συν. παραπ. 10.
[1334] Αυτόθι.
[1335] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 246.
[1336] Αυτόθι.

Εισαγωγής σε «τριαδικά» σχήματα[1337]: η ενότητα που προηγείται της εμφάνισης των ομάδων των μαγισσών είναι δομημένη από την *διπλή επανάληψη* ενός τετραμέτρου, ενώ η εμφάνιση κάθε ομάδας συνοδεύεται από την *ίδια οκτάμετρη περίοδο*, το μοτιβικό υλικό της οποίας προσομοιάζει εκείνου του αρχικού τετραμέτρου.

Ανάλογες και οι επισημάνσεις του D. Kimbell, ο οποίος θεωρεί πως «το μεγαλύτερο μέρος» της μουσικής για τις μάγισσες «αποδεικνύει την προσπάθεια του Verdi ώστε να ανακαλύψει μουσικές αναλογίες για εκείνα τα χαρακτηριστικά που ο Shakespeare είχε αποδώσει στις μάγισσές του». Ως εκ τούτου, συνεχίζει, «η μουσική, όπως και η ποίηση, απεικονίζει αυτές ως μυστηριώδεις συμπαντικές δυνάμεις, ως ανήθικες και διεφθαρμένες, και πάνω απ' όλα ως ιέρειες σατανικών τελετών». Αναφερόμενος επίσης στην αναλογία που παρουσιάζει η συγκεκριμένη ορχηστρική εισαγωγή στην Α΄ Πράξη της όπερας με τα σκηνικά εφφέ για «αστραπόβροντα» που ζητεί το θεατρικό, θεωρεί πως αυτή «είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, καθότι το συνηθισμένο οπερατικό ιδίωμα για την καταιγίδα, πλήρες από φευγαλέα κλιμακοειδή περάσματα, το συρίζον piccolo, κολοσσιαίες εκρήξεις tutti και αρμονίες βασισμένες σε συγχορδίες εβδόμης ελαττωμένης, είναι δομημένο στη βάση ενός μορφολογικού σχήματος τριπλών επαναλήψεων. Οι επαναλήψεις αυτές είναι στην πραγματικότητα σχεδιασμένες προκειμένου να συνοδεύσουν τις εμφανίσεις των τριών ομάδων των μαγισσών, ενώ την ίδια στιγμή προμηνύουν τα τρίπτυχα σχήματα των σκηνών ιεροτελεστίας που έπονται»[1338] (Kalmus, σελ. 18, μ. 7 – σελ. 24, μ. 2).

Η εντύπωση που κομίζει ο A. Basevi έπειτα από μια συνολική θεώρηση του εν λόγω χορωδιακού των μαγισσών και αναφορικά με το «πώς ο Verdi εξελάμβανε αυτές τις φανταστικές υπάρξεις», αφορά σε «άσχημες γριές, αλλόκοτες, μοχθηρές και ανόητες». Κατά τον συγγραφέα «αυτό είναι το πλαίσιο εντός του οποίου συνέθεσε τη μουσική του, και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο υστερεί ως προς εκείνο που είναι το κατ' εξοχήν ενδιαφέρον: την έκφραση μιας υπερφυσικής και σατανικής δύναμης, που μπορεί να προκαλεί φόβο και τρόμο». Ο μελετητής θεωρεί πως «ο Verdi δεν είχε τίποτε άλλο κατά νουν παρά το περίφημο χορωδιακό των μαγισσών του Mercadante, το οποίο παρουσιάζει τις ίδιες αδυναμίες»[1339].

Ο R. Hardcastle εξ ετέρου θεωρεί πως «η μουσική που συνδέεται με τις μάγισσες είναι λιγότερο συμβατική», διακρίνοντας σε αυτήν μιαν «αδιάκοπη ορμή προς τα εμπρός», η οποία, κατ' αυτόν, «αποδίδει τη συγκρατημένη τους ενέργεια». Περαιτέρω η «στριγγιά ενορχήστρωση θα μπορούσε να ειπωθεί πως απηχεί την κακία τους»˙ ο συγγραφέας επισημαίνει ωστόσο πως «σε καμιά περίπτωση ο Verdi δεν δημιουργεί την αίσθηση του εξωτερικού τρόμου και της απειλής, που τόσο ζωηρά εκφράζει, για παράδειγμα, ο Berlioz»[1340].

Κατά τον Kimbell, «η μουσική που γράφει ο Verdi προκειμένου να δημιουργήσει την αίσθηση μιας υπανθρώπινης αηδιαστικότητας των μαγισσών, είναι που καθιστά κατ' ουσίαν αδύνατον να πιστώσουμε σε αυτές οποιαδήποτε σοβαρή δραματική δραστηριότητα». Κατά τον συγγραφέα, εν προκειμένω «δεν τίθεται θέμα παραποίησης του Shakespeare»˙ τίθεται μάλλον θέμα «περισσότερο επισταμένης και κατά λέξη γνησιότητας» απ' όσο δικαιολογεί η διαφορά ως προς τα εκφραστικά μέσα. Σημείο αναφοράς για τον συγγραφέα αποτελεί «η ιστορία του "καπετάνιου του Τίγρις", που

[1337] Αυτόθι.

[1338] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 550.

[1339] Ό.π., σελ. 93. Σύμφωνα με τον επιμελητή της έκδοσης, ο συγγραφέας αναφέρεται στο «χορωδιακό των μαγισσών "Quando solo al fischiar de' venti"», το οποίο αποτελεί «μέρος του εναρκτηρίου κομματιού» της όπερας του Saverio Mercadante «Ismalia, ossia Morte ed amore», που παρουσιάστηκε στο Teatro alla Scala το 1832 (αυτόθι, σελ. 72, υποσημ. 13).

[1340] Ό.π., σελ. 60.

αποτελεί τη βάση του χορωδιακού "M' è frullata nel pensier" […]», και στο οποίο ο συνθέτης, «όμοια με τον Shakespeare…, επιλέγει να εργαστεί στο αμφιλεγόμενης αξίας ιδίωμα της λυρικής παρωδίας, όπου κακόγουστες μελωδίες, αποκτώντας χαρακτήρα γκροτέσκο λόγω αφύσικης άρθρωσης και λεκτικών παρατονισμών, ξεπετάγονται πάνω από υπόκωφα συνοδευτικά σχήματα: τόσο οι μελωδίες όσο και τα συνοδευτικά πλαίσια, είναι τραχειά ενορχηστρωμένα. Όμως ενώ στο θέατρο γενικότερα ζητήματα αναφορικά με το στυλ […] απωθούνται στο περιθώριο και η φαντασία προσηλώνεται στις εικόνες που αναδύονται από τους στίχους […], στη μουσική το στυλ είναι το παν: δεν μπορεί να απωθηθεί, ούτε μπορούμε να αποσπαστούμε από ο,τιδήποτε στον πέραν της φαντασίας χώρο». Έπειτα από τα παραπάνω, ο Kimbell θεωρεί πως «η (πιθανόν μοναδική) εκφραστική επισήμανση του Verdi "Nè dimenticarsi che solo streghe che parlano" υπήρξε, δυστυχώς, καθ' όλα αναγκαία»[1341].

Στην απόλυτη κυριαρχία ελασσόνων τονικοτήτων εστιάζει κυρίως ο J. Budden, θεωρώντας πως από κοινού με τη «μάλλον αδιάφορη εναρμόνιση, τη στριγγιά ενορχήστρωση, τους παιχνιδιάρικους φθόγγους και τις ασύμμετρες φράσεις» είναι που δίδει «την αίσθηση του υπερφυσικού» στο πρώτο μέρος του χορωδιακού[1342]. Ειδικότερα, και με αφορμή την επιλογή της Λα ελάσσονος / μείζονος ως της τονικότητας του παρόντος χορωδιακού, ο συγγραφέας επισημαίνει τη χρήση τονικοτήτων στον *Macbeth* «όχι για λόγους αρχιτεκτονικής, αλλά για λόγους δραματικής σαφήνειας». Με βάση αυτήν την αρχή, θεωρεί «την τονική περιοχή της Λα μείζονος / ελάσσονος» ως εμφαίνουσα έναν «αλλογενή κόσμο, συμπεριλαμβανομένων των μαγισσών […]»[1343].

Ο Martin Chusid εξάλλου, ο οποίος, σε μελέτη του με θέμα την *Ερμηνεία της Τονικής Μορφής και του συμβολισμού των τονικοτήτων* στη συγκεκριμένη όπερα συναρτά τη συγκεκριμένη τονικότητα με «την Σκωτία, τον βασιλιά και το λαό»[1344], αναφέρει και την υπό πολλών σχολιαστών επισημανθείσα χρήση από τον Verdi «χρωματικού» ιδιώματος, «ή του διαστήματος του ημιτονίου» στην παρούσα όπερα. Ο συγγραφέας μάλιστα προεκτείνει την παραπάνω σχέση και σε επίπεδο *τονικοτήτων* ή *ηχητικών σχέσεων*, εντοπίζοντας μάλιστα αυτήν μεταξύ «*Ντο-Ρε ύφεση* και *Φα-Μι*» και προσδίδοντάς της «δραματικό περιεχόμενο»[1345]. Ειδικότερα, επισημαίνει τη μελωδική απόδοση του πρώτου στίχου του εν λόγω χορωδιακού των μαγισσών αποκλειστικά πάνω στους φθόγγους Φα και Μι[1346], όπου μάλιστα οι τριλλισμοί από τα πρώτα βιολιά,

---

[1341] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 551-552.

[1342] *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 282.

[1343] Αυτόθι, σελ. 312, παραπ. *.

[1344] «Evil, Guilt, and the Supernatural in Verdi' s Macbeth: Toward an Understanding of the Tonal Structure and Key Symbolism»,στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 253 (Πιν. 2).

[1345] Αυτόθι, σελ. 258.

[1346] Αυτόθι, σελ. 260. Αυτονόητο πως δεν λανθάνει της προσοχής του συγγραφέα η «Λα ελάσσων-μείζων» ως η τονικότητα «στην οποία τραγουδούν οι μάγισσες στο παρόν χορωδιακό», την οποία μάλιστα, όπως μόλις ήδη αναφέραμε, συσχετίζει «με την Σκωτία τον Βασιλιά ή και τον λαό της». Επισημαίνει ωστόσο πως «στην πράξη είναι η ηχητική περιοχή της *Μι* που κυριαρχεί», την οποία συσχετίζει με το «κακό, το σκοτάδι (κυρίως σε ελάσσονα) και με τις μάγισσες» (αυτ., σελ. 253, πιν. 2). Προς επίρρωση των θέσεών του επικαλείται την επικράτηση της παραπάνω τονικής περιοχής στο μεγαλύτερο μέρος της ορχηστρικής εισαγωγής, η οποία, όπως επισημαίνει, ολοκληρώνεται με την επανεμφάνιση της παραπάνω σχέσης 2ης μικρής στα μ. 13- 23, όπου ένα τελικό ξέσπασμα *fff* οδηγεί σε σταδιακή αποκλιμάκωση της έντασης με μια διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης πάνω σε έναν ισοκράτη και πάλι στη Μι, «ως μια εκτενή Δεσπόζουσα της Λα» (αυτ., σελ. 260, παραπ. 8).

τις βιόλες και τα βιολοντσέλλα δημιουργούν την αίσθηση ενός ειρωνικού, σαρκαστικού γέλωτα (Kalmus, σελ. 18, μ. 7-10).

Εξίσου ενδιαφέρουσα αναφορικά με τη συγκεκριμένη τονική σχέση και η παρεμφερής άποψη του Daniel Sabbeth, ο οποίος όμως εστιάζει στον πρώτο από τους δύο φθόγγους, που δεν είναι άλλος από την 6η βαθμίδα (*lowered sixth*) της τονικότητας, καθώς και στην μικρή 6η που αυτή σχηματίζει με τον φθόγγο της τονικής. Θεωρώντας πως η συγκεκριμένη βαθμίδα «κυριαρχεί στην όπερα» τόσο εξ επόψεως *μοτιβικής*, όσο και *αρμονικής*, και συγκεκριμένα χρησιμοποιουμένη ως «άμεσα υπερκείμενος, ελκόμενος ή προερχόμενος από την Δεσπόζουσα» φθόγγος, επισημαίνει την ανάγκη παρουσίας της εν λόγω αρμονικής σχέσης ήδη από την αρχή του έργου, καθώς είναι αυτή που δημιουργεί «οργανική συνοχή και εξασφαλίζει την ύπαρξη χαρακτηριστικού "χρώματος" (*tinta*)» σε αυτό: πράγματι, «ο απρόβλεπτος συνδυασμός Ρε ύφεση-Ντο εμφανίζεται ήδη από το έκτο μέτρο στο Πρελούντιο» (Ricordi, σελ. 1, μ. 7&10), ενώ «η εισαγωγική φράση "Che faceste? Dite su!" αναδεικνύει τη σχέση των βαθμίδων b6-5 στη Λα ελάσσονα»[1347].

Ο F. Noske πάντως διαπιστώνει στο συγκεκριμένο χορωδιακό (όπως και στην προηγηθείσα ορχηστρική εισαγωγή) χαρακτήρα ιεροτελεστίας, εντοπίζει δε αυτόν στο μελωδικό διάστημα του *τριτόνου*, το οποίο, όπως επισημαίνει, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της «μουσικής γλώσσας» των μαγισσών, καθώς περιέχεται στις «συμμετρικές φράσεις» που τραγουδούν[1348]: πράγματι, το συγκεκριμένο μελωδικό διάστημα εμφανίζεται κατά πρώτον στην αρχή των δύο πρώτων φράσεων του χορωδιακού, αντίστοιχα με τους τέσσερις πρώτους στίχους του ποιητικού κειμένου, κατιόντως μεταξύ της 2ης και 6ης βαθμίδας της τονικότητας (*Σι-Φα*) [Ricordi, σελ. 10, μ. 6 & 16]. Ο Clausen μάλιστα επισημαίνει στο σημείο αυτό και τη «σκληρή διαφωνία» που δημιουργεί «το αναπάντεχο Φα αντί του προσδοκώμενου Μι στην τελευταία συλλαβή»[1349], η οποία διαφωνία ωστόσο «λύνεται» στο αμέσως επόμενο μέτρο και στον προαναφερθέντα φθόγγο, αναδεικνύοντας για άλλη μια φορά τη «δραματική σημασία» που επέχει στο έργο η σχέση των δύο φθόγγων[1350]. Χαρακτηριστική επίσης και η κατιούσα 7η ελαττωμένη στο 1ο μέτρο της επόμενης φράσης (στην περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης), ταυτόχρονα με τον τριλλισμό των ξυλίνων πνευστών και των εγχόρδων (Kalmus, σελ. 20, μ. 3), στοιχεία που, κατά τον Clausen, προϋπάρχουν στο Πρελούδιο, όπου «η προανάκρουση της μουσικής των μαγισσών από την τρίτη πράξη περιέχει έναν τρίλλο που ακολουθεί πάνω από ένα απροσδόκητο κατιόν άλμα ελαττωμένης εβδόμης […]»[1351] (Kalmus, σελ. 1, μ. 2-3).

Η επαναφορά στην αρχική Λα ελάσσονα επιτυγχάνεται με την προαναφερθείσα χαρακτηριστική σχέση της μικρής 2ης (Φα-Μι) σε κυρίαρχη θέση στο σύντομο αλλά ιδιαίτερα δυναμικό πέρασμα των εγχόρδων, ενισχυομένων από τα φαγκότα και το μπάσσο τρομπόνι[1352] (Kalmus, σελ. 20, μ. 7-8), ενώ στην τελευταία ενότητα του μέρους κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζει και πάλι η αρχική φράση με το καταληκτικό τρίτονο, αποδιδόμενη όμως τώρα με σμίκρυνση των ρυθμικών της αξιών. Παράλληλα ο χαρακτήρας της ιεροτελεστίας αναδεικνύεται μέσα από την *τριπλή* της απόδοση από τις αντίστοιχες ομάδες της χορωδίας, ενώ τόσο η «λύση» της διαφωνίας (λόγω του

[1347] «On the Tonal Organization of Macbeth II», εν: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth…*, ό.π., σελ. 262-263.

[1348] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 246.

[1349] Ό.π., σελ. 82 (συνέχεια παραπομπής 10).

[1350] M. Chusid, «Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 260, όπου και η άμεση αναφορά στα συγκεκριμένα μέτρα.

[1351] Ό.π., σελ. 82 (συνέχεια παραπομπής 10).

[1352] M. Chusid, «Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 260.

καταληκτικού Φα), όσο και η επικείμενη πτώση επισφραγίζονται επίσης από την παραπάνω σχέση μικρής 2ης[1353] (Ricordi, σελ. 9, μ. 7-10).

Η ίδια σχέση λειτουργεί ως υπόβαθρο και στην αντίδραση των μαγισσών στον ήχο του *ταμπούρου*, που ακούγεται αμέσως έπειτα από την καταληκτική συγχορδία του πρώτου μέρους του χορωδιακού – *Un tamburo! Che sarà?* – καθώς *η μείζων συγχορδία με θεμέλιο το Φα* «ακολουθείται άμεσα από μια πτωτική ακολουθία στη *Μι* […]»[1354] (Ricordi, σελ. 11, μ. 14-16). Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί ωστόσο η επανεμφάνιση της παραπάνω σχέσης στο τέλος του unisono που οδηγεί από την αρμονία της Μι μείζονος (σε ρόλο Δεσπόζουσας) προς την Λα μείζονα του επομένου μέρους του χορωδιακού: μολονότι η αίσθηση της Μείζονος Τονικής είναι ήδη έντονη, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να επσφραγίσει την πτώση με άλλη μια εμφανώς απρόσμενη εμφάνιση της (όντως, πλέον!) βαρυμμένης 6ης βαθμίδας, επαναφέροντας και πάλι στο προσκήνιο τη γνωστή σχέση μικρής 2ης, αλλά και επιβεβαιώνοντας την επισήμανση του D. Sabbeth, που θεωρεί, όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. άνωθι, σελ. 341), τη συγκεκριμένη βαθμίδα ως προσδίδουσα «χρώμα» (*tinta*) στην όπερα[1355]. Την πρόθεση του συνθέτη να εξάρει την παραπάνω σχέση αναδεικνύει επιπροσθέτως και η ενορχήστρωση: έχοντας ήδη εισάγει στο unisono ξυλίνων και εγχόρδων τις τρομπέττες και τα τρομπόνια, φτάνοντας στο επίμαχο σημείο συνενώνει τα παραπάνω χάλκινα (*α2* και *α3*+Trombone Basso αντίστοιχα) αυξάνοντας αισθητά την ένταση, ενώ ο τριλλισμός στο σύνολο των λοιπών ομάδων ανακαλεί το σατανικό γκροτέσκο της αρχής του χορωδιακού, δικαιώνοντας την περιγραφή του λιμπρεττίστα: *Si confondono isieme ed intrecciano una riddi* (Kalmus, σελ. 25, μ. 9 – σελ. 26, μ. 3).

Το κείμενο του δευτέρου αυτού μέρους του χορωδιακού (Ricordi, σελ. 10, μ. 6 – σελ. 15), αντίστοιχο με τους στ. 32-37 της 3ης Σκηνής της Α΄ Πράξης του Σαιξπηρικού κειμένου, αποτελεί κατ' ουσίαν συνέχεια της διήγησης που έχει προηγηθεί, καθώς οι μάγισσες επιβεβαιώνουν από κοινού το «έργο» τους, που δεν είναι άλλο από την αναστάτωση και καταδυνάστευση της ζωής των ανθρώπων απανταχού της γης:

Le sorelle vagabonde

Van per l' aria, van sull' onde,

Sanno un circolo intrecciar

Che comprende e terra e mar.[1356]

Κατά τον A. Basevi «η μουσική για τον χορό των μαγισσών ["Le sorelle vagabonde"], στον μείζονα τρόπο, είναι δομημένη πάνω σε μια μελωδία που είναι χαριτωμένη, όμως ακόμη λιγότερο κατάλληλη για τις μάγισσες απ' ό,τι το προηγούμενο κομμάτι στον ελάσσονα»[1357]. Ο G. Baldini εξ ετέρου επισημαίνει την έντονη ρυθμικότητα του συγκεκριμένου τμήματος, προσομοιάζοντάς το μάλιστα και αυτός με χορό, «που μεταβάλλει άρδην τη διάθεση του πρώτου μέρους, αλλά και που είναι επίσης ευχάριστο και από μόνο του»[1358].

[1353] Αυτόθι.
[1354] Αυτόθι.
[1355] Ό.π., σελ. 262-263.
[1356] *The Weird Sisters, hand in hand, / Posters of the sea and land, / Thus do go about, about; / Thrice to thine, and throce to mine, / And thrice again, to make up nine. / Peace! The charm' wound up.*
[1357] Ό.π., σελ. 93.
[1358] Ό.π., σελ. 112.

Κατά τον J. Budden η συγκεκριμένη μελωδική ενότητα, πάνω στην οποία «οι μάγισσες…παρουσιάζουν τον κυκλικό τους χορό, […], συγκροτεί την ολοκλήρωση στον μείζονα της προηγηθείσης ενότητας». Κατά τον μελετητή ωστόσο, αν και η θέση του στο συγκεκριμένο σημείο εξηγείται «σύμφωνα με τους κανόνες της Ιταλικής όπερας κατά το 1847», το αποτέλεσμα δεν είναι παρά μια αποκλιμάκωση: «το *Le sorelle vagabonde* διαθέτει όλη την εσκεμμένη κοινοτοπία του προηγηθέντος τμήματος, αλλά χωρίς τη φαντασία του. Είναι απλά και μόνο ένα χορωδιακό τσιγγάνων ή χωρικών, και καμιά συμμετοχή του piccolo ή της τρομπέττας, ή η διακόσμηση από βιολιά που παίζουν sul ponticello (Kalmus, σελ. 30, μ. 5 – σελ. 31) δεν μπορεί να το κάνει διαφορετικό»[1359].

Αντίθετα ο D. Kimbell, αν και επισημαίνει πως ο συνθέτης αποδίδει μιαν «αρκετά συνεκτική άποψη της δραματικής δραστηριότητας» των μαγισσών, καθώς, όπως αναφέρει, «στην όπερα, όχι λιγότερο απ' ό, τι στο δράμα αυτές παρουσιάζονται στην πραγματικότητα όχι σαν μάγισσες με την συνήθη ερμηνεία του όρου κατά τον δέκατο έκτο αιώνα, […], αλλά ως μοναδικά και αμφιλεγόμενα δημιουργήματα, "πολύ όμοια με μάγισσες για να είναι Νύμφες, πολύ όμοια με Νύμφες για να είναι μάγισσες"», θεωρεί πως στο συγκεκριμένο χορωδιακό ο Verdi αποστασιοποιείται από τον Shakespeare. Κατά τον μελετητή ο ρόλος των συγκεκριμένων υπάρξεων στο δράμα έγκειται «αφ' ενός στο να ενσαρκώνουν κάθε τι το άθλιο, το φθαρτό και το χαοτικό μέσα στο σύμπαν, και αφ' ετέρου στο να παρουσιάζονται ως ένα είδος σατανικού ιερατείου», που πραγματοποιεί το έργο του μέσα από «ανήθικες και ψεύτικες τελετουργίες». Η εν λόγω διαφοροποίηση του συνθέτη έγκειται, κατά τον Kimbell, «στην απόδοση λιγότερης έμφασης» στην αναζήτηση του «αβυσσαλαίου κακού, […], και περισσότερης στη δύναμη που ασκούν οι μάγισσες με τις ικανότητές τους ως σατανικού ιερατείου». Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της «ελαφράς μετατόπισης στην έμφαση» αποτελεί κατά το συγγραφέα το παρόν χορωδιακό, καθώς δεν πρόκειται για το τελετουργικό άσμα ενός κυκλικού χορού, όπως στο κείμενο του Shakespeare, αλλά για «έναν κομπασμό για τη δύναμη που ασκούν οι δυνάμεις του κακού σε γη και θάλασσα»[1360].

Όπως και στον Shakespeare, της πρώτης εμφάνισης των μαγισσών έπονται οι είσοδοι των Macbeth και Banquo. Οι προφητείες των μαγισσών προς αμφοτέρους, ταυτόσημες και για τα δύο κείμενα, αποτελούν μιαν από τις πλέον εξέχουσες στιγμές της όπερας. Ο Budden επισημαίνει το «τριπλό σχήμα» που επαναπροσλαμβάνει η μουσική, όπως και στην αρχή της Σκηνής[1361], ενώ ο F. Noske αναφέρεται στον *προφητικό χαιρετισμό* των Μαγισσών προς τον Macbeth, αποδιδόμενο «μ' έναν τελετουργικό τρόπο». Ο συγγραφέας επιπροσθέτως επισημαίνει και μια «παραδοξότητα» στις προφητείες των μαγισσών, καθώς, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «μόνο δύο ομάδες των μαγισσών αποκαλύπτουν κάτι το άγνωστο», αφού ο Macbeth «γνωρίζει ασφαλώς ότι είναι θάνης του Glamis». Το «παράδοξο» αυτό στοιχείο ωστόσο, το οποίο, όπως αναφέρει, «προέρχεται από τον Shakespeare (Α΄ Πράξη, σκηνή 3)», καθώς και από «την κύρια πηγή του (Holinshed, *Chronicles of Scotland*)» δεν μπορεί να ερμηνευτεί παρά «ως τεχνητή επινόηση, προκειμένου να συμπληρωθεί η τριμερής μορφή του χαιρετισμού»[1362].

[1359] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 282-283.
[1360] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 541.
[1361] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 283
[1362] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 246, παραπ. 4

Αναφερόμενος ο D. Albright στις φράσεις με τις οποίες «οι μάγισσες χαιρετίζουν τον Macbeth ως Θάνη του Glamis, Θάνη του Cawdor και Βασιλιά της Σκωτίας», χαρακτηρίζοντας αυτές ως «μια από τις καθοριστικές στιγμές στη μουσική για τις μάγισσες του Verdi», κάνει λόγο για «λιτές, ευσύνοπτες μελωδίες», τις οποίες ο συνθέτης *μεγεθύνει* θέτοντάς τις *στο επίκεντρο της σκηνικής δράσης*, σαν *κάτι που πρέπει να καταστεί κυρίαρχο*, «όπως ακριβώς ένας ήρωας θα μπορούσε να κραδαίνει ένα ξίφος». Χαρακτηρίζοντας τα συγκεκριμένα αυτά είδη φράσεων ως «επιγράμματα», υπενθυμίζει πως ήδη «από το 1847» ο συνθέτης «είχε αναπτύξει το δικό του ξεχωριστό στυλ» για αυτού του είδους φράσεις-επιγράμματα, με «χαρακτηριστικά παραδείγματα» τους στίχους εκείνους *που επιβάλλουν την αυτοκτονία του Ernani*, ή την στροφή εκείνη στον *Attila*, «όταν ο Attila ονειρεύεται έναν χοντρό, γηραιό άνδρα που στέκεται εμπόδιο στο δρόμο του για τη Ρώμη […]»[1363]. Παραθέτοντας ωστόσο ο συγγραφέας ανάλογα παραδείγματα από τη Βαγκνέρια δραματουργία της ίδιας περιόδου, σπεύδει να διαχωρίσει μεταξύ των παραπάνω *επιγραμμάτων* και των leitmotifs, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τη χρήση αυτών υπ' αμφοτέρων των δραματουργών. Όπως επισημαίνει στη συνέχεια, πρόκειται για «δύσκαμπτες, αυτονομημένες φράσεις, που ουδόλως διαθέτουν την πλαστικότητα», ή «την τυπική για το leitmotif συνδυαστική ευκολία». Αντιθέτως, «στις πλείστες των περιπτώσεων» πρόκειται για «εκτενείς πτωτικές φράσεις με έντονο μελωδικό προφίλ, όχι για συνέχιση του προηγηθέντος μουσικού λόγου, αλλά για μια παρέμβαση σε αυτόν». Χαρακτηρίζοντας, τέλος, τις εν λόγω φράσεις-επιγράμματα ως *ενότητες* που σχετίζονται άμεσα με το μουσικό θέατρο, και όχι ως «επεισόδια σε μια συμφωνική ανάπτυξη», θεωρεί αυτό το είδος του μουσικού λόγου ως συνάδον «με όλες τις μορφές χρησμών και φράσεων τρόμου» στη συγκεκριμένη όπερα […]»[1364].

Εκτός από τον *τριπλό* «χαιρετισμό» των μαγισσών προς τον Macbeth, ο συμβολισμός που εμπεριέχεται στον συγκεκριμένο αριθμό εντοπίζεται και στη *μελωδική διάρθρωση* κάθε προφητείας. Η πρόθεση του συνθέτη να προσδώσει *ιερατικό* χαρακτήρα στους λόγους των μαγισσών καθίσταται σαφής τόσο από την επισήμανση *in tono profetico* στην αρχή της ενότητας, όσο – και κυρίως – από τη χρήση σε κάθε φράση επαναλαμβανόμενων φθόγγων με παρεστιγμένες αξίες. Ταυτόχρονα ωστόσο εντοπίζουμε σε κάθε φράση και την απόλυτη κυριαρχία διαστημάτων *3ης*, ενώ το ίδιο διάστημα ορίζει και τη διαδοχή των τονικοτήτων κατά το πέρασμα από τη μια προφητεία στην επόμενη: τη Ρε ελάσσονα της πρώτης προρρήσεως διαδέχεται, έπειτα από την παρεμβολή μιας συγχορδίας 7ης ελαττωμένης και την κατάληξη στη Δεσπόζουσα, η *Φα* μείζων, όπου αποδίδεται με πανομοιότυπο συνοδευτικό υπόβαθρο η δεύτερη προφητεία, και που με τη σειρά της οδηγεί στη *Λα* ελάσσονα της τελευταίας. Εύστοχα ο Albright εστιάζει στην κατάληξη της εν λόγω τρίτης προρρήσεως των μαγισσών – *Salve, o Macbetto, di Scozia re!*: όπως επισημαίνει, αντί της αναμενόμενης *τρίφωνης μείζονος συγχορδίας με θεμέλιο το Μι* «ακούμε τον φθόγγο Μι και μόνο, με ένα δυσοίωνο τρέμολο ανάμεσα στο Ρε δίεση και στο Μι»: η διαφοροποίηση αυτή δεν μπορεί να ερμηνευτεί παρά ως μια κατ' εξοχήν επιτυχημένη παρέμβαση του συνθέτη, προκειμένου ν' αποδοθεί η εικόνα «του εμβρόντητου, τρεμάμενου Macbeth στο άκουσμα της είδησης ("Macbeth trema", όπως ορίζει η σκηνική οδηγία)»[1365] [Ricordi, σελ. 17, μ. 5-18].

Ο Albright επισημαίνει ακόμη και τον «ακρογωνιαίο λίθο» της τελευταίας αλλά σημαντικής αυτής προφητείας: την ημίπτωση μέσω της σύνδεσης της Τονικής με τη

[1363] Ό.π., σελ. 235-236.
[1364] Αυτόθι, σελ. 236-237.
[1365] Αυτόθι, σελ. 237.

Δεσπόζουσα και μόνο, «ένα εξαιρετικά απλό πράγμα», που «στα δομικά δεδομένα της όπερας δεν είναι τίποτε περισσότερο από το περιεχόμενο μιας συνηθισμένης λύσης». Ο μελετητής θεωρεί ωστόσο πως ο Verdi εν προκειμένω «επιδεικνύει ξεχωριστή εφευρετικότητα, μετουσιώνοντας αυτό το μικρό, αλλά συμπαγές πτωτικό σχήμα στο πλέον ανεπιτήδευτο μέσο έκφρασης τρόμου, στο Σημείο του ίδιου του Κάϊν»[1366].

Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε τον καταλυτικό ρόλο της ορχηστρικής συνοδείας κατά την απόδοση κάθε μιας από τις παραπάνω φράσεις, την οποία ο J. Budden εύστοχα θεωρεί ως ένα από τα κατ' εξοχήν ενδιαφέροντα στοιχεία της παρτιτούρας του 1847[1367]. Ιδιαίτερα αναβαθμισμένος εμφανίζεται εν προκειμένω ο ρόλος των πνευστών, με το 1ο όμποε και την 1η τρομπέττα να «διπλασιάζουν» τη μελωδική γραμμή της κάθε ομάδας και με τα κλαρινέττα, τα φαγκόττα και το Μπάσσο Τρομπόνι να συνεισφέρουν το απαραίτητο αρμονικό πλαίσιο. Χαρακτηριστική είναι εν προκειμένω η σχεδόν αποκλειστική χρήση των χαμηλών περιοχών, κυρίως των ξυλίνων, χάρη στην οποία δημιουργείται η δέουσα «σκοτεινή» ατμόσφαιρα. Ακόμη περισσότερο εντυπωσιακό ωστόσο είναι το μερος των εγχόρδων, για τα οποία ο συνθέτης επιφυλάσσει έναν εντελώς πρωτόγνωρο ρόλο, ιδιαίτερα σε σχέση με «το απλό γράψιμο» γι' αυτά «στο υπόλοιπο της σκηνής»[1368]. Αυτό που επωμίζεται η συγκεκριμένη ομάδα είναι η απόδοση των αντιδράσεων του Macbeth στο άκουσμα της κάθε «προφητείας»: ένας σχετικά εκτενής τριλλισμός αποδίδει με μοναδικό τρόπο το ρίγος που τον διαπερνά, ενώ η σταδιακή αύξηση της δυναμικής (με τη συμμετοχή όλο και περισσοτέρων οργάνων – αρχικά βιόλες και βιολοντσέλλα, έπειτα και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας αντίστοιχα με την ολοκλήρωση της κάθε πρόρρησης – αποδίδει με μοναδική ακρίβεια την όλο και περισσότερο αυξανόμενη συγκίνηση (ή και αγωνία) που διακατέχει τον ήρωα στο άκουσμα των φοβερών προρρήσεων (Kalmus, σελ. 39).

Ανάλογα «τριπλός» είναι και ο χαιρετισμός των μαγισσών προς τον Banquo. Κατά τον Noske το λιμπρέττο εν προκειμένω «δίδει μια κατά λέξη μετάφραση του Σαιξπηρικού κειμένου, με εξαίρεση τα μέρη της πρώτης και της τρίτης ομάδας, που έχουν αντιστραφεί». Ο μελετητής θεωρεί ωστόσο πως ο χαιρετισμός προς τον *συνοδοιπόρο* του Macbeth διαφέρει έναντι εκείνου κατά το γεγονός ότι τα λόγια των μαγισσών συσκοτίζονται από εσωτερικές αντιθέσεις[1369]:

ΛΙΜΠΡΕΤΤΟ	ΚΕΙΜΕΝΟ SHAKESPEARE
SOPRANI 3i *Salve!*	FIRST WITCH *Hail!*
SOPRANI 2i *Salve!*	SECOND WITCH *Hail!*
SOPRANI 1i *Salve!*	THIRD WITCH *Hail!*
SOPRANI 3i *Men sarai di Macbetto e pur maggiore!*	FIRST WITCH *Lesser than Macbeth, and greater.*

[1366] Αυτόθι, σελ. 237-238.
[1367] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 283.
[1368] Αυτόθι.
[1369] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 247.

SOPRANI 2[i]	SECOND WITCH
Non quanto lui, ma più di lui felice!	*Not so happy, yet much happier.*
SOPRANI 1[i]	THIRD WITCH
Non re, ma di monarchi genitore!	*Thou shalt get kings, though thou be none.*

Διαφορετική παρουσιάζεται και η μουσική απόδοση των παραπάνω φράσεων σε σχέση με εκείνες προς τον Macbeth, κάθε μια από τις οποίες «τραγουδιέται σ' έναν και μόνο φθόγγο, ανερχόμενο κατά ημιτόνιο στην τελευταία συλλαβή» και με τον καινούριο αυτόν φθόγγο να «αποβαίνει ο φθόγγος της απαγγελίας του επομένου στίχου – πρώτα Λα, έπειτα Σι ύφεση και έπειτα Σι, που κινείται ανοδικά στο Ντο στο τέλος της λέξης "genitore"»[1370] (Ricordi, σελ. 18, μ. 5-19). Ανάλογα «σκοτεινό» και το αρμονικό υπόβαθρο της κάθε φράσης, ιδιαίτερα στην αρχή, όταν μια «απροσδιόριστη» (χωρίς 3η!) συγχορδία με 7η μικρή κινείται με κατιούσα χρωματική κίνηση προς μιαν άλλη, με 7η ελαττωμένη και κατόπιν σε μια Δεσπόζουσα με 7η (εναρμ.), καταλήγοντας σε μια μείζονα τρίφωνη συγχορδία στον καταληκτικό φθόγγο . Αντίθετα η ορχηστρική συνοδεία είναι πανομοιότυπη με τις προηγηθείσες προρρήσεις προς τον Macbeth, με μόνη διαφορά το τρέμολο στις βιόλες λίγο πριν την ολοκλήρωση της κάθε φράσης και την ένταση που αυτό δημιουργεί στα πλαίσια ενός crescendo»[1371] (Kalmus, σελ. 40, μ. 8 – σελ. 41, μ. 8).

Κατά τον Albright, «το είδος αυτό του ανερχόμενου ολισθήματος έχει ευρέως αναδειχτεί ως μια χρήσιμη φόρμουλα για την απόδοση χρησμών: ο Purcell το χρησιμοποίησε στο *The Indian Queen* (1695), στον εξορκισμό των παγανιστικών θεοτήτων»[1372]. Ο Noske ωστόσο συσχετίζει το εν λόγω «συνδετικό» ημιτόνιο με τον θάνατο, θεωρώντας πως κάτι τέτοιο ισχύει «και σε άλλα δράματα του Verdi». Ο συγγραφέας μολονότι δεν κατονομάζει έστω και μια περίπτωση όπου το συγκεκριμένο μοτίβο ενέχει τον παραπάνω συμβολισμό, ομολογεί την αδυναμία του να βρει «έστω και μια περίπτωση χρήσης αυτού σε σκηνές ιεροτελεστίας που να υστερούν ως προς τη σημειολογία του θανάτου»[1373].

[1370] Albright, ό.π., σελ. 238.
[1371] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 283.
[1372] Albright, ό.π., σελ. 238.
[1373] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 247. Συγκρίνοντας πάντως τη διαφορετική απόδοση των παραπάνω χρησμών σε σχέση με εκείνους προς τον Macbeth, επισημαίνει πως το μέλλον εκείνου, «παρά την παρουσίασή του με γειτνιάζουσες τρίτες, δεν είναι λιγότερο φοβερό απ' αυτό του Banquo», μια θεώρηση ωστόσο που θα μπορούσε, κατ' αυτόν, να ανατραπεί, αν ληφθεί υπ' όψη η προσαρμογή του Schiller στο παρόν Σαιξπηρικό δράμα. Ο Noske θεωρεί πως η εκδοχή του επιφανούς Γερμανού δραματουργού «δεν θα έπρεπε να παραθεωρείται σε καμιά μελέτη του Βερντιανού *Macbeth*». Την αποψή του αυτή τεκμηριώνει ο μελετητής αναφερόμενος στον Κόμητα Andrea Maffei, *αυθεντία*, όπως υπογραμμίζει στον Schiller και ο οποίος επανεπεξεργάστηκε και βελτίωσε το λιμπρέττο του Piave. «Κατά συνέπεια», συνεχίζει ο Noske, «μπορούμε να θεωρήσουμε πως (ο συνθέτης) ήταν κατά πολύ περισσότερο εξοικειωμένος με την εκδοχή του Schiller, παρά με την αυθεντική».

Παραθέτοντας το κείμενο της πρώτης σκηνής της εν λόγω εκδοχής, ο μελετητής διαπιστώνει πως σε αυτό ο Macbeth «παρουσιάζεται ελεύθερος να πράξει όπως επιθυμεί»: όπως διαφαίνεται από τον σύντομο διάλογο μεταξύ των μαγισσών (ο οποίος, όπως επισημαίνει, «δεν λαμβάνει χώρα στο Αγγλικό κείμενο»), αναγνωρίζεται σ' αυτόν το δικαίωμα να αξιοποιήσει ή να αγνοήσει τους απατηλούς χρησμούς των: *Er kann es vollbringen, er kann es lassen*", ενώ η *δύναμη του Διαβόλου* θα γίνει αισθητή σ' αυτόν μόνο αν δεν μπορέσει να ελέγξει το συναίσθημά του: *Wenn er sein Herz nicht kann bewahren, / Mag er des Teufels Macht erfahren*. Κατά τον Noske, ως εκ τούτου, «ακόμη κι αν επρόκειτο

Οι μάγισσες ολοκληρώνουν τις προφητείες τους – *Macbetto e Banco vivano! / Banco e Macbetto vivano!*"[1374], με ένα *θορυβώδες στρατιωτικό σάλπισμα*, αλλά με έντονο του στοιχείο του *σαρκασμού*[1375] (Kalmus, σελ. 41, μ. 9-14). Εύστοχα ο Albright εστιάζει στην ακαριαία μεταβολή ύφους ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση των προρρήσεων των μαγισσών, θεωρώντας μάλιστα το φαινόμενο ως «απρόσμενο», αλλά και ως «χαρακτηριστικά Βερντιανό»: πρόκειται για τον αποχαιρετισμό των μαγισσών προς τους δυο ήρωες, όπου οι αλλόκοτες αυτές υπάρξεις «εγκαταλείπουν στη στιγμή τη διάθεσή τους για μαντική έκσταση και ξεσπούν σ' ένα επιπόλαιο, αυθαίρετο σλόγκαν: "Macbetto e Banco vivano!"». Εκλαμβάνοντας ο Albright το συγκεκριμένο σημείο ως «προάγγελο» της σκηνής στο Πρώτο Μέρος της Γ΄ Πράξης του *Falstaff*, «όταν η Alice συνεχίζει την ανατριχιαστική ιστορία της Quickly για τον κυνηγό της Βελανιδιάς του Herne», πλαισιωμένη πλήρως «από τα μυστηριώδη τρέμολι των εγχόρδων και τις βίαιες παρεμβάσεις των χαλκίνων, που όμως ξεφεύγει γελώντας στη συνέχεια, σα να πρόκειται για ένα παραμύθι για νεράιδες για να ψυχαγωγεί τα παιδιά πριν την ώρα του ύπνου»[1376], ερμηνεύει αυτή τη ραγδαία μεταβολή στον τρόπο έκφρασης των μαγισσών «υπό το πρίσμα της αναφοράς του Verdi σχετικά με τη μίξη του επίσημου με το τετριμμένο στις μάγισσες του Shakespeare»: πάνω σ' αυτή τη βάση, μπορούμε να θεωρήσουμε πως «οι μάγισσες σκόπιμα υπονομεύουν εαυτάς, αφήνοντας να φανεί η ανοησία που βρίσκεται στο βάθος των φρικιαστικών τους θεαμάτων. […]. Αρχίζοντας ως όργανα της τραγωδίας, ως παράγοντες μιας θεϊκής δύναμης που ορίζει

να απέχει από κάθε βιαιότητα, και τότε δεν αποκλείεται κατ' ανάγκην η δυνατότητά του ν' αναδειχτεί μια μέρα βασιλιάς της Σκωτίας», ενώ οι προρρήσεις των μαγισσών δεν αποτελούν γι' αυτόν παρά *μια απλή υποκίνηση*, και «αυτό είναι το μοιραίο λάθος που συνεπάγεται τόσο τη δική του καταστροφή, όσο και των άλλων».

Εν τέλει ο Noske θεωρεί πως «το κείμενο του Shakespeare στην πραγματικότητα δεν έρχεται σε αντίθεση με εκείνο του Schiller». Εξάλλου, όπως αναφέρει, «πολλοί Σαιξπηρικοί μελετητές ερμηνεύουν την προφητεία των μαγισσών μάλλον ως μια πρόκληση για τον Macbeth, παρά ως μια ετυμηγορία αφορώσα στις ζωές του Duncan και του Banquo». «Ωστόσο», συνεχίζει, «το κείμενο του Schiller είναι περισσότερο ξεκάθαρο ως προς αυτό το θέμα, και η εύλογη εικασία πως το μουσικό δράμα είναι βασισμένο μάλλον στο Γερμανικό παρά στο Αγγλικό κείμενο οδηγεί στο συμπέρασμα πως η διαφορά των συνδετικών διαστημάτων στους τριμερείς χαιρετισμούς των Macbeth και Banquo δικαιολογείται πλήρως: ενώ ο δεύτερος δεν μπορεί ν' αλλάξει το πεπρωμένο του, ο πρώτος μπορεί να επιλέξει ελεύθερα αν θα σκοτώσει, ή αν θα απόσχει από τη βία» (αυτ., σελ. 247-248).

Στον αντίποδα της θεώρησης αυτής του Noske βρίσκεται εκείνη του Francesco Degrada, ο οποίος, όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. άνωθι, σελ. 332-333), συσχετίζει τη γένεση του λιμπρέττου και της μουσικής του Βερντιανού Macbeth με τις απόψεις του August Wilhelm Schlegel. Έχοντας ο εν λόγω μελετητής παραθέσει λεπτομερώς τις βασικές θέσεις του Schlegel και διαπιστώνοντας την πλήρη ευθυγράμμιση των απόψεων του συνθέτη με αυτές, καταλήγει θεωρώντας ως αμφίβολη την ανάμειξη του συνθέτη με τη «τη νέα πλοκή την εισηγμένη από τον Schiller, με τη διαμάχη ανάμεσα στην ελεύθερη βούληση και τον απόλυτο προορισμό (ντετερμινισμό)», με βάση το σκεπτικό ότι «ο *Macbeth* του Verdi δεν είναι παρά μια τραγωδία του πεπρωμένου». Κατά τον Negrada πρόκειται, κατά το μάλλον ή το ήττον, για «ένα ηθικό δράμα, στο οποίο η αδυσώπητη μάχη των πρωταγωνιστών με τη συνείδησή τους βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο, ένα δράμα ψυχών ρεαλιστικά εμπλεκομένων με την ιστορία, στο πλέγμα των συνθηκών και των αντιφάσεών τους, στην ανηλεή διαμάχη μεταξύ φορέων εξουσίας, στην τραγική σχέση ανάμεσα στο πεπρωμένο μεμονωμώνων προσώπων και στη συλλογική μοίρα ενός λαού» (ό.π., σελ. 158).

[1374] *So, all hail, Macbeth and Banquo! / Banquo and Macbeth, all hail!* (Shakespeare, *Macbeth*, Act I, Scene III, στ. 68-69).

[1375] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 283.

[1376] Albright, ό.π., σελ. 238.

τις τύχες μας, […] τελειώνουν σαν φορείς μιας παγκόσμιας ασημαντότητας». Κατά τον συγγραφέα «ο Verdi και πιθανώς και ο Shakespeare κινούνται επέκεινα της τραγωδίας. Η τραγωδία υπό μιαν έννοια βασίζεται στο ότι το Πεπρωμένο έχει οντότητα, ακόμη κι όταν οι ανθρώπινες υπάρξεις στερούνται αυτής˙ όμως οι μάγισσες του *Macbeth* οικειοποιούνται μιαν εικόνα του τυχαίου»[1377].

Την αποχώρηση των δύο ηρώων διαδέχεται η επανεμφάνιση των μαγισσών, οι οποίες «ολοκληρώνουν τη σκηνή με ένα χορωδιακό (*S' allontanarono*), το οποίο δεν έχει αντίστοιχο στο έργο του Shakespeare», είναι όμως εύλογη η παρουσία του «εξ επόψεως μορφολογίας της όπερας», ενώ είναι και «δεόντως κατάλληλο» εξ επόψεως δραματικής[1378]. Παρεμφερής και η θεώρηση του Noske, ο οποίος αιτιολογεί την παρούσα «Stretta dell' introduzione» στη λογική της «εξισορρόπησης της χορωδιακής εισαγωγής, αλλά και στα πλαίσια της επίτευξης «μιας εκτενούς τριμερούς μορφής […]»[1379].

Εξ επόψεως περιεχομένου ο Baldini διακρίνει στην παρούσα *stretta* (όπως χαρακτηρίζει το χορωδιακό) «μια καινούρια, μυστηριώδη εμφάνιση των μαγισσών», όπου «αστραπιαία ειρωνικά ξεσπάσματα αναμιγνύονται με επιδέξια ευγλωττία […]». Κατά τον συγγραφέα, «στο τμήμα αυτό οι μάγισσες αποδεικνύουν τις δύο τους όψεις – αυτήν του μυστηρίου, καθώς και εκείνην της ειρωνείας»[1380]. Ομοίως και ο Budden θεωρεί πως πρόκειται «κατ' ουσίαν για μια κραυγή θριάμβου. Οι μάγισσες φύτεψαν τους σπόρους του κακού. Τώρα πρέπει μόνο να περιμένουν να ωριμάσει το δέντρο και να εμφανιστούν οι καρποί του. Ο Macbeth έφυγε, όμως θα επιστρέψει»[1381]. Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, η παρουσία του συγκεκριμένου χορωδιακού «στη θέση μιας καμπαλέττας με χορωδία, προκειμένου να ολοκληρωθεί η Εισαγωγή…καταδεικνύει και το πόσο ο Verdi είχε απομακρυνθεί από τα καθιερωμένα σχήματα της δεκαετίας του 1840»[1382].

Ο Budden προσομοιάζει το ύφος της μουσικής του παρόντος χορωδιακού με εκείνου της εισαγωγής˙ εστιάζει ωστόσο στην τραχύτητα του μέτρου των 6/8, καθώς και στο «χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα *δύο δέκατα έκτα-δύο όγδοα*, το οποίο θα μας θυμίσει τις "αλλόκοτες αδελφές" αργότερα στο δράμα»[1383]. Εξ επόψεως τονικού πλαισίου, θεωρεί την ενότητα στην ελάσσονα τονικότητα ως υπερέχουσα έναντι εκείνης στη μείζονα, που, κατ' αυτόν, «ηχεί σα Ναπολιτάνικο τραγούδι του δρόμου»[1384]. Αντίθετα ο Baldini θεωρεί πως «το τελικό *galop*» (όπως χαρακτηρίζει την καταληκτική αυτή ενότητα) «συνιστά μια κατηγορηματική επικύρωση της κλειστής μορφής, με σαφείς χορογραφικούς υπαινιγμούς»[1385].

Ο Kimbell εξ ετέρου δίδει ιδιαίτερη έμφαση στη μουσική του παρόντος χορωδιακού. Έχοντας ήδη αναφερθεί στην σταθερή βούληση του συνθέτη να

[1377] Αυτόθι, σελ. 239.
[1378] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 284.
[1379] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 249. Ο συγγραφέας, προφανώς εκ παραδρομής, θεωρεί πως ο συνθέτης προσέθεσε την παρούσα stretta «στην Παρισινή εκδοχή του 1865». Όμως αυτή υπάρχει ήδη στην έκδοση της όπερας για φωνή και πιάνο του 1847, ενώ αναφέρεται σε αυτήν και ο A. Basevi (ό.π., σελ. 94), του οποίου η γνωστή μελέτη των έργων του συνθέτη εκδόθηκε το 1859.
[1380] Ό.π., σελ. 113.
[1381] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 284.
[1382] *Verdi*, ό.π., σελ. 196.
[1383] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 284.
[1384] Αυτόθι.
[1385] Ό.π., σελ. 113.

συνδυάζει την παρουσία των μαγισσών με την πραγματοποίηση της μιας ή της άλλης ιεροτελεστίας, θεωρεί την «stretta της Εισαγωγής στην Α΄ Πράξη» ως μοναδική περίπτωση όπου ο Verdi «επιτυγχάνει στο να αποδώσει μιαν αίσθηση μεγαλείου και φόβου στη μουσική που όντως τραγουδιέται από τις μάγισσες». Κατά τον συγγραφέα, «αυτό είναι λυπηρό, καθώς ήταν ένα ζήτημα στο οποίο τόσο εκείνος όσο και ο Piave έτειναν να δώσουν έμφαση στο λιμπρέττο», ενώ σε μια εποχή όπου η «γνήσια μαγεία» ήταν ένα «ανυπόληπτο» θέμα, έναντι του οποίου όλοι ήταν δύσπιστοι, το να παρουσιάζονται οι μάγισσες περισσότερο ως υπερφυσικά όντα, ως Νύμφες, και λιγότερο με διάθεση ενός «ζωώδους γκροττέσκο» θα περίμενε κανείς να προκύπτει από το ίδιο το κείμενο. Αντίθετα θεωρεί πως «το παρόν χορωδιακό, "S' allontanarono", καταδεικνύει το τι θα μπορούσε να επιτύχει ο Verdi ως προς αυτό το ζήτημα», καθώς «το σκοτεινό, σε ύφος φανφάρας θέμα του σίγουρα στοχεύει στο να σαρκάσει και να απειλήσει τον ήρωα Macbeth, ο οποίος μόλις έχει εγκαταλείψει τη σκηνή, ενώ ο άγριος, τρομακτικός τόνος του διατηρείται στο θέμα του unisono που έπεται». Εξ επόψεως μορφής, ο Kimbell θεωρεί πως αυτό «γίνεται περισσότερο συμβατικό όταν προς το τέλος καθίστανται κυρίαρχα καθιερωμένα μορφολογικά πρότυπα»˙ ωστόσο «ακόμη και στην ενότητα στη *μείζονα*», κατ' αυτόν «εμπνευσμένη προφανώς από την την ιδέα του χορού των δαιμόνων [*tregenda*]», κάτι σαν το «άγριο κυνήγι» [*wilde Jagd*] του Weber, «το μονότονο τραγούδι μοιάζει να ωθείται από μια μεγαλόπρεπη απειλητική ενέργεια», αποδιδόμενη από το «υπόκωφο *basso ostinato*»[1386] (Kalmus, σελ. 54-71).

Atto Terzo. Coro d' Introduzione - Incantesimo.
G. Ricordi, n.d. Plate 42311.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_(vocal_score).pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A 3177
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Η πρόβλεψη των μαγισσών όπως εκφράζεται στο παραπάνω χορωδιακό «επαληθεύεται» στην Εισαγωγή στην Γ΄ Πράξη της όπερας: ήδη στο Finale Secondo ο αιμοχαρής στρατηγός και επιβήτορας του θρόνου της Σκωτίας, ευρισκόμενος προ τραγικού αδιεξόδου και απηνώς καταδιωκόμενος από τις Ερινύες, δηλώνει αποφασισμένος να συναντήσει, όπως και στην αρχή του έργου, τις μάγισσες, ελπίζοντας πως η πρόβλεψη του μέλλοντος από αυτές θα του προσφέρει κάποια «λύση» στο πρόβλημα που τον ταλανίζει. Παράλληλα, η αναφορά του λιμπρέττου στην αρχή της παρούσας Πράξης – *Un oscura caverna. Nel mezzo una caldaia che bolle. Tuoni e lampi* – προϊδεάζει σαφώς για τα τεκταινόμενα, ενώ η ρητή αναφορά της επιγραφής σε *μαγεία* (*Incantesimo*) προδιαθέτει για τον τελετουργικό χαρακτήρα της Σκηνής.

Εύστοχα ο J. Budden συσχετίζει την ορχηστρική εισαγωγή της παρούσης Σκηνής με εκείνην στην αρχή της Α΄ Πράξης της όπερας, κάνοντας λόγο για έναν συνδυασμό και εδώ «εντυπώσεων καταιγίδας και δαιμονικού καγχασμού»˙ επισημαίνει όμως παράλληλα και την ασύγκριτα μεγαλύτερη ένταση σε αυτήν σε σχέση με την αρχή της όπερας[1387]. Ανάλογη και η επισήμανση του G. Baldini, σύμφωνα με την οποία «δύσκολα μπορούμε να αναγνωρίσουμε τις μάγισσες της Γ΄ Πράξης ως εκείνες που εμφανίστηκαν στην Α΄ Πράξη, καθώς εδώ εμφανίζονται με ένα εντυπωσιακό υπόβαθρο, που προηγουμένως απουσίαζε»: η αίσθηση της «βαρειά απειλητικής ατμόσφαιρας», καθώς και αυτή της μαγείας «είναι πολύ περισσότερο πυκνή και χωρίς

[1386] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 551.
[1387] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 299.

να αναστέλλεται ή να διακόπτεται από στοιχεία τα οποία, μολονότι από μόνα τους γοητευτικά, ήταν τελείως εκτός πλαισίου»[1388].

Ειδικότερα, εντοπίζουμε αυτή την αισθητή διαφοροποίηση κατά πρώτον στο αρμονικό υπόβαθρο των 8 πρώτων μέτρων της εν λόγω Εισαγωγής. Η τονικότητα που ορίζεται από τον οπλισμό είναι σαφώς αυτή της Μι ελάσσονος, η οποία μάλιστα, κατά τον Budden, χρησιμοποιείται κατά κόρον στη συγκεκριμένη όπερα[1389] και την οποία ο M. Chusid συσχετίζει ευθέως με τις μάγισσες[1390]. Ωστόσο «μια συγχορδία Γερμανικής έκτης», αποδιδόμενη «με μια ιδιαίτερα τολμηρή κρούση, που ο Beethoven σίγουρα θα επικροτούσε»[1391] και στη συνέχεια μια άλλη, αυτή τη φορά με 7η ελαττωμένη, καθιστούν εντελώς αβέβαιο το τονικό πλαίσιο. Μια πρώτη αίσθηση της καθαυτό τονικότητας του μέρους λαμβάνουμε μόλις στο 10ο μέτρο και από την αρμονία της Δεσπόζουσας, που όμως εναλλάσσεται όχι με την Τονική, αλλά με την «απρόσμενη παρουσία» του «καινοφανούς Βερντιανού 6/4» στη συγχορδία της VI βαθμίδας[1392] (Ricordi, σελ. 180).

Παράλληλα, από την ορχηστρική «περιγραφή» δεν απουσιάζουν και τα στοιχεία εκείνα που ανακαλούν εκείνη στην Εισαγωγή της Α΄ Πράξης. Ένα τέτοιο στοιχείο είναι «η χαρακτηριστική φιγούρα από την stretta (*S' allontanarono*)», αποδιδόμενη με ιδιαίτερα δυναμικό τρόπο από τις τρομπέττες, τα τρομπόνια και τα φαγκόττα.[1393]. Ως ανάλογο στοιχείο θα μπορούσαν να θεωρηθούν και τα ταχύτατα περάσματα στα πρώτα βιολιά, σε διαδοχικές ανιούσες οκτάβες έπειτα από την «κρούση» κάθε συγχορδίας και αμέσως πριν την εμφάνιση του μοτίβου της *stretta* (Kalmus, σελ. 1-3, μ. 2).

[1388] Ό.π., σελ. 118.

[1389] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 299.

[1390] «Evil, Guilt, and the Supernatural in Verdi' s Macbeth…», ό.π., σελ. 260, παραπ. 8. .

[1391] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 299.

[1392] Αυτόθι. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η «ερμηνεία» που δίδει τόσο στο παρόν 6/4, όσο (κυρίως) και στην προαναφερθείσα *συγχορδία Γερμανικής 6ης* ο C. Clausen. Κατά τον μελετητή, η συγκεκριμένη αρμονία δέον να ερμηνευτεί στο γενικότερο πλαίσιο της *ρυθμικής και τονικής ασάφειας* στη μουσική «που εισάγει το χορωδιακό των μαγισσών» στην Γ΄ Πράξη της όπερας, στοιχεία τα οποία, σε συνδυασμό με το όλο πλαίσιο της σκηνικής δράσης, μαρτυρούν, κατ' αυτόν, «το σκοτάδι και την αστάθεια εντός των οποίων βρίσκονται εγκλωβισμένοι τόσο οι Macbeth, όσο και οι μάγισσες». Εστιάζοντας περαιτέρω στην αρμονία των πρώτων μέτρων της παρούσης ορχηστρικής εισαγωγής, θεωρεί πως αυτή ακούγεται σα να «παίζει» με το ακροατήριο, δημιουργώντας «διπλή αίσθηση: σημειωμένη ως Γερμανική 6η (do-la#-mi-sol, εξ επόψεως λειτουργικής αρμονίας μια $DD^{v}_{5>}$ στη Mi), […] προετοιμάζει για το χορωδιακό που επακολουθεί στη Μι ελάσσονα˙ όμως θα μπορούσε κατ' αρχάς επίσης ν' ακουστεί εναρμόνια και ως δεσπόζουσα με 7η στη Φα μείζονα/ελάσσονα». Κατά τον μελετητή, «μολονότι η βηματική ανιούσα κίνηση στα πρώτα βιολιά από το fa# ως το mi΄΄ αναδεικνύει σύντομα την πραγματική της σημασία, η τονική δηλώνεται έπειτα από δύο απατηλές συνδέσεις με τη δεύτερη αναστροφή της μείζονος συγχορδίας με θεμέλιο το Ντο». Κατά τον Clausen ωστόσο ανάλογα διττή είναι η ερμηνεία και της παραπάνω συγχορδίας, η οποία, κατ' αυτόν, «θα μπορούσε και πάλι να υπαινίσσεται τη Φα μείζονα/ελάσσονα».

Βασιζόμενος περαιτέρω ο Clausen, όπως και ο Chusid, στην περίοπτη θέση που κατέχει στην όπερα η *μικρή 2η* (βλ. άνωθι, σελ. 340), ερμηνεύει τελικά την αρμονική επεξεργασία των πρώτων μέτρων της παρούσης ορχηστρικής εισαγωγής στη βάση της παραπάνω σχέσης: όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «είναι σημαντικό πως η αρμονική δόμηση αυτής της ενότητας δεν θα μπορούσε παρά να ταλαντεύεται αμφίρροπα μεταξύ συγχορδιών που δίδουν την αίσθηση τονικοτήτων απεχόντων κατά μια μικρή 2α» (ό.π., σελ. 83-84, παραπ. 13).

[1393] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 299. Όλως περιέργως ο συγγραφέας αναφέρει τα όμποε, τα κλαρινέττα και τα φαγκόττα ως τα όργανα εκείνα τα οποία ανακρούουν το παραπάνω σχήμα, ενώ παραθέτει τα αναφερθέντα χάλκινα σε παραπομπή, επισυνάπτοντας και το όνομα του Ricordi!

Η λύση της αρμονίας της Δεσπόζουσας σ' εκείνην της Τονικής συμπίπτει με την ανάκρουση του πρώτου θέματος από το Πρελούδιο στην αρχή της όπερας, για πρώτη φορά από τότε και με την ίδια ενορχήστρωση, η οποία ωστόσο, κατά τον Budden, «ακούγεται ιδιαίτερα δυσοίωνη στη γαλήνη που ακολουθεί την καταιγίδα»[1394]. Η χρησιμότητα του συγκεκριμένου θέματος συνίσταται, πάντα κατά τον Budden, στην εισαγωγή ενός άλλου, σχετιζομένου με την τελετή που ακολουθεί («το ανακάτεμα του καζανιού»). Για άλλη μια φορά το ρυθμικό μοτίβο από την *stretta* της Εισαγωγής στην Α΄ Πράξη είναι εκείνο που δημιουργεί το υπόβαθρο, αποδιδόμενο τώρα «από τερετίζοντα έγχορδα ενισχυόμενα από τα φαγκόττα και – τυπικά – από τη χαμηλή περιοχή των κλαρινέττων»[1395]. Η εν λόγω ορχηστρική εισαγωγή ολοκληρώνεται με την εμφάνιση του μοτίβου με το «ανήσυχο ρυθμικό σχήμα»[1396] από το παραπάνω θέμα, αποδιδόμενο και εδώ αρχικά από τα πρώτα βιολιά και στη συνέχεια με τη σύμπραξη του φλάουτου και του piccolo, ταυτόχρονα με ένα αισθητό crescendo (Kalmus, σελ. 4-6).

Το κείμενο του λιμπρέττου, αντίστοιχο με τους στιχ. 1-38 της 1ης Σκηνής της Δ΄ Πράξης του Σαιξπηρικού δράματος οφείλει την τελική του μορφή στην παρέμβαση του Andrea Maffei: σε επιστολή του προς τον Piave με ημερομηνία 21 Ιανουαρίου 1847 ο συνθέτης μέμφεται ευθέως τον λιμπρεττίστα του, θεωρώντας πως «είχε παραμελήσει πλήρως τις δύο τελευταίες πράξεις» της όπερας, και μάλιστα «κατά έναν απίστευτο τρόπο», ενώ ομολογεί πως θα του ήταν αδύνατον να γράψει μουσική γι' αυτές[1397]. Επιπλέον, εξαίρει την παρέμβαση του «S. Andrea [Maffei]», χάρη στην οποία «κάθε τι έχει τακτοποιηθεί, ή μάλλον τα πάντα έπρεπε να αλλάξουν»[1398].

Αν και στο κείμενο του λιμπρέττου οι μάγισσες φέρονται να προετοιμάζονται για την τέλεση ιεροτελεστίας, το τελετουργικό τυπικό είναι, κατά τον Noske, ήδη εμφανές από την παρούσα φάση της προετοιμασίας, με «το Ιταλικό κείμενο να ανταποκρίνεται στο τριπλό σχήμα ακόμη πιο έντονα και από εκείνο του Shakespeare»:

[1394] Αυτόθι. Κατά τον Clausen ωστόσο η επανεμφάνιση του συγκεκριμένου *μοτίβου* προκαλεί (όμοια με τις δυο προαναφερθείσες αρμονίες στην αρχή της εισαγωγής) σύγχυση στον ρυθμικό προσανατολισμό του ακροατή, καθώς «αρχίζει στο μέσον του μέτρου» (ό.π., σελ. 84, παραπ. 13). Το φαινόμενο επισημαίνει και ο Budden, αναφερόμενος ωστόσο στο Πρελούντιο στην Α΄ Πράξη της όπερας, όπου παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 280).

[1395] Budden, *The Operas*… Vol. 1, σελ. 299.

[1396] Αυτόθι, σελ. 280.

[1397] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 41.

[1398] «Verdi to Piave», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' Macbeth*…, ό.π., σελ. 34-35. Στην πραγματικότητα, μολονότι η παρέμβαση του Maffei κατά τον Budden απέβη τελικά ασήμαντη, «το όνομα του Piave αφαιρέθηκε από την πρώτη εκτυπωμένη έκδοση του λιμπρέττου, παρά το γεγονός ότι έλαβε πλήρως την αμοιβή του» (Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 41). Ο Maffei ωστόσο ήταν εκείνος εναντίον του οποίου εστρέφοντο οι γέλωτες και τα καυστικά σχόλια κατά την πρεμιέρα της όπερας, καθώς το εν λόγω χορωδιακό και η σκηνή της υπνοβασίας «θεωρήθηκαν ως τα χειρότερα» του έργου, «και μάλιστα γελοιοποιήθηκαν». Το γεγονός αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης σε επιστολή του προς τον Tito Ricordi δέκα χρόνια αργότερα (11 Απριλίου 1857), ομολογώντας, εμμέσως πλην σαφώς, την προσωπική του αποτυχία στο συγκεκριμένο θέμα. («Verdi to Tito Ricordi», στο: David Rosen και Andrew Porter [επιμ.], *Verdi's Macbeth*…, ό.π., σελ. 69. Βλ. και Osborne, *Verdi. A Life*…, ό.π., σελ. 67 και 69-70, καθώς και Southwell, ό.π., σελ. 48).

Shakespeare, Δ΄ Πράξη, σκηνή I

FIRST WITCH: Thrice the brinded cat hath mew'd.
SECOND WITCH: Thrice and once the hedge-pig whined.
THIRD WITCH: Harpier cries 'Tis time, 'tis time.

Λιμπρέττο, Γ΄ Πράξη, σκηνή I

SOPRANI 3[i]: Tre volte miagola la gatta in fregola.
SOPRANI 2[i]: Tre volte l' upupa lamenta ed ulula.
SOPRANI 1[i]: Tre volte l' istriceguaisce al vento.[1399]

Για την απόδοση των τριών παραπάνω πρώτων στίχων ο συνθέτης επανέρχεται για άλλη μια φορά στο αρχικό θέμα από το Πρελούδιο της όπερας, τροποποιώντας το μερικώς και χρησιμοποιώντας σχεδόν σύσσωμη την ομάδα των εγχόρδων για την απόδοση της φράσης της κάθε ομάδας της χορωδίας (Kalmus, σελ. 7-8, μ. 7). Ο Budden θεωρεί ωστόσο πως η προσαρμογή των παραπάνω στίχων στη μουσική του συγκεκριμένου θέματος πραγματοποιήθηκε μάλλον απρόσεκτα, καθώς η *ξεχωριστού ενδιαφέροντος* λέξη '*tre*' αποδίδεται με δέκατο έκτο, κάτι που, κατ' αυτόν, «πρέπει να ξένισε οποιονδήποτε που θα μπορούσε να την ακούσει»[1400]. Ο τελετουργικός χαρακτήρας της ενότητας πάντως διασώζεται χάρη στη διαδοχή των τονικοτήτων πάνω στις οποίες αποδίδεται η κάθε φράση σε σχέση διαστήματος 3^{ης} – *Μι* ελάσσων, *Σολ* ελάσσων και *Σι* ελάσσων (Ricordi, σελ. 184, μ. 8 – σελ. 187, μ. 12).

Ακόμη πιο χαρακτηριστική ως προς την απόδοση του «δαιμονικού» στοιχείου της επικείμενης τελετουργίας αναδεικνύεται η προσωδία τόσο των παραπάνω στίχων, όσο – και κυρίως – των τριών εξάστιχων στροφών της κύριας μελωδικής ενότητας του χορωδιακού. Αναμφίβολα ο Maffei, ακολουθώντας το παράδειγμα του Piave, ευθυγραμμίστηκε πλήρως με την επιθυμία του συνθέτη αναφορικά με το ύφος των χορωδιακών των μαγισσών: «ασήμαντα, αλλά περίεργα και πρωτότυπα» (βλ. άνωθι, σελ. 332). Και όπως ο «επίσημος» λιμπρεττίστας του έργου προσφεύγει στο *Coro d' Introduzione* σε μια συνεχή διαδοχή από *versi tronchi*, αυτός προκρίνει «μια διαδοχή του ενός *verso sdrucciolo* μετά τον άλλο […], μια ποιητική μορφή η οποία «ήδη από τον 17^{ο} αιώνα είχε συσχετιστεί με χρησμούς, με τους νεκρούς, με φαντάσματα, με τον κάτω κόσμο, με δαίμονες, με ερινύες κλπ»[1401].

Σε κάθε περίπτωση καταλυτικό ρόλο στην απόδοση της ιδιότυπης, αλλά και «αινιγματικής», μυστηριώδους φύσεως των μαγισσών, καθώς και στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας για την επικείμενη δαιμονική ιεροτελεστία, διαδραματίζουν τόσο η κατάλληλη χρήση χαρακτηριστικών ηχοχρωμάτων – όμποε και κλαρινέττο στις χαμηλές περιοχές της έκτασής τους, ενισχυόμενα από τα πρώτα βιολιά καθώς και το φαγκόττο και τα τσέλλα στην υποκείμενη ογδόη – όσο και η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου, όπου «τα εκτενή soli της κάθε ομάδας κατά τη διάρκεια του άγριου χορού γύρω από τη χύτρα» αποδίδονται και πάλι στη βάση μιας διαδοχής τονικοτήτων ανά *3^{η}*, και συγκεκριμένα στις τονικότητες εκείνες όπου απεδόθησαν οι τρεις παραπάνω

[1399] Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 249.
[1400] *The Operas*…vol. 1, ό.π., σελ. 299.
[1401] Clausen, ό.π., σελ. 81, παραπ. 10. Το συγκεκριμένο χορωδιακό αναφέρει και ο Fabrizio Della Seta ως παράδειγμα όπου «επαναλαμβανόμενοι *sdrucciolo* στίχοι σχετίζονται με το υπερφυσικό και το δαιμονικό» (ό.π., σελ. 72).

πρώτοι στίχοι[1402]. Η τονική ασάφεια που χαρακτηρίζει τα πρώτα μέτρα της προηγηθείσης ορχηστρικής Εισαγωγής εμφανίζεται και εδώ, με άλλη μορφή, καθώς από το αρμονικό υπόβαθρο στην αρχή της πρώτης φράσης της κάθε στροφής και τονικότητας απουσιάζει η 3η της συγχορδίας της Τονικής, ενώ η παρεμβολή μιας συγχορδίας με Γερμανική 6η στο 3ο μέτρο δημιουργεί περαιτέρω σύγχυση (Kalmus, σελ. 12-20).

Ενδιαφέρουσες και οι επισημάνσεις του Budden αναφορικά με εσφαλμένους χειρισμούς στον τονισμό κάποιων λέξεων, που αλλοιώνουν την προσωδία του *verso sdrucciolo*, όπως στο τέλος του 2ου και 4ου στίχου κάθε στροφής (*acconito-crepuscolo, nottola-bòttolo, nascere-eretico*), καθώς και την προσθήκη ενός ογδόου στο φωνητικό μέρος στο τέλος του 1ου και 3ου στίχου κάθε στροφής, η οποία, κατ' αυτόν, «θα εξασθενούσε τη μελωδία αν αυτή δεν ήταν τοποθετημένη με την αυθεντική της μορφή», χωρίς δηλ. τον συγκεκριμένο φθόγγο, «στο όμποε, στο κλαρινέττο και στο φαγκόττο»[1403]. Πάντα κατά τον Budden, τα παραπάνω δίδουν την αίσθηση «ότι ο Verdi είχε σχεδιάσει τη μουσική ανεξάρτητα από το ποιητικό κείμενο, όπως συχνά έπραττε», θεωρώντας πιθανότατα πως μια «εσφαλμένη προσωδία» θα συνέβαλλε στη «γενικότερη παραξενιά» της μουσικής, καθώς και της όλης δραματικής ατμόσφαιρας της Σκηνής[1404].

Η καθιερωμένη stretta του χορωδιακού (*Poco più mosso*) επαναφέρει την αρχική τονικότητα της Μι ελάσσονος (Ricordi, σελ. 188-192). Οι φωνές των τριών ομάδων των μαγισσών συνενώνονται σε πλήρεις τρίφωνες συνηχήσεις, μέσα από τις οποίες επιτείνουν τις εκκλήσεις τους προς τα «πνεύματα του κακού», ώστε αυτά να συμπράξουν στην επιτελούμενη ιεροτελεστία:

E voi Spiriti,

Negri e candidi,

Rossi e ceruli,

Rimescete!

Voi che mescere

Ben sapete,

Rimescete!

Οι παραπάνω στίχοι, με τους οποίους ολοκληρώνεται η Σκηνή είναι ωσαύτως *versi sdruccioli*, φέροντες την ίδια σημειολογία με τους προηγηθέντες. Η ατμόσφαιρα της σατανικής ιεροτελεστίας ωστόσο επιτείνεται ακόμη περισσότερο με την παρουσία στην παραπάνω στροφή τετρασύλλαβων στίχων (*quadrisillabi*), «εξαιρετικά σπάνιοι» κατά τον Clausen, αφού, όπως επισημαίνει, «σε όλες του τις όπερες ο συνθέτης τους

[1402] Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 249. Ο μελετητής θεωρεί ωστόσο αξιοπερίεργο το ευρύ μελωδικό περίγραμμα της κάθε ομάδας, καθώς, όπως επισημαίνει, «ενώ φράσεις τελετουργικού χαρακτήρα τείνουν γενικά να είναι σύντομες και αποδίδονται με τρόπο όμοιο με recitativo, εδώ έχουμε τρεις ταυτόσημες μελωδικές περιόδους με καθεμιά να αποτελείται από δεκαέξι μέτρα» (αυτ.).

[1403] *The Operas*…vol. 1, ό.π., σελ. 300.

[1404] Αυτόθι.

χρησιμοποιεί μόνο δύο φορές», και οι οποίοι ωσαύτως «φέρουν σαφώς δαιμονικούς συσχετισμούς»[1405].

Ο D. Kimbell εξ ετέρου, υπενθυμίζει πως η συγκεκριμένη καταληκτική ενότητα (όπως και το «Ondine e Silfidi» στο τέλος της Πράξης) *δεν έχουν αντίστοιχα στον Shakespeare*, όμως θεωρεί «αρκετά πιθανόν ο Verdi να πίστευε πως είχαν, ή, τουλάχιστον, πως τα συσχέτιζε με τη ζωντανή παράδοση Αγγλικών Σαιξπηρικών παραστάσεων». Ο συγγραφέας υπενθυμίζει πως «κατά την περίοδο όπου ο Verdi εργαζόταν στον *Macbeth* το αυθεντικό Σαιξπηρικό κείμενο μόλις που ξαναέβρισκε τον δρόμο του πίσω στο θέατρο, ακόμη και στην Αγγλία», καθώς «ήδη από την περίοδο της Παλινόρθωσης» *επεισόδια* (*divertissements*) «με μάγισσες που τραγουδούν, χορεύουν και πετούν», όπως εκείνα που ο διαπρεπής Άγγλος δραματουργός, θεατρικός διευθυντής και ποιητής Sir William Davenant «επινοούσε ήδη από το 1671» είχαν κερδίσει σταθερή θέση σε παραγωγές του Macbeth». Κατά τον συγγραφέα το ίδιο ισχύει και για «παρεμβαλλόμενους λόγους, τραγούδια και χορούς» σε παραγωγές του *Macbeth* από τον Middleton, ένα από τα τραγούδια του οποίου (charm-song) εθεωρείτο σχεδόν ως ανήκον στο αυθεντικό κείμενο. Παραβάλλοντας ο Kimbell τους παραπάνω στίχους του χορωδιακού με εκείνους του Middleton, καταλήγει στο συμπέρασμα πως «το λιμπρέττο του Piave στο συγκεκριμένο σημείο δεν είναι παρά μια πλήρης μετάφραση του τραγουδιού του Middleton»[1406].

Αναφερόμενος ο Budden στη μουσική απόδοση της καταληκτικής αυτής ενότητας, επισημαίνει την «ανέμελη κοινοτοπία» αυτής[1407]. Παρεμφερής και η θέση του Basevi, ο οποίος, έχοντας κατά νουν την εκδοχή του 1847, θεωρεί πως η εν λόγω «κατάληξη στον μείζονα τρόπο, επ' ουδενί εκφράζει, έστω και στον ελάχιστο βαθμό, την άγρια χαρά αυτών των δαιμονικών υπάρξεων»[1408].

Αλλά και η Παρισινή επανεπεξεργασία του μέρους ελάχιστα συνεισέφερε, κατά τον Budden, στην απάλειψη των παραπάνω εντυπώσεων. Κατά τον συγγραφέα, μολονότι «η φωνητική γραφή για τρία μέρη παρουσιάζεται περισσότερο ποικιλόμορφη», με «τις αρμονίες να εμπλουτίζονται με μια απαλή χρωματική κίνηση», όμως «εξακολουθούμε να βρισκόμαστε στο κλίμα της opera buffa […]»[1409].

Ο C. Clausen ωστόσο εστιάζει στις «δύο Ναπολιτάνικες έκτες στο τονικό πλαίσιο της Μι μείζονος», οι οποίες «σηματοδοτούν την επερχόμενη κατάληξη του χορωδιακού»[1410] (Ricordi, σελ. 192, μ. 9-10). Κατά τον μελετητή, η εν λόγω εναρμόνιση εντάσσεται στα μέσα εκείνα με τα οποία ο συνθέτης επιχειρεί να σκιαγραφήσει τον ιδιόρυθμο χαρακτήρα των μαγισσών στην όπερα. Την ύπαρξη των συγκεκριμένων συγχορδιών επισημαίνει και ο D. Sabbeth, εστιάζοντας όμως στην *5η* αυτών, τουτέστι στην *βαρυμμένη 6η βαθμίδα* της τονικότητας, η οποία κατ' αυτόν, όπως έχουμε ήδη επισημάνει (βλ. άνωθι, σελ. 341), «τόσο εξ επόψεως μοτιβικής, όσο και ως αρμονικής, κυριαρχεί στην όπερα», ιδιαίτερα στη σχέση της με την Δεσπόζουσα. Ο φθόγγος της τονικής των συγκεκριμένων συγχορδιών, «η βαρυμμένη δεύτερη

[1405] Clausen, ό.π. σελ. 82, συνέχεια παραπ. 10. Ο συγγραφέας αναφέρεται προφανώς στο Χορωδιακό των Δαιμόνων (*Coro di Demoni*) από τον Πρόλογο της *Giovanna d' Arco* (βλ. σελ. 329 της παρούσης διατριβής).

[1406] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 533-534.

[1407] *The Operas*…vol. 1, ό.π., σελ. 300.

[1408] Ό.π., σελ. 97-98. Ο συγγραφέας συγκρίνει εν προκειμένω τη μουσική του Verdi με εκείνη του Meyerbeer «στο περίφημο Σατανικό Βαλς από τον *Robert le diable*», επισημαίνοντας την επιτυχία – κατ' αυτόν – του Γάλλου δημιουργού της Grand Opéra «στο να προσαρμόσει» στο συγκεκριμένο κομμάτι «τη μουσική στη δαιμονική χαρά» (αυτ., σελ. 98).

[1409] *The Operas*…vol. 1, ό.π., σελ. 300.

[1410] Clausen, ό.π. σελ. 82, συνέχεια παραπ. 10.

βαθμίδα» της τονικότητας, «ειλημμένη από τον Φρύγιο τρόπο», δεν λανθάνει, ασφαλώς, της προσοχής του μελετητή. Απεναντίας, συσχετίζει αυτήν «με τον τρόμο», καθώς και με «φρικτές πράξεις», ενώ εντάσσει αυτήν στην «ανάμιξη των τρόπων», μια διαδικασία «τόσο διάχυτη» στη συγκεκριμένη όπερα. Θεωρεί ωστόσο πως ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση, εκείνο που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η «η σχέση ανάμεσα στην βαρυμμένη έκτη και στην δεσπόζουσα» η οποία μάλιστα εν προκειμένω «εμφανίζεται στο μπάσσο», ως φέρουσα «μια συγχορδιακή διαδοχή στην οποία η έλξη ημιτονίου της V στον υψηλότερό της φθόγγο είναι τόσο δυνατή, ώστε εκείνος να μοιάζει ως μη-ανεξάρτητος». Κατ' αυτόν, τέλος, πρόκειται για μια σχέση που είναι «ιδιαίτερα εμφανής στη Μι μείζονα»[1411].

Ballo
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A 3177.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth__Act_III_(orch._score).pdf.

Άρρηκτα συνδεδεμένο με την όλη δαιμονική τελετουργία, όπως αυτή εκτυλίσσεται ήδη από την αρχή της Γ΄ Πράξης της όπερας, είναι και το Μπαλλέττο (*Ballo*), η προσθήκη του οποίου πραγματοποιήθηκε από τον συνθέτη με αφορμή το ανέβασμα της όπερας στο Παρίσι το 1865[1412].

Κατά τον J. Budden, ήδη από το 1852 ο συνθέτης είχε εκφράσει την επιθυμία του «για μια αναθεωρημένη Παρισινή εκδοχή της αγαπημένης του όπερας»[1413]: σε επιστολή του προς τον Nestor Roqueplan, διευθυντή της Όπερας του Παρισιού, έχοντας αξιολογήσει – όπως ο ίδιος αναφέρει – τις πρόσφατες προτάσεις και προσφορές από την πλευρά του Roqueplan, γνωστοποιεί σε αυτόν τη σκέψη του για μια Γαλλική εκδοχή του *Macbeth, υπό τον όρο ότι τον επόμενο χρόνο θα συνέθετε ένα έργο αποκλειστικά για την Opéra*[1414]. Τα σχέδιά του αυτά ωστόσο δεν πραγματοποιήθηκαν μέχρι το 1865, όταν ο Léon Carvalho, «ιδρυτής του Théâtre Lyrique από της ιδρύσεώς του, το 1851,…υπολόγιζε σ' έναν Γαλλικό *Macbeth* για την ανοιξιάτικη σαιζόν του 1865 με την προσθήκη ενός μπαλλέττου μαγισσών» [1415]. Ο Verdi είχε πληροφορηθεί τις προθέσεις του Carvalho ήδη από το προηγούμενο έτος: σε επιστολή του προς τον συνθέτη με ημερομηνία 13 Μαρτίου 1864 ο εκδότης του στο Παρίσι Léon Escudier του γνωστοποιούσε τη βούληση του Carvalho «να ανεβάσει τον *Macbeth* σε μεγαλοπρεπές στυλ»[1416], ενώ σε μιαν άλλη (27 Σεπτεμβρίου) πως, βασιζόμενος στην στην εκφρασμένη προς τον ίδιο επιθυμία του συνθέτη, είχε υποσχεθεί στον Carvalho «*τρεις airs de ballet*»[1417].

Μελετώντας ο Budden την αλληλογραφία του συνθέτη με τον εκδότη του στο Παρίσι, διαπιστώνει ότι ο συνθέτης θεωρούσε τη συγκεκριμένη μουσική ως «σοβαρή προσθήκη στο δράμα»[1418]. Η ενασχόληση του συνθέτη με τη δημιουργία του μπαλλέττου αναφέρεται το πρώτον σε επιστολή του προς τον Escudier με ημερομηνία

[1411] Ό.π., σελ. 262-263.
[1412] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 159.
[1413] *Verdi*, ό.π., σελ. 93.
[1414] «Verdi to Nestor Roqueplan», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 68.
[1415] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 93.
[1416] «Leon Escudier to Verdi», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 70.
[1417] «Escudier to Verdi», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 70.
[1418] *The Operas of Verdi*, Vol. 1, σελ. 300.

22 Οκτωβρίου 1864, στην οποία μάλιστα αναφέρει και τις λοιπές μεταβολές που επροτίθετο να πραγματοποιήσει στην όπερα[1419]. Λίγο αργότερα ωστόσο (2 Δεκεμβρίου 1864) ο συνθέτης εκφράζει τους προβληματισμούς του αναφορικά με το περιεχόμενο του μπαλλέττου. Θεωρώντας ως μόνη δυνατή την τοποθέτησή του «στην αρχή της Τρίτης Πράξης, έπειτα από το χορωδιακό» και με μόνες τις Μάγισσες επί σκηνής «να χορεύουν για δεκαπέντε ή είκοσι λεπτά», διαβλέπει τον κίνδυνο δημιουργίας *ενός παράφρονος divertissemnet*, ενώ θεωρεί αδύνατη την παρουσία *συλφίδων, πνευμάτων και άλλων παρομοίων*, καθώς θα εμφανίζονταν αργότερα, «όταν ο Macbeth έχει λιποθυμήσει»[1420]. Η σταθερή βούληση του συνθέτη ώστε το μπαλλέττο να αποτελέσει μέρος της πλοκής του δράματος διαφαίνεται ακόμη περισσότερο σε μεταγενέστερη επιστολή του προς τον Escudier (23 Ιανουαρίου 1865), όπου κάνει λόγο για «μια σύντομη πλοκή η οποία συνδέεται πολύ καλά με το δράμα», διευκρινίζοντας στη συνέχεια πως «ο, τιδήποτε είναι σημειωμένο στην παρτιτούρα» και πληροφορώντας τον εκδότη του πως «μπορεί επίσης εκεί να βρει και το σενάριο του divertissement»[1421].

Κατά την Knud Arne Jürgensen η κίνηση αυτή του συνθέτη εντάσσεται στα πλαίσια μιας γενικότερης προσπάθειάς του «στο να εντάσσει το μπαλλέττο, μουσικά αλλά και δραματικά, στο γενικότερο πλαίσιο της όπερας»˙ θεωρεί δε ως ορόσημο της κίνησης αυτής το divertissement στη Γαλλική εκδοχή του *Il Trovatore* (*Le Trouvère*), όπου ο συνθέτης περιέλαβε «δύο θέματα που είχαν ήδη ακουστεί στην όπερα». Όσον αφορά δε στην παρούσα Σκηνή, η συγγραφέας θεωρεί ως πηγή έμπνευσης του συνθέτη «το συγκλονιστικό μπαλλέττο των καλογραιών στην Γ΄ Πράξη του *Robert le Diable* (1831)», του Giacomo Meyerbeer. Κατά την Jüngersen, αυτό τεκμαίρεται «όχι μόνο από τις επιστολές του Verdi προς τον εκδότη του, αλλά απίσης και από την ίδια την παρτιτούρα», η οποία, κατά την συγγραφέα, «υποδηλώνει μια συνειδητή παράφραση» του συγκεκριμένου μπαλλέττου[1422].

[1419] «Verdi to Escudier», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth…*, ό.π., σελ.71. Βλ. και Philips-Matz, ό.π., σελ. 479.

[1420] «Verdi to Escudier», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth…*, ό.π., σελ. 75.

[1421] «Verdi to Escudier», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth…*, ό.π., σελ. 90. Βλ. και Philips-Matz, ό.π., σελ. 480.

[1422] Knud Arne Jürgensen, «An Avenue Unexplored: The Divertissement and the Opéra-Ballet», στο: Alison Latham and Roger Parker (επιμ.), *Verdi in Performance*, ό.π., σελ. 93-94. Κατά την Gunhild Oberzaucher-Schüller εξάλλου, «προκειμένου να κατανοήσουμε τις προσεγγίσεις του Verdi στο μπαλλέττο» πρέπει να αναλογιστούμε «τουλάχιστον δύο διαφορετικές εκτιμήσεις» αναφορικά με τον ρόλο του χορού στην όπερα: «μια προερχόμενη από τον χώρο της Ιταλικής κουλτούρας, και την άλλη από εκείνην της Γαλλικής». Όπως επισημαίνει η συγγραφέας, παραπέμποντας και στο βιβλίο της Ivor Guest *Romantic Ballet in England*, «στα Γαλλικά μπαλλέττα… η δράση περιοριζόταν στους χορευτές και εκφραζόταν στα πλαίσια μιας συγκρατημένης μορφής παντομίμας, ενώ οι χοροί εισάγονταν όχι μόνο ως ένα ξεχωριστό divertissement, το οποίο ήταν γενικά σχεδιασμένο στυλιστικά ώστε να ταιριάζει στο πλαίσιο του μπαλλέττου, αλλά επίσης, σε κάποιες στιγμές να εκφράζει κάποιες πτυχές του δράματος […]. Αυτό ερχόταν σε χτυπητή αντίθεση με την Ιταλική σχολή, όπου η δράση περιοριζόταν σε παντομίμες που δεν λάμβαναν μέρος στο χορό, ο οποίος, ως εκ τούτου, διαχωριζόταν από τη δραματική όψη του μπαλλέττου και, ως ένα βαθμό, είχε δευτερεύον ενδιαφέρον». Συνεπώς, συνεχίζει η Schüller, «οι συνθέσεις του Verdi για μπαλλέττο, ή, για να είμαστε ακριβείς, ο τρόπος με τον οποίο ενέτασσε το μπαλλέττο στο γενικό πλαίσιο μιας όπεράς του, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας διαρκής διάλογος ανάμεσα στο Μιλάνο και στο Παρίσι»˙ όμως «σίγουρα όταν έγραφε για το Παρίσι, συχνά ακολουθούσε τη Γαλλική παράδοση», καθώς, «ακόμη κι αν αυτή η πρακτική δεν του εζητείτο ευθέως, προφανώς ήταν προσδοκώμενη από αυτόν». Αναφερομένη η συγγραφέας στο έργο

Αναφερόμενος ο R. Parker στη μορφή του μπαλλέττου, θεωρεί αυτό ως αποτελούμενο «γενικώς από τρία μέρη»[1423]. Η επιτελουμένη ιεροτελεστία επισημαίνεται από τις συνεχείς αναφορές της παρτιτούρας, ήδη από αυτή την αρχή του πρώτου μέρους (*Allegro Vivacissimo*), όπου γίνεται λόγος για «πνεύματα, διαβόλους και μάγισσες» που γεμίζουν τη σκηνή και «που χορεύουν γύρω από τη χύτρα» – *La scena si riempie di spiriti, diavoli, streghe, che danzano intorno alla caldaja*[1424].

Η σχετική τελετουργία αντιστοιχεί σχεδόν σε ολόκληρο το πρώτο μέρος του μπαλλέττου, όπου ο συνθέτης προσφεύγει σε μια μορφή rondo[1425] (με τη μορφή ABACA), ενώ η τονικότητα της Μι ελάσσονος συμβάλλει καίρια στην οργανική ενότητα του *Ballo* με την προηγηθείσα *Introduzione*, καθιστώντας αυτόν ως φυσική συνέχεια ή ως «προέκταση» εκείνης. Δεν πρέπει να παραλείψουμε, εξάλλου, να επαναλάβουμε και τον υπό του M. Chusid άμεσο συσχετισμό της συγκεκριμένης τονικότητας (Mi ελάσσονος/μείζονος) στην όπερα με τις μάγισσες και γενικότερα με το *κακό* και με τις *δυνάμεις του σκότους*[1426]. Σε ανάλογο ύφος είναι δομημένη και η μουσική του *κυρίου θέματος* του rondo (Kalmus, σελ. 31-32, μ. 3), με τις συνεχείς παρεστιγμένες αξίες, κυρίως όμως με τη χαρακτηριστική ενορχήστρωσή του, βασισμένη αποκλειστικά στις τρομπέττες (κορνέττες κατά τον Budden[1427]) και στο 1ο τρομπόνι, ενώ την αίσθηση του ξέφρενου δαιμονικού χορού δίδει ο αντιχρονισμός στο μέρος των συγχορδιακών παρεμβάσεων του pizzicato των εγχόρδων από κοινού με τα τύμπανα (Kalmus, σελ. 31, μ. 3-4) καθώς και κατά την ολοκλήρωση του θέματος (Kalmus, σελ. 32, μ. 1-3).

Ένα δυναμικό και έντονα ρυθμικό unisono στα έγχορδα με χαρακτηριστικές παρεμβάσεις των χαλκίνων πνευστών με συγχορδίες 7ης ελαττωμένης (Kalmus, σελ. 32, μ. 3 σελ. 34, μ. 4) οδηγεί στην περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης (Σι). Το *πρώτο δευτερεύον θέμα* (Kalmus, σελ. 33, μ. 5 – σελ. 35, μ. 6), αποδιδόμενο από τα πρώτα βιολιά, με τη σύμπραξη του όμποε και του κλαρινέττου, διατηρεί εν πολλοίς τα ρυθμικά σχήματα του κυρίου θέματος, εμπλουτίζοντάς τα με τους χαρακτηριστικούς τριλλισμούς των ξυλίνων πνευστών (ottavino, φλάουτο, όμποε, κλαρινέττο). Ο αρμονικός διάκοσμος του συγκεκριμένου θέματος προσλαμβάνει επίσης ξεχωριστό ενδιαφέρον, τόσο λόγω της συχνής χρωματικής κίνησης στο μέρος της αρμονικής συνοδείας, όπως κατά την προσέγγιση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας, κυρίως όμως με τη συχνή, «επίμονη» χρήση της *Ναπολιτάνικης συγχορδίας* (Kalmus, σελ. 34, μ. 9 – σελ. 35, μ. 1, μ. 3-5).

του Giacomo Meyerbeer γενικότερα, θεωρεί αυτό ως ακρογωνιαίο λίθο της Γαλλικής παράδοσης, υπενθυμίζοντας ωστόσο κατά την ίδια περίοδο (τέλη της δεκαετίας του 1820 και αρχές του 1830) και την ταυτόχρονη παρουσία στο Παρίσι Ιταλικών κομματιών δίπλα σε Γαλλικά, «κατά τον τρόπο με τον οποίο εχρησιμοποιείτο το μπαλλέττο στις όπερες». Επισημαίνει όμως πως «στην "αληθινή" Γαλλική όπερα», της οποίας επιτομή αποτελεί – κατ' αυτήν – το *Robert le diable* του Meyerbeer, «εχρησιμοποιείτο ως ένα δραματουργικό μέσο εμπλουτισμού του έργου» (ό.π., σελ. 107-108).

[1423] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 102.

[1424] Κατά τον Budden το σενάριο του μπαλλέττου επενόησε ο συνθέτης «σχεδόν φράση προς φράση» (*Verdi*, ό.π.. σελ. 93). Η σχετική πρόβλεψη ωστόσο υπάρχει και σε επιστολή του Escudier με ημερομηνία 9 Δεκεμβρίου 1864, όπου εκφράζεται η επιθυμία τόσο του ιδίου, όσο και του Carvalho, για «έναν πύρινο κυκλικό χορό για τις μάγισσες», τον οποίο ωστόσο τοποθετεί στην Α΄ Πράξη (*Verdi' s Macbeth*… , ό.π., σελ. 76).

[1425] Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 1, ό.π., σελ. 300.

[1426] Βλ. σελ. 340, παραπ. 1344 της παρούσης διατριβής.

[1427] *The Operas of Verdi*, vol. 1, ό.π., σελ. 300.

Η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος (Kalmus, σελ. 35, μ. 6 – σελ. 36) ωθεί τον συνθέτη να προσφύγει σε διαφορετικά ορχηστρικά ηχοχρώματα σε σχέση με πριν: οι τρομπέττες και το τρομπόνι πλαισιώνονται πλέον σε μόνιμη βάση από τις συγχορδίες των βιολιών και από το τρέμολο στις βιόλες, όμως με την επισήμανση *al ponticello*.

Η ένταση αυξάνει κατακόρυφα με την ανάκρουση του *δευτέρου δευτερεύοντος θέματος* (Kalmus, σελ. 37 – σελ. 38, μ. 1), καθώς ο συνθέτης, ως μη αρκούμενος στην αρχική ένδειξη *ff* ζητεί τόσο από το σύνολο των χαλκίνων, όσο και των εγχόρδων, να παίξουν *con forza* (!). Στην αύξηση της έντασης συμβάλλει όχι λιγότερο και η τονική ασάφεια: τα αδιάκοπα χρωματικά περάσματα των εγχόρδων καθιστούν μόλις και μετά βίας διακριτή τη διαφαινόμενη ως τονικότητα του μέρους Ντο μείζονα, παρά τις επίμονες, αδιαφιλονίκητες κρούσεις του φθόγγου της τονικής της από το σύνολο των χαλκίνων. Λίγο αργότερα, ένα λιγότερο δυναμικό γεφύρωμα από τα έγχορδα, με αμείωτη όμως ρυθμική κινητικότητα (Kalmus, σελ. 38, μ. 2 – σελ. 40, μ. 3), οδηγεί στη δεύτερη επανάληψη του κυρίου θέματος, όπου τα χάλκινα πνευστά πλαισιώνονται από τα όμοια με ostinato τετράηχα από τις βιόλες και τα βιολοντσέλλα (Kalmus, σελ. 40, μ. 3 – σελ. 41, μ. 5).

Η ολοκλήρωση της δεύτερης αυτής επανάληψης του κυρίου θέματος σηματοδοτεί τη μετάβαση προς τη δεύτερη φάση της τελετουργίας, με την εμφάνιση της Εκάτης. Είναι η στιγμή όπου «όλα τα πνεύματα», αναστέλλοντας προς στιγμήν τον ξέφρενο χορό, «συνάζονται γύρω από τη χύτρα και επικαλούνται την Εκάτη» – *sospendono la danza ed invocano Ecate*[1428]. Ανάλογα και σύμφωνα με τα δεδομένα του τελετουργικού τυπικού διαμορφώνεται και η μουσική, ανακόπτοντας την ταχύτητα του αρχικού rondo – *Un poco sostenuto* – και μεταβαίνοντας στη Μι μείζονα[1429]. Οι παραπάνω μεταβολές δημιουργούν τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάκρουση ενός πράγματι μεγαλοπρεπούς θέματος (Kalmus, σελ. 41, μ. 5 – σελ. 44, μ. 1), αποδιδομένου από τις τρομπέττες, τα τρομπόνια και τα φαγκόττα και με το συνοδευτικό πλαίσιο, αποτελούμενο από τα αδιάκοπα κλιμακοειδή περάσματα σε δέκατα έκτα των εγχόρδων, αλλά και εκείνα των ξυλίνων πνευστών σε αντίθετη κίνηση[1430], όμως όλα παιγμένα *ff* και *staccato* (κατά τον Budden «μια εντυπωσιακή, Μπετοβενική αίσθηση, για την οποία η παρτιτούρα για φωνή και πιάνο αναγκαστικά δεν κάνει υπαινιγμό»[1431]), να δίδει με τον πλέον πειστικό τρόπο την αίσθηση μιας κλιμακούμενης τελετουργίας.

Η επαναφορά του αρχικού tempo σε συνάρτηση με ένα καθαρά δεξιοτεχνικής φύσεως πέρασμα στα πρώτα βιολιά σηματοδοτεί την ολοκλήρωση του *πρώτου μέρους* του μπαλλέττου, καθώς οι εξωκοσμικές δυνάμεις που έχουν κατακλύσει τη σκηνή *riprendono la danza sino alla fine*. Παράλληλα η μουσική είναι δομημένη έτσι, ώστε να καλύπτει και εξ επόψεως αρμονικής τις ανάγκες της *μορφής*: οι αρπισμοί των

[1428] Αυτόθι.

[1429] Αυτόθι.

[1430] Κατά τον A. Giger, το συγκεκριμένο σημείο ανήκει σ' εκείνα που αποκαλύπτουν τις σημαντικές μεταβολές που έχουν επέλθει στο στυλ του συνθέτη σε σχέση με «πρότερες παρτιτούρες» του, καθώς φαίνεται πως «αντί μιας διαδοχής ανεξαρτήτων μελωδιών», ο Verdi τώρα προτιμούσε να αναπτύσσει τις μελωδίες του, «κάτι που με τη σειρά του του επέτρεπε να συνδυάζει με επιτυχία αντίθετες ιδέες». Συγκεκριμένα, εστιάζοντας ο μελετητής στα μ. 69-93 επισημαίνει κατ' αρχάς πως τα φευγαλαία δέκατα έκτα, που είχαν ακουστεί προηγουμένως στα χαμηλότερα έγχορδα (αναφερόμενος προφανώς στα μ. 46-53) συνοδεύουν τώρα «το εισαγωγικό θέμα του "rondo", παιγμένο από τις κορνέττες και τα τρομπόνια», ενώ στη συνέχεια (μ. 77-93) λειτουργούν ως υπόβαθρο «για μια αποτελεσματική μετάβαση» προς την αντίθετου ύφους ενότητα που ακολουθεί («French influences», στο: Scott L. Balthazar [επιμ.], *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 122-123).

[1431] J. Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 1, ό.π., σελ. 300.

βιολιών, με τρίηχα δέκατων έκτων, οδηγούν, μέσα από μια κατιούσα χρωματική κίνηση σε πτώση, με ανάλογου ύφους συγχορδιακή υποστήριξη από τα λοιπά έγχορδα και τέλος με τη σύμπραξη του συνόλου της ορχήστρας (Kalmus, σελ. 44-45).

Το *δεύτερο μέρος* του μπαλλέττου (*Andante*) κατέχει σαφώς κυρίαρχη θέση σε αυτό, καθώς αφορά στην είσοδο στη σκηνή της Εκάτης. Άξια μνείας στο σημείο αυτό είναι η έμφαση που δίδει ο συνθέτης στον χαρακτήρα *παντομίμας* που θα έπρεπε – κατ' αυτόν – να προσλάβει η συγκεκριμένη ενότητα: «περιττό να σου πω πως η *Εκάτη* δεν θα πρέπει σε καμία περίπτωση να χορεύει, παρά μόνο να υποκρίνεται», τονίζει στον Escudier στην προαναφερθείσα επιστολή του (βλ. άνωθι, σελ. 356, παραπ. 1421).

Χαρακτηρίζοντας ο D. Kimbell το μέρος αυτό του μπαλλέττου ως «μιμόδραμα» (*mimodramma*), επισημαίνει εξαρχής την «εξ ολοκλήρου συμμετρική μορφή» αυτού, σημαινομένη με το σχήμα A B C D C΄ B A[1432]. Στην πρώτη εξ αυτών (*A*, Kalmus, σελ. 46-47, μ. 3) τον ερχομό της θεάς προοιωνίζεται μια «μουσική καταιγίδα»: ένα σύντομο *Allegro*, «με βροντές, τρεμάμενες λάμψεις και κρούσεις σε αρμονίες 7ης ελαττωμένης»[1433]. Η ενορχήστρωση αναδεικνύεται καθοριστικός παράγων για τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας, καθώς οι τριλλισμοί στα βιολοντσέλλα, οι αρπισμοί στα βιολιά (αλλά και στα κοντραμπάσσα!), συγκοποτόμενες συγχορδίες στα πνευστά και το τρέμολο στα κρουστά συνενώνονται σ' ένα δυναμικό crescendo, στην κορύφωση του οποίου και εν μέσω ενός ξέφρενου παραληρήματος τριλλισμών, *appare Ecate, la dea della notte e dei sortilegi*.

Το *Andante* που ακολουθεί (*B*, Kalmus, σελ. 47, μ. 4 – σελ. 48, μ. 7), με την αντίθεση που δημιουργεί τόσο σε επίπεδο ρυθμικής αγωγής, όσο και ηχοχρωμάτων, περιέχει σαφώς και μια θρησκευτική χροιά, προσδίδοντας παράλληλα στην επιτελούμενη ιεροτελεστία έναν επίσημο χαρακτήρα. Η παρουσία της Εκάτης δρα καταλυτικά στη συμπεριφορά των ευρισκομένων επί σκηνής. Η σχετική επισήμανση του συνθέτη, όπως αυτή περιέχεται στην προαναφερθείσα επιστολή του προς τον Escudier (βλ. άνωθι, σελ. 356, παραπ. 1421) – *L' apparizione d' Ecate la Dea della notte stà bene perchè interompe tutti quei ballabili diabolici, e dà luogo ad un adagio calmo e severo* – είναι χαρακτηριστική της ατμόσφαιρας που δημιουργείται: οι μόλις πριν από λίγο επιδιδόμενες σε ξέφρενους χορούς εξωκοσμικές οντότητες, φέρονται να καταλαμβάνονται από ένα βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα, καθώς περιδεείς στρέφουν το βλέμμα τους προς την πολυπόθητη θεά: *tutti stanno religiosamente atteggiati, e quasi tremanti contemplano la dea.*

Ξεχωριστό ενδιαφέρον όμως έχει και η αρμονική επεξεργασία της συγκεκριμένης ενότητας: αποτελουμένη από μια «ρευστή, αλλά στιβαρή διαδοχή αρμονιών στα έγχορδα, στο ώριμο Βερντιανό στυλ της δεκαετίας του 1860»[1434], αίρει την τονική αοριστία του Allegro, δημιουργώντας ένα αίσθημα τονικής σταθερότητας, χάρη στην επικράτηση της Φα μείζονος. Είναι εμφανές το ενδιαφέρον του συνθέτη ώστε να εμπλουτίσει το αρμονικό πλαίσιο μέσα από μια ευρεία χρωματική κίνηση, σε όλα τα μέρη, καθώς και με τη συνακόλουθη χρήση συγχορδιών με *υποκατάστατους φθόγγους*[1435]. Η συγκεκριμένη τονικότητα ωστόσο, η παρουσία της οποίας «προετοιμάζεται» από το κρατημένο Φα στα τρομπόνια (στο οποίο επισυνάπτεται και εκείνο της βιόλας), προσδίδει στο μέρος και χαρακτήρα «γεφυρώματος» ανάμεσα στην

[1432] «Instrumental music in Verdi' s operas», στο: Scott. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 163-164.
[1433] Αυτ., σελ. 164.
[1434] Αυτόθι.
[1435] Schoenberg, ό.π., σελ. 36.

«καταιγίδα» και στο καθαυτό δεύτερο μέρος του μπαλλέττου, καθώς οδηγεί με τον πλέον φυσικό τρόπο στην Σι ύφεση μείζονα του κυρίως Andante, ως η Δεσπόζουσα αυτής. Τέλος, η κύρια μελωδία (*Violini I*) στο πρώτο τετράμετρο αποτελεί μιαν ακόμη περίπτωση όπου η θρησκευτική ατμόσφαιρα σημαίνεται μέσα από μια κίνηση κατά *διαδοχικές τέταρτες*, με τη μορφή αλυσσίδας.

Η σκηνή με την Εκάτη να προεξάρχει στην τελούμενη ιεροτελεστία, αποτελούσα κατά τον Kimbell *τον πυρήνα* της παρουσίας της, διαμορφώνει – κατ' αυτόν – «μια τριμερή μορφή» (C D C΄), θεωρουμένη προφανώς ως παράλληλη μίμηση με τους λόγους της Εκάτης στο έργο του Shakespeare (III, v και IV, i)»[1436]. Στην πρώτη από τις παραπάνω ενότητες η θεά φέρεται να δηλώνει στις μάγισσες «πως γνωρίζει το έργο τους, καθώς και τον λόγο για τον οποίο έχει κληθεί»[1437] – *Ecate dice alle streghe che conosce l' opera loro e per quale scopo fu evocata*. Η «φωνή» της, επιβλητική αλλά και γαλήνια, απηχείται μέσα από μια κατ' εξοχήν εκφραστική μελωδία στη Σι ύφεση μείζονα, η οποία στη συγκεκριμένη όπερα και κατά τον M. Chusid συναρτάται με «υπερφυσικές δυνάμεις ή εκδηλώσεις»[1438], αποδιδόμενη με τον ξεχωριστό ήχο που αναδύεται από το unisono ενός μπάσσο κλαρινέττου με ένα φαγκόττο και με ένα τσέλλο. Χαρακτηριστική είναι και πάλι η σχετική αναφορά του συνθέτη στην παραπάνω επιστολή προς τον Escudier: «Ούτε είναι ανάγκη να σου συστήσω πως το *adagio* πρέπει να παιχτεί από το *Clarone* και το *Clarinetto Basso* (όπως είναι σημειωμένο), το οποίο, σε unisono με το βιολοντσέλλο και το φαγκόττο, δημιουργεί έναν σκοτεινό και σοβαρό ήχο, όπως απαιτεί η περίσταση»[1439] (Kalmus, σελ. 48, μ. 8 – σελ. 51, μ. 3).

Η προσεκτική διερεύνηση του χώρου από τη θεά – *Ecate esamina tutto attentamente* – οδηγεί τη μουσική στη δεύτερη από τις παραπάνω ενότητες (*D*, Kalmus, σελ. 51, μ. 3 – σελ. 53). Οι αντιθέσεις σε σχέση με τα προηγηθέντα είκοσι τρία μέτρα είναι έντονες και εντοπίζονται σε όλα τα επίπεδα, όμως στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται η αρμονική επεξεργασία. Μια πρώτη αίσθηση της έντονης αλλαγής ύφους στη μουσική λαμβάνουμε ήδη από το πρώτο μέτρο της συγκεκριμένης υποενότητας, όπου το εκφραστικό unisono των παραπάνω σολίστ διαδέχονται οι βαρύγδουπες συγχορδίες στις πλέον χαμηλές περιοχές των πνευστών (κόρνα, τρομπόνια, φαγκόττα) αλλά και στα κοντραμπάσσα, «προετοιμασμένες» από τις όμοιες

[1436] Kimbell, «Instrumental music in Verdi' s operas», ό.π., σελ. 164.

[1437] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 301.

[1438] Ειδικότερα ο μελετητής αναφέρει τόσο τους συσχετισμούς της παρούσης τονικότητας από κοινού με την *Mι* με το υπερφυσικό, όσο και τις σχέσεις αμφοτέρων προς αλλήλας, οι οποίες, όπως επισημαίνει, καθίστανται «ιδιαίτερα ξεκάθαρες στο μπαλλέττο που ο Verdi έγραψε για το Παρίσι». Σε αυτό το πλαίσιο, με τη Σι ύφεση ως τονικότητα του παρόντος «κεντρικού τμήματος» αυτού και με «το πρώτο και το τελευταίο» να δίδουν έμφαση στη *Mi*, ο συγγραφέας διακρίνει μέσα από τη μουσική του μπαλλέττου να εκφράζεται μια *ιεραρχική σχέση*, «τόσο ξεκάθαρη, όσο και ενδιαφέρουσα: η Εκάτη, η οποία εμφανίζεται στη *Sib*, ανήκει αναμφίβολα σε μια περισσότερο ισχυρή σφαίρα επιρροής του υπερβατικού εν σχέσει με τις μάγισσες και άλλους δαίμονες, που παρουσιάζονται στη *Mi*» («Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 253).

[1439] Verdi to Escudier», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth…*, ό.π., σελ. 90. Ας σημειωθεί ότι ως *clarinetto και basso clarinetto* μεταφράζει εν προκειμένω ο εκδότης την αναφορά του συνθέτη σε *clarone o clarinetto basso*, επισημαίνοντας παράλληλα τόσο τη γραφή *clarone o clarinetto-basso*, όπως αυτή περιέχεται στο προσχέδιο (*draft*), θεωρώντας πως *σίγουρα πρόκειται για ένα και το αυτό όργανο*, όσο και την αναφορά σε *Clarone basso* όπως στο χειρόγραφο (αυτ. σελ. 91, υποσημ. 2). Αντίθετα στη μετάφρασή του ο C. Osborne κάνει λόγο για Corno di Basseto ή basso clarinetto (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 160), ενώ η Philips-Matz αναφέρει μόνο basso clarinetto (ό.π., σελ. 481).

με *groupetto* φιγούρες στις βιόλες και στα βιολοντσέλλα, αλλά και ενισχυόμενες από τις υπόκωφες *pp* κρούσεις των τυμπάνων και της Gran Cassa.

Μια κατακερματισμένη μελωδική γραμμή στα πρώτα βιολιά με ανιούσα χρωματική κίνηση αποτελεί τη μοναδική «απάντηση» στις παραπάνω συγχορδιακές κρούσεις, ενώ η απόδοση του γνωστού ήδη από τον *Nabucco* «θρηνητικού μοτίβου» («της *come un lamento* φιγούρας»[1440]) από το φλάουτο, το ottavino και το όμποε παραμένει δυσερμήνευτη: πιθανόν να προοιωνίζεται και αυτή την τραγική κατάληξη της πορείας του απεγνωσμένου Macbeth, όπως αυτή θα προβλεφθεί λίγο αργότερα μέσα από τους χρησμούς των μαγισσών και θα γίνει πραγματικότητα στο τέλος της όπερας[1441]. Παράλληλα το τονικό πλαίσιο μοιάζει ν' αποσταθεροποιείται, για να οδηγηθεί προς στιγμήν στην περιοχή της τονικής ελάσσονος. Η εμφάνιση ωστόσο μιας καινούργιας μελωδικής ιδέας στα πρώτα βιολιά δίδει την ώθηση για μια περαιτέρω μελωδική επεξεργασία στα έγχορδα, αρχικά με τη μορφή μιμήσεων (Violini I – Violoncelli) και στη συνέχεια μέσω κλιμακοειδών κινήσεων με αντίθετη κίνηση.

Με τη σταδιακή προσχώρηση και της υπόλοιπης ορχήστρας και στα πλαίσια ενός εκτενούς crescendo το όλο σχήμα οδηγεί, δίκην γεφυρώματος, προς την επανέκθεση της πρώτης υποενότητας του μέρους (*C΄*, Kalmus, σελ. 54). Η επερχόμενη κορύφωση στη μουσική δεν αποτελεί παρά πιστή απόδοση των διαδραματιζομένων επί σκηνής: είναι η στιγμή όπου η Εκάτη «αναγγέλλει πως ο Βασιλιάς Macbeth θα έλθει προκειμένου να τις ρωτήσει σχετικά με το πεπρωμένο του και θα πρέπει να ικανοποιήσουν το αίτημά του»[1442] (*Ecate annuncia che Re Macbetto verrà ad interrogarle il suo destino, e dovranno soddisfarlo*). Ως εκ τούτου η ανάκρουση του αρχικού θέματος πραγματοποιείται τώρα με τη δέουσα μεγαλοπρέπεια, σα να προαναγγέλλει την άφιξη του Macbeth, αλλά και απηχώντας τον επίσημο τόνο της εξαγγελίας της θεάς προς τα *πνεύματα* που την υπηρετούν, καθώς και την υπόμνηση προς αυτά του καθήκοντός τους. Τούτο επιτυγχάνεται χάρη στην απόδοση του θέματος από όλα τα τρομπόνια, τα φαγκότα, τα βιολοντσέλλα και τα κοντραμπάσσα, ενώ εξίσου σημαντική αναδεικνύεται και η συνεισφορά της υπόλοιπης ορχήστρας, με την πλήρη ανάπτυξη των αντίστοιχων συγχορδιακών σχηματισμών και με συνοδευτικά σχήματα με επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα.

Γνωρίζοντας ωστόσο η Εκάτη πως οι προβλέψεις για το μέλλον του Macbeth κάθε άλλο παρά ευοίωνες θα είναι και ότι ως εκ τούτου θα εξουθενώσουν τον βασιλιά, γνωστοποιεί στα παρευρισκόμενα πνεύματα πως «θα πρέπει να επικαλεστούν τα αέρινα πνεύματα προκειμένου να τον αφυπνίσουν και να επαναφέρουν τις αισθήσεις του»[1443] – *Se le visioni abbattessero troppo i suoi sensi, evocheranno gli spiriti aerei per risvegliarlo e ridonargli vigore*. Ερμηνεύοντας ο συνθέτης τις οδηγίες της θεάς προς τις λειτουργούς του θελήματός της, προβαίνει στο σημείο αυτό σε μιαν αισθητή μείωση της έντασης, επαναφέροντας την ενορχήστρωση για την απόδοση των εναπομεινάντων μέτρων του θέματος στα επίπεδα της πρώτης του απόδοσης – φαγκόττο σε unisono με τα βιολοντσέλλα –, δημιουργώντας όμως και μια ιδιαίτερα εκφραστική όσο και δεξιοτεχνική αντιμελωδία στο φλάουτο, ως μια εξαιρετικά επιτυχή προτύπωση της παρουσίας των αιθέριων υπάρξεων (Kalmus, σελ. 55-56). Σε καμία περίπτωση ωστόσο οι Μάγισσες δεν πρέπει να αναφέρουν στον βασιλιά την καταστροφή που τον περιμένει: μέσα από ένα σύντομο crescendo, που κορυφώνεται

[1440] A. Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 244. Βλ. και κάτωθι, σελ. 440.

[1441] Εύστοχα ο D. Kimbell θεωρεί πως το συγκεκριμένο *επεισόδιο* «πλαισιώνει τον έλεγχο του περιεχομένου της χύτρας» («Instrumental music in Verdi' s operas», ό.π., σελ. 164).

[1442] Αυτόθι. Βλ. και J. Budden, ό.π., *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 301.

[1443] D. Kimbell, «Instrumental music in Verdi' s operas», ό.π., σελ. 164.

παράλληλα με την απόδοση των τελευταίων μέτρων του θέματος, η Εκάτη φέρεται να δίδει την τελευταία της συμβουλή προς τις θεραπαινίδες της: *Ma non deve più oltre diferirsi la rovina che l' attende*. Η ενότητα που προηγήθηκε του καθαυτό Andante (βλ. άνωθι, σελ. 359) επαναλαμβάνεται (*B*, Kalmus, σελ. 57), καθώς η στιγμή επιτάσσει και πάλι ατμόσφαιρα θρησκευτικής ανάτασης: *Tutte stanno rispettose ricevendo I decreti della dea*.

Έχοντας η θεά ολοκληρώσει την αποστολή της απομακρύνεται *fra lampi e tuoni*: η «μουσική καταιγίδα» (*A*, Kalmus, σελ. 58-59), πλαισιώνοντας την αποχώρηση της θεάς Εκάτης, προσδίδει στο εξωτερικό περίγραμμα του παρόντος δευτέρου μέρους «κυκλικό» σχήμα, συμβάλλοντας και με αυτόν τον τρόπο στην ανάδειξη του τελετουργικού του χαρακτήρα[1444].

Με την αποχώρηση της Εκάτης οι εξωκοσμικές υπάρξεις ενώνονται και πάλι χορεύοντας «ένα γρήγορο βαλς, ζωηρά ενορχηστρωμένο, […], έναν ολοφάνερα μακάβριο χορό»[1445]. Καθώς το περιεχόμενο του βαλς σχετίζεται άμεσα με τις μάγισσες, το τονικό πλαίσιο της *τρίτου* αυτού μέρους του μπαλλέττου ορίζεται και πάλι από τη *Mi* (ελάσσονα). Πέραν του συσχετισμού αυτού ωστόσο, η ολοκλήρωση του μπαλλέττου με τη συγκεκριμένη τονικότητα οδηγεί τον M. Chusid να εντάξει αυτό σ' ένα γενικότερο πλαίσιο, δομημένο με βάση τη σχέση των τονικοτήτων *Φα* και *Μι*. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. άνωθι, σελ. 340), ο συγγραφέας, βασιζόμενος στην υπό πολλών μελετητών επισημανθείσα χρήση ενός ιδιότυπου «χρωματικού ιδιώματος» ή του «διαστήματος ημιτονίου» στην παρούσα όπερα, αποδίδει στο συγκεκριμένο «ζεύγος» τονικοτήτων (μαζι με εκείνο των Ντο και Ρε ύφεση) και «δραματική σημασία»[1446]. Κατά τον Chusid, στην Παρισινή εκδοχή της όπερας (στην οποία εντάσσεται και το μπαλλέττο) η σχέση των παραπάνω τονικοτήτων (*Φα -Μι*) συμβάλλει αποφασιστικά στη δημιουργία ενός *περισσότερο συμμετρικού συνολικού τονικού πλαισίου* στην όπερα: στη Β΄ Πράξη, στην αρχή της οποίας «η καινούργια άρια της Λάιδης "La luce langue" στη *Μι*, ακολουθώντας το πρελούντιο στη *Fa*, εξασφαλίζει μια διαδοχή των εν λόγω τονικοτήτων εν παραλλήλω με τις ίδιες τονικότητες στην αρχή και στο τέλος του Finale Secondo», ενώ «χάρη στο καινούργιο τελικό ντουέττο "Ora di morte e di vendetta", σε *Φα*, οι ίδιες αυτές τονικότητες πλαισιώνουν την αναθεωρημένη εκδοχή της Γ΄ Πράξης της όπερας, αν και σε ανεστραμμένη σχέση […]». Όσον αφορά δε στο μπαλλέττο, οι παραπάνω τονικότητες

[1444] Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στην παρουσία της θεάς, κρίνουμε σκόπιμο να παραθέσουμε στο σημείο αυτό και τις ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Ch. Clausen σχετικά με τον ρόλο της Εκάτης στη μουσική του Verdi. Κατά τον συγγραφέα, το συγκεκριμένο μπαλλέττο «παρουσιάζει τον έλεγχο της Εκάτης πάνω στις Μάγισσες ως περισσότερο εκτεταμένο απ' ό, τι συμβαίνει στο δράμα, ενώ ταυτόχρονα δίδει λιγότερη έμφαση στο μένος της». Στη βάση της σκέψης του Clausen βρίσκονται προφανώς οι απόψεις εκείνες που θεωρούν πως «η Εκάτη του δράματος δρα ως ο σωσίας της Λαίδης Μάκβεθ: μια άλλη τυραννική γυναικεία μορφή, που κάνει την εμφάνισή της αμέσως μόλις η δύναμη της Λαίδης Μάκβεθ αρχίζει να εκπίπτει» (ό.π., σελ. 89, υποσημ. 23). Όπως αποδεικνύει στη συνέχεια ωστόσο, οι συγκεκριμένες απόψεις δεν βρίσκουν εφαρμογή στο βερντιανό μπαλλέττο, καθώς στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας (όπου και υπάρχει), «η κυριαρχία της Λαίδης θα συνεχιστεί ακόμη και μετά τη σκηνή της οπτασίας». Ως εκ τούτου «δεν υπάρχει λόγος για την παρουσία άλλης μιας οργισμένης στρίγγλας», οπότε «το μπαλλέττο παρουσιάζει την Εκάτη ως μια ήρεμη, επιβλητική θεότητα» (αυτ.).

[1445] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 301. Βλ. και Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 159 ("*valse un peu macabre*"), καθώς και Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 102.

[1446] «Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 260.

«παρουσιάζονται με μορφή αντικατοπτρισμού στην αρχή και στο τέλος: *Μι* [*Φα*] *Σι ύφεση* [*Φα*] Μι»[1447].

Ο «τελετουργικός» χαρακτήρας της μουσικής αναδεικνύεται τόσο από την τριπλή επανάληψη του *κυρίου θέματος* (Kalmus, σελ. 60-61, μ. 6), χάρη στην οποία το τρίτο μέρος του μπαλλέττου αποκτά μορφή *rondo*, όμοια με το πρώτο, όσο και από την θυελλώδη ροή του μουσικού κειμένου, όπου στέρεες, δυναμικές μελωδικές φράσεις των εγχόρδων (βιολιά, βιολοντσέλλα), ενισχυομένων από ξύλινα πνευστά με δυνατό ήχο στις χαμηλές περιοχές τους (όμποε, κλαρινέττα, φαγκόττα), εναλλάσσονται με τριλλισμούς των παραπάνω αλλά και των ψηλότερων ξυλίνων καθώς και με ανάλογες δυναμικές παρεμβάσεις των κόρνων, ενώ τα υπόλοιπα χάλκινα (τρομπέττες, τρομπόνια), πάντοτε παρόντα σε δυναμικά unisoni αποκαλύπτουν και τις εκφραστικές τους ικανότητες για ηπιότερα μελωδικά περάσματα (Kalmus, σελ. 63-79). Ακόμη πιο δυναμική η stretta (*Poco più mosso*) στην Μείζονα Τονική, με όλες τις μάγισσες να συνάζονται γύρω από τη χύτρα και να σχηματίζουν κύκλο, χορεύοντας πιασμένες χέρι-χέρι (*Tutti circondano la caldaja, e prendendosi per le mani l' un l' altro formano un circolo danzando*). Το μπαλλέττο ολοκληρώνεται με τα ορμητικά unisoni των εγχόρδων να εναλλάσσονται αρχικά με τις συγχορδιακές παρεμβάσεις του συνόλου των πνευστών και με μια δεξιοτεχνική μελωδία, παιγμένη *leggero* από τα πρώτα βιολιά, πλαισιωμένα από τους τριλλισμούς των ξυλίνων[1448] (Kalmus, σελ. 80-85).

[1447] Αυτόθι, σελ. 250-252.

[1448] Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να επανέλθουμε στο «ερώτημα» που θέτει ο C. Clausen αναφορικά με την αποδοχή της μαγείας, όπως αυτή απεικονίζεται στη συγκεκριμένη όπερα, από ένα «σκεπτόμενο ακροατήριο» (ό.π., σελ. 80), καθώς και με τις στρατηγικές που ακολούθησε ο συνθέτης προκειμένου να επιτύχει τον στόχο του. Έχοντας αποκλείσει την αποδοχή της μαγείας τόσο ως «ζώσης πραγματικότητας» (σελ. 80-81), όσο και ως «πολιτικού συμβόλου» (σελ. 84-86), προσφεύγει στο προαναφερθέν έργο του August Wilhelm Schlegel *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, «εκτενή αποσπάσματα του οποίου, μεταφρασμένου στα Ιταλικά το 1817, είχαν αναπαραχθεί στις μεταφράσεις του *Macbeth* από τους Michele Leoni (1814-22) και Carlo Rusconi (1838)», τις οποίες, όπως ήδη επισημάναμε στην αρχή της αναφοράς μας στην παρούσα όπερα (βλ. άνωθι, σελ. 332-333) αποδεδειγμένα είχε χρησιμοποιήσει ο συνθέτης (Clausen, ό.π., σελ. 86-87, παραπ. 20).

Όπως αναφέρει ο Clausen, ο επιφανής Γερμανός μεταφραστής της Σαιξπηρικής δραματουργίας, μολονότι συμμεριζόμενος «τον κεφαλαιώδους σημασίας σκεπτικισμό της Ιταλικής παράδοσης …θεωρούσε ανεπιφύλακτα τις δοξασίες περί μαγείας ως δεισιδαιμονίες», όμως «επεδοκίμαζε την υπό του Shakespeare χρήση αυτών ως δυναμικές εξωτερικεύσεις του βασανιστικά ανεξήγητου, του τρομακτικά ανεξέλεγκτο, του άναρθρα χαοτικού» (αυτ. σελ. 86).

Η θεώρηση αυτή του Schlegel επιβεβαιώνεται, πάντα κατά τον Clausen, στον Σαιξπηρικό *Macbeth* «περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο της Αναγέννησης», κι αυτό λόγω «της πείσμονος άρνησής του ν' απονείμει στις μαγικές υπάρξεις μια μόνιμη σταθερότητα». Όμως, συνεχίζει, *η μεταφορά σε όπερα* διευκολύνει ακόμη περισσότερο την αποδοχή της σύλληψης του Schlegel, «ή στην πραγματικότητα (διευκολύνει) σχεδόν οποιαδήποτε αναδιατύπωση της μαγείας», και αυτό, όπως υποστηρίζει, χάρη στη δυνατότητα της όπερας στο να «αποσυνδέει» τη μουσική από την παρουσία συγκεκριμένων προσώπων επί σκηνής, προδιαθέτοντας γι' αυτά τον ακροατή. Ως παράδειγμα ο Clausen αναφέρει το Πρελούντιο της παρούσης όπερας, όπου «οι ηχητικές ατμόσφαιρες που αργότερα θα αποδειχτεί ότι συσχετίζονται με τη μαγεία, το φόνο και την τρέλλα προηγούνται τόσο του ζεύγους των Macbeth, όσο και των μαγισσών», *αντιστρέφοντας την ακουστική χρονική ακολουθία του θεατρικού*, αλλά και *διευκολύνοντας μιαν ανάγνωση στην οποία η είσοδος των Αδελφών καθιστά ορατή μια προϋπάρχουσα, απροσδιόριστη αίσθηση καταστροφικής ενέργειας, που θα εμψυχώνει τον Macbeth* (αυτ., σελ. 87-88).

Gran Scena delle Apparizione
Εκδοχή 1847: Bureau Central de Musique, n.d.[ca.1849]. Plate B.C. 1027.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_(1851)_bw.pdf.
Εκδοχή 1865: Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A 3177.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Αναφερόμενος ο J. Budden στη συγκεκριμένη Σκηνή, χαρακτηρίζει αυτήν ως «πραγματικό Shakespeare, με το ποιητικό κείμενο παραφρασμένο ή αποδιδόμενο σε συνοπτική μορφή»[1449], ενώ ο F. Noske, υπονοώντας προφανώς την εμφάνιση *τριών* οπτασιών, καθώς και την *τριπλή* προσφώνηση εκάστης εξ αυτών προς τον Macbeth (με το ίδιο του το όνομα), θεωρεί πως «κάθε τι σε αυτήν μοιάζει να παραπέμπει σε μιαν ιδιότυπη ιεροτελεστία, βασισμένη στη Βερντιανή φόρμουλα», χαρακτηρίζοντας όμως αυτήν ως «εκπληκτικά ακανόνιστη» εξ επόψεως μορφής. Επισημαίνει ωστόσο ο μελετητής πως το συγκεκριμένο σχήμα «είναι απολύτως λογικό, καθώς οι φωνές των φαντασμάτων είναι όχι μόνο ανισοδύναμες (ο πολεμιστής είναι μπάσσος, τα δύο παιδάκια είναι σοπράνο), αλλά και ο ίδιος ο Macbeth είναι πάρα πολύ εκστασιασμένος για να υπακούσει στους κανόνες της ιεροτελεστίας». Για τον λόγο αυτόν, καταλήγει, επειδή δηλαδή «οι παρεμβάσεις του και οι παρερμηνείες του είναι, εξ επόψεως

Όμοια με τη δυνατότητα αυτή *του συνδυασμού του άϋλου, αφηρημένου ήχου με την απουσία προσώπων επί σκηνής*, συνεχίζει ο Clausen, υπάρχει και η δυνατότητα *συνδυασμού του άϋλου, αφηρημένου ήχου με μια σιωπηλή θεατρική παρουσία* (σελ. 88). Υπενθυμίζοντας πως το μπαλλέττο δεν αποτελεί παρά «μια προσαρμογή της σκηνής της Εκάτης του θεατρικού», θεωρεί πως *εξ επόψεως δραματουργικής*, «αυτό ωθεί ταυτόχρονα προς δύο κατευθύνσεις»: αφ' ενός, «σε περίπτωση που οι εξαιρετικά λεπτομερείς οδηγίες του Verdi ακολουθούνται και το ακροατήριο καταφέρνει να συλλάβει τα σημαινόμενά τους», έχει ως θέμα του τον έλεγχο της Εκάτης στις μάγισσες˙ αφ' ετέρου όμως, συνεχίζει ο μελετητής, «όταν πρόκειται για παράσταση της όπερας στο θέατρο, οι λεπτομερείς περιγραφές του Verdi μπορούν να παρερμηνευτούν». Με δεδομένη την αδιανόητη εκφώνησή τους κατά τη διάρκεια της παράστασης, ή την εκ των προτέρων διανομή τους, είναι επίσης αναπόφευκτο, ιδιαίτερα για έναν μη εκπαιδευμένο ακροατή, να μη γίνει κατανοητή η σημασία των κινήσεων της Εκάτης. Αλλά «ακόμη κι αν γινόταν, γεγονός θα ήταν πως η μεταμόρφωση της σκηνής του Shakespeare με την ομιλούσα Εκάτη σε μια άνευ κειμένου σύνθεση παντομίμας, χορού και ορχηστρικής μουσικής κάνει ένα βήμα προς την κατεύθυνση να εξασφαλίσει αυτό ως προς το οποίο ο Montazio (μουσικοκριτικός του 19ου αιώνα, βλ. το σχετικό λήμμα εν: Oxford Music Online) θεωρούσε ότι υστερεί η Τρίτη Πράξη της αρχικής εκδοχής της όπερας»: *το «πάντρεμα» της φανταστικής μουσικής με κείμενο*, αποτέλεσμα – κατά τον παραπάνω κριτικό – της απόστασης που διαχώριζε τον Verdi από «το υψηλό επίπεδο ιδεαλισμού στο οποίο είχαν διακριθεί οι πέραν των Άλπεων συνθέτες» (σελ. 88).

Κατά τον Clausen ωστόσο, εν προκειμένω «το φανταστικό δεν ενώνεται, αλλά διαχωρίζεται από τον λόγο˙ τώρα είναι η όπερα εκείνη που παρουσιάζει μια πράξη χωρίς όνομα, εδώ η μουσική αποκόπτεται όχι από την θεατρική παρουσία, αλλά από τη λεκτική σημασία». Κατά τον συγγραφέα «είναι σίγουρα ενδιαφέρον το γεγονός ότι, ακριβώς κατά τη διάρκεια αυτού που προφανώς αποτελεί την κατ' εξοχήν εκλεπτυσμένη, ραφιναρισμένη μουσική που αναφέρεται στη μαγεία σ' όλη την όπερα, τόσο οι Μάγισσες, όσο και η Εκάτη αποστερούνται του λόγου». Χάρη σ' αυτόν τον διαχωρισμό, ολοκληρώνει ο μελετητής, «η μαγεία μεταφέρεται στον χώρο του άρρητα απροσδιόριστου» ˙ με αυτήν την έννοια, *η μαγεία λειτουργεί ως καθρέφτης όπου το κοινό προβάλλει τα προσωπικά του βιώματα, που κατά τον Schlegel είναι* «ο φόβος για το άγνωστο, για το ακαθόριστο χάος που κρύβεται πίσω από την φαινομενικά ήρεμη ψυχή, για τη βία που γεννά η φιλοδοξία, ή για την ακαταστασία της κοινωνικής οργάνωσης (αυτ., σελ. 89).

[1449] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 302.

δραματικής, περισσότερο ενδιαφέρουσες απ' ό, τι οι μαντικές ρήσεις, η σκηνή κυριαρχείται από αυτόν μάλλον, παρά από παρερχόμενες οπτασίες»[1450].

Εξ επόψεως μουσικής επεξεργασίας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύγκριση επιμέρους τμημάτων της αρχικής εκδοχής της όπερας (1847) με αντίστοιχα εκείνης του Παρισιού (1865), η οποία, «σημαντικά αναθεωρημένη…, προκειμένου να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στο αρμονικό και ορχηστρικό της υπόβαθρο, περιορίζει κάπως τη μελωδική γραμμή, αποτελουμένη από σύντομα αλλά εντυπωσιακά μουσικά επεισόδια»[1451].

Στην εκδοχή του 1847 η πρώτη προσφώνηση του Macbeth προς τις μάγισσες – *Che fate voi, misterïose donne?* – αλλά και η απάντηση εκείνων – *Un opra senza nome* – βρίσκονται, εξ επόψεως τονικού πλαισίου, σε απόλυτη συνάφεια, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τη Σκηνή που έχει προηγηθεί: η φράση του βασιλιά στη Μι μείζονα, τονικότητα στην οποία έχει καταλήξει το χορωδιακό, ακούγεται ως η συνέχεια εκείνου, ενώ η φράση των μαγισσών, έπειτα από την παρεμβολή της αρμονίας της Υποδεσπόζουσας από την ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα, καταλήγει ωσαύτως στην παραπάνω τονικότητα (B.C., σελ. 166, μ. 1-5). Στην Παρισινή εκδοχή αντίθετα, το αρμονικό υπόβαθρο της μιας φράσης ουδόλως σχετίζεται με της άλλης: στη Ντο μείζονα που πλαισιώνει την προσφώνηση του Macbeth, δοσμένη με τον πλέον «κατηγορηματικό» τρόπο από το σύνολο των εγχόρδων και τα φαγκόττα, «απαντά» η «απομακρυσμένη» Ελάσσων Πέμπτη της απόκρισης των μαγισσών. Η αισθητή αυτή διαφοροποίηση, σε συνάρτηση μάλιστα με τον περισσότερο «επίσημο» χαρακτήρα που προσλαμβάνει η φράση των Μαγισσών (*solenne*, μια επισήμανση ωστόσο που απουσιάζει από την αρχική εκδοχή!), με την επανάληψη ενός και του αυτού φθόγγου (Σολ), διαχωρίζει σαφώς τον εσωτερικό κόσμο του βασιλιά από εκείνον των «πνευμάτων», δίδοντας έμφαση στο έργο τους και προετοιμάζοντας κατάλληλα για όσα πρόκειται να επακολουθήσουν (Kalmus, σελ. 86, μ. 11 – σελ. 87, μ. 4).

Η απαίτηση του Macbeth να γνωρίσει το πεπρωμένο του με κάθε τρόπο και μέσο, παραβαίνοντας και αυτά τα όρια της ανθρώπινης φύσης, αποδίδεται με τον ίδιο σχεδόν τρόπο σε αμφότερες τις εκδοχές. Στην ήδη γνωστή μελέτη του αναφορικά με την *τονική μορφή* και τον *συμβολισμό των τονικοτήτων* στον Macbeth ο M. Chusid, επισημαίνοντας εν προκειμένω την είσοδο της ορχήστρας με την τονική περιοχή του *Ντο* ακριβώς «στην τονισμένη συλλαβή της λέξης "destin"», είτε ως μείζων (1847) είτε ως ελάσσων (1865), θεωρεί τη συγκεκριμένη τονική οξύτητα ως σχετιζομένη (εκτός των άλλων) και «με το πεπρωμένο του Macbeth»[1452]. Στην Παρισινή εκδοχή ωστόσο, η παραπάνω αναφορά του βασιλιά αποκτά ξεχωριστή ένταση χάρη στην ορχηστρική συνοδεία: τη θέση των αρπισμών στα μπάσσα των εγχόρδων καταλαμβάνουν βίαια περάσματα σε αυτά, με τα οποία όμως συμπράττουν και τα πρώτα βιολιά, και στο τέλος της φράσης, το σύνολο της συγκεκριμένης ομάδας. Εξ ετέρου, το δέος που προκαλεί η πρό(σ)κληση του Macbeth, ως η τραγικότητα του ανθρώπου που επιθυμεί να γνωρίσει το μέλλον του, όποιο κι αν είναι αυτό, αποδίδεται στην Παρισινή εκδοχή με λιτό αλλά έντονα εκφραστικό τρόπο και συγκεκριμένα με μια ακαριαία όσο και στιγμιαία «κρούση» της συγχορδίας της Δεσπόζουσας στην παραπάνω τονικότητα, αλλά και με ένα παρατεταμένο Σολ^3 από το *φαγκόττο*: ο απόηχος της αγωνίας, αλλά και ο φόβος του ανθρώπου μπροστά στο άγνωστο, ή και στον επερχόμενο θάνατο, καθώς

[1450] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 249-250.
[1451] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 102.
[1452] «Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 257. Όσον αφορά στην πρώτη εκδοχή της όπερας ωστόσο, ο συγγραφέας δεν αναφέρει ρητώς την Ντο μείζονα, αλλά κάνει λόγο απλά για *ηχητικό πλαίσιο* (sonority) του Ντο.

ταυτόχρονα με το φαγκόττο τον παραπάνω φθόγγο αποδίδουν τα βιολιά και οι βιόλες, όμως στο ρυθμικό σχήμα του ανάπαιστου, που, κατά τον Noske, αποτελεί μια εκ των τριών μουσικών απεικονίσεων του θανάτου[1453] (Kalmus, σελ. 87, μ. 5 – σελ. 88, μ. 2).

Ανταποκρινόμενες οι μάγισσες στο αίτημα του βασιλιά, του ζητούν να επιλέξει ανάμεσα στις «άγνωστες δυνάμεις» που εκείνες υπηρετούν, ή στις ίδιες:

Dalle incognite Posse udir lo vuoi,

Cui ministre obbediam, ovver da noi?

Η αναφορά των μαγισσών σε εξωκοσμικές δυνάμεις αποδίδεται με το ενδεδειγμένο για την περίσταση *ιερατικό* στυλ απαγγελίας, που όμως στην πρότερη εκδοχή της όπερας διακόπτεται κάπως απότομα, με μια μάλλον απρόβλεπτη ανιούσα 4η στο τέλος του δεύτερου στίχου (B.C., σελ. 166, μ. 12-15). Περισσότερο ομαλή η αντίστοιχη κατάληξη της Παρισινής εκδοχής, καθώς η φράση καταλήγει με μια κατιούσα χρωματική κίνηση, πραγματοποιώντας πτώση στη Ρε ύφεση μείζονα.

Σε ανάλογο ύφος απαντά και ο Macbeth, επιλέγοντας δυνάμεις πέραν του κόσμου, προκειμένου να χυθεί άπλετο φως στο σκοτεινό όσο και αινιγματικό μέλλον του:

Evocatele pur,

Se del futuro

Mi possono chiarir l' enigma oscuro.

Σε αμφότερες τις εκδοχές η παραπάνω φράση του Macbeth συνδέεται τονικά με την κατάληξη της φράσης των μαγισσών. Στην αρχική εκδοχή ωστόσο, η αρμονική της επεξεργασία παρουσιάζεται μάλλον πενιχρή (B.C., σελ. 167, μ. 1-5), σε αντίθεση με τη σύντομη αλλά ιδιαίτερα εμπλουτισμένη επεξεργασία της Παρισινής εκδοχής. Ταυτόχρονα η *μείζονα συγχορδία με θεμέλιο το Φα* στην οποία καταλήγει η φράση προετοιμάζει, εξ επόψεως αρμονικής, το τονικό πλαίσιο για την έναρξη της καθαυτό Ιεροτελεστίας, λειτουργώντας ως Δεσπόζουσα της Σι ύφεση ελάσσονος, την οποία, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ο Chusid συσχετίζει με το υπερφυσικό στοιχείο και τις δυνάμεις του[1454] (Kalmus, σελ. 88, μ. 5-10).

Η ορχήστρα αναλαμβάνει και πάλι πρωτεύοντα ρόλο, προαναγγέλλοντας την επίκληση με την ανάκρουση του «θέματος των χαλκίνων», γνωστού ήδη από το Πρελούντιο[1455], προσφέροντας ταυτόχρονα μιαν άλλη μουσική απεικόνιση του θανάτου, αυτή τη φορά με το *παιονικό* ρυθμικό σχήμα[1456]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρμονική ανάπτυξη που πραγματοποιείται με βάση το συγκεκριμένο μοτίβο, το οποίο μάλιστα, περιοριζόμενο στην επανάληψη του φθόγγου της Τονικής και μόνο (Σι ύφεση), λειτουργεί και ως *ισοκράτης*: αρχίζοντας από την ανάκρουση της Ι βαθμίδας της παραπάνω τονικότητας, ακολουθεί μια ανιούσα χρωματική κίνηση ανά μέτρο, οδηγώντας μέσα από δύο συγχορδίες 7ης ελαττωμένης στη Δεσπόζουσα και πραγματοποιώντας στη συνέχεια τελεία πτώση. Ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενορχήστρωση, ασύγκριτα πιο δυναμική στην Παρισινή εκδοχή: δίδοντας και εδώ ο συνθέτης την παραπάνω αρμονική επεξεργασία στην ομάδα των εγχόρδων, ενισχύει το μέρος του ισοκράτη με τα τρία τρομπόνια, έχοντας μάθει, κατά

[1453] «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 189.
[1454] «Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 250.
[1455] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 281.
[1456] Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 172 και 189.

τον Budden, πως τα συγκεκριμένα χάλκινα είναι τα πλέον ενδεδειγμένα προκειμένου να ξεχωρίσουν τρίηχα με δέκατα έκτα[1457]. Ανάλογα ενδιαφέρουσα στη συγκεκριμένη εκδοχή και η χρήση των κόρνων, οι κρατημένοι χαμηλοί φθόγγοι των οποίων αποδίδουν τον ίδιο φθόγγο-pédale από κοινού με τα φαγκότα και το μπάσσο τρομπόνι. Η επίκληση – *Dalle basse e dall' altre regioni, / Spirti erranti, salite, scendete!* – αποδίδεται από το σύνολο της χορωδίας των μαγισσών, με ανιόντες και κατιόντες αρπισμούς των αρμονιών της Τονικής και της Υποδεσπόζουσας αντίστοιχα, ενώ τις φωνές διπλασιάζουν οι τρομπέττες και τα κλαρινέττα. Στην κατάληξη κάθε στίχου παρεμβάλλεται το αρχικό μοτίβο, αποδιδόμενο με την ίδια ακριβώς ενορχήστρωση (Kalmus, σελ. 89-90, μ. 4).

Η εμφάνιση της *πρώτης οπτασίας – una testa coperta d' elmo* – επέρχεται ταυτόχρονα με μια ραγδαία ανατροπή του τονικού πλαισίου, που πραγματοποιεί η εντελώς απρόσμενη εμφάνιση μιας συγχορδίας 7ης ελαττωμένης, αποδιδομένη από τα χάλκινα πνευστά με συγχορδιακούς σχηματισμούς επαναλαμβανόμενων φθόγγων και σε μορφή τριήχων καθώς και με τριλλισμούς στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά. Οι σχετικές τροποποιήσεις της Παρισινής εκδοχής αφορούν πιθανώς σε λεπτομέρειες, όμως συμβάλλουν αποφασιστικά στην απρόσκοπτη, συνεχή ροή του μουσικού κειμένου, διατηρώντας έτσι αμείωτη τη δραματική ένταση. Συγκεκριμένα, ενώ στην εκδοχή του 1847 η εν λόγω αρμονία της 7ης ελαττωμένης προετοιμάζεται μ' έναν σχετικά εκτενή ρολλισμό στα τύμπανα ταυτόχρονα με crescendo (B,C., σελ. 167, μ. 18), στη μετέπειτα εκδοχή η παραπάνω αρμονία εμφανίζεται εντελώς απρόβλεπτα και αναπάντεχα, αμέσως μόλις οι μάγισσες ολοκληρώσουν τη φράση τους. Ως εκ τούτου, στην ύστερη εκδοχή της όπερας, η παρουσία της πρώτης οπτασίας κάνει πολύ πιο έντονη την αίσθηση του τρόμου, προσεγγίζοντας έτσι περισσότερο την ψυχολογία του ήρωα. Επιπλέον ο συνθέτης γεφυρώνει στην εν λόγω εκδοχή το μικρό κενό ανάμεσα στην παρουσία της οπτασίας και στον σύντομο διάλογο μεταξύ του Macbeth και των μαγισσών που προηγείται του χρησμού με μια ενδιαφέρουσα μελωδικά ανιούσα χρωματική κίνηση στα βιολοντσέλλα, που ακούγεται σαν απόηχος της κλιμακούμενης αγωνίας που διακατέχει τον ήρωα στην πρώτη του επαφή με τις εξωκοσμικές δυνάμεις (Kalmus, σελ. 90, μ. 4 – σελ. 91, μ. 3).

Καθώς η τονικότητα που πλαισιώνει τον παραπάνω διάλογο είναι η Μι ύφεση ελάσσων, η κατάληξή της στη Ντο ύφεση μείζονα δημιουργεί τη δέουσα ατμόσφαιρα μυστηρίου που απαιτείται για την εκφώνηση του πρώτου χρησμού προς τον Βασιλιά:

O Macbetto! Macbetto! Macbetto!

Da Macduffo ti guarda prudente!

Οι διαφορές μεταξύ των δύο εκδοχών ως προς την αρμονική επεξεργασία της παραπάνω φράσης χρήζουν και πάλι ιδιαίτερης αναφοράς: μέσα από μια απόλυτα «προβλέψιμη» αρμονική διαδοχή, αποτελουμένη από την ακολουθία των βαθμίδων I-IV-V-I, ο χρησμός της *κεφαλής του πολεμιστή* στην εκδοχή του 1847 ακούγεται ως μια πλήρως ολοκληρωμένη πρόβλεψη, έτσι ώστε η επιθυμία του Macbeth προς αυτήν – *Solo un moto* – αλλά και η επισήμανση των μαγισσών προς αυτόν – *Richieste non vuole* – ουσιαστικά να στερούνται νοήματος, πολλώ μάλλον καθώς, όπως σημειώνεται και στην παρτιτούρα, η οπτασία εξαφανίζεται (*sparisce*) ταυτόχρονα με την πτώση (B.C., σελ. 168, μ. 2-11).

Αντίθετα το αρμονικό πλαίσιο της εκφώνησης του παραπάνω χρησμού στην Παρισινή εκδοχή δημιουργεί όντως μιαν ατμόσφαιρα μυστηρίου, καθώς η κατάληξη

[1457] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 302.

της φράσης στη Δεσπόζουσα (σε εναλλαγή με την Ι της Ελάσσονος Τονικής) κάνει τον χρησμό ν' ακούγεται ως «αναπάντητο ερώτημα» μάλλον, παρά ως σαφώς διατυπωμένη πρόβλεψη, συνάδοντας έτσι με το βαθύτερο νόημα της σημασίας των μαντικών προβλέψεων στην όπερα. Το στοιχείο εκείνο ωστόσο που συνδέει τις δύο εκδοχές είναι η ορχηστρική συνοδεία: το αρμονικό υπόβαθρο που πλαισιώνει την απόδοση τόσο του παρόντος χρησμού, όσο και εκείνων που έπονται, αποτελούμενο από συμπαγείς συγχορδιακούς σχηματισμούς, ανατίθεται αποκλειστικά στις τρομπέττες και στα τρομπόνια[1458], τα οποία, ηχώντας «σαν εκκλησιαστικό όργανο από απόσταση»[1459], προσδίδουν και μια αδιαμφισβήτητη θρησκευτική χροιά. Επιπλέον, το ξεχωριστό αρμονικό χρώμα που προσδίδει στον χρησμό στην εκδοχή του 1865 η παρέμβαση μιας συγχορδίας 7ης ελαττωμένης στο 2ο μέτρο τον συνδέει με τις προφητείες των μαγισσών στην αρχή της Α΄ Πράξης της όπερας.

Η τελεία πτώση στη συγκεκριμένη εκδοχή πραγματοποιείται ταυτόχρονα με την διαπίστωση του Macbeth *Tu m' afforzi l' ascolto sospetto!*, που περνά ωστόσο απαρατήρητη, αποδιδόμενη *pp* στην πλέον απλούστερη συγχορδιακή της εκδοχή, από τα βιολιά και τις βιόλες. Εξ αντιθέτου, ασύγκριτα μεγαλύτερη έμφαση δίδεται στο αίτημα του Macbeth για περαιτέρω διευκρινίσεις. Αφ' ενός μεν το αρμονικό υπόβαθρο για την εκφορά του σχετικού στίχου (*μείζων συγχορδία με θεμέλιο το Ντο*) συνάδει απόλυτα με το υπάρχον αρμονικό πλαίσιο (*Νρ* της Σι ελάσσονος), αφ' ετέρου δε η εξαφάνιση της οπτασίας πλαισιώνεται από την ορχήστρα με ασύγκριτα μεγαλύτερη ένταση, όπου κρατημένες συγχορδίες από το σύνολο των πνευστών συνδυάζονται με αλλεπάλληλους αρπισμούς από τα έγχορδα, ενώ «λιγότερο αποτελεσματική» αποβαίνει κατά τον Budden η χρήση του Gong, καθώς, όπως αναφέρει, «γενικά δεν ακούγεται επαρκώς»[1460] (Kalmus, σελ. 91, μ. 3 – σελ. 93, μ. 1).

Η παραπάνω αρμονία, με την προσθήκη της μικρής 7ης, οδηγεί με τον πλέον φυσικό τρόπο στη Φα ελάσσονα και μέσω αυτής στη Ντο ελάσσονα, τονικότητα όπου οι μάγισσες προαναγγέλλουν την εμφάνιση της *δεύτερης οπτασίας*. Η παρουσία του αιμόφυρτου παιδιού – *un fanciulo insanguinato* – προαναγγέλλεται με σαφώς δραματικότερο τρόπο, ιδιαίτερα στη δεύτερη εκδοχή, καθώς το αισθητά εκτενέστερο unisono των εγχόρδων εμπλουτίζεται και με συνεχή χρωματική κίνηση.

Το τονικό πλαίσιο για την εκφώνηση του δεύτερου χρησμού ορίζεται από τη Ρε ύφεση μείζονα, που προσεγγίζεται με ανιούσα κίνηση ημιτονίου στην κατάληξη της φράσης των μαγισσών, αποδιδομένης σε *ιερατικό* στυλ: *Taci, e n' odi le occulte parole*. Η αρμονική επεξεργασία του συγκεκριμένου χρησμού στην πρώτη εκδοχή της όπερας είναι ανάλογα δομημένη με εκείνην του πρώτου: η απόδοση των σχετικών στίχων του λιμπρέττου – *O Macbetto! Macbetto! Macbetto ! / Esser puoi sanguinario, feroce: / Nessun nato di donna ti muoce* – πραγματοποιείται κατά βάσιν σ' έναν και μόνο φθόγγο, ενώ η μεταβολή του τονικού ύψους εξυπηρετεί αποκλειστικά τις ανάγκες της πτώσης. Ανάλογα προβλέψιμη εν προκειμένω και η αρμονική επεξεργασία: η αρχική συγχορδία της Τονικής ακολουθείται από εκείνην της Ελάσσονος Τονικής, ενώ η παρεμβολή μιας *ντιμινουίτας* απλά οδηγεί σε πτώση στην παραπάνω περιοχή (B.C., σελ. 169, μ. 4-9).

Αντίθετα, τόσο η μελωδική όσο και η αρμονική επεξεργασία της Παρισινής εκδοχής στο συγκεκριμένο σημείο παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον: έχοντας ήδη

[1458] «…στα φαγκόττα, στις τρομπέττες, στα τρομπόνια και στο cimbasso» κατά τον Budden (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 302), ο οποίος προφανώς αναφέρεται στην πρότερη εκδοχή.

[1459] Αυτόθι.

[1460] Αυτόθι. Και στην παρούσα περίπτωση ο συγγραφέας έχει κατά νουν την πρώτη εκδοχή, καθώς κάνει λόγο για χρήση του συγκεκριμένου ιδιοφώνου όχι μόνο κατά την εξαφάνιση, αλλά και κατά την εμφάνιση της κάθε οπτασίας.

μεταφέρει ο συνθέτης την προηγούμενη φράση των μαγισσών κατά μια 5η οξύτερα, αποφεύγει να καταστήσει σαφή την τονικότητα της Ρε ύφεση ήδη από την αρχή της απόδοσης του χρησμού. Καθώς η εν λόγω φράση καταλήγει στο Λα ύφεση, δράττεται της ευκαιρίας να αρχίσει την αρμονική επεξεργασία από την αρμονία της Δεσπόζουσας με 7η, αποσταθεροποιώντας μάλιστα στο επόμενο δίμετρο το τονικό πλαίσιο με μια ανιούσα χρωματική κίνηση προς μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης. Ανάλογη επεξεργασία επιφυλάσσει ωστόσο και για τη μελωδική γραμμή, κινώντας αυτήν έπειτα από ακόμη ένα δίμετρο ανιόντως κατά ημιτόνιο, με ανάλογη μεταβολή του συνοδευτικού πλαισίου. Μέσα από την όλη επανεπεξεργασία, με αμφιλεγόμενο το τονικό πλαίσιο και σε συνδυασμό με την κίνηση κατά ημιτόνια και τη χρήση συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, επιτυγχάνει ο συνθέτης μια περισσότερο πιστή απεικόνιση της κλιμακούμενης ιεροτελεστίας, κυρίως όμως καταφέρνει να αποδώσει μουσικά το αμφιλεγόμενο νόημα του χρησμού, σε σχέση μάλιστα με εκείνο του προηγηθέντος.

Η τονικότητα της Ρε ύφεση μείζονος καθίσταται αδιαμφισβήτητη με την τελεία πτώση που πραγματοποιείται κατά την ολοκλήρωση του χρησμού, ενώ η οπτασία εξαφανίζεται μέσα από ένα ξέσπασμα της ορχήστρας πανομοιότυπο με το αντίστοιχο της πρώτης (Kalmus, σελ. 94, μ. 2 – σελ. 95, μ. 3). Τελώντας σε πλήρη σύγχυση ο ήρωας, αποφασίζει να χαρίσει τη ζωή στον Macduff: «La tua vita, Macduffo, perdonno», μεταβάλλοντας όμως άρδην την απόφασή του, επιθυμώντας τον θάνατό του: *No!...morrai! sul regale mio petto* / *Doppio usbergo sarà la tua morte!*.

Η απόδοση των παραπάνω στίχων αποτελεί σημείο αιχμής ανάμεσα στις δύο εκδοχές της όπερας. Στην αυθεντική παρτιτούρα, ο συνθέτης αρκείται σ' ένα *recitativo*, εκδιπλούμενο σε τρεις ενότητες. Στην πρώτη από αυτές, αντίστοιχα με τον πρώτο από τους παραπάνω στίχους, η πρώτη απόφαση του Macbeth αποδίδεται με μια χαρακτηριστική μεταβολή του τονικού πλαισίου εναρμονίως προς την τονικότητα της Λα μείζονος και που επισφραγίζεται μάλλον αδιάφορα με ένα *ff* άρπισμα από τα πνευστά. Η απότομη μεταστροφή του ωστόσο αποδίδεται με σχετικά επιφανειακό τρόπο: ένα βίαιο πέρασμα με τα έγχορδα σε unisono, για να καταλήξει με μια υποτυπώδη πτώση στη Ρε ελάσσονα (B.C., σελ. 169, μ. 11 – σελ. 170, μ. 2). Αντίθετα στην εκδοχή του Παρισιού, ο πρώτος στίχος αποδίδεται με μια σχετικά εκτενή μελωδική φράση, στην περιοχή της Υποδεσπόζουσας (Σολ ύφεση), η οποία, ως άμεσα σχετιζομένη με την Ρε ύφεση του χρησμού, κάνει την απόφαση του Macbeth να χαρίσει τη ζωή στον Σκωτσέζο ευγενή ν' ακούγεται ως φυσικό επακόλουθο των όσων προέβλεψε ο χρησμός. Στη συνέχεια ωστόσο ο συνθέτης, αποδίδει την απόλυτα διαταραγμένη προσωπικότητα του βασιλιά ανατρέποντας άρδην το παραπάνω τονικό πλαίσιο με αλλεπάλληλες συγχορδιακές κρούσεις στα έγχορδα, που αρχικά δίδουν την εντύπωση μετατροπίας προς την περιοχή της Σχετικής Ελάσσονος, γρήγορα όμως, μέσα από μια σύντομη χρωματική κίνηση, καταλήγουν (και πάλι εναρμονίως!) στην Ελάσσονα Τονική. Κατά τον Budden, στο σημείο αυτό πραγματοποιείται η «πλέον θεαματική, αλλά και αναγκαία βελτίωση» σε σχέση με την εκδοχή του 1847, καθώς ο Verdi «διεύρυνε αυτό που αρχικά ήταν ένα τυπικό recitativo…σ' ένα τμήμα ενός γρήγορου arioso…πάνω σε μια πυκνή συνοδεία». Κατά τον συγγραφέα «είναι πολύ σύντομο, όμως η τονική και η ρυθμική του σταθερότητα δίδουν σε αυτό την αίσθηση μιας οριστικής απόφασης, λαμβανομένης σε πλήρη επίγνωση των όσων θα επακολουθήσουν»[1461] (Kalmus, σελ. 95, μ. 2 – σελ. 97, μ. 4).

Η τελευταία εξαγγελία του Macbeth ωστόσο διακόπτεται από την επικείμενη εμφάνιση της *τρίτης οπτασίας*: «*sorge un fanciullo coronato che porta un arboscello*».

[1461] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 302.

Στην πρότερη εκδοχή της όπερας ο συνθέτης εισάγει την εμφάνιση του εστεμμένου παιδιού συνενώνοντας το πρώτο δίμετρο της μουσικής που προηγείται της πρώτης οπτασίας με τη φράση που προηγήθηκε της δεύτερης. Η έκπληξη του βασιλιά στη θέα της παραπάνω οπτασίας – *Ma che avvisa quel lampo, quel tuono? / Un fanciullo col serto dei Re!* – αποδίδεται με μιαν απλή μελωδική γραμμή, με υπόβαθρο συγχορδίες από τα έγχορδα, που οδηγούν, μέσα από μια υποτυπώδη αρμονική διεργασία, στη Μι ύφεση ελάσσονα (B.C., σελ. 170, μ. 2-9).

Αντίθετα η παρουσία της εστεμμένης οπτασίας στην Παρισινή εκδοχή προετοιμάζεται με ιδιαίτερα θεαματικό τρόπο: βασιζόμενος ο συνθέτης στις πολλαπλές λειτουργικές δυνατότητες μιας συγχορδίας 7ης ελαττωμένης, διατηρεί αναλλοίωτο τον αρμονικό ιστό σε σχέση με την πρότερη εκδοχή, καθώς η VII7 της Φα δίεση ελάσσονος *εναρμονίζεται* μ' εκείνην της Ντο. Όμως το θυελλώδες ορχηστρικό tutti κατά την απόδοση της παραπάνω αρμονίας πραγματοποιείται εδώ προτού ο ήρωας ολοκληρώσει τη φράση του, μετεξελισσόμενο σ' ένα περιεκτικό unisono από μόνα τα έγχορδα (Kalmus, σελ. 97, μ. 4-6).

Με τον βασιλιά καταβεβλημένο από τις αλλεπάλληλες και αλλοπρόσαλλες εμφανίσεις εξωκοσμικών δυνάμεων, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο οι παραπάνω στίχοι ν' αποδοθούν με μικρές, διάσπαρτες φράσεις, όμοιες με recitativo, ενώ στην Παρισινή εκδοχή είναι εντυπωσιακές οι λεπτομερείς επισημάνσεις του συνθέτη ως προς την εκφορά αυτών, αποκαλύπτοντας την επιθυμία του να διεισδύσει όσο το δυνατόν περισσότερο στο βάθος της ψυχής του ήρωα: όπως θα ήταν αναμενόμενο, ο Macbeth σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να «τραγουδήσει», αλλά να «μιλήσει» (*parlante*), και μάλιστα με όσο το δυνατόν λιγότερη ένταση, κάτι που σημαίνεται διαρκώς και με πολλαπλούς όρους: *ppp, voce muta, sempre più p*. Ασύγκριτα εκφραστικότερο εδώ και το συνοδευτικό πλαίσιο, αποτελούμενο αρχικά από ένα δυνατό Μι^2 από τα κλαρινέττα, από το οποίο αναδύεται κατά τον Budden «μια σιωπηλή διαδοχή συγχορδιών από τα έγχορδα», όμοια μ' εκείνην που ακολούθησε τη δολοφονία του Duncan στην Α΄ Πράξη[1462], αλλά και μακρινός απόηχος από το μπαλλέττο, και συγκεκριμένα από το θέμα που πλαισίωνε την απόδοση θρησκευτικών τιμών από τις μάγισσες προς την Εκάτη (Kalmus, σελ. 98).

Ο τρίτος και τελευταίος χρησμός – *Sta d' animo forte: / Gloriöso, invincibil sarai / Fin che il bosco di Birna vedrai / Ravviarsi, e venir contro te* – αποδίδεται στην πρότερη εκδοχή μέσα από καθιερωμένα μελωδικά και αρμονικά σχήματα. Διατηρώντας την τονικότητα της Μι ύφεση ελάσσονος, η μελωδική γραμμή της *οπτασίας* διατηρείται σχεδόν αμετακίνητη στο Μι^4 ύφεση σχεδόν καθ' όλη την εκφώνηση του χρησμού, με μοναδική εξαίρεση το ανιόν ημιτόνιο λίγο πριν την πτώση. Το ίδιο προβλέψιμο και το αρμονικό υπόβαθρο, με απόλυτα σύμφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις, ενώ η παραπάνω κίνηση ημιτονίου οδηγεί στην επίσης σύμφωνη Νρ (B.C., σελ. 170, μ. 11 – σελ. 171, μ. 3).

Οι διαφοροποιήσεις που επιφέρει η Παρισινή εκδοχή στο σημείο αυτό είναι ακόμη πιο καίριες σε σχέση με τις αντίστοιχες στις δύο προηγηθείσες οπτασίες. Η τονικότητα της Ρε ελάσσονος, καθιερωμένη με την πτώση στο τέλος της φράσης του Macbeth ανατρέπεται τώρα πλήρως, αλλά όχι με «βίαιο» τρόπο: πρόσφορη αναδεικνύεται για πολλοστή φορά μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, επερχόμενη όμως με κατιούσα χρωματική κίνηση και πάνω στο ίδιο «μπάσσο» (Λα). Δεν είναι ωστόσο παρά μόνο η αρχή του χρησμού που αποδίδεται σ' αυτό το αρμονικό πλαίσιο: κινουμένη η μελωδική γραμμή της σοπράνο με ανιούσα κίνηση ημιτονίου ανά δίμετρο, καθιστά αναγκαία την

[1462] Αυτόθι. Βλ. και σελ. 287, υποσημ.*.

αρμονική της υποστήριξη από μια διαδοχή ομοειδών συγχορδιών, εισαγομένων με ανάλογες κινήσεις (Kalmus, σελ. 99, μ. 2 – σελ. 100, μ. 2).

Η εξαφάνιση της οπτασίας στην πρότερη εκδοχή επικυρώνει τη Μι ύφεση ελάσσονα με τον ήδη γνωστό από τα προηγούμενα οράματα τρόπο. Ανάλογα ωστόσο εξαφανίζεται η οπτασία και στην εκδοχή του 1865, αποπνέοντας όμως την αίσθηση ικανοποίησης που ασφαλώς θα προξένησε στον βασιλιά ο χρησμός, με την πτώση στη Μι ύφεση μείζονα. Τα ευοίωνα συναισθήματα του Macbeth απηχούνται και στο «κατά πολύ εκτενέστερο arioso» που ακολουθεί, «το οποίο ισοδυναμεί σχεδόν με cabaletta», αντικαθιστώντας την «απλή, μακρόσυρτη φράση στη Φλωρεντινή παρτιτούρα»[1463] (Kalmus, σελ. 99, μ. 2 – σελ. 104).

Η ακατάσχετη επιθυμία του βασιλιά να γνωρίσει ακόμη περισσότερο τι του επιφυλάσσει το μέλλον του, εκτοξεύοντας ακόμη και απειλές ενάντια στις μάγισσες, έχει ως αποτέλεσμα κατ' αρχάς την ολοκλήρωση της πρώτης αυτής φάσης της επιτελουμένης ιεροτελεστίας, πανομοιότυπα για αμφότερες τις εκδοχές της όπερας: με υπόβαθρο μιαν ιλιγγιώδη, κατά τον Budden, διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης παιγμένων σε τρέμολο από το σύνολο των εγχόρδων και πάνω σ' ένα κρατημένο Λα από το σύνολο των χαλκίνων, το φλάουτο, το ottavino και τα όμποε, *la caldaja cade sotterra* (Kalmus, σελ. 104, μ. 7 – σελ. 105, μ. 4).

Την απορία του Macbeth για το συμβάν – La caldaja è sparita! perché? – πλαισιώνει η ορχήστρα αποδίδοντας για άλλη μια φορά το γνωστό «μοτίβο του θανάτου», αυτή τη φορά στο σχήμα του *διπλού ανάπαιστου*, προοιωνίζουσα με τον πλέον εύγλωττο τρόπο τον επερχόμενο θάνατο, «το τέλος που προμηνύει η "αρνητική" προφητεία»[1464] (Kalmus, σελ. 105, μ. 6 – σελ. 106, μ. 2).

Ο «ήχος από γκάιντες κάτω απ' τη γη» – *suono sotterraneo di cornamusa* – εισάγει στην επόμενη φάση της ιεροτελεστίας, όπου *otto Re passano l' uno dopo d' altro*, ενώ *da ultimo viene Banco con uno specchio in mano*. Η αναφορά αυτή σε *οκτώ* βασιλιάδες αναδεικνύει, κατά τον Noske, «τον ρόλο που διεδραμάτισε η προσαρμογή του δράματος από τον Schiller στη δημιουργία του λιμπρέττου». Όπως επισημαίνει ο μελετητής, «ενώ το αρχικό σχέδιο δηλώνει ευθέως την εμφάνιση οκτώ βασιλιάδων (ο τελευταίος μ' έναν καθρέφτη στο χέρι του) *και με το φάντασμα του Banquo ν' ακολουθεί*, ο Schiller ομιλεί κατά βάσιν για *οκτώ* μονάρχες, *ο τελευταίος των οποίων είναι ο Banquo* μ' έναν καθρέφτη». Η μεταβολή αυτή θεωρείται από τον Noske ως ιδιαίτερα σημαντική, καθώς «όχι μόνο αναιρεί την τριπλή δομή της πομπής (*εννιά* βασιλιάδες στον Shakespeare, *οκτώ* στον Schiller), αλλά επιπλέον είναι και παράλογη, καθώς ο Banquo ουδέποτε υπήρξε βασιλιάς». Αναφερόμενος πάντως ο μελετητής στην παραπάνω αναφορά του λιμπρέττου, επισημαίνει πως «παρ' όλα αυτά ο Banco του Verdi ανταποκρίνεται στη σκηνική οδηγία του Schiller μάλλον, παρά σ' εκείνην του Shakespeare»[1465]. (Οι σημάνσεις ημέτερες).

[1463] Αυτόθι.

[1464] Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 189.

[1465] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 250.

Coro e ballabile
Εκδοχή 1847: Bureau Central de Musique, n.d. [ca.1849]. Plate B.C. 1027.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_(1851)_bw.pdf.
Εκδοχή 1865: Edwin F. Kalmus, n.d. [1933-70].Catalog A 3177.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Στη θέα του λιπόθυμου Macbeth, έπειτα από τα όσα αναπάντεχα προεμήνυσε γι' αυτόν η πομπή των οκτώ βασιλιάδων, οι μάγισσες, ακολουθώντας τις συμβουλές της Εκάτης, επικαλούνται τη βοήθεια των αιθερίων πνευμάτων, προκειμένου ο βασιλιάς ν' ανακτήσει τις αισθήσεις του:

…….Aerei spirti,

Ridonate la mente al Re svenuto!

Ο θρησκευτικός τόνος στη μελωδική γραμμή της χορωδίας κατά την απόδοση των παραπάνω στίχων είναι εμφανής, χάρη στην αποκλειστική χρήση επαναλαμβανόμενων φθόγγων και παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων. Η τελευταία αυτή παρέμβαση των μαγισσών ανακαλεί αναμφισβήτητα εκείνες στην αρχή ή και στο μέσον της παρούσης Σκηνής, όμως η αισθητή αποδυνάμωση της ορχηστρικής συνοδείας συμβάλλει τώρα αποφασιστικά στην ουσιαστική αποφόρτιση της ατμόσφαιρας. Αυτό καθίσταται αισθητό κυρίως στην εκδοχή του Παρισιού, όπου στη θέση των τριφώνων συγχορδιών της χορωδίας τοποθετείται ένα ανάλογου ύφους unisono, συνοδευόμενο από το τρέμολο των εγχόρδων, αλλά και από έναν εκτενή τριλλισμό από το φλάουτο, ενώ η προσθήκη των λοιπών ξυλίνων στην πτώση ουδόλως επηρεάζει την αίσθηση της αποκλιμάκωσης, χάρη στη χρήση των κατάλληλων περιοχών, αλλά και στην επισήμανση *dolce*.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον παρουσιάζεται στην Παρισινή εκδοχή και το αρμονικό πλαίσιο της απόδοσης των παραπάνω στίχων, οδηγώντας από τη Φα μείζονα και μέσα από μια διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης στη Σι ελάσσονα και τέλος στη μακρινή Φα δίεση μείζονα. Η Ρε μείζων της πρότερης εκδοχής ωστόσο (B.C., σελ. 178, μ. 8-17) υπερτερεί αισθητά, καθώς οδηγεί με απόλυτα φυσικό τρόπο στο *Coro e Ballabile*, ως η τονικότητα αυτού (Kalmus, σελ. 121, μ. 4-10).

Πρόκειται για ένα σύντομο χορωδιακό και ταυτόχρονα χορευτικό μέρος, σε μορφή *rondo*, κοινό σε αμφότερες τις εκδοχές της όπερας[1466], με έντονο τελετουργικό χαρακτήρα. Αυτό διαφαίνεται τόσο από τις επισημάνσεις της παρτιτούρας, όσο – και κυρίως – από αυτό το κείμενο του χορωδιακού.

Ήδη ο συνθέτης σε επιστολή του προς τον ιμπρεσσάριο της Φλωρεντινής όπερας Lanari με ημερομηνία 15 Οκτωβρίου 1846, έκανε λόγο για «ένα χαριτωμένο μικρό μπαλλέττο» (*un piccolo ballabile grazioso*) στο τέλος της Γ΄ Πράξης της όπερας[1467]. Ο Lanari ωστόσο, σε επιστολή του προς τον Piave έναν μήνα αργότερα (23 Νοεμβρίου 1846) υπενθύμιζε στον λιμπρεττίστα την απαγόρευση του χορού κατά την περίοδο της Μ. Τεσσαρακοστής: «*Ti osservo poi che i spiriti aerei, che tu noti devono ballare, bisogna toglierti, come ne scrissi anche in addietro to Verdi, poichè in quaresima sono proibite le danze in qualunque specie e non sono ammissibili*»[1468].

[1466] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 304.
[1467] «Verdi to Lanari», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 11-12. Βλ. και Andreas Giger, «French influences», ό.π., σελ. 121-122.
[1468] «Lanari to Piave», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 17-18.

Σύμφωνα με την περιγραφή του λιμπρέττου, τα ουράνια πνεύματα, ανταποκρινόμενα στην έκκληση των μαγισσών, σπεύδουν προς ενδυνάμωση και ανάνηψη του λιπόθυμου βασιλιά: *Scendono gli spiriti, e mentre danzano intorno a Macbeth, le Streghe cantano*. Η κάθοδος των πνευμάτων περιγράφεται με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο στη σχετικά εκτενή ορχηστρική εισαγωγή, η οποία διακρίνεται για τον έντονα «ατμοσφαιρικό» της χαρακτήρα: ένα εξαιρετικά χαμηλόφωνο (*ppp*) τρέμολο στα βιολιά και στις βιόλες, εναλλασσόμενο με τους αιθέριους αρπισμούς της άρπας και στη συνέχεια μ' εκείνους των ξυλίνων πνευστών, που αποδίδει με τον πλέον ανάγλυφο τρόπο τα όσα αναφέρονται στην παραπάνω αναφορά του λιμπρέττου (Kalmus, σελ. 122-126, μ. 4).

Το κυρίως θέμα του χορωδιακού ακούγεται κατ' αρχάς από τα ξύλινα πνευστά, με τη συνοδεία της άρπας και του pizicato των εγχόρδων, ενώ στη συνέχεια το παραλαμβάνει η χορωδία, τραγουδώντας κατά έκτες (ή τρίτες), αλλά *tutto sottovce e staccato* (Kalmus, σελ. 126, μ. 5 – σελ. 134). Επιπλέον, το κείμενο του λιμπρέττου αποτελείται αποκλειστικά από στίχους τονιζομένους στην προπαραλήγουσα (*sdrucciolo*), μέσα από τους οποίους ο λιμπρεττίστας τονίζει για άλλη μια φορά *το υπερφυσικό και δαιμονικό* περιεχόμενο της Σκηνής[1469] :

Ondine e Silfidi dall' ali candide,

Su quella pallida fronte spirate.

Tessete in vortice carole armoniche,

E sensi ed anima gli confortate.

Σ' ένα σύντομο επεισόδιο στην περιοχή της Δεσπόζουσας, τα πνεύματα φέρονται να επιδίδονται σ' έναν χορό – *gli spiriti danzano* – συνοδευόμενα από την πρώτη «στροφή» του rondo, αποδιδόμενη από τα πρώτα βιολιά και το ottavino, που μάλιστα καλούνται να παίξουν *leggero*, αλλά και *staccato*, συνοδευόμενα από την άρπα: μια ενορχήστρωση που *δεν έλαθε της προσοχής ακόμη και των παλαιοτέρων μελετητών*, οδηγώντας τους στο να επισημάνουν *μουσικούς υπαινιγμούς* με το μπαλλέττο *των κολασμένων καλογραιών* από την Γ΄ Πράξη της όπερας του Meyerbeer *Robert le diable*[1470] (Kalmus, σελ. 135-136).

Έπειτα από μιαν άλλη στροφή, τώρα στην περιοχή της Σχετικής Ελάσσονος, αποδιδόμενη και πάλι από τα πρώτα βιολιά εναλλάξ με τα ξύλινα πνευστά, το κυρίως θέμα επαναλαμβάνεται στο ακέραιο, συνοδευόμενο τώρα από το pizicato των βιολοντσέλλων σε αλλεπάλληλες κατιούσες και ανιούσες χρωματικές κινήσεις, οδηγώντας σε μιαν εκτενή coda (Kalmus, σελ. 138, μ. 4 – σελ. 152). Για άλλη μια φορά η Παρισινή εκδοχή διαφοροποιείται αισθητά από τη Φλωρεντινή: η εικόνα των μαγισσών που χάνονται, σύμφωνα με την αναφορά του Σαιξπηρικού κειμένου, δίδεται σ' αυτήν με περισσότερη γλαφυρότητα, καθώς το μέρος της χορωδίας δεν ανακόπτεται ακαριαία, έπειτα από την κοινότυπη, συνεχή εναλλαγή Δεσπόζουσας-Τονικής (B.C., σελ. 185, μ. 10-34), αλλά επεκτείνεται και αποκλιμακώνεται ομαλά με ένα επαναλαμβανόμενο και στη συνέχεια κρατημένο *re*, με ταυτόχρονη επανάληψη του τελευταίου στίχου. Η παραπάνω απέριττη αλλά με σημασία προέκταση του χορωδιακού «διακοσμείται από την ορχήστρα με δύο καινούργια obbligati στο φλάουτο και στο βιολί» (Kalmus, σελ 148, μ. 7 – σελ. 150, μ. 1), μη αρκούμενος δε ο συνθέτης στην πρώτη αυτή επέκταση, επισυνάπτει περαιτέρω και «μια εκτενή

[1469] F. Della Seta, ό.π., σελ. 72.
[1470] A. Giger, «French influences», ό.π., σελ. 122.

οργανική coda, με χαρακτηριστικά μιαν αντιμελωδία στα τσέλλα και μια πληθώρα τριλλισμών στο φλάουτο»[1471] (Kalmus, σελ. 151-152) .

Η επιρροή των μαγισσών και των δυνάμεων που εκπροσωπούν δεν παύει, ωστόσο, με την αποχώρησή τους από τη σκηνή. Η καταλυτική επίδραση των χρησμών και γενικότερα της όλης ιεροτελεστίας που έχει προηγηθεί στην ψυχολογία του Macbeth απηχείται με χαρακτηριστικό τρόπο στη Σκηνή με το Ντουέττο (*Scena e Duetto*) που ακολουθεί, στη θέση της καμπαλέττας για τον Macbeth, με την οποία ολοκληρωνόταν η Γ΄ Πράξη της εκδοχής του 1847. Η εξιστόρηση από τον Macbeth προς την Λαίδη των όσων κατέστη αυτόπτης μάρτυρας, και συγκεκριμένα της τελετής με τις οπτασίες και με τους χρησμούς πραγματοποιείται, κατά τον Noske, ως εάν ο ήρωας να εβίωσε «μια πραγματική ιεροτελεστία»: όπως επισημαίνει ο μελετητής, «η διήγησή του ως προς τα όσα συνέβησαν είναι δομημένη σε απόλυτη συμφωνία με τον Βερντιανό κανόνα. Διηγείται τους τρεις χρησμούς σε συντομευμένη μορφή, με το διάστημα που συνδέει τον έναν με τον άλλο να είναι όχι πλέον τρίτη (όπως στην πρώτη πράξη), αλλά το γνωστό ημιτόνιο. Με αυτόν τον τρόπο τον ακούμε να προφητεύει, ανεπίγνωστα, τον θάνατό του»[1472].

Εστιάζοντας ωστόσο ο συνθέτης όχι τόσο στην αναβίωση της ιεροτελεστίας, αλλά στοχεύοντας στην απόδοση της ψυχολογίας του ήρωα, πλαισιώνει τη σχετική διήγηση μ' ένα εξαιρετικά χαμηλόφωνο (*ppp*) τρέμολο από τα βιολιά και τις βιόλες, ζητώντας μάλιστα παίξουν *al ponticello*, απηχώντας έτσι το ρίγος που διακατέχει τον ήρωα στην πορεία του προς τον θάνατο (Kalmus, σελ. 155, μ. 4 – σελ. 157, μ. 6) .

[1471] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 304.
[1472] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 251.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Η ΠΙΣΤΗ ΣΤΟΝ ΘΕΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΘΗΚΟΝ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ

2.1. Η πίστη στο Θεό στην άμυνα κατά του εχθρού της πατρίδας

2.1.1. *NABUCCO*: Ο Θεός ως σύμμαχος κατά του εχθρού.
Parte Prima. Coro d' Introduzione e Cavatina. Zaccaria.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_I.pdf.

Ο συσχετισμός της θρησκευτικής πίστης με το καθήκον προς την πατρίδα, ή η χρήση της πίστης προς τον Θεό ως μέσου για την επίτευξη «εθνικών» στόχων, αποτελεί μιαν ενδιαφέρουσα πτυχή της Βερντιανής δραματουργίας. Καθώς ο παραπάνω συνδυασμός αφορά κυρίως σε όπερες της πρώτης περιόδου του συνθέτη[1473], η επίδραση σχετικών αντιλήψεων του *Risorgimento* θα πρέπει να θεωρείται αδιαμφισβήτητη. Όπως έχει αναφερθεί στην Εισαγωγή, από το σύνολο σχεδόν των Ιταλών διανοουμένων της εποχής τονιζόταν η σπουδαιότητα της χριστιανικής πίστης για τον αγώνα ενάντια στον Αυστριακό ζυγό και για την ανασύσταση της ενότητας του Ιταλικού έθνους (βλ. άνωθι, σελ. 4-8).

Σύμφωνα με τον G. de Van, «οι πρωταγωνιστές στις πρώτες όπερες του Verdi αναδεικνύονται με φόντο μια κοινότητα, ή μια εθνική κοινότητα», ενώ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί κατά τον μελετητή ο αγώνας των Εβραίων εναντίον των Ασσυρίων[1474], που αποτελεί και το θέμα της τρίτης κατά σειράν όπερας του συνθέτη. Ως εκ τούτου, η προτεραιότητα του *όλου* έναντι του *μέρους* αναδεικνύεται ως το κύριο χαρακτηριστικό της όπερας αυτής του Verdi, διαφαίνεται δε η προτεραιότητα αυτή κατά πρώτο λόγο μέσα από τον πρωταγωνιστικό ρόλο της *χορωδίας*. Επισημαίνοντας ο Anthony Arblaster τον ιδιαίτερο ρόλο της χορωδίας στην εν λόγω όπερα, συσχετίζει τον Nabucco με τις όπερες εκείνες της «μετά το 1789 εποχής», όπου η χορωδία αποτελεί «ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα που ωθεί την όπερα προς την κατεύθυνση της πολιτικής»[1475]. Επιπλέον, συγκρίνει τον «μηδαμινό ρόλο της χορωδίας στις συνεργασίες του Mozart με τον Da Ponte» καθώς «και σε πολλές άλλες όπερες του 18ου αιώνα» με τον «όλο και περισσότερο διακεκριμένο ρόλο» αυτής «στην σοβαρή όπερα», σε τέτοιο βαθμό που αρκετές όπερες του 19ου αιώνα θα μπορούσαν να θεωρηθούν πρωτίστως χορωδιακά έργα, όπως ο *Mosè in Egitto* του Rossini»[1476], ενώ αναφερόμενος μεταξύ άλλων έργων της ιδίας εποχής και στην παρούσα όπερα του Verdi, θεωρεί πως αυτή «περιέχει ολόκληρες σκηνές και επεισόδια που είναι κατ' ουσίαν χορωδιακά»[1477]. Κατακλείοντας την επισήμανσή του, θεωρεί πως «μέσα απο τη χορωδία στον *Nabucco*» (όπως και σε άλλες όπερες της ιδίας περιόδου) «ο Verdi εξέφραζε τα πατριωτικά συναισθήματα των Ιταλών κατά την περίοδο του Risorgimento»[1478]. Αναφερόμενος εξάλλου ο J. Budden στις επιμέρους σχέσεις του

[1473] Βλ. Εισαγωγή, σελ. 15-16.
[1474] Ό.π., σελ. 198.
[1475] Ό.π., σελ. 4.
[1476] Αυτόθι.
[1477] Αυτόθι.
[1478] Αυτόθι. Η αναβάθμιση του ρόλου της χορωδίας ήταν επίσης και μια από τις «προτροπές» του Giuseppe Mazzini (*Filosofia della musica*) προς την κατεύθυνση μιας ανανέωσης της όπερας «που θα εκινείτο πέραν του Ρομαντισμού, και ειδικότερα που θα υπερέβαινε την υποδούλωση της Ιταλικής όπερας στη μελωδική ομορφιά και στη φωνητική διακόσμηση». Για τον σπουδαίο διανοούμενο αλλά και ένθερμο πατριώτη της εποχής του (βλ. άνωθι, σελ. «αμφότερα τα παραπάνω χαρακτηριστικά» δεν ήταν παρά «αποδείξεις άκρατου ατομικισμού και έλλειψης κοινωνικής συνείδησης» (Mary Ann Smart, «Verdi, Italian Romanticism…», ό.π., σελ. 30).

λιμπρέττου του *Nabucco* τόσο με το θεατρικό έργο *Nabucodonosor* των M M. Anicet-Bourgeois και Francis Cornue (Théâtre Ambigu-Comique, Paris, 1836), κυρίως όμως με το μπαλλέττο *Nabucodonosor* του Antonio Cortesi[1479], χαρακτηρίζει την έμφαση που ο Solera αποδίδει στη χορωδία ως τη μεγαλύτερη καινοτομία του λιμπρέττου σε σχέση με τα παραπάνω έργα – πηγές έμπνευσής του[1480], ενώ κατά τον G. de Van τα πολλαπλά χορωδιακά, μέσα από τα οποία «εικονογραφείται η αυτόνομη φύση της κοινότητας» είναι που «χάρισαν στον Verdi την προσωνυμία του *papa dei cori*»[1481].

Παράλληλα ωστόσο, στην πλειονότητά τους οι μελετητές τονίζουν και τη στενή σχέση του *Nabucco* με την τετράπρακτη εκδοχή της όπερας *Mosè in Egitto* (με τον τίτλο *Moïse e Faraon* [Γαλλ.] ή *Mosè* [Ιταλ.]) του G. Rossini. Κατά τον J. Budden πρόκειται για μια όπερα όπου «η επιρροή των προκατόχων του Verdi είναι ακόμη εμφανής. Το πρότυπο για την συγκεκριμένη όπερα είναι ο *Moïse* του Rossini, η Γαλλική εκδοχή του *Mosè in Egitto*, γνωστή στο Ιταλικό κοινό ως "*Il Mosé nuovo*" για να ξεχωρίζει από την πρότερη εκδοχή. Όπως και ο *Moïse*, ο *Nabucco* καταπιάνεται με τα δεινοπαθήματα των Εβραίων κάτω από έναν ξένο ζυγό, την αιχμαλωσία τους στην εξορία και τον τελικό τους θρίαμβο»[1482]. Όπως εξάλλου επισημαίνει αλλού ο εν λόγω μελετητής, «μολονότι ο *Nabucco* υπήρξε μια ασυνήθιστη μορφή όπερας για την Ιταλία, ούτε ο Verdi ούτε ο Solera θα ήταν τόσο αφελείς ώστε να επιχειρήσουν ένα σχήμα για το οποίο δεν υπήρχε προηγούμενο. Στην προκειμένη περίπτωση αυτό μπορεί να ανευρεθεί σε Γαλλικές όπερες του Rossini, είχαν ήδη πετύχει στην Ιταλία μεταφρασμένες – Le Siège de Corinthe, ο Guillaume Tell, και πάνω απ' όλες ο *Moïse*. Είναι αλήθεια πως, ανάμεσα στον *Moïse* και στον *Nabucco* μπορούν να ανιχνευθούν στενοί μορφολογικοί παραλληλισμοί, ιδιαίτερα στις πρώτες πράξεις […]»[1483]. Περισσότερο αναλυτικός ο P. Petrobelli εστιάζει και στις συνθήκες εκείνες «που έδωσαν τη δυνατότητα στον εικοσιοκτάχρονο συνθέτη από το επαρχιακό Busseto να αποκτήσει την εμπειρία του αριστουργήματος της ώριμης περιόδου του Rossini». Όπως και ο Budden, ο συγγραφέας θεωρεί πως, «δεδομένης της βιογραφίας του νεαρού Verdi, είναι βέβαιο το ότι ο συνθέτης γνώριζε τη δεύτερη μάλλον παρά την πρώτη εκδοχή του *Mosé*. Επίσης γνώριζε το έργο όχι απλά μέσα από μια ανάγνωση και μελέτη της παρτιτούρας, αλλά και παρακολουθώντας παραστάσεις του: ο αναθεωρημένος *Mosé* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Teatro della Canobbiana του Μιλάνου στις 30 Ιουνίου του 1835 και ανεβίωσε στο La Scala στις 10 Οκτωβρίου του ιδίου έτους, με μεγάλη επιτυχία σε αμφότερες τις περιπτώσεις. Επίσης η όπερα ανέβηκε και πάλι στο La Scala για είκοσι δύο συνολικά παραστάσεις αρχίζοντας από τις 30 Μαΐου του 1840, μόλις ένα έτος πριν τη σύνθεση του *Nabucco*»[1484]. Κατά τον Andrew Porter, εξάλλου, «ο *Nabucco* έχει εμφανώς ως υπόδειγμα τον *Moïse* του Rossini (ο οποίος παρουσιάστηκε στο Teatro alla Scala μέσα στο 1840), τόσο εξ επόψεως σχήματος γενικά, όσο και διαμορφώσεως των επιμέρους ενοτήτων»[1485]. Επιπλέον ο Petrobelli αναφέρεται στην αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στα δύο έργα και ως προς τη διαμόρφωση του τονικού πλαισίου: «σε αμφότερες τις όπερες μια ευρεία χορωδιακή ενότητα σε ελάσσονα τονικότητα (Φα ελάσσων στον *Mosé*, Μι ελάσσων στον

[1479] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 94-95.
[1480] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 95.
[1481] Ό.π., σελ. 198.
[1482] *Verdi*, ό.π., σελ. 172-173.
[1483] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 95-96.
[1484] «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 14
[1485] «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 209

Nabucco) δημιουργεί άμεσα την αίσθηση της απόγνωσης που καταδυναστεύει τον περιούσιο λαό»[1486].

Το *Coro d' Introduzione* αμέσως έπειτα από τη θριαμβευτική κατάληξη της *Sinfonia* αποτελεί την πρώτη περίτρανη απόδειξη των παραπάνω επισημάνσεων αναφορικά με την παρούσα όπερα. Όπως και στον Ροσσίνειο *Moïse*, κεντρικό θέμα της διήγησης του λιμπρέττου είναι τα δεινοπαθήματα του *λαού του Θεού* τα προερχόμενα από αλλόφυλους και αλλόθρησκους δυνάστες, ενώ και εν προκειμένω η πίστη στον Θεό συναρτάται άμεσα με την αγάπη στην πατρίδα, η αφοσίωση στο «θρησκευτικό» καθήκον είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την επιτέλεση του χρέους προς το *έθνος*. Με τις ορδές των Ασσυρίων προ των πυλών της Ιερουσαλήμ, με τον φοβερό μονάρχη Ναβουχοδονόσορα να ηγείται αυτών[1487], το συγκεντρωμένο εντός του ναού του Σολομώντα πλήθος επικαλείται απεγνωσμένα τη βοήθεια του Θεού. Η πίστη ότι τα δεινά που ήδη ταλανίζουν το λαό του Ιούδα δεν αποτελούν παρά έκφραση της δίκαιης οργής του Θεού, καθώς και η θεώρηση της επικείμενης αιχμαλωσίας ως της αναμενόμενης τιμωρίας του Γιαχβέ για τις αμαρτίες των ιδίων αλλά και των πατέρων τους, είναι εμφανής ήδη από τους πρώτους στίχους του παραπάνω χορωδιακού:

Ministro dell' ira del Nume sdegnato

il Rege d' Assiria su noi già piombò.

Τα λόγια του λαού απηχούν με τον πλέον ευσύνοπτο τρόπο τόσο τη θεολογία του συγγραφέα (ή των συγγραφέων[1488]) των βιβλίων *Γ΄και Δ΄ Βασιλειών* (*Α΄* και *Β΄ Βασιλέων* κατά την Εβραϊκή βίβλο) καθώς και εκείνου του *Β΄ Παραλειπομένων*, όσο και τις φωνές των Προφητών, ιδιαίτερα εκείνων, των οποίων η δράση εκτυλίσσεται κατά τους τελευταίους χρόνους του βασιλείου του Ιούδα. Συγκεκριμένα, η αναφορά του πλήθους στον «θυμό του Θεού», καθώς και η θεώρηση του βασιλέως των Ασσυρίων ως *απεσταλμένου της οργής του Θεού – ministro dell' ira del Nume sdegnato* – συναρτά άμεσα τον πρώτο από τους παραπάνω δυο στίχους κατ' αρχάς με τα δυο τελευταία κεφάλαια του *Δ΄ Βασιλειών* καθώς και με το τελευταίο του *Β΄ Παραλειπομένων*, όπου η συνεχιζόμενη παράβαση του θείου θελήματος από μέρους των βασιλέων του Ιούδα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων (Εζεκίας, Ιωσίας), φαίνεται να έχει ως αποτέλεσμα την *μήνιν του Θεού*˙ αυτή εκδηλώνεται δε, με την αποστολή εναντίον των Ιουδαίων πολλαπλών εχθρών, και ιδία του Ναβουχοδονόσορα: στο Δ΄ Βασ. 24, 2 οι ορδές των Χαλδαίων, που από κοινού με ««τους μονοζώνους Συρίας και τους μονοζώνους Μωάβ και τους μονοζώνους υιών Αμμών» επιδράμουν στη γη του Ιούδα, φέρονται να ενεργούν *κατ' εντολήν του Θεού*, ενώ στον στίχο που ακολουθεί το

[1486] «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 15.

[1487] Ο λιμπρεττίστας δεν καθιστά σαφές εάν πρόκειται περί της πρώτης εισόδου του Ναβουχοδονόσορα στην «ιερή πόλη» (Δ΄ Βασ. 24, 11), η οποία λαμβάνει χώρα το 598 π. Χ. και επί του βασιλέως Ιωαχίν (Ιεχονία) ή περί της επιδρομής του Βαβυλωνίου ηγέτη κατά της πόλης και της καταστροφής αυτής κατά το 587 π.Χ. Ο C. Osborne θεωρεί πως «η δράση λαμβάνει χώρα κατά το έτος 586 π. Χ» (*The Complete Operas*…, ό.π. σελ. 28), ενώ και ο Andrew Porter θεωρεί πως «η όπερα του Verdi αρχίζει το 586 π.Χ» («Verdi's Nabucco», *Decca*, 1966, σελ. 6).

[1488] Κατά τον Αθ. Χαστούπη το ζήτημα αν το υλικό που αποτελεί το περιεχόμενο των συγκεκριμένων βιβλίων συνετάχθη από έναν ή δύο συγγραφείς, «είναι αμφισβητήσιμο» (*Εισαγωγή εις την Παλαιάν Διαθήκην*, Εν Αθήναις 1981, σελ. 254). Αντίθετα, κατά τον π. Ιωήλ Γιαννακόπουλο η Εβραϊκή παράδοση, την οποία παραδέχονται πολλοί παλαιοί και νεώτεροι ερμηνευτές, αποδίδει τη συγγραφή των δύο αυτών βιβλίων στον προφήτη Ιερεμία» (*Η Παλαιά Διαθήκη*…Τόμος Δέκατος, Γ΄ Βασιλειών, ό.π., σελ. 7).

γεγονός συνδέεται με τον *θυμό του Κυρίου*: «πλην επί τον *θυμόν Κυρίου* ην εν τω Ιούδα αποστήσαι αυτόν από προσώπου αυτού εν αμαρτίαις Μανασσή κατά πάντα, όσα εποίησε» (Δ΄ Βασ. 24, 3). Παρόμοια και η αναφορά του συγγραφέα του Β΄ Παραλειπομένων, τόσο ως προς την ερμηνεία των επερχομένων φοβερών γεγονότων – «πλην *θυμός Κυρίου* ην επί Ιούδαν του αποστήναι αυτόν από προσώπου αυτού» (Β΄ Παραλ., 36, 5γ) – όσο και ως προς τη θεώρηση του βασιλιά των Χαλδαίων ως απεσταλμένου του Θεού: «*και ήγαγεν επ' αυτούς βασιλέα Χαλδαίων*, και απέκτεινε τους νεανίσκους αυτών εν ρομφαία εν οίκω αγιάσματος αυτού και ουκ εφείσατο του Σεδεκίου και τας παρθένους αυτών ουκ ηλέησε και τους πρεσβυτέρους αυτών απήγαγον˙ τα πάντα παρέδωκεν εν χερσίν αυτών» (Β΄ Παραλ., 36, 17).

Ανάλογη και η σχέση των παραπάνω στίχων και με το κήρυγμα του προφήτη Ιερεμία, το οποίο στρέφεται συνεχώς γύρω από την επικείμενη εισβολή των Βαβυλωνίων, την καταστροφή της Ιερουσαλήμ και τη σύληση του ναού, καθώς και την απαγωγή των Ιουδαίων στην αιχμαλωσία. Όπως έχουμε αναφέρει ήδη, είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο λιμπρεττίστας προσθέτει στον τίτλο κάθε *Μέρους* της όπερας χωρίο προερχόμενο από το βιβλίο του εν λόγω Προφήτη[1489]. Ο στίχος ο προερχόμενος από το 34ο κεφάλαιο[1490] της προφητείας, την οποία ο λιμπρεττίστας θέτει ως επιγραφή του Πρώτου Μέρους, αναφέρεται στην προειδοποίηση την οποία ο Προφήτης απευθύνει στον βασιλιά Σεδεκία καθόσον χρόνο τα στρατεύματα του Ναβουχοδονόσορα πολιορκούσαν την Ιερουσαλήμ, το δε περιεχόμενό του είναι ανάλογο με την παραπάνω θεώρηση του αλλόφυλου επιδρομέα: «…ούτως είπε Κύριος˙ παραδόσει παραδοθήσεται η πόλις αύτη εις χείρας βασιλέως Βαβυλώνος, και συλλήψεται αυτήν εν πυρί». (Ιερ. μα΄ 2)[1491]**.** Όχι λιγότερο οι παραπάνω στίχοι απηχούν και το κήρυγμα του προφήτη Αββακούμ, ο οποίος αναπτύσσει τη δράση του «προς τα τέλη της 7ης εκ/δος π.Χ., και συγκεκριμένα μεταξύ των ετών 625 και 598»[1492]. Η θεώρηση του Ασσύριου εισβολέα «ως της μάστιγας των λαών, προορισμένης από τον Γιαχβέ»[1493] είναι και εδώ χαρακτηριστική: «… ιδού εγώ εξεγείρω εφ' υμάς τους Χαλδαίους τους μαχητάς, το έθνος το πικρόν και το ταχινόν, το πορευόμενον επί τα πλάτη της γης του κατακληρονομήσαι σκηνώματα ουκ αυτού» (Αββακ., 1,6).

Αν η αρχή της σκηνικής δράσης στον *Nabucco* ανακαλεί εξ επόψεως *μορφής* την αντίστοιχη στον Ροσσίνειο *Mosé,* η διαφορά *ύφους* ανάμεσα στα δυο εναρκτήρια χορωδιακά αναδεικνύεται εξίσου σημαντική. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο D. Hussey, «ο *Nabucco* έδειξε εξ αρχής πως ένας καινούργιος συνθέτης είχε εμφανιστεί, που μπορούσε να εμφυσήσει καινούργιο σφρίγος και δραματική ένταση στο αρκετά

[1489] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 96.

[1490] Οι παραπομπές του λιμπρεττίστα, όπως παραθέτει αυτές ο J. Budden (αυτόθι, σελ. 112), ανάγουν στο κείμενο της Βουλγάτα, το οποίο, κατά τον π. Ιωήλ Γιαννακόπουλο, ακολουθεί την υποδιαίρεση του Εβραϊκού πρωτοτύπου (*Η Παλαιά Διαθήκη*, Τόμος Δέκατος Ένατος, ό.π., σελ. 192). Για την πλήρη αντιστοιχία του κειμένου των Ο΄ με το Μασωριτικό βλ. Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 279.

[1491] Η *βιβλική* θεώρηση των επερχομένων δεινών ως έκφραση της θείας δικαιοσύνης φέρεται, κατά τον G. de Van, να εναρμονίζεται πλήρως με «τον συνδυασμό κατάρας και εκδίκησης», που «μπορεί να ερμηνεύσει πολλές οπερατικές περιπέτειες». Περαιτέρω ο ίδιος επισημαίνει το γεγονός ότι «στην Πρώτη Πράξη του *Nabucco,* οι Εβραίοι οδηγούνται στην αιχμαλώσία στη Βαβυλώνα, όμως η επιγραφή του λιμπρέττου στην αρχή της πράξης, ειλημμένη από τον Ιερεμία, μας καθιστά σαφές ότι αυτή η αιχμαλωσία αποτελεί την ανταπόδοση για τις αμαρτίες τους και ότι ως εκ τούτου ο Nabucco είναι κυρίως το όργανο της θείας εκδίκησης» (ό. π., σελ. 149).

[1492] Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 331.

[1493] Αυτόθι.

ισχνό στυλ των Bellini και Donizetti. Ένα σύγχρονο ακροατήριο μπορεί να συγκινείται περισότερο από την ομοιότητα των μελωδιών με εκείνες των προηγηθέντων συγχρόνων του Verdi, όμως εκείνο που εντυπωσίασε το Μιλανέζικο ακροατήριο το 1842 ήταν η καινούργια αμεσότητα κα η εμπνευσμένη δυναμική της μουσικής έκφρασης. Και αυτή η ρωμαλεότητα δεν έχει απωλέσει τη δυναμική της επίδραση σ' ένα ακροατήριο»[1494].

Ήδη η ορχηστρική εισαγωγική φράση στο παρόν Coro d' Introduzione (Kalmus, σελ. 1-5, μ. 1) καθιστά τη διαφορά αυτή ιδιαίτερα αισθητή από τα πρώτα κιόλας μέτρα: τα *δις παρεστιγμένα* ρυθμικά σχήματα, αποδιδόμενα από τα χάλκινα πνευστά, στον αντίποδα του ήπιου ρυθμού της εισαγωγής του Rossini, με κυρίαρχο στοιχείο τη μελωδία των εγχόρδων, δημιουργούν σαφώς μεγαλύτερη δραματική ένταση. Η κορύφωση επέρχεται ακαριαία, όμοια με την επικείμενη απειλή των Ασσυρίων. Ο συνθέτης εν προκειμένω στηρίζεται περισσότερο σε χαρακτηριστικές αρμονικές συνηχήσεις και στους συσχετισμούς μεταξύ τους, παρά στη δημιουργία μιας ξεχωριστής μελωδικής ενότητας, όπως ο προκάτοχός του. Η αρμονία της 7^{ης} ελαττωμένης φαίνεται να θεωρείται από αυτόν πολύτιμο εργαλείο, κυρίως χάρη στην τονική ασάφεια και αβεβαιότητα που δημιουργεί. Η αίσθηση της επερχόμενης απειλής δημιουργείται τόσο με την «επίθεση» φθόγγων της παραπάνω αρμονίας επί του αρχικού σαλπίσματος, όσο και από το τρέμολο των βιολιών σε αρπισμό αυτής.

Η «λύση» της παραπάνω συγχορδίας στην τονική της Μι ελάσσονος «επιβεβαιώνει» με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο τις δυσοίωνες προβλέψεις που συμβόλιζε. Την ένταση επιτείνει και η ενορχήστρωση: με αριστοτεχνικό τρόπο ο συνθέτης μέσα σε μόλις δυο μέτρα αναπτύσσει προοδευτικά τις δυνάμεις της συμφωνικής ορχήστρας, επιφυλάσσοντας για την πτώση στην παραπάνω τονικότητα ένα μοναδικό ξέσπασμα *tutti*, όπου εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις δυνατότητες των επιμέρους οργάνων: τα κλιμακοειδή περάσματα των βιολιών ακούγονται περισσότερο απειλητικά, τόσο λόγω του *crescendo*, όσο και της συμβολής του συρριστικού ήχου του φλάουτου και του ottavino, ενώ το αρμονικό υπόβαθρο καθίσταται αδιαμφισβήτητο μέσα από τις κρατημένες συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών. Τέλος, η είσοδος στην πτώση των κρουστών δημιουργεί αίσθηση ανάλογη με το ξέσπασμα της καταιγίδας της *Ποιμενικής*.

Η επανάληψη της φράσης στην υπερκείμενη 2^{α} (στα πλαίσια μιας αρμονικής αλυσσίδας) δημιουργεί περαιτέρω ένταση, δίδοντας την εικόνα του ανθρώπου που μάταια παλεύει να αποφύγει μια αδυσώπητη απειλή. Θεωρούμε πως η μουσική αυτή επεξεργασία απηχεί τις αναφορές των βιβλικών συγγραφέων στις απεγνωσμένες προσπάθειες των υπερασπιστών της Ιερουσαλήμ, που έντρομοι επιχειρούν να αποδράσουν νυκτός, όταν το μέτωπο διαρρήγνυται και οι Βαβυλώνιοι εισβάλλουν στη ιερή πόλη: «*και ερράγη η πόλις, και πάντες οι άνδρες του πολέμου εξήλθον νυκτός οδόν πύλης αναμέσον των τειχών, αύτη ή εστι του κήπου του βασιλέως, και οι Χαλδαίοι επί την πόλιν κύκλω*» (Δ΄ Βασ. 25, 4). Η περαιτέρω εξέλιξη της σύντομης ορχηστρικής εισαγωγής πριν την είσοδο της χορωδίας φαίνεται επίσης να απηχεί τη συνέχεια της βιβλικής διήγησης σχετικά με τα όσα οι ιεροί συγγραφείς αναφέρουν γύρω από την τραγική κατάληξη του παραπάνω εγχειρήματος των υπερασπιστών της ιερής πόλης: «*και εδίωξεν η δύναμις των Χαλδαίων οπίσω του βασιλέως και κατέλαβον αυτόν εν Αραβώθ Ιεριχώ, και πάσα η δύναμις αυτού διεσπάρη επάνωθεν αυτού*» (Δ΄ Βασ. 25, 5). Μια τρίτη «απόπειρα» απόδοσης της αρχικής φράσης ανιόντως ανακόπτεται βίαια από μια αναπάντεχη επαναφορά της αρχικής Μι ελάσσονος, ταυτόχρονα με ένα καινούργιο, περισσότερο δυναμικό ορχηστρικό ξέσπασμα και έπειτα από μια κάπως εκτενή

[1494] Ό.π. σελ. 19-20.

κατιούσα χρωματική κίνηση. Στο σημείο αυτό πρέπει και πάλι να σημειωθεί ο ξεχωριστός ρόλος που ανατίθεται στις επιμέρους ομάδες των οργάνων, ιδιαίτερα σε συνάρτηση με το παραπάνω χρωματικό πέρασμα: στηριζόμενος ο συνθέτης στην ευκινησία τόσο των βιολιών, όσο και σε αυτήν του φλάουτου και του ottavino, δημιουργεί γι' αυτά ένα σύντομο πέρασμα μάλλον «σολιστικού» χαρακτήρα, που επιτρέπει να ξεχωρίσουν και πάλι οι συρριστικοί φθόγγοι των παραπάνω πνευστών, αναθέτοντας ταυτόχρονα την αρμονική υποστήριξη στα υπόλοιπα όργανα, με συγχορδίες σε κρατημένα *ολόκληρα*. Αντίθετα οι δυνατότητες των υπολοίπων ξυλίνων πνευστών στο να συνδυάζονται με τα χάλκινα σε «πολύφωνους» αρμονικούς συνδυασμούς, του επιτρέπουν να οδηγηθεί προς μια ημιτελή πτώση με έναν ιδιαίτερα δραματικό τρόπο, που γίνεται άμεσα αισθητός χάρη σε μια συνεχή διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης .

Η κυριολεκτικά «θυελλώδης» ορχηστρική εισαγωγή, η οποία άριστα προϊδεάζει για το αναλόγου ύφους χορωδιακό, θεωρούμε ότι αναδεικνύει και τη δυνατότητα του συνθέτη να διεισδύει από τα πρώτα κιόλας βήματα της δραματουργικής του πορείας όσο το δυνατόν βαθύτερα στην ψυχολογία των ηρώων του. Το ύφος της μουσικής της παρούσης εναρκτήριας Σκηνής, συγκρινόμενο με εκείνο του Ροσσίνειου *Mosé*, μας οδηγεί να το ερμηνεύσουμε με γνώμονα κατά πρώτο λόγο την κατά βάσιν διαφορετική ψυχολογία του συγκεντρωμένου εντός του ναού πλήθους σε σχέση με εκείνην των υπό τη δουλεία των Φαραώ προγόνων τους. Ως σκλάβοι των Αιγυπτίων οι Εβραίοι, υφίστανται, βεβαίως, τα δεινά της μακράν της Γης της Επαγγελίας δουλείας, όμως ουδόλως κατατύπτει αυτούς η συνείδηση, καθώς τα δεινά που τους μαστίζουν θωρούνται ως μια δοκιμασία σταλμένη μεν από τον Θεό, *όχι όμως ως τιμωρία για την απείθειά τους προς Αυτόν*. Έχοντας αντίθετα παραβεί κατάφωρα και καθ' υποτροπήν το Νόμο της Διαθήκης, αλλά και αγνοήσει τις φωνές των Προφητών, ο άλλοτε περιούσιος λαός του Θεού έχει καταστεί αναπολόγητος. Δεν είναι τόσο οι πολεμικές ιαχές των κατακτητών που πτοούν το φρόνημά τους, όσο η φωνή της συνειδήσεως ενός εκάστου και όλων μαζί ως κοινότητας, που τους τύπτει για τη σκληροκαρδία τους.

Η έντονη αυτή σύγχυση που διακατέχει το τρομοκρατημένο πλήθος αντανακλάται επίσης και στη χορωδιακή επεξεργασία κατά την απόδοση των πρώτων έξι στίχων. Αν και πρόκειται εμφανώς για ομόφωνη επεξεργασία, ο συνθέτης πλέκει τις φωνές αρχικά σε πολύφωνους συγχορδιακούς σχηματισμούς, διπλασιάζοντάς τις στα πλαίσια του *ff* ορχηστρικού *tutti*, ενώ συνεχίζει επαναλαμβάνοντας τα οκτώ πρώτα μέτρα της ορχηστρικής εισαγωγής, ενσωματώνοντας τώρα σε αυτά τις φωνές της χορωδίας (Kalmus, σελ. 5, μ. 2 – σελ. 11).

Η παρέμβαση των *Λευιτών* κατευνάζει προς στιγμήν το τρομοκρατημένο πλήθος. Απευθυνόμενοι οι ιερείς του ναού προς τις *αθώες παρθένες*, παροτρύνουν αυτές να προσευχηθούν θερμά για χάρη της κοινότητας, ελπίζοντας πως η σωματική και ψυχική τους καθαρότητα θα μπορέσει να μετριάσει την οργή του Κυρίου και να εκμηδενίσει τη δύναμη του εχθρού:

d' un labbro innocente la viva preghiera

è grato profumo che sale al Signor.

Pregate, fanciulle!...Per voi della fiera

nemica falange sia nullo il furor!

Το ενδιάμεσο αυτό τμήμα του Coro d' Introduzione, όντας, κατά τον Baldini, το πλέον εντυπωσιακό τμήμα αυτού[1495], δημιουργεί έντονη αντίθεση σε σχέση με το αρχικό ξέσπασμα του λαού. Για άλλη μια φορά η αντιστοιχία με τον *Mosé* είναι εμφανής: «από το προηγηθέν επεισόδιο με όλη τη χορωδία να συμμετέχει συνεχίζουμε με μια μετατροπία στην σχετική μείζονα (Λα ύφεση στον *Mosé*, Σολ μείζων στον *Nabucco*) προς ένα πέρασμα με χαρακτήρα ανάπτυξης, όπου το καινούργιο θεματικό υλικό παρουσιάζεται από την ανδρική χορωδία»[1496]. Η αντίθεση γίνεται άμεσα αισθητή τόσο με τη μικρή επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής – *Un poco meno mosso* – όσο και με το λιτό unisono των Λευιτών (Bassi), ενώ η εξίσου λιτή ορχηστρική συνοδεία, ένα «*chorale* των χαλκίνων με τα φαγκότα»[1497], προσδίδει στη μουσική έναν έντονο θρησκευτικό – τελετουργικό χαρακτήρα, που απηχεί τα πρώτα οκτώ μέτρα της οβερτούρας[1498].

Η αρχική Μι ελάσσων επανέρχεται μέσα από ένα σύντομο χρωματικό πέρασμα, ενώ η φράση επαναλαμβάνεται στην περιοχή της Υποδεσπόζουσας. Η ελπίδα, ωστόσο, της εισδοχής της προσευχής των παρθένων από τον Κύριο καθιστά επιτακτική την πτώση στο τέλος του τετάρτου στίχου της στροφής στη Ντο μείζονα, ενώ η ίδια ελπίδα, ακόμη περισσότερο εδραιωμένη στο τέλος της Λευιτικής προτροπής, εμπνέει στο συνθέτη την οριστική κατάληξη στην περιοχή της *Μείζονος Τονικής* (Μι) [Kalmus, σελ. 12-15, μ. 1).

Το υπόβαθρο των στίχων που έπονται είναι ωσαύτως βιβλικό. Οι *Εβραίες παρθένες* επικαλούνται την παντοδυναμία του Θεού – *Gran Nume, che voli sull' ale dei venti / che il folgor sprigioni dai nembi frementi* – παραφράζοντας τον 3ο στίχο από τον 103ο ψαλμό, γνωστό και ως «ψαλμό της Δημιουργίας» (*…ο περιπατών επί πτερύγων ανέμων* καθώς και τον 3ο στίχο από τον 28ο ψαλμό (*…ο Θεός της δόξης εβρόντησε, Κύριος επί υδάτων πολλών*). Το αίτημα της συντριβής των Ασσυριακών στρατευμάτων ωστόσο συνοδεύεται από την ομολογία μετανοίας του λαού για τα αμαρτήματα που έχουν διαπράξει οι ίδιοι, αλλά και οι πρόγονοί τους

Pecammo! Ma in cielo le nostre preghiere

ottengano pietade, perdono al falir!

Εκτός από τη θεολογία των συγγραφέων των παραπάνω ιστορικών βιβλίων της Παλαιάς Διαθήκης, οι παραπάνω στίχοι προσομοιάζουν και με την Προσευχή του Αζαρία, την οποία απηύθηνε από κοινού με τους Τρεις Παίδες εν τη καμίνω (*σχήμα πρωθύστερο*): «*ότι ημάρτομεν και ηνομήσαμεν αποστήναι από σου και εξημάρτομεν εν πάσι* και των εντολών σου ουκ ηκούσαμεν, ουδέ συνετηρήσαμεν ουδέ εποιήσαμεν καθώς ενετείλω ημίν, ίνα ευ ημίν γένηται» (Δαν., *Προσευχή Αζαρίου και ύμνος των τριών παίδων*, 5-6, 15-16)

Το χορωδιακό κατακλείεται με μιαν εκ νέου επίκληση της δυνάμεως του Θεού, καθώς η επικείμενη αιχμαλωσία του λαού του Θεού καθίσταται ακόμη πιο επώδυνη, αφού ο αιχμαλωτεύων είναι εκείνος που προσβάλλει βάναυσα το όνομα του Γιαχβέ και κυρίως την παντοδυναμία Του. Η αξιοπρέπεια του *λαού του Ισραήλ* και η δόξα του

[1495] Ό.π., σελ. 57.

[1496] P. Petrobelli, «From Rossini's Mosé…», ό.π., σελ. 15.

[1497] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 98.

[1498] Αναφερόμενος ο D. Kimbell στη συγκεκριμένη «εκτενή εισαγωγή», κάνει λόγο για μια «όμοια με χορικό μελωδία για τα χάλκινα», η οποία, «μολονότι δεν είναι ειλημμένη από την όπερα, προϊδεάζει για τον ιερατικό τόνο μερικών από τα πλέον ενδιαφέροντα επεισόδια αυτής» («Instrumental music in Verdi' s operas», ό.π., σελ. 154).

ονόματος του *Θεού των πατέρων* συναρτάται τώρα με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο, ενώ η επιβολή της ειδωλολατρείας (ανεξαρτήτως του ότι αυτή έχει ήδη ευνοηθεί από τους ίδιους τους βασιλείς του Ιούδα!) αφυπνίζει το θρησκευτικό ένστικτο του λαού, καθώς συνδυάζεται με τη βεβήλωση του Δαυιτικού θρόνου:

Deh! l' empio non gridi con baldo blasfema:

Il Dio d' Israelo si cela per tema?

Non far che sul trono davidico sieda

fra gl' idoli stolti l' assiro stranier!"

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο P. Petrobelli, «στο σημείο αυτό ο Verdi αποκλίνει από το πρότυπό του, αλλά με τέτοιον τρόπο, ώστε να μπορούμε και πάλι να αναγνωρίσουμε την σχέση με αυτό. Στον *Mosé*, η γυναικεία χορωδία επαναλαμβάνει σχεδόν αυτούσια την ενότητα που τραγούδησαν οι άνδρες, με ασήμαντες μόνο διαφοροποιήσεις στην αρμονία και στην ορχηστρική συνοδεία. Ο Verdi επινόησε μιαν άλλη λύση: μολονότι και αυτός προσέφυγε στη γυναικεία χορωδία, δίδει σ' αυτήν εντελώς διαφορετικό θεματικό υλικό, που έρχεται σχεδόν σε αντίθεση με τη μουσική της ανδρικής χορωδίας»[1499]. Εκτός από την προαναφερθείσα εγκαθίδρυση της Μι Μείζονος ως της τονικότητας εκείνης που θα πλαισιώσει την προσευχή των νεανίδων παρθένων, ο συνθέτης προκρίνει επίσης και μιαν αισθητά διαφοροποιημένη ορχηστρική συνοδεία γι' αυτήν, διατηρώντας έτσι αμείωτο το ενδιαφέρον στο ιδιαίτερα εκτενές αυτό χορωδιακό, αλλά και επιτρέποντας να φανούν τα διαφορετικά συναισθήματα επιμέρους κοινωνικών ομάδων του Εβραϊκού λαού. Η καινούργια μελωδική ιδέα, με την οποία «οι γυναικείες φωνές απαντούν στις ανδρικές»[1500], πλαισιωμένη από μιαν ανάλαφρη, αιθέρια συνοδεία από τις δύο άρπες σε συνδυασμό με τους ήχους των όμποε και των κλαρινέττων (που διπλασιάζουν και τις φωνές της χορωδίας), δημιουργεί έντονη αντίθεση σε σχέση τόσο με το χειμαρρώδες ορχηστρικό *tutti* των πρώτων μέτρων, ταυτόχρονα με τις εναγώνιες φωνές του τρομοκρατημένου πλήθους, όσο και με τον *σκούρο* ήχο των χαλκίνων πνευστών, που με επιτυχία απέδωσε μόλις πριν την μάλλον πένθιμη διάθεση που διακατέχει την ιερατική ομάδα. Ο συνδυασμός του παραπάνω ορχηστρικού σχήματος με την μείζονα τονικότητα, αποπνέει τώρα την πίστη των αγνών νεανίδων στη δύναμη του Θεού, αλλά και την ελπίδα που αυτές μεταγγίζουν και στο υπόλοιπο πλήθος για μια αίσια έκβαση της περιπέτειας που ζουν.

Δεν λείπουν, βεβαίως, και οι παρεμβάσεις εκείνες που αποβαίνουν ιδιαίτερα πρόσφορες ως προς την υπογράμμιση των φράσεων εκείνων που ο συνθέτης θεωρεί προφανώς ιδιαίτερα σημαντικές. Μια πρώτη αίσθηση αυτών λαμβάνουμε στην «αναπαράσταση» του ήχου *των κεραυνών και των νεφών*: η απόδοση του σχετικού ψαλμικού χωρίου, όπως παραφράζει αυτό ο λιμπρεττίστας, πλαισιώνεται από μια αναπάντεχη παρέμβαση των χαλκίνων πνευστών (και με τη συγχορδία της VI βαθμίδας) σε συνδυασμό με έναν μακράς διάρκειας τριλλισμό, αποδιδόμενο διαδοχικά από μέλη της ομάδας των εγχόρδων, ενώ την «εικόνα» συμπληρώνουν οι αρπισμοί του φλάουτου (Kalmus, σελ. 15, μ. 2 – σελ. 23, μ. 2).

Η θύμηση του φοβερού Ασσύριου κατακτητή διαταράσσει προς στιγμήν τη γαλήνη της προσευχής. Η αγανάκτηση που προκαλεί στον Ιουδαϊκό λαό η υποτίμηση από τον Ναβ. της παντοδυναμίας του Γιαχβέ αποδίδεται με ένα καινούργιο ξέσπασμα της ορχήστρας (*ff*) με αρμονικό υπόβαθρο εκείνο των μ. 9-10 της *Sinfonia*, ενώ το

[1499] «From Rossini's Mosé…», ό.π., σελ. 15.
[1500] G. Baldini, ό.π., σελ. 57.

περιεχόμενο της βλασφημίας «υπογραμμίζεται» ανάλογα με ένα *sotto voce* unisono των ανδρικών φωνών, ο *ιερατικός* χαρακτήρας του οποίου υπεμφαίνεται και πάλι με την απόδοση της φράσης στο γνωστό ρυθμικό σχήμα του *παρεστιγμένου επαναλαμβανόμενου φθόγγου* και την πλαισίωσή της από τις συγχορδίες που αποδίδουν τα χάλκινα πνευστά με τα φαγκόττα.

Το αίτημα της συντριβής του Ασσύριου εισβολέα οδηγεί τώρα σε ένα καινούργιο ξέσπασμα χορωδίας και ορχήστρας, σαφώς όμως διαφορετικού ύφους σε σχέση με τα προηγηθέντα *tutti*. Η προαναφερθείσα μελωδική ιδέα των νεανίδων επαναλαμβάνεται και αναπτύσσεται «από όλη τη χορωδία»[1501], ενώ λίγο πριν την πτώση παρεμβάλλεται μια λιτή αλλά ξεχωριστή μελωδική επεξεργασία με υποτυπώδη αντιστικτικό χαρακτήρα, καθώς οι ανδρικές φωνές τείνουν στο να «μιμούνται» την φράση των γυναικείων φωνών, τραγουδώντας ένα εξίσου εκφραστικό unisono, διπλασιαζόμενο από τα πρώτα βιολιά και το φλάουτο. Η φρίκη, ωστόσο, που συνέχει όλους στη σκέψη και μόνο της κατάλυσης της Δαυιδικής δυναστείας από ένα ειδωλολάτρη εισβολέα απηχείται και πάλι στην ιδιαίτερα εντυπωσιακή πτώση, με τις οξύτερες φωνές να ενώνονται σε ένα συγκοπτόμενο unisono, σαν επαναλαμβανόμενες κραυγές αγωνίας και τρόμου, ενώ την ίδια αίσθηση δημιουργούν και τα σαλπίσματα των χαλκίνων πνευστών. Αντίθετα οι φωνές των μπάσσων, ενισχυόμενες από τα «βίαια» περάσματα των χαμηλότερων εγχόρδων, δημιουργούν και πάλι μιαν υποτυπώδη ρυθμική «αντίστιξη» με τα ψηλότερα μέρη. Τέλος, ξεχωριστή αίσθηση προκαλεί και η επαφή την ίδια στιγμή με την Ελάσσονα Τονική, κυρίως με τις αρμονίες της VI και της II βαθμίδας αμέσως πριν το πτωτικό 6/4 [1502] (Kalmus, σελ. 23, μ. 3 – σελ. 35).

Περισσότερο από την παρέμβαση των Λευιτών ωστόσο τη Σκηνή επισφραγίζει η είσοδος στη σκηνή του *Ζαχαρία*. Ο Budden τον χαρακτηρίζει ως «αντίστοιχο του Μωυσή», καθώς πρόκειται και εδώ για έναν μπάσσο που η φωνή του διαθέτει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ώστε να καθησυχάζει και να γαληνεύει τον λαό[1503]. Η παρουσία του συγκεκριμένου προσώπου προφανώς αποτελεί επινόηση του λιμπρεττίστα, καθώς ο ομώνυμος προφήτης της Παλαιάς Διαθήκης φέρεται να έδρασε,

---

[1501] Petrobelli, «From Rossini's Mosé…», ό.π., σελ. 15.

[1502] Συνοψίζοντας παραθέτουμε και πάλι τον παραλληλισμό στον οποίο προβαίνει ο J. Budden, συγκρίνοντας για άλλη μια φορά το συγκεκριμένο χορωδιακό με το αντίστοιχο του *Moïse*, με αφορμή τώρα τη συγκεκριμένη ενότητα: επισημαίνοντας την ύπαρξη σε αυτό *τριών* «αντιτιθεμένων ιδεών» (*contrasting ideas*) έναντι των *δύο* στην όπερα του Rossini, θεωρεί αυτή τη διαφορά όχι μόνο ως το κατ' εξοχήν στοιχείο που διαφοροποιεί τα δυο μέρη, αλλά και που αναδεικνύει την έντονη διαφορά ύφους μεταξύ των δυο δημιουργών (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 98. Βλ.και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 169). Ανάλογη και η επισήμανση του R. Parker, σύμφωνα με την οποία η έντονη εντύπωση που δημιουργείται από το εν λόγω «εισαγωγικό χορωδιακό» έγκειται στην «αντιπαράθεση αντιτιθέμενων χορωδιακών ομάδων: ενός τρομοκρατημένου όχλου, μιάς ομάδας από Λευίτες που προσεύχονται, μιάς άλλης από ικετεύουσες νεανίδες» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 63). Ομοίως και ο J. Rosselli θεωρεί πως «οι ακροατές που εξασφάλισαν τη φήμη τόσο στον *Nabucco* όσο και στον δημιουργό του, βίωσαν στο έργο μια καινούργια εμπειρία», καθώς ένιωθαν πως «μια κινητήρια ενέργεια διαπερνούσε τώρα σκηνές συλλογικής συγκίνησης, όπως αυτές που είχαν από πριν γνωρίσει από τον *Mosè*, τον *Maometto II* και την *Σεμίραμι* του Rossini, ή από την *Νόρμα* του Bellini». Παράλληλα, «ευθύς εξ αρχής, η χορωδία των εξόριστων Εβραίων (οπτικά και ακουστικά παρατεταγμένων ως Λευιτών, ως παρθένων και ως της κοινότητας γενικά) εκφράζει εναλλάξ θλίψη, ικεσία και πρό(σ)κληση», αλλά σε μια μορφή περιορισμένη ως προς τη μουσική της ανάπτυξη, σε σχέση με αυτήν που βρίσκουμε στον Rossini (ό.π., σελ. 41).

[1503] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 167.

σύμφωνα με τα χρονολογικά δεδομένα του βιβλίου που φέρει το όνομά του, «από του Οκτωβρίου του 520 μέχρι του Νοεμβρίου του 518 π.Χ»[1504], ενώ «είναι πιθανόν η δράσις του να επεκτείνεται και πέραν τούτου»[1505], πρόκειται δηλαδή για μεταιχμαλωσιακό προφήτη. Πρέπει να επισημάνουμε ωστόσο, ότι στα πρόσωπα του έργου, όπως αυτά αναγράφονται στην έκδοση της όπερας για φωνή και πιάνο ο συγκεκριμένος ήρωας αναφέρεται ως *Μέγας Αρχιερέας* («Gran Pontefice degli Ebrei»[1506]), ενώ στο 1ο βιβλίο του *Έσδρα* γίνεται λόγος περί τινός *Ζαχαρία* ως *επιστάτη*[1507] του ιερού: «και έδωκε Χελκίας και *Ζαχαρίας* και Ησκήλος οι επιστάται του ιερού τοις ιερεύσιν εις Πάσχα πρόβατα δισχίλια εξακόσια, μόσχους τριακοσίους» (Έσδρας Α΄, 1, 8). Είναι όμως μάλλον απίθανο να πρόκειται εδώ περί του παραπάνω προσώπου, καθώς αυτό φέρεται να έδρασε, σύμφωνα πάντοτε με τον συγγραφέα του παραπάνω βιβλίου, κατά τους χρόνους του Ιωσία, δηλαδή μεταξύ του 638 και 608 π.Χ. Επιπλέον, το *προφητικό* χάρισμα είναι εκείνο που διακρίνει τον ήρωα του Solera καθ' όλη τη διάρκεια της όπερας. Συνεπώς επικρατέστερη άποψη φαίνεται να είναι αυτή του A. Porter, κατά την οποία ο Ζαχαρίας εδώ δεν είναι παρά επινόηση του λιμπρεττίστα, αποτελώντας «συνδυασμό του Ιερεμία (ο οποίος στην πραγματικότητα δεν μετέβη στη Βαβυλώνα) και του Ιεζεκιήλ (ο οποίος πήγε) »[1508].

Σε κάθε περίπτωση ο λόγος του Ζαχαρία επιδρά καταλυτικά στην ψυχολογία του πλήθους. Από την πρώτη κιόλας στιγμή της παρουσίας του στη σκηνή φέρεται να διαδραματίζει ρόλο τόσο πνευματικού καθοδηγητή, όσο και εθνικού ηγέτη[1509]. Η διπλή του ιδιότητα αυτή καθίσταται άμεσα αντιληπτή από τους πρώτους στίχους του *recitativo* που προηγείται της καβατίνας του. Λειτουργώντας κατ' αρχάς με ρεαλισμό, επιχειρεί να καθησυχάσει το τρομοκρατημένο πλήθος παρουσιάζοντας την κόρη του Ναβ. ως όμηρο. Η αιχμαλωσία της *Fenena* αποτελεί προφανώς πράξη που αποσκοπεί στο εθνικό συμφέρον, την ίδια στιγμή όμως παρουσιάζεται από αυτόν ως χειροπιαστή απόδειξη της δύναμης του Θεού:

Sperate,o figli! Iddio
del Suo poter diè segno;
Ei trasse in poter mio
un prezioso pegno.

[1504] Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 348

[1505] Αυτόθι.

[1506] Το ίδιο αξίωμα αποδίδει στον Ζαχαρία και ο Anthony Arblaster (ό.π., σελ. 97).

[1507] Προφανώς πρόκειται για έκφραση που δηλώνει το αξίωμα του *Μεγάλου Αρχιερέα*: ο συναναφερόμενος στο παραπάνω βιβλίο *Χελκίας*, στο Δ΄ Βασ. 22, 8 αναφέρεται ως «ο ιερεύς ο Μέγας».

[1508] A. Porter, «Verdi' s Nabucco», ό.π., σελ. 8. Ο R. Parker επίσης, θεωρεί πως «το μέρος του προφήτη Ζαχαρία απηχεί έντονα τον Ιερεμία» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 62). Ταυτόσημη και η επισήμανση του P. Petrobelli, ο ο οποίος ωστόσο βρίσκει την εν λόγω ταύτιση «περίεργη, καθώς στα πλαίσια της οικονομίας του λιμπρέττου που χρησιμοποιεί ο Verdi ο Ζαχαρίας έχει μια πολύ συγκεκριμένη δραστηριότητα και έναν χαρακτήρα που δεν έχει να κάνει σε τίποτε με εκείνον του Ιερεμία, του βιβλικού προφήτη» («From Rossini's Mosé…», ό.π., σελ. 13).

[1509] Πρβλ. «ο Ζαχαρίας αποτελεί φερέφωνο μερικώς ενός έθνους, μερικώς του Θεού […]» (J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 28).

Η πρώτη αυτή παρέμβαση του πνευματικού ηγέτη των Εβραίων εμπνέει στον συνθέτη ένα ιδιαίτερα εκφραστικό recitativo[1510], μέσα από το οποίο αναδεικνύει τόσο την εξέχουσα φυσιογνωμία του ήρωα, προαναγγέλλοντας με αυτόν τον τρόπο τον καθοριστικό ρόλο που αυτός θα διαδραματίσει κατά την εξέλιξη του δράματος, όσο και την επίδραση που ασκεί ο λόγος του στην ψυχολογία του λαού (Kalmus, σελ. 36-41).

Ο *ιερατικός* αλλά και μεγαλοπρεπής χαρακτήρας του recitativo είναι εμφανής ήδη από το 1ο μέτρο, καθώς μάλιστα επισημαίνεται εξαρχής και η μεγαλειώδης (*Grandioso*) απόδοσή του. Εκτός από την παραπάνω επισήμανση ωστόσο, η επιβλητική παρουσία του αρχιερέα-προφήτη υπεμφαίνεται άμεσα και από τις συχνές παρεμβάσεις της ορχήστρας, και μάλιστα με συγχορδίες όπου κυριαρχούν τα χάλκινα πνευστά. Κατά τον D. Kimbell, είναι πιθανόν εν προκειμένω (όπως και σε άλλες, ανάλογες περιπτώσεις) «ο Verdi να είχε κατά νουν τα συνοδευόμενα από τα χάλκινα και ξύλινα πνευστά recitativi του Μωυσή από την όπερα του Rossini *Mosè in Egitto*». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «το αποτέλεσμα είναι χαρακτηριστικά περισσότερο κραυγαλέο στην όπερα του Verdi, και δεδομένου του δραματικού θέματος της όπερας, καθώς και της διάχυτης χρήσης των χαλκίνων στην ενορχήστρωσή της, το αποτέλεσμα είναι τόσο η θρησκευτική μουσική, όσο και εκείνη με στρατιωτικό χαρακτήρα, να οδηγούνται σε μια πρωτοφανή έντονη σχέση»[1511]. Η κατάληξη κάθε στίχου υπογραμμίζεται έντονα από ένα πανομοιότυπο ρυθμικά ορχηστρικό *tutti*, που οι αρπισμοί στα μπάσσα του προσδίδουν μεγαλοπρέπεια, ενώ παράλληλα οι επιτελούμενες αρμονικές σχέσεις, συναρτημένες με τα σημαινόμενα του κάθε στίχου, αποδίδουν την ιδιαίτερα βαρύνουσα σημασία αυτού για τον αγωνιώντα λαό των Ιουδαίων: εκκινώντας από την αρμονία της Δεσπόζουσας της Μι μείζονος, στην οποία και κατέληξε το χορωδιακό, άμεσα ο συνθέτης προβαίνει σε μεταβολή του τονικού πλαισίου, αρχικά προς την περιοχή της Φα δίεση ελάσσονος. Τέλος, η «απροσδόκητη» σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας μ' εκείνην της VI βαθμίδας στην ίδια τονικότητα υπογραμμίζει με τον καλύτερο τρόπο την ευχάριστη όσο και απρόσμενη έκπληξη που αισθάνθηκε το πλήθος στη σκέψη μιας αίσιας έκβασης που θα μπορούσε να έχει η περιπέτειά του εξ αιτίας της «αιχμαλωσίας» της Fenena.

Παράλληλα η παραπάνω βαθμίδα οδηγεί ως Δεσπόζουσα στη Σολ μείζονα. Η ριζική αυτή μεταβολή του τονικού πλαισίου, και δη ακριβώς κατά τη στιγμή της εισόδου στη σκηνή της Fenena (*additando Fenena*, σύμφωνα με την ένδειξη της παρτιτούρας) έρχεται να καταδείξει την ουσιαστική μεταβολή της ψυχολογίας του λαού επί το βέλτιον. Την αίσθηση αυτή δημιουργεί και η παράλληλη βαθμιαία ελάττωση της έντασης, με μόνα τώρα τα πρώτα βιολιά να εκτελούν τον αρπισμό. Πολύ περισσότερο όμως φαίνεται η αναπτέρωση του ηθικού του λαού και η αναστημένη ελπίδα του στην απόδοση των δυο στίχων που παρεμβάλλονται στον λόγο του Προφήτη: ένα ιδιαίτερα εκφραστικό crescendo, όπου το τρέμολο των εγχόρδων συνδυάζεται άριστα με εκείνο των τυμπάνων καθώς και με τις κρατημένες συγχορδίες του συνόλου των πνευστών. Η πτώση στην Ντο μείζονα επέρχεται ταυτόχρονα με μια

[1510] Κατά τον J. Budden το συγκεκριμένο Recitativo ανήκει «κατά το πλείστον στο αυτό ύφος με εκείνο του Moïsè», ενώ παράλληλα «αναδεικνύει τη φωνή του Basso profondo σ' όλο της το μεγαλείο» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 98. Βλ. και P. Petrobelli, «From Rossini's Mosé…», ό.π., σελ. 15). Κατά τον Kimbell ωστόσο, το παρόν recitativo (όπως και άλλα της ίδιας περιόδου) αποτελεί «τυπικό παράδειγμα μελωδικής και ρυθμικής ατονίας», που αποδεικνύει, κατ' αυτόν, «την τάση του συνθέτη στο να χειρίζεται το recitativo όχι ως μια έντονη, ελεύθερη απαγγελία, αλλά ως ένα απλό πέρασμα» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 333).

[1511] Αυτ., σελ. 327.

ξαφνική παύση της ορχήστρας, ενώ η φωνή του Αρχιερέα που τώρα επιτάσσει τηην αποβολή του φόβου από τις ψυχές του λαού – *Freno al timor!* – ακούγεται τώρα περισσότερο επιβλητική: ο συνθέτης αρχίζει να προβάλλει τις φωνητικές ικανότητες της φωνής του Basso profondo αρχικά με μια κατιούσα 8η από το Ντο2 και κατόπιν στο Λα1 και στη συνέχεια με μια ιδιαίτερα απαιτητική cadenza.

Θεωρώντας ο Προφήτης πως έχει τονώσει το ηθικό του λαού του, πείθοντας τους Εβραίους ότι βρίσκονται σε θέση ισχύος έναντι του εχθρού, κρίνει πως μπορεί να γαληνέψει τις ψυχές των ανθρώπων θεολογώντας. Προς τον σκοπό αυτό ανατρέχει σε πρόσωπα και γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία του γένους των Εβραίων. Η θαυμαστή διάσωση του Μωυσή στην Αίγυπτο (Έξοδ. 2, 1-10), παρά τη φοβερή εντολή του Φαραώ για το θάνατο κάθε νεογέννητου άρρενος των Εβραίων, καθώς και η νίκη του Γεδεών με εκατό μόνο άνδρες ενάντια στους ασύγκριτα πολυπληθέστερους Μαδιανίτες (Κριτ. 7, 19) κρίνονται ως επαρκή παραδείγματα προς ενίσχυση της πίστης του λαού[1512]:

D' Egitto là sui lidi

Egli a Mosè diè vita;

di Gedeone I cento

inviti Ei rese un dì.

Chi nell' estremo evento

Findando in Lui perì?

Αναφερόμενος στο *andante* της καβατίνας του Ζαχαρία ο J. Budden το χαρακτηρίζει ως «κάτι το καινούργιο», συσχετίζοντας το «ρευστό, μεγαλόπρεπο στυλ» της μουσικής του «με εκείνο του κουαρτέττου από τον Oberto»[1513], θεωρεί δε επίσης ότι «μεγάλο μέρος της δύναμής του εκπηγάζει από την ένταση που δημιουργείται ανάμεσα στο απλό μέτρο των $^{4}/_{4}$ της μελωδίας και στο υποδηλούμενο των $^{12}/_{8}$ της συνοδείας»[1514] (Kalmus, σελ. 42-54).

Οι εκφραστικές δυνατότητες της φωνής του μπάσσου αναδεικνύονται και εδώ ως το κατ' εξοχήν μέσο στο οποίο προσφεύγει ο συνθέτης προκειμένου να αναδείξει την ηγετική φυσιογνωμία του αρχιερέα – προφήτη. Δεν μπορούμε ωστόσο να παραθεωρήσουμε τον ουσιαστικό – και όχι απλά συνοδευτικό – ρόλο της ορχηστρικής συνοδείας, πάντοτε βέβαια σε αγαστή συνύπαρξη με το φωνητικό μέρος: πέραν της τυπικού συνοδευτικού σχήματος, που ανατίθεται στα δεύτερα βιολιά, στις βιόλες, στα κόρνα και περιστασιακά στα φαγκόττα, πρέπει να επισημάνουμε τις διακριτικές παρεμβάσεις επιμέρους οργάνων ή ομάδων, που άλλοτε διπλασιάζουν μελωδικά αποσπάσματα και άλλοτε υπογραμμίζουν χαρακτηριστικές αρμονικές σχέσεις. Εντύπωση προκαλούν οι πυκνοί αρπισμοί του φαγκόττου, καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του 2ου οκταμέτρου, ταυτόχρονα με την απόδοση του τελευταίου διστίχου, τους οποίους μάλιστα ο Budden χαρακτηρίζει ως ένα «ατυχές συμβάν» για τη συγκεκριμένη

[1512] Το περιεχόμενο των λόγων αυτών του Ζαχαρία προς το πανικόβλητο πλήθος είναι προφανώς εκείνο που ωθεί τον A. Arblaster να χαρακτηρίσει τον Nabucco ως την «αυτοτελή συνέχεια του *Mosè in Egitto*» και τον συγκεκριμένο ήρωα ως «την φιγούρα του Μωυσή» στην όπερα του Verdi (ό.π., σελ. 97).

[1513] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 98.

[1514] Αυτόθι.

όπερα, θεωρώντας πως απάδουν με το «προφητικό» ύφος της άριας[1515] (Kalmus, σελ. 45, 46 μ. 3 – σελ. 47, μ. 2). Σε κάθε περίπτωση θεωρούμε, ωστόσο, ότι η αίσθηση αυτή εξισορροπείται από την αρμονική επεξεργασία κατά την επανάληψη των σχετικών δυο στίχων: η αναφορά του Ζαχαρία στην εξαιρετικά δύσκολη στιγμή – *estremo evento* – στην οποία βρίσκεται ο λαός του Ισραήλ υπογραμμίζεται με μια σύντομη επαφή με την τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος, και μάλιστα με συνδετικό κρίκο την Ι της Ελάσσονος Τονικής της αρχικής. Οι φωνητικές ικανότητες του ήρωα αναδεικνύονται τώρα με διαδοχικά κατιόντα άλματα 8^{ης} και 10^{ης}, αλλά και με προσέγγιση του Μι^{3} ύφεση στο τέλος της φράσης, ενώ την ίδια στιγμή ο ήχος των κρατημένων συγχορδιών στην παραπάνω αρμονική μεταβολή από τα ξύλινα πνευστά, κυρίως όμως από τις τρομπέττες, τα τρομπόνια και το cimbasso δίδει με ανάγλυφο τρόπο την αίσθηση του εξαιρετικού κινδύνου που διατρέχει ο λαός˙ μια αίσθηση όμως που αμβλύνεται στη μνεία της πίστης προς τον Θεό: στον αντίποδα των απειλητικών συγχορδιών των χαλκίνων, ο γλυκύς ήχος των πρώτων βιολιών σε συνδυασμό μ' εκείνον του φλάουτου σπεύδει να αγκαλιάσει τη φωνή του μπάσσου, διπλασιάζοντάς την σε υπερκείμενες οκτάβες, ενώ ο ηδυπαθής ήχος μιας συγχορδίας ελαττωμένης 7^{ης} σε συνάρτηση με μιαν ελαττωμένη 4^{η} στη μελωδία, απηχεί την ελπίδα που επιθυμεί να αναζωογονήσει ο προφήτης στις ψυχές των ομογενών του (Kalmus, σελ. 46, μ. 1-2, σελ. 51, μ. 3 – σελ. 52, μ. 1).

Ένα άλλο καινοτόμο στοιχείο του παρόντος andante αποτελεί και η παρέμβαση της χορωδίας, η οποία «καλύπτει την τελευταία νότα του σολίστ, δίδοντας σχεδόν την αίσθηση μιας διακοπής»[1516]. Πρόκειται και πάλι για ένα unisono, με το οποίο ο λαός επαναλαμβάνει απαραλλάκτως την «πλατιά, κατάλληλα επεξεργασμένη φράση» που ακούστηκε «στην αρχή του andante maestoso» και που φέρει υπέρ το δέον τα χαρακτηριστικά του ύφους του συνθέτη[1517], συνοδεύει δε το σύνολο σχεδόν της ορχήστρας. Καθώς ο φόβος όμως που λίγο πριν διακατείχε το πλήθος τώρα δείχνει να κατευνάζεται, η αίσθηση που κομίζεται από την μαζική συμμετοχή της ορχήστρας είναι εντελώς διαφορετική σε σχέση με το αρχικό χορωδιακό: τα έγχορδα περιορίζονται τώρα σε ένα pizzicato, στο ίδιο ρυθμικό σχήμα με τα κόρνα, η 1^{η} τρομπέττα με το 1^{ο}

[1515] Αυτόθι, σελ. 30.

[1516] Αυτόθι, σελ. 98. Αναφορικά με το θέμα αυτό ο D. Kimbell θεωρεί πως «στην εποχή του *Nabucco*» ο συνθέτης φέρεται να «έχει αφομοιώσει το μάθημα που υπονοείται σε έργα όπως το *La Sonnambula* του Bellini – όπου οι χορωδιακές παρεμβάσεις σε solo άριες απηχούν την έντονη αίσθηση της κοινότητας μεταξύ των ηρώων της όπερας – ή ο Marino Faliero του Donizetti – όπου απηχεί τη συγκατάνευση της χορωδίας σε ιδέες εκφραζόμενες από τους πρωταγωνιστές». Κατά τον συγγραφέα, η συμμετοχή της χορωδίας «σε κάθε μια από τις άριες του Προφήτη «αποτελεί εκείνο το σημείο αιχμής μέσα στο δράμα», σύμφωνα με το οποίο «ο Ζαχαρίας είναι ο πνευματικός ηγέτης του Εβραϊκού λαού, που διακαώς συνδέεται με όσα εκείνος κηρύττει και πράττει» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 330).

Τη δυναμική αυτή παρέμβαση της χορωδίας στον «χώρο κυριαρχίας» των σολίστ επισημαίνει και ο R. Parker ως ένα στοιχείο που υπεμφαίνει «την καινούργια, δυναμική χρήση αυτής» σε έργα του συνθέτη αυτής της περιόδου, σε αντίθεση, μάλιστα, με όπερες των αρχών του 19^{ου} αι., όπου τα χορωδιακά «τυπικά είχαν έναν ουδέτερο σκηνοθετικό ρόλο» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 19). Εστιάζοντας εξάλλου και ο P. Petrobelli στις επιμέρους διαφορές ανάμεσα στην αντίστοιχη σκηνή του *Mosé*, όπου η επανάληψη των φράσεων του Προφήτη από τη χορωδία πραγματοποιείται σταδιακά και διαδοχικά από τις επιμέρους ομάδες και στην παρούσα σκηνή, όπου «η όλη μουσική περίοδος παραλαμβάνεται άμεσα και επαναλαμβάνεται από όλη τη χορωδία», θεωρεί πως «προφανώς ο Ζαχαρίας ήταν για τον Verdi ένας περισσότερο δυναμικός ρήτορας σε σχέση με τον Μωυσή» («From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 21).

[1517] G. Baldini, ό.π., σελ. 57.

τρομπόνι και το 1ο φαγκόττο αρκούν για την ενίσχυση των φωνών της χορωδίας, ενώ τα ξύλινα πνευστά συνεισφέρουν στην αποκλιμάκωση της έντασης με ένα καινούργιο σχήμα, αποτελούμενο από εξάηχα σε 3ες και αποδιδόμενο *leggere e puntate* (Kalmus, σελ. 47, μ. – σελ. 54).

Η άφιξη του Ισμαήλ[1518] και η αναγγελία της επικειμένης οργισμένης εισόδου του Ναβ. στην ιερή πόλη αναταράσσει προς στιγμήν τη γαλήνη που επήλθε από τους παρηγορητικούς λόγους του Προφήτη. Η τονικότητα της Λα ελάσσονος σε συνδυασμό με ένα ταραχώδες «επίμονο» ρυθμικό σχήμα, αποδιδόμενο από το σύνολο των εγχόρδων, αντανακλά αυτήν την προσωρινή ταραχή. Ο λόγος του Ζαχαρία ωστόσο είναι εκείνος που επανεδραιώνει την πίστη και το θάρρος όλων. Ο αρχιερέας – προφήτης θεωρεί βέβαιη την παρέμβαση του Γιαχβέ, προβλέποντας ως απίθανο τον θρίαμβο του παρανοϊκού μονάρχη πάνω στα ερείπια της ιερής πόλης:

Forse fine porrà

il cielo all' empio ardire:

di Sion sulle rovine

lo stranier non poserà.

Η άμεση επίδραση των λόγων του αναδεικνύεται στη μουσική του σύντομου αυτού allegro κατ' αρχάς με την αποκατάσταση της Ντο μείζονος ταυτόχρονα με ένα δυναμικό ορχηστρικό tutti ακριβώς στη συγχορδία της Τονικής, αλλά και στη συνέχεια με μιαν άλλη εξαγγελία, πάντα σε *ιερατικό* ύφος, αλλά και με έντονο δραματικό – *προφητικό* χαρακτήρα: η αναφορά του σε μια πιθανή καταστροφή της Σιών, στον τρίτο από τους παραπάνω στίχους, επισφραγίζεται με άλλο ένα tutti, αυτή τη φορά όμως στην περιοχή της Ελάσσονος Τονικής. Μη λησμονώντας όμως και τον ρόλο του ως «εθνικού» ηγέτη ο Ζαχαρίας, σπεύδει άμεσα να αντιδράσει παραδίδοντας την Fenena στον Ισμαήλ, ενώ το αρχικό μοτίβο του μέρους επανέρχεται, οδηγώντας προς την *καμπαλέττα* (Kalmus, σελ. 55-63).

Αν στο *andante* ο Ζαχαρίας εκφράστηκε ως πνευματικός ποιμένας που μεριμνά για την ηθική ενδυνάμωση των πιστών, στην *cabaletta* φέρεται να λειτουργεί ως ο ηγέτης εκείνος που εμψυχώνει το λαό, ώστε να μπορέσει να αντιμετωπίσει τους εχθρούς της πίστης και της πατρίδας του, όντας βέβαιος για τη νίκη. Όπως επισημαίνει και ο F. Noske**,** οι στροφές του κομματιού «ενώνουν δύο κεντρικά "θέματα" του δράματος: την θρησκεία και τον πατριωτισμό»[1519]. Ως εκ τούτου, το υπόβαθρο του λόγου του Προφήτη στο πρώτο τετράστιχο είναι σαφώς *θρησκευτικό*: η υπεροχή του Θεού των Εβραίων έναντι του Βάαλ τονίζεται με το παράδειγμα της υπεροχής του *φωτός* έναντι του *σκότους*, ενώ τη μηδαμινή ισχύ του έναντι εκείνης του Γιαχβέ καταδεικνύει ο Προφήτης προσομοιάζοντάς τον με τη σκόνη που διασκορπίζεται από τον άνεμο:

[1518] Στο λιμπρέττο αναφέρεται ως «ανηψιός του Σεδεκία, βασιλιά της Ιερουσαλήμ». Κατά τον J. Lewsey, «ενώ ο Σεδεκίας είναι ιστορική μορφή – που δεν εμφανίζεται στην όπερα – ο ανηψιός του, ο Ισμαήλ, αποτελεί επινόηση του Solera […]» (ό.π., σελ. 260). Στο Δ΄ Βασ. 25,23 ωστόσο γίνεται λόγος περί του Ισμαήλ, υιού του Ναθανία, ο οποίος, από κοινού με τους λοιπούς στρατηγούς του Ιουδαϊκού στρατού, πρσήλθε προς τον Γοδολία, κατεστημένο βασιλιά των Ιουδαίων από τον Ναβουχοδονόσορα, ενώ στον στ. 25 ο Ισμαήλ φέρεται να φονεύει τον Γοδολία. Στον ίδιο στίχο ο Ισμαήλ θεωρείται πως κατάγεται από βασιλική οικογένεια.

[1519] «The Notorious Cabaletta», *The Sigifier and the Signified*…, ό.π., σελ. 281.

Come notte a sol fulgente,

come polve in preda al vento,

sparirai nel gran cimento,

dio di Belo menzogner.

Καθώς όμως είναι καιρός για δράση, η θρησκευτική αντιπαράθεση παραχωρεί τη θέση της στην προετοιμασία για τη μάχη. Η αναδρομή για άλλη μια φορά στην ένδοξη ιστορία του λαού του Θεού αναδεικνύεται πολύτιμος αρωγός στην προσπάθεια του Προφήτη να εξεγείρει το λαό ενάντια στον κατακτητή. Σκόπιμη κρίνεται τώρα η μνεία του γενάρχη των Εβραίων:

Tu d' Abramo Iddio possente,

a pugnar con noi discendi….

Η αναφορά του Ζαχαρία στον «ισχυρό Θεό του Αβραάμ» ανακαλεί στη θύμηση του λαού τη διαθήκη που συνήφθη μεταξύ του προπάτορα και του Θεού, η επίκληση δε της δυνάμεως του Θεού ως συμμάχου εμψυχώνει το ηθικό του λαού στον υπέρτατο βαθμό. Οι μέχρι τώρα καταπτοημένοι και τρομοκρατημένοι Ιουδαίοι είναι πλέον έτοιμοι να ριχτούν στη μάχη κατά του αλλόπιστου εισβολέα, αναδεικνύοντας το μεγαλείο της δυνάμεως του Θεού των πατέρων τους:

Ne Tuoi servi un soffo accendi

che dia morte allo stranier.

Η διαφορετική αυτή πτυχή της προσωπικότητας του Ζαχαρία αναδεικνύεται κατά βάσιν μέσα από το εντελώς διαφορετικό ύφος της μουσικής τη καμπαλέττας σε σχέση με το προηγηθέν andante (Kalmus, σελ. 64-91). Η μελωδική γραμμή του, το αρχικό μοτίβο της οποίας προαναγγέλλει τη μουσική του γνωστού χορωδιακού του Γ΄ Μέρους (*Va, pensiero*)[1520], αναπτύσσεται στην υψηλότερη περιοχή της έκτασης του μπάσσου, καθώς σε κάθε επανάληψη του παραπάνω μοτίβου προσεγγίζεται ολοένα και οξύτερος φθόγγος. Τα ξύλινα πνευστά συμμετέχουν διπλασιάζοντας τη μελωδία αδιαλείπτως, ενώ τα πρώτα βιολιά με τα τσέλλα εμπλουτίζουν το μέρος της συνοδείας με ένα «θορυβώδες» ρυθμικό σχήμα, αποτελούμενο από την εναλλαγή ανιόντων και κατιόντων κλιμακοειδών περασμάτων, κατά τον Noske μοτίβα μέσα από τα οποία «ακούγεται η φωνή του Γιαχβέ»[1521]. Η αναφορά του Προφήτη στον «ψεύτικο Βάαλ» διακρίνεται χάρη στη μετάβαση στην περιοχή της Σι ελάσσονος, και ακόμη περισσότερο στην επανάληψη με μια εκτίναξη της μελωδικής γραμμής στο ακραίο για τον μπάσσο Φα^3 δίεση. Αντίθετα η μνεία του προπάτορα Αβραάμ ανατρέπει το αίσθημα αποστροφής που δημιούργησε η παραπάνω ελάσσων τονική περιοχή, οδηγώντας στην Ρε μείζονα. Η μελωδία εξακολουθεί να αναπτύσσεται στην υψηλή περιοχή της έκτασης, ενώ οι επικλήσεις του Προφήτη προς τον Θεό – σύμμαχο στον πόλεμο υπογραμμίζονται διπλασιαζόμενες και από τα χάλκινα.

[1520] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 98. Βλ. και F. Noske, «The Notorious Cabaletta», *The Sigifier and the Signified*…, ό.π., σελ. 281.
[1521] Αυτόθι.

Η ολοένα αυξανόμενη ένταση της μουσικής οδηγεί σ' ένα ξέσπασμα όμοιο με πολεμική ιαχή. Παρακολουθώντας ο συνθέτης στενά τη συνεχώς μεταβαλλόμενη ψυχολογία του λαού, αναθέτει την απόδοση των τελευταίων δυο στίχων της καμπαλέττας στη χορωδία. Όπως επισημαίνει και ο Budden, ενώ στο andante η χορωδία «καλύπτει την τελευταία νότα του σολίστ», στην καμπαλέττα «εισέρχεται ακόμη νωρίτερα, στην αρχή της τέταρτης φράσης»[1522]. Η ασυγκράτητη ορμή του πλήθους απηχείται τόσο από την χορωδία όσο και την ορχήστρα, που αμφότερες απαρτίζουν τώρα ένα εντυπωσιακό σύνολο, ενώ οι παραπάνω στίχοι επαναλαμβάνονται από τον Ζαχαρία σε μια καινούργια φράση, με κύριο χαρακτηριστικό την συχνή χρήση παρενθετικών Δεσποζουσών στην εναρμόνισή της. Η ένταση του μέρους κορυφώνεται στην coda, όπου στον συρριστικό ήχο των περασμάτων των ξυλίνων πνευστών αντιπαρατίθενται ανάλογα περάσματα από τα μπάσσα έγχορδα,, ενισχυόμενα από τα τρομπόνια και το cimbasso. Το unisono των οξύτερων φωνών της χορωδίας σ' έναν και μόνο φθόγγο καθιστά αδιαμφισβήτητη πλέον την αίσθηση πολεμικής ατμόσφαιρας, ενώ η ηγετική φυσιογνωμία του Ζαχαρία αναδεικνύεται και πάλι με την κυριαρχία της φωνής του μέσα στο εξαιρετικά θορυβώδες σύνολο, καθώς αυτή εγγίζει τα όρια της έκτασής της κατά την πτώση.

Coro
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80). Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_I.pdf.

Σ' ένα σύντομο χορωδιακό, που κατά τον Budden επέχει θέση μιας stretta[1523] και το οποίο ο Baldini χαρακτηρίζει ως «το τελειότερο κομμάτι στο Πρώτο Μέρος», που «πόρρω απέχει από τη συμβατική γλώσσα, αναδεικνύοντας ξεκάθαρα την τολμηρή αυτοπεποίθηση του συνθέτη»[1524], «ο λαός με τον Ζαχαρία σπεύδουν κακήν κακώς να επιστρέψουν στο ναό, με τους Ασσύριους να τους κυνηγούν κατά πόδας, και χωρίς να γνωρίζουν ότι ο ναός έχει ήδη καταληφθεί»[1525]. Όπως είναι αναμενόμενο, η δυσμενέστατη αυτή εξέλιξη, που επιβεβαιώνει τους αρχικούς φόβους του λαού, θεωρείται ως αποτέλεσμα της απόρριψης της προσευχής τους από τον *Αιώνιο Πατέρα*:

Dall' Eterno è maledetto

il pregare, il nostro pianto!

ενώ καλοτυχίζονται όσοι πρόλαβαν να φύγουν από τον παρόντα βίο προτού ζήσουν το φοβερό γεγονός:

Oh, felice chi morì!

Oh, felice chi morì

pria che fosse questo dì!

Ο τρόμος και η αγωνία όλων κορυφώνονται στη θέα των καταδιωκομένων Εβραίων στρατιωτών, που έντρομοι περιγράφουν τον αιμοσταγή Ναβ., έτοιμο να συλήσει το ναό. Όλων τα βλέμματα στρέφονται τώρα στο ναό του Σολομώντα, καθώς επίκειται η

[1522] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 98.
[1523] Αυτόθι, σελ. 100.
[1524] Ό.π., σελ. 58
[1525] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 100.

καταστροφή του, ενώ η θλίψη είναι αβάσταχτη: κάθε απόπειρα για την προάσπιση του ιερού χώρου είναι πλέον μάταιη.

Η εξαπλουστευμένη μορφή μια *διπλής φούγκας*[1526] κρίνεται εδώ ως η πλέον κατάλληλη για να αποδώσει τα συναισθήματα του έντρομου πλήθους, ενώ «οι σπασμένες, αναπάντητες φράσεις δίδουν μιαν αίσθηση αναποφασιστικότητας, και σκιαγραφούν με τον πλέον αποτελεσματικό τρόπο τον μυστηριώδη, επικείμενο κίνδυνο [...]»[1527]. Το τονικό πλαίσιο του κομματιού είναι μάλλον ασαφές, πολύ περισσότερο καθ' όσον ως εναρκτήρια συγχορδία χρησιμοποιείται μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, παιγμένη *ff* από όλη την ορχήστρα. Η αρμονική της σημασία ως VII^7 στη Σολ ελάσσονα ελάχιστα συνεισφέρει στην καθιέρωση ενός τονικού κέντρου, καθώς το παραπάνω ορχηστρικό tutti διαδέχεται ένα άλλο, αυτή τη φορά ένα unisono αρχικά με εναλλαγή των φθόγγων της Τονικής και της Δεσπόζουσας της παραπάνω τονικότητας, ενώ μέσα από ένα άλλο ορμητικό πέρασμα, αποτελούμενο από μια αδιάκοπη ανιούσα διαδοχή τριήχων, απεικονίζεται ο καταδιωκόμενος και τρομοκρατημένος λαός, τη στιγμή που σπεύδει να βρει καταφύγιο στο ναό του Θεού. Με ανάλογο τρόπο «η χωρίς ανάσα, σχεδόν βραχνιασμένη ορχηστρική συνοδεία της χορωδίας προσδίδει στην ατμόσφαιρα έναν εξαιρετικά καινούργιο χαρακτήρα»[1528].

Η όλη τονική αστάθεια είναι αναμφίβολα συνυφασμένη με την αγωνία του πλήθους μπροστά στο άγνωστο˙ ωστόσο η κατάληξη της παραπάνω κίνησης στο *Λα ύφεση* περιπλέκει ακόμη περισσότερο την τονική ασάφεια. Η σχετικά μεγάλη διάρκεια του παραπάνω φθόγγου ωστόσο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως αποδίδουσα την εικόνα του εμβρόντητου στη θέα του πολεμοχαρούς βασιλιά πλήθους (Kalmus, σελ. 121-123, μ. 1).

Ο ίδιος φθόγγος δημιουργεί και μιαν υποτυπώδη προϋπόθεση για την τονικότητα της Ντο ελάσσονος, στην οποία και εκτίθεται το *θέμα* της φούγκας από τις σοπράνο: μια σύντομη μελωδία με κύριο χαρακτηριστικό την κατιούσα χρωματική κίνηση εν είδει αλυσσίδας, ενώ το αντίθεμα, αποδιδόμενο ταυτόχρονα από τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες, αυξάνει την ένταση, αποτελούμενο από μια αδιάκοπη διαδοχή τριήχων (Kalmus, σελ. 123, μ. 2 – σελ. 125, μ. 3).

Θεωρώντας τα τονικά δεδομένα της «σχολικής» φούγκας ως ανεπαρκή για την απόδοση της ψυχολογίας των ηρώων του επί σκηνής ο συνθέτης, διακόπτει την έκθεση, επαναφέροντας το unisono της επαναλαμβανόμενης κατιούσας 4ης και οδηγώντας στην Σι ύφεση μείζονα, όπου και ολοκληρώνεται η έκθεση, με τις εισόδους των *Λευιτών* (μπάσσοι) και των υπολοίπων γυναικών, ενώ παράλληλα με την κορυφούμενη ένταση διευρύνεται και ο αριθμός των οργάνων που πλαισιώνουν τις φωνές (Kalmus, σελ. 125, μ. 3 – σελ. 129).

Το παραπάνω τρίστιχο (*Oh, felice*…) δίδει την αφορμή για ένα σύντομο *επεισόδιο*, όπου όμως η επεξεργασία των φωνών προσλαμβάνει χαρακτηριστικά ομοφωνικού ύφους: καθώς η επιθυμία του θανάτου αυτές τις στιγμές είναι κοινή για όλους τους Ιουδαίους, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να συσπειρώσει τις φωνές της χορωδίας σε συμπαγείς συγχορδιακές συνηχήσεις, διατηρώντας όμως και τον πολυφωνικό χαρακτήρα του κομματιού, δημιουργώντας μιμήσεις με *αντίθετη κίνηση* ανάμεσα στα πρώτα βιολιά και στα μπάσσα, σε φράσεις βασισμένες στη μελωδία του αντιθέματος (Kalmus, σελ.129, μ. 3 – σελ. 132, μ. 1) .

[1526] Αυτόθι. Ο R. Parker χαρακτηρίζει το παρόν χορωδιακό ως «ψευτο-φουγκάτο» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 63).
[1527] G. Baldini, ό.π., σελ. 58.
[1528] Αυτόθι.

Η εικόνα των στρατιωτών που έντρομοι εισέρχονται στη σκηνή εμπνέει στον συνθέτη ένα άλλο επεισόδιο, με πυκνή πολυφωνική επεξεργασία: η φοβερή περιγραφή του Ασσύριου ηγέτη αποδίδεται μέσα από αλλεπάλληλες μιμήσεις στην *κεφαλή* του θέματος μεταξύ της χορωδίας και επιμέρους οργάνων της ορχήστρας (Kalmus, σελ. 132, μ. 3 – σελ. 137, μ. 1). Τέλος, ένα ακόμη «ομοφωνικό» επεισόδιο οδηγεί κατ' αρχάς σε πτώση στην Σολ ελάσσονα (Kalmus, σελ. 137, μ. 3 – σελ. 139, μ. 1), αλλά και σε ένα ιδιαίτερα «περιγραφικό» *stretto*, όπου κυριαρχεί η χρωματική κίνηση των πρώτων μέτρων του θέματος: όπως επισημαίνει και ο Budden, η «υπερκάλυψη» των φράσεων δίδει την εικόνα ανθρώπων «που πέφτουν ο ένας πάνω στον άλλον σ' ένα ξέσπασμα πανικού»[1529] (Kalmus, σελ. 139-142).

Finale Primo Allegro – Andante – Allegro
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80). Catalog A 4614
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_I.pdf.

Η προκλητική παρουσία του Ναβ. προ των πυλών του ναού διαψεύδει, προσωρινά τουλάχιστον, κάθε ελπίδα του Ιουδαϊκού λαού για αναχαίτιση του εχθρού κατόπιν θείας επεμβάσεως. Αν και οι συγγραφείς των βιβλίων Δ΄ Βασιλειών και Β΄ Παραλειπομένων περιγράφουν με ιδιαίτερα μελανά χρώματα τις φοβερά δραματικές στιγμές που ζουν οι κάτοικοι της Ιερουσαλήμ λίγο πριν, αλλά και κατά την είσοδο του Ασσύριου ηγέτη στην ιερή πόλη, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να αποδώσει τις στιγμές αυτές με τη μουσική ενός εμβατηρίου, αποδιδομένου αρχικά από την μπάντα και στη συνέχεια από κοινού με την ορχήστρα[1530], με μια μουσική «θορυβώδη και με έντονο θριαμβευτικό χαρακτήρα», ταυτόχρονα όμως και σε «τετριμμένο στυλ»[1531].

Με το κύρος που του προσδίδει η διπλή του ιδιότητα ως θρησκευτικού και εθνικού ηγέτη ο Ζαχαρίας σπεύδει να παρεμποδίσει τον ηγέτη των αλλοφύλων να εισέλθει στον ιερό χώρο, επικαλούμενος ευθέως την ιερότητά του:

Che tenti? Oh trema, insano!

Questa è di Dio la stanza!

Καθώς η σημασία και η σπουδαιότητα της πίστης στον Γιαχβέ αποτελεί για τους αμυνόμενους Ιουδαίους μοναδικό όπλο ενάντια στον Ασσύριο εισβολέα, η προκλητική «ερώτηση» του ειδωλολάτρη Βασιλιά (*Di Dio che parli?*), αποδιδομένη προς τον Ζαχαρία με ειρωνικό ύφος, μπορεί να ταράσσει τον Αρχιερέα, όμως ουδόλως τον πτοεί: αρπάζοντας την κόρη του Fenena και κραδαίνοντας ένα μαχαίρι από πάνω της (*afferrando Fenena e alzando verso di lei un pugnale*) τον προειδοποιεί για τις συνέπειες που θα έχει η βεβήλωση του ναού από αυτόν.

Στον σύντομο «διάλογο *parlante*»[1532] μεταξύ των δύο ανδρών, ενταγμένο σε μια πρώτη ενότητα (*Tempo d' attacco*[1533]) του παρόντος Finale (Kalmus, σελ. 159-162), ο συνθέτης προβάλλει τον χαρακτήρα και τις προθέσεις του Ζαχαρία με εντελώς ξεχωριστό τρόπο, καθώς το *ιερατικό* ύφος της μουσικής απόδοσης των παραπάνω

[1529] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 101.
[1530] Σύμφωνα με τον J. Budden «στο La Scala η μπάντα πρέπει να είχε εισέλθει στη σκηνή με βηματισμό συνοδεύοντας τον Nabucco καθώς πραγματοποιεί την είσοδό του έφιππος […]» (αυτ.).
[1531] Αυτόθι.
[1532] Ο ορισμός του Scott L. Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 56.
[1533] Αυτόθι.

στίχων είναι μοναδικό στην μέχρι τώρα παρουσία του συγκεκριμένου προσώπου στην όπερα: παρεστιγμένα σχήματα με επαναλαμβανόμενους φθόγγους, σε μια διαδοχή κατιόντων διαστημάτων 8ης και με αρμονικό υπόβαθρο συμπαγείς συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών σε μια στερεότυπη αρμονική διαδοχή, με μοναδικό στόχο την έξαρση του επίσημου χαρακτήρα του λόγου του Προφήτη. Στη συνέχεια, ένα βίαιο unisono από το σύνολο των εγχόρδων αρκεί για να αποδώσει την ταραχή του, όμως η διατήρηση του ιερατικού τόνου στη γραμμή του καταδεικνύει την σταθερή πίστη του αλλά και τη γενναιότητά του, καθώς σπεύδει να απειλήσει ευθέως τη ζωή της κόρης του βασιλιά. Αντίθετα η παραπάνω «ερώτηση» προς τον Ναβ. αποδίδεται με τρόπο λιτό. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια φράση recitativo, που όμως προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση, καθώς ακούγεται εντελώς ασυνόδευτη ανάμεσα σε συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών και σε ορμητικά περάσματα των εγχόρδων (Ζαχαρίας).

Η παράτολμη αυτή πράξη του Ζαχαρία μπορεί να παρεμποδίζει προς στιγμήν τον Βαβυλώνιο ηγεμόνα να πραγματοποιήσει τα σχέδιά του, όμως όλοι γνωρίζουν ότι η υποδούλωση του γένους από αυτόν είναι πλέον γεγονός. Η πίστη του Προφήτη ωστόσο, αλλά και του Εβραϊκού λαού ουδόλως εκπίπτει. Η ισχύς του Ναβ. δεν αμφισβητείται˙ όμως πάνω από αυτήν υπάρχει γι' αυτούς η παντοδυναμία του Γιαχβέ. Από Αυτόν δεν ζητούν πλέον να κατατροπώσει τον Ασσύριο εισβολέα. Πιστεύοντας όμως ότι και αυτού ακόμη οι διαθέσεις και οι επιθυμίες υπόκεινται στη θεία βούληση, εναποθέτουν κάθε ελπίδα τους στον Θεό των πατέρων τους:

Tu che al Tuo senno de' regi il core

volgi, o gran Nume, socori a noi!

Παρά το γεγονός ότι μόλις έχει εισέλθει στη σκηνή ο κεντρικός ήρωας του έργου, το μελωδικό ενδιαφέρον στο «κεντρικό finale»[1534] (*Largo concertato* κατά τον Balthazar[1535]) του Πρώτου Μέρους της όπερας εντοπίζεται κατά βάσιν στην απόδοση των παραπάνω στίχων, όπου οι δεήσεις και ικεσίες των Εβραίων ακούγονται ταυτόχρονα με τις εκκλήσεις της Fenena προς τον πατέρα της. Και στην παρούσα Σκηνή ο πολύπαθος λαός του Θεού κατέχει κεντρική θέση. Οι περιπέτειες και η πίστη του είναι τα στοιχεία εκείνα που επιθυμεί να αναδείξει ο συνθέτης, περισσότερο από τις απειλές του οργισμένου Ναβ., ή την εκδικητική μανία της Abigaille. Η ισορροπία ωστόσο ανάμεσα στα κεντρικά πρόσωπα της Σκηνής επιτυγχάνεται μέσα από τη μουσική με ευρηματικό τρόπο: στα πλαίσια της όλης επεξεργασίας του παρόντος andante πιθανόν η φωνή του *Nabucco* να ακούγεται περιστασιακά, χωρίς να παρουσιάζει ιδιαίτερο μελωδικό ενδιαφέρον, όμως το δεύτερο οκτάμετρο της αρχικής του φράσης είναι εκείνο από το οποίο προκύπτει η μελωδική γραμμή των ικετευόντων Εβραίων. Είναι χαρακτηριστική η επισήμανση του Budden ως προς την καινοτομία που εισάγει εν προκειμένω ο συνθέτης αναφορικά με την ύπαρξη των μελωδικών γραμμών του μέρους: «ξεκινά με μια σόλο στροφή που αρχίζει με σύντομες, απότομες φράσεις, κλιμακώνεται προς το τέλος της τέταρτης γραμμής, έπειτα αποκτά μια κυκλική, περιοδική κινητικότητα, που με τη σειρά της γεννά μια διαδοχή από ιδέες συσχετιζόμενες μεταξύ τους, με καθεμιά να καθιστά ανάγλυφη τη στάση και τη συμπεριφορά ενός εκάστου των μερών […]»[1536].

[1534] Ο ορισμός του J. Budden (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 101).

[1535] «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 56.

[1536] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 101. Κατά τον G. de Van εξ ετέρου, το παρόν Finale, όπως και άλλα στις όπερες του Verdi αυτής της περιόδου, «δεν απομακρύνεται από την παράδοση σύμφωνα με την οποία, μολονότι ήταν επιτρεπτή η διαφοροποίηση των μερών, οι φωνές

Η ένταξη των επιμέρους προσώπων (σολίστ) και κατ' επέκταση του πλήθους (χορωδία) στη μουσική επεξεργασία πραγματοποιείται προοδευτικά: η μελωδική απόδοση του παραπάνω διστίχου πραγματοποιείται αρχικά από τον Ισμαήλ, που τραγουδάει σε unisono με την Fenena, ενώ ο Ζαχαρίας και η αδελφή του Άννα συνεισφέρουν αργότερα μια δεύτερη μελωδική γραμμή ταυτόχρονα με τον *λαό*, που περιορίζεται σε μια συγχορδιακή υποστήριξη. Η συμμετοχή της ορχήστρας κατά την απόδοση του πρώτου αυτού οκταμέτρου είναι ευδιάκριτη: η κεντρική μελωδία (Fenena – Ismaele) εξαίρεται αρκούντως, διπλασιαζομένη από τα πρώτα βιολιά, το φλάουτο και το 1ο όμποε, ενώ «υπογραμμίζεται από τους αρεστούς στον Verdi αρπισμούς του κλαρινέττου»[1537]. Αλλά και η προσθήκη των υπολοίπων φωνών δεν περνά απαρατήρητη, καθώς ενισχύεται ανάλογα από τις *τρίτες* στις τρομπέττες και στα ξύλινα πνευστά (Kalmus, σελ. 166, μ. 4 – σελ. 169).

Η παρέμβαση της Abigaille στο τέλος της περιόδου ανατρέπει προσωρινά την ομαλή μελωδική και αρμονική εξέλιξη, ενώ ανάλογα λειτουργούν και οι μικρές φράσεις του Nabucco. Την εκτόνωση, ωστόσο, του θυμού των παραπάνω προσώπων διαδέχονται και πάλι οι γαλήνιες φωνές των Εβραίων, αποδιδόμενες από μερικώς τροποποιημένη την προηγούμενη μελωδία.

Ο Βαβυλώνιος ηγεμόνας και κατακτητής σύντομα κλιμακώνει την προκλητική συμπεριφορά του, στην αμέσως επόμενη ενότητα (*tempo di mezzo*[1538]) του παρόντος Finale. Έχοντας ήδη ξεστομίσει τις φοβερές απειλές του ενάντια στους ηττημένους Εβραίους «ξεσπά σε ξεκάθαρη βλασφημία»[1539], προσβάλλοντας το όνομα του Γιαχβέ με τον πλέον προκλητικό τρόπο. Ο λαός του Ισραήλ ακούει τώρα τα λόγια αυτά, των οποίων η σκέψη και μόνο λίγο πριν, στη αρχή της Πράξης, αρκούσε για να προκαλέσει φρίκη και θυμό στην ψυχή του:

O vinti, il capo a terra!

Il vincitor son io.

Ben l' ho chiamato in guerra,

ma venne il nostro Dio?

Tema ha di me; resistermi,

stolti, chi mai, chi mai potrà?

Ανάλογα με την κλιμάκωση της έντασης στη διήγηση του λιμπρέττου κλιμακώνεται και η μουσική απόδοση αυτής, ιδιαίτερα σε σημεία καίριας σημασίας για την εξέλιξη του δράματος. Η φοβερή βλασφημία του Ναβ. αποδίδεται κατ' αρχάς με τρόπο λιτό, περίπου όμοιο με recitativo και με αρμονικό υπόβαθρο την εναλλαγή των συγχορδιών Τονικής και Ναπολιτάνικης της ήδη καθιερωθείσης Φα δίεση μείζονος, αποδιδόμενο από τα έγχορδα και στο ίδιο κάθε φορά ρυθμικό σχήμα. Θέλοντας όμως

σύντομα συνδυάζονταν˙ ή διαφορετικά, σ' έναν χαρακτήρα με κεντρικό ρόλο διδόταν μια θέση αντίθετη προς όλους τους άλλους». Κατά τον συγγραφέα, στο παρόν concertato πρόκειται για την πρώτη περίπτωση, καθώς «ο Ασσύριος βασιλιάς, μεθυσμένος με την ιδέα της αιματοχυσίας και της λεηλασίας, καταλαμβάνει το προσκήνιο», δίδοντας το έναυσμα για την όλη επεξεργασία (ό.π., σελ. 133).

[1537] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 102.

[1538] S. Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 56.

[1539] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 102.

ο συνθέτης να καταδείξει το μέγεθος της θρασύτητας του δυνάστη, αλλά και να εξάρει τους στίχους εκείνους που θα προκάλεσαν τη μεγαλύτερη φρίκη και αγανάκτηση στους ηττημένους, διαμορφώνει κατά την απόδοση των παραπάνω τελευταίων δυο στίχων μια περισσότερο ευδιάκριτη μελωδική γραμμή, μεταβαίνοντας σε υψηλότερη περιοχή της έκτασης του βαρυτόνου και με περιστασιακές «εκτινάξεις» της μελωδίας, όπως η μεγάλη 6η στον τονισμό της λέξης *resistermi*. Ταυτόχρονα η ορχήστρα ενεργοποιείται αφ' ενός με ένα χαρακτηριστικό δυναμικό σχήμα στα έγχορδα, συνοδευόμενο από κρατημένους φθόγγους στα ξύλινα πνευστά και από τις συγχορδιακές κρούσεις των χαλκίνων (Kalmus, σελ. 186, μ. 3 – σελ. 189, μ. 3).

Η βλασφημία του Ναβουχοδονόσορα εξεγείρει εκ νέου τον Προφήτη, που τώρα βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματοποίηση της απειλής του. Η απάντησή του στη νέα πρόκληση του Βαβυλώνιου ηγέτη όμως δεν διακρίνεται για το *ιερατικό* της ύφος. Η γραμμή του παρουσιάζει έντονη κινητικότητα, ενώ εξελίσσεται στη κεντρική αλλά και στην υψηλότερη περιοχή της φωνητικής του έκτασης. Παράλληλα ο περιορισμός της ορχηστρικής συνοδείας σε ένα τρέμολο, εμπλουτισμένο περιστασιακά από αρπισμούς των μπάσσων εγχόρδων και από διακριτικές παρεμβάσεις των πνευστών, επιτρέπει στη φωνή του να κυριαρχεί, μέχρι την σωτήρια για τη Fenena παρέμβαση του Ισμαήλ (Kalmus, σελ. 189, μ. 4 – σελ. 193).

Η αποτυχημένη παρέμβαση του Ζαχαρία και η απελευθέρωση της κόρης του βασιλιά ανοίγει πλέον σ' αυτόν το δρόμο προκειμένου να πραγματοποιήσει το καταστροφικό του σχέδιο:

Mio furor, non più costretto,

fa dei vinti atroce scempio.

Saccheggiate, ardete il tempio!

Fia delitto la pietà!

Η παραπάνω εντολή του Ναβ. και η πραγματοποίησή της συναρτά και πάλι τα δραματικά γεγονότα που διαδραματίζονται επί σκηνής με το Δ΄ Βασ. 25, 8-9:

> «Και εν τω μηνί τω πέμπτω εβδόμη του μηνός (αυτός ενιαυτός εννεακαιδέκατος τω Ναβουχοδονόσορ βασιλεί Βαβυλώνος) ήλθε Ναβουζαρδάν ο αρχιμάγειρος εστώς ενώπιον βασιλέως Βαβυλώνος εις Ιερουσαλήμ. *Και ενέπρησε τον οίκον Κυρίου* και τον οίκον του βασιλέως και πάντας τους οίκους Ιερουσαλήμ, και παν οίκον ενέπρησεν ο αρχιμάγειρος»

Η ορχήστρα είναι που δημιουργεί το κατάλληλο υπόβαθρο και για την απόδοση της τελευταίας για την παρούσα Πράξη στροφής του Ναβ., με την αμετάκλητη απόφασή του για καταστροφή, στη *Stretta*[1540] που ακολουθεί. Η οργή και το μένος του βασιλιά ενάντια στην ιερή πόλη και τους κατοίκους της αποδίδει ο συνθέτης κατά βάσιν μέσα από ένα ρυθμικό ostinato, με κύριο χαρακτηριστικό την «διαλογική», μεταξύ εγχόρδων και ξυλίνων πνευστών και εν είδει μιμήσεως στην ταυτοφωνία ή 8η εκτέλεσή του. Οι τρομπέττες και τα κόρνα, με ρόλο καθαρά συνοδευτικό, ενσωματώνονται εναλλάξ με μια από τις παραπάνω ομάδες, εκτελώντας σχεδόν το αυτό ρυθμικό σχήμα σε κάθε μέτρο, ενώ τα φαγκόττα με το cimbasso δημιουργούν κατά την απόδοση του «μπάσσου» της αρμονίας μια δευτερεύουσα γραμμή (Kalmus, σελ. 194 κ.ε.).

[1540] S. Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ.56.

Εκείνο όμως που καθιστά την ορχηστρική αυτή συνοδεία εξόχως ενδιαφέρουσα είναι, θεωρούμε, ο «περιγραφικός» της χαρακτήρας: το ακολουθούμενο ρυθμικό σχήμα σε συνδυασμό με το *Presto* δημιουργεί την αίσθηση ενός *αδιάκοπου καλπασμού* αλόγων, όπως αυτός περιγράφεται στο Ιερ. 8, 16:

> «*εκ Δαν*[1541] *ακουσόμεθα φωνήν οξύτητος ίππων αυτού, από φωνής χρεμετισμού ιππασίας ίππων αυτού εσείσθη πάσα η γη˙ και ήξει και καταφάγεται την γην και το πλήρωμα αυτής, πόλιν και τους κατοικούντας εν αυτή»*

Η γραμμή του Nabucco ευρισκομένη σταθερά στην πλέον χαρακτηριστική περιοχή της έκτασης του βαρυτόνου δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο μελωδικό ενδιαφέρον. Ο φοβερός θυμός του αλλά και η χαιρεκακία του – *Con gioia feroce* – απηχούνται κυρίως με τις επαναλαμβανόμενες 4ες στα τρία πρώτα μέτρα του μέρους του[1542].

Parte Seconda. Scena ed aria Abigaille. Allegro mosso.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80). Catalog A 4614.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_II.pdf.

Όπως η θρησκευτική πίστη αποτελεί ισχυρό μέσο άμυνας για εκείνους που υπερασπίζονται την πατρίδα τους, όμοια και για τους επιτιθέμενους λειτουργεί ως ένα ισχυρό όπλο προς επίτευξη του στόχου τους. Αν η κατάφωρη προσβολή της θρησκευτικής πίστης των Εβραίων κρίθηκε από τον Ναβ. στο παραπάνω Finale Primo ως το πλέον πρόσφορο μέσον προκειμένου να εδραιώσει την κυριαρχία του, στην 1η Σκηνή του Β΄ Μέρους της όπερας, τόσο ο Αρχιερέας του Βάαλ (*Gran Sacerdote di Belo*), ο οποίος «στη Βαβυλωνιακή ιεραρχία κατέχει θέση ανάλογη με τον Ζαχαρία σ' εκείνη των Εβραίων»[1543], όσο και «οι Βαβυλώνιοι μάντεις και οι ευγενείς του βασιλείου»[1544], κρίνουν αναγκαία την προβολή της θρησκείας του Βάαλ και την επιβολή της έναντι εκείνης των Εβραίων. Ως αφορμή λαμβάνουν την πρόθεση της Fenena, την οποία «ο ευρισκόμενος μακράν σε πολέμους Βασιλιάς έχει αφήσει ως Αντιβασιλέα…να απελευθερώσει τους Ιουδαίους»[1545], ενώ το υποχθόνιο σχέδιό τους (η διάδοση της φήμης «ότι ο Βασιλιάς έχει σκοτωθεί στη μάχη»[1546]) εξυπηρετεί εκείνο της Abigaille, η οποία στο μεταξύ, «έχοντας ανακαλύψει από ένα μυστικό έγγραφο ότι δεν είναι κόρη του Βασιλιά, αλλά γεννημένη σκλάβα […], αποφασίζει να καταστρέψει τη Fenena και τον Ναβουχοδονόσορα […]»[1547]. Ως εκ τούτου, η παρεμπόδιση της επικείμενης απελευθέρωσης των Εβραίων και η ανάδειξη της φοβερής δύναμης του

[1541] Περιοχή κειμένη βόρεια της Παλαιστίνης, απ'όπου ο εχθρός θα εισέβαλλε στην Ιουδαία» (Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, ό.π., τ. 19ος, σελ. 94).
[1542] Κατά τον G. Baldini «το τελικό χορωδιακό και ensemble είναι αξιοσημείωτα μόνο για τον τεράστιο θόρυβο που δημιουργούν, μολονότι εμφανίζονται εδώ κι εκεί μοτίβα από την εισαγωγή, συνδυαζόμενα με κάποιες φευγαλέες αναφορές στο finale της Α΄ Πράξης του *Don Giovanni*» (ό.π., σελ. 58)
[1543] Lewsey, ό.π., σελ. 254. Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «σε κάθε περίπτωση η μόνη σκέψη του φαίνεται να στοχεύει στην εκδίκηση»˙ όμως «δεν πρόκειται για την εκδίκηση του Κυρίου, όπως στην περίπτωση του Ζαχαρία, αλλά για την μικροπρεπή εκδίκηση ενός εγωιστή» (αυτ.).
[1544] Αυτ., σελ. 133.
[1545] Toye, ό.π., σελ. 230.
[1546] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 53.
[1547] Toye, ό.π., σελ. 230.

Βάαλ προσφέρεται στην Abigaille από το Βαβυλωνιακό ιερατείο ως το πλέον κατάλληλο πρόσχημα προκειμένου να επιτύχει την ανατροπή του Nabucco και την αναρρίχησή της στο θρόνο.

Στο σύντομο χορωδιακό που προηγείται της καμπαλέττας της Abigaille η αποστροφή των θρησκευτικών ηγετών των Ασσυρίων έναντι των Εβραίων και της πίστης τους είναι χαρακτηριστική, καθώς αποκαλούν το υπόδουλο πλήθος ως *turba maledetta*. Ταυτόχρονα δεν διστάζουν να εκθέσουν στη φιλόδοξη σκλάβα το παραπάνω σχέδιό τους περί της (δήθεν) απώλειας του βασιλιά στο πεδίο της μάχης:

Noi già sparso abbiamo fama

come il Re cadesse in guerra…

Te Regina il popol chiama

a salvar l' assiria terra.

Απώτερος στόχος τους, η ανάδειξη του Βάαλ σε κυρίαρχη θεότητα. Ενόσω η Abigaille «οραματίζεται» το μέλλον της ως βασίλισσας, το ιερατείο «προβλέπει» την έκρηξη της οργής του Βάαλ:

E di Belo la vendetta

con la tua saprà tuonar,

sì, saprà tuonar!

Για την απόδοση των σχετικών με τη συνωμοσία στίχων ο συνθέτης επαναφέρει εδώ ένα θέμα ήδη γνωστό από την Sinfonia, και συγκεκριμένα το πρώτο από τα δύο θέματα του Allegro, το οποίο ο D. Kimbell χαρακτηρίζει ως «Βαβυλωνιακό»[1548], η ομοιότητα του οποίου με το θέμα από τη stretta στο Finale Secondo της *Lucia di Lammermoor* είναι εντυπωσιακή. Η παραπάνω καταληκτική στροφή της χορωδίας αποδίδεται με μια σύντομη φράση, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι μια μάλλον μονότονη συγχορδιακή διαδοχή που εξελίσσεται σε αρμονική αλυσσίδα.

Parte Seconda. Finale Secondo. Allegro.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4614.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_II.pdf.

Λίγο πριν την ολοκλήρωση του Δευτέρου Μέρους της όπερας ωστόσο, η δίψα αυτή της Abigaille για εξουσία έρχεται αντιμέτωπη με τον αυταρχισμό και τη φιλαρχία του Nabucco, ενώ καταλύτης στην εξέλιξη της διαμάχης των δύο αναδεικνύεται τελικά η πορεία των Εβραίων από την αιχμαλωσία προς τη λύτρωση και την επιστροφή στην πατρίδα. Η με υπερφυσικό τρόπο παρέμβαση του Γιαχβέ για χάρη του περιουσίου λαού Του οδηγεί το δράμα στη «λύση» του, προκαλώντας την «πτώση» και την ήττα του Βαβυλώνιου μονάρχη, δημιουργώντας όμως έτσι τις προϋποθέσεις για τη μετάνοιά του και οδηγώντας στην «κάθαρση» του ιδίου αλλά και στη σωτηρία των Εβραίων.

Η κορύφωση της θρησκευτικής αντιπαράθεσης του Ναβ. τόσο με τον Γιαχβέ, όσο και με τον Βάαλ, με σκοπό όχι μόνο την επίτευξη «εθνικών» στόχων αλλά και την προβολή της προσωπικής ισχύος αποτελεί κατ' αρχάς το κύριο χαρακτηριστικό της Σκηνής. Με ιδιαίτερα έντονο τρόπο προβάλλεται η πορεία του κεντρικού ήρωα του

[1548] «Instrumental music in Verdi' s operas», ό.π., σελ. 155.

έργου, ο οποίος τώρα, επιθυμώντας να επανεδραιώσει την εξουσία του, βάλλει πλέον κατά πάντων. Ενώ στην τελική Σκηνή του Πρώτου Μέρους εστρέφετο ενάντια στον Θεό των Εβραίων, υποτιμώντας Τον με ιδιαίτερα προκλητικό τρόπο (βλ. άνωθι, σελ. 368), τώρα αντιπαρατίθεται και με τον θεό της ίδιας του της πατρίδας. Θεωρώντας τον Βάαλ και τους ιερείς του ως υπαιτίους για την συνωμοσία εναντίον του, δεν διστάζει να προσβάλλει τη δύναμη και το κύρος που έχει για τους υπηκόους του η παραπάνω θεότητα, θεωρώντας την ευθέως ως «ανταγωνίστρια» της δύναμής του και απορρίπτοντας αυτήν ενώπιον των συμπατριωτών του, αλλά και των «αλλοπίστων» Εβραίων. Προς στιγμήν η μέσω της θρησκευτικής πίστης υπεράσπιση των συμφερόντων του έθνους υποχωρεί, και ο παραπάνω στόχος ταυτίζεται με την προβολή του προσωπικού κύρους του βασιλιά και της δύναμης της εξουσίας του:

Babilonesi,

getto a terra il vostro Dio!

Traditori egli vi ha resi,

volle torvi al poter mio!

Θεωρώντας ήδη δεδομένη την «πτώση» του Θεού των Εβραίων, Τον αντιπαρέρχεται τώρα χωρίς κάποια ιδιαίτερη αναφορά προς Αυτόν, επαναλαμβάνοντας με συντομία τα όσα έχει ήδη διακηρύξει εναντίον Του στο Finale Primo:

Cade il vostro, o stolti Ebrei,

combattendo contro me.

Όμως υπερβαίνει κάθε όριο όχι απλά σεβασμού στη διαφορετική θρησκευτική πίστη των υποδούλων του, αλλά και αυτής της ανθρωπίνης λογικής, επιδιώκοντας την αυτοανακήρυξή του ως θεού:

Ascoltate I detti miei…

V' è un sol Nume... il vostro Re!

Η μουσική απόδοση των παραπάνω οκτώ στίχων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια από τις πλέον ρηξικέλευθες σελίδες της παρούσης όπερας, καθώς μέσα από αυτήν προαναγγέλλονται έντονα δραματικές Σκηνές, η μουσική των οποίων χαρακτηρίζεται από τον εξίσου βαθύ θρησκευτικό της χαρακτήρα[1549]. Η μελωδική γραμμή του αυτοπροβαλλόμενου ως θεού βασιλιά κυμαίνεται στα πλαίσια ενός recitativo με ιδιαίτερα έντονο εξαγγελτικό και ιερατικό ύφος, καθώς και εδώ κυριαρχούν οι επαναλαμβανόμενοι παρεστιγμένοι φθόγγοι, ενώ η αυθεντία του ηγέτη απηχείται και με τις κατιούσες 8ες στα τέλη των πρώτων φράσεων. Παράλληλα, χάρη στην ανιούσα κίνηση ημιτονίου στο τέλος κάθε δεύτερου στίχου δημιουργείται και η αίσθηση μιας όλο και περισσότερο κλιμακούμενης έντασης, αποτέλεσμα της οξείας

[1549] Γενικότερα το παρόν Finale περιλαμβάνεται από τον Roger Parker στα μέρη εκείνα από τις όπερες της πρώτης περιόδου της Βερντιανής δημιουργίας, όπου ο συνθέτης «μετέβαλλε ριζικά ή και αγνοούσε παραδεδομένες μορφές». Ως στοιχείο που αποδεικνύει την τάση του αυτή θεωρεί την απουσία από αυτό της καθιερωμένης *stretta* (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 18).

αντιπαράθεσης του Ναβ. με θεούς και ανθρώπους (Kalmus, σελ. 98, μ. 2 – σελ. 100, μ. 1).

Ακόμη περισσότερο ενδιαφέρουσα αναδεικνύεται η αρμονική υποστήριξη της ενότητας. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια αρμονική αλυσσίδα, βασισμένη στη σχέση Δεσπόζουσας – Τονικής, ενώ η κατάληξη με τη ρητή αυτοανακήρυξη του βασιλιά σε θεό πραγματοποιείται με ένα περαιτέρω ανιόν ημιτόνιο, με το οποίο και εισάγεται η Μι ύφεση μείζων. Ταυτόχρονα ο ήχος των τρομπονιών και του cimbasso κρίνεται και πάλι ως ο πλέον ενδεδειγμένος για την απόδοση του παραπάνω αρμονικού πλαισίου, καθώς χάρη σε αυτά οι συγχορδίες των παραπάνω οργάνων στο τέλος κάθε στίχου αναδεικνύουν για άλλη μια φορά τον επίσημο θρησκευτικό χαρακτήρα της Σκηνής.

Θεωρώντας πλέον εαυτόν ως θεό ο Ναβ. ζητεί τώρα ευθέως την απόδοση λατρείας προς το πρόσωπό του:

Il volto a terra omai chinate!

Me Nume, me adorate!

Αφορμώμενοι από την τελευταία αυτή προτροπή του βασιλιά (και σε συνδυασμό με τους στίχους που έχουν προηγηθεί) δεν κρίνουμε άσκοπο να συσχετίσουμε την παρούσα Σκηνή με τα διαδραματιζόμενα στο 3ο κεφάλαιο του βιβλίου του Δανιήλ, και συγκεκριμένα με τους στιχ. 1-7, όπου και η διήγηση περί της «*χρυσής εικόνος ... ην έστησεν Ναβουχοδονόσορ ο βασιλεύς ... εν πεδίω Δεηρά, εν χώρα Βαβυλώνος*». Αν και θεωρείται απίθανο η συγκεκριμένη εικόνα να παρίστανε τον Βαβυλώνιο ηγέτη[1550], και συνεπώς δέκτης των λατρευτικών τιμών στο βιβλικό κείμενο δεν είναι το πρόσωπο του βασιλιά, όπως συμβαίνει στο λιμπρέττο, τόσο ο χρόνος πραγματοποίησης του συγκεκριμένου γεγονότος – το 18ο έτος της βασιλείας του Ναβουχοδονόσορος, το οποίο συμπίπτει με την άλωση και καταστροφή της Ιερουσαλήμ[1551] – όσο και οι ανάλογες προσταγές του *κήρυκα* προς το συγκεντρωμένο πλήθος αναφορικά με την απόδοση λατρείας προς την εικόνα, συνδέουν στενά τα δυο κείμενα:

> «*…υμίν λέγεται, λαοί, φυλαί και γλώσσαι˙ η αν ώρα ακούσητε της φωνής της σάλπιγγος, σύριγγός τε και κιθάρας, σαμβύκης τε και παντός γένους μουσικών, πίπτοντες προσκυνείτε τη εικόνι τη χρυσή, ήν έστησε Ναβουχοδονόσορ ο βασιλεύς*». (Δαν. 3, 4-5).

Τόσο εξ επόψεως τονικού πλαισίου όσο και ορχηστρικής συνοδείας, η απόδοση του παραπάνω διστίχου ουδόλως σχετίζεται με εκείνη του προηγηθέντος recitativo: η εναρμόνια μετατροπία στην αρχή της φράσης οδηγεί στην «απόμακρη» Φα δίεση μείζονα, ενώ στη θέση των στιβαρών συγχορδιών των χαλκίνων δημιουργείται μια ολοκληρωμένη αρμονική φράση, η οποία υποβαστάζει την αντίστοιχη μελωδική, αποδιδομένη *pp* και legato από μόνα τα έγχορδα (Kalmus, σελ. 100, μ. 3 – σελ. 101, μ. 4).

Η απότομη αυτή μεταβολή του ύφους της μουσικής αναδεικνύει τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του ήρωα, υπεμφαίνοντας ταυτόχρονα την έντονα διαταραγμένη προσωπικότητά του. Έχοντας αυτοαναγορευτεί θεός, απευθύνεται προς τους υπηκόους

[1550] Αρχιμ. Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, ό.π., τ. 21ος, σελ. 49.
[1551] Αυτόθι.

του με μάλλον ηπιώτερο τρόπο, θεωρώντας προφανώς εδραιωμένη και πάλι την κυριαρχία του και στοχεύοντας στην έμπνευση σεβασμού προς αυτούς.

Η αντιπαράθεση όμως με τους «μονοθεϊστές» Εβραίους είναι αναπόφευκτη. Ο Ζαχαρίας με ιδιαίτερα έντονο ύφος διαταράσσει ξαφνικά την «ήρεμη ατμόσφαιρα» που προσπαθεί να δημιουργήσει ο βασιλιάς-θεός, επιτιμώντας με έντονο ύφος τον παράφρονα ηγεμόνα. Ταυτόχρονα, ως προφήτης προλέγει σ' αυτόν την επικείμενη ραγδαία μεταβολή των δεδομένων, την ανατροπή και την πτώση του από Εκείνον του οποίου τη δύναμη περιφρονεί και τον οποίο προκαλεί με τις συνεχείς ύβρεις του[1552]:

Insano! A terra, a terra cada

il tuo pazzo orgoglio!

Iddio pel crin t' afferra,

già ti rapisce il soglio...

Το σύντομο επικριτικό αυτό σχόλιο του γηραιού Προφήτη επαναφέρει και πάλι στο προσκήνιο τη σχέση του λιμπρέττου με το βιβλίο του Δανιήλ, τώρα με τους στ. 16-24 του 4ου κεφαλαίου αυτού, όπου ο προφήτης «ου το όνομα Βαλτάσαρ» προλέγει στον Βαβυλώνιο ηγέτη τα επερχόμενα κατ' αυτού δεινά, ερμηνεύοντας ενύπνιο του ιδίου του βασιλιά. Μολονότι ο Δανιήλ δεν επιτιμά τον Ναβουχοδονόσορα με τρόπο ανάλογο εκείνου του Ζαχαρία, αφήνοντας ταυτόχρονα σ' αυτόν περιθώρια μετανοίας και συγχώρησης από τον Θεό, το περιεχόμενο της προφητείας χαρακτηρίζεται ως ιδιαίτερα σκληρό για το βασιλιά, ανάλογο των προρρήσεων που αναφέρονται στο λιμπρέττο:

> «*και σε εκδιώξουσιν από των ανθρώπων, και μετά θηρίων αγρίων έσται η κατοικία σου, και χόρτον ως βουν ψωμιούσι σε και από της δρόσου του ουρανού αυλισθήση, και επτά καιροί αλλαγήσονται επί σε, έως ου γνώς ότι κυριεύει ο Ύψιστος της βασιλείας των ανθρώπων, και ω αν δόξη, δώσει αυτήν»* (Δαν. 4, 22).

Το ύφος της μουσικής μεταβάλλεται και πάλι: ένα ξαφνικό *f*, μια συγχορδία από όλη την ορχήστρα εισάγει την περιοχή της Ελάσσονος Τονικής, δημιουργώντας άμεσα το κατάλληλο υπόβαθρο για ν' ακουστεί ο δυσοίωνα επικριτικός λόγος του Προφήτη. Πολύ περισσότερο ωστόσο αποδίδεται η εικόνα του βαρύτατα προσβεβλημένου Εβραίου μέσα από τη μελωδική γραμμή: αν και προορισμένη για μπάσσο, στο μεγαλύτερό της μέρος αναπτύσσεται σε περιοχή οξύτερη του Nabucco, με πλέον χαρακτηριστικό φθόγγο το Μι^3 στον τονισμό της λέξης *affera*. Αντίθετα ο προσβεβλημένος βασιλιάς – *θεός* απαντά στις επικρίσεις με τρόπο ανάλογο της διπλής του ιδιότητας: εντείνοντας τις προκλήσεις του δεν αρκείται στην απόδοση λατρείας προς το πρόσωπό του, αλλά απαιτεί ρητώς τη θυσία του γέροντα ενώπιον του ειδώλου του. Το ύφος της μελωδικής του γραμμής αποκτά και πάλι *ιερατικό* χαρακτήρα, ανάλογο εκείνου της προηγηθείσης θεοποίησής του, με υπόβαθρο όμως τώρα ένα «επίμονο» σχήμα ένα με έντονο ρυθμό, καθώς η ένταση βαίνει κορυφούμενη.

[1552] Η συγκεκριμένη στιγμή είναι αυτή που δικαιώνει πλήρως τον υπό του G. de Van χαρακτηρισμό του Ζαχαρία ως *πολιτικο-θρησκευτικού δικαστή*, «όμοια με τον Moser (*I masnadieri*) και με τον Λεόντα (*Attila)*»: κατά τον συγγραφέα, οι τρεις παραπάνω ήρωες «αναλαμβάνουν την ευθύνη να υπενθυμίζουν στον τύρανο τα όρια της εξουσίας του και τον κίνδυνο της θείας ανταπόδοσης» (ό.π., σελ. 97).

Η αντιπαράθεση εγγίζει τα άκρα οδηγώντας σε αδιέξοδο με την παρέμβαση της Fenena. Έχοντας ήδη ασπαστεί την Εβραϊκή θρησκεία, δηλώνει έτοιμη να θυσιαστεί από κοινού με τους ομοδόξους της, προκαλώντας την οργή του πατέρα της, καθώς προβάλλει τη «θεϊκή» του ιδιότητα με τον πλέον απροκάλυπτο τρόπο:

Giù! prostrati!

Non son più Re, son Dio![1553]

Η «απάντηση» τώρα έρχεται εξ ουρανού: *Un fulmine scoppia sul capo del Re. – Nabucodonosor atterrito sente strapparsi la corona da una forza soprannarurale; la follia appare in tutti i suoi lineamenti. A tanto scompiglio succede tosto un profondo silenzio*. Η περιγραφή του Solera ομοιάζει, τηρουμένων των αναλογιών, με το Δαν. 4, 27 – 30, όπου περιέχεται η αντίστοιχη περιγραφή του τρόπου με τον οποίο επέρχεται η σκληρή δοκιμασία στον Βαβυλώνιο ηγέτη. Κοινό στοιχείο σε αμφότερες τις διηγήσεις, ο υπερφυσικός τρόπος (*una forza soprannarurale*) πραγματοποίησης της τιμωρίας, καθώς και η παρέμβαση του Θεού σε μια στιγμή έπαρσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι και στο βιβλικό κείμενο ο βασιλιάς επαίρεται – αν και όχι με το θράσος που τον χαρακτηρίζει στο λιμπρέττο – για το μεγαλείο της πόλης που ο ίδιος ίδρυσε. Όπως όμως και στην όπερα, πριν προλάβει να ολοκληρώσει το λόγο του επαληθεύονται οι φοβερές προρρήσεις του Δανιήλ προς αυτόν: «*έτι του λόγου εν τω στόματι του βασιλέως όντος, φωνή απ' ουρανού εγένετο˙ σοι λέγουσι, Ναβουχοδονόσορ βασιλευ, η βασιλεία παρήλθεν από σου, και από ανθρώπων σε εκδιώξουσι, και μετά θηρίων αγρίων η κατοικία σου και χόρτον ως βουν ψωμιούσι σε και από της δρόσου του ουρανού αυλισθήση, και επτά καιροί αλλαγήσονται επί σε, έως ου γνώς, ότι κυριεύει ο Ύψιστος της βασιλείας των ανθρώπων, και ω αν δόξη, δώσει αυτήν. Αυτή τη ώρα ο λόγος συνετελέσθη επί Ναβουχοδονόσορ* […]» (Δαν. 4, 27 – 30).

Η συνεχώς κλιμακούμενη ένταση, εμφαινομένη πρωτίστως από την ορχηστρική συνοδεία και αποτελουμένη από γρήγορα περάσματα των εγχόρδων και επαναλαμβανόμενες συγχορδιακές «κρούσεις» από τα πνευστά (Kalmus, σελ. 101, μ. 5 – σελ. 106, μ. 1), κορυφώνεται σε ένα *ff* – περιγραφή του κεραυνού – ακριβώς στην εκφώνηση της φοβερής ύβρεως˙ άμεσα δε, οδηγείται σε αποκλιμάκωση, μέσα από μια αδιάκοπη κατιούσα χρωματική κίνηση (Kalmus, σελ. 106, μ. 4 – σελ. 108).

Με ανάλογη παραστατικότητα αποδίδεται και η έκπληξη όλων μπροστά στο θαυμαστό γεγονός, μέσα από «μια απλή, τρεμάμενη χορωδιακή αναφώνηση»[1554]:

Oh come il cielo vindice

l' audace fulminò!

Το κοινό αυτό αίσθημα θαυμασμού δεν θα μπορούσε να αποδοθεί πειστικότερα παρά με ένα unisono, ενώ τα συνεχή *δις παρεστιγμένα* σχήματα δίδουν την αίσθηση του τρόμου που διακατέχει όλους. Περισσότερο όμως υπεμφαίνει αυτό το συναίσθημα το *pp* τρέμολο των τυμπάνων, που συνεχίζει και αφού σιωπήσει όλη η υπόλοιπη ορχήστρα (Kalmus, σελ. 109-110, μ. 2).

[1553] Παραπέμποντας στον H. Powers, ο E. Senici χαρακτηρίζει τη φράση αυτή του Nabucco ως *parola scenica* («Words and music», ό.π., σελ. 103. Ως προς το περιεχόμενο του όρου βλ., μεταξύ άλλων, αυτ., σελ. 103-106, καθώς και William Weaver, «Aspects of Verdi' s Dramaturgy», στο: William Weaver και Martin Chusid [επιμ.], *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 132-135).

[1554] A. Porter, «Verdi's Nabucco», ό.π., σελ. 9.

Η πλήρης κατάρρευση του Βαβυλώνιου ηγέτη, ο οποίος πέφτει λιπόθυμος παρουσία του πλήθους, προκαλεί αίσθημα ικανοποίησης και δικαίωσης τόσο στον Ζαχαρία όσο και στην Abigaille. Για τον γηραιό Προφήτη η παραδειγματική τιμωρία του αλλαζόνα και βλάσφημου βασιλιά σημαίνει δικαίωση τόσο για τον ίδιο, όσο και για το λαό του, καθώς μέσα από αυτήν αναδεικνύεται η αλήθεια της πίστης προς τον Γιαχβέ:

Il cielo ha punito il vantator!

Για την Abigaille το απροσδόκητο γεγονός της κατάρρευσης αίρει κάθε εμπόδιο για την ανάρρησή της στο θρόνο. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι οι δυο αυτοί στίχοι, με τους οποίους κατακλείεται το Μέρος, ταυτόχρονα με ένα μεγαλειώδες ορχηστρικό crescendo, εκφωνούνται με τη φιλόδοξη σκλάβα να σπεύδει να αρπάξει το πεσμένο από το κεφάλι του βασιλιά στέμμα: *raccogliendo la corona caduta del capo di Nabucco*. Όμως ταυτόχρονα η πραγμάτωση της επιθυμίας της «εκλαμβάνεται» από αυτήν ως ένδειξη της δύναμης του Βάαλ. Για άλλη μια φορά η ακόρεστη δίψα της για εξουσία συναρτάται με τη «δόξα» του λαού της παραπάνω θεότητας:

Ma del popolo di Belo

non fia spento lo splendor!

2.1.2. *GIOVANNA D' ARCO*
Prologo. Introduzione
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Prologue_and_Act_I_(orch._score).pdf.

Έργο του 1845 η συγκεκριμένη όπερα, είναι η αμέσως επόμενη μετά τον *Nabucco* όπου το καθήκον προς την πατρίδα συναρτάται άμεσα με την πίστη προς τον Θεό. Η εικόνα των Γάλλων κατοίκων του Dom-Rémy, που συγκεντρωμένοι στη μεγάλη αίθουσα του κάστρου της πόλης περιμένουν με αγωνία ν' ακούσουν τα νέα από το μέτωπο του πολέμου, ανακαλεί την αντίστοιχη των συγκεντρωμένων στο ναό του Σολομώντα τρομοκρατημένων Εβραίων, από το Πρώτο Μέρος της όπερας της προηγουμένης ενότητας (βλ. άνωθι, σελ. 378). Καθώς όμως ο εισβολέας στην παρούσα όπερα δεν συμβαίνει να είναι και αλλόπιστος, άρα η παρουσία του δεν απειλεί άμεσα την *θρησκευτική* υπόσταση του έθνους, οι εθνικο-θρησκευτικές αναφορές είναι έμμεσες, ενώ δεν καταλαμβάνουν ολόκληρη την έκταση του, ούτως ή άλλως, μικρού σχετικά εισαγωγικού χορωδιακού.

Ως εκ τούτου, η κατηγορία της *ιεροσυλίας*, την οποία οι κάτοικοι της παραπάνω γαλλικής επαρχιακής πόλης προσάπτουν στους Άγγλους εισβολείς, έχοντας βεβαίως ήδη καταραστεί αυτούς, δεν αφορά στην προσβολή των αρχών της θρησκευτικής τους πίστης, αλλά αποκλειστικά στην παραβίαση της εθνικής τους ανεξαρτησίας και κυριαρχίας. Είναι χαρακτηριστική η *ιεροποίηση* από αυτούς των συνόρων της πατρίδας, ο ορισμός των οποίων μάλιστα θεωρείται ως έργο αυτού του Θεού:

Maledetti cui spinge rea voglia

Fuor del cerchio che il Nume ha segnato!

Μολονότι η συγκεκριμένη Σκηνή του Προλόγου απουσιάζει από το αντίστοιχο έργο του Schiller, η ιδέα της «θεοφρούρητης Γαλλίας» είναι διάσπαρτη στο έργο του[1555]. Οι παραπάνω στίχοι της χορωδίας απηχούν σε σημαντικό βαθμό την απόκριση της *Johanna* προς τους Thibaud και Raimond, λίγο μετά αφ' ότου η ηρωίδα έχει φορέσει την πολεμική της πανοπλία:

Dies Reich soll fallen? Dieses Land des Ruhms,
Das schönste, das die ew' ge Sonne sieht,
In ihrem Lauf, das Paradies der Länder,
Das Gott liebt wie den Apfel seines Auges,
Die Fessehn traggen eines fremden Volks! [1556]

Παράλληλα η ιδέα μιας «θείας τιμωρίας» εκφράζεται εδώ με σαφώς ηπιότερο τρόπο σε σχέση με τον *Nabucco*: στη θέση των επισειομένων απειλών των Εβραίων και ιδιαίτερα του Ζαχαρία κατά του αλλόπιστου εισβολέα, οι Γάλλοι αξιωματούχοι και χωρικοί αρκούνται στην προσμονή της μετανοίας των επιδρομέων, την ημέρα που αυτοί θα επιστρέψουν στη χώρα τους:

Forse un dì, rivarcando la soglia,

Piangerando dell' empio peccato...

Η επιρροή του Schiller και σ' αυτό το σημείο είναι εμφανής. Η απόκριση της *Johanna* στον Άγγλο απεσταλμένο ενώπιον του Καρόλου και των υπολοίπων ευγενών προτρέπει επίσης σε μετάνοια, αν και με λίγο επιτακτικότερο ύφος:

König von England und ihr, Herzoge
Bedford und Gloster, die das Reich verwesen!
Gebt Rechenschaft dem Könige des Himmels
Von wegen des vergoßnen Blutes![1557]

Δεν απουσιάζει, ωστόσο, και η σχετική αναφορά σε *οικεία παραπτώματα*: οι Γάλλοι πολιορκημένοι δεν διστάζουν να αποδώσουν την αιτία των δεινών που υφίστανται στη θεία δίκη, εξ αιτίας παλαιοτέρων δικών τους επεκτατικών βλέψεων:

Ah! noi pur dessiammo altri lidi;

Ecco Dio che il ricambio ci dà.

Οι παραπάνω στίχοι του Solera, στο χαρακτηριστικό για «πατριωτικά» χορωδιακά δεκασύλλαβο μέτρο (*decasillabo*)[1558], απηχούν ανάλογη έκφραση μεταμέλειας των Εβραίων πολιορκημένων, και πάλι από το Πρώτο Μέρος του *Nabucco*, αν και εκεί η σχετική αναφορά είναι κάπως γενικόλογη και περιεκτική, περιορισμένη σε ένα απλό *Peccammo* (βλ. άνωθι, σελ. 382).

[1555] Περί των σχέσεων ανάμεσα στο λιμπρέττο του Solera και στο δράμα του Schiller βλ. σελ. 83, παραπ. 316 της παρούσης διατριβής.
[1556] Frierich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, Prolog, Dritter Auftritt, στ. 330-336
[1557] Αυτόθι, 1. Aufzug, 11. Auftritt, στ. 1208-1211.
[1558] F. Della Seta, ό.π., σελ. 71.

Κατά τον G. Baldini το εν λόγω χορωδιακό, με τις «πλατιές, καλά ανεπτυγμένες φράσεις του δηλώνει εν μέρει την επιθυμία του συνθέτη να ανανεώσει τις επιτυχίες των χορωδιακών του *Nabucco* και των *Λομβαρδών*», ενώ κατά τον μελετητή δεν διαφέρει αισθητά από το δεύτερο από τα παραπάνω έργα[1559]. Κατά τον Budden εξ ετέρου, η παρούσα πρώτη Σκηνή του Προλόγου της παρούσης όπερας φέρει τα χαρακτηριστικά της «Ροσσίνειας εισαγωγής και καβατίνας»[1560] (Kalmus, σελ. 41-47). Θεωρούμε ωστόσο πως ο συνθέτης επιφυλάσσει γι' αυτήν μιαν αισθητά διαφορετική μουσική επεξεργασία σε σχέση με προηγούμενα έργα του, και ιδιαίτερα με εκείνην του παρεμφερούς εξ επόψεως θεματικού περιεχομένου *Nabucco*. Από την εντεκάμετρη ορχηστρική εισαγωγή που προηγείται του «διαλόγου» ανάμεσα στις δυο χορωδίες απουσιάζουν πλήρως οι επιβλητικές συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών, τα ορμητικά ξεσπάσματα των εγχόρδων και των ξυλίνων πνευστών στην οξύτερη περιοχή του ορχηστρικού φάσματος και γενικότερα τα ηχηρά ορχηστρικά *tutti*. Απορρίπτοντας ο συνθέτης την ιδέα ενός «θυελλώδους» *Coro d' Introduzione* στηρίζεται εν προκειμένω στην εκφραστική δύναμη ενός μοτίβου βασισμένου σε μια κατιούσα 2^{α}. Το μοτίβο αυτό αξιοποιείται τόσο εξ επόψεως αρμονικής, όσο και δραματκής: ως προς το πρώτο σκέλος το αποτέλεσμα είναι μια φράση αποδιδόμενη αρχικά από τα βιολοντσέλλα και τα κοντραμπάσσα και στη συνέχεια από τα πρώτα βιολιά και τις βιόλες, η οποία, ξεκινώντας από την οξυμμένη 4^{η} της τονικότητας καταλήγει στον φθόγγο της τονικής (*Μι*) (ή της Δεσπόζουσας [*Σι*]) μέσω αλλεπάλληλων επερείσεων, που προδιαγράφουν το αρμονικό της πλαίσιο. Αφ' ετέρου η δραματική σημασία του εν λόγω μοτίβου αναδεικνύεται καθώς, με μια μικρή διαφοροποίηση του ρυθμού, αναδύεται μέσα από αυτό «εκείνο το παγκόσμιο σύμβολο, το κατιόν ημιτόνιο του πόνου»[1561], αποδιδόμενο από τα τρία τρομπόνια και τα φαγκόττα.

Τόσο η επιλεκτική ενορχήστρωση, όσο και η λιτή επεξεργασία των φωνών στον παραπάνω αρχικό χορωδιακό διάλογο μεταξύ Γάλλων χωρικών και αξιωματούχων προετοιμάζουν για τη δυναμική καταδίκη «εκείνων που δεν θα παραμείνουν εντός των ορίων που ο Θεός έχει ορίσει για τους Γάλλους»[1562]. Η είδηση για την οσονούπω παράδοση της Ορλεάνης οδηγεί κατ' αρχάς σε μια παρατεταμένη ημίπτωση και στη συνέχεια σε έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Δεσπόζουσας, για να ξεσπάσει *tutta forza ff* η κατάρα ενάντια στους εισβολείς και υβριστές του θείου θελήματος. Οι τονικές σχέσεις ανακαλούν στη μνήμη και πάλι τον *Nabucco*, καθώς η αρχική Μι ελάσσων οδηγείται τελικά στην Μείζονα Τονική, απηχώντας την εκτόνωση της οργής του λαού ενάντια στον ξένο εισβολέα. Η εν λόγω αντίθεση όμως εδώ δεν περιορίζεται στις τονικές σχέσεις, αλλά προεκτείνεται και στην ενορχήστρωση, καθώς και στην φωνητική γραφή, ενισχύοντας πάντα το δραματικό στοιχείο της μουσικής. Χάρη σ' αυτήν την αντίθεση, η μελωδία με την οποία εισάγεται η Μι μείζων – την οποία μελωδία ο Budden χαρακτηρίζει ως το «κύριο θέμα» του χορωδιακού[1563] – αποκτά εξέχουσα θέση, ενώ αναμφίβολα συμβάλλει σε αυτό και η ένωση των δυο χορωδιών σε unisono, καθώς και ο διπλασιασμός των φωνών της χορωδίας από τις τρομπέττες και τα τρομπόνια, «κοινό δείγμα του στυλ Risorgimento του Verdi»[1564].

Η μουσική επεξεργασία της κύριας αυτής ενότητας του χορωδιακού (Kalmus, σελ. 48-57, μ. 1) παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Με περισσότερο έκδηλα τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του *Risorgimento*, το 1^{ο} οκτάμετρο παρουσιάζει τις

[1559] Ό.π., σελ. 99
[1560] *The Operas*… Vol. 1 , σελ. 209.
[1561] Αυτόθι.
[1562] Αυτόθι.
[1563] Αυτόθι.
[1564] Αυτόθι.

τονικές μεταβολές εκείνες που ο συνθέτης κρίνει ως ενδεδειγμένες για την απόδοση των νοημάτων του κειμένου, ενώ ανάλογα προσαρμόζεται και η φωνητική γραφή: η απόδοση του πρώτου από τους παραπάνω δυο στίχους, όπου εκφράζεται η διάθεση μεταμέλειας του λαού για παλαιότερες «αμαρτίες», ανατίθεται στην ιδιαίτερα εκφραστική κεντρική περιοχή των σοπράνο της χορωδίας, με ταυτόχρονη επαναφορά της mi ελάσσονος, ενώ τη θλίψη του λαού εντείνει η επανεμφάνιση από τα βιολιά της αρχικής φράσης. Αντίθετα η υπόμνηση της θείας ανταπόδοσης στον στίχο που έπεται οδηγεί σε ένα κοινό ξέσπασμα στη Σολ μείζονα, οδηγώντας διακριτικά και πάλι στην Μι μείζονα.

Περισσότερο ενδιαφέρον το τελευταίο οκτάμετρο, όπου οι ενδείξεις του συνθέτη για την αναζήτηση εσώτερων τρόπων έκφρασης δυνατών συναισθημάτων είναι και εδώ έκδηλες. Τα αισθήματα της μεταμέλειας και συντριβής του λαού έναντι του Θεού σαφώς τον συγκινούν περισσότερο από τις κατάρες εναντίον των εισβολέων. Επαναλαμβάνοντας τους προαναφερθέντες στίχους φέρει στο προσκήνιο ολόκληρη τη χορωδία, αλλά και μεγάλο μέρος της ορχήστρας, όμως και πάλι χωρίς εξάρσεις και βίαια ξεσπάσματα. Η χορωδιακή επεξεργασία τείνει τώρα να γίνει αντιστικτική: τον πρώτο λόγο έχουν και πάλι οι σοπράνο, που τώρα επαναφέρουν το κύριο θέμα στη Μι μείζονα, ενώ οι φωνές των αξιωματούχων (*Ufficiali*) και των χωρικών (*Borghigiani*) [τενόροι – μπάσσοι] συμμετέχουν εμπλουτίζοντας την αρμονική συνοδεία με τους πλήρεις συγχορδιακούς σχηματισμούς τους. Τέλος η ορχήστρα, πέρα από τον εκφραστικό διπλασιασμό της μελωδίας από τα βιολιά καλείται να συνεισφέρει με τα ξύλινα πνευστά μιαν «ευγενική συνοδεία»[1565].

Ανάλογα διακοσμημένη ποικιλόμορφα παρουσιάζεται και η τελική πτώση του χορωδιακού. Ο διάλογος μεταξύ των φωνών επαναλαμβάνεται, αυτή τη φορά όμως προσλαμβάνει ξεκάθαρα πολυφωνικό χαρακτήρα. Στηριζόμενος ο συνθέτης στον δεύτερο από τους παραπάνω δυο στίχους προχωρεί στη δημιουργία δυο φράσεων, αναθέτοντας και πάλι στις σοπράνο την καθαυτό μελωδία, ενώ οι ανδρικές φωνές παρεμβαίνουν δυναμικότερα, επαναλαμβάνοντας τις αρχικές *κατάρες*. Στην πρόσκαιρη αυτή αντίθεση συναισθημάτων μεταξύ των επιμέρους ομάδων του πλήθους στηρίζεται ο συνθέτης προκειμένου να οδηγηθεί σε μια κατάληξη που να μην χαρακτηρίζεται από «μαζικές» ομοιογενείς εκρήξεις χορωδίας και ορχήστρας. Οι απόηχοι της πρότερης οργής – ένα ξαφνικό *f* κατά την απόδοση της λέξης *maledetti*, πάντα στο χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο του *παρεστιγμένου ογδόου* – υποχωρούν καλυπτόμενες από τις γλυκερές φωνές των γυναικών, που εξακολουθούν να προκρίνουν τη μεταμέλεια ενώπιον του Θεού. Πρόσθετο λυρισμό προσθέτουν και αρμονίες της Ελάσσονος Τονικής, η II στην πρώτη φράση και ακόμη περισσότερο η VI στην επανάληψη.

Επιθυμώντας ο συνθέτης ωστόσο να ολοκληρώσει το χορωδιακό μ' έναν τρόπο ξεχωριστό, δεν αρκείται στις δυο παραπάνω φράσεις. Στην coda που ακολουθεί (Kalmus, σελ. 57-58) φαίνεται να εγκαταλείπει ακόμη περισσότερο εμφανώς καθιερωμένες τεχνοτροπίες. Αντί των γνωστών συγχορδιακών επαναλήψεων, τις οποίες χρησιμοποιεί κατά κόρον στην coda στο αντίστοιχο χορωδιακό στον *Nabucco,* προκρίνει έναν «μινιμαλιστικό» τρόπο κατακλείδας, στηριζόμενος αποκλειστικά στο «μοτίβο του θρήνου», που τώρα ακούγεται αποδιδόμενο από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά πάνω από έναν ισοκράτη στην Τονική και με υπόβαθρο μια συγχορδία Δεσπόζουσας με 7η. Τα λόγια μεταμέλειας των γυναικών καταπραΰνουν τελικά το θυμό των ανδρών, των οποίων οι φωνές «σβήνοντας» (*morendo*) επαναλαμβάνουν εν είδει μιμήσεων το μοτίβο του θρήνου, ακολουθώντας το παράδειγμα των γυναικών. Η

[1565] Αυτόθι.

ελπίδα επιτρέπει ένα και μόνο συγκρατημένο ξέσπασμα στα τελευταία δυο μέτρα – η συμβατική υποχρέωση προς την αρμονία και τη μορφή.

Scena, Racconto e Cavatina. Carlo
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Prologue_and_Act_I_(orch._score).pdf.

Η τάση εσωστρέφειας που χαρακτηρίζει τους συγκεντρωμένους στο Dom-Rémy Γάλλους, εκφρασμένη συνοπτικά στο ακροτελεύτιο δίστιχο του παραπάνω χορωδιακού, γίνεται ακόμη πιο αισθητή στην Σκηνή και καβατίνα του Carlo, η οποία και ακολουθεί. Τον καταπτοημένο Γάλλο βασιλιά διακρίνει μια έντονη ηττοπάθεια. Σε αντίθεση ωστόσο με τον Schiller, ο οποίος στις Σκηνές 3-8 της Α΄ Πράξης του έργου του εστιάζει επίμονα τόσο στην αδυναμία αντίστασης του Καρόλου, όσο και στην υποχωρητικότητα αυτού έναντι των Άγγλων, ο Solera στην συγκεκριμένη Σκηνή ρίχνει όλο το βάρος στο έντονο θρησκευτικό του συναίσθημα, στη βαθειά του ταπείνωση έναντι του Θεού, αλλά και στην αγάπη του για την πατρίδα και το λαό του, μολονότι δεν είναι σε θέση να τα υπερασπιστεί˙ η αγάπη του αυτή δε, είναι που εκφράζεται κατ' εξοχήν σε μια θερμή προσευχή στο αργό μέρος της καβατίνας.

Οι προτροπές του για την παράδοση της Ορλεάνης και για την παραχώρηση του θρόνου του στον Άγγλο βασιλιά προκαλούν την έκπληξη του λαού. Προσπερνώντας όμως γρήγορα την αντίδραση των συμπατριωτών του, σπεύδει να στρέψει τη σκέψη τους προς τα ουράνια, δίνοντας πρώτος αυτός το παράδειγμα. Εκμυστηρευόμενος στο λαό την προσευχή που μόλις πριν από λίγο απηύθυνε γονατιστός, αφήνει να φανεί το μέγεθος της συντριβής του. Η αγάπη του για το λαό και την πατρίδα του εκφράζεται εδώ με έναν πρωτόγνωρο τρόπο. Σε περίπτωση κατά την οποία τα δεινά που μαστίζουν τη χώρα του είναι η τιμωρία για αμαρτήματα δικά του ή των προγόνων του ζητεί πρόθυμα να πλήξουν μόνον αυτόν:

Fervidamente orai che,

Se volere era del cielo punir

nefande colpe,

Percuotesse me solo il suo flagello.

Η αφήγηση του Βασιλιά ωστόσο προσλαμβάνει στη συνέχεια περισσότερο βιωματικό χαρακτήρα όταν αυτός διηγείται την έκσταση στην οποία περιήλθε προσευχόμενος:

Transcorrere m' intesi

Ignoto senso per le vene…

Un dolce sopor quindi mi vinse,

E divo sogno all' anima si pinse.

Για την συγκεκριμένη προσευχή του βασιλιά γίνεται λόγος αντίστοιχα στο έργο το Schiller στη 10η Σκηνή της Α΄ Πράξης του έργου του. Χάρη στην πράξη αυτή του βασιλιά η *Johanna* έχει ήδη γνωρίσει τον *Karl* πριν τον επισκεφτεί στα ανάκτορα του Σινόν, αφού την αμέσως προηγούμενη νύχτα τον έχει δει να προσεύχεται στο δάσος:

Ich sah dich, wo dich niemand sah als Gott.
In jüngst verwichner Nacht, besinne dich!
Als alles um dich hier in tiefem Schlaf
Begraben lag, *da standst du auf von deinem Lager*
Und tatst ein brünstiges Gebet zu Gott.[1566]

Συνεχίζοντας η ηρωίδα αποκαλύπτει στο βασιλιά το περιεχόμενο της πρώτης από τις τρεις «ευχές» του. Τα λόγια της έχει μεταφέρει σχεδόν αυτούσια ο Solera στο προαναφερθέν *Racconto* του Carlo:

Zum ersten flehtest du den Himmel an,
Wenn unrdcht Gut an dieser Krone hafte,
Wenn eine andre schwere Schuld, noch nicht
Gebüßt, von deiner Väter Zeiten her,
Diesen tränenvollen Krieg herbeigerufen,
Dich zum Opfer anzunehmen für dei Volk
Und auszugießen auf dein einzig Haupt
Die ganze Schale seines Zorns.[1567]

Ακολουθώντας ο συνθέτης το πνεύμα του λιμπρέττου, όσον αφορά στην απόδοση των τελευταίων οδηγιών του βασιλιά προς το λαό του αρκείται σε ένα recitativo. Αντίθετα η διήγηση του Carlo αναφορικά με την προσευχή του, με τα όσα ζήτησε από τον Θεό και, κυρίως, η περιγραφή του οράματός του, εντάσσονται σε μια ευρύτερη ενότητα, η οποία, αρχίζοντας από ένα Andante cantabile (*Racconto*), εξελίσσεται στο καθαυτό αργό μέρος της καβατίνας, το *andantino*, μια «αφηγηματική άρια» κατά τον Budden[1568].

Βασικός μοχλός στην απόδοση των συνεχών συναισθηματικών μεταβολών του δοκιμαζόμενου ηγέτη αναδεικνύεται η ορχηστρική συνοδεία. Ενόσω αυτός γνωστοποιεί στο συγκεντρωμένο πλήθος τις τελευταίες του επιθυμίες, η ορχήστρα αρκείται στην «υπογράμμιση» κάθε φράσης του, παρεμβαίνοντας με «συγχορδιακά tutti»[1569] (Kalmus, σελ. 61, μ. 4 – σελ. 65, μ. 2). Καθώς όμως αρχίζει την αφήγησή του, τόσο η μελωδική επεξεργασία όσο και η συνοδεία της ορχήστρας αποκτούν κάποια ιδιαίτερη λεπτότητα, ακολουθώντας την αφήγηση σχεδόν λέξη προς λέξη. Αρχικά προτεραιότητα δίδεται στη διαμόρφωση της μελωδικής γραμμής (Andante *cantabile*). Αρχίζοντας από την κεντρική περιοχή της έκτασης του τενόρου, η στατικότητα της μελωδίας σε συνδυασμό με τα *δις παρεστιγμένα* ρυθμικά σχήματα σκιαγραφεί με πειστικότητα την εικόνα του ταπεινωμένου ηγέτη, που γονατιστός ικετεύει˙ μια εικόνα για την οποία, όπως ήδη αναφέραμε, ο Schiller μας πληροφορεί έμμεσα[1570].

Με περισσότερο δραματικό τρόπο αποδίδεται από τον συνθέτη η ανάγκη του ήρωα για προσευχή. Είναι προφανές ότι ο χαρακτηρισμός *Fervidamente*, με τον οποίο ο λιμπρεττίστας αναφέρεται στην προσευχή του βασιλιά, συνεκίνησε ιδιαίτερα τον

[1566] Fr. Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, 1. Aufzug, 10. Auftritt, στ. 1012-1016.
[1567] Αυτόθι, 1025-1031.
[1568] *The Operas*…. Vol. 1, ό.π., σελ. 209. Πρβλ. «ο Carlo πραγματοποιεί τις επίσημες αννακοινώσεις του με υπόβαθρο παρεμβάσεις από το σύνολο της ορχήστρας» (W. Berger, ό.π., σελ. 133).
[1569] J. Budden, *The Operas*…. Vol. 1, ό.π., σελ. 209.
[1570] Κατά τον W. Berger η διαφοροποίηση αυτή στη μελωδική επεξεργασία «απεικονίζει το χάσμα ανάμεσα στα επίσημα και στα αληθινά, ανθρώπινα συναισθήματα» (ό.π., σελ. 133).

συνθέτη, καθώς η παραπάνω λέξη δίδει το έναυσμα για μια ανιούσα κίνηση της μελωδικής γραμμής, για να καταλήξει με ήπιο τρόπο στο χαρακτηριστικό για την τονικότητα της Ντο ελάσσονος Μι^3 ύφεση, ταυτόχρονα με τον τονισμό της λέξης *orai*.

Με διαφορετικό τρόπο εξαίρει ο συνθέτης την ηρωική όσο και ευγενική επιθυμία του Carlo να αποτελέσει ο ίδιος το θύμα των υφισταμένων ή και επερχομένων δεινών της πατρίδας του, προκειμένου να εξευμενίσει τη *θεία δίκη*: παράλληλα με το *cantabile* ζητεί τονισμό της κάθε συλλαβής, όταν ο ήρωας αναφέρεται στη θεία βούληση για τιμωρία, ενώ την πρώτη κορύφωση στο Σολ^3 διαδέχεται μια εσπευσμένη κατάβαση στο Ντο^2, ταυτόχρονα μ' ένα αναπάντεχο ξέσπασμα της ορχήστρας, δείχνοντας τη διάθεση του βασιλιά να θυσιαστεί για την πατρίδα του. Παράλληλα το δέος του απέναντι στη θεία βούληση απηχείται έντονα στον παραπάνω «υπογραμμισμένο» κορυφαίο φθόγγο, ταυτόχρονα με τον τονισμό της λέξης *flagello* (Kalmus, σελ. 65, μ. 3 – σελ. 67, μ. 2).

Η αφήγηση του Carlo προσλαμβάνει στη συνέχεια περισσότερο δραματικό χαρακτήρα χάρη στην παραστατικότητα της μουσικής: αρπισμοί των εγχόρδων αρχικά σε μια συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης, παιγμένοι με τρέμολο και *pp leggerissimo* από τα έγχορδα προκρίνονται ως το πλέον κατάλληλο μέσο προκειμένου να αποδοθεί η στιγμή της «ύπνωσης», ενώ η αγαλλίαση που νιώθει ο βασιλιάς κατά τη διήγηση του θαυμαστού γεγονότος αποδίδεται κατά βάσιν με τη σταθεροποίηση της τονικότητας στη Σι ύφεση μείζονα. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί επίσης και η «απατηλή ακολουθία» μέσα από την οποία απηχείται η πρωτόγνωρη εμπειρία που ο ίδιος ο βασιλιάς έζησε ενόσω προσευχόταν, ενώ καθοριστική για την επιτυχή απόδοση της μετάβασης σε μια «ουράνια πραγματικότητα», όπως αυτή περιγράφεται στη σύντομη αυτή φράση, αποβαίνει και πάλι η ενορχήστρωση: τα ξύλινα πνευστά, που για πρώτη φορά καταλαμβάνουν κεντρική θέση στην παρούσα Σκηνή, αλλά και το τρέμολο των βιολιών συνθέτουν την εικόνα της μετάβασης «από γης εις ουρανόν»[1571] (Kalmus, σελ. 67, μ. 3 – σελ. 68).

Το καθαυτό περιεχόμενο της εμπειρίας του Carlo περιέχεται στη άρια *Sotto una quercia parvemi*, στην οποία ο Βασιλιάς «αφηγείται στο συγκεντρωμένο πλήθος αναφορικά με μιαν οπτασία του, στην οποία ένα άγαλμα της Παρθένου, κοντά σε μια παλιά βελανιδιά, τον πρόσταξε ν' αποθέσει το ξίφος και την περικεφαλαία του στα πόδια της»[1572]:

Sotto una quercia parvemi

Posar la fronte mesta;

Splendea dipinta Vergine

In mezzo alla foresta…

Mosse di là comando

Che, sorgi, disse, O Re,

Elmo deponi e brando

[1571] Έχοντας εξάρει «τη συνεισφορά της ορχήστρας ως προς το γενικό αποτέλεσμα» στην παρούσα άρια ο Fr. Toye, επισημαίνει τους επαίνους που αξίζει «το απόκοσμο ορχηστρικό εφφέ που απεικονίζει τους στίχους "Transcorrere m' intesi ignoto senso per le vene"…, πολλώ μάλλον καθότι συμβάλλει στο να τονιστεί ιδιαίτερα η όμορφη, γαλήνια φράση που αμέσως ακολουθεί» (ό.π., σελ. 256).

[1572] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 111.

Di questa imago al piè.

Αποτελουμένη συνολικά από 4 τετράστιχα, η παραπάνω άρια «έχει χαρακτήρα […] όμοιο μ' εκείνον του Jacopo "Dal più remoto esiglio" (*I Due Foscari*): $^{6}/_{8}$ andantino με pizzicato των εγχόρδων. Όμως εδώ οι παρεμβάσεις του ξυλίνου ηχοχρώματος επιτελούν μια ρυθμική όσο και αρμονική λειτουργία»[1573].

Διαφορετικά έχουν τα πράγματα ως προς τη μορφή του παρόντος Andante: ωθούμενος ο συνθέτης τόσο από το διπλάσιο σε στίχους αντίστοιχο κείμενο του λιμπρέττου, όσο και από περιεχόμενα σε αυτούς νοήματα, τροποποιεί και διευρύνει αισθητά το γνωστό και καθιερωμένο a^1-a^2-b-a^3-c-a^3 σχήμα[1574]. Η πρώτη παρέμβαση αφορά στο a^3, αμέσως μετά το *b*, αντίστοιχα με την απόδοση των δύο τελευταίων από τους παραπάνω στίχους: επανερχόμενος στην αρχική τονικότητα επινοεί μια καινούργια μελωδική φράση, αυτή τη φορά σε περισσότερο χαρακτηριστική για την έκταση του τενόρου περιοχή, κορυφώνοντας παράλληλα στο Λα^3 ύφεση και αποκλιμακώνοντας αργά και κάποτε με χρωματική κίνηση.

Δεν θεωρούμε την παραπάνω παρέμβαση άσχετη με το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου: η εντολή της Παναγίας προς τον βασιλιά και κυρίως η καταλυτική επίδραση αυτής στην ψυχολογία του κρίνεται από τον συνθέτη αναγκαίο να αποδοθούν με τον κατάλληλο τρόπο, τόσο εξ επόψεως μελωδικής, όσο και ορχηστρικής συνοδείας: η απαίτησή του για *tutta forza* δεν θα μπορούσε να ικανοποιηθεί με μια απλή επανάληψη του *a*1, που περιορίζεται στην κεντρική περιοχή της φωνητικής έκτασης. Η ανιούσα μεγάλη 6^{η} προς το Φα^3 καθώς και οι τονισμοί των φθόγγων αρκούν προκειμένου να καταστεί αισθητή η διαφορά, αλλά και να φανούν οι λόγοι που την υπαγόρευσαν.

Για τους ίδιους λόγους ο συνθέτης επισπεύδει την ενορχήστρωση που στην προαναφερθείσα άρια του Jacopo επιφυλάσσει για το τελικό τμήμα: η κατά λέξη απόδοση της *ιερής εντολής* διπλασιάζεται, εκτός από τα πρώτα βιολιά και τα βιολοντσέλλα, από το φλάουτο, το όμποε και τα κλαρινέττα (Kalmus, σελ. 69, μ. 3 – σελ. 72, μ. 2).

Η σύντομη, «αν και ασυνήθιστη», κατά τον Parker, παρέμβαση της χορωδίας[1575], αποδιδομένη με ένα unisono διπλασιαζόμενο από τα βιολοντσέλλα, τα κοντραμπάσσα, τα φαγκόττα και το cimbasso και με την αρμονική υποστήριξη των απαλών συγχορδιών σε *δέκατα έκτα* από τα λοιπά έγχορδα (Kalmus, σελ. 72, μ. 3 – σελ. 73, μ. 2), διαβεβαιώνει για την ύπαρξη του τόπου με τη μορφή της Παρθένου, όπως ακριβώς τον οραματίστηκε ο βασιλιάς:

Dipinta imago, e simile

Loco fra noi qui v' è.

Ακόμη περισσότερο σημαντική για την απόδοση της ψυχολογίας και των συναισθημάτων του ήρωα αναδεικνύεται η παρέμβαση στο επόμενο τμήμα της άριας, όπου ο Βασιλιάς, βιώνοντας πλέον την παρουσία του Θεού μέσα από το πρόσωπο της ίδιας της μητέρας του Κυρίου αισθητά, και όχι μόνο *κατ' όναρ*, αφήνει κατά μέρος αξιώματα και τίτλους. Δηλώνοντας πρόθυμος όχι απλά ν' αποθέσει τον οπλισμό του στα πόδια της Παρθένου, αλλά και να διακοσμήσει άγαλμά της με το ίδιο του το

[1573] J. Budden, The Operas… Vol. 1, ό.π., σελ. 209.

[1574] Αυτόθι, σελ. 14.

[1575] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 85. Κατά τον συγγραφέα, «ο Verdi και ο Solera αναμφίβολα επιθυμούσαν να διατηρήσουν την εικόνα που είχαν γι΄αυτούς οι Μιλανέζοι έπειτα από τις χορωδιακές επιτυχίες του *Nabucco* και των *Λομβαρδών*» (αυτ.).

στέμμα, καθιστά πλέον σαφές πως μοναδικό του μέλημα αποτελεί εφεξής η συμμόρφωσή του με τις επιταγές της Παναγίας. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί ωστόσο η αγάπη του Βασιλιά για τον λαό του, καθώς το μόνο που ζητεί είναι ο τερματισμός της αιματοχυσίας:

Le tue parole,o Vergine,

Carlo umilmente adora.

Ti fregierò l' immagine

Di mia corona ancora.

Το αντίστοιχο με την απόδοση των παραπάνω στίχων τμήμα *c*, αποτελείται ωσαύτως από δύο τετράμετρες προτάσεις, ενώ «η έξαρση του Carlo αντανακλάται σε μια κίνηση προς την περιοχή της Δεσπόζουσας και στην προσφιλή επινόηση του ορμητικού pizzicato με δέκατα έκτα στο μπάσσο[1576]. Περαιτέρω τη βαθειά ταπείνωση του Γάλλου βασιλιά υπεμφαίνει και η βαρυμμένη 6η (Φα ύφεση), και μάλιστα συνδυασμένη με την αρμονία της Δεσπόζουσας με 9η, στον τονισμό της λέξης *umilment* (Kalmus, σελ. 73, μ. 2 – σελ. 74)

Η θέρμη, τέλος, με την οποία ο βασιλιάς προσεύχεται για το λαό του στην τελευταία στροφή, εξαίρεται και πάλι χάρη στον επιτυχημένο συνδυασμό αρμονικής επεξεργασίας και ορχηστρικής συνοδείας: η επαναφορά της αρχικής τονικότητας κατά τη στροφή της σκέψης του προσευχόμενου Carlo στη δεινή αιματοχυσία που καθημερινά μαστίζει το λαό του συνδυάζεται με τον διπλασιασμό της μελωδικής του γραμμής από τα πρώτα βιολιά, το 1ο όμποε και το 1ο κλαρινέττο, αντανακλώντας έτσι την ανάγκη της ψυχής του να αποθέσει απεγνωσμένα στα χέρια της Παρθένου τη λύτρωση της πατρίδας του. Είναι δε αυτή η εσώτατη ανάγκη που οδηγεί το κομμάτι στη τελική του κορύφωση, με τη συμμετοχή και πάλι του συνόλου των ξυλίνων πνευστών, αλλά και της τρομπέττας στη μελωδία (από κοινού με τα πρώτα βιολιά) και με τον Carlo να ζητεί τώρα έστω τον λιγότερο δυνατό πόνο από την αναπότρεπτη σκλαβιά (Kalmus, σελ. 76-78, μ. 2):

Ma il sangue si deterga

Ond' è la patria in duol;

Ma la straniera verga

Sia mite al franco suol.

Finale. Recitativo, Allegro, Allegro Vivace.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Prologue_and_Act_I_(orch._score).pdf.

Παρά τις προσπάθειες του συγκεντρωμένου πλήθους να τον αποτρέψουν από την αναζήτηση της τοποθεσίας που φέρεται να οραματίστηκε, καθώς όλοι «φοβούνται την επήρεια των κακών πνευμάτων»[1577], ο Carlo προσέρχεται στον γνωστό τόπο, «γονατίζει μπροστά στο άγαλμα της Παρθένου και προσεύχεται, αποθέτοντας το ξίφος

[1576] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 210
[1577] Toye, ό.π., σελ. 253.

και την περικαφαλαία του στο έδαφος»[1578], ενώ σύντομα τον αρχικό του φόβο διαδέχεται η γαλήνη και η ηρεμία, καθώς εντός του αναβιώνει η πρότερη οπτασία:

Paventi,

Carlo, tu forse?.. o meraviglia scuote

Ogni tua fibra?… Ancora

Visïon parmi, ché la sacra selva

Questa è del sogno mio…

Ecco mi prostro, riverente e pio.

Το μέρος ωστόσο που «ο Carlo είχε δει στην οπτασία του είναι εκείνο ακριβώς όπου η Giovanna συνηθίζει να πηγαίνει για να προσεύχεται επί μακρόν, προκειμένου να γίνει ο Σωτήρας της Γαλλίας»[1579]. Έχοντας η ηρωίδα προσευχηθεί «προκειμένου να της παρασχεθούν όπλα για την επικείμενη μάχη»[1580], αλλά και «έχοντας βιώσει αφ' ενός την εμπειρία των ουρανίων πνευμάτων να της υπόσχονται την εκπλήρωση του αιτήματος της προσευχής της μόνο εάν ορκιστεί πως θ' απαρνηθεί κάθε γήινη αγάπη, και αφ' ετέρου των δαιμόνων να την παρακινούν να γευτεί τις απολαύσεις της ζωής και του έρωτα»[1581], εγειρομένη αντικρύζει τον Βασιλιά και τον διαβεβαιώνει πως οι προσευχές τους έγιναν δεκτές από τον Θεό, ενώ παράλληλα «λαμβάνει με χαρά την περικεφαλαία και το ξίφος, για τα οποία έχει προσευχηθεί με τόση θέρμη»[1582], «θεωρώντας τα ως σημείο εξ ουρανού»[1583]:

All' Eterno

Tua pietade, o re Carlo, è salita!…

Τέλος, «καταφέρνει να πείσει τον Carlo, […], να τη συνοδεύσει στη μάχη, υποσχόμενη τη νίκη»[1584], ενώ, απευθυνομένη νοερώς προς τους συμπατριώτες της κατοίκους της Ορλεάνης, υπόσχεται την παραδειγματική τιμωρία των Βρεττανών εισβολέων:

Son guerriera,

Che a Gloria t' invita…

O fedele Orléans, ti consola…

Tengo alfine una spada, un cimier;

Sui brittanni cadaveri vola

Già l' insegna del franco guerrier.

[1578] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 111.
[1579] Toye, ό.π., σελ. 253.
[1580] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 85.
[1581] Toye, ό.π., σελ. 253.
[1582] Toye, ό.π., σελ. 253.
[1583] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 111.
[1584] Αυτόθι.

Ο σύντομος διάλογος ανάμεσα στην Giovanna και στον Carlo αποδίδεται στα πλαίσια ενός δυναμικού Allegro, όπου οι φράσεις της ηρωίδας, κατά την απόδοση των δύο πρώτων από τους παραπάνω στίχους, ευρισκόμενες στην πλέον κατάλληλη για δυναμικές εξάρσεις περιοχή της σοπράνο, προαναγγέλλουν τον ηγετικό ρόλο που είναι διατεθειμένη ν' αναλάβει, αναδεικνύοντας τον δυναμικό της χαρακτήρα και την ακλόνητη πίστη της. Για άλλη μια φορά η ορχήστρα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, υπογραμμίζοντας αδιαλείπτως τις φράσεις των ηρώων με δυναμικά συγχορδιακά tutti σε χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα (Kalmus, σελ. 171-174).

Άμεσα το παραπάνω διαλογικό Allegro παραχωρεί τη θέση του «σ' ένα trio-finale»[1585], όπου το επαναστατικό φρόνημα και η αφοσίωση προς την πατρίδα αποδίδεται με δεκασύλλαβους στίχους (*decasillabi*)[1586] «μια δυναμική, συγκοπάτη cabaletta»[1587], «κατάλληλα ορμητική»[1588]. Κατά τον Budden πρόκειται για «μια άχαρη μελωδία, άτεχνα ενορχηστρωμένη» και πολύ κοντά «στην trio-stretta στην πρώτη πράξη του *Ernani*»[1589]. Εξ ετέρου ο Basevi επισημαίνει και τη σύνθεση της «πρώτης μελωδικής περιόδου […] από δύο φράσεις επτά μέτρων», κάτι που, κατ' αυτόν, αποτελεί «εξαιρετική περίπτωση για τον Verdi». Θεωρεί πάντως πως «μια τέτοια μορφή ασυμμετρίας δεν είναι αταίριαστη σε σημεία όπου κυριαρχεί δυναμικά το πάθος, όπως συμβαίνει στο συγκεκριμένο σημείο, όπου η Giovanna λαμβάνει την περικεφαλαία και το ξίφος»[1590].

Επαναλαμβάνοντας ο Carlo τη μελωδία της Giovanna, εκφράζει την έκπληξή του, δηλώνοντας πρόθυμος ν' ακολουθήσει την ηρωίδα, ενώ «στο τέλος της στροφής του η ορχήστρα διακόπτει απότομα», οδηγώντας «σ' ένα περίεργο, μικρό ασυνόδευτο trio, φτωχό ως φωνητική γραφή *a cappella*, γραμμένο όμως με καλή ακουστική αντίληψη ως προς τις συνδυαστικές ικανότητες οπερατικών φωνών»[1591]. Η ηρωίδα ακούγεται τώρα «να εμπιστεύεται το ποίμνιό της, το σπίτι της και τα γηρατειά του πατέρα της στη φροντίδα της Ευλογημένης Παρθένου», ενώ ο Carlo «εκφράζει την απορία του για την παρθένα που βρίσκεται ενώπιόν του, η οποία μοιάζει με κάτι παραπάνω από θνητό»[1592]:

Giovanna

(A te, pietosa Vergine,

Fido il tugurio umile,

Del padre la canizie,

E l'innocente ovile,

Fin ch'io non torni a sciogliere

Inni di laude a te!)

[1585] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 213.
[1586] Della Seta, ό.π., σελ. 71
[1587] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 85.
[1588] Basevi, ό.π., σελ. 73.
[1589] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 213.
[1590] Basevi, ό.π., σελ. 73.
[1591] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 213.
[1592] Αυτόθι.

Carlo

(Non è mortale imagine

Questa ch'io veggo e sento;

Innanzi, innanzi a un angelo

Sto per divin portento…

Vinto son io da palpito

Finora ignoto a me.)

Με την ολοκλήρωση του παραπάνω συνόλου «οι τρεις φωνές, σχεδόν εξ ολοκλήρου σε unisono, επαναλαμβάνουν με ιδιαίτερο σφρίγος την cabaletta της σοπράνο, αρχίζοντας από την δέυτερη μελωδική της περίοδο, και έτσι ολοκληρώνεται ο πρόλογος»[1593].

Atto Terzo. Scena e Duetto Giovanna e Giacomo.
Milan: Ricordi, n.d. 53712 http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-giovanna.pdf

Παρά την ουσιαστική συμβολή της Giovanna στον αγώνα των Γάλλων ενάντια στους ξένους κατακτητές και στις επιτυχίες τους στα πεδία των μαχών, η ηρωίδα, θύμα των προκαταλήψεων του πατέρα της, θεωρείται ως έχουσα μαγικές ικανότητες και καταδικάζεται από τον όχλο να παραδοθεί στους Άγγλους[1594]. Στην τελευταία πράξη της όπερας, με το άνοιγμα της αυλαίας «η Giovanna εμφανίζεται αλυσσοδέσμια φυλακισμένη σ' ένα φρούριο στο Αγγλικό στρατόπεδο»[1595], απ' όπου «παρακολουθεί τους Άγγλους και τους Γάλλους που πολεμούν, παρατηρώντας με αγωνία πως ο Carlo είναι περικυκλωμένος»[1596]. Ωστόσο «οι θερμές προσευχές της αφυπνίζουν τον πατέρα της ώστε να καταλάβει το λάθος του να την κατηγορεί»[1597]. Έχοντας η ηρωίδα προσευχηθεί αλλά και αποκαταστήσει, «δικαιωμένη» πλέον, τη σχέση της με τον Giacomo, στρέφει τη σκέψη της και πάλι στο πεδίο της μάχης. Ελπίζοντας πλέον σ' ένα θαύμα και ανακαλώντας στη μνήμη της πρόσωπα της Βίβλου, επικαλείται ευθέως τη θεία επέμβαση:

Tu che all' eletto Saulo[1598]

[1593] Basevi, ό.π., σελ. 73.
[1594] Toye, ό.π., σελ. 254.
[1595] Αυτόθι.
[1596] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 86.
[1597] Αυτόθι.
[1598] Ο J. Budden επισημαίνει τη διαφορά του συγκεκριμένου στίχου του Solera σε σχέση με τον αντίστοιχο του Schiller, όπου η *Johanna* αναμιμνήσκεται του *Σαμψών* και *όχι του Σαούλ*:

– du halfst
Dem Simson, da er blind war und gefesselt
Und seiner stolzen Feinde bittern Spott
Erduldete. (*Die Jungfrau von Orleans*,
5. Aufzug, 11. Auftritt, στ. 3471-3474).

Τη διαφοροποίηση αυτήν αποδίδει ο Budden στην «εξαπάτηση» του Solera από τη μνήμη του στο συγκεκριμένο σημείο, αλλά και σε δεύτερη, επίσης λανθασμένη διόρθωση του ιδίου, όπου η φράση all' eletto *apostolo* αντικαθίσταται με την all' eletto *Saulo*, που διατηρήθηκε και στην τυπωμένη παρτιτούρα (*The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 220-221).

Hai le catenne infranto,

Spezza or le mie...

Όπως και στην τελευταία Σκηνή του Προλόγου, η ηρωίδα εναποθέτει τόσο την τύχη της πατρίδας της όσο και τη δική της στα χέρια του Θεού. Τα λόγια της αυτά καθιστούν σαφές πως «ο νους της έξαφνα αποκαθαίρεται από το αίσθημα ενοχής της και η πίστη της στην αποστολή της αποκαθίσταται»[1599]. Αντίστοιχα με τους παραπάνω τρεις στίχους υπάρχει στο έργο του Schiller ένας αισθητά εκτενέστερος μονόλογος, μέσα στον οποίο σκιαγραφείται περισσότερο έντονα τόσο η «ψυχολογική κλιμάκωση» του δράματος[1600], όσο και η βαθειά πίστη και ελπίδα της ηρωίδας στον Θεό.

Πέραν της σχετικής ομοιότητας των δυο κειμένων εξ επόψεως περιεχομένου, πρέπει να επισημάνουμε και μια ουσιώδη διαφορά μεταξύ αυτών: ο Γερμανός ποιητής και δραματουργός θέλει τη ηρωίδα του να πιστεύει πως η απελευθέρωσή της είναι έργο αποκλειστικά του Θεού. Είναι χαρακτηριστική η επισήμανση του ιδίου στο κείμενο που προηγείται της ολόθερμης προσευχής της ηρωίδας: (*Johanna*) *stürzt auf die Knie, mit gewaltsam heftiger Stimme betend*[1601], ενώ το περιεχόμενο της προσευχής της *Johanna* διαφέρει αισθητά εκείνου το οποίο ο λιμπρεττίστας θέλει την Giovanna να απευθύνει ως προσευχή λίγο μετά την αρχή της Γ΄ Πράξης της όπερας. Η ηρωίδα του Solera δεν απολογείται για «αμαρτήματα» που της προσάπτουν, αλλά παρακαλεί αδιάλειπτα τον Θεό να επέμβει, αναγνωρίζοντας και διακηρύττοντας την παντοδυναμία Του, ενώ η ανάμνηση του θαύματος προς τον ευρισκόμενο σε ανάλογα δεινή θέση Σαμψών έρχεται ως παράδειγμα που ενισχύει περαιτέρω την πίστη της, στο τέλος της προσευχής της. Παράλληλα και εξίσου με την πίστη της, προβάλλεται τόσο ο δυναμικός χαρακτήρας της, όσο και η αγωνιστική της διάθεση. Ενώ στο κείμενο του Schiller η ηρωίδα *stürzt auf die Knie,* στο λιμπρέττο παρουσιάζεται *alzandosi, infiammata della fede*. Αλλά και τη στιγμή του «θαύματος», όταν η ηρωίδα αρπάζει τις αλυσσίδες της, θέλοντας να τις σπάσει, στο κείμενο του Schiller απλά εύχεται να τύχει της επιεικείας του Θεού: So *sei* Gott *mir gnädig!*[1602], ενώ στο λιμπρέττο ακούγεται σα να «απαιτεί» από τον Θεό να επέμβει: *Spezza or le mie*.

Σε αμφότερες τις περιπτώσεις ωστόσο η στιγμή αποτελεί σημείο κορύφωσης της έντασης, αλλά και υπέρτατης δοκιμασίας της σχέσης με τον Θεό˙ είναι δε γεγονός ότι ο συνθέτης κατανοεί πλήρως τη δυναμική του κειμένου. Με ένα recitativo σε εξαγγελτικό ύφος φέρει την ηρωίδα σα να ενεργεί η ίδια εξ ονόματος του Θεού.

Η όλη Σκηνή παρουσιάζει αναλογίες παρόμοιες με την 1η Σκηνή του Τετάρτου Μέρους του *Nabucco*, όπου ο άλλοτε σκληρός δυνάστης, έχοντας μετανοήσει και πιστέψει στον αληθινό Θεό των Εβραίων, ορμά αμέσως μετά την προσευχή του «να σπάσει τα δεσμά του» (*si alza e va per aprire con violenza la porta*). Ασφαλώς τα κίνητρα για αυτή του την πράξη διαφέρουν ουσιωδώς αυτών της Giovanna˙ όμως σ' αυτήν τον ωθούν η ολόθερμη πίστη του στον Θεό και η βεβαιότητά του ότι τον έχει συγχωρήσει. Αν και η Giovanna αποδίδει τους παραπάνω τρεις στίχους με τρόπο ανάλογο εκείνου της φράσης του Nabucco *Porta fatal, oh, t' aprirai*, η επεξεργασία του παρόντος recitativo διαφέρει αισθητά εκείνου της τρίτης κατά σειράν όπερας του συνθέτη: το διάστημα 8ης στο τέλος του πρώτου στίχου παραπέμπει μάλλον στις «εξαγγελίες» του Ασσύριου μονάρχη στο Finale Secondo της προαναφερθείσης

[1599] Αυτόθι, σελ. 219.

[1600] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (αυτόθι).

[1601] *Die Jungfrau von Orleans*, 5. Aufzug, 11. Auftritt

[1602] Αυτόθι, στ. 3478.

όπερας, ενώ η κίνηση από το επαναλαμβανόμενο Ρε δίεση προς το Φα δίεση ακριβώς στον τονισμό της λέξης *spezza* δείχνει τον ασίγαστο πόθο της ηρωίδας για δράση.

Ωστόσο η συντριβή των δεσμών της στο κείμενο του Solera δεν συντελείται κατόπιν θεϊκής παρέμβασης. Η παρουσία του Giacomo σαν «από μηχανής θεού» έχει ως αποτέλεσα την απελευθέρωσή της, όπως ακριβώς είχε και στην περίπτωση του Nabucco η αντίστοιχη εμφάνιση του πιστού υπηρέτη του. Μ' αυτόν τον τρόπο η σχέση της ηρωίδας με τον Θεό μοιάζει τελικά να «αποθρησκειοποιείται», χωρίς όμως και να καταργείται: στη θέση μιας «υπερφυσικής» παρέμβασης τίθεται η δυναμική των ανθρωπίνων σχέσεων. Ως έργο του Θεού προβάλλεται η αποκατάσταση της σχέσης ανάμεσα στον πατέρα και την κόρη, η συνδιαλλαγή των δυο με την αναγνώριση από τον Giacomo της πλάνης του.

Η συνδιαλλαγή αυτή πατέρα και κόρης λειτουργεί ως καταλύτης για την επανάκαμψη της Giovanna στο πεδίο της μάχης. Η ηρωίδα σπεύδει την ύστατη στιγμή να αγωνιστεί για τη λύτρωση της πατρίδας της, έχοντας ως συμμάχους τόσο τη συμφιλίωσή της με τον Θεό, όσο και την ευλογία του πατέρα της. Στη *stretta* που έπεται το καθήκον προς την πατρίδα προσλαμβάνει ιερό χαρακτήρα κατά τρόπο διττό, καθώς η Giovanna θεωρεί μεν εαυτήν ως «σκεύος εκλογής» του Θεού, την πίστη της όμως αυτή ενισχύει περαιτέρω η ευχή του πατέρα της:

Or dal padre benedetta,

Appurata dai dolori,

Sono ancor d' Iddio l' eletta,

Torno a' bellici sentier.

Καθώς η όλη Σκηνή δίδει την αίσθηση «αναβαπτισμού» της ηρωίδας, η μουσική της stretta έχει να επιδείξει σημαντικές ομοιότητες με εκείνην του Προλόγου, όταν η ηρωίδα διαβεβαίωνε τον βασιλιά για τη στήριξη που θα του παρείχε (βλ. άνωθι, σελ. 412): χαρακτηριστική είναι και εδώ η συχνή εμφάνιση συγκοπτόμενων ρυθμικών σχημάτων, καθώς και η συχνή χρήση διαστημάτων 6^{ης}, ενώ η εκτίναξη της μελωδικής γραμμής στο Λα^{4} στη λέξη *Torno* σε συνδυασμό με τη συγκοπή που ακολουθεί, ανακαλεί τη φράση εκείνη από την cavatina της Giovanna στον Πρόλογο, όπου αναζητεί διακαώς από τον Θεό όπλα για να πολεμήσει (Ricordi, σελ. 213-220).

2.1.3. *ATTILA*

Λυρικό δράμα με πρόλογο και τρεις πράξεις σε λιμπρέττο Temistocle Solera (με πρόσθετο υλικό από τον Francesco Maria Piave), βασισμένο στο θεατρικό έργο του Zacharias Werner *Attila, König der Hunnen*.[1603]

Prologo. Introduzione.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A5474
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Prologue_(orch._score).pdf.

Όμοια με το Ασσυριακό ιερατείο στο Δεύτερο Μέρος του *Nabucco*, η θρησκευτική πίστη αποτελεί σημείο αναφοράς και για τους κατακτητές της Ιταλικής χερσονήσου: έχοντας ήδη λεηλατήσει την Ακουληΐα και προσεγγίζοντας τη Ρώμη, τα βαρβαρικά φύλα των Ούννων, θεωρούν τις επιτυχίες τους στα πεδία των μαχών ως εκπλήρωση των επαγγελιών του θεού τους Wodan.

[1603] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 93.

Στο Coro d' Introduzione με το οποίο ο συνθέτης μας εισάγει στον Πρόλογο της συγκεκριμένης όπερας, τις πολεμοχαρείς κραυγές με τις οποίες εκθειάζονται οι πολεμικές επιδόσεις του Αττίλα διαδέχεται ο θαυμασμός και η έκσταση για τη νέα κατάκτηση. Καθώς όλα οδηγούν στην επαλήθευση των εξαγγελιών του Wotan, οι πολεμιστές, με φανερή την ικανοποίησή τους για τη δικαίωση του αγώνα τους, διακηρύσσουν την εμπιστοσύνη τους προς τον θεό τους:

Urli, rapine,

Gemiti, sangue, stupri, rovine,

E stragi e fuoco

D'Attila e il gioco.

Oh lauta mensa

Che noi si ricco suolo dispensa!

Wodan non falla,

Ecco il Valhalla!..."

T'apri agli eroi. . .

Terra beata, tu se' per noi.

Attila viva;

Ei la scopriva!

Άμεσα συνυφασμένες με τη λατρεία της παραπάνω θεότητας είναι και οι αποδιδόμενες *θεϊκές* τιμές προς τον βασιλιά κατά τη στιγμή που πραγματοποιεί την πρώτη είσοδό του στη σκηνή, τις οποίες οι πολεμιστές του αποτίουν προς αυτόν γονατιστοί – *tutti si prostrano*:

Il ré s' avanza,

Wodan lo cinge di sua possanza.

Eccoci a terra

Dio della guerra!

Σε ανάλογο ύφος «απαντά» ο ηγέτης τους, εισερχόμενος στη Σκηνή:

Eroi, levatevi! Stia nella polvere

Chi vinto muor.

Qui!. . . circondatemi; l'inno diffondasi

Del vincitor.

ενώ στο σύντομο χαιρετισμό του ηγέτη τους οι κατακτητές απαντούν επευφημώντας τον και αποκαλώντας αυτόν *ως λειτουργό και προφήτη του Βόταν*:

Viva il ré delle mille foreste,

Di Wodano ministro e profeta.

Μια απλή σύγκριση ωστόσο του παρόντος Coro d' Introduzione με αντίστοιχα χορωδιακά σε όπερες του συνθέτη της ιδίας περιόδου με ανάλογο περιεχόμενο και βασισμένα επίσης σε λιμπρέττα του Solera – όπως το χορωδιακό στην αρχή του Πρώτου Μέρους στον *Nabucco*, ή εκείνο στην Introduzione της *Giovanna d' Arco* – θα αρκούσε προκειμένου να αναδειχτεί η αισθητή διαφορά ύφους στη μουσική απόδοση των αντίστοιχων ποιητικών κειμένων. Διερευνώντας ο Francesco Izzo το έντονο παρασκήνιο που δημιουργήθηκε κατά τη δημιουργία και κυρίως κατά την ολοκλήρωση του λιμπρέττου ανάμεσα στον συνθέτη, στον Temistocle Solera (του οποίου την σφραγίδα φέρει κατ' ουσίαν το λιμπρέττο) και στον Francesco Maria Piave (ο οποίος έμελλε να ολοκληρώσει αυτό, τροποποιώντας το Finale του Solera), αναφέρεται χαρακτηριστικά στην υπό των μελετητών επισημανθείσα ανομοιογένεια της μουσικής επεξεργασίας (εντοπιζομένη από στροφή σε στροφή), καθώς και στις ασύμμετρες φράσεις[1604]. Όπως όμως αναφέρει και πάλι ο Izzo, «ενώ οι μελετητές ενίοτε επισημαίνουν την έλλειψη επαναλήψεων και τις ακανόνιστες φράσεις στην απόδοση του χορωδιακού από τον Verdi, ουδείς φαίνεται να έχει διερευνήσει τη σχέση ανάμεσα στη μουσική απόδοση και στην ασυνήθιστη ποιητική δομή του Solera»[1605].

Η εθνική και θρησκευτική αντιπαράθεση ανάμεσα στους Ούννους κατακτητές και στους Ιταλούς καταδιωκόμενους αποτελεί βασική πτυχή του παρόντος λιμπρέττου του Solera, η οποία μάλιστα τονίζεται πολύ πιο έντονα σε σχέση με το ποιητικό κείμενο του *Nabucco*. Μια πρώτη αίσθηση των προθέσεων του λιμπρεττίστα λαμβάνουμε στον παρόντα Πρόλογο, όπου ο Izzo επισημαίνει περαιτέρω την προσοικείωση από μέρους του Solera και «μιας άλλης, περισσότερο επιδέξιας στρατηγικής, προκειμένου να απεικονίσει τους Ούννους». Κατά τον συγγραφέα, αυτή συνίσταται στη χρήση «κατάλληλων ποιητικών μορφών», που υιοθετεί ο λιμπρεττίστας «προκειμένου να δώσει έμφαση στη θεμελιακή διαφορετικότητα» αμφοτέρων των λαών»[1606].

Σύμφωνα πάντα με τον Izzo, «η προσωδία της παραπάνω ενότητας χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Οι δεκαέξι στίχοι του χορωδιακού διαιρούνται σε τέσσερα τετράστιχα, με το καθένα ν' αποτελείται από τρεις *απλούς πεντασύλλαβους* στίχους [*quinari semplici*] και έναν *διπλό πεντασύλλαβο* [*quinario doppio*]», τον δεύτερο σε κάθε στροφή[1607]. Περαιτέρω, κατά τον συγγραφέα «εξίσου αξιοπρόσεκτη» είναι και η εναλλαγή στο recitativo του Attila «ανάμεσα σε στίχους *διπλούς πεντασύλλαβους* [*quinari doppi*] με *sdrucciolo* ημιστίχια και *απλούς πεντασύλλαβους τονισμένους στην λήγουσα* [*quinari semplici tronchi*]», καθώς, όπως επισημαίνει, πρόκειται για ένα φαινόμενο «χωρίς προηγούμενο», τόσο «στα πρώιμα λιμπρέττα του Verdi», όσο και «σε άλλα λιμπρέττα της ίδιας περιόδου»[1608].

Ο εν λόγω μελετητής επισημαίνει και την άμεση ανταπόκριση του συνθέτη στην ποίηση του Solera. Ειδικότερα, εστιάζοντας στην *ταύτιση* εξ επόψεως μετρικής ενός διπλού πεντασύλλαβου με ένα ζεύγος απλών στίχων του ιδίου μέτρου, θεωρεί πως το συγκεκριμένο «ασσύμετρο ποιητικό σχήμα» του λιμπρεττίστα είχε ως αποτέλεσμα έναν βαθύτερο αντίκτυπο στην μουσική επεξεργασία, καθώς «απέτρεπε τον συνθέτη

[1604] «Verdi, Solera, Piave and the libretto for "Attila"», *Cambridge Opera Journal* Vol. 21 No. 3, November 2009, σελ. 261. Ο Izzo αναφέρεται χαρακτηριστικά στην επισήμανση του J. Budden, ο οποίος «περιγράφει το χορωδιακό ως "απότομο, αλλόκοτο και δομημένο από ασύμμετρες φράσεις"» (αυτ., παραπ. 21).

[1605] Αυτόθι.

[1606] Αυτόθι.

[1607] Αυτόθι.

[1608] Αυτόθι.

όχι μόνο από το να προσφύγει στην αποκαλούμενη "λυρική μορφή" […], αλλά επίσης και από την χρήση οποιουδήποτε είδους συμμετρίας των φράσεων»[1609]. Αντίθετα, ο Verdi προβαίνει στην απόδοση κάθε στροφής με μουσική αποτελούμενη από «διαφορετικό μουσικό υλικό», και με τη «μοναδική πραγματική επανάληψη να λαμβάνει χώρα στην καταληκτική ενότητα στην Ντο μείζονα, αντίστοιχα με την τελική στροφή του Solera»[1610].

Αναλυτικότερα, τις πολεμοχαρείς κραυγές, αποδιδόμενες κυρίως με «σκληρές» (*con fierezza*) τετράφωνες συνηχήσεις και με τη συχνή χρήση της *ντιμινουίτας* διαδέχονται η διακήρυξη και η επαναβεβαίωση της πίστης των στρατιωτών προς τον Βόταν, αποδιδόμενες με μια σύντομη, διαρκείας μόλις τριών μέτρων φράση, την οποία όμως η εισαγωγή καινούργιας τονικότητας (Δεσπόζουσα της προηγηθείσας) καθώς και οι *ff* συγχορδιακές συνηχήσεις της χορωδίας, φερόμενες από τη συνοδεία των χαλκίνων πνευστών, την καθιστούν ευδιάκριτη. Αντίθετα ο θαυμασμός και η έκσταση για τη νέα κατάκτηση, συναισθήματα που αποδίδονται πειστικά τόσο με τη μετατροπία στην προαναφερθείσα Ντο μείζονα, όσο και με μια περισσότερο μελωδική φράση (Kalmus, σελ. 13, μ. 3 – σελ. 15, μ. 4).

Με υπόβαθρο «ένα εμβατήριο από την ορχήστρα πάνω από έναν ισοκράτη στη Δεσπόζουσα» και με τον Αττίλα και τη συνοδεία του «να εισέρχονται στη σκηνή στα πλαίσια ενός σταθερού crescendo»[1611], η χορωδία εγκαταλείπει το προηγηθέν unisono, καθώς οι στρατιώτες αποδίδουν τις τιμές τους στο βασιλιά σχηματίζοντας και πάλι τετράφωνες συνηχήσεις. Η χαρακτηριζόμενη από τον Budden ως «θορυβώδης coda στη Φα μείζονα»[1612] είναι ίσως και η μεγαλοπρεπέστερη φράση της Εισαγωγής, καθώς οι συγχορδιακές σχέσεις της χορωδίας, με τη συνδρομή του συνόλου πλέον της ορχήστρας, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μια τελική πτώση στην παραπάνω τονικότητα με όλα τα χαρακτηριστικά του πρώιμου Βερντιανού ύφους (Kalmus, σελ. 15, μ. 4 – σελ. 25, μ. 4).

Αντίθετα η αναγόρευση από τους Ούννους του βασιλιά τους ως «εκλεκτού λειτουργού και προφήτη του Βόταν»[1613] αποδίδεται με μια μουσική «απρόσμενα ήπια», της οποίας όμως «η ενορχήστρωση για χάλκινα, φαγκόττα και κρουστά δίδει μια αίσθηση συγκρατημένης δύναμης»[1614] (Kalmus, σελ. 30-38).

[1609] Αυτόθι.

[1610] Αυτόθι. Κατά τον Izzo «είναι αδύνατον να γνωρίζουμε αν ο ίδιος ο συνθέτης παρώτρυνε τον λιμπρεττίστα να του παράσχει ένα τέτοιο χορωδιακό», όμως η παραπάνω ενότητα «είναι προφανώς μια από εκείνες στον *Attila* που εξήψε την μουσική του φαντασία, και που τον παρακίνησε να εκφράσει τον ενθουσιασμό του προς τον Ferretti τον Νοέμβριο του 1845» (αυτ., σελ.258). Επιπλέον, οι παραπάνω στίχοι «απετέλεσαν ένα προηγούμενο για άλλες ιδιόμορφες προσωδιακά ποιητικές ενότητες που θα αποδίδονταν μουσικά από τον Verdi λίγο αργότερα από τον *Attila*. Είναι γνωστό πως κατά την σύνθεση του *Macbeth* ο συνθέτης κατ' επανάληψη πίεζε τον Piave, ζητώντας συγκεκριμένα μεγέθη στίχων και μετρικά σχήματα» […], ενώ «στο χορωδιακό των Μαγισσών με το οποίο αρχίζει η Τρίτη Πράξη […], ο Verdi εξασφάλισε δυο στροφές που, όμοια με το "Ulri, rapine", συνδυάζουν *quinari semplici* και *quinari doppi*» (αυτ., σελ. 261-262).

[1611] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 249.

[1612] Αυτόθι.

[1613] Αυτόθι.

[1614] Αυτόθι. Περισσότερα για την αξιοσημείωτη ενορχήστρωση του εν λόγω χορωδιακού βλ. και υποσημ. *.

Scena e cavatina. Odabella.
Ricordi, n.d.(ca.1889). Plate 53700.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_vocal_score.pdf.

Ανάλογο έργο με αυτό του γηραιού Προφήτη των Εβραίων, καθώς και της Παρθένου από την Ορλεάνη, επιτελεί στη συγκεκριμένη όπερα η αριστοκρατικής καταγωγής Odabella[1615]. Κόρη του άλλοτε ηγεμόνα της Ακουηλίας και τώρα αιχμάλωτη του Ούννου κατακτητή, διακατέχεται, όπως και οι παραπάνω οπερατικοί της πρόγονοι, από αγάπη για την πατρίδα, ενώ σπεύδει από την πρώτη στιγμή της παρουσίας της στη σκηνή να προσδώσει στην αγάπη της αυτή ιεροπρεπή χαρακτήρα. Απαντώντας *con energia* στην εύλογη απορία του Αττίλα για την παρουσία ενόπλων γυναικών, χαρακτηρίζει ευθέως την αγάπη της για την πατρίδα «αγία και ατελεύτητη»:

Santo di patria indefinito amor!

Παράλληλα ο συνθέτης φροντίζει ώστε τα λόγια της αυτά να αποδοθούν με έναν ξεχωριστό τρόπο, που να τους προσδίδει ακόμη περισσότερο δυναμισμό. Όπως επισημαίνει και ο Budden, η παραπάνω απάντησή της «εκφέρεται σε τρεις μεγαλειώδεις φράσεις recitative, περιλαμβανομένης μιας κατιούσας κλίμακας σε περισσότερες από δυο οκτάβες. Πρόκειται για μια εντυπωσιακή είσοδο, πολλώ μάλλον καθώς ο προηγηθείς διάλογος του Αττίλα με τον υπηρέτη του δεν αποδίδεται σαν recitativo αλλά ως ένα parlante σε αυστηρό ρυθμό με υπόβαθρο μια μελωδία από την ορχήστρα. Αυτό συντελεί όχι μόνο στο να προσδώσει ακόμη περισσότερη συνοχή στη σκηνή, αλλά επίσης στο να αυξήσει τη δύναμη της διακήρυξης της Odabella, ιδιαίτερα καθώς τα βιολιά τα οποία φέρουν τη μελωδία παίζουν tremolando, δίδοντας έτσι την αίσθηση ενός συμπιεσμένου Ροσσίνειου crescendo. Στην πραγματικότητα συνθέτης και λιμπρεττίστας, με μια έξυπνη κίνηση πατριωτικού συμβολισμού, καταφέρνουν να μετατρέψουν αυτό που άρχισε ως "sortita" για τον Αττίλα σε "εισαγωγή και καβατίνα" για την Odabella, με τον βασιλιά να μεταπίπτει σε έναν εκστασιασμένο comprimario»[1616].

Η αγάπη όμως αυτή της ηρωίδας για την πατρίδα της είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την εκδίκηση για το θάνατο του πατέρα και του αδελφού της από τον εχθρό. Στην *καμπαλέττα* που έπεται εκφράζεται με περισσότερο εύγλωττο τρόπο, προκαθορίζοντας και τη δραματική πορεία της κατά την εξέλιξη του έργου. Η παράδοση σ' αυτήν του ξίφους του Αττίλα από τον ίδιο τον Ούννο ηγεμόνα επέχει ξεχωριστή σημασία, καθώς εκλαμβάνεται ως σημείο εύνοιας από τον ίδιο τον Θεό, ως έκφραση και προαναγγελία εκπλήρωσης της θείας δικαιοσύνης:

Da te questo or m' è concesso,

O giustizia alta, divina!

[1615] Κατά τον J. Budden η συγκεκριμένη ηρωίδα αντιστοιχεί στην Βουργουδιανή πριγκίπισσα Hildegonde του θεατρικού έργου του Werner, της οποίας «η οικογένεια και ο μνηστήρας έχουν σκοτωθεί στη μάχη» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 246).

[1616] Αυτόθι, σελ. 250. Κατά τον Scott Balthazar η πρόωρη εμφάνιση στη συγκεκριμένη όπερα της *prima donna*, παρά τα κρατούντα κατά τη συγκεκριμένη εποχή στον χώρο του λυρικού θεάτρου, εξηγείται από τον ιδιαίτερα δυναμικό χαρακτήρα του ρόλου της και την κυριαρχία της στην όπερα («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 59).

Ακόμη περισσότερο αποκαλυπτικοί των προθέσεων της ηρωίδας οι τελευταίοι δυο στίχοι του κομματιού, καθώς ακούγονται σαν παραλήρημα εκδικητικής μανίας και μίσους για τον εχθρό και κατακτητή της πατρίδας, πάντα σε αναφορά με την πίστη προς τον Θεό και με την εκπλήρωση του θείου θελήματος:

Di vendetta l' ora è giunta…

Fu segnata dal Signor.

Η μελωδική γραμμή της ηρωίδας στην *cabaletta* συνάδει απόλυτα με την ψυχολογία της, φέροντας όλα τα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γραφή για τη φωνή της δραματικής coloratura soprano[1617], δίδοντας στον συνθέτη τη δυνατότητα «να σκιαγραφήσει την πολιτικο-πατριωτική διαμαρτυρία» της ηρωίδας[1618]. Κατά τον D. Kimbell, πρόκειται για «μια από τις σπάνιες καμπαλέττες αυτής της περιόδου, όπου ο Verdi συνδυάζει μελωδική συμμετρία με μιαν αίσθηση εκφραστικής ανάπτυξης με την τεχνική που θεωρείται τυπική για ένα cantabile». Κατά τον συγγραφέα, οι φράσεις που περιέχουν τις μελωδικές κορυφώσεις ούτε αποτελούν απλά μια ανακεφαλαίωση, ούτε προκύπτουν αδιάφορα από τα μελωδικά ιδιώματα που έχουν ήδη καθιερωθεί από τα πρώτα μέτρα, αλλά «αντιθέτως αναβιβάζουν τη βασική ιδέα σ' ένα καινούργιο επίπεδο λαμπρότητας και έντασης»[1619]. Όπως είναι φυσικό, η ένταση κορυφώνεται στο παραπάνω τελευταίο δίστιχο, όπου, οδεύοντας προς την πτώση, τα δεξιοτεχνικά περάσματα χαρακτηρίζονται από τις συνεχώς αυξανόμενες απαιτήσεις τους˙ ωστόσο «στην πραγματικότητα ολόκληρη η άρια αποτελεί κλασσικό παράδειγμα διακόσμησης και ποικιλίας χρησιμοποιουμένων ως μέσων απόδοσης της πλέον σφοδρής συναισθηματικής έκφρασης»[1620] (Ricordi, σελ. 20-26).

Ωστόσο και η ευγενική στάση του Αττίλα έναντι της γενναίας Odabella δίνει την αφορμή στους πολεμιστές του να εκθειάσουν για άλλη μια φορά την παρουσία του αλλά και το ήθος του, θεωρώντας αυτά ως αποτέλεσμα θεϊκού φωτισμού:

Viva il ré che alla terra rivela

Di quai raggi Wodano il circonda!

Se flagella è torrente che innonda;

Ė rugiada se premia il valor."

Η μουσική απόδοση των παραπάνω εκ διαμέτρου αντιθέτων αναφορών των δυο αντιμαχομένων πλευρών σε διαφορετικό θεό, ενταγμένη σε μια σύντομη χορωδιακή παρέμβαση πριν την επανάληψη και κατά την coda, δεν απηχεί τις διαφορές ανάμεσα στα δυο στρατόπεδα. Είναι προφανές ότι η εν λόγω παρέμβαση εξυπηρετεί καθαρά τις ανάγκες της μορφής, χωρίς να αποτελεί ουσιαστικό μέρος της μουσικής. Η ασυμφωνία αυτή ωστόσο ανάμεσα στα όσα εκφράζει η ηρωίδα στην καμπαλέττα της και σ' εκείνα που εκφράζει η χορωδία στην παρέμβασή της προκαλεί το έντονο ενδιαφέρον της Mary Ann Smart σε μελέτη της σχετική με τις *Αλληγορίες της έννοιας του Έθνους* τόσο στην παρούσα όπερα, όσο και στους *Σικελικούς Εσπερινούς*. Σημείο αναφοράς της παραπάνω μελέτης της, νουβέλα *Massimila Doni* του Balzac (1837), όπου «ο Γάλλος

[1617] R. Celletti, ό.π., σελ. 221-222.
[1618] Αυτόθι, σελ. 223.
[1619] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 350.
[1620] Αυτόθι.

γιατρός…προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια της δουκίσσης Massimila περιγράφοντάς την ως ένα ιδεώδες "Ιταλικό πνεύμα"», εμπνευσμένος «από μια εικονογραφική παράδοση της απεικόνισης της γυναίκας που ήταν ιδιαίτερα αισθητή στο περιβάλλον του Balzac, τη Γαλλία της επανάστασης του Ιουλίου». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Smart, η μορφή του μαχόμενου κοριτσιού από το χωριό, η *Marianne*, «είχε επινοηθεί προκειμένου να δώσει συγκεκριμένη έκφραση στο πνεύμα της Επανάστασης, όμως η εικόνα αναβίωνε και αναμορφωνόταν με αφορμή καθεμιά από τις πολλές πολιτικές ανακατατάξεις του δέκατου ένατου αιώνα, βρίσκοντας την πλέον διάσημη έκφρασή της το 1831 στον καμβά του Delacroix με τίτλο "η Ελευθερία οδηγώντας τους Λαούς"»[1621]. Περαιτέρω η συγγραφέας επισημαίνει και την ώθηση που δημιούργησε η παραπάνω παράσταση προς την κατεύθυνση της «θηλυκής» απεικόνισης «αφηρημένων» εννοιών, αναφέροντας ως παράδειγμα τη μουσική τέχνη, η οποία επίσης παρουσιάζεται συχνά με θηλυκή μορφή, όπως εκείνη της Αγίας Καικιλίας. Κατά την Smart, «η τομή αυτών των δύο ρευμάτων αλληγορίας», δηλ. της αναπαράστασης της μουσικής με γυναικεία μορφή, και της θηλυκής αναπαράστασης του πατριωτισμού, καθιστά την *Massimila Doni* ως το «σημείο εκκίνησης» για μια «διερεύνηση των οπερατικών εκφράσεων της Marianne», όπως «εκείνες οι πολεμοχαρείς ηρωίδες που κρατούν σπαθιά και δικηρύσσουν την αφοσίωση στην πατρίδα τους σε στυλ bravura»[1622].

Είναι προφανές πως η Odabella αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των εκφράσεων, ανήκοντας, πάντα κατά την Smart, σ' εκείνες «τις δραστήριες, φοβερές ηρωίδες που κυριαρχούν σε αρκετές από τις πρώιμες όπερες του Verdi», όπως η Abigaille στον *Nabucco*, η Giovanna d' Arco και η Lady Macbeth[1623]· παράλληλα δε με την παραπάνω θεώρηση ηρωίδων στις όπερες της εποχής του Risorgimento ως ενσαρκώσεων του αρχετύπου της «Ελευθερίας»[1624], η Smart αναφέρει – πάντα σε αναφορά με την προαναφερθείσα νουβέλα του Balzac – και την επίσης αλληγορική θεώρηση του ρόλου της *χορωδίας* ως εκφραστή «των συναισθημάτων του ακροατηρίου», μια θεώρηση συνηθισμένη, όπως επισημαίνει, «σε πολιτικές ερμηνείες του πρώιμου Verdi […]», επικαλουμένη τα όσα αναφέρει ο D. Kimbell αναφορικά με τις «άριες με χορωδιακό υπόβαθρο». Σύμφωνα μάλιστα με τη γνώμη του εν λόγω μελετητή, την οποία και παραθέτει, πρόκειται για τις περιπτώσεις εκείνες όπου ο σολίστ αναδεικνύεται σε «λαϊκό ηγέτη», ως «το πρόσωπο που δημιουργεί τον σπινθήρα της αίσθησης, ή το σύνθημα που εμπνέει τους συντρόφους του να ταυτιστούν με τον τιθέμενο στόχο»[1625].

Κατά την Smart, μολονότι η παρούσα ανάμιξη της χορωδίας με την καμπαλέττα της Odabella *δεν φέρεται κατ' αρχάς να έχει τον χαρακτήρα που περιγράφει παραπάνω ο Kimbell*, «καθώς το κείμενο της Odabella αποδίδεται ως κατά μέρος», θεωρεί ωστόσο «πως αυτή αρθρώνει μια παρόμοια σχέση μεταξύ σολίστ και χορωδίας», όμως αυτό πάλι *αντικρούει στο κείμενο του λιμπρέττου*. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «μια τέτοια έλλειψη συνοχής ανάμεσα στα συναισθήματα που εκφράζονται από τον σολίστα

[1621] «"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation in *Attila* and *Les Vêpres siciliennes*», στο: Martin Chusid (επιμ.), *Verdi' s Middle Period*, ό.π., σελ. 227.
[1622] Αυτ., σελ. 229.
[1623] Αυτ., σελ. 231. Δεν παραλείπει, βεβαίως, να επισημάνει η Smart τις έντονες διαφορές μεταξύ των παραπάνω ρόλων, τόσο εξ επόψεως δραματικής πλοκής («δύο παρουσιάζονται ως ηρωίδες και δύο ως κακές»), όσο και σε επίπεδο λογοτεχνικών και ιστορικών καταβολών, ένεκα των οποίων κάθε μια εμφανίζεται με «ελαφρώς διαφοροποιημένη στάση απέναντι στην εξουσία».
[1624] Αυτόθι.
[1625] Αυτόθι, σελ. 232.

και σ' εκείνα της χορωδίας δεν είναι καθόλου ασυνήθιστη», όμως αυτό που προκαλεί απορία στο συγκεκριμένο σημείο «είναι η συμμετοχή των σοπράνο στους χορωδιακούς παιάνες προς τιμήν του Αττίλα, δίδοντας την αίσθηση πως οι Ακουηλιανές αιχμάλωτες κατά ανεξήγητο τρόπο ενώνονται προς τιμήν του αιχμαλωτίσαντος»[1626]. Παραθέτοντας η συγγραφέας τις ποικίλες ερμηνείες του φαινομένου, τις οποίες και θεωρεί ως ανεπαρκείς[1627], καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο συνθέτης εν προκειμένω «ήλθε αντιμέτωπος με μια συμβατικότητα πολύ πιο ισχυροποιημένη απ' ό, τι η επαναλαμβανόμενη cabaletta με χορωδία»: Πρόκειται για εκείνη τη «μακρόχρονη δραματική παράδοση που υπαγόρευε το πώς θα μπορούσαν να παρουσιάζονται οι γυναίκες επί σκηνής». Όμως έτσι *ανατρέπεται άρδην και η αλληγορική ερμηνεία του συγκεκριμένου ρόλου*: «η απουσία λογικής στο κείμενο της καμπαλέττας για τις γυναίκες σηματοδοτεί μια ένταση όχι μόνο ανάμεσα στην καμπαλέττα και σ' αυτήν τη συγκεκριμένη δραματική κατάσταση, αλλά επίσης ανάμεσα στην απεικόνιση της Odabella ως του πνεύματος του Έθνους – ως μιας Marianne που καθοδηγεί το λαό της – και στις μουσικές δομές που ταίριαζαν καλύτερα σε υπάκουες γυναίκες που τραγουδούν διανθισμένες άριες σε οικογενειακά περιβάλλοντα»[1628].

Scena. Foresto.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A5474.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Prologue_(orch._score).pdf.

Παράλληλα με την ανάδειξη των εθνικών και θρησκευτικών διαφορών ανάμεσα στους κατοίκους της Ιταλίας και στους Ούννους κατακτητές, ο λιμπρετίστας του *Nabucco* δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει ένα λιμπρέττο που να μην περιέχει έντονο το στοιχείο του *Risorgimento*. Όπως επισημαίνει και ο Budden, «ο Solera επεξεργάστηκε το θεατρικό έργο του Werner με ακόμη περισσότερο ανιλεή τρόπο απ' όσο είχε επεξεργαστεί ο Camarano την *Alzire* του Voltaire», καθώς πρωταρχικός του στόχος ήταν «να προκαλέσει τη συγκίνηση στον Ιταλικό, και πιο συγκεκριμένα, στον Βενετσιάνικο πατριωτισμό»[1629]. Αποτέλεσμα της επιθυμίας του αυτής μεταξύ των άλλων, και η προσθήκη στον Πρόλογο του *Attila* μιας 2ης Σκηνής, με φόντο το *Rio Alto nelle Lagune Adriatiche* και η οποία υποδηλώνει την ίδρυση της Βενετίας[1630]. Πρωταγωνιστής σε αυτήν, ο Ακουηλιανός πρίγκιπας Foresto, ο οποίος φέρεται να «οδηγεί τους Ακουηλιανούς στην εξορία, αφού η πατρίδα τους έχει λεηλατηθεί από τον Αττίλα και τα στρατεύματά του»[1631].

Όπως επισημαίνει και ο D. Kimbell, «η *σκηνή* και η άρια του Foresto […] κοσμείται τόσο από μια καταιγίδα, όσο και από μια ανατολή ηλίου»[1632]. Συγκεκριμένα, σε μια *πρώτη ενότητα* (Allegro) της εκτενούς αυτής ορχηστρικής εισαγωγής, το ξέσπασμα μιας καταιγίδας δίδει στον συνθέτη την ευκαιρία να επιδείξει τις παραστατικές του ικανότητες μέσα από ένα ορχηστρικό *περιγραφικό ιντερλούδιο*[1633] με τονικό σημείο

[1626] Αυτόθι, σελ. 237-238.
[1627] Αυτόθι, σελ. 238-239.
[1628] Αυτόθι, σελ. 239.
[1629] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 247. Ανάλογη και η επισήμανση του Robert Hardcastle, ό.π., σελ. 56.
[1630] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 247.
[1631] Lewsey, ό.π., σελ. 206.
[1632] «Instrumental music in Verdi' s operas», ό.π., σελ. 160.
[1633] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 32), όπου και μια εκτενής αναφορά στο περιεχόμενο και στον χαρακτήρα των «περιγραφικών» σελίδων του συνθέτη. Οι επιρροές του Rossini ωστόσο είναι και εν προκειμένω εμφανείς, καθώς στο

αναφοράς την Τονική της Σολ μείζονος και «δομημένο πάνω σε μια διαδοχή από επίπονες προσεγγίσεις προς μια σειρά από πτώσεις» στην παραπάνω τονικότητα, από τις οποίες «κάποιες παλεύουν να φτάσουν προς αυτήν μέχρι το μ. 31 και κάποιες αναδιπλώνονται σ' αυτήν» στα μέτρα που έπονται[1634]. Στη συγκεκριμένη ενότητα ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τόσο η εν λόγω αρμονική επεξεργασία, «δομημένη εξ ολοκλήρου από διάφορες συγχορδίες 7ης ελαττωμένης, όσο και το ορχηστρικό πλαίσιο, κυριαρχούμενο από χάλκινα και ξύλινα», ενώ, όπως και στην καταιγίδα του *Otello*, δεκαετίες αργότερα, η ιδέα του εξαγριωμένου σύμπαντος εντείνεται περαιτέρω πάνω από έναν παλλόμενο ισοκράτη»[1635]. Η αποκλιμάκωση της έντασης επέρχεται βαθμιαία και με βάση και πάλι έναν ισοκράτη, στην Τονική, επί του οποίου δομείται μια άλλη διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, «απόηχος» εκείνης των πρώτων μέτρων και σαφώς μικρότερη εκείνης, δίδοντας την αίσθηση της καταιγίδας που υποχωρεί, ενώ εγγίζει η ανατολή του ηλίου (Kalmus, σελ. 138-151).

Πέραν ωστόσο του περιγραφικού χαρακτήρα της μουσικής, το θρησκευτικό υπόβαθρο της Σκηνής θεωρείται εξαρχής δεδομένο, καθώς αυτή εξελίσσεται με φόντο και τις εδώ κι εκεί διασκορπισμένες καλύβες ερημιτών: *qua e là sopra palafitte sorgono alcune capanne,*ενώ *sul davanti sorge in simile guisa un altare di sassi dedicato a San Giacomo*. Παράλληλα *alcuni Eremiti escono dalle capanne e s' avviano all' altare*. Ως εκ τούτου, η εξέλιξη της μουσικής επεξεργασίας οδηγεί κατ' αρχάς σε μια Σκηνή εξόχως *θρησκευτικού* χαρακτήρα, ενώ τα όσα ακολουθούν οδηγούν σε μια κορύφωση όπου *η έκφραση της πίστης προς τον Θεό ενσωματώνεται σε εκείνην της αγάπης προς την πατρίδα*.

Ο ήχος της καμπάνας καλεί τους ερημίτες σε προσευχή, ενώ η αίσθηση της καταιγίδας που απομακρύνεται όλο και περισσότερο δίδεται τώρα αφ' ενός μέσα από τις επαναλαμβανόμενες συνδέσεις μεταξύ των βαθμίδων της Υποδεσπόζουσας από τον ομώνυμο ελάσσονα και της Τονικής της κύριας τονικότητας (Σολ μείζων), αποδιδόμενες από τα κλαρινέττα και το 3ο κόρνο και στη συνέχεια από τα φαγκόττα και το 1ο τρομπόνι σε συνδυασμό με το αρχικό μοτίβο του μέρους στα πρώτα βιολιά και στα βιολοντσέλλα αντίστοιχα, και αφ' ετέρου «με χρωματικά μοτίβα αποδιδόμενα από τα χαμηλότερα έγχορδα με αντίθετη κίνηση»[1636], όλα με υπόβαθρο το *pp* τρέμολο των τυμπάνων (Kalmus, σελ. 152-154, μ. 1). Εκτός όμως από την πολυμορφία των στοιχείων που απαρτίζουν την παρούσα Σκηνή, εκείνο που πρέπει να επισημάνουμε είναι και ο τρόπος με τον οποίο τα στοιχεία αυτά δημιουργούν μια μεγάλη ενότητα: χωρίς να διακοπεί η ροή του μουσικού λόγου, με μιαν απλή κατάληξη των παραπάνω χρωματικών περασμάτων στην Τονική της Σολ μείζονος, ένας ισοκράτης (με

παρόν ιντερλούδιο απηχούνται οι τελευταίες σελίδες της ορχηστρικής μουσικής με την οποία ο προκάτοχος του Verdi περιγράφει τον καταποντισμό των Αιγυπτιακών στρατευμάτων στην Ερυθρά Θάλασσα, στην με τον τίτλο *Moïsé* αναθεωρημένη εκδοχή του *Mosé in Egitto*.

[1634] D. Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 360.

[1635] Του ιδίου, «Instrumental music…», ό.π., σελ. 160. Κατά τον Budden, η συγκεκριμένη περιγραφή εκλαμβάνεται ως «ένδειξη προόδου» από μέρους του συνθέτη «στην εικονογραφία», επισημαίνοντας πως «δεν τίθεται ακόμη θέμα "έκφρασης συναισθήματος μάλλον, παρά απεικόνισης" (Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei) [*Verdi*, ό.π., σελ. 193]. Κατά τον Fr. Toye ωστόσο, πρόκειται για «μια από τις πρώτες αναφορές στη "μουσική της φύσης" σε συνάρτηση με την ψυχολογία της δράσης, στην οποία ο Verdi επρόκειτο να έχει τεράστια επιτυχία αργότερα στο "Un Ballo in Maschera," στον "Rigoletto" και στον "Otello"». Κατά τον συγγραφέα, «οι ελαττωμένες έβδομες της καταιγίδας στον "Attila" μπορεί ν' αποτελούν ταπεινούς προγόνους των παραπάνω, όμως δεν είναι αναποτελεσματικές» (ό.π., σελ. 264).

[1636] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 252.

τριλλισμό) στην Δεσπόζουσα της παραπάνω τονικότητας, αποδιδόμενος από τις βιόλες, δημιουργεί το υπόβαθρο για τις φράσεις που οι Ερημίτες προφέρουν εκστασιασμένοι από τα διαδραματιζόμενα στη φύση. Άμεσα ο θαυμασμός τους αυτός τους οδηγεί στον Θεό, τον Οποίο και αναγνωρίζουν ως την «αιτία» των φαινομένων:

Ancor fremono l' onde al fiero

Turbo, che Dio d' un soffio suscitò.

Η ολοκλήρωση της «εισαγωγικής» αυτής ενότητας της Σκηνής με σημείο αιχμής μια συγχορδία «Γερμανικής 6ης», αποδιδομένη από τα κλαρινέττα, τα φαγκόττα και τα έγχορδα οδηγεί σε μια *δεύτερη ενότητα*, τώρα με περισσότερο επίσημο, «τελετουργικό» χαρακτήρα. Η παύση ενός μέτρου συμβάλλει αποφασιστικά στη μετάβαση αυτή. Η διάκριση μεταξύ των δύο ενοτήτων ωστόσο επιτυγχάνεται αφ' ενός με την τονική μεταβολή προς την «απόμακρη» Μι ύφεση μείζονα και αφ' ετέρου χάρη στο χαρακτηριστικό ηχόχρωμα των συγχορδιών που αποδίδουν οι τρομπέτες, τα τρομπόνια και το cimbasso[1637]. Οι συμπαγείς, «ακίνητες» συγχορδίες των παραπάνω οργάνων δημιουργούν το πλέον κατάλληλο υπόβαθρο επί του οποίου οι Ερημίτες, «όλοι μπάσσοι»[1638], αναπέμπουν διαλογικά και σε ένα «απλό unisono»[1639] τη δοξολογικού χαρακτήρα προσευχή τους προς τον Δημιουργό:

Lode al Signor! Lode al Signor! L' altero

Elemento Ei sconvolse ed acquetò.

Sia torbida o tranquilla la natura

D' eterna pace Ei nutre I nostri cor.

Η παραπάνω τονική μεταβολή ωστόσο είναι προσωρινή, καθώς η τελική πτώση της παραπάνω προσευχής πραγματοποιείται και πάλι στην Σολ μείζονα (Kalmus, σελ. 154, μ. 2 – σελ. 156, μ. 10). Το περιγραφικό στοιχείο παρεμβάλλεται για άλλη μια φορά, με πρωταγωνιστή και πάλι την ορχήστρα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Kimbell, «η μουσική για την ανατολή του ηλίου […] είναι ένα κομμάτι μιας ακόμη περισσότερο εξαιρετικής απλότητας»[1640]. Ως πηγή έμπνευσης αυτή τη φορά, το έργο του Félicien David *Le Désert*, «αυτή η λησμονημένη προτίμηση των Βικτωριανών χορωδιακών σωματείων και ο γεννήτορας του Γαλλο-ανατολίτικου στυλ του μεσαίωνα. Ο Verdi το είχε ακούσει στο Μιλάνο λίγο πριν αναχωρήσει για τη Νάπολη το 1845, ενώ μια σύγκριση αυτού του περάσματος με το έργο του David ιδιαίτερα ως προς το θέμα της ενορχήστρωσης δείχνει ότι το μάθημα του *Le Désert* δεν πήγε χαμένο. […]. Δυο φιγούρες μοιάζουν να ρίχνονται στην τύχη από το φλάουτο και τα βιολιά με σορντίνα αντίστοιχα. Καθώς προστίθενται όλο και περισσότερα όργανα, η απόσταση ανάμεσα στις φιγούρες μικραίνει και η ένταση στη μουσική ενισχύεται μέσα από ελαττωμένες έβδομες για να ξεσπάσει σε μια λαμπερή Ντο μείζονα […], μπορούμε να φανταστούμε τη σκηνή να σταδιακά να πλημμυρίζει από τις ακτίνες του ανατέλλοντος ηλίου»[1641].

[1637] Αυτόθι.
[1638] Αυτόθι.
[1639] Αυτόθι.
[1640] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 361.
[1641] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 252. Κατά τον Kimbell ωστόσο «ο χαρακτήρας της μουσικής του Verdi διαφέρει αισθητά» εκείνης του David: «συγκρινομένη με τη μεγαλόπρεπη ενορχήστρωση και την αργή διαδοχή των σταθεροποιημένων εντός μιας

Θεωρούμε ωστόσο ότι το ενδιαφέρον της παραπάνω ενότητας δεν μπορεί να περιοριστεί στο «περιγραφικό» στοιχείο της μουσικής της. Είναι χαρακτηριστικό ότι το συγκεκριμένο *ιντερλούδιο* καταλήγει σε άλλη μια «προσευχή», ωσαύτως *δοξολογικού* περιεχομένου, την οποία οι Ερημίτες αναπέμπουν ατενίζοντας προς τα ουράνια ως ένδειξη ευγνωμοσύνης προς τον Θεό για το ηλιόλουστο ξεκίνημα της καινούργιας ημέρας:

L' alito del mattin già l' aure appura.

Preghiam! Preghiam!

Lode al Creator!

Η όλη μουσική επεξεργασία σαφώς προϊδεάζει για το ενθουσιώδες αυτό ξέσπασμα χαράς των μοναχών. Σ' αυτό συμβάλλει αφ' ενός η αρμονική επεξεργασία, με την «περιπλάνηση» πάνω από έναν ισοκράτη, και μάλιστα με την παρεμβολή, όπως προαναφέραμε, χαρακτηριστικών διαφωνιών, «μέχρι να λάμψει η Ντο μείζων με ένα επίσημο κάλεσμα του κόρνου (που παραλείπεται στις παρτιτούρες για φωνή και πιάνο)»[1642] και αφ' ετέρου το ιδιαίτερα εκτενές και εκφραστικό crescendo, η σταδιακή κορύφωση του οποίου συμπίπτει με την κορυφούμενη αγαλλίαση των ερημιτών στο αντίκρισμα της ανατολής, αίσθημα που οι ίδιοι εκφράζουν στο σύντομο «διάλογο» που προηγείται της τελικής πτώσης. Η κατάληξη στην παραπάνω μείζονα τονικότητα και με την ένταση στο απόγειό της, ταυτόχρονα «με μια κρούση των κυμβάλων»[1643], φέρει ως επιστέγασμα τη χαρακτηριστική έκφραση ευγνωμοσύνης – *Lode al Creator* – αποδιδόμενη και πάλι σε unisono, *tutta forza* (Kalmus, σελ. 156, μ. 10 – σελ. 165).

Η παραπάνω δοξολογία όμως αποτελεί τον συνδετικό κρίκο της παρούσης, καθαρά θρησκευτικού χαρακτήρα Σκηνής, με την άλλη, εξίσου σημαντική πτυχή του έργου. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο W. Berger, αντί η προηγηθείσα κλιμάκωση να ακολουθείται από ηρεμία, ως «απόηχος» στις φωνές των μοναχών (μπάσσοι), ακούγονται οι σοπράνο και οι τενόροι μιας χορωδίας εκτός σκηνής[1644]: πρόκειται για τις φωνές των φυγάδων της Ακουιληίας, που φτάνουν στην περιοχή καταδιωγμένοι από τις ορδές του Αττίλα. Με ένα σύντομο ορχηστρικό επεισόδιο, με πηγή έμπνευσης κατά τον Budden την *sortita* του Ροσσίνειου *Tancredi* (όπως και στην *Alzira*)[1645], ο συνθέτης δίδει με γλαφυρό τρόπο την εικόνα «με τους άνδρες και τα γυναικόπαιδα να αποβιβάζονται από τις βάρκες»[1646]. Είναι αξιοσημείωτο το ότι η συγχορδία με την οποία οι καταδιωγμένοι επαναλαμβάνουν τη δοξολογία των Ερημιτών, ταυτίζεται με την απόληξη της φράσης εκείνων (Kalmus, σελ. 165, μ. 3-5), ενώ η ολοκλήρωση του επεισοδίου με μια δυναμική πτώση στην Μι μείζονα πλαισιώνεται από τις πλήρεις συγχορδιακές συνηχήσεις των Ακουιλιανών φυγάδων, που γεμάτοι ανακούφιση αναπέμπουν και αυτοί τις ίδιες ευχαριστίες με τους Ερημίτες προς τον Δημιουργό: κοινός τόπος, σημείο συνάντησης των δυο ομάδων, *η κοινή πίστη, από την οποία εκπηγάζει και η αγάπη για την πατρίδα* (Kalmus, σελ. 170, μ. 1-3).

τονικής δομής αρμονιών εκείνου, η μουσική του Verdi διαθέτει περισσότερο λαμπερό χρώμα», καθώς «ο ρόλος των εγχόρδων είναι περιορισμενος και οι ρυθμοί από τις φιγούρες των ξυλίνων έντονοι, ενώ αντλεί έναν αδιαμφισβήτητο δυναμισμό, όντας εξ ολοκλήρου δομημένη πάνω σ' έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα» («Instrumental music…», ό.π., σελ. 160).

[1642] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 361.

[1643] Berger, ό.π., σελ. 150.

[1644] Αυτόθι.

[1645] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 252.

[1646] Αυτόθι.

Ο αρχηγός των φυγάδων Foresto εγκαινιάζει τη σκηνική του παρουσία με μια κίνηση επίσης εμπνευσμένη από βαθειά θρησκευτική πίστη: στους δύο πρώτους στίχους από το τετράστιχο που έπεται του χορωδιακού και στο ύφος μιας «Ροσσίνειας stretta»[1647], ο Ακουιλιανός ιππότης εγκαινιάζει την παραμονή τους στο καινούργιο μέρος προτείνοντας το χτίσιμο ενός ναού:

Qui, qui sostiamo! Propizio augurio

N' è questa croce, n' è quest' altar.

Το andantino από την καβατίνα του αποτελεί μια σύντομη ερωτική παρένθεση, καθώς η σκέψη του ήρωα στρέφεται προς στιγμήν στην αγαπημένη του Odabella.[1648]. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και στο *Allegro* που ακολουθεί, και ακόμη περισσότερο στην καμπαλέττα του. Καθώς το φως του ήλιου έχει πλέον πλημμυρίσει την ατμόσφαιρα, Ακουιλιανοί και ντόπιοι Ερημίτες ενώνουν τις φωνές τους σε ένα «συμπαγές επτάφωνο χορωδιακό»[1649], εκφράζοντας την αισιοδοξία τους. Η απόμακρη για τα τονικά δεδομένα του προηγηθέντος andantino τονικότητα της Ρε μείζονος αφ' ενός σηματοδοτεί την απότομη όσο και ριζική αλλαγή της διάθεσης όλων, αφ' ετέρου δε λειτουργεί ως γεφύρωμα για την τονικότητα της *καμπαλέττας* (Ντο μείζων). Οι δυο βασικοί άξονες δράσης του έργου, η θρησκευτική πίστη και η αγάπη για την πατρίδα, εμφανίζονται πλέον *μέσα από την ίδια μουσική και τους ίδιους στίχους*, όπου η εικόνα μιας πατρίδας που *γεννιέται μέσα από τα κύματα* όπως ακριβώς *ανίσταται ο φοίνικας* αποτελεί το πλέον κατάλληλο μέσο για την τόνωση της ψυχολογίας των καταπτοημένων προσφύγων:

Ma dall' alghe di questi marosi,

Qual risorta fenice novella,

Rivivrai più suoerba, più bella

Della terra, dell' onde stupor!

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερμηνεία του W. Berger ως προς τη θρησκευτική σημειολογία της παρούσης Σκηνής. Στη βάση της ερμηνείας του βρίσκεται το Γεν. 1,2: «*και Πνεύμα Θεού επεφέρετο επάνω του ύδατος*». Κατ' αυτόν, «το πνεύμα αντιστοιχεί στην πνοή, και κατά μια έννοια, η πνοή αντιστοιχεί στο τραγούδι. Το αποτέλεσμα του θαύματος εν προκειμένω είναι η Βενετία. Το να κυριαρχείς στη θάλασσα σημαίνει νίκη της ζωής πάνω στο θάνατο, κάτι που καθιστά τη Βενετία αρχιτεκτονικό ανάλογο της ανάστασης. Η οργή του Θεού (η καταιγίδα) παραχωρεί τη θέση της στη γενναιοδωρία του Θεού (η ανατολή του ηλίου), η οποία ενώνει τους ανθρώπους και ιδρύει ένα νέο έθνος (Βενετία-Ιταλία)». Κατά τον συγγραφέα «η ιδέα του Φοίνικα συγκινούσε άμεσα τους Βενετσιάνους που παρακολουθούσαν την πρεμιέρα της όπερας, και οι οποίοι στην πραγματικότητα βρίσκονταν στο θέατρο Fenice ("Φοίνικας"), ανάμεσα στα περί ων ο λόγος έλη»[1650].

Καταλυτικός παράγων για τη ριζική αυτή μεταβολή της διάθεσης όλων αναδεικνύεται η φωνή του Foresto: ο «εκστατικός, ελεγειακός και νοσταλγικός» ήρωας

[1647] Αυτόθι, σελ. 253.
[1648] Βλ. σελ. 827-829 της παρούσης διατριβής.
[1649] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 253.
[1650] Ό.π., σελ. 150.

του andantino μεταβάλλεται άρδην στον «φωνητικό εκφραστή των ιδεωδών του Risorgimento και της εθνικής ενότητας»[1651]. Εξίσου σημαντικός παράγων ωστόσο είναι και το κείμενο της καμπαλέττας: όπως επισημαίνει και πάλι ο R. Celletti, «οι άριες στις οποίες ο Verdi συνδυάζει τη φωνή του τενόρου με πατριωτικά ξεσπάσματα και επαναστατικές εκρήξεις ή διαμαρτυρίες, είναι οι καμπαλέττες: σελίδες με ορμητική κίνηση, έντονα τονισμένη, με εμβατηριακό ρυθμό, με μελωδική γραμμή τεταμένη, βίαιη, φλογερή»[1652]. Η χορωδία, τέλος, «αρπάζει τους δυο τελευταίους στίχους της καμπαλέττας του Foresto σε ένα unisono ρεφραίν που θυμίζει *Nabucco*, ενώ σ' ένα περισσότερο απ' ό, τι συνήθως ουσιώδες ritornello αμφότερα τα μέρη παροτρύνουν το ένα το άλλο σε μια καινούργια ελπίδα»[1653]. Το ύφος του *Risorgimento* φτάνει στο απόγειό του στην ιδιαίτερα εντυπωσιακή coda, με το ταυτόχρονο ξέσπασμα χορωδίας και ορχήστρας[1654] (Kalmus, σελ. 187-210).

Atto primo. Scena e Duetto. Odabella e Foresto
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A5474
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Απόλυτα συνεπής και σταθερή η Odabella στην απόφασή της να αντισταθεί σθεναρά στις ορδές των βαρβάρων, αλλά και να εκδικηθεί για τον θάνατο των οικείων της, στην παρούσα Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας προχωρεί πλέον στην εφαρμογή του σχεδίου της για την παραδειγματική τιμωρία του ηγέτη των Ούννων. Εκτός από την Odabella, στη Σκηνή συμμετέχει και ο Foresto. Κύριο πρόσωπο εδώ αναδεικνύεται ωστόσο η Odabella, η οποία φέρεται τώρα να επωμίζεται το μεγαλύτερο και σημαντικότερο, ίσως, μέρος της δράσης ενάντια στον κατακτητή, ενώ η αγάπη της προς την πατρίδα και η προσήλωσή της στο καθήκον προσλαμβάνουν εν προκειμένω και μια θρησκευτική διάσταση.

Στο σχετικό με την παρούσα όπερα προαναφερθέν άρθρο του ο Francesco Izzo (βλ. άνωθι, σελ. 418, παραπ. 1604), επισημαίνει κατ' αρχάς τον συνδυασμό που παρατηρείται συχνά στα λιμπρέττα του Solera του πατριωτικού στοιχείου «με την αίσθηση ενός θρησκευτικού καθήκοντος που πρέπει να εκπληρωθεί»[1655]. Αναφερόμενος ωστόσο στο παρόν λιμπρέττο, θεωρεί πως σ' αυτό ο Solera απεικονίζει με ιδιαίτερα έντονα χρώματα «την σύγκρουση ανάμεσα στους ξένους εισβολείς και στους αυτόχθονες υπόδουλους όχι απλά με όρους πολεμικής αντιπαράθεσης, αλλά

[1651] R. Celletti, ό.π., σελ. 218.
[1652] Αυτόθι, σελ. 219.
[1653] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 253.
[1654] Έχοντας ο A. Arblaster αναφερθεί εκτός απο την παρουσία στον Πρόλογο της Odabella και στον ρόλο του Ρωμαίου στρατηγού Ezio, καθώς και στον διάλογό του με τον Αττίλα στο τέλος της προηγηθείσης Σκηνής του Προλόγου, όπου προτίθεται «να εκχωρήσει όλο τον κόσμο στον κατακτητή, […], αλλά ν' αφήσει τη Ρώμη σε αυτόν», θεωρεί πως, με την παρούσα Σκηνή ολοκληρώνεται, παράλληλα με τον Πρόλογο, και το «τρίπτυχο» που αποτελεί και την «ουσία» του, η οποία, κατ' αυτόν, συνίσταται στην «απεικόνιση τριών διαφορετικών όψεων πατριωτισμού: της πολεμικής, της πολιτικής και της προφητικής» (ό.π., σελ. 108). Με δεδομένη τη συμπεριφορά και των λοιπών δύο Ιταλών ηρώων στον Πρόλογο της όπερας διαβλέπει μια «παράδοξη», όπως την χαρακτηρίζει, αντιστοιχία ενός εκάστου με κάποιο εκ των προσώπων που απαρτίζουν «τη μεγαλοπρεπή τριανδρία του Ιταλικού εθνικισμού: του εμπνευσμένου στρατηγού Garibaldi, του πολιτικού Cavour, και του οραματιστή και φιλοσόφου Mazzini» (αυτόθι). Μια τέτοια σύγκριση θεωρεί λογικά απίθανο να ελάμβανε χώρα κατά το 1846, όμως δεν βρίσκει εκπληκτικό «τα Ιταλικά ακροατήρια λίγα χρόνια αργότερα να πραγματοποιούσαν αναλογίες αυτού του είδους» (αυτόθι).
[1655] «Verdi, Solera, Piave and the libretto for "Attila"», ό.π., σελ. 260.

επίσης και σε επίπεδο ασυμβίβαστων θρησκευτικών πεποιθήσεων. Ως εκ τούτου, απ' τη μια πλευρά στο εισαγωγικό χορωδιακό οι Ούννοι εξυμνούν τη λεηλασία, την ατίμωση και την αιματοχυσία ως επίγειες απεικονίσεις της Walhalla», ενώ «απ' την άλλη, σε πολλά σημεία στην όπερα δίδεται έμφαση στην μονοθεϊστική (ή απλά χριστιανική) πίστη των Ακουιλιανών […]»[1656].

Αντιμετωπίζοντας τις σκληρές κατηγορίες του μνηστήρα της περί δήθεν προδοσίας και προσβολής της τιμής προς τους νεκρούς συμπατριώτες της και μάλιστα προς τον ίδιο της τον πατέρα, τεκμηριώνει με ιδιαίτερα πειστικό τρόπο την αθωότητά της, δίδοντας ταυτόχρονα το στίγμα των μελλοντικών ενεργειών της και εκθέτοντας στον Foresto τις βαθύτερες σκέψεις της. Το υπόβαθρο της σκέψης της είναι θρησκευτικό, ενώ ο λόγος της δεικνύει βαθειά γνώση της Βίβλου. Πρότυπο γι' αυτήν ήδη από τη στιγμή που θρηνούσε τον αγαπημένο της, θεωρώντας πως έπεσε μαχόμενος *sul campo di gloria* απετέλεσε το πρόσωπο της *Ιουδίθ*, ηρωίδας του ομώνυμου ιστορικού βιβλίου της Παλαιάς Διαθήκης, «ωραιοτάτης, πλουσίας και ευσεβούς, θυγατρός του Μεραρί, χήρας του Μανασσή εκ της φυλής Συμεών», η οποία, «ως η Εσθήρ, δια τολμηρού εγχειρήματος προεκάλεσε τον θάνατον του εχθρού και έσωσε τον Ιουδαϊκόν λαόν εκ της σφαγής»[1657]:

Foresto, rammenti

Di Giuditta che salva Israele?

Da quel dì che ti pianse caduto

Con suo padre sul campo di gloria,

Rinnovar di Giudita l' istoria

Odabella giurava al Signor.

Ο θρησκευτικός τόνος που προσλαμβάνει εν προκειμένω ο λόγος της Odabella αφ' ενός επαληθεύει την παραπάνω επισήμανση του Izzo ως προς την έμφαση που δίδει ο λιμπρεττίστας στη θρησκευτική πίστη των Ακουιλιανών, όμοια με «τις μακρινές φωνές των Ερημιτών στον Πρόλογο ("Lode al Signor!...Lode al Creator!")»[1658], ενώ η αναφορά της σε πρόσωπα της Βίβλου που κατέστησαν πρότυπα τόσο για την πίστη τους προς τον Θεό, όσο και για την προσήλωσή τους στο πατριωτικό καθήκον, ανάγει ευθέως στις αναφορές του Ζαχαρία στον Μωυσή και στον Γεδεών (βλ άνωθι, σελ. 360). Η διαφορά ωστόσο της παρούσης Σκηνής με εκείνην της *εισαγωγής* στην πρότερη όπερα του συνθέτη έγκειται στη σχέση της ηρωίδας με τα παραπάνω πρότυπα: ανατρέχοντας η Odabella στα παραπάνω πρότυπα δεν στοχεύει απλά στο να «διδάξει» τον ακροατή μνηστήρα της, αλλά στην ενίσχυση και ψυχική τόνωση της ίδιας προκειμένου να καταστήσει η ίδια πράξη τα όσα διδάχτηκε από τις βιβλικές διηγήσεις, διδάσκοντας με το παράδειγμά της[1659].

[1656] Αυτόθι.

[1657] Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 453.

[1658] «Verdi, Solera, Piave and the libretto for "Attila"», ό.π., σελ. 260. Βλ. και άνωθι, σελ. 398-399.

[1659] Ενδιαφέρουσα, ωστόσο, τυγχάνει εν προκειμένω και η επισήμανση του A. Arblaster, σύμφωνα με την οποία η ακατάσχετη επιθυμία της ηρωίδας για εκδίκηση επισκιάζει τρόπον τινα την αγάπη της για την πατρίδα, καθώς αυτή δεν κινείται αποκλειστικά για το κοινό συμφέρον, αλλά και για την «ατομική» της ικανοποίηση. Το ίδιο διφορούμενοι, εξάλλου, εμφανίζονται κατά τον συγγραφέα και οι λοιποί Ιταλοί πατριώτες της όπερας, είναι δε το

Η «εξομολόγηση» της ηρωίδας προς τον αγαπημένο της στο ενδιάμεσο τμήμα ενός μεγάλου ντουέττου θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί ως δυσδιάκριτη. Ο τρόπος ωστόσο με τον οποίο ο συνθέτης παρουσιάζει τις ενδόμυχες σκέψεις της Odabella είναι ξεχωριστός: πρόκειται για ένα Allegro moderato, με αισθητή τη διαφορά του από το προηγηθέν λυρικό andante, ενώ στη θέση των πλατιών μελωδικών φράσεών της η ηρωίδα εκφράζει τα σχέδιά της στα πλαίσια μιας οκτάμετρης πρότασης, μάλλον εμβατηριακού ρυθμού, με ορχηστρικό υπόβαθρο το pizzicato των χαμηλών εγχόρδων και με τα πνευστά να συμπληρώνουν το αρμονικό φόντο με συγχορδίες στον ίδιο ρυθμό με τη μελωδία (Kalmus, σελ. 252, μ. 4 – σελ. 255, μ. 1).

Η αναφορά της ηρωίδας στο πρόσωπο της Ιουδίθ συνάδει απόλυτα και με τα όσα διαδραματίστηκαν στον Πρόλογο μεταξύ αυτής και του Ούννου ηγέτη. Η μνεία του δοθέντος σ' αυτήν ξίφους ως «σημείου» εκδίκησης την ενισχύει περαιτέρω στην απόφασή της να πραγματώσει το παράδειγμα του βιβλικού προσώπου, περισσότερο όμως επαναφέρει στο προσκήνιο την ιδέα της «θεόσταλτης» εκδίκησης:

La spada del mostro,

Vedi, è questa! Il Signor l' ha voluto!

Οι διαδοχικές μεταβολές του τονικού πλαισίου απηχούν τις ανάλογες ψυχολογικές μεταπτώσεις την δυο ηρώων. Η ιδέα ωστόσο που τονίζεται με περισσότερη έμφαση είναι αυτή της εκδίκησης, τόσο με την εκτίναξη της μελωδίας στο Σολ^4 στον τονισμό της λέξης *Signor*, όσο και με την ταυτόχρονη απατηλή πτώση στη Ντο ελάσσονα (Kalmus, σελ. 254, μ. 6 – σελ. 255, μ. 1)

Atto Primo. Scena ed aria. Attila.
Finale primo.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A5474.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Η Σκηνή που έπεται της συνάντησης του Foresto με την Odabella και το συνακόλουθο Finale της Α΄ Πράξης της όπερας σηματοδοτούν την αρχή του τέλους της κυριαρχίας και παντοδυναμίας του Ούννου βασιλιά και κατακτητή: «ο Αττίλας, ο οποίος περιφρονεί κάθε υλικό εμπόδιο, ο οποίος προελαύνει πάνω από σωρούς πτωμάτων και διαβαίνει μέσα από λίμνες αίματος, τώρα, μπροστά στη φωνή του Θεού, σταματά, καταθέτει τα όπλα του και γονατίζει»[1660].

Η *σκηνή της πτώσης* του ηγέτη των Ούννων ανακαλεί προφανώς εκείνην του Ασσύριου οπερατικού προκατόχου του. Πρέπει να επισημάνουμε ωστόσο ότι η εν λόγω σκηνή στην παρούσα όπερα εξελίσσεται πολύ περισσότερο διεξοδικά σε σχέση με την αντίστοιχη της τρίτης κατά σειρά όπερας του συνθέτη˙ όμως, κοινό στοιχείο των δύο Σκηνών αποτελεί η άμεση αντιπαράθεση των δυο αντιμαχομένων πλευρών με σημείο αιχμής τις θρησκευτικές διαφορές μεταξύ των δυο λαών.

Έπειτα από μια σύντομη ορχηστρική εισαγωγή (βλ. κάτωθι, σελ. 432), ο Ούννος ηγέτης αφυπνίζεται βίαια από έναν εφιάλτη, τον οποίο και αφηγείται στον πιστό ακόλουθό του Uldino, και όπου «προ των πυλών της Ρώμης τον σταμάτησε ένας

στοιχείο αυτό της συμπεριφοράς τους που προσδίδει, κατά τον ίδιο, μιαν αίσθηση ασάφειας και αμφιβολίας στο όλο έργο: «οι Ιταλοί πατριώτες εμφανίζονται ως λιγότερο ήρωες ή ακόμη και τίμιοι. Και οι τρεις τους φαίνονται να υποκινούνται περισσότερο από προσωπικά κίνητρα φιλοδοξίας ή εκδίκησης, παρά από ανυστερόβουλο πατριωτισμό» (ό. π., σελ. 107).

[1660] Basevi, ό.π., σελ. 86.

γέροντας, ο οποίος προείπε την καταστροφή του, εκτός αν υποχωρήσει»[1661]. Ο Αττίλας αδυνατεί να προσδιορίσει την ταυτότητα του «συνομιλητή» του, όπως και και ο Βαβυλώνιος οπερατικός προκάτοχός του αδυνατεί να προσδιορίσει την «αιτία» του κεραυνού που τον σωριάζει καταγής. Όμως τα όσα εκείνος του διαμηνύει του προκαλούν έντονο φόβο. Αναμφίβολα η αποφασιστικότητα και η παρρησία του «γέροντα» απέναντί του συμβάλλει στη δημιουργία του παραπάνω συναισθήματος: είναι χαρακτηριστική η έκφραση που χρησιμοποιεί στην αρχή της περιγραφής του, κατά την οποία αισθάνεται τον άγνωστο γέροντα «να τον αρπάζει από τα μαλλιά» (*Imman m' apparve un veglio / Che m' afferò la chioma*), όπως ακριβώς και ο Ασσύριος μονάρχης διερωτάται: *Chi pel crine, ohimè, m' afferra? / Chi mi stringe? Chi m' attera?*.

Στην πραγματικότητα όμως είναι *ο φόβος μπροστά στο άγνωστο*, και μάλιστα σε συνδυασμό με την άμεση προσβολή της ατομικής του ισχύος, η αιτία της ψυχικής του αναστάτωσης και της ανατροπής της τελικά εύθραυστης ψυχικής του ισορροπίας. Ακόμη περισσότερο, ο φόβος του Αττίλα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *υπαρξιακή αγωνία* μάλλον, παρά ως έκπληξη από κάτι το απρόσμενο. Τον γενναίο ηγέτη των Ούννων δεν μπορεί να αναστατώνει σε τέτοιο βαθμό απλά και μόνο ένα «τυχαίο» γεγονός, όπως είναι ένα όνειρο. Ο λόγος του «αγνώστου ανδρός» δεν εκλαμβάνεται από αυτόν ως μια απλή απειλή, όμοια με την αντίσταση του αντιπάλου στο πεδίο της μάχης, που σαν εμπειροπόλεμος στρατηγός και επίδοξος κατακτητής πάμπολλες φορές έχει συναντήσει. Ο φόβος και η αγωνία του εκπηγάζουν από την *επισήμανση των ορίων της ισχύος του*. Ο άγνωστος «συνομιλητής» του, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον επίσκοπο της Ρώμης Λέοντα τον Α΄, μολονότι αναγνωρίζει την ακαταμάχητη ισχύ του, υπενθυμίζει σ' αυτόν πως, όση κι αν είναι, *μόνο ενάντια σε ανθρώπους μπορεί να στραφεί* :

Di flagellar l' incarco

Contro i mortali hai sol.

Είναι προφανές πως τον γενναίο στρατηγό δεν ανησυχεί η κατάκτηση ή όχι της Ρώμης, αλλά η ύπαρξη ενός *χώρου* όπου η ισχύς του μηδενίζεται. Έχοντας ως τώρα θεωρηθεί ως όργανο του Wotan, εκπλήσσεται στο άκουσμα της ύπαρξης και κάποιων άλλων «αγνώστων» *θεών*, που όμως έχουν τη δυνατότητα να φράξουν το δρόμο του. Οι τελευταίοι δυο στίχοι του αγνώστου συνομιλητή του βιώνεται πλέον από αυτόν ως άμεση απειλή για το «είδωλό» του, προοιωνίζοντας ίσως και τη μελλοντική συντριβή του:

T' arretra! Or chiuso è il varco;

Questo de' numi è il suol!

Η παρουσία του αγνώστου ανδρός και κυρίως ο λόγος του προς τον Ούννο ηγέτη φαίνεται πως είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τον συνθέτη ενόσω εργαζόταν στη συγκεκριμένη όπερα: αυτό αποδεικνύει κατ' αρχάς η όλη μουσική επεξεργασία της συγκεκριμένης Σκηνής, καθώς «το σύντομο ορχηστρικό προοίμιο»[1662] στην αρχή της είναι αυτό που λίγο αργότερα πλαισιώνει την «απαγγελία» των παραπάνω τεσσάρων στίχων τόσο από τον Αττίλα στη αφήγησή του, όσο στη συνέχεια και από τον ίδιο τον

[1661] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 138.
[1662] Ο ορισμός του J.Budden (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 254).

«άγνωστο» γέροντα. Πρόκειται για μια δίμετρη φράση, με το μελωδικό ενδιαφέρον να εστιάζεται στη γραμμή του μπάσσου – ανιούσα βηματική κίνηση στα πλαίσια μια καθαρής 5ης – και με κατάληξη στη Δεσπόζουσα, ενώ ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η αυξημένη 2α μεταξύ 3ης και 4ης βαθμίδας. Η συγκεκριμένη φράση ακούγεται τρεις φορές, στα πλαίσια μιας μετατροπικής αρμονικής αλυσσίδας, με μεταβολή του τονικού πλαισίου σε κάθε επανάληψη στην υποκείμενη 2α. Η επισήμανση του Budden σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη ορχηστρική εισαγωγή «επαναφέρει την ατμόσφαιρα του πρελουδίου»[1663] εδράζεται προφανώς τόσο στην παρουσία της μελωδίας στο μπάσσο, αντίστοιχα με τα 3 πρώτα μέτρα στο πρελούδιο της όπερας, όσο και στην ήδη επισημανθείσα επεξεργασία με τη μορφή αλυσσίδας, καθώς η παραπάνω φράση επαναλαμβάνεται και εκεί, με φορά αντίθετη της παρούσης (στην υπερκείμενη 2α) [Kalmus, σελ. 275].

Αναφερόμενος περαιτέρω ο παραπάνω μελετητής στην πιθανή σχέση του παρόντος σκηνικού προοιμίου με τη Βαγκνέρια αισθητική, αναγνωρίζει αφ' ενός σ' αυτό «προτυπώσεις» της μουσικής τεχνοτροπίας του Γερμανού δραματουργού[1664], δεν του προσδίδει όμως τον χαρακτήρα ενός Leitmotiv, «ακόμη και υπο την στενή έννοια των θεμάτων ταυτοποίησης του *I Due Foscari*»[1665] (βλ. άνωθι, σελ. 80, παραπ. 312). Αντίθετα χαρακτηρίζει αυτό ως «tema cardine», αποδίδοντας τον εν λόγω χαρακτηρισμό στον Roncaglia: «μια μικρή ευκολομνημόνευτη φράση που υπαινίσσεται ένα συγκεκριμένο γεγονός, ή μια ιδέα στην οποία στοχεύει το δράμα, όπως συμβαίνει με το θέμα του μοιραίου όρκου του Ernani […]»[1666].

Πολύ μεγαλύτερη αίσθηση προκαλεί ωστόσο η συγκεκριμένη μουσική λίγο αργότερα, στο μέσον του andante που ακολουθεί, όταν ο Ούννος βασιλιάς επαναλαμβάνει αυτολεξεί τον λόγο του αγνώστου ανδρός, όπως αυτός περιέχεται στους παραπάνω στίχους. Η όλο και περισσότερο αυξανόμενη συναισθηματική φόρτιση του ήρωα, η αγωνία του, καθώς με την αφήγησή του οδηγείται στο να «απαγγείλει» ο ίδιος τα όσα «άκουσε», αποτυπώνεται στη μουσική αφ' ενός με μια αργή αλλά σταθερή ανιούσα βηματική κίνηση της μελωδικής του γραμμής, που καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής στους δυο στίχους που προηγούνται της παράθεσης του λόγου, και αφ' ετέρου με μια σταδιακή αποσταθεροποίηση του τονικού κέντρου, ιδιαίτερα προς το τέλος της περιόδου, που καταλήγει σε μια μάλλον απρόσμενη, βεβιασμένη εισαγωγή της τονικότητας της Ρε ύφεση ελάσσονος. Ταυτόχρονα, η όσο το δυνατόν παραστατικότερη απόδοση του λόγου του καθιστά αναγκαίες τις παρεμβάσεις τόσο στο επίπεδο της φωνητικής γραφής, όσο και σ' εκείνο της ορχηστρικής συνοδείας: όπως ήδη αναφέραμε, οι παραπάνω τέσσερις στίχοι απαγγέλλονται με υπόβαθρο ένα σχήμα που αναπτύσσεται με τη μορφή αλυσσίδας, πλήρες νοήματος, όπως εκείνο του μοιραίου όρκου του Ernani, ή της κατάρας του Monterone στον *Rigoletto*[1667]. Παράλληλα στη θέση του *cantabile* της αρχικής ενότητας της άριας η μελωδική γραμμή μετατρέπεται σ' ένα *declamato* με καθαρά «ιερατικό» ύφος, για την απόδοση του οποίου ο συνθέτης προσφεύγει για άλλη μια φορά στο μελωδικό σχήμα με τις επαναλαμβανόμενες 4ες . Ανάλογα εύστοχη και η απότομη αύξηση της έντασης από το αρχικό *sottovoce* σε *tuonante*, το οποίο μάλιστα καθίσταται ιδιαίτερα αισθητό χάρη στην ορχηστρική συνοδεία, όπως η απόδοση του

[1663] Αυτόθι.
[1664] Αυτόθι.
[1665] Αυτόθι, σελ. 255.
[1666] Αυτόθι. Βλ. και J. Kerman, «Verdi' s Use of Recurring Themes», *Write All These Down*, ό.π., σελ. 279.
[1667] J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 194.

πρώτου φθόγγου της φράσης *ff* από το σύνολο των χαλκίνων πνευστών, σε συνδυασμό με το τρέμολο των τυμπάνων (Kalmus, σελ. 282-283).

Η αφήγηση του ονείρου του έχει ως συνέπεια για τον Αττίλα την ανάκτηση του πρότερου ψυχικού του σθένους. Επιδιώκοντας την αναμέτρηση με το «φάντασμα» που τον αναστάτωσε, αποφασίζει να ριχτεί στη μάχη, καλώντας τους Δρυΐδες με τους λοιπούς επιτελείς του. Ο «ιερός» χαρακτήρας που επιθυμεί να προσδώσει στην επικείμενη πολεμική αναμέτρηση εμφαίνεται όχι απλά από την κλήση των επισήμων εκπροσώπων της θρησκείας του λαού του και του ιδίου, αλλά από τη θεώρησή της ως «επιθυμίας» του ιδίου του Βόταν:

É Wodan che a gloria r' appella;

Moviam tosto.

Παρά τις επευφημίες των υπηκόων του ωστόσο το δράμα οδηγείται προς διαφορετική κατεύθυνση, καθώς στις ιαχές των Ούννων πολεμιστών έρχονται ως «απάντηση» οι απόμακρες όσο και γαλήνιες φωνές μια λιτανείας. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στους Ούννους επιδρομείς και στους πολιορκούμενους κατοίκους της Ιταλικής χερσονήσου με σημείο αιχμής τις ουδόλως σχετιζόμενες θρησκευτικές πεποιθήσεις των δυο λαών αποδίδεται με ιδιαίτερα πειστικό τρόπο. Μια πρώτη αίσθηση λαμβάνουμε κατ' αρχάς από αυτή τη σύνθεση των «επικαλυπτομένων» μεταξύ τους χορωδιακών: ο συνθέτης θέλει την προσευχή των πολιορκουμένων Ιταλών ν' αποδίδεται αποκλειστικά από γυναικεία χορωδία, καθιστώντας την αντίθεση ανάμεσα στον προηγηθέντα ύμνο προς τον Βόταν – αποδιδόμενο, φυσικά, αποκλειστικά από την ομάδα των ανδρών – ακόμη πιο έντονη[1668]. Έντονη είναι η αντίθεση ωστόσο ανάμεσα στο παρόν χορωδιακό και σ' εκείνο της Εισαγωγής (*Introduzione*) από το Πρώτο Μέρος του *Nabucco*, όπου οι πολιορκούμενοι Εβραίοι εμφανίζονται αρχικά έντρομοι, τελούντες υπό το κράτος πανικού, ενώ τα λόγια του Προφήτη τους εξάπτουν το ηθικό τους σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εκφράζονται σαν να ήσαν αυτοί οι επιτιθέμενοι. Ενώ εκείνοι επικαλούνται τον *Ισχυρό Θεό του Αβραάμ* να κατέλθει και να πολεμήσει μαζί του, για τα γυναικόπαιδα των επίσης πολιορκουμένων Ιταλών ο Θεός πιστεύεται ως η *Δημιουργική αιτία του παντός*, ως *η πηγή της ζωής, του φωτός και της αγάπης*. Ως εκ τούτου οι προσευχόμενοι προς Αυτόν δεν μπορεί παρά να αποσκοπούν στην παροχή πρωτίστως του *φωτισμού*, αλλά και όλων των παραπάνω αγαθών, ενώ η καθυπόταξη του εχθρών προσλαμβάνει ως αίτημα χαρακτήρα μάλλον περιστασιακό, καθώς αναφέρεται μόνο στο προτελευταίο ημιστίχιο της όλης «προσευχής»:

Vieni. Le menti visita,

[1668] Όπως επισημαίνει και ο G. de Van, «η ρομαντική ευαισθησία της εποχής επιθυμούσε έντονα δυναμικές αντιθέσεις χρωμάτων και ατμόσφαιρας, όπως αυτές που συναντάμε συχνά τόσο στους ιστορικούς πίνακες της εποχής, όσο και στην όπερα» (ό.π., σελ. 127, όπου ο συγγραφέας παρομοιάζει την παρούσα αντίθεση «ανάμεσα στους αμοδιψείς στρατιώτες του Αττίλα και στις παρθένες και στα παιδιά που αφικνούνται με πομπή από τη Ρώμη» με «την αντιπαράθεση των ευγενών και πράων μοναχών ενάντια στο βίαιο χορωδιακό των ανθρώπων του Pagano» από την Α΄ Πράξη των Λομβαρδών. Γενικότερα εξάλλου, η παρούσα χορωδιακή παρέμβαση της Ρωμαϊκής πομπής παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το εν λόγω χορωδιακό της προαναφερθείσας όπερας, βλ. κάτωθι, σελ. 437).

O spirto creator;

.....

Dalla tua fronte piovere

Fanne il vital tesor.

.....

I guasti sensi illumina,

Spirane amore in sen.

L' oste debella e spandasi

Di pace il bel seren.

Πρέπει ασφαλώς να επισημάνουμε ότι η πομπή που φέρεται να προσεγγίζει την σκηνή του Αττίλα παρουσιάζει και χαρακτηριστικές ομοιότητες με το συγκεντρωμένο στο ναό του Σολομώντα πλήθος, λίγο πριν την άφιξη εκεί του Ασσύριου ηγεμόνα. Σύμφωνα με την περιγραφή του λιμπρεττίστα, και στην παρούσα περίπτωση πρόκειται για την παρουσία του ανωνύμου πλήθους καθώς και για εκείνην του Λέοντα, ο οποίος είναι και «ο γηραιός άνδρας του ονείρου του Αττίλα» και στην πραγματικότητα «ο Πάπας Λέων ο Ι, κατάλληλα μεταμφιεσμένος, κατ' εντολήν της Ιταλικής λογοκρισίας»[1669] και ο οποίος φέρεται εν προκειμένω να διαδραματίζει και ρόλο εθνικού ηγέτη και εμψυχωτή. Εξίσου σημαντική η ειδική αναφορά και εδώ στις «παρθένες» του λαού, καθώς και στη λευκή τους ενδυμασία, από κοινού με τα παιδιά – προφανώς ως συμβολική απεικόνιση της σωματικής και ψυχικής τους αγνότητας. Στην προαναφερθείσα εισαγωγή της τρίτης όπερας του συνθέτη είναι η αντίστοιχη κοινωνική ομάδα του Ιουδαϊκού λαού που έπειτα από έκκληση των Λευιτών κατευνάζει προς στιγμήν το φόβο και την αγωνία του λαού. Στην παρούσα Σκηνή ο ρόλος των λευκοντυμένων κοριτσιών και παιδιών παρουσιάζεται ίσως λιγότερο εντυπωσιακός, τόσο εξ επόψεως αποδιδομένου ποιητικού κειμένου, όσο – και κυρίως – εξ επόψεως μουσικής. Η σημασία του όμως αναδεικνύεται σαφώς μεγαλύτερη αναφορικά με την εξέλιξη του δράματος.

Στη θέση της αυτοσχέδιας, αλλά και εκφραστικής προσευχής των Εβραίων παρθένων, έχουμε εν προκειμένω ένα μάλλον στερεότυπο, καθιερωμένο κείμενο προσευχής – «μια Ιταλική εκδοχή του "Veni Creator"» κατά τον Budden[1670]. Η μουσική του απόδοση δεν παρουσιάζει τη μελωδική εκφραστικότητα και ποικιλία εκείνης των Εβραίων: ολόκληρο το κείμενο των δυο στροφών εκφέρεται πανομοιότυπα από μια διαδοχή τετραφώνων (ή και τριφώνων) συγχορδιών και σε ρυθμό που ανακαλεί το *Coro di Claustrali* από την Α΄ Πράξη των *Λομβαρδών* (βλ. άνωθι, σελ. 215-216). Η ορχήστρα απουσιάζει πλήρως ενόσω τραγουδάει η χορωδία. Οι σύντομες παρεμβάσεις της στοχεύουν απλά στην απόδοση της αγωνίας του πρωταγωνιστή.

Θεωρούμε όμως ότι αυτή η φαινομενικά απλοϊκή μουσική κατά τη στιγμή της εμφάνισης της λιτανείας είναι που τονίζει το αγεφύρωτο χάσμα θρησκευτικών, εθνικών και πολιτιστικών διαφορών που χωρίζουν τους δυο λαούς, οδηγώντας έτσι την μεταξύ τους αντιπαράθεση στα άκρα, αλλά χωρίς απρόβλεπτες εξελίξεις. Η απουσία και της πλέον υποτυπώδους ορχηστρικής συνοδείας κατά την απόδοση των δυο παραπάνω

[1669] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 95. Κατά τον W. Berger ωστόσο, παρά την απαγόρευση της λογοκρισίας, «ο καθένας γνώριζε για ποιόν επρόκειτο […]» (ό.π., σελ. 152).
[1670] J. Budden, *The Operas*…, Vol.1, ό.π., σελ. 256.

στροφών καθιστά ακόμη πιο έντονη την αντίθεση ανάμεσα στις επικλήσεις των ταπεινών ακολούθων μιας χριστιανικής λιτανείας και στις εμβατηριακού χαρακτήρα επευφημίες των πολεμιστών προς τον Wotan, πολύ περισσότερο καθώς ο συνθέτης, πέραν της ιδιαίτερα θορυβώδους ενορχήστρωσης, ζητεί επιπροσθέτως και «μια φανφάρα από 6 τρομπέττες επί σκηνής»[1671] (Kalmus, σελ. 313-327). Αν και απόμακρος – εκτός από χαμηλόφωνος – ο ήχος της χορωδίας των λιτανευόντων, καταφέρνει να επισκιάσει τον απόηχο και αυτών των σαλπίγγων, κάνοντας τον βασιλιά να αναφωνεί εμβρόντητος:

Non questo è l' eco

Delle mie trombe!

Η κορύφωση της Σκηνής, με την εκφώνηση από τον ίδιο πλέον τον πάπα Λέοντα του ήδη γνωστού τετράστιχου προς τον Αττίλα ομοίως δεν επιφυλάσσει κάποια ιδιαίτερη έκπληξη. Ο συνθέτης, μολονότι «όπως και αργότερα στον *Don Carlos* θα απεικονίσει την αντιπαράθεση δυο διαφορετικών κόσμων μέσα από δυο πλήρεις μπάσσους», αναθέτει το ρόλο του Ρωμαίου επισκόπου σε Secondo Basso, επιφυλάσσοντας γι' αυτόν «το μικρότερο απ' όλα τα μέρη για comprimario, με τη σολιστική γραμμή του να αποτελείται από την παραπάνω φράση και μόνο»[1672]. Όμως «η μοναδική του αυτή εμφάνιση έχει ξεχωριστή σημασία και θα πρέπει ν' αναλαμβάνεται από τραγουδιστή που μπορεί να συναγωνιστεί τη δύναμη της έκφρασης του ιδίου του Αττίλα, καθώς οι φράσεις που αποδίδει απηχούν εκείνες στην κορύφωση της μεγάλης άριας του Αττίλα»[1673] (Kalmus, σελ. 328-330, μ. 4. Βλ. και άνωθι, σελ. 404-405).

Όπως ήδη αναφέραμε, σε κάθε περίπτωση ο Verdi έδιδε ιδιαίτερη βαρύτητα στη συνάντηση του Ούννου ηγέτη με τον Ρωμαίο επίσκοπο. Αυτό αποδεικνύει, πέραν του «κεντρικού» ρόλου που κατέχει, όπως επίσης προαναφέραμε, το θέμα της παραπάνω φράσης του Λέοντα στη μουσική της Σκηνής, και από το ενδιαφέρον του συνθέτη για την κατά το δυνατόν πιστότερη αναπαράσταση της συνάντησης: είναι χαρακτηριστικό το ότι σε επιστολή του προς τον γλύπτη Luccardi που διέμενε στη Ρώμη, ο Verdi ζητούσε «να του εξασφαλίσει ένα σκίτσο και μια περιγραφή της συνάντησης του Αττίλα με τον Πάπα Λέοντα, όπως αυτή απεικονιζόταν στις ταπετσαρίες ή στις τοιχογραφίες [frescos] του Ραφαήλ στο Βατικανό. Συνεχώς φρόντιζε ώστε να είναι ιστορικά ακριβής, τόσο στην ενδυμασία, όσο και στη διακόσμηση. "Με ενδιαφέρει ιδιαίτερα η κόμμωση", τόνισε στον Luccardi. "Αν μου κάνεις αυτήν τη χάρη, θα έχεις την ευλογία μου"»[1674].

Η παρουσία του Λέοντα ασφαλώς συγκλονίζει τον Ούννο βασιλιά, καθώς βλέπει να «επαληθεύεται» ο εφιάλτης που λίγο πριν βασάνιζε τη σκέψη του. Η στάση του όμως διαφέρει εκείνης του Ασσύριου μονάρχη στο αντίστοιχο Finale. Οι στίχοι που ακολουθούν δεν απαρτίζουν σκόρπιες φράσεις, παραλήρημα απόγνωσης και πανικού, αλλά ομολογία ήττας, καθώς και αναγνώριση του μεγαλείου της πίστης του αντιπάλου. Όπως και ο Nabucco νιώθει περικυκλωμένος από «φαντάσματα»:

[1671] Αυτόθι.
[1672] Αυτόθι, σελ. 257.
[1673] Lewsey, ό.π., σελ. 271.
[1674] C. Osborne, *Verdi. A Life*…, ό.π., σελ. 58 Βλ. και Budden, *Verdi*, ό.π.,σελ. 36, καθώς και D. Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 166-167.

(No!... non è sogno ch' or l' alma invade!

Son due giganti che investon la terra…

Fiamme son gli occhi, fiamme le spade…

Le ardenti pumte giungono a me.)

Είναι όμως σε θέση να «αναγνωρίσει» σε αυτά συγκεκριμένες μορφές: η προαναφερθείσα αλληλογραφία του συνθέτη με τον γλύπτη Luccardi στη Ρώμη, σύμφωνα με την οποία ζητεί λεπτομέρειες σχετικά με τα πορτρέτα των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, όπως αυτά απεικονίζονται σε φρέσκο από τον Raphael, «και ιδιαίτερα για το στυλ της κόμης τους»[1675], καθιστά σαφές ότι οι *δύο γιγάντιες μορφές* που ο Ούννος ηγέτης βλέπει «να πληρούν το στερέωμα», δεν είναι άλλες από αυτές των Πρωτοκορυφαίων Αποστόλων. Αλλά και αυτή η απόληξη της «ομολογίας» του αξίζει ομοίως να επισημανθεί, καθώς και αυτή υπεμφαίνει τη διαφορετική στάση του έναντι εκείνης του Βαβυλώνιου μονάρχη: ενώ εκείνος ολοκληρώνει το παραλήρημά του πέφτοντας λιπόθυμος, ο Ούννος ηγέτης βρίσκει το σθένος να αναγνωρίσει το μεγαλείο της θρησκευτικής πίστης των πολιορκουμένων του, θεωρώντας τους Αποστόλους ως *θεούς* και αιτούμενος γονυπετής την ευσπλαγχνία τους.

Για τους πολιορκούμενους Ιταλούς η σκηνή σημαίνει τον θρίαμβο και τη δικαίωση των ιδανικών τους. Δεν σπεύδουν ωστόσο, όπως ο Ζαχαρίας, να ονειδίσουν τον καταπτοημένο βασιλιά. Η ομολογία ήττας του παρέχει σ' αυτούς την αφορμή για μια σύντομη «εξιστόρηση» γεγονότων της Βίβλου, όπου μέσα από μια ενδεικτική αναφορά στη ζωή και στο έργο συγκεκριμένων προσώπων αναδεικνύεται το μεγαλείο της δυνάμεως του Θεού:

Oh dell' Eterno mira virtute!

Da un pastorello vinto è Golia!

Da umil fanciulla l' uomo ha salute.

Da gente ignota sparsa è la fè...

Οι βιβλικές αναφορές των παραπάνω στίχων ανακαλούν στη μνήμη την καβατίνα του Ζαχαρία (βλ. άνωθι, σελ. 390 κ.ε.). Πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι οι απειλούμενοι από τις ορδές του Αττίλα Ιταλοί δεν στοχεύουν με τις παραπάνω αναφορές τους τόσο στο να εξάρουν τη δύναμη του Θεού, αντιπαραβάλλοντας αυτήν με τη «δύναμη του εχθρού», όσο στο *να διακηρύξουν τον λυτρωτικό χαρακτήρα των παρεμβάσεων του Θεού μέσα στην ιστορία, τη σημασία αυτών για τη σωτηρία του ανθρωπίνου γένους.* Υπό αυτό το πρίσμα θεωρείται και η «οπισθοχώρηση» του κατακτητή. Είναι χαρακτηριστική, εξάλλου, και η έμφαση που δίδεται από το πλήθος σε γεγονότα όχι τόσο προερχόμενα από την Παλαιά Διαθήκη (με εξαίρεση την αναφορά στη νίκη του Δαβίδ επί του αλλόπιστου και αλαζόνα Γολιάθ), όπου ο Θεός πιστεύεται κυρίως ως υπέρμαχος των εθνικών συμφερόντων του περιούσιου λαού των Εβραίων, αλλά από την Καινή Διαθήκη, και μάλιστα σε εκείνα που αποτελούν και τους ακρογωνιαίους λίθους για την εκπλήρωση της θείας οικονομίας, όπως η σωτηρία του ανθρωπίνου γένους μέσα από την ταπεινή κόρη της Ναζαρέτ, ή η διάδοση της χριστιανικής πίστης από το άσημο πλήθος των Αποστόλων.

[1675] J. Budden, *The Operas...*, Vol. 1, ό.π., σελ. 257. Βλ. και υποσημ. *.

Το ύφος της μουσικής όπως διαμορφώνεται στο κεντρικό αργό μέρος (*Largo concertato*[1676]) του παρόντος Finale συνάδει απόλυτα με τα συναισθήματα που κατακλύζουν τις ψυχές των παρισταμένων. Προέχει όμως η απόδοση της ψυχολογίας του κεντρικού ήρωα του έργου: ο συνθέτης εν προκειμένω ακολουθεί προφανώς «την τεχνική εκείνη όπου ένας κεντρικός ήρωας αντιπαρατίθεται προς τους υπολοίπους»[1677]. Τα ανάμικτα συναισθήματα απορίας και φόβου που έχουν κυριεύσει την ψυχή του Αττίλα απηχούνται μέσα από ένα *declamato sottovoce*, όπου οι διακεκομμένες από τις συνεχείς παρεμβολές παύσεων μικρές φράσεις, με μικρές ρυθμικές αξίες και χωρίς να συνιστούν μια ολοκληρωμένη μελωδική γραμμή, αποδίδουν πειστικά την έντονη ταραχή που διακατέχει την ψυχή του ήρωα. Ταυτόχρονα οι εξαιρετικά χαμηλόφωνες (*ppp*) συγχορδίες που υποβαστάζουν τις φράσεις του, χάρη στο «σκοτεινό» ηχόχρωμα των χαλκίνων πνευστών, κατάλληλα συνδυασμένο με εκείνο των εγχόρδων, δημιουργούν το πλέον κατάλληλο υπόβαθρο για την απόδοση μέσα από τη μουσική της εικόνας του παραπαίοντος ηγέτη. Ανάλογα συμβάλλει και η συχνή χρήση διαφωνιών ελαττωμένης 7ης, στα πλαίσια της τονικότητας της Φα ελάσσονος.

Η ίδια τονικότητα όμως είναι που προετοιμάζει κατάλληλα και για το επερχόμενο μελωδικό ξέσπασμα αγαλλίασης, κυρίως από τη χορωδία, λειτουργώντας ως «γεφύρωμα» για το τονικό πλαίσιο εκείνου: οι τρεις τελευταίοι στίχοι της στροφής του Αττίλα, σημαίνοντες την ομολογία – έκφραση ευλάβειας και υποταγής του βασιλιά στον Θεό, εμπνέουν στον συνθέτη τη δημιουργία μιας ευδιάκριτης πλέον, ολοκληρωμένης μελωδικής φράσης, ενώ η μετάβαση στην περιοχή της (σχετικής) Λα ύφεση *μείζονος* απηχεί κατά βάσιν την ανακούφιση της ψυχής του ήρωα, απόρροια της αναγνώρισης του θείου μεγαλείου.

Η παραπάνω τονικότητα αποτελεί, όπως προαναφέραμε, και το πλαίσιο της καθαυτό μελωδικής ενότητας του μέρους. Η έκσταση και η πίστη των παρισταμένων αποδίδονται από μια εξαιρετικά απλή μελωδική γραμμή, με τη σταθερή συνοδεία της 3ης της, την οποία όμως οι χαρακτηριστικές αυξομειώσεις της δυναμικής, καθιστούν ιδιαίτερα εκφραστική. Ένα ενδιάμεσο τμήμα, αποδιδόμενο *ff* και μεταβαίνοντας αρχικά στην τονικότητα που ορίζει η VI βαθμίδα της ομώνυμης ελάσσονος και κατόπιν σ' εκείνην της Ελάσσονος Τονικής, δημιουργεί μια ξεχωριστή ενδιαφέρουσα ενότητα, ενώ η μετάβαση στην αρχική τονικότητα συνοδεύεται από μια μάλλον κοινότοπη, κατά τον Budden, ρυθμική επεξεργασία[1678].

Αναμφίβολα η μουσική διέπεται από ένα βαθύ θρησκευτικό πνεύμα, με συνέπεια αυτή να διακρίνεται για την «όμοια με το ύφος ενός ύμνου μεγαλοπρέπειά της»[1679]. Προφανώς είναι η αδιαμφισβήτητη θρησκευτική συγκίνηση, η συναρπαγή του πλήθους από το επιτελούμενο θαύμα[1680], που καθιστά, σύμφωνα πάντα με τον Budden, μη αναγκαία την προσθήκη μιας *stretta*[1681] (Kalmus, σελ. 331-348).

[1676] Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 56.
[1677] G.de Van, ό.π., σελ. 133-134.
[1678] J. Budden, *The Operas*...,Vol. 1, ό.π., σελ. 257.
[1679] Αυτόθι.
[1680] Πρβλ. «το ενοποιημένο σύνολο δίδει την αίσθηση πως όλοι στη σκηνή είναι ανάλογα έκθαμβοι από τα εκπληκτικά συμβάντα και από την προφανή θεϊκή παρέμβαση στα ανθρώπινα πράγματα» (Berger, ό.π., σελ. 152).
[1681]J. Budden, *The Operas*...,Vol. 1, ό.π., σελ. 257. Ανάλογη και η επισήμανση του Parker, ο οποίος μάλιστα λόγω ακριβώς της απουσίας της stretta θεωρεί το παρόν Finale, όπως και αυτό της Β΄ Πράξης του *Nabucco*, ως μια από τις περιπτώσεις εκείνες στις όπερες της πρώτης περιόδου της Βερντιανής δημιουργίας, όπου ο συνθέτης «μετέβαλλε ριζικά ή και αγνοούσε παραδεδομένες μορφές» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 18).

Atto Secondo. Finale Secondo.
Ricordi, n.d.(ca.1889). Plate 53700
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_vocal_score.pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A5474,
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στους δύο λαούς επανέρχεται στο προσκήνιο στο Finale Secondo, οι ομοιότητες του οποίου με το Finale της Α΄ Πράξης είναι χαρακτηριστικές: και στην παρούσα περίπτωση βαθύτερη αιτία αποτελεί ο φόβος που εδράζεται στο ασυνείδητο, ο προερχόμενος από την αυθαίρετη ερμηνεία της πραγματικότητας, από προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες.

Όλα αρχίζουν από τη στιγμή κατά την οποία ο Ούννος βασιλιάς «υποδέχεται τον εκλεκτό καλεσμένο του Ezio, ο οποίος απαντά με την κατάλληλη φιλοφρόνηση, εκθειάζοντας τη μεγαλοψυχία του Αττίλα σε καιρό ειρήνης και τη γενναιότητά του στον πόλεμο»[1682]. Την ίδια στιγμή οι Δρυΐδες σπεύδουν να δημιουργήσουν στην ψυχή του ηγέτη τους συναισθήματα παρόμοια με εκείνα του εφιάλτη της προηγούμενης Πράξης. Οι επίσημοι εκπρόσωποι της θρησκείας, με τρόπο «μυστικοπαθή», που από μόνος του αρκεί για να του εγείρει την καχυποψία, προσεγγίζουν τον Αττίλα και τον προτρέπουν να μην πλησιάζει, ούτε να συγκαθήσει με τον καλεσμένο του στο τραπέζι, υπενθυμίζοντάς του και την «εχθρική» ταυτότητα εκείνου. Τη συμβουλή τους αυτή βεβαίως δεν τεκμηριώνουν με λογικά πειστήρια˙ αγνοούν πλήρως τα συνωμοτικά σχέδια του Ρωμαίου στρατηγού. Στοχεύοντας προφανώς στο να διατηρήσουν άσβεστο το μίσος ανάμεσα στους δυο λαούς, μη απεμπολώντας τη θέση τους ως κατακτητών, απευθύνουν τις παραπάνω συστάσεις τους ερμηνεύοντας «τυχαία» φυσικά φαινόμενα – των οποίων η «μεταφυσική» διάσταση και σημασία είναι όση ενός ονείρου! – σύμφωνα με τις κρατούσες θρησκευτικές αντιλήψεις και δοξασίες:

O ré, fatale
È seder collo stranio.
.....
Nel cielo
Vedi adunarsi i nembi
Di sangue tinti...Di sinistri augelli
Misto all'infausto grido
Dalle montagne urlò lo spirto infido!

Η στενή σχέση ανάμεσα στα δυο Finale διαφαίνεται κατά πρώτον στη μουσική της συγκεκριμένης Σκηνής: όπως και στην περίπτωση του παπικού λόγου προς τον Αττίλα, ως υπόβαθρο για τις παροτρύνσεις των Δρυΐδων ο συνθέτης θέτει και πάλι το θέμα των τριών πρώτων μέτρων από το Πρελούδιο της όπερας[1683], το οποίο μάλιστα τώρα ακούγεται σχεδόν αυτούσιο, μερικώς μόνο τροποποιημένο ρυθμικά και με τη συνοδεία ενός ισοκράτη στον φθόγγο της Τονικής, αποδιδόμενο από το τρέμολο των βιολιών. Το «σκοτεινό» περιεχόμενο του λόγου των ιερέων υπογραμμίζεται χάρη στην απόδοσή

[1682] J. Budden, *The Operas*...,Vol. 1, ό.π., σελ. 258.
[1683] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 193.

του από τους μπάσσους της χορωδίας, *pp sottovoce*, καθώς και στον διπλασιασμό της μελωδικής γραμμής από το 1ο φαγκόττο, το cimbasso και τα βιολοντσέλλα (Kalmus, σελ. 407, μ. 7 – σελ. 409, μ. 8). Επιθυμώντας ωστόσο ο συνθέτης να δώσει περαιτέρω έμφαση στις δυσοίωνες προβλέψεις των Δρυΐδων προσφεύγει σε προσφιλή, ήδη γνωστά ηχοχρώματα, πλαισιώνοντας με αυτά το «ιερατικό» recitativo των παραπάνω στίχων: η αναφορά των ιερέων στις δυσοίωνες κραυγές των «κακών πουλιών» προσλαμβάνει μέσα από τη μουσική έναν ιδιαίτερα δραματικό τόνο, χάρη στη γνωστή «*come un lamento* φιγούρα»[1684], αποδιδομένη από τα όμποε και τα κλαρινέττα και ανακαλώντας ευθέως το αντίστοιχο σχήμα από την Προφητεία του Ζαχαρία από το Γ΄ Μέρος του *Nabucco* (βλ. κάτωθι, σελ. 469). Ταυτόχρονα όμως στην παραπάνω πρόρρηση προσδίδεται από τους ιερείς και μια «μεταφυσική» διάσταση «αρνητικού» περιεχομένου: καθώς οι παραπάνω φωνές νοούνται ως «κραυγές του πνεύματος της προδοσίας», το παραπάνω μοτίβο συνδυάζεται με τον «σκοτεινό» ήχο των συγχορδιών από τα τρομπόνια και το cimbasso, καθώς και με τον μάλλον ανατριχιαστικό ρολλισμό των τυμπάνων[1685], πλαισιωμένο από τους τριλλισμούς των βιολοντσέλλων.

Η επίκληση της προστασίας του Wodan για τον Αττίλα από τους Δρυΐδες (*Wodan ti guardi*) αποδίδεται στο ίδιο *ιερατικό* ύφος και με υπόβαθρο τις σύμφωνες συγχορδίες από τα τρομπόνια και το cimbasso, που όμως τώρα οδηγούν σε πτώση στη Λα ύφεση μείζονα. Η μεταβολή της ατμόσφαιρας ωστόσο γίνεται αισθητή χάρη στο χορό των ιερειών που αμέσως έπεται και του οποίου η ιδιαίτερα ανάλαφρη μουσική αποτελεί, κατά τον Budden, «μια χορωδιακή παραλλαγή» στο στυλ της άριας της Alzira "Nell' astro più che fulgido" (*Alzira*)[1686]», ενώ το κείμενο του χορωδιακού «βασίζεται σε εκείνο από τα χορωδιακά των Δρυΐδων στην τραγωδία του Werner»[1687]. Η μουσική ωστόσο «βαθμηδόν προσλαμβάνει δυσοίωνο χαρακτήρα», με τα όμοια με ριπές ανέμου τρέμολο και κλιμακοειδή περάσματα από τα πρώτα βιολιά εναλλάξ με τα βιολοντσέλλα[1688], ενώ η Σκηνή κορυφώνεται με μιαν εντελώς απρόσμενη θυελλώδη ριπή του ανέμου, από την οποία προκαλείται σκότος. Η μεταφυσική διάσταση που και πάλι σπεύδουν να προσδώσουν στο γεγονός οι Δρυΐδες και οι ιέρειες και από κοινού με τους πολεμιστές διαφαίνεται από τη μουσική περιγραφή του γεγονότος: ένα ξαφνικό ορχηστρικό tutti, δοσμένο *fff* έπειτα από ένα βίαιο πέρασμα από το σύνολο των εγχόρδων και των ξυλίνων πνευστών, ταυτόχρονα με μια εκτενή «κραυγή» στην Τονική της Μι ελάσσονος, αποκλιμακούμενο αργά και μέσα από επαναλαμβανόμενες κατιούσες χρωματικές κινήσεις, που καταλήγουν σ' έναν εκτενή τρίλλο στον φθόγγο της Τονικής (Kalmus, σελ. 410, μ. 6 – σελ. 420, μ. 6).

Στο *pezzo concertato*[1689] που ακολουθεί οι Δρυΐδες και οι ιέρειες, από κοινού με τους πολεμιστές, σπεύδουν και πάλι να προσδώσουν στο γεγονός μεταφυσική διάσταση, ερμηνεύοντας το σβήσιμο των κεριών ως ενέργεια του «πνεύματος των Βουνών», αλλά και διακρίνοντας «σκιές» να περιπλανώνται μέσα στο σκοτάδι:

(Lo spirto de' monti

[1684] Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 244.
[1685] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 258.
[1686] Αυτόθι.
[1687] Αυτόθι. Κατά τον G. Baldini η συγκεκριμένη σκηνή (όπως και αυτή της παρουσίας του Λέοντα στο στρατόπεδο του Αττίλα) «πρέπει να αποτελεί επινόηση του συνθέτη», θεωρημένη «υπό καθαρά μουσικούς όρους [...], σχεδιασμένη σε μια επιστολή του προς τον Piave κατά τον Απρίλιο του 1844» (ό.π., σελ. 105).
[1688] Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 258.
[1689] Ο ορισμός του A. Basevi, ό.π., σελ. 88.

Ne rugge alle fronti,

Le quercie fumanti

Sua mano coprì…

Terrore, mistero

Sull' anima ha impero…

Stuol d' ombre vaganti

Nel buio apparì.)

Η απόδοση των παραπάνω στίχων από τη χορωδία άλλοτε σε unisono και άλλοτε σε συμπαγείς συγχορδιακές συνηχήσεις, αλλά πάντοτε *staccato* και *sottovoce* κυριαρχεί καθ' όλη τη διάρκεια της συγκριμένης ενότητας του Finale, διαμορφώνοντας το υπόβαθρο αλλά και το πλαίσιο για την όλη θεματική ανάπτυξη του μέρους. Αντίθετα καθένας από τους λοιπούς ευρισκομένους επί σκηνής ήρωες, λαμβάνοντας αφορμή από το παραπάνω «τυχαίο» γεγονός, αλλά και από τον φόβο που αυτό προκάλεσε στους εχθρούς της πατρίδας, κρίνει σκόπιμο να εκφράσει τα προσωπικά του συναισθήματα, ενώ ο Foresto «καταφέρνει να πει στην Odabella πως το ποτήρι του Αττίλα περιέχει δηλητήριο»[1690] (Ricordi, σελ. 136, μ. 8 – σελ. 154).

Με το παραπάνω αργό μέρος να ολοκληρώνεται, ο Ούννος βασιλιάς, λέγοντας «πως αρνείται να πτοηθεί από τον άνεμο, διατάσσει να συνεχιστεί το συμπόσιο»[1691]. Δεχόμενος το ποτήρι του (*ricevendo la tazza*) κάνει πρόποση στο όνομα του Βόταν: *Libo a te, gran Wodano, che invovo!* Ο συνθέτης δεν παραλείπει να υπογραμμίσει τον θρησκευτικό τόνο της πρόποσής του, προσφεύγοντας για την απόδοσή της στο γνωστό «ιερατικό» ύφος και πλαισιώνοντάς την με τις συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών (κόρνα, τρομπόνια, cimbasso), που δημιουργούν παράλληλα τις προϋποθέσεις για μια πτώση στη Σολ μείζονα (Kalmus, σελ. 445). Ωστόσο η σχεδιαζόμενη εξόντωση του Αττίλα αποτυγχάνει, με την Πράξη να ολοκληρώνεται με ένα *allegro* όμοιο με «άγρια συμπλοκή, μολονότι αναντίρρητα συναρπαστικό εξ επόψεως θεατρικής»[1692] (Ricordi, σελ. 158, μ. 14 – σελ. 173).

2.1.4. *LA BATTAGLIA DI LEGNANO*

Λυρική τραγωδία σε τέσσερις πράξεις, σε λιμπρέττο Salavadore Cammarano, βασισμένο στο θεατρικό του Joseph Méry *La Battaile de Toulouse*[1693]

Atto Secondo. Finale Secondo. Allegro agitato mosso.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A4611
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68943-Verdi_-_La_battaglia_di_Legnano_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Έργο του 1848, μιας εποχής όπου «επαναστατικά κινήματα σάρωναν ολόκληρη την Ιταλία, αλλά και μεγάλο μέρος της υπόλοιπης Ευρώπης», και ειδικότερα στην περίοδο που είναι γνωστή ως «cinque giornate», όπου «μέσα σε πέντε ημέρες σκληρών οδομαχιών οι Μιλανέζοι απομάκρυναν προσωρινά τους Αυστριακούς από την πόλη

[1690] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 96.
[1691] Toye, ό.π., σελ. 261.
[1692] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 141.
[1693] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 119.

τους»[1694], η συγκεκριμένη όπερα κατέχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα έργα του συνθέτη με πατριωτικό περιεχόμενο. Η υπόθεσή της διαδραματίζεται κατά τον δωδέκατο αιώνα, όταν «ο Αυτοκράτορας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας Frederick, γνωστός στην ιστορία ως Barbarossa, εξαιτίας της κόκκινης γενειάδας του, προσπαθούσε να καθυποτάξει τις διάφορες πόλεις στη Βόρεια Ιταλία»[1695]. Οι πόλεις της Λομβαρδίας, «προκειμένου ν' αντιμετωπίσουν τον κίνδυνο, σχημάτισαν έναν συνασπισμό», όπου «στο τμήμα της Verona ήταν επικαφαλής ο Arrigo»[1696]: «ένας στρατιώτης από τη Verona, τραυματισμένος σε μια προηγούμενη μάχη και θεωρούμενος ως νεκρός»[1697]. Τον Arrigo ωστόσο «υποδέχεται με ενθουσιασμό ο παλαιός του φίλος και συμπολεμιστής Rolando, ο οποίος πίστευε πως ο φίλος του είχε σκοτωθεί στη μάχη […]»[1698].

Στη Β΄ Πράξη της όπερας, όταν ο ίδιος ο Federico Barbarossa εμφανίζεται αυτόκλητος στη σύναξη των τοπικών αρχόντων στο δημαρχείο του Como, όπου «ο Rolando και ο Arrigo έχουν προσέλθει ως απεσταλμένοι του Συνδέσμου προκειμένου να παρακαλέσουν τις αρχές να βάλουν ένα τέλος στην παλιά τους έχθρα με το Μιλάνο και να ενωθούν για τον κοινό αγώνα»[1699], η αντιπαράθεση του Γερμανού αυτοκράτορα με τους αντιπροσώπους των λαών της Βόρειας Ιταλίας προσλαμβάνει διαστάσεις ανάλογες με εκείνες των Ιταλών του 5ου μ. Χ. αιώνα με τον Αττίλα, ενώ είναι εμφανής και εν προκειμένω μια έντονη θρησκευτική χροιά. Με τα τευτονικά στρατεύματα να κατακλύζουν τους γύρω λόφους, ο ηγέτης τους και επίδοξος κατακτητής εντείνει τις απειλές του ενάντια στους έντρομους Ιταλούς με ιδιαίτερα προκλητικό τρόπο, προβαίνοντας, εμμέσως πλην σαφώς, στην «αυτοθέωσή» του, καθώς ταυτίζει απερίφραστα το πεπρωμένο της Ιταλίας με τη βούλησή του:

Il destino d' Italia son io!

Soggiogata essa in breve fia tutta!

Οι φράσεις του αυτές, προσκρούουν στην ανυστερόβουλη πίστη στον Θεό τόσο του Βερονέζου στρατιώτη Arrigo, όσο και του Μιλανέζου στρατιωτικού ηγήτορα Rolando. Ταυτόχρονα η άμεση απειλή για την κοινή πατρίδα αναθερμαίνει τη φιλική σχέση των δυο ανδρών σε τέτοιο βαθμό, ώστε όχι μονο να υπερβούν την άρνηση των κατοίκων του Como να συστρατευτούν από κοινού με τους Μιλανέζους ενάντια στον κοινό εχθρό, αλλά και να δώσουν άμεση απάντηση στις απειλές εκείνου. Εκεί όπου ο Γερμανός στρατάρχης τοποθετεί την προσωπική του πυγμή, οι δύο Ιταλοί πατριώτες αφήνουν να φανεί η ανυπέρβλητη δύναμη του Θεού. Η τελική έκβαση της άμυνας της πατρίδας τους δεν θεωρείται πλέον δική τους υπόθεση, αλλά έργο αυτού του Θεού, ο Οποίος θεωρείται ως ο εγγυητής της νίκης, καθώς ο αγώνας πρόκειται να διεξαχθεί στο όνομά Του:

Un possente diletto da Dio

[1694] Αυτόθι, σελ. 119-120. Ο John Black χρησιμοποιεί τον Ιταλικό τίτλο του εν λόγω τρίπρακτου θεατρικού (*La battaglia di Tolosa*), αναφέροντας πως αυτό, «έχοντας πρώτα δοθεί στο Παρίσι το 1828», αποτελούσε τακτικά και «το ρεπερτόριο του θεάτρου Fiorentini στη Νάπολη, ήδη από τη δεκαετία του 1830 και ως εκείνη του 1840» (ό.π., σελ. 118).
[1695] Berger, ό.π., σελ. 184.
[1696] Toye, ό.π., σελ. 285.
[1697] Berger, ό.π., σελ. 186
[1698] Toye, ό.π., σελ. 285.
[1699] Αυτόθι, σελ. 286

ne promette vittoria in suo nome.

Tu cadrai, le tue squadre fian dome!

Grande e libera Italia sarà!

Η πεμπτουσία της μουσικής απόδοσης της «απάντησης» αυτής των δυο φίλων, όπως αυτή περιέχεται σε μια «περισσότερο απ' ό, τι συνήθως τυποποιημένη cabaletta, πλήρη με ritornello και coda»[1700], θεωρούμε ότι βρίσκεται στην σχεδόν αδιάλειπτη επανάληψη ενός και του αυτού μοτίβου, το οποίο όμως έχει χρησιμοποιήσει ο συνθέτης αποδίδοντας ωσαύτως και τις απειλές του εισβολέα. Η χρήση, καθώς και η συνεχής επανάληψη του αυτού ρυθμικού μοτίβου για αμφότερες τις αντιμαχόμενες πλευρές αποσκοπεί προφανώς τόσο στην αμείωτη διατήρηση της έντασης, εν όψει μάλιστα του επικείμενου αγώνα, όσο και στο να εξάρει το ψυχικό σθένος των Ιταλών πατριωτών, παρουσιάζοντας αυτούς εξίσου γενναίους και αποφασιστικούς έναντι του εχθρού.

Όπως ήδη έχουμε τονίσει ωστόσο, τη δύναμή τους αυτή αντλούν από την πίστη τους προς τον Θεό. Η ειδοποιός αυτή διαφορά των δύο συναγωνιστών έναντι του εχθρού υπεμφαίνεται κυρίως μέσα από την αρμονική επεξεργασία της «απάντησής» τους, και συγκεκριμένα με την μετατροπή της καταληκτικής Σι ελάσσονος του μέρους του Federico σε μείζονα, που ως Δεσπόζουσα προετοιμάζει το πέρασμα στην Μείζονα Τονική στο τέλος της Πράξης. Αν η διατήρηση του αυτού ρυθμικού σχήματος απηχεί την ισοσθενή αντίσταση των Ιταλών, εκφρασμένη αντιπροσωπευτικά από τους δύο συντρόφους, το παραπάνω πέρασμα από ελάσσονα σε μείζονα αισθητοποιεί τη διαφορετική πηγή άντλησης θάρρους και δύναμης. Το ίδιο εμφαίνει τη γενναιοψυχία και τη βαθειά πίστη των δυο Ιταλών ηρώων και η μελωδική επεξεργασία του μέρους αμφοτέρων, απόλυτα ομοφωνική και κινούμενη πάντα κατά «παράλληλες 3^{ες}», έκφραση αδιάρρηκτης ενότητας και ομοψυχίας[1701].

Τη διαφορά ύφους και ήθους ανάμεσα στις δυο αντιμαχόμενες πλευρές απηχεί και η ενορχήστρωση του μέρους των δύο ανδρών: ενώ ο συνθέτης διατηρεί για το μέρος τους το αυτό ρυθμικό σχήμα, δεν πράττει το ίδιο αναφορικά και με την ορχηστρική συνοδεία, καθώς τώρα εγκαταλείπει το χαρακτηριστικό σχήμα της ανιούσας χρωματικής κίνησης με δέκατα έκτα, αποδιδόμενο από τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά. Ο ορμητικός χαρακτήρας του παραπάνω σχήματος, ενισχυόμενος και από τα ιδιαίτερα «σκληρά» ηχοχρώματα της οξύτερης περιοχής των πνευστών, θεωρούμενος ως ιδανικός για την απόδοση του βαρβαρικού ύφους των λόγων του Barbarossa, καθιστά αναγκαίο ώστε το εν λόγω σχήμα να μην πλαισιώσει τα λόγια των υπερασπιστών της πατρίδας.

Η αμετακίνητη πίστη των δύο ανδρών και η βεβαιότητα που απορρέει από αυτήν για μια τελική δικαίωση του αγώνα τους, που θα σημάνει και το θρίαμβο της πίστης τους προς τον Θεό, αντανακλάται και στην μεταβολή της τονικότητας για τους δυο τελευταίους στίχους της παραπάνω στροφής: η αρχική Σι μείζων, λειτουργώντας, όπως προαναφέρθηκε, και ως Δεσπόζουσα της Μι (βλ. άνωθι) προετοιμάζει την είσοδο και επικύρωση της παραπάνω τονικότητας ως της Μείζονος Τονικής, με την οποία και ολοκληρώνεται η Πράξη[1702] (Kalmus, σελ. 276, μ. 3 – σελ. 279 & σελ. 290-293).

[1700] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 406.

[1701] Κατά τον Berger οι παραπάνω ήρωες «στην πραγματικότητα αποδίδουν το φωνητικό μέρος που συνήθως φυλάσσεται για τις γυναικείες φωνές του συνόλου, και το αποτέλεσμα είναι εξαιρετικό» (ό.π., σελ. 189).

[1702] Πρβλ. «Το πέρασμα από την ελάσσονα τονική προς τη μείζονα τονική μέσα από μια απλή περίοδο πραγματοποιείται με εύστοχο τρόπο εξ επόψεως δραματικής στην τελευταία φράση

2.1.4. *LES VÊPRES SICILIENNES*

Όπερα σε πέντε πράξεις σε λιμπρέττο των Eugène Scribe και Charles Duveyrier, βασισμένο σε δικό τους λιμπρέττο με τίτλο *Le Duc d' Albe*[1703].

Acte Premier. Scène et cavatine avec chœurs. Hélène.
[*I Vespri Siciliani*: Atto Primo. Scena e cavatina con cori. Elena][1704].
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A 4616
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55448-Verdi_-_I_vespri_Siciliani_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Παρότι η συγκεκριμένη όπερα, η πρώτη κατ' ουσίαν όπερα του Verdi με πρεμιέρα στο Παρίσι – καθώς η προηγηθείσα (*Jérusalem*) ήταν κατά βάσιν «αναπροσαρμογή ενός ήδη υπάρχοντος έργου»[1705] – δεν εντάσσεται χρονικά στην περίοδο εκείνη της δραματουργίας του συνθέτη όπου ένα από τα πλέον προσφιλή θέματα στα έργα του ήταν η αγάπη για την πατρίδα και η τέλεση του καθήκοντος προς αυτήν, στη βάση της διήγησης του λιμπρέττου βρίσκεται η καταδυνάστευση ενός λαού από έναν ξένο κατακτητή – εν προκειμένω των Σικελών από τους Γάλλους – καθώς και ο αγώνας που οι υπόδουλοι καλούνται να διεξάγουν για την αποκατάσταση της αξιοπρέπειάς τους ως έθνους.

Ο Eugène Scribe, όντας πλέον στη δύση της καριέρας του ως λιμπρεττίστα και θεατρικού συγγραφέα και έχοντας αρχίσει «να υστερεί στην έμπνευση ιδεών»[1706], προέτεινε αρχικά στον ευρισκόμενο ήδη στο Παρίσι συνθέτη «την αναπροσαρμογή ενός παλαιού λιμπρέττου, με τίτλο *Le Duc d' Albe* – το οποίο είχε προετοιμάσει ήδη από το 1838 για τον Halévy», με ήρωα «τον Ισπανό τύραννο των Κάτω Χωρών κατά τον δέκατο έκτο αιώνα, γνωστό από τις σελίδες του *Egmont* του Goethe και του *Don Carlos* του Schiller»[1707]. Επόμενος αποδέκτης του λιμπρέττου υπήρξε ο Gaetano Donizetti, «ο οποίος ενθουσιάστηκε αρχικά, αλλά δαπάνησε υπερβολικό χρόνο για τη μουσική, θέτοντας συνεχώς αυτό κατά μέρος προκειμένου να εκπληρώσει περισσότερο ευχάριστες γι' αυτόν υποχρεώσεις», με αποτέλεσμα «η παρτιτούρα να παραμείνει ανολοκλήρωτη […]»[1708] και με την πρεμιέρα της όπερας να πραγματοποιείται τελικά το 1882[1709].

της μελωδίας, όπου ο Arrigo και ο Rolando προαναγγέλλουν το μεγαλείο της ελεύθερης Ιταλίας» (Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 406).

[1703] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 159.

[1704] Η συγκεκριμένη όπερα «μεταφράστηκε άμεσα στα Ιταλικά και παρουσιάστηκε στην Ιταλία», όμως για λόγους σχετιζομένους με τη λογοκρισία κατέστη γνωστή ποικιλοτρόπως, ως *Giovanna di Braganza*, *Giovanna di Guzman*, *Giovanna di Sicilia*, και ακόμη ως *Batilde di Turenna*, πριν αποκτήσει τον κατάλληλο τίτλο, *I vespri siciliani*, έξι χρόνια αργότερα, όταν η Ιταλία απέκτησε την ανεξαρτησία της» (Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π. σελ. 281. Όσον αφορά ειδικότερα στο λιμπρέττο της *Giovanna di Guzman*, βλ. Basevi, ό.π., σελ. 206-208).

[1705] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 279.

[1706] Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 2, σελ. 172.

[1707] Αυτόθι. Τον Halévy ως πρώτο αποδέκτη του λιμπρέττου αναφέρει και ο A. Arblaster (ό.π., σελ. 117). Ο C. Osborne αναφέρει ως χρονολογία δημιουργίας του λιμπρέττου το 1839, χωρίς όμως να αναφέρει ως πρώτο αποδέκτη αυτού τον Halévy, ενώ επισημαίνει και τη συγγραφή ενός λιμπρέττου με τον ίδιο τίτλο στα Ιταλικά από τον Piave (*Il Duca d' Alba*) «για τον Pacini το 1842» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 284. Βλ. και παραπ. 1).

[1708] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 172-173.

[1709] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 284.

Με τον Donizetti να έχει αποβιώσει ήδη από το 1848, «ο ανέντιμος και φιλάργυρος Scribe επιδιόρθωσε πρόχειρα το λιμπρέττο και το επώλησε εκ νέου στον Verdi το 1853 ως *Les Vêpres siciliennes*»[1710], ενώ «σε επιστολή του προς τον συνεργάτη του Charles Duveyrier, αποσυρθέντα πλέον από τον κόσμο του θεάτρου», περιέγραφε, μεταξύ άλλων, τις απαιτήσεις του συνθέτη προκειμένου να προχωρήσει στη σύνθεση της όπερας: ο τίτλος θα έπρεπε να αλλάξει, όπως και ο πρωταγωνιστικός ρόλος, ενώ θα έπρεπε να αλλάξει και το σκηνικό της δράσης, προκειμένου να τοποθετηθεί «σ' ένα κλίμα λιγότερο ψυχρό εκείνου των Κάτω Χωρών, ένα κλίμα θερμό και γεμάτο από μουσική, όπως η Νάπολη ή η Σικελία»[1711].

Όπως επισημαίνει ο Osborne, «η ιστορία και οι σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων του *Le Duc d' Albe* είναι κατ' ουσίαν ίδιες μ' εκείνες των *Σικελικών Εσπερινών*, εκτός του ότι στην Ε΄Πράξη του *Le Duc d' Albe* δεν υπάρχει, φυσικά, γενικευμένη σφαγή, παρά μόνο μια δολοφονική απόπειρα. Ο Δούκας του Άλβα, ο Marcello και η Amelia γίνονται στους *Σικελικούς Εσπερινούς* ο Monforte, ο Arrigo και η Elena, ενώ ο Giovanni του Procida επικολλάται στο ήδη υπάρχον σενάριο»[1712]. Τέλος, «η χρονολογία γυρίζει πίσω στο 1282, όταν οι Σικελοί όντως επαναστάτησαν, προκειμένου ν' ανατρέψουν τη Γαλλική εξουσία»[1713].

Κεντρικό πρόσωπο της όπερας, γύρω από το οποίο εκτυλίσσεται η δράση του έργου ήδη από την αρχή της Α΄ Πράξης, είναι η Αυστριακή Δούκισσα Έλενα (La Duchesse Hélène), αδελφή του Δούκα Φρειδερίκου της Αυστρίας, «ο οποίος είχε εκτελεστεί από τους Γάλλους για προδοσία»[1714]. Η είσοδος της ηρωίδας στη σκηνή πραγματοποιείται

[1710] Αυτόθι.

[1711] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 173.

[1712] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 284.

[1713] Hardcastle, ό.π., σελ 103. Οι λιμπρεττίστες ωστόσο απέρριπταν την ιστορικότητα του συγκεκριμένου γεγονότος: όπως επισημαίνει ο εκδότης του έργου του Basevi «σε εισαγωγικό σημείωμα στο λιμπρέττο τους οι Eugène Scribe και Charles Duveyrier έγραφαν πως "ουδέποτε υπήρξαν τέτοια πράγματα, όπως η γενική σφαγή η γνωστή ως *οι Σικελικοί Εσπερινοί*"». Καθώς όμως ήδη το 1842 «ο Σικελός ιστορικός Michele Amari είχε δημοσιεύσει ένα ενδιαφέρον βιβλίο σχετικό με το θέμα με τον τίτλο *La Guerra del vespro siciliano*, για την πρώτη έκδοση του οποίου μάλιστα είχε υποχρεωθεί από τη λογοκρισία να υιοθετήσει τον περισσότερο ανώδυνο τίτλο *Un periodo delle istorie siciliane del secolo XIII* […], ο επιφανής κριτικός Paul Scudo, σε μια επισκόπηση της όπερας […] ασκούσε κριτική στους λιμπρεττίστες πως αγνοούν τη μελέτη του Amari». Κατά τον προαναφερθέντα εκδότη, «το περισσότερο ισορροπημένο σχόλιο του Basevi αντικρούει κατά βάσιν την επισκόπηση του Scudo», θεωρώντας πως «οι λιμπρεττίστες απλώς ισχυρίζονται ότι οι λεγόμενοι Σικελικοί Εσπερινοί δεν ήταν μια "γενικευμένη σφαγή", […], αλλά μάλλον μια αυθόρμητη εξέγερση του λαού του Palermo […]». (Basevi, ό.π., σελ. 205, παραπ. 1. Βλ. και Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 284-285. Για περισσότερες πληροφορίες ως προς το ιστορικό υπόβαθρο της αφήγησης του λιμπρέττου βλ. αυτ., σελ. 281-282. Βλ. επίσης και Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 175, καθώς και G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 267-268).

[1714] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 285. Ο συγγραφέας επισημαίνει και την καθαρά ιστορική διάσταση του γεγονότος της εκτέλεσης «του έφηβου Φρειδερίκου», η οποία «έλαβε χώρα δεκατέσσερα χρόνια ενωρίτερα» από την εποχή που διαδραματίζονται τα γεγονότα της όπερας, ήτοι «το 1268».

Η M. A. Smart εξ ετέρου, στην προαναφερθείσα μελέτη της αναφορικά με τις *Αλληγορίες της έννοιας του Έθνους* τόσο στον Attila όσο και στην παρούσα όπερα (βλ. άνωθι, σελ. 422), θεωρεί πως η μορφή της συγκεκριμένης ηρωίδας «δημιουργεί μιαν ενδιαφέρουσα οπτική γωνία στη γλώσσα με την οποία ο Verdi και οι λιμπρεττίστες του προσδιόριζαν τις πολεμοχαρείς ηρωίδες της δεκαετίας του 1840, καθώς και στην εξέλιξη – ή και διάβρωση – εκείνης της γλώσσας, καθώς ο πολιτικός ζήλος των τελευταίων χρόνων της παραπάνω

με ιδιαίτερα διακριτικό τρόπο: με φόντο «την κεντρική πλατεία στο Palermo» (*la grande place de Palerme* / *La gran Piazza di Palermo*)[1715], όπου Γάλλοι στρατιώτες πίνουν ανέμελοι, με τους Σικελούς να «πηγαινοέρχονται στην πλατεία συναθροισμένοι σε ομάδες, αγριοκοιτάζοντάς τους»[1716], η άλλοτε αρχόντισσα του νησιού εμφανίζεται «ντυμένη στα μαύρα» και «στηριζομένη στο μπράτσο της Ninetta […]», ενώ οι συμπατριώτες της, προσβεβλημένοι από τη συμπεριφορά των κατακτητών, «τη χαιρετούν με βαθύ σεβασμό […]»[1717].

Στην παραπάνω περιγραφή του λιμπρέττου υποδηλώνεται, εμμέσως πλην σαφώς, και η θρησκευτική διάθεση της ηρωίδας, καθώς εισέρχεται στη σκηνή προερχομένη «από την εκκλησία, όπου έχει παρακολουθήσει το μνημόσυνο του αδελφού της»[1718], ενώ φέρεται «να κρατεί και ένα βιβλίο προσευχών»[1719] (*tenant à la main un livre de prières* / *con in mano un libro di preghiere*). Οι κλιμακούμενες προκλήσεις ωστόσο του στρατιώτη Robert (Roberto), που με θράσος απαιτεί από την ηρωίδα «να διασκεδάσει το στράτευμα με ένα τραγούδι»[1720], μεταβάλλουν άρδην τη διάθεση της Hélène. Ανταποκρινομένη στο αίτημα του κατακτητή, «αντιστρέφει τους όρους ενάντια σ' αυτόν»[1721], καθώς δράττεται της ευκαιρίας με το τραγούδι της να ενθαρρύνει τους συμπατριώτες της, υπενθυμίζοντας σ' αυτούς το καθήκον της αποτίναξης της δουλείας[1722].

Η ιδιαίτερα οικεία για έναν νησιωτικό λαό εικόνα του καραβιού που παλεύει αβοήθητο μέσα στην τρικυμία αποτελεί τη βάση της διήγησης στην άρια της ηρωίδας. Οι ναύτες του, νιώθοντας ανίκανοι να προστατευτούν από τα ορμητικά κύματα και

δεκαετίας είχε πλέον ατονίσει». Κατά την συγγραφέα, η παρούσα όπερα «διαχωρίζεται από τις λεγόμενες όπερες του "Risorgimento" για ποικίλους και σημαντικούς λόγους», και το κυριώτερο, «γράφτηκε προκειμένου να προσφέρει ευχαρίστηση στο αξιοσημείωτα απαιτητικό Παρισινό κοινό, σε μια περίοδο όπου ο Verdi είχε τόσο τον χρόνο όσο και τα κίνητρα για ν' αφομοιώσει τις Γαλλικές μουσικές και δραματικές επιδράσεις» («"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 231).

[1715] Η σχετική αναφορά περιέχεται στο κείμενο του λιμπρέττου, καθώς και στο σπαρτίτο της όπερας (στη μεταφρασμένη εκδοχή). Ο J. Budden αναφέρει και «δύο ενδιαφέρουσες πηγές» σχετικές με τις πρώτες παραστάσεις της όπερας: «αυτήν με τον τίτλο *mise-en-scène* για την πρεμιέρα του 1855, δημοσιευμένη από τον M.L. Paliantini, αντίγραφο της οποίας υπάρχει στη Βιβλιοθήκη της Παρισινής Όπερας, και εκείνη με τίλο *disposizione scenica*, εκδοθείσα από τον Ricordi για την πρώτη Ιταλική εκδοχή, με τον τίτλο *Giovanna de Guzman*» (*The Operas*… Vol. 2, ό.π. σελ. 192).

[1716] Αυτόθι. Βλ. και Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 285.

[1717] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 193. Η Smart επισημαίνει και την «ηδονοθηρική (voyeuristic) φόρτιση της στιγμής», που, κατ' αυτήν, «ανακαλεί την είσοδο της Odabella˙ όμως, ενώ εκείνη αποτελεί μια φωνητική παρουσία σχεδόν από την πρώτη της στιγμή στη σκηνή, την Hélène την παρακολουθούμε αρκετά πριν ακούσουμε τη φωνή της». Την «καθυστέρηση» αυτή αποδίδει η συγγραφέας στα κρατούντα στον χώρο της Γαλλικής όπερας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο: «…ενώ η είσοδος της Odabella εν μέσω του πλήθους ήταν μη φυσιολογική στο γενικό Ιταλικό πλαίσιο, η ηδονιστική χροιά της παρούσης σκηνής είναι αρκούντως χαρακτηριστική για τις Γαλλικές όπερες αυτής της περιόδου, πιθανόν ένα σύμπτωμα της γενικότερης φροντίδας του είδους για το θέαμα» («"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 241).

[1718] Αυτόθι, σελ. 240

[1719] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 193.

[1720] Αυτόθι, σελ. 194.

[1721] Arblaster, ό.π., σελ. 119.

[1722] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 285.

έχοντας εναποθέσει τις τύχες τους στα χέρια του Θεού, προσεύχονται απεγνωσμένα προς τον Θεό ζητώντας την παρέμβασή Του:

Ô viens à nous, Dieu tutélaire !

Apaise enfin ton courroux !

Exauce notre prière !

Sauve-nous ?...protège-nous!

(*Ah! Deh, tu calma, o Dio possente,*

Col tuo riso e cielo e mar;

salga a te la prece ardente,

in te fida il marinar!).

Όμως εν προκειμένω *δεν είναι ο Θεός που θα δώσει με υπερφυσικό τρόπο τη «λύση» στο πρόβλημα των ναυτών*. Η αφηγήτρια ηρωίδα σπεύδει, όπως άλλοτε και ο Προφήτης των σκλάβων Εβραίων, να «μιλήσει» εξ ονόματος του Θεού, χωρίς ωστόσο να διακηρύττει κάτι τέτοιο ευθέως προς το ακροατήριό της . Ανακοινώνοντας την «απάντηση» που κατ' αυτήν δίδει ο Θεός στις ικεσίες των ναυτικών, καθιστά σαφές στο έκπληκτο ακροατήριό της *πως δεν είναι ο Θεός, αλλά ο άνθρωπος* εκείνος που τελικά θα νικήσει τις όποιες δυσκολίες, καθώς *το πεπρωμένο του βρίσκεται στα δικά του χέρια, και όχι στου Θεού*:

Et Dieu disait dans ses décrets

suprêmes :

N' avez-vous donc d' espoir qu' en

des sercours divins ?

Vos jours dépendent de vous-mêmes ;

Votre salut est dans vos mains…

(*E Dio risponde in suo voler sovrano :*

A chi fida in sé stesso il ciel arride.

Mortali! Il vostro fato è in vostra mano,

è in vostra man, mortali, in vostra man, sì,...)

Δεν θα πρέπει ωστόσο να ερμηνεύσουμε τους λόγους αυτούς της ηρωίδας ως εκφράζοντες την απόρριψη του Θεού και της παντοδυναμίας Του. Ο Θεός θεωρείται και εν προκειμένω ως *παντοδύναμος* (*dans ses décrets suprêmes / in suo voler sovrano*), ενώ στην αυθεντική εκδοχή του κειμένου είναι η ίδια η Hélène εκείνη που επαγγέλλεται την αμέριστη στήριξη του Θεού και τη λύτρωση των συμπατριωτών της από Αυτόν όταν αντιμετωπίσουν με τόλμη και θάρρος τη δυσμενή περίσταση στην οποία έχουν περιέλθει, μη χάνοντας ούτε επ' ελάχιστο την πίστη τους:

À l' ouvrage!... à l' ouvrage!

Et le ciel vous guidera !

Oui, vaillant équipage,

Ne perdez pas courage !

Veuillez être sauvés, et Dieu vous

sauvera !"

Ανάλογο και το περιεχόμενο της Ιταλικής εκδοχής του λιμπρέττου, όπου η Elena προσδίδει στη δειλία και στην ατολμία μπροστά στον κίνδυνο χαρακτήρα προσβολής αυτού του Θεού, ενώ και εν προκειμένω ο Θεός παρεμβαίνει προς ενίσχυση των αδυνάτων, με την προϋπόθεση ότι οι ίδιοι αναλαμβάνουν τις ευθύνες τους και τολμούν την αναμέτρηση με τον κίνδυνο:

A ciel fa grave offesa

chi manca di corraggio.

Osate! L' alta impressa

Iddio proteggerà.

Η ανταπόκριση των Σικελών στις προτροπές της Hélène είναι άμεση. Το συγκεντρωμένο πλήθος αρχίζει σιγά σιγά να ανακτά το θάρρος του, ενώ το ξέπλυμα της ντροπής πιστεύεται τώρα από τους παρευρισκομένους ως απαραίτητη προϋπόθεση της θείας βοηθείας:

Oui, vengeons notre outrage!

Oui, sortons d' esclavage !

Dieu pour nous combattra!

(*L' onta ria vendichiamo,*

il servir disprezziamo,

e con noi Dio sarà.)

Το τραγούδι της Hélène, με την έντονη επαναστατική διάθεση που αποπνέει, παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες τόσο με το γρήγορο μέρος (*cabaletta*) της καβατίνας του Ζαχαρία από το Πρώτο Μέρος του *Nabucco*, όσο και με την *Προφητεία* του στο Τρίτο Μέρος της παραπάνω όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 464-472). Θεωρούμε ωστόσο πως ανάμεσα στα ποιητικά κείμενα που αφορούν στους λόγους του Προφήτη προς το Εβραϊκό γένος και σ' εκείνο με τις προτροπές της Hélène προς τους υπόδουλους Σικελούς υπάρχει και μια ουσιώδης διαφορά: για τον Προφήτη των Εβραίων, τόσο η αντίσταση και η άμυνα των συμπατριωτών του όσο – και κυρίως – η εκδίκηση του ευρισκομένου εν αιχμαλωσία λαού του Θεού επαφίενται κατά πρώτο λόγο στα χέρια του Θεού, ενώ ο λαός καλείται απλά να συμπράξει με Εκείνον. Επιπλέον, η αποκατάσταση της αδικίας και η παραδειγματική τιμωρία των κατακτητών τοποθετείται από αυτόν αόριστα, στο απώτερο μέλλον – *Del futuro nel buio*. Αντίθετα για την Δούκισσα της Σικελίας είναι ο καταπιεσμένος λαός εκείνος που πρωτευόντως και κατά κύριο λόγο πρέπει να αναλάβει πρωτοβουλίες για τη σωτηρία του, ενώ η αποκατάσταση της ελευθερίας και της αξιοπρέπειάς του της δέον να πραγματοποιηθεί *hic et nunc*. Και στην παρούσα περίπτωση ο Θεός φέρεται ως αρωγός του αγώνα για

την ελευθερία, όμως η σχέση του ανθρώπου με Αυτόν προσλαμβάνει περισσότερο δυναμικό χαρακτήρα.

Αντίθετα, καθώς η πλοκή του δράματος των *Σικελικών Εσπερινών* είναι, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, σχεδόν ταυτόσημη με εκείνη του *Le Duc d' Albe*, οι παραπάνω λόγοι της Hélène (όπως και το υπόλοιπο κείμενο της άριας) ανακαλούν ευθέως εκείνους της *Amelia* στην αντίστοιχη Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας *Il Duca d' Alba*, που έμελλε ν' αποτελέσει το ημιτελές κύκνειο άσμα του Donizetti. Η θυγατέρα του δολοφονημένου Κόμητα Egmont, επιχειρεί μέσα από την ίδια διήγηση να εξεγείρει τους σκλαβωμένους Βέλγους ώστε ν' αποτινάξουν την Ισπανική κυριαρχία. Κεντρική ιδέα του λόγου της αποτελεί ωσαύτως η πίστη στην απόλυτη ευθύνη του ανθρώπου όσον αφορά στην τύχη του, και συγκεκριμένα, στη λύτρωσή του από την ξένη κυριαρχία˙ ένα δίδαγμα που και εδώ θεωρείται ως εξερχόμενο από το στόμα του ιδίου του Θεού:

E Dio dicea ne' suoi response allora:

«Dee l' uom ripor sua fe' sol nella mia pietà?

Salvezza ognun dal ciel implora

E in sua man, sì in mano ei l' ha!»[1723]

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό και την απήχηση μέσα από τους παραπάνω στίχους αμφοτέρων των εκδοχών του λιμπρέττου των απόψεων μιας ολόκληρης χορείας Ιταλών πολιτικών συγγραφέων της ίδιας χρονικής περιόδου, οι οποίοι, έχοντας βιώσει την εμπειρία της ήττας της Ναπολιτάνικης Επανάστασης του 1799, που σήμανε «το τέλος των Ιταλικών δημοκρατιών»[1724], «αντιλήφθηκαν ότι οι πραγματικοί εχθροί της δημοκρατικής ελευθερίας ήταν, περισσότερο απ' ό, τι οι αντιδραστικές κυβερνήσεις και ο παπισμός, οι κακές συνήθειες και η κακή θρησκεία της Ιταλίας»[1725], και ως εκ τούτου, έθεσαν σαν στόχο να αφυπνίσουν τις συνειδήσεις των συμπατριωτών τους με σκοπό μια πραγματική αναγέννηση, βασισμένη σε μια ανανεωμένη θρησκευτική πίστη και στην έμπρακτη αγάπη προς την πατρίδα. Περιοριζόμαστε να αναφέρουμε ενδεικτικά την περίπτωση του «ιστορικού της Ναπολιτάνικης Επανάστασης του 1799» Vincenzo Cuoco (1770-1823), του οποίου οι θέσεις παρουσιάζουν εκπληκτική ομοιότητα με τις παραινέσεις της Hélène προς τους υπόδουλους ομοεθνείς της. Βασικός άξονας της σκέψης του εν λόγω συγγραφέα είναι η πίστη ότι «ο Θεός επιθυμεί να βλέπει έναν αδιάκοπο πόλεμο ενάντια στα ελαττώματα και στις αδυναμίες», και «πάνω απ' όλα, στο ελάττωμα του να απαρνιέται κάποιος την πατρίδα του όταν αυτή κινδυνεύει». Κατά τον συγγραφέα, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο «ο Θεός δεν βοηθά τους άνανδρους και τους δειλούς», ενώ «προκειμένου η Ιταλία να αναστηθεί εκ νεκρών, ήταν απαραίτητο να επιστρέψει "στα αρχαία ιδεώδη και στις αρχαίες αρετές"», καθώς και «να αντικαταστήσει τον Θεό μιας διεφθαρμένης θρησκείας με τον Θεό που διατάσσει τους ανθρώπους να είναι δυνατοί, έτσι ώστε να είναι σε θέση να υπερασπιστούν την πατρίδα»[1726].

[1723] Την πλοκή του αυθεντικής εκδοχής του λιμπρέττου του Scribe βλ. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 172.

[1724] Alexander Grab, «From the French Revolution to Napoleon», στο: John A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, ό.π., σελ. 32-34.

[1725] M. Viroli, ό.π., σελ. 103.

[1726] Αυτόθι, σελ. 104.

Η εξοικείωση του συνθέτη κατά την εποχή των *Σικελικών Εσπερινών* με τα κρατούντα εξ επόψεως μορφής στον χώρο της Γαλλικής όπερας, και συγκεκριμένα η πληθώρα «Γαλλικών μορφών, οι οποίες προσέφεραν ταυτόχρονα μεγαλύτερη ευελιξία», αλλά και το «ανανεωμένο ενδιαφέρον του για στροφικές μορφές σύμφωνα με το πρότυπο των *couplets*», προσέφεραν σ' αυτόν «καινούριες δυνατότητες αναπαράστασης των ηρωίδων του»[1727]. Ταυτόχρονα η ιδιάζουσα πολιτική σημειολογία του λιμπρέττου της όπερας καθιστούσε τη θέση του ευρισκομένου στο Παρίσι συνθέτη ιδιαίτερα δυσχερή: αν και η όπερα «προοριζόταν για το Γαλλικό κοινό, όμως οι Γάλλοι εμφανίζονταν σε αυτήν ως ένας χαρακτηριστικά χονδροειδής, όσο και ιδιαίτερα απεχθής στρατός κατοχής», ενώ με «την απεικόνιση από τον Scribe του Σικελού πατριώτη Procida […] ως ενός κοινού συνωμότη με το στιλέτο στο χέρι»[1728] ο συνθέτης θεωρούσε (σε ιδιαίτερα εκτενή επιστολή του με ημερομηνία 3.1.1855 προς τον Grosnier, καινούριο διευθυντή της Παρισινής όπερας) ως άμεσα θιγομένους τους συμπατριώτες του[1729]. Συνέπεια των παραπάνω, το πατριωτικό στοιχείο της όπερας όχι απλά να «εντοπίζεται σε δύο σολιστικά κυρίως κομμάτια παρά σε χορωδιακά, αλλά και αμφότερες οι εν λόγω άριες, […], να είναι εξ ολοκλήρου δομημένες κατά τα Γαλλικά πρότυπα»[1730].

Κατά τον Budden η άρια της Hélène «διαιρείται σε τέσσερα διακρινόμενα τμήματα», όπου «η προσευχή των ναυτών» περιέχεται σε «ένα cantabile»[1731]. Παρεμφερής είναι και η θεώρηση της Smart, η οποία, ακολουθώντας τις ενδείξεις των επιμέρους επικεφαλίδων της παρτιτούρας, διακρίνει στη συγκεκριμένη άρια «μια τροποποιημένη εκδοχή της διπλής άριας […], με τη σύντομη προσευχή, "Viens à nous, Dieu tutélaire,", ως ένα χαλαρό αργό μέρος»[1732]. Η μελωδική γραμμή της παραπάνω προσευχής παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς από αυτήν προέρχεται «η κύρια μελωδία της εισαγωγής»[1733], αλλά και λόγω της έντονης αντίθεσης που παρουσιάζει σε σχέση με το προηγηθέν recitativo. Στην αντίθεση αυτή ο A. Giger διακρίνει τη βούληση του συνθέτη να προσαρμοστεί «στο Γαλλικό γούστο όχι μόνο διαφοροποιώντας τα θεματικά του κλισέ, αλλά επίσης αναπτύσσοντας αυτά σύμφωνα με τη Γαλλική πρακτική». Συγκεκριμένα, «ενώ οι Ιταλοί επικέντρωναν την προσοχή τους στη δόμηση μιας εκτενούς συμμετρικής ενότητας μέσα από μια ευκολομνημόνευτη ρυθμική ιδέα, οι Γάλλοι έδιδαν έμφαση στην πρέπουσα απόδοση της δραματικής πορείας μέσα από μια διαδοχή ξεχωριστών μελωδιών»[1734].

Ανάλογης σπουδαιότητας και η λιτή αλλά εκφραστική ορχηστρική συνοδεία του μέρους, με «το διαρκές τρέμολο των εγχόρδων και τα αρποειδή τρίηχα στο φλάουτο και στο κλαρινέττο»[1735] (Kalmus, σελ. 107). Ο Giger θεωρεί τη συγκεκριμένη ενορχήστρωση ως «υιοθέτηση» από μέρους του συνθέτη ορχηστρικών τεχνικών που χρησιμοποιούσε και ο Meyerbeer, ενώ επισημαίνει σ' αυτήν την αποφυγή μελωδικών και ρυθμικών προτύπων, που έχει ως αποτέλεσμα «η αίσθηση του μέτρου να μεταδίδεται μόνο μέσω του αρμονικού ρυθμού και των φυσικών τονισμών του

[1727] M. Ann Smart, «"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 239.
[1728] Arblaster, ό.π., σελ. 118.
[1729] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 180
[1730] M. Ann Smart, «"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 240.
[1731] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 195.
[1732] «"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 243.
[1733] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 189.
[1734] *Verdi and the French Aesthetic*, ό.π., σελ. 141.
[1735] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 195.

κειμένου»[1736]. Με βάση τα παραπάνω ερμηνεύει ο μελετητής και την έννοια του «πλάτους» (*breadth*), την οποία ο διαπρεπής Ιταλός κριτικός Alberto Mazzucato χρησιμοποιεί σε άρθρο του στην *Gazzetta musicale di Milano* υπερασπιζόμενος τους *Σικελικούς Εσπερινούς* «ενάντια στις κατηγορίες για στειρότητα, έλλειψη έμπνευσης και υπερβολική δόση απαγγελίας», χαρακτηρίζοντας τις μελωδίες της όπερας «ως πλήρως ευθυγραμμιζόμενες με την Ιταλική παράδοση». Συγκεκριμένα, ο εν λόγω μουσικοκριτικός, μολονότι «πρόθυμος να ομολογήσει πως οι Ιταλοί, όταν γράφουν για το Παρίσι, μπορεί "να μεταβάλλουν τον αυθορμητισμό και τη φλόγα που διακρίνει την τέχνη τους, αποδίδοντας αυτά περισσότερο ήρεμα και μετριασμένα"», θεωρεί πως οι μελωδίες της συγκεκριμένης όπερας «παρουσιάζουν ένα *εύρος* ιδεών αισθητά μεγαλύτερο σε σχέση με όλες τις προηγηθείσες παρτιτούρες του Verdi», εννοώντας μιαν αυξημένη σοβαρότητα και επισημότητα, κάτι που, ωστόσο, έχει ως συνέπεια (κατ' αυτόν) «μιαν αδιαμφισβήτητη μείωση του δημοφιλούς τους χαρακτήρα, του αυθορμητισμού και της περιεκτικότητας αυτών»[1737]. Κατά τον Giger, ο συγκεκριμένος όρος «μοιάζει να αναφέρεται εν προκειμένω στην αίσθηση ενός μελωδικού μεγαλείου, που δημιουργείται από την ήρεμη ροή της μουσικής και από τα διευρυμένα, ή ακόμη και κατηργημένα στερεότυπα συνοδευτικά σχήματα». Σύμφωνα πάντα με τον μελετητή, «η ενότητα της προσευχής του "τραγουδιού" που οι Γάλλοι στρατιώτες εξαναγκάζουν την Hélène να τραγουδήσει, αποτελεί ένα καλό παράδειγμα», με τη μελωδία «να αρχίζει με τέταρτα και τρίηχα και να ρέει "πλατειά" πάνω από μια μετρικά ασαφή συνοδεία με σταθερά τρίηχα στα φλάουτα και στα κλαρινέττα και τρέμολο στα έγχορδα […]»[1738].

Η «απάντηση» του Θεού στην προσευχή των ναυτικών καταλαμβάνει «ένα μεταβατικό τμήμα (*Allegro moderato*), ο λιτός χαρακτήρας του οποίου, καθώς και η έλλειψη θεματικού ενδιαφέροντος δημιουργούν κατά κάποιον τρόπο μιαν έντονη αγωνία»[1739] (Kalmus, σελ. 108-109). Το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης ενότητας ωστόσο εντοπίζεται κυρίως στην απόδοση του τελευταίου στίχου, όπου βρίσκεται και το κεντρικό νόημα ολόκληρης της άριας: *Vos jours dépendent de vous-mêmes ; / Votre salut est dans vos mains…*(*Il vostro fato è in vostra mano, / è in vostra man, mortali, in vostra man, sì***,...**). Η ενεργοποίηση ενός εκάστου μέλους μιας κοινωνίας, η ανάληψη της τύχης του ανθρώπου από τον ίδιο ως η «ανταπόκριση» του Θεού στην προσευχή του υπογραμμίζεται με μια μάλλον «απροσδόκητη» κατάληξη της αρμονικής αλυσσίδας, η οποία και διαμορφώνει το μουσικό σχήμα της παρούσης *τρίτης ενότητας*, σε μια συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης ακριβώς στον τονισμό της λέξης *dans vos mains* (*in vostra man*), αποδιδόμενη από τα κλαρινέττα, τα φαγκόττα, τα κόρνα, αλλά και από τα τρομπόνια με το cimbasso (*pp*), καθώς και από το σύνολο των εγχόρδων (*ppp*), στα οποία προστίθεται και το τρέμολο των τυμπάνων. Κυρίαρχο ρόλο ωστόσο αποκτά στη συνέχεια η φωνή της ηρωίδας, επαναλαμβάνοντας την παραπάνω φράση με «ιερατικό» ύφος, σ' ένα επαναλαμβανόμενο Ντο^3 με παρεστιγμένες αξίες και με παρεμβαλλόμενη μια κατιούσα 8^η. Εξίσου ενδιαφέρουσα και η κατάληξη της ενότητας, με την «αποδόμηση» της μουσικής «σ' ένα αποσπασματικό recitativo», όπου «η βαρυσήμαντη φράση της Hélène "dans vos mains"» ακούγεται σαν απόηχος του μοιραίου ρυθμικού σχήματος *δύο δέκατα έκτα - τέταρτο*»[1740], του γνωστού *μοτίβου του θανάτου*,

---

[1736] «French influences», στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 123-124.
[1737] *Verdi and the French Aesthetic*, ό.π., σελ. 137.
[1738] Αυτόθι.
[1739] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 195.
[1740] Αυτόθι.

εμφανιζομένου εν προκειμένω με τη μορφή ενός *ανάπαιστου*[1741]. Περισσότερο αναλυτική η Smart, κάνει λόγο για μια «αυξανόμενη αρμονική ένταση στο σημείο αυτό του recitativo, αμέσως πριν την cabaletta», εννοώντας, προφανώς, την απόδοση μέσα από την όλη μουσική επεξεργασία των τελευταίων αυτών μέτρων της έντονης αγωνίας, ή και της προσδοκίας που γεννά στις ψυχές των παρισταμένων Σικελών η απόληξη του λόγου της ηρωίδας. Κατά την συγγραφέα, το να εντάσσουμε την παρούσα άρια σε μια συγκεκριμένη μορφή «πιθανόν να βοηθάει στο να οριοθετούμε αυτήν σε σχέση με τα Ιταλικά και Γαλλικά πρότυπα που με τόση επιδεξιότητα συνδυάζει, όμως μια συζήτηση περί των μορφών μόλις που αρχίζει να εμβαθύνει στις μουσικές πηγές από τις οποίες αντλεί η Hélène προκειμένου να εμψυχώσει τη χορωδία». Όμοια με τον Budden, η Smart θεωρεί πως η ηρωίδα εν προκειμένω, *μολονότι αντλεί από τις πλέον απλούστερες εξ επόψεως τονικότητας και φωνητικής έκτασης πηγές*, «ο επιδέξιος χειρισμός» από αυτήν της «έντασης» που δημιουργείται από την αρμονική επεξεργασία συμβάλλει αποφασιστικά στην κορύφωση της αγωνίας: «καθώς επαναλαμβάνει τις καίριας σημασίας λέξεις "Votre salut est dans vos mains", με τις οποίες ο Θεός συμβουλεύει τους θαλασσοδαρμένους ναύτες να σώσουν εαυτούς με τα δικές τους δυνατότητες, η φωνητική γραμμή στρέφεται γύρω από ένα χαμηλό Σολ υποστηριζόμενο από μια παρατεταμένη δεσπόζουσα στην τονικότητα της cabaletta, ήτοι στην Ντο μείζονα. Η αίσθηση της προσδοκίας που δημιουργείται από αυτήν την παραμονή στη δεσπόζουσα εντείνεται από εκτενείς παύσεις που υπογραμμίζονται από την επανεμφάνιση των "μοτίβων του θανάτου", τα οποία και κυριαρχούν στην όπερα»[1742].

Ανάλογα με τη μεταβολή της διάθεσης της ηρωίδας μεταβάλλεται και το ύφος της μουσικής, ήδη από τις πρώτες νότες της *καμπαλέττας*. Η προσπάθεια της Hélène να τονώσει το ηθικό των συμπατριωτών της θυμίζοντάς τους την γενναιότητα που αρμόζει στους «γιούς της θάλασσας» αποδίδεται με ιδιαίτερα χαμηλή ένταση (*ppp*) στο μεγαλύτερο μέρος της φράσης, καθώς και με μια μελωδική γραμμή περιορισμένη στη μεσαία ή και χαμηλή περιοχή της φωνητικής της έκτασης, ενώ μόλις στο τέλος της περιόδου, επιχειρείται μια αύξηση της δυναμικής, ταυτόχρονα με ένα «άλμα» 7^{ης} στο Λα^{4}, κατά τη στιγμή που στιγματίζει τη δειλία και την ατολμία. Όταν όμως ο στιγματισμός αυτός προσλαμβάνει και θρησκευτική χροιά, με τη δειλία μπροστά στον κίνδυνο να θεωρείται ως προσβολή αυτού του Θεού, η φωνή της ηρωίδας ακούγεται μάλλον επιτακτική. Η μεταβολή αυτή γίνεται άμεσα αισθητή κυρίως χάρη στη μελωδική επεξεργασία του δεύτερου τετράστιχου της καμπαλέττας, αρχικά με μια μετατόπιση της μελωδίας στην υψηλότερη περιοχή της έκτασης και προς το τέλος, καθώς η Hélène εξαντλεί κάθε μέσο προκειμένου να αφυπνίσει τους καταπτοημένους Σικελούς, με μια κορύφωση στο Σι^{4}, ακολουθούμενη από μια χαρακτηριστική κολορατούρα που εγγίζει τον αμέσως υπερκείμενο φθόγγο[1743] (Kalmus, σελ. 110-112, μ. 1).

[1741] F. Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 172 & 195. Ο συγγραφέας επισημαίνει τη διαρκή παρουσία του εν λόγω «αναπαιστικού» μοτίβου στην όπερα, αποδίδοντας αυτήν στο «κυρίως θέμα του έργου», το οποίο, κατ' αυτόν, είναι η εκδίκηση (*vendetta*) [αυτ., σελ. 195].

[1742] «"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 243.

[1743] Ο Budden θεωρεί το ύφος της καμπαλέττας ως πλησιέστερο «εκ πρώτης όψεως στο πρώιμο στυλ του συνθέτη», αναφερόμενος μάλιστα στο «Or tutti sorgete» της Λαίδης Macbeth, επισημαίνοντας ωστόσο πως «διαθέτει μεγαλύτερη ευφράδεια και χάρη σε σχέση με εκείνο, καθώς και ένα καινούργιο, ευρύχωρο σχήμα» (*The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 195-196). Εξ ετέρου η Smart ερμηνεύει την όλη μελωδική επεξεργασία σε συνδυασμό με την προηγηθείσα εκετενή αναφορά της στην *αρμονική* επεξεργασία του ακροτελεύτιου τμήματος της προηγηθείσης ενότητας, και ειδικότερα με την «εμμονή» τόσο σε αρμονικό, όσο και σε

Η ανταπόκριση του πλήθους είναι άμεση, ενώ με ένα δυναμικό unisono οι υπόδουλοι Σικελοί συντάσσονται δηλώνουν έτοιμοι ν' ακολουθήσουν τις προτροπές της ηρωίδας με δύναμη και αυταπάρνηση (Kalmus, σελ. 112, μ. 2 κ.ε.).

2.1.5. *AIDA*

Atto Primo. Scena Prima. Introduzione e Scena.
Scena e pezzo d' assieme

G. Ricordi, n.d. (1913) [P.R. 153].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_I_(full_score).pdf.

Παρότι η συγκεκριμένη όπερα, «γραμμένη για τα εγκαίνια της όπερας του Καΐρου»[1744], θεωρείται πως «αναδεικνύει την αριστοτεχνική αφομοίωση από τον Verdi του διεθνούς στυλ, […], τονισμένου εν προκειμένω με τον υποδηλούμενο εξωτισμό της Αιγύπτου των Φαραώ»[1745], και παρά την *κλασσική απλότητα* της δραματικής πλοκής – «μια ιστορία αγάπης και πατριωτισμού, με μια ηρωίδα που βασανίζεται ανάμεσα στην αφοσίωση στον πατέρα της και στον αγαπημένο της»[1746], το λιμπρέττο περιέχει σαφώς και μιαν έντονη θρησκευτική χροιά, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ένα «εθνικό» ζήτημα: τον πόλεμο μεταξύ Αιγυπτίων και Αιθιόπων, όπου το Αιγυπτιακό ιερατείο διαδραματίζει εξέχοντα ρόλο, υποκαθιστώντας ενίοτε και αυτήν ακόμη την εξουσία του Βασιλιά.

Πρέπει να επισημάνουμε ωστόσο ότι η παρουσία των ιερέων και κυρίως του ηγέτη αυτών Ράμφιδος εκπροσωπεί τη *σκοτεινή όψη* του δράματος. Όπως επισημαίνει και ο Arblaster, σε ολόκληρη την όπερα «είναι οι Αιγύπτιοι ιερείς αυτοί που ενσαρκώνουν τις πλέον ατέρμονα σκληρές και αιμοσταγείς όψεις του εθνικού τους πολιτισμού». Λίγο πριν την κήρυξη του πολέμου ενάντια στους Αιθίοπες εισβολείς από τον Βασιλιά, στην 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης (βλ. κάτωθι, σελ. 457), οι ιερείς «είναι εκείνοι που εισηγούνται την πρόταση η Αίγυπτος να απαντήσει με πόλεμο στην πρόκληση των Αιθιόπων», ενώ στην επόμενη Σκηνή, «όταν οι ιερείς περιβάλλουν τον Radames με την πανοπλία του, ο Ramfis επεύχεται ώστε το ξίφος του να αποβεί κεραυνός που θα

μελωδικό επίπεδο στην 5η βαθμίδα της τονικότητας της καμπαλέττας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «η δεσπόζουσα λύνεται καθώς η Hélène αρχίζει την καμπαλέττα, όμως η συμφυής με τη μελωδική γραμμή της εμμονή με την 5η βαθμίδα της τονικότητας παραμένει. Οι πρώτες φράσεις της καμπαλέττας εγγίζουν φευγαλέα τόσο προς τα πάνω, όσο και προς τα κάτω, το ψηλό και χαμηλό Ντο, όμως το κύριο μέρος της φωνητικής γραμμής εξακολουθεί να κυμαίνεται γύρω από το Σολ, φεύγοντας από αυτό σε σύντομα ξεσπάσματα μιας ένθερμης κολορατούρας και μηδέποτε συμπληρώνοντας το διάστημα ανάμεσα σ΄αυτόν τον κεντρικό φθόγγο και στους δύο παραπάνω ακραίους φθόγγους» («"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation…», ό.π., σελ. 243).

[1744] W. Ashbrook, ό.π., σελ. 196. Κατά τον R. Hardcastle ωστόσο, εκείνο που ζήτησε από τον ευρισκόμενο στο Παρίσι συνθέτη «ο διευθυντής της νέας όπερας του Καΐρου Draneht Bey» ήταν «μια ωδή για τα επίσημα εγκαίνια της όπερας». Καθώς «η πρόσκληση απορρίφθηκε με ευγένεια», την τελετή πλαισίωσε «ένα ανέβασμα του *Rigoletto*» (ό.π., σελ. 129). Το γεγονός επισημαίνει και ο Osborne, ο οποίος όμως θεωρεί εξίσου εσφαλμένη «την ιστορία που εξακολουθεί να λέγεται πως η *Aida* παρουσιάστηκε το πρώτον στα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ», και αυτό διότι «κατά την περίοδο όπου η σύνοψη του λιμπρέττου περιήλθε στα χέρια του Verdi, ήτοι την άνοιξη του 1870, η διώρυγα είχε ήδη ανοίξει για αρκετούς μήνες» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 372).

[1745] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 196-197.

[1746] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 283.

επιφέρει τον τρόμο και τον θάνατο στον εχθρό». Στην περίφημη «Σκηνή του Θριάμβου» (βλ. κάτωθι, σελ. 530-537), είναι και πάλι οι ιερείς και ο ηγέτης τους εκείνοι που επευφημούν τους νικητές, κυρίως όμως που επιμένουν να επηρεάζουν καίρια τις αποφάσεις του Βασιλιά της Αιγύπτου αναφορικά με την τύχη των Αιθιόπων αιχμαλώτων. Τέλος, «είναι οι ιερείς εκείνοι στους οποίους παραδίδεται ο Radames όταν πιστεύει πως έχει προδώσει την πατρίδα του», και επίσης «είναι οι ιερείς αυτοί που τον δικάζουν, τον καταγγέλλουν και αποφασίζουν την τιμωρία του, κάνοντας την Αμνέριδα να τους κατηγορεί ως λειτουργούς του θανάτου, που η δίψα τους για αίμα δεν σταματά ποτέ […]»[1747].

Το ενδιαφέρον του συνθέτη προκειμένου να αναδείξει τον κυρίαρχο ρόλο της θρησκευτικής εξουσίας στην Αίγυπτο κατά την εποχή που φέρεται να εκτυλίσσεται το δράμα της Aida είναι εμφανές από την αρχή της όπερας, καθώς με το πανίσχυρο ιερατείο συσχετίζεται το δεύτερο θέμα του Πρελουδίου, «μια κλιμακοειδώς κατερχόμενη φιγούρα, εκφραστική της αδιαλλαξίας των ιερέων»[1748]. Εύστοχα ο Budden επισημαίνει την «έντονη αντίθεση» του συγκεκριμένου θέματος με εκείνο της Aida στην αρχή του Πρελουντίου: «κινούμενο καθοδικά εκεί όπου το άλλο ανήρχετο», ολοκληρώνεται με μια παραλλαγή του μοτίβου εκείνου με το οποίο λίγο πριν ολοκληρωνόταν η πρώτη περίοδος του θέματος της Aida, «μολονότι δεν θα συμβαίνει πάντα κάτι τέτοιο»[1749]. Αναφερόμενος περαιτέρω ο συγγραφέας στη συνεχή παρουσία του συγκεκριμένου θέματος στην όπερα, χαρακτηρίζει αυτό ως «το πλέον ευέλικτο μοτίβο» αυτής, που «θα εμφανιστεί με περισσότερες της μιας μορφές»[1750]: πρόκειται συνεπώς και εδώ για αυτό που ο J. Kerman χαρακτηρίζει ως «ταυτίζον (*identifying*) θέμα»[1751].

Με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο ο Budden αναφέρεται στο ύφος του συγκεκριμένου θέματος, χαρακτηρίζοντάς το σαν «ένα αχνό θλιμμένο σύννεφο στον ορίζοντα»[1752], το οποίο, «αποδιδόμενο το πρώτον πολύ σιωπηλά από τα τσέλλα με σορντίνα»[1753], «αναπτύσσεται αντιστικτικά για λίγα μέτρα»[1754], σχηματίζοντας «κανόνα στην ογδόη», ο οποίος όμως «παρουσιάζει στη δίφωνή του γραφή τόση ελευθερία, όση και το θέμα της Aida. Ακολουθούν ωστόσο αυστηρότερες κανονικές είσοδοι στην τρίτη και στην τέταρτη, ενώ όσο πυκνώνουν η αρμονία και η ενορχήστρωση, τόσο αυξάνει και το αίσθημα της απειλής»[1755].

Καθώς το συγκεκριμένο θέμα μέσα από την όλη αντιστικτική επεξεργασία «κορυφώνεται σε fortissimo, ακούγεται σα να συγκρούεται μ' εκείνο Aida»[1756]. Σ' αυτήν ακριβώς τη «διαμάχη» θεωρούμε πως βρίσκεται και η πεμπτουσία του δράματος: *η διαρκής σύγκρουση μεμονωμένων προσώπων ή και ομάδων, κυρίως όμως της πρωταγωνίστριας και της αγάπης της για τον Radames, με την πανίσχυρη θρησκευτική εξουσία* (Ricordi, σελ. 2, μ. 7 – σελ. 3).

Η παρουσία των φορέων της θρησκευτικής εξουσίας στη συγκεκριμένη όπερα, και συγκεκριμένα ο σφετερισμός από μέρους του ιερατείου της κοσμικής εξουσίας, κυρίως

[1747] Arblaster, ό.π., σελ. 143. Βλ. και Herrmann, ό.π., σελ. 158.
[1748] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 385.
[1749] *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 199.
[1750] Αυτόθι.
[1751] Βλ. σελ. 58, παραπ. 209 της παρούσης διατριβής.
[1752] *The Operas of Verdi*, Vol. 3, σελ. 199.
[1753] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 372.
[1754] Newman, ό.π., σελ. 121.
[1755] Budden, *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 199-200.
[1756] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 385.

όμως η απαξιωτική στάση των ιερέων και του ηγέτη τους Ράμφιδος απέναντι στον άνθρωπο ως ξεχωριστή οντότητα, καθώς και η επίδειξη πυγμής από μέρους τους προς τους αδυνάτους, δεν μπορούν παρά να ερμηνευτούν με γνώμονα τα τεκταινόμενα στον χώρο της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας κατά την περίοδο δημιουργίας της όπερας. Το 1870 είναι το έτος εκείνο όπου η αυθαιρεσία της παπικής εξουσίας, εκφρασμένη πολυμερώς και πολυτρόπως στον δυτικό κόσμο και ιδιαίτερα στην Ιταλία κατά τον 19ο αιώνα, υπερβαίνει κάθε όριο λογικής με την «διατύπωση του παπικού αλαθήτου ως δόγματος». Η σχετική απόφαση ελήφθη στα πλαίσια της Εικοστής Οικουμενικής Συνόδου» της Δυτικής Εκκλησίας, «γνωστής και ως Συνόδου "του Βατικανού" και μοναδικής μέχρι το 1962»[1757], και σήμαινε πως «όταν ο πάπας μιλούσε για δογματικά ζητήματα, μιλούσε με θεϊκή αυθεντία και δεν ήταν επιτρεπτό να αμφισβητείται»[1758].

Ανάλογα δραματικές όμως κατά την ίδια περίοδο ήταν και οι εξελίξεις σε πολιτικό-στρατιωτικό επίπεδο. Μόλις μια ημέρα έπειτα από την ανακήρυξη σε δόγμα του Παπικού αλαθήτου, «στις 18 Ιουλίου του 1870…, η Γαλλία, παρακινούμενη από τον Bismarck, κήρυξε τον πόλεμο ενάντια στην Πρωσσία», ενώ λίγο αργότερα, στις 2 Σεπτεμβρίου, «έλαβε χώρα η μάχη του Sedan, στην οποία οι Πρώσσοι αιχμαλώτισαν το μεγαλύτερο μέρος του Γαλλικού στρατού, και τον ίδιο τον Ναπολέοντα»[1759].

Ως συνέπεια του παραπάνω πολέμου, ραγδαίες ήταν οι εξελίξεις και στην Ιταλία. Στις 19 Σεπτεμβρίου, όταν άρχιζε η πρώτη πολιορκία της Γαλλικής πρωτεύουσας από τους Πρώσσους, «ο Πάπας Πίος ο IX (Pio Nono) έμελλε να πραγματοποιήσει το τελευταίο ταξίδι του μέσα στη Ρώμη. Ο Vittorio Emanuele, έχοντας ήδη αποστείλει τον εκπρόσωπό του στη Ρώμη, είχε καταστήσει σαφές πως, «εν όψει του Γαλλο-Πρωσσικού πολέμου, ο Βασιλιάς έκρινε αναγκαίο να καταλάβει το Κληροδότημα του Αγίου Πέτρου, ώστε να αποτρέψει επαναστατικές εξεγέρσεις». Όπως ήταν αναμενόμενο, ο Πάπας αρνήθηκε να συναινέσει, με αποτέλεσμα στις 21 Σεπτεμβρίου, «έπειτα από έναν σύντομο βομβαρδισμό», να αναγκαστεί να αποσυρθεί εντός του Βατικανού, ενώ «τα στρατεύματα του Vittorio Emanuele κατελάμβαναν την πόλη στο όνομα της Ιταλικής κυβέρνησης. Το Παπικό Κράτος, […], είχε πλέον πάψει να υφίσταται»[1760].

Τον ευρισκόμενο στην Sant' Agata συνθέτη «στενοχωρούσε ιδιαίτερα κάθε ήττα των Γάλλων, ενώ όταν δεν εργαζόταν στην *Aida* έγραφε απελπισμένα γράμματα στους φίλους του». Σ' ένα από αυτά, απευθυνόμενο προς την Clarina Maffei, είναι έκδηλη η

[1757] Κεντρικό θέμα της Συνόδου απετέλεσε κατ' αρχάς η επικύρωση του Συλλάβου Αιρέσεων (βλ. άνωθι, σελ. 186) και η ανακήρυξή του ως «δόγματος της Εκκλησίας». Ωστόσο «η δυνατότητα αυτή συνεζητείτο ευρέως στην Ευρώπη, και ουδείς ήταν βέβαιος για το ποιο θα μπορούσε να ήταν το αποτέλεσμα μιας τέτοιας ενέργειας. […]. Οι εργασίες της Συνόδου προχώρησαν με αργούς ρυθμούς, ενώ σύντομα κατέστη προφανές πως τίποτε δεν θα μπορούσε να γίνει με τον Σύλλαβο Αιρέσεων», και πως «ο κύριος στόχος θα έπρεπε να ήταν το Παπικό αλάθητο, το οποίο θα αποτελούσε μέρος μιας γενικότερης αναδιοργάνωσης της Εκκλησίας. Αναμφίβολα πολλοί από τους επισκόπους πίστευαν στη γενικότερα αποδεκτή παράδοση του Παπικού αλαθήτου, όμως το ζήτημα αφορούσε στο κατά πόσον ήταν "ευκαιρία" να το διατυπώσουν ως δόγμα», κυρίως για εκείνους «οι οποίοι ήταν σε στενή επικοινωνία με τους Προτεστάντες και τους Έλληνες Ορθοδόξους». Τελικά το Παπικό αλάθητο κατοχυρώθηκε δογματικά κατά πλειοψηφία, έπειτα όμως από «σημαντικούς τακτικούς ελιγμούς», αλλά και με «το πλεονέκτημα της Παπικής πίεσης […]» (G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 375-376).

[1758] D. Kertzer, ό.π., σελ. 191.

[1759] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 376-377.

[1760] Αυτόθι, σελ. 377-378.

απέχθειά του για την πραγματοποίηση εγκληματικών ενεργειών, με καταστρεπτικές συνέπειες για το μέλλον της ανθρωπότητας, από μέρους των ισχυρών, *στο όνομα του Θεού*. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα εκφράζει εν προκειμένω με αφορμή τον Γαλλοπρωσσικό πόλεμο, αναφερόμενος, μεταξύ άλλων, στον βασιλιά της Πρωσσίας: «Και εκείνος ο Βασιλιάς [ο Γουλιέλμος ο Ι της Πρωσσίας], που πάντοτε ομιλεί για τον Θεό και για τη Θεία Πρόνοια, με του οποίου τη βοήθεια καταστρέφει το ωραιότερο μέρος της Ευρώπης! Θεωρεί πως είναι προορισμένος να αναμορφώσει τα ήθη και να πατάξει τις κακίες του σύγχρονου κόσμου! Τι λαμπρός ιεραπόστολος! Ο Παλαιός Αττίλας (ένας άλλος από αυτούς τους ιεραποστόλους) σταμάτησε τα στρατεύματά του μπροστά στο μεγαλείο της πρωτεύουσας του αρχαίου κόσμου˙ όμως αυτός ο νέος πρόκειτα να βομβαρδίσει την πρωτεύουσα του σύγχρονου κόσμου»[1761].

Εξ ετέρου «η κατάρρευση του παπικού κράτους […] θα μπορούσε να προσδοκά κανείς ότι θα εξήπτε τον πατριωτισμό του Verdi, όμως το επεισόδιο ήταν πολύ ποταπό, αλλά και πολύ υπερβολικό για έναν συμβιβασμό με την εξουσία της Εκκλησίας, ώστε να προκαλέσει σ' αυτόν ιδιαίτερη ικανοποίηση»[1762]. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα αναφέρει σχετικά με το γεγονός σε άλλο σημείο της παραπάνω επιστολής του: «η επιχείρηση στη Ρώμη είναι ένα σημαντικό γεγονός, αλλά με αφήνει αδιάφορο, πιθανόν διότι αισθάνομαι ότι θα προκαλέσει φασαρίες, τόσο εντός της χώρας, όσο και εκτός. Δεν μπορώ να διανοηθώ, δίπλα δίπλα, το Κοινοβούλιο και το Σώμα των Καρδιναλίων, έναν ελεύθερο Τύπο και την Ιερά Εξέταση, τον Αστικό Κώδικα και τον Σύλλαβο Αιρέσεων˙ και επειδή με τρομάζει να βλέπω την κυβέρνησή μας να διοικεί ευκαιριακά και να εμπιστεύεται…τον χρόνο»[1763].

Αντίθετα «η συντριβή της Παρισινής Κομμούνας το επόμενο έτος» και η επακόλουθη «σφαγή πολλών χιλιάδων μελών της» άφησε τον Verdi κατάπληκτο. Χαρακτηριστικά είναι και πάλι τα όσα γράφει, μεταξύ άλλων, προς τον γλύπτη φίλο του Luccardi στη Ρώμη, αναφερόμενος στην υποκριτική αναλγησία του κλήρου απέναντι στα παραπάνω τραγικά γεγονότα: «Οι ιερείς σας σίγουρα είναι ιερείς, όμως δεν είναι χριστιανοί. Η Παπική Δικαιοσύνη δεν κατάφερε να βρει ούτε έναν λόγο παρηγορίας για εκείνους τους δυστυχισμένους του Παρισιού, και αυτό είναι πράγματι σκανδαλώδες»[1764].

Καθώς ο συνθέτης «σφυρηλατούσε το λιμπρέττο της Aida εν μέσω αυτών των συμβάντων, τα οποία εύρισκε τόσο θλιβερά»[1765], δεν θα μπορούσε παρά να σκιαγραφήσει τον ρόλο και την παρουσία του πανίσχυρου Αιγυπτιακού ιερατείου με τα πλέον μελανά χρώματα. Εν κατακλείδι, και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Arblaster, «ο αντικληρικαλισμός του Verdi ποτέ δεν ήταν περισσότερο εμφανής απ' ό, τι στην *Aida*, και υπήρχαν επίκαιροι λόγοι γι' αυτό»[1766].

Μια πρώτη αίσθηση της όλης παρουσίας και δράσης των εκπροσώπων του Θεού επί της γης λαμβάνουμε ήδη από την αρχή Α΄ Πράξης της όπερας, αμέσως μετά το Πρελούδιο. Αν και η σύνοψη του βασικού σεναριογράφου της όπερας A. Mariette προέβλεπε για την αρχή της όπερας «την κατ' εξοχήν καθιερωμένη εισαγωγή με ένα

[1761] Αυτόθι, σελ. 378.
[1762] Arblaster, ό.π., σελ. 143.
[1763] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 379.
[1764] Αυτόθι, σελ. 382, όπου και η λεπτομερής αναφορά ως προς το περιεχόμενο του συγκεκριμένου όρου. Βλ. και Arblaster, ό.π., σελ. 143.
[1765] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 379.
[1766] Ό.π., σελ. 143. Ανάλογα εύστοχη και η επισήμανση του Herrmann, σύμφωνα με την οποία ο Don Carlos η Aida είναι οι όπερες εκείνες «που απεικονίζουν τον κλήρο ως μια κακή δύναμη, σκληρή, εκδικητική, αιμοδιψή, αδιάλλακτη» (ό.π., σελ. 158).

μεγαλόπρεπο χορωδιακό από αξιωματούχους και ιερείς έτοιμους να υποδεχτούν τον Βασιλιά»[1767] (γεγονός που, κατά τον Jean-Marchel Humbert αποδεικνύει πως «η θέση της θρησκείας και των ιερέων στην εξέλιξη της πλοκής της όπερας είναι υποβαθμισμένη, αν τη συγκρίνουμε με τη θέση που κατείχαν στην Αρχαία Αίγυπτο»[1768]), το εν λόγω χορωδιακό στο σενάριο του Du Locle αντικαθίσταται από έναν διάλογο ανάμεσα στον Ramfis και στον Radames, ο οποίος ωστόσο σε ένα μεταγενέστερο στάδιο «σμικρύνθηκε από δεκατρείς στίχους σε οκτώ, κυρίως με τη μετατόπιση περιττών λέξεων και εκφράσεων» από τον ίδιο τον συνθέτη, ο οποίος διεδραμάτισε σημαντικό ρόλο «στην τελική διαμόρφωση του λιμπρέττου»[1769].

Σύμφωνα με τη σχετική διήγηση, η εν λόγω Σκηνή διαδραματίζεται «σε μια αίθουσα των ανακτόρων στη Μέμφιδα», όπου «ο Radames, λοχαγός του Αιγυπτιακού στρατού, συζητεί με τον Αρχιερέα Ramfis σχετικά με τις φήμες πως «οι Αιθίοπες σχεδιάζουν και πάλι να επιτεθούν». Ο Ramfis γνωστοποιεί στον συνομιλητή του πως «έχει συμβουλευτεί τη θεά Ίσιδα», η οποία μάλιστα «έχει δώσει και το όνομα του ανώτατου αρχηγού των Αιγυπτιακών στρατευμάτων», ενώ «με μια χαρακτηριστική ματιά» προς τον νεαρό στρατιωτικό του γνωστοποιεί «πως ο εκλεγμένος άνδρας είναι νέος και γενναίος, και πως πρόκειται να δώσει το όνομά του στον Βασιλιά»[1770].

Η συνομιλία μεταξύ των δύο ανδρών αποδίδεται «με ένα εύκολο και εκφραστικό arioso»[1771], το υπόβαθρο του οποίου αποτελείται από μια «περιορισμένη ανάπτυξη μοτίβων από το πρελούδιο»[1772], που όμως παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον: πρόκειται για «έναν τρίφωνο κανόνα στην ογδόη», αποδιδόμενο από τα τσέλλα «μοιρασμένα στην αναλογία 3.3.4»[1773] (Ricordi, σελ. 6-7). Πάντα κατά τον Budden, η επιλογή αυτή του συνθέτη «δεν προκαλεί έκπληξη», καθώς «η σύντομη αυτή σκηνή ουσιαστικά ανήκει στον Ramfis», και στην παρούσα όπερα ο, τιδήποτε πολυφωνικό «σχετίζεται με τη δύναμη του ιερατείου». Περαιτέρω ο μελετητής σπεύδει να επισημάνει πως δεν πρόκειται για «μια θεατρική "ακουστική υποβολή" κατά τη Ροσσίνεια τεχνοτροπία, και ακόμη ούτε για μια εξεζητημένη χειρονομία à la Meyerbeer, σχεδιασμένη για να εντυπωσιάσει ένα φαντασμένο (snob) κοινό, αλλά μάλλον για την ανεπιτήδευτη πολυφωνία ενός Mozart ή ενός κουαρτέττου Schubert». Επίσης, ο εν λόγω κανόνας «δεν διέπεται από πλήρη ακαδημαϊκή αυστηρότητα. Στην πραγματικότητα διακόπτεται δυο φορές από τα τσέλλα», ώστε να καταστεί εφικτό να δοθεί η απαιτούμενη έμφαση σε ενδιαφέρουσες φράσεις των τραγουδιστών. «Παρ' όλα αυτά», συνεχίζει ο Budden, «και οι τρεις οργανικές φωνές είναι πραγματικά ανεξάρτητες και σφριγηλές», με εξαίρεση τη μεσαία φωνή, η οποία «για τέσσερα μόνο

[1767] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 169. Βλ. αναλυτικότερα τη *Σύνοψη από τον Giuseppe και την Giuseppina Verdi* που αποτελεί «ακριβή μετάφραση στα Ιταλικά του Γαλλικού *προγράμματος*, όπως χαρακτήριζε ο Verdi το αυθεντικό περίγραμμα του Auguste Mariette. Ένα αντίγραφο του περιγράμματος αυτού, το οποίο απέστειλε στον Verdi ο Du Locle στις 14 Μαΐου του 1870, ενέπνευσε αυτόν και τη σύζυγό του να το μεταφράσουν πριν την άφιξη του Du Locle στη St. Agata περί την 19 Ιουνίου του 1870» (Hans Busch, *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, The University of Minnesota, Minneapolis 1978, σελ. 440-447).

[1768] «Αΐντα. Από την αρχαιολογία στην αιγυπτομανία» (μετάφραση Βαγγέλης Μπιτσώρης), *Giuseppe Verdi: Aida Μέγαρο Μουσικής Αθηνών*, 2000-2001, σελ. 21.

[1769] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 170, 173 (βλ. και άνωθι, σελ. 99, παραπ. 381).

[1770] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 382.

[1771] Αυτόθι, σελ. 385.

[1772] Parker, *The New Grove Guide*…, ό.π., σελ. 208.

[1773] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 201.

μέτρα…, αποβαίνει ένας απλός ισοκράτης», που όμως «αποκτά ζωντάνια χάρη στις συγκοπές που θυμίζουν Beethoven»[1774].

Ο Emanuele Senici ωστόσο αποδίδει στο συγκεκριμένο ορχηστρικό υπόβαθρο, που κατ' αυτόν «χαρακτηρίζεται από μια διάχυτη μίμηση στα πλαίσια μιας τρίφωνης αντιστικτικής γραφής», και ένα βαθύτερο νόημα. Στην ήδη γνωστή μελέτη του αναφορικά με τη σχέση *κειμένου και μουσικής* στις όπερες του Verdi (βλ. άνωθι, σελ. 90, παραπ. 341) , και ειδικότερα στην ενότητα εκείνη όπου εξετάζει τις όπερες του συνθέτη διερευνώντας μια πιθανή μουσική απόδοση του κειμένου με *μιμητικό χαρακτήρα,* γνωστή με τον όρο «μαδριγαλισμός» (*Singing a madrigal*), επισημαίνει κατ' αρχάς πως η εν λόγω ορχηστρική γραφή «ανταποκρίνεται στην εισαγωγική φράση του Ραμφιδος, "Si, corre voce" (κυριολεκτικά, "φωνές τρέχουν γύρω", φήμες κυκλοφορούν): οι φήμες που κυκλοφορούν απεικονίζονται στις *ανακυκλούμενες φωνές* της ορχήστρας». Επισημαίνοντας περαιτέρω στη συνέχεια πως «ο διάλογος ανάμεσα στον Ράμφι και στον Radames υπογραμμίζεται από παραπομπές σε αναφέρουσες *φωνές*, όπως "un messo *recherà* il ver", "ella ha *nomato*", και "*reco* I decreti al Re"», διαπιστώνει εν προκειμένω μια πολύ περισσότερο ουσιαστική σχέση μεταξύ μουσικής και κειμένου, όπου ο «χρωματισμός του κειμένου» (των *φωνών* του αγγελιοφόρου, της Ίσιδος και του Ράμφιδος) «βασίζεται στη μουσική ορολογία», και συγκεκριμένα στη «σύμβαση του να καλούνται αντιστικτικές μελωδικές γραμμές ως "*φωνές*"», κάτι που «επιτρέπει την *παραστατική ακρόαση* της ορχηστρικής συνοδείας»[1775] (οι επισημάνσεις ημέτερες).

Ο Ramfis και οι ιερείς ακολουθούν, μεταξύ άλλων, και τον Βασιλιά στην είσοδό του στη Σκηνή, υπό τους ήχους της φανφάρας από τις τρομπέττες, τα κόρνα και τα τρομπόνια.[1776]. Λίγο αργότερα, ο Radames ανακηρύσσεται αρχιστράτηγος από τον Βασιλιά της Αιγύπτου καθ' υπόδειξη της Ίσιδος:

Iside venerata

Di nostre schiere invite

Già designava il condottier supremo:

Radamès!

Ο Βασιλιάς, τέλος, προτρέπει τον Radames να μεταβεί στον ναό του Ηφαίστου[1777], προκειμένου να λάβει τα «ιερά όπλα»:

Or di Vulcano al tempio

Muovi, o guerrier. Le sacre

Armi ti cingi e alla vittoria volla.

Σε αντίθεση με το προηγηθέν recitativo, η παραπάνω φράση του Βασιλιά ενέχει περισσότερο μελωδικό χαρακτήρα, ενώ οι κρατημένες συγχορδίες από τα κόρνα και τα

[1774] Αυτόθι.

[1775] «Words and music», ό.π., σελ. 107-108.

[1776] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 206.

[1777] Αναφορικά με την προβληματική γύρω από το όνομα του συγκεκριμένου θεού βλ. σελ. 493, παραπ. 1937 της παρούσης διατριβής.

φαγκόττα δημιουργούν σαφώς θρησκευτική ατμόσφαιρα, προϊδεάζοντας για την επόμενη Σκηνή στο εσωτερικό του ναού (Ricordi, σελ. 44, μ. 3 – σελ. 46, μ. 6).

Η πρώτη περίοδος του περίφημου *ύμνου της μάχης* (*Su! del Nilo al sacro lido*), αποδιδόμενη από τον Βασιλιά, «απαντάται από μιαν άλλη, αναλόγου μεγέθους, αποδιδόμενη από τον Ramfis»[1778]. Ο πρωθιερέας σπεύδει να δοξάσει τους θεούς για την έκβαση των πραγμάτων, θεωρώντας τους ως ρυθμιστές των γεγονότων, αλλά και ως κυριάρχους της ζωής ενός εκάστου των πολεμιστών:

Gloria ai Numi! Ognum rammenti

Ch' essi reggono gli eventi,

Che in poter de' Numi solo

Stan le sorti del guerrier.

Η εν λόγω περίοδος διακρίνεται, κατά τον Budden, για την ευρεία μετατροπική της κινητικότητα, η οποία, ωστόσο, είναι αποτέλεσμα και της ήδη γνωστής για τη θρησκευτική της σημειολογία κίνησής της στα δύο πρώτα μέτρα κατά διαδοχικές 4ες. Σύντομα ωστόσο η περίοδος οδηγείται απρόσμενα προς την Δεσπόζουσα, πραγματοποιώντας «τελεία πτώση», αλλά και «οδηγώντας την όλη χορωδία σε μια επανέκθεση της αρχικής περιόδου με μια πυκνότερη συνοδεία και με αντιμελωδίες από τον Ράμφι και τον Βασιλιά»[1779].

Το παραπάνω κείμενο επαναλαμβάνεται και πάλι λίγο αργότερα από τους ιερείς και τον Ράμφι, κατά την τελική και πλέον δυναμική επανέκθεση του αρχικού θέματος, πλαισιωμένη από «σαρωτικές κλίμακες από τα βιολιά», δίδοντας κυκλικό χαρακτήρα στη μορφή «κατά τον τρόπο ενός rondo σονάτας»[1780]. Όμως η εκφέρουσα μελωδική γραμμή είναι τώρα αυτή του μπάσσου (Ricordi, σελ. 46, μ. 7 – σελ. 63).

2.2. Η θρησκευτική ανάταση ως αφορμή για νοσταλγία της πατρίδας

2.2.1. *NABUCCO*

Parte Terza. Coro e Profezia (Coro di Schiavi Ebrei).
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4614. Parte Terza
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_III.pdf.

Το συγκεκριμένο χορωδιακό, το οποίο ο Rossini θεωρούσε «ως μια μεγάλη *άρια*, τραγουδισμένη από τις soprano, τις contralto, τους τενόρους και τους μπάσσους»[1781], δικαιολογημένα θεωρείται πως αποτελεί «το κέντρο της όπερας»[1782]. Η περίληψη του Ψαλμ. 136 «Επί των ποταμών Βαβυλώνος», «κατάλληλα παραφρασμένου» κατά τον

[1778] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ.207.
[1779] Αυτόθι.
[1780] Αυτόθι.
[1781] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 107. Ο G. Baldini εξάλλου, ερειδόμενος στον συγκεκριμένο χαρακτηρισμό του χορωδιακού, επισημαίνει «τη δυνατότητα αυτού στο να ενδυναμώνει και να ενώνει μέσα σε μια απλή, ξεκάθαρη μορφή έναν ολόκληρο κόσμο μουσικών συναισθημάτων και εικόνων» (ό.π., σελ. 61). Βλ. και G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 88.
[1782] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 107.

Budden[1783], ήταν, κατά τον ίδιο, «ιδέα του Solera», και είχε ως συνέπεια «τη μεταβολή της έμφασης του όλου δράματος, σε σχέση με το πώς είχαν επινοήσει αυτήν οι αρχικοί συγγραφείς»[1784].

Πέραν τούτου, η σχέση του συνθέτη με τους συγκεκριμένους στίχους του λιμπρέττου κατέχει περίοπτη θέση σε κάθε βιογραφία του, καθώς αποτελεί σημείο αναφοράς σχετικά με τη σύνθεση της συγκεκριμένης όπερας. Είναι γεγονός ότι ο *Nabucco* αποτελεί ορόσημο για την ανάδειξη και καθιέρωση του Verdi ως δραματουργού: «ακόμη και ενόσω ζούσε ο συνθέτης», η συγκεκριμένη όπερα «εθεωρείτο ως η πρώτη "αυθεντική" του δημιουργία», ενώ «ο ίδιος ο Verdi φαίνεται ότι ήταν της ιδίας άποψης: στο λεγόμενο Αυτοβιογραφικό Σχεδίασμα που διηγήθηκε στον Giulio Ricordi, ισχυρίζεται πως "με αυτήν την όπερα [*Nabucco*] θα μπορούσε κανείς πραγματικά να πει ότι άρχισε η καλλιτεχνική μου καριέρα"» [1785]. Στη φήμη της συγκεκριμένης όπερας ωστόσο πρέπει να συνέτεινε και το γεγονός ότι η δημιουργία της συνέπεσε με τη χειρότερη περίοδο της ζωής του συνθέτη, «αφότου ο νεαρός άνδρας είχε ουσιαστικά αποδοκιμαστεί επί σκηνής, και αφότου είχε αποστείλει όλη την οικοσκευή από το σπίτι του στο Μιλάνο πίσω στο Busseto», θέλοντας προφανώς να μην αντικρύζει αντικείμενα που θα του θύμιζαν την κατεστραμμένη του οικογένεια»[1786]. Όμως πέραν τούτου, δεν υπάρχουν τα τεκμήρια εκείνα που θα φώτιζαν «τις πηγές ή τη δημιουργία της όπερας: ακόμη και η δημιουργία της πρώτης όπερας του Verdi, του *Oberto, Conte di San Bonifacio*, είναι καλύτερα στοιχειοθετημένη». Αντίθετα «ουδεμία αναφορά της γέννησης του *Nabucco* υπάρχει στην συλλογή με τον τίτλο *Copialettere* ή στους τέσσερις τόμους των *Carteggi Verdiani*, όπως αυτή εκδόθηκε από τον Alessandro Luzio˙ ούτε η συλλογή με την επανέκδοση των επιστολών του Verdi υπό την αιγίδα του Istituto di studi verdiani στην Parma απέδωσε κάτι σχετικό». Ως εκ τούτου, μπορούμε να στηριζόμαστε μόνο στις αφηγήσεις του ιδίου του συνθέτη, «ακόμη κι αν αυτές απέχουν περισσότερο από εικοσιπέντε χρόνια από το γεγονός»[1787].

Ανάμεσα σε αυτές, περίοπτη θέση κατέχει εκείνη που εμπεριέχεται στο ως άνω Αυτοβιογραφικό Σχεδίασμα που εστάλη στον εκδότη του συνθέτη «από την Sant' Agata το φθινόπωρο του 1879»[1788], όταν ο «από σαράντα ετών φίλος και εκδότης» του συνθέτη «τον πίεσε να περιγράψει τα πρώτα χρόνια του στο Μιλάνο. Η περιγραφή επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί σε μια σύντομη βιογραφία την οποία ο Ricordi σχεδίαζε να δημοσιεύσει»[1789], ενώ η σχετική διήγηση «δημοσιεύτηκε στην Ιταλική μετάφραση του έργου *Verdi, histoire anecdotique de sa vie et des ses oeuvres* του Arthur Pougin»[1790]. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη εκδοχή, τον αποφασισμένο να διακόψει κάθε συνθετική δραστηριότητα Verdi συνεκίνησαν τα λόγια των Εβραίων αιχμαλώτων ακριβώς κατά τη στιγμή που με πόνο ψυχής αναπολούν τη χαμένη πατρίδα τους – *Va, pensiero, sull' ali dorati*. Τον συγκεκριμένο στίχο μάλιστα φέρεται να αντίκρυσε όλως

[1783] Αυτόθι.
[1784] Αυτόθι.
[1785] Pierluigi Petrobelli, «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 8. Βλ. και A. Pougin, *Verdi: An Anecdotic History of his Life and Works*, translated from the French by James E. Matthew, London, H. Grevel & Co., 33, King Street, Covent Garden 1887, σελ. 66.
[1786] G. Baldini, ό.π., σελ. 49.
[1787] Pierluigi Petrobelli, «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 8.
[1788] G. Baldini, ό.π., σελ. 50
[1789] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 81
[1790] Pierluigi Petrobelli, «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 9. Βλ. και άνωθι, σελ. 432, παραπ. 1698.

τυχαίως, καθώς το χειρόγραφο που λίγο πριν είχε δώσει σ' αυτόν ο Mereli ξεδιπλώθηκε όταν το πέταξε βίαια στο τραπέζι[1791].

Σύμφωνα, ωστόσο, με μιαν άλλη, «λιγότερο γνωστή εκδοχή» που καταγράφεται στο έργο *Volere è potere* του Michele Lessona, «φανατικού Δαρβίνιου πραγματιστή και θαυμαστή του Samuel Smiles», την έμπνευση του συνθέτη αφύπνισε η τελευταία Σκηνή, με τον θάνατο της Abigaile[1792]. Κατά τον J. Budden, «η εκδοχή του Lessona έχει το πλεονέκτημα ότι έχει γραφτεί κατά μια δεκαετία νωρίτερα ως προς το συμβάν, και το κυριώτερο, έλαβε ουσιαστική επιβεβαίωση από τον ίδιο τον Verdi, ο οποίος, όταν πρωτοεμφανίστηκε το βιβλίο του Lessona, έγραψε στον φίλο του Opprandino Arrivabene: "Eccoti la storia mia vera vera vera!"»[1793].

Κατά τον Budden σε αμφότερες τις εκδοχές, οι οποίες «μέχρι τη συνάντηση του συνθέτη με τον Merelli ταυτίζονται απόλυτα», διαπιστώνει κανείς τη βούληση του συνθέτη «να εξυφάνει έναν προστατευτικό μύθο γύρω του που να κρατεί σε απόσταση τον περίεργο βιογράφο: τον μύθο του χωρικού που έκαμε προκοπή, που δεν χρώσταγε σε κανέναν τίποτε, και που απέκτησε φήμη και δόξα ενώ παρέμενε τελείως αδιάφορος για τη γνώμη εκείνων που τον περιέβαλλαν»[1794].

Ανάλογες είναι οι εκτιμήσεις και του Robert Hardcastle, ο οποίος παραθέτει ωσαύτως αμφότερες τις εκδοχές. Ο συγγραφέας διερωτάται αν τα γεγονότα συνέβησαν όπως τα αφηγείται ο συνθέτης στα πρώτα αυτοβιογραφικά σχεδιάσματα, ή αν πρόκειται περί ενός «ενστίκτου», που «παρακινούσε τον συνθέτη πάντα να μεγιστοποιεί την ένταση ήδη υπαρχουσών δραματικών καταστάσεων, σα να επρόκειτο κατά κάποιον τρόπο να εκδώσει και να προβάλλει το λιμπρέττο μιας όπερας βασισμένης στη δική του αξιοσημείωτη ιστορία της ζωής του»[1795].

Αντίθετα, στην εκδοχή του Ricordi στηρίζεται ο Feruccio Bonavia, χωρίς βέβαια να την κατονομάζει, και χωρίς να αναφέρει τους πρώτους στίχους του περίφημου χορωδιακού ως εκείνους που αναζωπύρωσαν τη βούληση του συνθέτη να γράψει μουσική[1796]. Την ίδια εκδοχή επικαλείται και ο Dyneley Hussey, αναφέροντας παράλληλα πως αυτή «έχει γίνει αποδεκτή από όλους τους βιογράφους του Verdi, εκτός του Gatti». Εστιάζοντας όμως στην εξιστόρηση των τραγικών γεγονότων του θανάτου της συζύγου και των δυο παιδιών του συνθέτη, γεγονότα τα οποία, κατά την αφήγηση του ιδίου του Verdi, έλαβαν χώρα σε διάστημα δύο μηνών, θεωρεί τη συγκεκριμένη καταγραφή ως «ανακριβή», καθώς «η κόρη του συνθέτη, η Virginia, πέθανε στο Busseto το 1838, έναν χρόνο πριν την παραγωγή του Oberto [...]. Ο Icilio πέθανε στο Μιλάνο το 1839 και η Μαργαρίτα το 1840». Κατά τον συγγραφέα, «είναι εκπληκτικό αυτά τα τραγικά γεγονότα, τα οποία άφησαν ανεξίτηλα σημάδια στον χαρακτήρα του Verdi, να μην είχαν καταγραφεί με ακρίβεια στη μνήμη του. Ως εκ τούτου αυτή η λεπτομερής εξιστόρηση της τριπλής του απώλειας μέσα σε μια περίοδο δύο μηνών δύσκολα μπορεί να αποδοθεί σε κάποια παρερμηνεία ή σφάλμα μνήμης στον Ricordi, μολονότι θα μπορούσε, πράγματι, να είχε κάνει το λάθος να τοποθετήσει

[1791] G. Baldini, ό.π.,σελ. 50-51. Βλ. και J. Budden, *The Operas*..., Vol. 1, ό.π., σελ. 91-92, A. Pougin, ό.π., σελ. 61-62, καθώς και G. Martin, *Verdi. His Music*..., ό.π., σελ. 82-84.

[1792] J. Budden, *The Operas*..., Vol. 1, ό.π., σελ. ό.π., σελ. 92. Σύμφωνα με τον P. Petrobelli, η σχετική διήγηση πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη προς τον συγγραφέα «κατά τη διάρκεια μιας συνομιλίας στο Tabiano, μια λουτρόπολη κοντά στο Busseto» και δημοσιεύτηκε το 1869 («From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 9).

[1793] *The Operas*..., Vol. 1, ό.π., σελ. ό.π., σελ. 92.

[1794] Αυτόθι. Βλ. και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 20.

[1795] Ό.π., σελ. 26.

[1796] Ό.π., σελ. 28, 30-31

τον θάνατο του γιου πριν από αυτόν της κόρης του». Η αναντιστοιχία αυτή, αν και «μικρής σημασίας» κατά τον Hussey, αποτελεί τουλάχιστον «γρίφο»[1797].

Αναφερόμενος και ο G. Martin στην ίδια εκδοχή, διερωτάται κατ' αρχάς για το «αν ο Ricordi έγραφε παρουσία του συνθέτη ή αμέσως μετά». Θεωρεί πάντως βέβαιο ότι ο Ιταλός εκδότης, καθώς «ήταν αρκετά εξοικειωμένος με τον τρόπο έκφρασης του συνθέτη, ασφαλώς αναπαρήγε την αφήγηση σχεδόν αυτολεξεί». Επισημαίνει, ασφαλώς, και τις σημαντικές ανακρίβειες της διήγησης του Ricordi, κυρίως όσον αφορά στον θάνατο των μελών της οικογένειας του συνθέτη: κατ' αυτόν, ο συνθέτης «σ' ένα ολίσθημα ικανό να προκαλέσει το ενδιαφέρον ενός ψυχαναλυτή, θέτει τον θάνατο του γιου του πριν από εκείνον της κόρης του. Συμπτύσσει επίσης τον θάνατο της συζύγου του και των δυο του παιδιών σε μια περίοδο τριών μηνών». Δεν διστάζει ωστόσο ο μελετητής να ερμηνεύσει τις παραπάνω ανακρίβειες στηριζόμενος τόσο στην προχωρημένη ηλικία του συνθέτη, όσο – και κυρίως – στη συναισθηματική φόρτιση που τον διέκρινε. Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει, «ο άνθρωπος... ζει χρονολογικά μόνο ως προς τις φορολογικές του υποχρεώσεις ή στις βιογραφίες. Στην προσωπική του ζωή ζει με το συναίσθημα [...]. Κατ' αναλογίαν, τα τρία χρόνια για τον Verdi, παρά την επιτυχία του *Oberto*, συναισθηματικά ήταν μια καταστροφή, αφού τι ήταν η απλή επιτυχία μιας όπερας συγκρινομένη με την απώλεια ολόκληρης της οικογένειάς του; Σίγουρα δεν υπάρχει αμφιβολία πως βίωσε βαθειά τη συσσωρευμένη απώλεια και πως η άποψή του για τη ζωή διαμορφώθηκε από αυτήν»[1798].

Κατά τον C. Osborne ο συνθέτης στην διήγησή του προς τον Ricordi «... έχει συμπτύξει τις ημερομηνίες του θανάτου της συζύγου του και των δυο του μικρών παιδιών, εμφανίζοντας τα τραγικά γεγονότα να έχουν συμβεί στο Μιλάνο μέσα σε διάστημα δυόμισυ μηνών [...] και ενόσω αυτός εργαζόταν στην κωμική του όπερα *Un giorno di regno*». Ο συγγραφέας αρκείται ωστόσο στην παραπάνω διήγηση αναφορικά με τον πρώτο στίχο του γνωστού χορωδιακού και στα συναισθήματα που αυτό δημιούργησε στον συνθέτη[1799]. Ομοίως και κατά τον J. Rosselli ο θάνατος των δύο παιδιών και της συζύγου του Verdi έλαβαν χώρα από το 1838 ως το 1840. Επισημαίνει πάντως πως «τα όσα συνέβησαν μεταξύ του θανάτου της γυναίκας του στις 18 Ιουνίου του 1840 και της θριαμβευτικής πρεμιέρας του Nabucco στις 9 Μαρτίου του 1842 είναι ακόμη ανεξακρίβωτα», καθώς «οι διηγήσεις του ιδίου, δοσμένες σε δύο βιογράφους πολλά χρόνια αργότερα (το 1869 και το 1881), είναι αλληλοσυγκρουόμενες και από ορισμένη άποψη λανθασμένες». Ωστόσο, κατά τον συγγραφέα «μας αποκαλύπτουν μια βασική αλήθεια, και αυτή δεν είναι άλλη παρά η ενστικτώδης βούληση του συνθέτη να δραματοποιεί»[1800]. Ανάλογη και η ερμηνεία του P. Southwell-Sander, ο οποίος επίσης στηρίζεται στην εκδοχή του Ricordi. Αν και τοποθετεί τον θάνατο των δυο παιδιών και της συζύγου του συνθέτη «εντός δύο ετών», θεωρεί πως η εσφαλμένη εξιστόρηση από τον ίδιο αργότερα καταδεικνύει το «πώς αυτές οι απώλειες χαράχτηκαν στη μνήμη του ως ένα και μοναδικό τραγικό γεγονός»[1801].

Κατά τον Petrobelli ωστόσο, ανεξάρτητα από τις επιμέρους διαφορές ή και τις αντιφάσεις που παρατηρούνται μεταξύ των διαφόρων διηγήσεων, «πρώτα απ' όλα, αυτό που προσείλκυσε το ενδιαφέρον του συνθέτη κατά την ανάγνωση του λιμπρέττου ήταν το θέμα, και πάνω απ' όλα ο βιβλικός "τόνος", η ομοιότητα με εκείνο το βιβλίο που "πάντοτε έβρισκε ευχαρίστηση διαβάζοντάς το" [...]». Κατά τον συγγραφέα, «ο

[1797] Ό.π., σελ. 13-14.
[1798] *Verdi. His Music…*, ό.π., σελ. 81-82.
[1799] *A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 16, 19
[1800] Ό.π., σελ. 27, 30
[1801] Ό.π., σελ. 20

θεμελιωδώς βιβλικός χαρακτήρας τον οποίο ο συνθέτης ήθελε να προσδώσει στην όπερα», υπεμφαίνεται και από «ένα άλλο ανέκδοτο, ειπωμένο επίσης από τον Verdi στον Ricordi», αναφορικά με την αντικατάσταση «ενός ερωτικού ντουέττου ανάμεσα στον Ισμαήλ και στη Φενένα στο τέλος της Τρίτης Πράξης με μια "Προφητεία" για τον Ζαχαρία [...]». Είναι χαρακτηριστικό ότι ο λιμπρεττίστας «προκειμένου να διαμορφώσει το κείμενο αυτής της ευλογημένης "Προφητείας" δεν ήταν ανάγκη να ψάξει πολύ μακριά: "Εδώ είναι η Βίβλος, έχεις το κείμενο ήδη έτοιμο", φέρεται να είπε ο Verdi στον καταπτοημένο Solera˙ και η αλλαγή πραγματοποιήθηκε κυρίως προκειμένου να διασφαλίσει (όπως δήλωσε ο Verdi στον Ricordi) "τη βιβλική μεγαλοπρέπεια που χαρακτήριζε το δράμα"»[1802]. Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι η ιδιαίτερα συγκινητική ιστορία της Βαβυλώνιας αιχμαλωσίας των Εβραίων, διατυπωμένη στη Βίβλο μέσα από τις πολλαπλές διηγήσεις των ιστορικών συγγραφέων, αλλά και από τις προρρήσεις των Προφητών, είναι αυτή που ενέπνευσε στον συνθέτη μια μουσική πραγματικά πρωτόγνωρη για τα δεδομένα της εποχής της[1803], «την πρώτη στην οποία η ιδιοφυία του Verdi αποκαλύπτεται πλήρως και διαμορφώνεται τελείως»[1804]. Δεν πρέπει πάντως να αγνοήσουμε και την διήγηση του Lessona, σύμφωνα με την οποία «η σύνθεση της όπερας άρχισε όχι με ένα μεγαλειώδες χορωδιακό, αλλά με την τελική σκηνή, με τον θάνατο της Abigaile – την σκηνή που αφαιρείτο από όλες σχεδόν τις παραστάσεις που επακολούθησαν κατά τον 19ο αιώνα». Συνεπώς είναι ορθότερο να θεωρούμε τη διαμόρφωση της παρτιτούρας να πραγματοποιείται από τον συνθέτη «πέριξ αυτών των δύο πόλων: έναν λαό σε δραματικά απεγνωσμένο για τη λύτρωσή του και μια ασυνήθιστη γυναικεία μορφή που καταπιέζει τη θηλυκότητά της εξ αιτίας της δίψας για δύναμη και εκδίκηση»[1805].

Το πρώτο στοιχείο που συνδέει το κείμενο του λιμπρέττου με τον παραπάνω ψαλμό είναι οι όχθες του Ευφράτη – *Le sponde dell' Eufrate* – όπου, σύμφωνα με τον λιμπρεττίστα, διαδραματίζεται η παρούσα 2η Σκηνή του Τρίτου Μέρους της όπερας: ο παραπάνω ποταμός συγκαταλέγεται, κατά τους ερμηνευτές της Βίβλου, μεταξύ εκείνων όπου οι Προφήτες του Ισραήλ «ωραματίσθησαν τας μεγάλας οπτασίας των», αλλά και όπου «οι Ιουδαίοι καθίσαντες διά τας τελετουργικάς πλύσεις των, έκλαυσαν»[1806].

Το κείμενο των οκτώ πρώτων στίχων του χορωδιακού ωστόσο, αφίσταται του ψαλμικού κειμένου. Ο ποιητής του ψαλμού περιορίζεται κυρίως στο να εκφράσει τη θλίψη που διακατέχει τους ομοεθνείς του στην εξορία (στ. 1-4), ενώ η καθαυτό αναφορά του στη χαμένη πατρίδα περιορίζεται μόλις σε δυο στίχους, όπου και εκφράζει τον πόνο τον δικό του και των συμπατριωτών του στη θύμησή της (στ. 5-6).

Αντίθετα οι έξι πρώτου στίχοι του κειμένου του Solera αποτελούν έναν τεράστιο καμβά, όπου με τα ζωηρότερα χρώματα απεικονίζονται μια προς μια οι ομορφιές της Γης της Επαγγελίας:

Va', pensiero, sull'ali dorate;

Va', ti posa sui clivi, sui colli,

Ove olezzano libere e molli

[1802] «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 11-12. Βλ. και κάτωθι, σελ. 438.
[1803] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 87.
[1804] G. Baldini, ό.π., σελ. 51
[1805] P. Petrobelli, «From Rossini' s Mosé…», ό.π., σελ. 12
[1806] Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Εικοστός Τέταρτος, ό.π., σελ.593.

L'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,

Di Sïonne le torri atterrate…

ενώ οι επόμενοι δύο, με τους οποίους κατακλείεται η δεύτερη στροφή, αποτελούν μια ιδιαίτερα συγκινητική αναφορά στην «όμορφη και χαμένη πατρίδα»:

Oh, mia patria sì bella e perduta!

Oh, membranza sì cara e fatal!

Η ορχηστρική εισαγωγή του χορωδιακού συναρτά τον έντονο περιγραφικό χαρακτήρα των πρώτων στίχων με τη βαθειά νοσταλγία του πλήθους για την πατρίδα του, με την αγάπη γι' αυτήν αλλά και με τον πόνο που γεννά σ' αυτό η ανάμνησή της: ο αρχικός «διάλογος» ανάμεσα στο λιτό, απέριττο unisono των εγχόρδων και στις απαλές συγχορδίες των πνευστών, που για άλλη μια φορά επαναφέρουν στο προσκήνιο την αρμονική σχέση των μ. 5-6 της *Sinfonia*, εξαιρετικά χαμηλόφωνος και κάπως υπόκωφος, μας δίδει μια πρώτη αίσθηση της δεινής θέσης στην οποία έχει περιέλθει ο άλλοτε ένδοξος λαός του Θεού, ενώ ένας σύντομος τριλλισμός του φλάουτου, δημιουργώντας μια επαφή με την τονική ελάσσονα (λόγω της βαρυμμένης 6^{ης}) ακούγεται σαν λυγμός, έκφραση αβάσταχτου πόνου[1807] (Kalmus, σελ. 87-89, μ. 1).

Με τρία ορχηστρικά ξεσπάσματα σε αρμονίες της παραπάνω τονικής περιοχής επιχειρεί ο συνθέτης να αναδείξει το μέγεθος του δράματος του Εβραϊκού γένους (Kalmus, σελ. 89, μ. 2-4). Όμως όσο αβάσταχτος κι αν είναι ο βιούμενος πόνος, τόσο εντονώτερη αποβαίνει και η ανάγκη μιας πρόσκαιρης, έστω, διαφυγής από αυτόν, που για το υπόδουλο γένος δεν θα μπορύσε να ήταν άλλη από ένα «*πέταγμα της σκέψης με χρυσά φτερά …πάνω από τους λόφους και τις όχθες, όπου η γλυκειά αύρα της πατρίδας φυσά απαλά και ευωδιαστά*»: η τελευταία από τις τρεις παραπάνω συγχορδίες, χαρακτηριστικά διάφωνη, βασισμένη στην οξυμμένη 4^{η} βαθμίδα της τονικότητας, οδηγεί σε ένα πτωτικό 6/4 στη Φα δίεση μείζονα, ενώ την ίδια στιγμή «το φλάουτο και το κλαρινέττο αποσπώνται από τον ορχηστρικό ιστό και φτερουγίζουν σε ένα απόμακρο pianissimo»[1808] (Kalmus, σελ. 90).

Η επιλογή της παραπάνω κάπως ασυνήθιστης, κατά τον Budden, τονικότητας, αποτελεί αναμφίβολα, κατ' αυτόν, «εσκεμμένη επιλογή από μέρους του Verdi με σκοπό να δώσει πιο έντονο χρώμα στη μουσική του»[1809]. Κατά τον G. Baldini εξ ετέρου, η ομορφιά του συγκεκριμένου χορωδιακού «έγκειται κατά πρώτο λόγο στην ευκρίνεια της μορφής του, στο περίλαμπρο περιεχόμενό του και στην εγκαρδιότητα και ειλικρίνειά του ως προς την έκφραση μιας θλίψης που αναζητεί τη λύτρωση μέσα από την ελπίδα»[1810].

Ο ελεγειακός χαρακτήρας της μουσικής θυμίζει, κατά τον Budden, ανάλογου ύφους μουσική του Bellini[1811], με «το παράδειγμα του "O di qual sei tu vittima" να έρχεται

[1807] Κατά τον Baldini ωστόσο, η εν λόγω «εισαγωγή για έγχορδα και πνευστά» κρίνεται ως «φτωχή και αναποτελεσματική, μη προαναγγέλλουσα, βεβαίως, την πλατιά μελωδική γραμμή του κυρίως υλικού» (ό.π., σελ. 61).

[1808] J. Budden, *The Operas*…, vol. 1, ό.π., 107.

[1809] Αυτόθι.

[1810] Ό.π., σελ. 61.

[1811] *The Operas*…, vol. 1, ό.π., 107.

και πάλι κατά νουν»[1812], «όμως η υπογραμμιζόμενη θλίψη είναι αυτή ενός ολόκληρου λαού, όχι ενός μεμονωμένου ήρωα ή ηρωίδας. Η μεγαλόπρεπη αίσθηση του ρυθμού, η αίσθηση χιλιάδων ανθρώπων είναι κατά κάποιον τρόπο έμφυτη στη μελωδία, είτε αυτή τραγουδιέται σαν σόλο, είτε παίζεται από ένα όργανο»[1813]. Εξάλλου «το γενικό πλαίσιο και οι γενικές, συμπαγείς αναλογίες μπορούν να ανιχνευτούν στις μεγάλες όπερες (grand operas) του Rossini, όπως *Le Siège de Corinth* και *Moïse*, οι οποίες ήταν ήδη γνωστές στην Ιταλία σε μετάφραση. Όμως η σύνθεση είναι εξ ολοκλήρου αυθεντική»[1814].

Σε επίπεδο ορχηστρικής συνοδείας εντοπίζουμε τα παραπάνω στοιχεία αφ' ενός στο συνδυασμό του τονισμένου *μπάσσου*, παιγμένου από το cimbasso και τα κοντραμπάσσα με τα «συγχορδιακά» τρίηχα από τα κόρνα και τις βιόλες: ο παραπάνω συνδυασμός είναι εκείνος που εξασφαλίζει την απαιτούμενη ρυθμική σταθερότητα στο κομμάτι. Αφ' ετέρου τα ταυτόχρονα αρποειδή εξάηχα στα δεύτερα βιολιά προσδίδουν σε αυτό ρευστότητα, χαλαρώνοντας κάπως το ρυθμό και δημιουργώντας την αίσθηση μιας κίνησης προς τα εμπρός. Παράλληλα ο διαπλασιασμός των φωνών από το σύνολο σχεδόν των ξυλίνων πνευστών, τα πρώτα βιολιά και τα βιολοντσέλλα δίδει με πειστικότητα την αίσθηση του πλήθους. Τέλος, η θλίψη και η νοσταλγία που διακατέχουν όλους αποδίδονται με το διαρκές *sottovoce* τραγούδι χορωδίας και ορχήστρας (Kalmus, σελ. 91-98, μ. 2).

Οι δυο πρώτοι στίχοι της τρίτης στροφής, η εικόνα της *σιωπηλής χρυσής άρπας της κρεμασμένης σε μια ιτιά*, συναρτούν το κείμενο του λιμπρέττου με τον 2ο στίχο του παραπάνω ψαλμού: «*Επί ταις ιτέαις εν μέσω αυτής εκρεμάσαμεν τα όργανα ημών»* Η συγκεκριμένη φράση αποτελεί, κατά τον Budden, και το μοναδικό «αρμονικό ξέσπασμα» του χορωδιακού, αποτελώντας, κατά τον ίδιο, «έργο μιας μεγαλοφυίας», καθώς και ένα λαμπρό παράδειγμα υποτυπώδους χρήσης από τον Verdi της τονικής περιοχής της Δεσπόζουσας με σκοπό μια κλιμάκωση «που φαντάζει ακόμη πιο μεγαλειώδης σε σχέση με το πραγματικό τονικό της ύψος»[1815]. Αναμφίβολα η απότομη αύξηση της δυναμικής συμβάλλει στη δημιουργία της αίσθησης αυτής.

Η πληθωρική διακόσμηση από φιγούρες των ξυλίνων πνευστών της επαναφοράς της αρχικής μελωδίας στην 4η στροφή χαρακτηρίζεται από τον Budden ως «απλοϊκή»˙ ωστόσο, όπως επισημαίνει και ο ίδιος στη συνέχεια, ο ρόλος της περιορίζεται απλά και μόνο σε έναν επιπλέον τονισμό μέρους των συναισθημάτων του πλήθους[1816], ή και στην επαύξηση της δυναμικής του ρυθμού[1817] (Kalmus, σελ. 105, μ. 2 – σελ. 109).

Αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το *Coro di schiavi ebrei* είναι και η Προφητεία του Ζαχαρία, αντί της οποίας ο λιμπρεττίστας «είχε αρχικά γράψει ένα ερωτικό ντουέττο για την Fenena και τον Ismaele»[1818]. Ο συνθέτης, ωστόσο «τον πίεζε να το αποσύρει προς χάριν μιας "Profezia" (Προφητείας) για τον μπάσσο, προσθέτοντας έτσι ένα τρίτο μεγάλο κομμάτι για τη φωνή μ' αυτό το ηχόχρωμα»[1819]. Σύμφωνα με την

[1812] Budden, «Verdi and the Contemporary Italian Scene», στο: William Weaver and Martin Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 91.
[1813] Του ιδίου, *The Operas*…,Vol.1, σελ. 107.
[1814] Του ιδίου, «Verdi and the Contemporary…», ό.π., σελ. 91.
[1815] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 107.
[1816] Αυτόθι.
[1817] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 169.
[1818] Βλ. G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 85, καθώς και J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, σελ. 95.
[1819] G. Baldini, ό.π., σελ. 61.

προαναφερθείσα αυτοβιογραφία του Verdi που ο Giulio Riccordi εξέδωσε το 1879[1820], ο ίδιος ο συνθέτης δεν έκρυβε τη δυσαρέσκειά του για το ερωτικό ντουέττο, καθώς έκρινε ότι αυτό «πάγωνε τη δράση», αλλά και επειδή του φαινόταν πως «αφαιρούσε κάτι από τη βιβλική μεγαλοπρέπεια που χαρακτήριζε το δράμα»[1821]. Στο ίδιο αυτοβιογραφικό σκίτσο ο συνθέτης αφηγείται και «μια κωμική σκηνή» ανάμεσα στον ίδιο και στον Solera, αφού ο δεύτερος είχε ολοκληρώσει το λιμπρέττο: καθώς ο λιμπρεττίστας αρχικά «δεν συμφωνούσε, όχι τόσο γιατί έβρισκε την πρόταση άστοχη, όσο επειδή τον ενοχλούσε να επανεπεξεργάζεται κάτι που είχε ήδη ολοκληρώσει» και ενώ τελικά συμφώνησε «να σκεφτεί πάνω σ' αυτό και έπειτα να το γράψει», ο συνθέτης, γνωρίζοντας πως «θα περνούσαν πολλές ημέρες μέχρι ο Solera να καθίσει και να γράψει έναν στίχο, […] κλείδωσε την πόρτα, έβαλε το κλειδί στην τσέπη και, μεταξύ σοβαρού και αστείου είπε: "Δεν θα φύγεις από 'δώ μέχρι που να έχεις γράψει την προφητεία. Ορίστε η Βίβλος, έχεις το κείμενο έτοιμο"«[1822].

Εμμένοντας ο συνθέτης στην αντικατάσταση ενός ήδη υπάρχοντος ντουέττου από μια προφητεία, υπερβαίνει και αυτόν τον λιμπρεττίστα. Η εν λόγω Σκηνή, με κεντρικό πρόσωπο για άλλη μια φορά την ηγετική φυσιογνωμία του Ζαχαρία, μολονότι «φαίνεται να συμβαίνει τυχαία, όχι ως αποτέλεσμα κάποιας προσπάθειας, [...] πυροδοτεί ξαφνικά το μίσος που λανθάνει στο χορωδιακό των σκλάβων και ξεσπά σε μια ορμητική μελωδία: η Ελπίδα μεταμορφώνεται σε ζωντανή, επιθετική βεβαιότητα»[1823]. Με βάση τα παραπάνω, δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε το συγκεκριμένο τμήμα ως «τη φυσική ολοκλήρωση του "Va pensiero", του οποίου η μεγαλοπρέπεια δεν θα ήταν πλήρως κατανοητή χωρίς αυτό»[1824].

Στη συγκεκριμένη Σκηνή ο Προφήτης αναλαμβάνει και πάλι τον διττό του ρόλο, τώρα όμως με ασύγκριτα μεγαλύτερο δυναμισμό. Αν στο Πρώτο Μέρος αποσκοπούσε με τον λόγο του να στηρίξει και να ενδυναμώσει τις ψυχές των πολιορκημένων Εβραίων, τώρα στοχεύει ευθέως να τους αφυπνίσει από τον λήθαργο της νοσταλγίας, να αποτινάξει από πάνω τους κάθε μοιρολατρική διάθεση και να τους καταστήσει οιονεί κοινωνούς μιας μελλοντικής αποκατάστασης της βασιλείας του Ισραήλ.

Οι οιμωγές του πλήθους που μόλις ακούστηκαν κρίνονται από αυτόν μάλλον ως θηλυπρεπείς, ενώ εμμέσως πλην σαφώς θεωρούνται προσβλητικές για τη δόξα του παντοδύναμου Γιαχβέ:

Oh, chi piange? Di femmine imbelli

chi solleva lamenti all' Eterno?"

ενώ παράλληλα σπεύδει να εξεγείρει τις συνειδήσεις των καταπιεσμένων σκλάβων, προαναγγέλλοντας με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο πως τα όσα προτίθεται να διακηρύξει αποτελούν αυθεντική έκφραση της θείας βούλησης:

Oh, sorgete, angosciati fratelli,

[1820] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 91.

[1821] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 85. Ομοίως και ο A. Porter εκλαμβάνει την πρόταση αυτή του συνθέτη ως έχουσα σαν στόχο την αποφυγή μιας αποκλιμάκωσης αμέσως έπειτα από το μεγάλο χορωδιακό («Verdi' s Nabucco», ό.π., σελ. 10). Βλ. και άνωθι, σελ. 435.

[1822] Βλ. μεταξύ άλλων D. Hussey, ό.π., σελ. 18-19, G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 85, A. Pougin, ό.π., σελ. 65-66, καθώς και P. Southwell-Sander, ό.π., σελ.22-23.

[1823] G. Baldini, ό.π., σελ. 61.

[1824] Αυτόθι.

sul mio labbro favella il Signor!

Το κείμενο των τριών στροφών[1825] που απαρτίζουν την καθαυτό *Προφητεία* συσχετίζεται τόσο με τα κεφάλαια 27ο και 28ο του Ιερεμία (Μασ.-Βουλγ. 50ο και 51ο αντίστοιχα), απ' όπου μάλιστα προέρχεται και η επιγραφή του Μέρους, όσο και με τα κεφάλαια 13ο και 14ο (στιχ. 1-23) του Ησαΐα. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, τα εν λόγω κεφάλαια περιέχουν προφητείες «κατά της Βαβυλώνος»[1826], εντάσσονται δε σε ευρύτερες ενότητες, με κεντρικό θέμα «προφητείες κατά των αλλοφύλων λαών» (Ησαΐας) ή «προφητείες κατά των εθνών» (Ιερεμίας)[1827].

Τόσο ο προφητικός λόγος του Ησαΐα όσο και εκείνος του Ιερεμία ακολουθούν πορεία αντίστροφη εκείνης της «οπερατικής» προφητείας. Οι δύο προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης άρχονται της διηγήσεώς των δίδοντας έμφαση στα επερχόμενα δεινά κατά της Βαβυλώνος, ενώ η αποκατάσταση του Ισραήλ, περί της οποίας ο Ζαχαρίας κάνει λόγο ήδη στον 2ο στίχο της πρώτης στροφής της «Προφητείας» του – *ecco rotta l' indegna catena!* – προαναγγέλλεται από μεν τον Ησαΐα στο κεφ. 14, 1-2[1828], ενώ από τον Ιερεμία προβάλλεται κατά τι ενωρίτερα στη διήγησή του, ήτοι στο κεφ. 27, 4-5, 8[1829]. Αξιοσημείωτη ωστόσο στο σημείο αυτό τυγχάνει και η αναφορά του λιμπρεττίστα στην *αιτία* των επερχομένων δεινών, καθώς αυτά δεν ερμηνεύονται ως η αναμενόμενη υπό του Γιαχβέ τιμωρία των τυράννων του περιούσιου λαού Του, αλλά ως το ξέσπασμα της οργής του «Λέοντος του Ιούδα» – *Piomba già sulla perfida arena / del leone di Giuda il furor!* Ο όρος προέρχεται από το Γεν. 49, 9, όπου ως *σκύμνος λέοντος* χαρακτηρίζεται υπό του Ιακώβ, κατά την προφητική του ευλογία προς τους υιούς του, η φυλή του Ιούδα[1830]. Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός του Εβραϊκού γένους, αποδιδόμενος το πρώτον υπό του πατριάρχου προκειμένου αυτός να εξάρει τη

[1825] Κατά τον G. Baldini το κείμενο της Προφητείας «απαρτίζεται από τέσσερις μικρές στροφές: η πρώτη είναι επεξεργασμένη ως recitativo, ένα andante mosso καλύπτει τις επόμενες δύο και το ήμισυ της τέταρτης, και τελικά ένα poco più mosso ολοκληρώνει στη φράση "Niuna pietra ove sorge l' altera"» (ό.π., σελ. 61).

[1826] Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Δέκατος Όγδοος, ό.π., σελ. 119 (Ησαΐας) και Τόμος Δέκατος Ένατος, ό.π., σελ. 200 (Ιερεμίας).

[1827] Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 264 και 279 αντίστοιχα.

[1828] «Και ελεήσει Κύριος τον Ιακώβ και εκλέξεται έτι τον Ισραήλ, και αναπαύσονται επί της γης αυτών, και γειώρας προστεθήσεται προς τον οίκον Ιακώβ, και λήψονται αυτούς έθνη και εισάξουσιν εις τον τόπον αυτών, και κατακληρονομήσουσι και πληθυνθήσονται επί της γης του Θεού εις δούλους και δούλας˙ και έσονται οι αιχμαλωτεύσαντες αυτούς, και κυριευθήσονται οι κυριεύσαντες αυτών». Θα πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε και τον «Μεσσιακό» χαρακτήρα, τον οποίο οι ερμηνευτές προσδίδουν στους συγκεκριμένους στίχους: «Η πλήρης και ανεπανόρθωτος καταστροφή της Βαβυλώνος ανακαλεί εις την μνήμην του προφήτου και την καταστροφήν της Ιερουσαλήμ, η οποία όμως εν αντιθέσει προς την Βαβυλωνιακήν, θα αποκατασταθή πλήρως, τύποις μεν επί του Κύρου βασιλέως των Περσών, διατάξαντος την αποκατάστασιν των Ιουδαίων, ουσία δε επί του Μεσσίου, του Χριστού» (Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Δέκατος Όγδοος, ό.π., σελ. 127).

[1829] «εν ταις ημέραις εκείναις και εν τω καιρώ εκείνω ήξουσιν οι υιοί Ισραήλ, αυτοί και οι υιοί Ιούδα επί το αυτό˙ βαδίζοντες και κλαίοντες πορεύσονται τον Κύριον Θεόν αυτών ζητούντες. Έως Σιών ερωτήσουσι την οδόν, ώδε γαρ το πρόσωπον αυτών δώσουσι˙ και ήξουσι και καταφεύξονται προς Κύριον τον Θεόν, διαθήκη γαρ αιώνιος ουκ επιλησθήσεται. Απαλλοτριώθητε εκ μέσου Βαβυλώνος και από γης Χαλδαίων και εξέλθετε και γίνεσθε ώσπερ δράκοντες κατά πρόσωπον προβάτων»

[1830] «Σκύμνος *λέοντος Ιούδα*˙ εκ βλαστού, υιέ μου, ανέβης˙ αναπεσών εκοιμήθης ως λέων και ως σκύμνος˙ τις εγερεί αυτόν;»

δύναμη της συγκεκριμένης φυλής[1831], δίδει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην ανάδειξη της μελλοντικής ισχύος του Ισραήλ.

Αντίθετα το κείμενο του λιμπρέττου προσεγγίζει αισθητά το βιβλικό όσον αφορά στην περιγραφή των επερχομένων δεινών κατά της Βαβυλωνιακής πρωτεύουσας. Η φοβερή εικόνα με τις ύαινες και τους όφεις επί των νεκρών οστών και κρανίων – *A posare sui crani, sull' ossa / qui verranno le jene, i serpenti* – ανάγει στο Ησαΐα 13, 21-22: «*και αναπαύσονται εκεί θηρία και εμπλησθήσονται αι οικίαι ήχου, και αναπαύσονται εκεί σειρήνες,*[1832] *και δαιμόνια εκεί ορχήσονται, και ονοκένταυροι εκεί κατοικήσουσι, και νοσσοποιήσουσιν εχίνοι εν τοις οίκοις αυτών˙ ταχύ έρχεται και ου χρονιεί»*. Η εικόνα, τέλος, της νεκρής πόλης, της ερειπωμένης Βαβυλώνος, όπως αποδίδεται στο ακροτελεύτιο δίστιχο – *niuna petra ove sorsa l' altera / Babilonia allo strano dirà!* – ανάγει, εμμέσως πλην σαφώς, στο Ιερ. 27, 12-13: «*ησχύνθη η μήτηρ υμών σφόδρα, ενετράπη η τεκούσα υμάς μήτηρ επ' αγαθά εσχάτη εθνών έρημος. Από οργής Κυρίου ου κατοικηθήσεται. Και έσται εις αφανισμόν πάσα και πας ο διοδεύων δια Βαβυλώνος σκυθρωπάσει και συριούσιν επί πάσαν την πληγήν αυτής»*

Ο J. Budden χαρακτηρίζει τη μελωδική γραμμή του Ζαχαρία «τετραγωνισμένη εξ επόψεως ρυθμικής»[1833]. Η μουσική της απόδοση ωστόσο αποτελεί λαμπρό παράδειγμα προσαρμογής της μορφής στα δεδομένα του ποιητικού κειμένου, καθώς ο συνθέτης προσαρμόζει ανάλογα τόσο την αρμονική επεξεργασία, όσο και την ορχηστρική συνοδεία.

Η αρχική προσέγγιση στο recitativo της τονικότητας που ορίζει η αλλοιωμένη μείζων VI βαθμίδα (Ρε δίεση) δημιουργεί ένα αίσθημα αναμονής. Με την έκκληση ωστόσο του Προφήτη στην τιμή και στην αξιοπρέπεια των *ντροπιασμένων αδελφών*, το αρμονικό τοπίο αποσαφηνίζεται με την πτώση στην Τονική της Σολ δίεση ελάσσονος, ενώ η ιδέα της επικείμενης εξέγερσης και ανατροπής είναι εκείνη που τελικά διαμορφώνει το τονικό πλαίσιο για την απόδοση της επίμαχης προφητείας: παράλληλα με την εκφώνηση των παραπάνω στίχων προκαλείται και μετατόπιση του τονικού κέντρου κατά μια ανιούσα 3^{η}, στην περιοχή της Σι ελάσσονος. Η επαναστατική ατμόσφαιρα ωστόσο που επιθυμεί να δημιουργήσει ο Προφήτης δεν θα μπορούσε να αποδοθεί στη μουσική, αν οι συγχορδίες με τις οποίες προκαλείται η παραπάνω μετατροπία δεν αποδίδονταν με απανωτές «κρούσεις» ορχηστρικών tutti, ενώ ο ρόλος του Ζαχαρία ως αδιαμφισβήτητου ηγέτη των σκλάβων Ιουδαίων κρίνεται από τον συνθέτη σκόπιμο να αναδειχτεί και πάλι μέσα από την φωνητική του υπεροχή, έντονα αισθητή χάρη στην προσέγγιση «ακραίων» φθόγγων της έκτασής του: η επίκληση από τον ίδιο της θεοπνευστίας των λόγων του, με μοναδικό σκοπό την αφύπνιση των συμπατριωτών του, συμπίπτει με μια χαρακτηριστική ανιούσα κίνηση προς το Ρε^{2}, με υπόβαθρο μια συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης, ενώ το δέος που τον διαπερνά στη μνεία του ονόματος του Κυρίου υπεμφαίνει η απότομη μετάβαση στο Φα^{1} δίεση. Τους βαρυσήμαντους λόγους της Προφητείας του ωστόσο προεξαγγέλλει το γνωστό «μοτίβο του θανάτου», αποδιδόμενο *ff* από το σύνολο ορχήστρας και στην *παιονική* του εκδοχή[1834], συναρτώμενο εν προκειμένω (όπως και σε άλλα έργα του συνθέτη της ίδιας

[1831] Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Πρώτος, ό.π., σελ. 343.

[1832] «...μικρόν ωδικόν πτηνόν, γλαυξ ή άλλο τοιούτον μελαγχολικόν πτηνόν [...]».Η ερμηνεία αυτή των *σειρήνων*, παρεχομένη, κατά τον Ιωήλ Γιαννακόπουλο υπό του Ησυχίου Ιεροσολύμων, (*Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Δέκατος Όγδοος, ό.π., σελ. 126) ευθυγραμμίζει πλήρως το πρώτο δίστιχο της τελευταίας στροφής της *Προφητείας – Solo il gufo suoi tristi lamenti / spiegherà quando viene la sera*.

[1833] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 107.

[1834] F. Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 172 & 186.

περιόδου) άμεσα με την ιδέα της *εκδίκησης*, η οποία μάλιστα στη συγκεκριμένη όπερα «αποκτά βιβλική διάσταση»[1835] (Kalmus, σελ. 110-112).

Εξ επόψεως *μορφής* η *Προφητεία* ακολουθεί διμερή υποδιαίρεση, στη βάση του τονικού πλαισίου «ελάσσων-μείζων»[1836]. Αναφερόμενος ο G. de Van στην τάση αυτή του συνθέτη «να αντιπαραθέτει δύο διαφορετικά τμήματα, το ένα ενάντια στο άλλο, στα πλαίσια μιας απλής, μονομερούς άριας», μια διαδικασία που, κατ' αυτόν, «είναι εμπνευσμένη από τη διάταξη της Ιταλικής ρομάντζας, όπου μια ενότητα σε ελάσσονα τονικότητα ακολουθείται από μιαν άλλη σε μείζονα (συχνά στην μείζονα τονική)», θεωρεί πως «η δυναμική ισχύς του σχήματος με αυτήν τη διάρθρωση φαίνεται πολύ καθαρά στον *Nabucco* στον ρόλο του Ζαχαρία», καθώς χάρη στη συγκεκριμένη τεχνική αποκαλύπτεται η πεμπτουσία του χαρακτήρα του. Μέσα από την έντονη τονική αντίθεση διαφαίνεται *η αντίθεση ανάμεσα στην απόγνωση και στην ελπίδα*, «η κατάπτωση αντιπαρατίθεται στην επιθυμία για αναγέννηση – τα έντονα συναισθήματα που διχάζουν τις καρδιές των Εβραίων». Κατά τον συγγραφέα μάλιστα, η εν λόγω αντίθεση «είναι ακόμη περισσότερο έντονη και κατά το γεγονός ότι το κείμενο δεν προδιαθέτει για μια τέτοια αντιπαράθεση», ενώ και τα υπόλοιπα solo του Ζαχαρία διέπονται – κατ' αυτόν – «από τον ίδιο μηχανισμό, που επιτυγχάνει στο να αποδώσει τον χαρακτήρα του προφήτη και τον ρόλο του, αυτόν δηλ. του να εμψυχώνει τους καταπτοημένους Εβραίους»[1837].

Η απλή αρμονική υποστήριξη του λόγου του Ζαχαρία καθ' όλη τη διάρκεια απόδοσης της πρώτης στροφής από τις *pp* συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών, συνδυαζόμενες κάθε τόσο και με τις υπόκωφες κρούσεις της Gran Cassa σε ένα σταθερό ρυθμικό σχήμα, προσδίδει στη μουσική έναν μάλλον *τελετουργικό* χαρακτήρα, όπως θα άρμοζε στην αρχή ενός προφητικού λόγου (Kalmus, σελ. 113-115, μ. 1). Όμως η αναφορά του γέροντα στο ξέσπασμα του θυμού του «λέοντος του Ιούδα» μεταβάλλει άρδην την κάπως «μυστικιστική» ατμόσφαιρα, και συνεπακόλουθα τη μουσική: έπειτα από ένα σύντομο crescendo, τις χαμηλόφωνες συγχορδιακές κρούσεις διαδέχεται, αντίστοιχα με το εξαιρετικά φορτισμένο συγκινησιακά κείμενο του λιμπρέττου, ένα ορχηστρικό «ξέσπασμα», με κυρίαρχο και πάλι το «μοτίβο του θανάτου», αποδιδόμενο τώρα από το σύνολο των πνευστών και στην *αναπαιστική* του εκδοχή[1838]. Το συγκεκριμένο μοτίβο πράγματι «προσδίδει ξεχωριστή έμφαση» στους λόγους του Προφήτη[1839], καθώς επισφραγίζει το τέλος κάθε φράσης του, ενώ η ιδέα της μελλοντικής εκδίκησης εξ ουρανού αποδίδεται με θυελλώδη κλιμακοειδή περάσματα από τα βιολιά και τα βιολοντσέλλα (Kalmus, σελ. 115, μ. 2 – σελ. 117, μ. 1).

Οι αναφορές του προφητικού λόγου οι σχετικές με τίς φοβερές καταστροφές που πρόκειται να επέλθουν στην ένδοξη Βαβυλώνα περιλαμβάνονται στη δεύτερη στροφή της καθαυτό *Προφητείας*:

A posare sui crani, sull' ossa

Qui verranno le iene, I serpenti,

Fra la polve dall' aura commossa

Un silenzio fatal regnerà!

[1835] Αυτόθι, σελ. 186.
[1836] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 65.
[1837] Ό.π., σελ. 129.
[1838] Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 186.
[1839] Αυτόθι.

Τα φοβερά λόγια του Προφήτη φαίνεται πως ενέπνευσαν τον συνθέτη σε τέτοιο βαθμό, ώστε να προσδώσει στη μουσική καθαρά «περιγραφικό» χαρακτήρα, ο οποίος, ωστόσο, δεν περιορίζεται σε μια απλή «αναπαράσταση» *εικόνων*, αλλά επεκτείνεται και στην απόδοση των συναισθημάτων τόσο του ομιλούντος Προφήτη, όσο και των ακροατών του. Μια πρώτη αίσθηση των «περιγραφικών» αυτών αναφορών του συνθέτη λαμβάνουμε κατά την απόδοση του 2ου στίχου της παραπάνω στροφής: η φρικτή εικόνα με τις ύαινες και τα φίδια να περιπλανώνται πάνω σε κρανία και σε κόκκαλα αποδίδεται με μιαν επιδέξια μετατροπία στη Σι ύφεση μείζονα, παράλληλα με μια εκτίναξη της φωνής του μπάσσου στο Φα3. Αντίθετα, μια διαδοχή από εναλλασσόμενες ανιούσες και κατιούσες χρωματικές κινήσεις στα πρώτα βιολιά και στα τσέλλα, παράλληλα με μια εκ νέου μετατόπιση του τονικού κέντρου κατά μια 2α χαμηλότερα κρίνεται κατάλληλη για την απόδοση της *στάχτης της σκορπιζομένης από τον άνεμο*, ενώ η *μοιραία σιωπή* μπροστά στις φοβερές καταστροφές επιβάλλει περαιτέρω ελαχιστοποίηση της ορχηστρικής συνοδείας, που τώρα περιορίζεται σε μια υποτυπώδη αρμονική διαδοχή από τα έγχορδα (Kalmus, σελ. 117, μ. 2 – σελ. 118, μ. 3).

Η αρμονική επεξεργασία υποχωρεί ακόμη περισσότερο στη μουσική απόδοση των δυο πρώτων στίχων της τελευταίας στροφής:

Solo il gufo suoi tristi lamenti

spiegherà quando viene la sera…

Η στατικότητα της αρμονίας ωστόσο επιτρέπει να φανεί το έντονο και εξαιρετικά ενδιαφέρον περιγραφικό στοιχείο: το εσπερινό κλάμα της κουκουβάγιας, το νυχτερινό σκούξιμο του γκιώνη με φόντο τα ερείπια της κατεστραμμένης Βαβυλώνας, εμπνέουν στο συνθέτη μια «*come un lamento* φιγούρα», που «διαπερνά το κείμενο σαν κραυγή πόνου»[1840] και που εύλογα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πιστό αντίγραφο του θρήνου των παραπάνω πουλιών˙ ένα σχήμα που θα δεσπόζει εφεξής ως «επαναλαμβανόμενο μοτίβο» (*recurrent motif*) στα έργα του (συμπεριλαμβανομένης της *Lacrimosa* του Requiem)[1841], όποτε δραματικοί λόγοι το υπαγορεύουν. Η σύστασή του εξαιρετικά απλή, πιστή αναπαράσταση της ίδιας της φύσης: μια ανιούσα βραχεία επέρειση προς έναν σχετικά εκτενή φθόγγο, ενώ ιδιαίτερα παραστατική και ενδιαφέρουσα η εδώ ορχηστρική του απόδοση, από το solo όμποε και τα 1ο κόρνο. Ταυτόχρονα, ένα «επίμονο» σχήμα από το κλαρινέττο και τις βιόλες με αρμονικό υπόβαθρο έναν ισοκράτη στην Δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, συμπληρώνουν την περιγραφή, δημιουργώντας ένα αίσθημα αφόρητης ανίας. Δικαιολογημένα χαρακτηρίζει ο Budden την επινόηση του παραπάνω μοτίβου, καθώς και την αρμονική επεξεργασία της προηγουμένης στροφής ως στοιχεία «ενδιαφέροντα, καθώς και προφητικά του μεταγενέστερου Verdi»[1842] (Kalmus, σελ. 118, μ. 4-8).

Εστιάζοντας γενικότερα ο G. Baldini στην «αρκετά συγκρατημένη, σχεδόν μουντή, μουσική» με την οποία ο συνθέτης φρόντισε ιδιαίτερα να αποδώσει τους στίχους της *Προφητείας* μέχρι και τον παρόντα στίχο του λιμπρέττου, στοχεύοντας προφανώς στο «να αναδείξει την λογοτεχνική άποψη» αυτού και «επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο στο ακροατήριο να κατανοήσει και να συγκρατήσει τις εικόνες, να ευχαριστηθεί με αυτές», θεωρεί πολύ πιθανή την ενεργή ανάμιξη του ίδιου του συνθέτη κατά τη δημιουργία τους. Επισημαίνει βεβαίως πως «όπως και σε πολλές άλλες

[1840] A. Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 244.
[1841] Αυτόθι, σελ. 243-244.
[1842] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 107.

περιπτώσεις, δεν γνωρίζουμε αν οι στίχοι δημιουργήθηκαν από τον Verdi, αν και δεν υπάρχει απόδειξη που να αναιρεί το γεγονός πως είναι δικοί του, τουλάχιστον εν μέρει». Θεωρεί πάντως βέβαιο πως, ανεξάρτητα με το ποιός τους δημιούργησε, «άρεσαν στον συνθέτη» και πως «αν όχι η πατρότητα, η οικειότητα μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την αγάπη»[1843].

Τη φωνή του καταβεβλημένου και κυρίως εκστασιασμένου από το μέγεθος των θείων αποκαλύψεων Προφήτη δεν θα μπορούσε να αποδώσει καλύτερα ο συνθέτης, παρά με ένα *ιερατικό* recitativo, η πτώση του οποίου στο Φα^1 δίεση δημιουργεί την ώθηση για ένα θριαμβευτικό προανάκρουσμα της νίκης του Γιαχβέ. Η περιοχή της Μείζονος Τονικής εγκαθιδρύεται πανηγυρικά με την απόδοση του τελευταίου διστίχου:

niuna petra ove sorse l' altera

Babilonia allo stranio dirà!

Ο συνθέτης συνδυάζει τις φωνές των «αναστημένων» Εβραίων με αυτήν του Ζαχαρία με τεχνική ανάλογη του *Coro d' Introduzione*: αρχικά «διακόπτοντας» τη φράση εκείνου, και αργότερα πραγματοποιώντας μια μορφή μίμησης εκείνης, οδεύοντας προς την πτώση[1844] (Kalmus, σελ. 119-128).

Η σχέση του *χορωδιακού των Εβραίων αιχμαλώτων* με τον αγώνα των Ιταλών «προκειμένου ν' αποκτήσουν ενότητα και ανεξαρτησία, μια κίνηση που είναι γενικότερα γνωστή ως Risorgimento»[1845], τονίζεται ιδιαίτερα από τους μελετητές του έργου του συνθέτη. Ο A. Arblaster, έχοντας αναφερθεί εκτενώς στην άμεση σχέση της όπερας του 19^{ου} αιώνα με την πολιτική[1846], εστιάζει σ' αυτήν καθ' εαυτήν τη μουσική του εν λόγω χορωδιακού, διαχωρίζοντάς την μάλιστα από το κείμενο του Solera. Εκλαμβάνοντας ως δεδομένο το ότι «η μουσική αφ' εαυτής περιέχει πολιτικό νόημα», θεωρεί πως, ακούγοντας «το φημισμένο χορωδιακό "Va pensiero" από τον *Nabucco*, χωρίς να γνωρίζουμε ποιός ακριβώς τραγουδούσε, ή για ποιό πράγμα [...], το εκτενές unisono της μελωδικής γραμμής θα ήταν από μόνο του επαρκές [...] ώστε να μας πει ότι αυτή είναι η φωνή μιας κοινότητας που θρηνεί για τη δική της κοινή θλίψη, και όχι που κλαίει για τον θάνατο ενός βασιλιά ή ενός συγκεκριμένου προσώπου»[1847]. Ο G. Baldini εξ ετέρου, αρχικά αποφεύγει να ταυτίσει τις φωνές των Εβραίων αιχμαλώτων μ' εκείνες των Ιταλών υπό τον Αυστριακό ζυγό. Κατ' αυτόν, εξ επόψεως καθαρά μουσικής και μόνο τόσο η θέση πως το συγκεκριμένο χορωδιακό «εκφράζει τα συναισθήματα του Εβραϊκού λαού στην αιχμαλωσία, τη λαχτάρα να αποκτήσουν την ελευθερία που έχουν στερηθεί», όσο και εκείνη πως «η τοποθεσία "στις όχθες του Ευφράτη" (όπως σημειώνεται στο λιμπρέττο) υποδηλώνει, όπως ακριβώς την αιχμαλωσία των Εβραίων, τα βάσανα του Ιταλικού λαού, που ακόμη στέναζε υπό τον Αυστριακό ζυγό», απέχουν από την πραγματικότητα. Κατά τον μελετητή, «το

[1843] Ό.π., σελ. 61-62.

[1844] «...πηγαίνοντας προς το τέλος ο Verdi και θέλοντας να εκφράσει τα πραγματικά συναισθήματα του Ζαχαρία και των Εβραίων – την ανανεωμένη τους ελπίδα και πίστη στο μέλλον – ξεσπά, ταυτόχρονα με τα σημαινόμενα του κειμένου […], σε μια φράση ενθαρρυντική, την οποία προσλαμβάνει η χορωδία σύμφωνα με το πρότυπο της Α΄ Πράξης˙ και η σκηνή ολοκληρώνεται με έναν σχεδόν θριαμβευτικό τόνο» (J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 108).

[1845] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 19.

[1846] Ό.π., σελ. 1- 11.

[1847] Αυτόθι, σελ. 6-7.

χορωδιακό "Va, pensiero" απεικονίζει με ασυνήθιστη ένταση και εκφραστική δύναμη μιαν ανυπέρβλητη λαχτάρα για ένα χαμένο αγαθό, και τελικά αυτό αναδύεται μέσα από την απαστράπτουσα γλυκύτητα της ελπίδας [...]. Όμως το μέσον έκφρασης δεν είναι με κανέναν τρόπο σε θέση να εκφράσει το ξεχωριστό γεγονός ότι αυτός ο λαός είναι οι Εβραίοι, ή ότι ο ζυγός τους είναι, για παράδειγμα, Βαβυλωνιακός, ή ότι ζούσαν κατά την αιχμαλωσία τους "στις όχθες του Ευφράτη" [...]». Συνεχίζοντας ωστόσο ο Baldini, δείχνει να προσεταιρίζεται, τουλάχιστον εν μέρει, τη δεύτερη από τις παραπάνω ερμηνείες: «Κατά κάποιον τρόπο [...], η ερμηνεία που ταυτίζει τη χορωδία με τους Ιταλούς υπό τον Αυστριακό ζυγό βρίσκεται πιο κοντά στην αλήθεια: έχει με το μέρος το γεγονός ότι τα συναισθήματα που εκφράζονται από τη χορωδία μπορούν να ερμηνευθούν και να γίνουν καλύτερα κατανοητά αν συγκριθούν, κατ' αναλογίαν, με τις πραγματικές συνθήκες υπό τις οποίες ζούσαν τόσο ο Verdi, όσο και το ακροατήριό του. Περισσότερο αληθινή και βαθύτερα αισθητή γι' αυτούς από την αιχμαλωσία των Εβραίων ήταν η Αυστριακή καταπίεση, και κατ' αναλογίαν αυτή τους έκανε να νιώθουν καλύτερα το αβάσταχτο, μελαγχολικό φτερούγισμα της χορωδίας». Ολοκληρώνοντας πάντως τη σχετική αναφορά του, επισημαίνει πως «το χορωδιακό δεν είναι περισσότερο ωραίο επειδή μπορεί να ερμηνευτεί ως αναφερόμενο σε μια συγκεκριμένη, πρόσφατη με αυτό κατάσταση˙στην καλύτερη περίπτωση, γίνεται ακόμη πιο όμορφο επειδή εκείνα τα συναισθήματα, που πάντα υπάρχουν στην ψυχή του ανθρώπου ακόμη κι όταν δεν υπάρχει τύραννος – η τυραννία μπορεί να αποτελεί μια τελείως εσωτερική πραγματικότητα – εκφράζονται με τέτοια πληρότητα, ώστε να εμπεριέχουν και το στοιχείο της αναλογίας με την ζώσα πραγματικότητα»[1848].

Κατά τον D. Hussey, «στους συγχρόνους του Verdi οι σκηνές των Εβραίων αιχμαλώτων προκαλούσαν τη συγκίνηση ως έκφραση της δικής τους δυστυχίας κάτω από ξένο ζυγό, όμως η όμορφη επεξεργασία του χορωδιακού "Va, pensiero, sull' ali dorate", δεν συγκινεί σήμερα λιγότερο επειδή έχει εκλείψει η άμεση πηγή έμπνευσής του. Δίδει την αίσθηση του υπέρτατου πνεύματος εγκαρτέρησης μέσα στη δυστυχία, που βρίσκει έκφραση σε τέτοιους ψαλμούς, όπως ο "Επί τον ποταμόν Βαβυλώνος"»[1849]. Εστιάζοντας, εξάλλου, ο G. Martin στο καταληκτικό δίστιχο της δεύτερης στοφής (*Oh, mia patria sì bella e perduta! / Oh, membranza sì cara e fatal!*), θεωρεί πως είναι αυτοί οι στίχοι, αυτές οι «τόσο πολύ απλές λέξεις», που «αναπόφευκτα έκαναν να θολώσουν από τα δάκρυα τα μάτια του ακροατηρίου, ακριβώς όπως, χωρίς αμφιβολία, είχε θέσει σαν στόχο του ο Solera»[1850]. Με την Ιταλία να τελεί υπό την Αυστριακή κυριαρχία και με την αυστηρή λογοκρισία που οι αρχές κατοχής επέβαλλαν, ήταν αναμενόμενο «τα αφτιά των καταπιεσμένων να ήταν εξαιρετικά ευαίσθητα σε μιαν αλληγορία, τη μόνη μορφή δημόσιας επικοινωνίας που η αστυνομία δεν μπορούσε να ελέγξει». Κατ' αυτόν ωστόσο, η δύναμη του συγκεκριμένου χορωδιακού βρίσκεται στο unisono με το οποίο αποδίδεται. Καθώς η νοσταλγία της πατρίδας και η ελπίδα της επιστροφής σε αυτήν είναι συναισθήματα που διακατέχουν το κάθε μέλος της κοινότητας, ο συνθέτης φρόντισε ώστε «το τραγούδι να μην περνά από φωνή σε φωνή και να υπερβαίνει τα όρια της έκτασης της ανθρώπινης φωνής», αλλά «ο καθένας να μπορεί να το τραγουδήσει εξ ολοκλήρου», αφού «στα πρόσωπα των Εβραίων που εκρατούντο αιχμάλωτοι κάθε Ιταλός έβλεπε τον ίδιο το λαό του»[1851].

[1848] Ό.π., σελ. 54-55.
[1849] Ό.π., σελ. 19.
[1850] G. Martin, *Verdi. His Music…*, ό.π., σελ. 88.
[1851] Αυτόθι.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, τέλος, και η άποψη του πολιτικού επιστήμονα Maurizio Viroli, ο οποίος, μέσα από το κείμενο και τη μουσική του «Va, pensiero» αναγνωρίζει την κατ' εξοχήν έκφραση του *θρησκευτικού μηνύματος του Risorgimento*, καθώς «δίδουν την αίσθηση της ελευθερίας, που θεωρείται ως ένας θρησκευτικός στόχος προερχόμενος από τον Θεό». Κατά τον συγγραφέα, «αυτός ο Θεός βοηθεί τους ανθρώπους να μεταμορφώνουν τον πόνο σε αρετή, καθώς και να ανασταίνονται και να αποκτούν και πάλι την ελευθερία τους». Πάντα κατά τον Viroli, «αυτή ήταν η θρησκευτικότητα που είχε αναβιώσει» κατά τη συγκεκριμένη εποχή, «και η έκφραση αυτής από τον Giuseppe Verdi είναι αξεπέραστη»[1852].

Βασιζόμενος ο μελετητής στη γνωστή διήγηση τη σχετική με το συγκεκριμένο χορωδιακό όπως αυτή εμπεριέχεται στη βιογραφία του συνθέτη από τον Massimo Mila[1853], θεωρεί πως «η μουσική του *Va', pensiero* προέρχεται απ' ευθείας από την ψυχή ενός έντονα ταλαιπωρημένου, καταπτοημένου ανθρώπου, που όμως βρίσκει τη δύναμη εντός του να δημιουργήσει μουσική για έναν λαό που μπορεί να λυτρωθεί με τη βοήθεια του ίδιου Θεού, τον οποίον ο Machiavelli, τρεις αιώνες πριν, είχε επικαλεστεί στην επίσημη κατακλείδα του *Ηγεμόνα*. Ο Verdi κατανοεί ευθέως πως πίσω από τους στίχους του *Va', pensiero* βρίσκεται η βιβλική διήγηση της Εξόδου: οι σκλάβοι που καθίστανται έθνος μέσα από τη μακρά, οδυνηρή περιπλάνηση, η οποία είναι ταυτόχρονα ένα ταξίδι προς έναν τόπο και προς μια εσωτερική μεταμόρφωση. Ουδείς από τους σκλάβους που έφυγαν από την Αίγυπτο έφτασε στη Γη της Επαγγελίας. Πολλοί πέθαναν φυσιολογικά, ενώ όλοι πέθαναν πνευματικά, καθώς έπρεπε ν' απαλλαγούν από τη δουλική τους νοοτροπία, προκειμένου ν' αποκτήσουν συναίσθηση των καθηκόντων τους, που είναι και η ψυχή της ελευθερίας»[1854].

Υπάρχουν ωστόσο και οι απόψεις των μελετητών εκείνων, οι οποίοι τείνουν να ερμηνεύουν το συγκεκριμένο χορωδιακό και γενικότερα τον *Nabucco* ανεξάρτητα από το πολιτικό περιβάλλον της εποχής, αποδομώντας ταυτόχρονα τον *μύθο* του Verdi ως «του συμβόλου του εθνικού αγώνα των Ιταλών για την ένωση και την ανεξαρτησία της πατρίδας»[1855].

Για τον G. de Van, «ο *Nabucco* αποτελεί ένα καλό παράδειγμα αναφορικά με τα όρια εντός των οποίων θα πρέπει να κατανοηθούν τα πολιτικά σημαινόμενα των έργων του Verdi. Με πρεμιέρα στο La Scala στις 9 Μαρτίου του 1842, το έργο απετέλεσε έναν θρίαμβο, ενώ γνωρίζουμε, από το πλήθος των μαρτυριών, πως οι Μιλανέζοι πράγματι ένιωσαν πως άκουγαν ένα καινούργιο είδος μουσικής». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «η πολιτική του σημασία είναι, τουλάχιστον, διφορούμενη: οι Εβραίοι-Ιταλοί σίγουρα ήταν υπόδουλοι των Ασσυρίων-Αυστριακών, όμως δεν απελευθερώνονται από τους δυνάστες τους ή από τον τύρανο που τους εξουσιάζει. Είναι ο Nabucco εκείνος ο οποίος, με τη μεταστροφή του προς τη θρησκεία των "αιχμαλώτων" του, στέλνει αυτούς πίσω στην πατρίδα τους […]. Η λύση του δράματος γιορτάζει τη συμφιλίωση δύο εχθρικών λαών υπό τη σκέπη του ιδίου Θεού, ενώ η ιδεολογία του λιμπρέττου είναι στην πραγματικότητα μετριοπαθής, συνιστώντας στους εξουσιαστές ν' αποφεύγουν τις υπερβολές της απόλυτης εξουσίας και διδάσκοντας πως οι δυνάμεις κατοχής πρέπει να δείχνουν περισσότερο σεβασμό για τις αξίες των υπηκόων τους. Εν συντομία, δεν υπάρχει τίποτε εν προκειμένω που να υποθάλπει τον εθνικισμό, πολλώ μάλλον τη λαϊκή προπαγάνδα». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, τα παραπάνω «δεν

[1852] Ό.π., σελ. 136.
[1853] Αυτόθι, σελ. 309, παραπ. 30.
[1854] Αυτόθι, σελ. 137.
[1855] G. De Van, ό.π., σελ. 203.

αποτελούν την καρδιά της όπερας, καθ' ότι ο κεντρικός άξονας αυτής δεν είναι πολιτικός, αλλά ηθικός και θρησκευτικός, βασισμένος στις έννοιες της κάθαρσης και της λύτρωσης»[1856].

Αναφερόμενος εξάλλου ο συγγραφέας στο «Va, pensiero», επισημαίνει τον καθαρά εσωστρεφή του χαρακτήρα, θεωρώντας μάλιστα αυτόν ως μη-συμπτωματικό: μολονότι κατ' αυτόν «το Βερντιανό μελόδραμα υπεράνω όλων εστιάζει στην κινητήρια δύναμη των χαρακτήρων, στην ένταση που τους οδηγεί στη δράση, είναι προφανές πως στις πρώιμες όπερες μπορούν επίσης να αναδειχτούν και περισσότερο παθητικά συναισθήματα, όπως μελαγχολία και απόγνωση». Χωρίς να παραθεωρεί ο συγγραφέας τις «πολεμοχαρείς διαθέσεις» που «συχνά εκφράζουν» τα χορωδιακά, ιδιαίτερα στα νεανικά έργα του συνθέτη, «συμβάλλοντας σε μεγάλο βαθμό στη φήμη του νεαρού συνθέτη, όμως δεν αποτελεί σύμπτωση πως το κατ' εξοχήν διάσημο όλων αυτών, το "Va, pensiero, sull' ali dorate", είναι το τραγούδι των εξόριστων Εβραίων που νοσταλγούν την πατρίδα τους»[1857].

Περισσότερο ριζοσπαστική η Mary Ann Smart, δεν διστάζει να κάνει λόγο για τον «Μύθο του "Va pensiero"», αναφέροντας πως «η πρόσφατη έρευνα έχει αποκαλύψει πως η πατριωτική φήμη του Verdi προέκυψε αρκετά αργότερα», καθώς και «ότι στην πραγματικότητα κατασκευάστηκε εκ των υστέρων»[1858]. Κατά την συγγραφέα τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα να αναθεωρηθεί «η παγιωμένη δημοφιλής εικόνα του Verdi ως πολιτικού συνθέτη, ο οποίος υπηρέτησε ως γερουσιαστής στην πρώτη Ιταλική βουλή, και του οποίου οι όπερες απηχούν μιαν εξίσου αυθόρμητη πατριωτική ταύτιση. Νέα στοιχεία αποδεικνύουν πως η πολιτική ταύτιση του Verdi ήταν τρόπον τινά ευκαιριακή και διαλείπουσα, καθώς και ότι η δημοφιλής υποδοχή των έργων του ως πατριωτικών συμβόλων δεν ήταν τόσο ευρέως διαδεδομένη, όπως συχνά πιστεύεται»[1859].

Τα αίτια της διασύνδεσης αυτής του Verdi με το Risorgimento εντοπίζει κατά βάσιν η Smart «σε μια σειρά από ευχάριστες ανέκδοτες ιστορίες», η πλέον γνωστή από τις οποίες «αφορά στην πρώτη μεγάλη επιτυχία του Verdi, στον *Nabucco*. Όπως αφηγείται η ιστορία, το ακροατήριο στην πρεμιέρα στο La Scala το 1842 απαίτησε επανάληψη [encore] του γνωστού χορωδιακού των αλυσσοδεμένων Εβραίων αιχμαλώτων, κατά παράβαση της καθολικής απαγόρευσης των encores από τους Αυστριακούς σε δημόσιες παραστάσεις. Έπειτα από αυτό, ο ενθουσιασμός για το "Va pensiero" διαδόθηκε σ' όλη την Ιταλία, προκαλώντας όχι μόνο περισσότερα encores, αλλά επίσης αυθόρμητα χορωδιακά ξεσπάσματα, με την ευκολομνημόνευτη μελωδία του Verdi να παρακινεί ολόκληρα ακροατήρια να ξεσπούν τραγουδώντας»[1860].

Αυτή η «επίμονη σύνδεση» της συγκεκριμένης όπερας «με πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές» αποτελεί, κατά τον R. Parker, «τον λόγο γι' αυτή την ιδιαίτερη προσοχή και αγάπη» προς αυτήν. Κατά το συγγραφέα «η ιδέα του *Nabucco* είναι, εν συντομία, καίριας σημασίας για την εικόνα του Verdi ως ενός "στρατευμένου" καλλιτέχνη, ως "ποιητή του Risorgimento", ως του βάρδου του μακροχρόνιου αγώνα της Ιταλίας ώστε να καταστεί κάτι περισσότερο από μια απλή γεωγραφική έννοια». Κατά τον συγγραφέα, «σε μικρότερο βαθμό» έχει συντελέσει στη διατήρηση αυτής της «τόσο επίμονης» εικόνας και «η απουσία υλικού, ιδιαίτερα αλληλογραφίας», ενώ «ο

[1856] Αυτόθι.

[1857] Αυτόθι, σελ. 216.

[1858] «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento», ό.π., σελ. 33.

[1859] Της ιδίας,, «Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi' s Risorgimento Fantasies», στο: Albert Russell Ascoli και Krystyna von Henneberg (επιμ.), *Making and Remaking Italy*, Berg, Oxford 2001, σελ. 103.

[1860] «Verdi, Italian Romanticism…», ό.π., σελ. 33.

περιβόητα ακατάστατος τρόπος ζωής του Solera έχει καταστήσει βέβαιο πως δεν έχει διασωθεί το παραμικρό δείγμα της επεξεργαζόμενης εκδοχής του λιμπρέττου». Ως εκ τούτου, συνεχίζει ο Parker, «είμαστε υποχρεωμένοι […] να βασιστούμε σε διάφορες ύποπτα καλοστρογγυλεμένες προφορικές αφηγήσεις αναφορικά με το τι συνέβη κατά τη διάρκεια και έπειτα από την περίοδο της σύνθεσης – κατά το πλείστον σ' εκείνες που δημιουργήθηκαν αρκετά αργότερα από το γεγονός, είτε από τον ίδιο τον Verdi, είτε με την έγκρισή του», και κατά βάσιν «στο αποκαλούμενο αυτοβιογραφικό σχεδίασμα, υποθετικά υπαγορευμένο από τον ίδιο τον Verdi προς τον εκδότη του Giulio Ricordi τον Οκτώβριο του 1879»[1861].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επισήμανση του Parker αναφορικά με το εν λόγω χορωδιακό: «Περισσότερο από κάθε άλλη όπερα του Verdi, ως πεμπτουσία του *Nabucco* θεωρείται μια και μόνο στιγμή, μια λυρική έμπνευση που (πιθανόν ως δικαιολογία στις αντιλήψεις μερικών ανθρώπων) υποκαθιστά το όλον: το περίφημο χορωδιακό της Τρίτης Πράξης […] στο οποίο οι εξόριστοι Εβραίοι θρηνούν για το χαμό της πατρίδας τους». Κατά τον συγγραφέα, η κρατούσα άποψη, ακόμη και σε επιστημονικό επίπεδο, είναι ήδη γνωστή: «Το βιβλικό πλαίσιο, η ιστορία του Ναβουχοδονόσορα και η αιχμαλωσία των Ιουδαίων από αυτόν, ήταν και είναι, μας λένε, διάφανη. Ξανά και ξανά η ιστορία επαναλαμβάνεται: ο Verdi και ο λιμπρεττίστας του μπορεί κατά τα φαινόμενα να έδωσαν φωνή στους "σκλάβους Εβραίους" προκειμένου να θρηνήσουν για την εξορία τους από το Ισραήλ, όμως στην πραγματικότητα έρχονταν σε διάλογο με το ακροατήριό τους. Καθένας γνώριζε πως οι Εβραίοι σκλάβοι ήταν απλά ένα μυθιστόρημα, απλό ετερόκλητο οπερατικό απόθεμα. Ο πραγματικός σκοπός του χορωδιακού ήταν η έκφραση του έντονου Ιταλικού αισθήματος της εποχής, για την "απώλεια" της πατρίδας και για τον ζυγό […] της ξένης κυριαρχίας»[1862].

Οι ενστάσεις του Parker οι σχετικές με την παραπάνω κρατούσα άποψη εδράζονται κατά πρώτο και κύριο λόγο στην επιχειρηθείσα κατ' αυτόν «περίλαμπρη απομόνωση» του χορωδιακού «από τον μουσικό του περίγυρο», όπως αυτή διαφαίνεται «σε όλες τις έντυπες εκδόσεις του *Nabucco* που έχουν προηγηθεί της πρόσφατης κριτικής έκδοσης της όπερας»[1863]. Σ' όλες τις πρότερες αυτές εκδόσεις του έργου, συνεχίζει ο Parker, «στο χορωδιακό δίδεται ο τίτλος "Coro di schiavi ebrei", και στέκεται μόνο του ως ένα ξεχωριστό "κομμάτι". Όμως οι αυθεντικές εκδοχές τόσο του ποιητικού όσο και του μουσικού κειμένου καθιστούν σαφές πως, τουλάχιστον όταν ο Verdi και ο Solera έγραφαν το κομμάτι, έβλεπαν το χορωδιακό ως αχώριστο από την "Προφητεία" του Ζαχαρία που έπεται. Πράγματι, ο τίτλος που ο Verdi έγραψε στη χειρόγραφή του παρτιτούρα συνδέει ρητά τα δύο κομμάτια ως "Coro e Profezia"»[1864].

Πέραν του τίτλου ωστόσο, η αδιάρρηκτη ενότητα των δύο κομματιών τεκμαίρεται τόσο από τη δομή του ποιητικού κειμένου – αμφότερα «αποτελούνται εξ ολοκλήρου από τετράστιχα, ενώ τα αντίστοιχα σχήματα ομοιοκαταληξίας τους είναι σχεδόν ταυτόσημα» – όσο και από τη νοηματική συνάφεια και που προκύπτει μεταξύ τους, με το δεύτερο ν' αποτελεί τη φυσική συνέχεια του πρώτου: «Το χορωδιακό σχετίζεται με τη νοσταλγία για μια χαμένη πατρίδα», ενώ «τελειώνει με μια νότα θλίψης, μιαν επίκληση της παρούσας θλίψης στο φως της παρελθούσης ευτυχίας». Ο Ζαχαρίας αφ'

[1861] «"Va pensiero" and the Insidious Mastery of Song», *Leonora' s Last Act*, ό.π., σελ. 20-21. Βλ. και άνωθι, σελ. 430-432.

[1862] Αυτόθι, σελ. 22.

[1863] Αυτόθι, σελ. 23. Ο συγγραφέας αναφέρεται στην κριτική έκδοση της όπερας στη σειρά με τίτλο *The Works of Giuseppe Verdi, series 1, vol. 3,* Chicago and Milan 1987 (Αυτ. σελ. 21, παραπ. 2).

[1864] Αυτόθι, σελ. 23.

ετέρου «απαντά ευθέως και ενεργητικά» στο πλήθος των αιχμαλώτων, «επικρίνοντας την παθητικότητά τους και προσφέροντας μιαν αιμοδιψή εικόνα της εκδίκησης του Κυρίου», ενώ «το ζοφερό του όραμα της ερημωμένης Βαβυλώνος θα έλθει σε πλήρη αντίθεση με την ειδυλλιακή περιγραφή από τη χορωδία της πατρίδας τους. Με δυο λόγια, η Προφητεία είναι προφανώς σχεδιασμένη έτσι, ώστε ν' αποτελέσει τη θετική εναλλακτική απάντηση στην αδράνεια της χορωδίας, ως μια αναπόφευκτα βίαιη αντίδραση ενάντια στο πρόβλημα της εξορίας. Στο τελευταίο τετράστιχο, η χορωδία δείχνει την πλήρη αποδοχή από μέρους της αυτής της καινούριας θέσης με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο – παραφράζοντας απλά δύο από τους προηγηθέντες στίχους του Ζαχαρία. Στη φράση του

Sul mio labbro favella il Signor…
Ecco rotta l' indegna catena!

ο λαός απαντά:

Sul suo labbro favella il Signor

…
Sì, fia rotta l' indegna catena»[1865].

Στην ενότητα των δύο κομματιών συμβάλλει, εξάλλου, και η ταύτιση αυτών εξ επόψεως μορφής και μουσικής επεξεργασίας: πάντα κατά τον Parker, «οι χορωδιακοί στίχοι» για αμφότερα τα μέρη «είναι δομημένοι με βάση την απλούστερη των τριμερών μορφών, με το μεσαίο τμήμα στη δεσπόζουσα», ενώ «η απλότητα αυτή της μορφής απηχείται και σ' ένα βαθύτερο επίπεδο της δομής: η πρώτη δεκαεξάμετρη λυρική περίοδος (το πρώτο από τα τρία μεγαλύτερα τμήματα) αποτελεί τέλειο παράδειγμα του πλέον συμβατικού Βερντιανού "λυρικού προτύπου": a a΄ b a΄ […]. Η απάντηση του Ζαχαρία είναι εξ επόψεως μορφής λιγότερο στατική, ενώ σε γενικές γραμμές αποτελείται από δύο ενότητες. Έπειτα από ένα σύντομο recitativo, η πρώτη κύρια ενότητα […] ανήκει στη Σι ελάσσονα. Αρχίζει αρκετά συμβατικά, συνεχίζει όμως με εκτεταμένες μετατροπίες, φτάνοντας ακόμη και στη Λα ύφεση μείζονα. Εκείθεν τοποθετείται ένας ισοκράτης στη δεσπόζουσα, που με τη σειρά του οδηγεί στη δεύτερη κύρια ενότητα […], ένα μέρος όμοιο με cabaletta στη Σι μείζονα»[1866].

Με βάση τα παραπάνω «θα ανέμενε κανείς», κατά τον Parker, «να μην υπάρχει διακοπή στη μουσική συνέχεια ανάμεσα στο τέλος του χορωδιακού και στους πρώτους στίχους του Ζαχαρία», κάτι που, κατ' αυτόν, όντως ισχύει, «αν επανέλθουμε στη χειρόγραφη παρτιτούρα του Verdi. Η παύση ενός ολόκληρου μέτρου και η τελική fermata με τα οποία κλείνουν οι σύγχρονες εκδόσεις αποτελούν μεταγενέστερη προσθήκη: στο χειρόγραφο, η αντίδραση του Ζαχαρία ακούγεται αμέσως μόλις έχουν σβήσει οι τελευταίοι φθόγγοι του χορωδιακού». Διεισδύοντας ωστόσο ακόμη περισσότερο στο μουσικό κείμενο ο μελετητής, διαπιστώνει πως «αυτή η μουσική διασύνδεση ανάμεσα στο "Coro" και στην "Προφητεία" σε καμία περίπτωση δεν περιορίζονται στο απλό αυτό επίπεδο λεκτικής μορφής και μουσικής συνέχειας: ακόμη και με μουσικό υλικό που φαίνεται ανεπιφύλακτα απλό, ευθύ και αύταρκες, μπορούμε

[1865] Αυτόθι, σελ. 25-26.
[1866] Αυτόθι, σελ. 26.

να βρούμε μιαν αξιοσημείωτη ποικιλία μουσικών χειρισμών και παραπομπών στην υπηρεσία μιας ευρύτερης δραματικής έννοιας»[1867].

«Η πλέον προφανής ένδειξη» πως το σημείο εκκίνησης της Προφητείας έγκειται στο «Va pensiero» υπάρχει, κατά τον μελετητή, «στα πρώτα μέτρα του Ζαχαρία, όπου η μελωδική γραμμή και το αρμονικό της υπόβαθρο» προέρχονται από *ανάπτυξη ιδεών* «από την μόλις προηγηθείσα χορωδιακή coda»: εκεί *η περιστασιακή καθιέρωση* του Ρε δίεση ως Τονικής *λειτουργεί σταθεροποιητικά*, καθώς «οδηγεί διαδοχικά σε μιαν ρυθμικά εμφατική συγχορδία της υποδεσπόζουσας στην αρχή του επόμενου μέτρου, και στη συνέχεια σε μια στέρεη αυθεντική τελεία πτώση στην τονική. Με τον Ζαχαρία αφ' ετέρου, η ίδια επεξεργασία σηματοδοτεί μιαν αποφασιστική μεταβολή της τονικής κατεύθυνσης, μια κίνηση μακράν της τονικής Φα δίεση της χορωδίας προς ένα καινούργιο τονικό κέντρο»[1868]. Τέλος, «ολόκληρη η σκηνή είναι δομημένη με βάση το ίδιο ποιητικό μέτρο, και συγκεκριμένα το *decasillabo* (δεκασύλλαβος στίχος), αυτήν τη μορφή στίχου που τόσο συχνά συσχετίζεται με ποιητές του *Risorgimento*»[1869].

Έπειτα από μια τέτοια συστηματική μελέτη των σχέσεων ανάμεσα στα δύο κομμάτια, ο Parker καταλήγει πως «το "Va pensiero" είναι κάθε άλλο παρά ανεξάρτητο κομμάτι», και ότι *το να το διαχωρίζουμε από την εξ επόψεως κειμένου και μουσικής φυσική του θέση* «θα φαινόταν ως παραβίαση του ευρύτερού του πλαισίου»[1870].

Δεν παραλείπει, ασφαλώς, ο Parker να αναφερθεί και στην εκδοχή εκείνη της ιστορίας αναφορικά με την υποδοχή του έργου από το κοινό, όπου γίνεται λόγος για «οικειοποίηση του χορωδιακού, για εξιδανίκευσή του», για τη θεώρησή του ως «προερχομένου εξ ουρανού». Φρονεί ωστόσο ο μελετητής πως «η σχετικά υποκειμενική έρευνα και ανάλυση θα πρέπει να παραχωρήσει τη θέση της στα [καθαυτό] "γεγονότα"», καθώς *είναι προφανές ότι δεν υπάρχει επίσημη ιστορική απόδειξη* «πως, ήδη από την πρεμιέρα, το "Va pensiero" προσελήφθη από το κοινό, διαχωρίστηκε από το πλαίσιό του, προκάλεσε μια κραυγή συσπείρωσης για τον θλιμμένο, στερημένο Ιταλικό λαό». Η σχετική άποψη, επισημαίνει ο Parker, υποστηρίχτηκε από τον Franco Abbiati, «πρώτο Ιταλό βιογράφο του Verdi», ο οποίος με τη σειρά του βασίστηκε «σε επιθεώρηση εφημερίδας από την πρεμιέρα του *Nabucco* στο La Scala τον Μάρτιο του 1842, στην οποία αναφέρεται πως το ακροατήριο απαίτησε επανάληψη [encore] του χορωδιακού, παρά την Αυστριακή διακήρυξη που απαγόρευε ρητώς τέτοιους ενθουσιασμούς του κοινού». Επικαλούμενος ωστόσο ο

[1867] Αυτόθι, σελ. 27. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό αναδεικνύεται η επισήμανση του G. Baldini αναφορικά με την μουσικοδραματική διάσταση που προσλαμβάνει το παρόν Finale Terzo με την προσθήκη της παρούσης Προφητείας, άρρηκτα συνδεδεμένη με το χορωδιακό των Εβραίων αιχμαλώτων: «Το χορωδιακό, έπειτα από ένα πλατύ arioso, ακολουθούμενο από μια άρια με ένα καινούριο, εντονώτερα αισθητό χορωδιακό να περιπλέκεται με αυτήν, ανάγει σε μια ξεκάθαρη επαναστατική διάθεση, και αυτό δικαιώνει την αντίληψή μας για το μουσικό δράμα. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο στιγμές – τη μια της λαχτάρας και απελπισίας, την άλλη της εξέγερσης – υπάρχει μια δυναμική διαλεκτική ρήξη, και αυτό σημαίνει δράση, σημαίνει θέατρο». Εξίσου σημαντική ως προς την ανάδειξη του μουσικοδραματικού στοιχείου της σκηνής θεωρεί ο μελετητής και την «επίσημη, σκοτεινή και ευγενική φωνή του μπάσσου», ιδιαίτερα κατά την απόδοση του στίχου «Niuna pietra ove sores l' altera», όπου η εκδικητική μανία του υπόδουλου Εβραϊκού γένους φτάνει στο αποκορύφωμά της: είναι η στιγμή όπου «η φωνή του μπάσσου ενώνεται με τον δυναμικό ήχο όλης της ορχήστρας, και με αυτήν την προσθήκη επέρχεται νέα ώθηση και δραματική πειστικότητα. Τα μέρη διακρίνονται το ένα από το άλλο, και η κατάσταση αποσαφηνίζεται μέσα σε μια καθολική αποκάλυψη του όλου της πλαισίου» (ό.π., σελ. 55).

[1868] «"Va pensiero"…», ό.π., σελ. 27-28. Βλ. και άνωθι, σελ. 440-441.

[1869] Αυτόθι, σελ. 30.

[1870] Αυτόθι, σελ. 32.

Parker απόψεις συγχρόνων ερευνητών, επισημαίνει πως «μια προσεκτική και ψύχραιμη ματιά σε αξιόπιστες πηγές προερχόμενες πριν το 1848» καταδεικνύει την πλήρη απουσία κάθε αποδεικτικού στοιχείου αναφορικά με το *κάλεσμα σε συσπείρωση του Ιταλικού εθνικισμού* από τον Verdi, *οδηγώντας μάλιστα συχνά και σε αντίθετα συμπεράσματα*. Ομοίως το παραπάνω κείμενο του Abbiati «το αναφερόμενο στο υποτιθέμενο αυτό encore «απλά δεν περιέχεται στην επιθεώρηση στην οποία εκείνος στόχευε να παραπέμψει: το κατασκεύασε, ή μάλλον […] το έλαβε από μια τελείως διαφορετική επιθεώρηση, αναφερομένη σ' ένα άλλο χορωδιακό»[1871].

Αλλά και κατά «τα ταραχώδη γεγονότα του 1848», συνεχίζει ο Parker, «τότε όπου θα ανέμενε κανείς η φωνή του Verdi ν' ακούγεται ελεύθερη από κάθε περιορισμό, τότε μαθαίνουμε τα πραγματικά συναισθήματα των Ιταλών προς τον εθνικό τους ήρωα»[1872]. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει και η Smart**,** «στο βασίλειο όπου ο "papa dei cori" θα έπρεπε να ήταν ηγετική φυσιογνωμία, το όνομα του Verdi δεν βρίσκεται σε κανένα πρόγραμμα συναυλίας**.** Τα *libroni* του Ricordi, τα μεγάλα βιβλία τα οποία καταγράφουν ποια κομμάτια τυπώνονταν, λέγουν την ίδια ιστορία: κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης περιόδου τα πιεστήρια είχαν δεσμευτεί σχεδόν ολοκληρωτικά προκειμένου να χαράσσουν πατριωτικά ανθέμια, όμως το όνομα του Verdi απουσιάζει και από αυτές τις λίστες. Και το ακόμη πιο εκπληκτικό, δεν υπάρχει ούτε μια αναφορά στα *libroni* τυχόν ανατυπώσεων του "Va pensiero" ως ανεξαρτήτου κομματιού, μια ανεξήγητη απουσία, αν πράγματι είχε τύχει τέτοιων συχνών δημοφιλών παραστάσεων»[1873].

Η έλλειψη στοιχείων, ωστόσο, που να συσχετίζουν τα πρώιμα έργα του Verdi «με πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές» δεν καθιστά αναγκαίο, κατά τον Parker, «να αμφισβητήσει κανείς την ύπαρξη μιας τέτοιας σχέσης με τους πλέον γενικούς όρους. Σε κάθε περίπτωση, ο Verdi ήταν ο πλέον φημισμένος και δημοφιλής συνθέτης όπερας σε μια περίοδο όπου η όπερα ήταν η πλέον σημαντική μορφή αστικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και κοινωνικής ψυχαγωγίας. Θα ήταν πράγματι παράξενο αν οι όπερές του σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές δεν ενεπλέκοντο με τη μεγάλη αστική επανάσταση στην Ιταλία». Κατά τον εν λόγω μελετητή ωστόσο, «αυτό ασφαλώς δεν επαρκεί» για την πολιτικοποίηση του έργου του, καθώς απουσιάζουν τα στοιχεία

[1871] Αυτόθι, σελ. 33. Βλ. και παραπ. 11-13. Ταυτόσημες και οι επισημάνσεις της M. A. Smart, σύμφωνα με τις οποίες, «όταν ο Parker ανέτρεξε στις πηγές του Abbiati, ανεκάλυψε πως ο βιογράφος είχε, λίγο-πολύ, επινοήσει ο ίδιος το σχετικό κείμενο, σκαρώνοντας μικρά τμήματα από δύο διαφορετικές επιθεωρήσεις προκειμένου ν' αποδώσει στο "Va pensiero" ένα encore που στην πραγματικότητα είχε απαιτηθεί για ένα άλλο χορωδιακό στον *Nabucco*, την προσευχή των Εβραίων "Immenso Jeovha"». Κατά την συγγραφέα «τα κοινότοπα Βιβλικά συναισθήματα του "Immenso Jeovha" υστερούν σε σχέση με την ποιμενική νοσταλγία του "Va pensiero", ενώ το μόνο που απαιτείται είναι ν' ακούσει κάποιος τις πρώτες λίγες φράσεις του κάθε χορωδιακού για να καταλάβει γιατί ο Abbiati πιθανόν να επιθυμούσε να κατασκευάσει το encore του "Va pensiero"» [«Liberty On (and Off) the Barricades…», ό.π., σελ. 106-107].

[1872] «"Va pensiero"…», ό.π. σελ. 34

[1873] «Liberty On (and Off) the Barricades…», ό.π., σελ. 107. Αναφερομένη η συγγραφέας σε «ένα χορωδιακό που ο Ricordi εκτύπωσε το 1848, το "Canto degli italiani" του Pietro Cornali», θεωρεί πως αυτό «μπορεί πιθανόν να αποτελεί μιαν ένδειξη ως προς το τι ήθελαν ν' ακούν και να τραγουδάνε τα Μιλανέζικα ακροατήρια κατά τις στιγμές της επαναστατικής έξαψης. Δημοσιευμένο στο τελευταίο τεύχος της *Gazzetta Musicale di Milano* προκειμένου να παρουσιαστεί προτού οι Αυστριακοί επιστρέψουν στο Μιλάνο (26 Ιουλίου 1848), το χορωδιακό του Cornali μπορεί προφανώς να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτικό του μεγάλου αριθμού τέτοιων δημοφιλών κομματιών που δημοσιεύτηκαν κατά τη διάρκεια του έτους». (Αυτόθι. Το πλήρες κείμενο του χορωδιακού βλ. αυτ., σελ. 107-108).

εκείνα που να καταδεικνύουν πως «οι όπερες του Verdi κατείχαν μια ξεχωριστή θέση» στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της εποχής του[1874].

Όπως επισημαίνει η Smart πάντως, «η φήμη του Verdi ως του "βάρδου του Risorgimento" σαφώς αποκτούσε δυναμική όσο προχωρούσε ο 19ος αιώνας», ενώ «μάλλον έφτασε στο αποκορύφωμά του με την απόδοση του "Va pensiero" από τους πενθούντες στην κηδεία του Verdi το 1901. Αυτό το τελευταίο "αυθόρμητο" ξέσπασμα, που συμβαίνει να έχει πραγματοποιηθεί υπό την καθοδήγηση του Toscanini και υποστηριχτεί από τη χορωδία και την ορχήστρα του La Scala, φαίνεται ως το τέλειο σύμβολο μιας μακράς πορείας μυθοποίησης εκ των υστέρων, στην οποία η σημασία της μουσικής για το Risorgimento απωθείται όλο και περισσότερο πίσω στον χρόνο, με τον νοσταλγικό/ποιμενικό ύμνο "Va pensiero" να διαδραματίζει έναν όλο και πιο κεντρικό ρόλο»[1875].

2.4.2. *I LOMBARDI*

Atto Quarto. Coro di Crociati e Pellegrini.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1980-87). Catalog A 5527.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Μολονότι εξ επόψεως ιστορικής τα διαδραματιζόμενα στη Δ΄ Πράξη των *Λομβαρδών* ουδόλως σχετίζονται με εκείνα του Γ΄ Μέρους της αμέσως προηγούμενης όπερας, τους ευρισκόμενους εν αιχμαλωσία Ιουδαίους του 6ου π.Χ. αιώνα και τους εξαντλημένους από τη δίψα και τις άλλες κακουχίες Σταυροφόρους του 11ου αιώνα συνδέει ένα διαχρονικό, αναλλοίωτο συναίσθημα: η αγάπη προς την πατρίδα. Ως εκ τούτου, η σχέση του παρόντος χορωδιακού «των Σταυροφόρων και των Προσκυνητών» με αυτό της προηγηθείσης ενότητας είναι προφανής, επισημαίνεται δε από το σύνολο σχεδόν των μελετητών.

Ο Budden θεωρεί πως «είναι σχεδιασμένο πανομοιότυπα με το "Va, pensiero", με ξεκάθαρο σκοπό να επαναλάβει την επιτυχία εκείνου»[1876]. Ωσαύτως και ο Arblaster, ο οποίος μάλιστα το θεωρεί και ως περίπου το ίδιο επιτυχημένο «με το προηγηθέν», καθώς «επί μακρόν ήταν τόσο δημοφιλές, όσο εκείνο»[1877]. Την στενή σχέση των δύο χορωδιακών εξ επόψεως επεξεργασίας επισημαίνουν επίσης τόσο ο W. A. Herrmann[1878] όσο και ο J. Kerman, ο οποίος όμως θεωρεί το παρόν ως «δυστυχώς κατώτερο» τόσο σε σχέση με το *Va, pensiero*, όσο και με «το κατά πολύ απλούστερο χορωδιακό της τελικής σκηνής, "Te lodiamo, gran Dio di vittoria"»[1879] (βλ. κάτωθι, σελ. 510).

Κατά τον R. Parker, «μια ματιά στο κείμενο» του παρόντος χορωδιακού «είναι επαρκής προκειμένου να διαπιστώσουμε πως το πρότυπο είναι αναμφίβολα το χορωδιακό "Va pensiero" από τη Γ΄ Πράξη του *Nabucco* […]. Κάθε κείμενο αποτελείται από τέσσερα τετράστιχα, δεκαέξι στίχους (όχι, φυσικά, ιδιαίτερα

[1874] «"Va pensiero"…», ό.π., σελ. 37-38.
[1875] «Liberty On (and Off) the Barricades…», ό.π., σελ. 109.
[1876] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 132.
[1877] Ό.π., σελ. 101.
[1878] Ό.π., σελ. 128-130, όπου παρατίθεται και συνοπτική αναφορά στις ομοιότητες των δύο χορωδιακών.
[1879] «Two Early Verdi Operas…», ό.π., σελ. 300.

ασυνήθιστο για ένα χορωδιακό) και, μολονότι το σχήμα της ομοιοκαταληξίας είναι διαφορετικό, η εξέλιξη των συναισθημάτων είναι εντυπωσιακά παρόμοια»[1880].

Με εξαίρεση ωστόσο τη νοσταλγία της πατρίδας και τον ασίγαστο πόθο της επιστροφής σ' αυτήν, οι ευρισκόμενοι στο μνημείο της Ραχήλ Σταυροφόροι εμφανίζονται εν προκειμένω με διαφορετική ψυχολογία σε σχέση με τους Ιουδαίους οπερατικούς προκατόχους των. Οι «μαχητές του Σταυρού» έχουν περιέλθει στην παρούσα περίσταση *οικειοθελώς*, προασπιζόμενοι την πίστη του Χριστού. Σε αντίθεση με τους νοσταλγούς στις όχθες του Ευφράτη Ιουδαίους, γνωρίζουν πως τα όσα υφίστανται περιπλανώμενοι στα βάθη της Ανατολής, μακράν της αγαπημένης τους Λομβαρδίας, δεν είναι αποτέλεσμα τιμωρίας για τις αμαρτίες τους προς τον Θεό των πατέρων τους, αλλά, αντίθετα, πρόκειται για τις δοκιμασίες που οφείλει να υφίσταται όποιος επιθυμεί να λέγεται μαθητής του Χριστού. Η διαφορά αυτή ως προς την ψυχολογία ανάμεσα στους δύο λαούς-πρωταγωνιστές αποδίδεται από τον Verdi ήδη από τα πρώτα μέτρα της ορχηστρικής εισαγωγής στο παρόν χορωδιακό. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο κατ' αρχάς πως η ενορχήστρωση και των 9 μέτρων που απαρτίζουν την εν λόγω εισαγωγή ανακαλεί σε σημαντικό βαθμό την αντίστοιχη από το χορωδιακό των Εβραίων αιχμαλώτων, καθώς σε αμφότερες τις περιπτώσεις το unisono των εγχόρδων εναλλάσσεται με τις συγχορδίες των ξυλίνων πνευστών. Όμως οι δύο εισαγωγές διαφοροποιούνται αισθητά εξ επόψεως *ύφους*. Σε αντίθεση με τον δραματικό τόνο που προσλαμβάνει η εναρκτήρια περίοδος στο «Va, pensiero», αρχικά με τα απροσδιόριστα τονικώς χαμηλόφωνα περάσματα των εγχόρδων και στη συνέχεια με το ξέσπασμα ολόκληρης της ορχήστρας στη Φα δίεση ελάσσονα, η αντίστοιχη περίοδος στο παρόν χορωδιακό παρουσιάζει εξ αρχής ξεχωριστό μελωδικό ενδιαφέρον, όπου το σύνολο της ομάδας των εγχόρδων αποδίδει *pp* και *sotto voce* το θέμα του χορωδιακού, ενώ οι διακριτικές παρεμβάσεις των πνευστών προετοιμάζουν κατάλληλα την είσοδο της χορωδίας (Kalmus, σελ. 1-3, μ. 3).

Οι δύο πρώτες στροφές του κειμένου δεν είναι παρά μια προσευχή προς τον Κύριο, μια «υπόμνηση» προς Αυτόν της υπόσχεσής Του προς τους Σταυροφόρους, που πρόθυμοι έσπευσαν στο κάλεσμα του Πέτρου του Ερημίτη:

O Signore, dal tetto natio

Cì chiamasti con santa promessa;

Noi siam corsi all' invito d' un pio,

Giubilando per l' aspro sentier.

Δεν παραλείπουν ωστόσο οι Σταυροφόροι, παρότι προσευχόμενοι, να εκφράσουν και κάποιο «παράπονο» προς τον Θεό, καθώς νιώθουν εγκαταλελειμμένοι και αβοήθητοι στα βάθη της Ανατολής˙ δικαιώνουν δε την τόλμη τους να διαμαρτυρηθούν ενώπιον του Κυρίου με τον φόβο μιας πιθανής αποτυχίας της «ιερής» αποστολής τους, που θα είχε ως συνέπεια τη δυσφήμισή Του από πιστούς και απίστους. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Parker, «στο μέσον του κειμένου και στο δεύτερο τετράστιχο σε αμφότερες τις περιπτώσεις δηλώνεται ο καθαυτό σκοπός του ποιήματος»: στον *Nabucco* «η νοσταλγία για τη χαμένη πατρίδα» ("*Oh mia patria sì bella e perduta! / Oh membranza sì cara e fatal!*")»[1881], ενώ στους *Λομβαρδούς* η αγωνία για τη νικηφόρα

[1880] *«Arpa d' or fatidici vati», The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1997, σελ. 50.
[1881] Αυτόθι.

έκβαση της μάχης ενάντια στους απίστους καταπατητές των ιερών προσκυνημάτων, η δικαίωση του εγχειρήματος της Σταυροφορίας:

Ma la fronte avvilita e dimessa

Hanno i servi già baldi e valenti!

Deh! Non far che ludibrio alle genti

Sieno, Cristo, i tuoi fidi guerrier!

Κατά τον ίδιο μελετητή, εμφανείς είναι οι ομοιότητες των δύο χορωδιακών και σε επίπεδο μουσικής επεξεργασίας. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «όμοια με το "Va pensiero", το παρόν χορωδιακό είναι δομημένο εξ ολοκλήρου από τετράμετρες φράσεις (και πάλι οκτώ από αυτές, η μία μετά την άλλη)», ενώ και εν προκειμένω διαπιστώνει μια «τάση για έναν "τραγουδιστό" ρυθμό». Περαιτέρω ο συγγραφέας επισημαίνει ομοιότητες και «σε άλλα μουσικά επίπεδα», με το *O Signore*, «όπως και το "Va pensiero", να βασίζεται στο πλέον απλούστερο από τα Ιταλικά "λυρικά πρότυπα", με το αρχικό τμήμα a a^1 b a^1 μάλιστα να παρουσιάζει μιαν εξαπλουστευμένη εκδοχή της συνήθους μορφής, όπου η τελική "a" φράση να είναι τυπικά ένα " a^2", μια επιπλέον παραλλαγή της αρχικής πρότασης»[1882].

Σε κάθε περίπτωση ο «προσευχητικός» χαρακτήρας των παραπάνω στίχων έτυχε ιδιαίτερης προσοχής από τον συνθέτη. Αυτό καταδεικνύει κατά πρώτον η ορχηστρική συνοδεία με την οποία πλαισιώνει το εκφραστικό cantabile χορωδιακό unisono, όπου η μελωδία υποβαστάζεται αδιαλείπτως από συμπαγείς συγχορδιακούς σχηματισμούς, ομοειδείς ρυθμικά με αυτήν και αποδιδόμενους από την γνωστή για τον θρησκευτικό τόνο που αποπνέει ομάδα των χαλκίνων πνευστών (τρομπέττες, τρομπόνια και cimbasso), στην οποία προστίθενται και τα φαγκόττα. Περαιτέρω ο νοσταλγικός χαρακτήρας της προσευχής γίνεται αισθητός από την συνεχή χρωματική κίνηση των αρμονικών σχηματισμών, επακόλουθο της οποίας είναι και η συχνή παρουσία συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, καθώς και παρενθετικών δεσποζουσών κατά την απόδοση των δύο πρώτων στίχων της δεύτερης στροφής[1883] (Kalmus, σελ. 3, μ. 4 – σελ. 8, μ. 2).

Η κλιμάκωση που επιφέρει στην τρίτη στροφή του *Va, pensiero* η μετάβαση στην περιοχή της Δεσπόζουσας[1884] επέρχεται και στο παρόν χορωδιακό, με ταυτόχρονη μεταβολή ύφους τόσο στη μελωδική γραμμή της χορωδίας, όσο και στην ορχηστρική συνοδεία. Η ανάμνηση από τους Σταυροφόρους των φυσικών καλλονών της πατρίδας τους «με ένα είδος Αρκαδικής εξαγγελίας για φυσικά φαινόμενα»[1885] – *Oh fresc' aure volanti sui vaghi / Ruscelletti de' prati Lombardi* – εμπνέει στον συνθέτη μια λυρικότερου χαρακτήρα μελωδική επεξεργασία, που γίνεται άμεσα αισθητή με την προσθήκη της υποκείμενης 3ης στη γραμμή της χορωδίας, ενώ η ορχηστρική συνοδεία,

---

[1882] Αυτόθι, σελ. 75.

[1883] Εστιάζοντας ωστόσο ο Parker στις «δύο πρώτες φράσεις, "a" και "a^1"» και επισημαίνοντας πως «αμφότερες αρχίζουν και τελειώνουν στην τονική», θεωρεί πως το παρόν *λυρικό πρωτότυπο* είναι, εξ επόψεως αρμονικής, «πρωτοφανές με την απουσία σε αυτό τονικών παραλλαγών». Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «είναι τουλάχιστον συζητήσιμο πως το "O Signore" είναι αυτό που θα μπορούσε κάποιος να αποκαλέσει "μονότονο": απουσιάζουν από αυτό καθοριστικές κινήσεις πέραν της αρχικής τονικότητας, σχεδόν καμία δυνατότητα ενός δυναμικού τονικού κλεισίματος στο τέλος» (αυτ.).

[1884] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 107.

[1885] Parker, *«Arpa d' or…*, ό.π., σελ. 50.

πέραν του διπλασιασμού των φωνών, αναλαμβάνει να «υπογραμμίσει» και τις αναφορές του κειμένου στα Λομβαρδικά τοπία, μ' έναν επαναλαμβανόμενο τριλλισμό στο φλάουτο (Kalmus, σελ. 8, μ. 3 – σελ. 11, μ. 1).

Την μέχρι τώρα τονική σταθερότητα ωστόσο διαδέχονται δυο ξεχωριστές τονικές μεταβολές κατά την απόδοση των δύο πρώτων στίχων της τελευταίας στροφής – *Dono infausto, crudele è la mente / Che vi pinge sì veri agli sguardi*: η έντονη συγκίνηση που διακατέχει τους Λομβαρδούς στη σκέψη και μόνο της πατρίδας τους απηχείται αρχικά με την εισαγωγή της τονικότητας της Μι ύφεση μείζονος, επικυρωμένη με μια ιδιαίτερα εμπλουτισμένη πτώση, όπου ξεχωρίζει το unisono των εγχόρδων. Όμως ακόμη πιο δραματική είναι στον επόμενο στίχο η έκφραση του πόνου που τελικά γεννά στις ψυχές των διψασμένων εν μέσω της ερήμου Σταυροφόρων η όλη ανάμνηση την όμορφης γης των προγόνων τους: ο συνθέτης αφήνει τώρα να εκφραστούν τα συναισθήματα του πλήθους μεταβάλλοντας άρδην τη δυναμική σε *pp*, μεταβάλλοντας και πάλι το τονικό πλαίσιο, τώρα στην περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης (Kalmus, σελ. 11, μ. 2 – σελ. 12, μ. 1). Περισσότερο συμβατική η απόδοση του ακροτελεύτιου διστίχου, που, όπως και στον *Nabucco*, «μας αφήνει με μια νότα λύπης, μιας υπόμνησης της παρούσας θλίψης στο φως της χαμένης ευτυχίας»[1886]:

Ed al labbro più dura e concente

Fa la sabbia d' un arido suol!...

Τόσο η μελωδική όσο και η αρμονική του επεξεργασία παρουσιάζονται σχεδόν ταυτόσημες με εκείνες της πρώτης στροφής, όμως με αναβαθμισμένο τον ρόλο των ξυλίνων πνευστών, και συγκεκριμένα με το φλάουτο να επαναλαμβάνει τους τριλλισμούς του ενισχυόμενο τώρα από το ottavino, αλλά και με τα «συνεχή τιτιβίσματα και κελαρύσματα» από τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας που «επικαλύπτουν» την τελευταία περίοδο του κομματιού και τα οποία, κατά τον Budden, «αφαιρούν κάτι από τη μεγαλοπρέπεια» του κομματιού[1887] (Kalmus, σελ. 12, μ. 2 – σελ. 16).

Κατά τον Parker ωστόσο, «παρά τις παραπάνω προφανείς σημασιολογικές ομοιότητες» που παρουσιάζουν τα δύο προαναφερθέντα χορωδιακά, «η πλέον άμεσα εντυπωσιακή σχέση μεταξύ των δύο κειμένων είναι στο μέτρο. Το καθένα είναι διαμορφωμένο σε *δεκασύλλαβους στίχους* [*decasillabi*], στον ποιητικό αυτόν τύπο τον τόσο συχνά σχετιζόμενο με ποιητές της εποχής του Risorgimento». Κατά τον μελετητή, πρόκειται ασφαλώς για «το πλέον ξεχωριστό και εμφανές απ' όλα τα Ιταλικά ποιητικά μέτρα: υπάρχουν τρεις τονισμοί ανά στίχο», όταν «κανένα άλλο μέτρο σε κοινή χρήση κατά την περίοδο αυτή δεν έχει παραπάνω από δύο», ενώ οι εν λόγω τονισμοί «πέφτουν κατά κανόνα στην τρίτη, έκτη και ένατη συλλαβές, καθιστώντας σχεδόν αναπόφευκτο έναν τρίπτυχο αναπαιστικό ρυθμό ("Va pensi*e*ro sul*l*' *a*li do*ra*te"). Αυτό έχει προφανείς επιπτώσεις για τη μουσική επεξεργασία, για τις οποίες ο Verdi ήταν, ασφαλώς, καλά ενημερωμένος»[1888], δικαιώνοντας τον λιμπρετίστα του F. M. Piave, όταν κατά την ολοκλήρωση του κειμένου για το χορωδιακό «Si ridesti il Leon di Castiglia» στη Γ΄ Πράξη του *Ernani* αναγνώριζε «την εμφάνιση ενός ξεχωριστού χορωδιακού είδους στον πρώιμο Verdi»[1889], «ένα επιτυχημένο στυλ με το οποίο ο συνθέτης ήταν ήδη

[1886] Parker, *«Arpa d' or*…, ό.π., σελ. 50-51.
[1887] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 132.
[1888] *«Arpa d' or*…, ό.π., σελ.. 51.
[1889] Αυτόθι, σελ. 81.

ταυτισμένος και από το οποίο, πιθανόν, θα μπορούσε να ενθαρρυνθεί ώστε να επωφεληθεί και πάλι»[1890].

Jérusalem

Acte deux. Chœur des Pelerins
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας το συγκεκριμένο χορωδιακό μετατίθεται στο μέσον περίπου της Β΄ Πράξης, αμέσως έπειτα από την βασισμένη στην «Cabaletta della Visione» (της Δ΄ Πράξης των Λομβαρδών) *Πολωνέζα* της Hélène[1891]. Καθώς το εν λόγω χορωδιακό βρίσκεται τώρα μακριά από τη «λύση» του δράματος και σε διαφορετικό σημείο της όλης πλοκής, όπου ομάδες οδοιπόρων που έχουν χαθεί στην έρημο ζητούν απεγνωσμένα βοήθεια, «τόσο οι λιμπρεττίστες, όσο και ο συνθέτης θεώρησαν πως είναι εφικτό να συμμαζέψουν κάπως το κομμάτι στην αρχή του. Οι λιμπρεττίστες το έκαναν συσχετίζοντας την ταλαιπωρία των προσκυνητών πολύ συγκεκριμένα με τη δίψα από την οποία υποφέρουν», ενώ ο συνθέτης «αφαιρώντας την παλαιά εισαγωγή, με τη χαρακτηριστική αύρα της εκκλησιαστικής λιτανείας ενός Κυριακάτικου πρωινού και γράφοντας μια καινούρια, που να συνάδει πολύ περισσότερο εκφραστικά»[1892]. Συγκεκριμένα, το μοτίβο πάνω στο οποίο στηρίζεται η εν λόγω εισαγωγή βασίζεται στην *οξυμμένη 4η βαθμίδα* της τονικότητας, που, εκτεινομένη ως την 6η βαθμίδα δημιουργεί το ιδιαίτερα εκφραστικό διάστημα της *ελαττωμένης 3ης*. Ακριβώς εκεί, καθώς η κραυγή πόνου που φαίνεται να απηχείται από το συγκεκριμένο διάστημα μοιάζει να «κορυφώνεται» χωρίς ανταπόκριση, ακούγονται οι φωνές των γυναικών: *Ô mon Dieu!*, ενώ με υπόβαθρο ανάλογες μελωδικές και αρμονικές σχέσεις κινούνται και οι υπόλοιπες φωνές της χορωδίας: «με τις ασυνόδευτες, σε ύφος απαγγελίας κραυγές δυστυχίας, με τη χρωματική αρμονική της κίνηση και με την όμοια με στεναγμό ενορχήστρωσή της» η καινούρια αυτή εισαγωγή είναι «εξ ολοκλήρου υποβλητική των συναισθημάτων της απόγνωσης και της ταλαιπωρίας» που καταδυναστεύουν τους προσκυνητές[1893] (Escudier, σελ. 142-143, μ. 10).

Αντίθετα το καθαυτό μέρος του χορωδιακού παραμένει αυτούσιο με εκείνο της πρότερης εκδοχής. Για λόγους ευνόητους, οι λιμπρεττίστες έκριναν σκόπιμο να «παραφράσουν τον Solera στους τελευταίους στίχους του ποιητικού κειμένου, ώστε οι κελαρυστές και οι τριλλίζουσες συνθέσεις που είχαν επινοηθεί ως η μουσική απεικόνιση για το "δροσερό αεράκι που φυσά πάνω από τα όμορφα ρυάκια της Λομβαρδίας" να ταιριάσουν με ανάλογη επιτυχία στις "κρυστάλλινες μακρινές πηγές"», ενώ ο συνθέτης «προσέθεσε στην ορχήστρα κορνέττες χάριν του Γαλλικού γούστου»[1894] (Escudier, σελ. 143, μ. 11 – σελ. 147).

[1890] Αυτόθι, σελ. 48.
[1891] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 351.
[1892] Kimbell, *Verdi's First Rifacimento*…, ό.π., σελ. 19.
[1893] Αυτόθι.
[1894] Αυτόθι.

2.3. Θρησκευτικές τελετές «πατριωτικού» χαρακτήρα

2.3.1. Τελετές προπαρασκευής για τη μάχη.

2.3.1.1. *LA BATTAGLIA DI LEGNANO*

Atto Terzo. Introduzione, Scena e Giuramento.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A 4611.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68943-Verdi_-_La_battaglia_di_Legnano_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Ο συσχετισμός θρησκευτικής πίστης και αφοσίωσης στο καθήκον προς την πατρίδα με φόντο την προετοιμασία για μια επικείμενη πολεμική αναμέτρηση εκφράζεται στην 1η Σκηνή της Γ΄ Πράξης της συγκεκριμένης όπερας με έναν ιδιαίτερα ξεχωριστό τρόπο. Όπως ήδη γνωρίζουμε από το τέλος της προηγούμενης Πράξης, οι κάτοικοι του Como με επικεφαλής τον Arrigo και τον Rolando, έχουν αποφασίσει ν' αντισταθούν σθεναρά στις ιταμές προκλήσεις του Federico Barbarossa, με την πίστη τους προς τον Θεό ν' αποτελεί γι' αυτούς εγγύηση για τη νικηφόρα έκβαση του αγώνα τους[1895]. Ανάλογα η προετοιμασία των Ιπποτών του Θανάτου, ομάδας απαρτιζομένης «από ειδικά επιλεγμένες μονάδες μαχητών, ειλημμένες από τη Λομβαρδική Λεγεώνα» και με αποστολή «να πολεμήσουν μέχρι θανάτου, αν κριθεί αναγκαίο, προς υπεράσπιση της πατρίδας τους»[1896], έχει σαφώς θρησκευτικό υπόβαθρο. Οι σχετικές επισημάνσεις του λιμπρέττου είναι ως προς αυτό σαφείς, ιδίως όσον αφορά στον τόπο σύναξης των Ιπποτών: πρόκειται για τον *υπόγειο θόλο* της βασιλικής του Αγίου Αμβροσίου στο Μιλάνο – *Volte sotterranee nella basilica di S. Ambrogio in Milano*. Ταυτόχρονα όμως δεν απουσιάζει από τον παραπάνω χώρο και το στοιχείο εκείνο που εμπνέει τους συναγμένους αγωνιστές στον αγώνα τους και που υπενθυμίζει αδιαλείπτως σ' αυτούς το πρακτέον: ο χώρος είναι διάσπαρτος από φρεσκοσκαμμένους τάφους – *sparse di recenti sepolcri* –, κάτω από τους οποίους βρίσκονται θαμμένοι αδέρφια και γονείς, που λίγο πριν άφησαν την τελευταία τους πνοή στα πεδία των μαχών.

Τον ιερό αυτόν χώρο επιλέγουν οι Ιππότες του Θανάτου προκειμένου «να ανανεώσουν τον επίσημο όρκο τους, σύμφωνα με τον οποίο ή θα εκδικηθούν για τη σφαγή των συγγενών τους, ή θα πεθάνουν στη μάχη»[1897]:

Fra queste dense tenebre,
fra il muto orror di questi consci avelli,
sull' invocato cenere
de padri qui giacenti e de' fratelli,
ripetasi l' accento
del sacro e formidabil giuramento.

Ιδιαίτερο είναι το ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή της παρούσης στροφής εξ επόψεως *μετρικής*, καθώς ο Cammarano προσφεύγει εν προκειμένω στη χρήση «μικτών στίχων», και συγκεκριμένα επτασύλλαβου (*settenario*) εναλλάξ με ενδεκασύλλαβο

[1895] Βλ. σελ. 440-442 της παρούσης διατριβής.
[1896] Lewsey, ό.π., σελ. 68.
[1897] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 407.

(*endecasillabo*). Κατά τον J. Black πρόκειται για μια μέθοδο στην οποία προσέφευγε ο λιμπρεττίστας *προς αποφυγή μονοτονίας*, και την οποία, «έπειτα από δύο πρώιμα λιμπρέττα του, διατήρησε για χαρακτηριστικά κομμάτια ασυνήθιστου ενδιαφέροντος»[1898]. Γενικότερα το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης Σκηνής επισημαίνεται από το σύνολο σχεδόν των μελετητών του έργου του συνθέτη. Ο G. Baldini την κατατάσσει στις «άριστα σχεδιασμένες, ιδιαίτερα στοχαστικές σελίδες» της όπερας (μαζί με την Οβερτούρα και ολόκληρη τη Δ΄ Πράξη[1899]), ο A. Basevi τη θεωρεί ως μια Σκηνή «όχι χωρίς πλεονεκτήματα»[1900], ενώ ο W. Berger χαρακτηρίζει τη μουσική για την εν λόγω «στατική σκηνή ιεροτελεστίας» ως «σκοτεινή και ζοφερή», θεωρώντας πως «αποτυγχάνει στο να είναι αληθινά σπαρακτική»[1901]. Εστιάζοντας, εξάλλου, ο J. Black στις ποιητικές μορφές στις οποίες προσφεύγει εν προκειμένω ο λιμπρεττίστας (όπως στους μόλις αναφερθέντες «μικτούς στίχους»), θεωρεί την όλη Σκηνή ως «ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα κομμάτια που έγραψε ποτέ ο Cammarano», επισημαίνοντας μάλιστα τον χαρακτηρισμό της από τον ίδιο ως *pezzo concertato*, ή, «ίσως απλούστερα, giuramento»[1902]. Ο C. Osborne τέλος, θεωρεί πως «η συνωμοτική ατμόσφαιρα» της σκηνής «αποδίδεται θαυμάσια στο ορχηστρικό πρελούντιο», χαρακτηρίζοντας γενικότερα «την ορχηστρική γραφή» καθ' όλη τη διάρκεια αυτής ως «αντάξια του Beethoven»[1903].

Ο J. Budden επισημαίνει και την άμεση σχέση της Σκηνής με την Grand Opéra. Παράλληλα, συγκρίνοντας την ανάλογου χαρακτήρα μουσική από το πρελούντιο της Γ΄ Πράξης του *Ernani* με την παρούσα *Introduzione*, αλλά και την αναλόγου περιεχομένου σκηνή της *Congiura* που έπεται με το παρόν *Giuramento*, επισημαίνει μια σαφή αναβάθμιση της ικανότητας του συνθέτη ως προς την απόδοση σκηνών δραματικού περιεχομένου[1904]. Αναλύοντας περαιτέρω την επισήμανση αυτή του μελετητή, θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε αυτή την εξέλιξη, αναφερόμενοι αφ' ενός στην αρμονική επεξεργασία και αφ' ετέρου στην ορχηστρική συνοδεία.

Ως προς την πρώτη παράμετρο πρέπει να τονίσουμε πως, παρά το γεγονός ότι στην πέμπτη κατά σειράν όπερα του συνθέτη «η μελωδία με τους σπειροειδείς της ελιγμούς φέρει ένα ασυνήθιστο για τον πρώιμο Verdi αρμονικό φορτίο»[1905], το τονικό πλαίσιο της Ντο ελάσσονος (Πρελούδιο) ή της Σι ελάσσονος (*Congiura*) ορίζονται σαφέστατα ήδη από την πρώτη συγχορδία, ενώ οι εμπλουτισμένες πτώσεις ουδόλως θολώνουν τον τονικό ορίζοντα. Αντίθετα η τονικότητα της Λα ελάσσονος στην παρούσα *εισαγωγή* μόνο έμμεσα υπονοείται. Στη θέση της καθιερωμένης συγχορδίας της Τονικής ο συνθέτης προκρίνει εν προκειμένω μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, ενώ «μια αλυσσίδα Δεσποζουσών με 7η απομακρύνει τη μουσική από το τονικό της κέντρο, πριν να επιστρέψει σε αυτό με μια ισχυρή πτώση στη Λα ελάσσονα»[1906]. Η εν λόγω αρμονική επεξεργασία εμμέσως πλην σαφώς δηλώνει την «αδιαφορία» του συνθέτη για τονική σαφήνεια και την επιθυμία του να αποδώσει την έντονα φορτισμένη όσο και βαρειά ατμόσφαιρα του κοιμητηρίου της Βασιλικής, αλλά και μια θρησκευτική ατμόσφαιρα αναμεμιγμένη με έντονο *μυστικισμό*, ή και μ' ένα πνεύμα συνωμοτικό.

[1898] Ό.π., σελ. 265-266.
[1899] Ό.π., σελ. 150-151.
[1900] Ό.π., σελ. 134.
[1901] Ό.π., σελ. 190.
[1902] Ό.π., σελ. 189.
[1903] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 197.
[1904] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 407.
[1905] Αυτόθι, σελ. 161.
[1906] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 205.

Περαιτέρω η χρήση της παραπάνω συγχορδίας (καθώς και των ομοειδών που έπονται) για λόγους «περιγραφικούς» δεν μπορεί να αποκλειστεί: πίσω από την εναρκτήρια συγχορδία διαφαίνονται οι *φρεσκοσκαμμένοι τάφοι* των Ιταλών πατριωτών, ενώ παράλληλα γίνεται αισθητή και η βαρειά ατμόσφαιρα των κατακομβών. Τέλος, δεν θα ήταν άσκοπο να εννοήσουμε και τους *Ιππότες του Θανάτου* να κατέρχονται *poco a poco, ed in silenzio*, προ(σ)καλώντας τον θάνατο, πρώτα με την ενδυμασία τους και στη συνέχεια με τον όρκο τους.

Όμως αν και συχνά εμφανιζόμενες οι παραπάνω συνηχήσεις στα πρώτα 10 μέτρα του πρελουδίου, δεν κυριαρχούν ολοκληρωτικά, ώστε να δημιουργείται αίσθημα γενικότερης σύγχυσης και ασάφειας. Αντίθετα εναλλάσσονται με τις συγχορδίες, της Τονικής ή της Δεσπόζουσας, εξασφαλίζοντας έτσι μια ισορροπία ανάμεσα στην ιδιαίτερα βαρυμμένη ψυχολογία των προσώπων και στην ιερότητα τόσο του χώρου, όσο και της πράξης που πρόκειται να τελεστεί.

Η τόσο ξεχωριστή αρμονική επεξεργασία ωστόσο καθίσταται αποτελεσματική και επιτυχής χάρη στην ιδιαίτερα επιλεκτική ενορχήστρωση. Όπως επισημαίνει και ο Budden, «τόσο η εισαγωγή όσο και το εναρκτήριο χορωδιακό (*Fra queste dense tenebre*) είναι ενορχηστρωμένα για φαγκόττα, τρομπέττες, τρομπόνια, cimbasso, μαζί με χαμηλά έγχορδα και τύμπανα […]»[1907]. Εστιάζοντας περαιτέρω ο συγγραφέας στις λεπτομέρειες της παρούσας ενορχήστρωσης, επισημαίνει: «κάποτε, μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι θα είχε προσθέσει στις συγχορδίες κόρνα και κλαρινέττα˙ όμως αυτά θα είχαν αμβλύνει το αίσθημα κινδύνου και θα μείωναν την αίσθηση της παγερής ατμόσφαιρας και του μυστηρίου»[1908]. Τέλος, η οκτάμετρη κατάληξη της παρούσης Introduzione, αμέσως πριν την είσοδο της χορωδίας, με «την αλυσσίδα από δεσπόζουσες με 7η»[1909], προαναγγέλλει την ορχηστρική άποψη του Ravel για τις *Κατακόμβες* του Mussorgsky (Tableaux d' une Exposition – Catacombae [*Sepolchrum Romanum*]), καθώς η απεικόνιση του συγκεκριμένου *Πίνακα* είναι όμοια με τον χώρο εντός του οποίου φέρεται να πραγματοποιείται η παρούσα Σκηνή (Kalmus, σελ. 308-312, μ. 4).

Το «μουντό εισαγωγικό χορωδιακό» στο οποίο, όπως καταδεικνύεται στην παραπάνω στροφή, «οι Ιππότες του Θανάτου στα πλαίσια μιας τελετής με θρησκευτικό χαρακτήρα δεσμεύονται να εκδικηθούν για τους προγόνους τους»[1910] διακρίνεται για την εξαιρετικά λιτή, συγκρατημένη μελωδική του γραμμή – ένα unisono διπλασιαζόμενο από την τρομπέττα, το φαγκόττο και το τρομπόνι (Kalmus, σελ. 312, μ. 5 – σελ. 315, μ. 3). Όμως ο σύντομος αλλά και φλογερός λόγος του Arrigo, που μόλις προσέρχεται στον συγκεκριμένο χώρο, οδηγεί τη Σκηνή στην τελική της ευθεία. Ο ήρωας «επιβεβαιώνει την αλληλεγγύη του» προς τα μέλη της επίλεκτης ομάδας αγωνιστών και «υπόσχεται αφοσίωση μέχρι θανάτου, αν κριθεί αναγκαίο, για την ανεξαρτησία της Ιταλίας. Οι ιππότες συμφωνούν πως ο Arrigo είναι ένας άξιος νεοσύλλεκτος»[1911] – *Lombardo e prade egli è!* Στη συνέχεια «απευθύνονται στον ηλικιακά μεγαλύτερο ανάμεσά τους», ο οποίος με τη σειρά του «διατάζει τον Arrigo να γονατίσει μπροστά από έναν τάφο και στη συνέχεια τον περιβάλλει με τη ζώνη του. Οι ιππότες διασταυρώνουν τα ξίφη τους πάνω από το κεφάλι του Arrigo, ενώ στη

[1907] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 407. Η μίξη των ηχοχρωμάτων των δύο τελευταίων «ομάδων» αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς σε αυτήν στηρίζεται στα πρώτα μέτρα της Εισαγωγής η συνεχής ανάκρουση του γνωστού «μοτίβου του θανάτου» στην ρυθμική εκδοχή του *διπλού ιάμβου* (F. Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 193).

[1908] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 205.

[1909] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 407.

[1910] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 121.

[1911] Lewsey, ό.π., σελ. 68.

συνέχεια τον σηκώνουν στα πόδια του. Όλοι τον εναγκαλίζονται. Στο τέλος, όταν και ο Arrigo βγάζει το ξίφος του από τη θήκη, οι ιππότες απαγγέλλουν με μια φωνή τον όρκο τους»[1912]:

Giuriam d' Italia por fine ai danni
cacciando oltr' Alpe i suoi tiranni.
ria che ritrarci, pria ch' esser vinti,
cader fra l' armi giuriano estinti.
Se alcun fra noi, codardo in guerra,
mostrarsi al voto potrà rubello,
al mancatore nieghi la terra
vivo un asilo, spento un avel:
siccome gli uomini Dio l' abbandoni
quando l' estremo suo dì verrà:
il vil suo nome infamia suoni
ad ogni gente, ad ogni età.

Το σύντομο τελετουργικό της εισδοχής του νέου μέλους στους κόλπους της «ομάδας του θανάτου» πλαισιώνει κατ' αρχάς η ορχήστρα, με μοτιβικό υλικό ειλημμένο από την προαναφερθείσα ορχηστρική εισαγωγή (Kalmus, σελ. 319, μ. 4 – σελ. 320), ενώ στην καθαυτό τελετή της ορκωμοσίας των Ιπποτών οδηγεί μια ιδιαίτερα λαμπρή, «υπεράνω κάθε επαίνου» κορύφωση[1913]. Ομοίως και το χορωδιακό *Giuriam d' Italia por fine ai danni* «είναι αντάξιο της περίστασης»[1914], ενώ η κορυφαία στιγμή του όρκου, η πτώση στο πεδίο της μάχης – *cader fra l' armi giuriamo estinti* – πλαισιώνεται από τις συνεχείς ανακρούσεις του «μοτίβου του θανάτου» στην αναπαιστική του εκδοχή, αποδιδομένου *ff* και από το σύνολο των πνευστών, συμπραττομένων των μπάσσων των εγχόρδων[1915] (Kalmus, σελ. 321-325, μ. 1)

Η επίκληση της θείας τιμωρίας για εκείνον που θα παραβεί τον όρκο του διακρίνεται σαφώς, καθώς ταυτίζεται με την εισαγωγή αρχικά της Σχετικής Μείζονος,

---

[1912] Αυτόθι.

[1913] Toye, ό.π., σελ. 288..

[1914] Αυτόθι. Ενδιαφέρουσα και η παρατήρηση του A. Basevi αναφορικά με τη σύγκριση του παρόντος χορωδιακού αλλά και της όλης Σκηνής γενικότερα με το Final 2e από τον *Guillaume Tell* του Rossini, ο οποίος, κατ' αυτόν, «επεξεργάστηκε μια παρόμοια σκηνή και δημιούργησε ένα αριστούργημα». Κατά τον συγγραφέα, στην όπερα του Rossini «μπορεί κανείς να νιώσει τη φλόγα που έκαιγε στα στήθη των Παριζιάνων – και εκείνην που, λίγους μήνες μετά από την παρουσίαση του *Guillaume Tell* στο Παρίσι, ξέσπασε εκείνες τις τρεις μέρες του Ιουλίου του 1830» (ό.π., σελ. 134).

[1915] Κατά τον F. Noske, μολονότι η συγκεκριμένη όπερα, «συγκρινόμενη με τον *Macbeth*, σίγουρα δεν αποτελεί επιτηδευμένο έργο», σίγουρα «μπορεί να θεωρηθεί ως μια από τις πλέον ολοκληρωμένες δημιουργίες του Verdi». Αναφερόμενος ο συγγραφέας ειδικότερα στη χρήση του γνωστού «μοτίβου του θανάτου», από το οποίο, όπως επισημαίνει, βρίθει η παρτιτούρα, θεωρεί πως σε καμία περίπτωση η χρήση του υστερεί εξ επόψεως δραματικής παραστατικότητας, ενώ η χρήση του στην παρούσα σκηνή σκιαγραφεί τα τεκταινόμενα «με έναν ιδιαίτερα γλαφυρό ή και εντυπωσιακό τρόπο» («The Musical Figure…», ό.π., σελ. 193).

και την επανεμφάνιση της ίδιας εκδοχής του παραπάνω μοτίβου, από μόνες τις τρομπέτες[1916]. Η επισφράγιση του αναθέματος για κάθε επίδοξο λιποτάκτη συνοδεύεται με την επικράτηση της Μείζονος Τονικής, με τη χορωδία να συμβάλλει στην πρέπουσα «υπογράμμιση» των στίχων του κειμένου εγκαταλείποντας πλέον την υποτυπώδη διφωνία και δημιουργώντας ένα ισχυρό unisono. Η βαρύτητα που επιθυμεί να δώσει ο συνθέτης στη θρησκευτική αυτή διάσταση του όρκου αποτυπώνεται κατά κύριο λόγο στην ορχηστρική συνοδεία, πάντοτε σε συνάρτηση με τις μεταβολές του τονικού πλαισίου. Προς τον σκοπό αυτό ο συνθέτης εισάγει ένα καινούριο συνοδευτικό σχήμα αποτελούμενο από εξάηχα, όπου επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι εναλλάσσονται με κατιόντα ημιτόνια, συνοδεύοντας τις επιτηδευμένες εναλλαγές έντασης της χορωδίας κατά την πρώτη «επίκληση» της θείας δίκης, ενώ η ένταση της προηγουμένης ενότητας στην Ελάσσονα Τονική επανέρχεται σε μια ενδιάμεση επανάληψη της στροφής, ταυτόχρονα με την επαναφορά της ίδιας τονικότητα, ενώ και πάλι το «μοτίβο του θανάτου» είναι εκείνο που εντείνει τη δραματική ένταση, αποδιδόμενο και πάλι στην ίδια ρυθμική εκδοχή με την προηγούμενη από τα τρομπόνια, το cimbasso και τα τύμπανα. Η ένταση όμως φτάνει στο απόγειό της (*fff*) στην τελική επικράτηση της Μείζονος, πάντα με την αδιάλειπτη παρουσία του παραπάνω συνοδευτικού σχήματος από τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά και ενός άλλου με τρίηχα στα μπάσσα, όλα παιγμένα *tutta forza* (Kalmus, σελ. 330, μ. 2 – σελ. 340).

Η κατακλείδα της Σκηνής αποτελεί άλλη μιαν έκπληξη: η θρησκευτική ατμόσφαιρα της αρχής της Πράξης επανέρχεται, σαφώς αποφορτισμένη, υπομιμνήσκοντας όμως ταυτόχρονα τον δραματικό χαρακτήρα αυτής. Το μοτίβο του εναρκτηρίου χορωδιακού εναλλάξ με εκείνο των εξαήχων, οδηγεί σε μιαν αποκλιμάκωση, καταλήγοντας όμως στην τονική ελάσσονα. Αφορμώμενος ο C. Osborne από την συγκεκριμένη κατάληξη του χορωδιακού, θεωρεί πως «η μουσική συνοχή της Σκηνής ουδόλως παραβιάζεται», καθώς, όπως επισημαίνει, «η σκοτεινή, αδιευκρίνιστη διάθεση, μέσα στην οποία η ορχήστρα άρχιζε τη σκηνή, επανέρχεται και στην ολοκλήρωση του μέρους, έπειτα από την "*fff tutta forza*" κατάληξη του χορωδιακού. Η ορχήστρα έχει τα τελευταία δεκατρία μέτρα, που είναι διάσπαρτα από υπενθυμίσεις ώστε να παίξει *ppp*»[1917] (Kalmus, σελ. 340-341).

Διαφορετική, αλλά και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η ερμηνευτική προσέγγιση του G. de Van. Αναφερόμενος κατ' αρχάς γενικότερα στα χορωδιακά της παρούσης όπερας, επισημαίνει πως «κανένα από αυτά δεν ξεπερνάει την πατριωτική φλόγα των μεγαλύτερων Βερντιανών χορωδιακών», ενώ κρίνει ως μη πειστική την ερμηνεία του Massimo Mila, ο οποίος αποδίδει το γεγονός στη «διπλή πλοκή» του λιμπρέττου, που κατ' αυτόν είναι «ταυτόχρονα εξατομικευμένη και πολιτική» και ο οποίος θεωρεί πως «παραδόξως το προσωπικό στοιχείο είναι το περισσότερο εμπνευσμένο και επιτυχημένο»[1918].

Αντίθετα ο de Van αποδίδει τη γενικότερη αλλαγή στον τρόπο γραφής του συνθέτη, που γίνεται ιδιαίτερα αισθητή από τον μάλλον μετριοπαθή τρόπο έκφρασης που διακρίνουμε στη συγκεκριμένη Σκηνή, κατά πρώτον στην απογοήτευσή του από τις αποτυχίες των συμπατριωτών του στα πεδία των μαχών το 1848, και ιδιαίτερα από την ήττα των Πιεντμοντέζων από τους Αυστριακούς τον Ιούλιο του παραπάνω έτους στην Custoza, καθώς και στην ανακατάληψη του Μιλάνου, πάλι από τους Αυστριακούς, τον Αύγουστο του ιδίου έτους, κατά την περίοδο δηλ. που επεξεργαζόταν την παρούσα «καινούργια του όπερα». Κατά τον συγγραφέα, η απογοήτευσή του αυτή «θα ωθούσε

[1916] Αυτόθι.
[1917] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 197.
[1918] Ό.π., σελ. 224.

τον Verdi προς μια περισσότερο "ρεαλιστική" αντιμετώπιση του Ιταλικού προβλήματος και προς έναν βέβαιο συντηρητισμό». Εξίσου σημαντική ωστόσο υπήρξε κατά τον παραπάνω μελετητή και «η εμπειρία του *Macbeth*», η οποία, κατ' αυτόν, «έφερε τον Verdi πρόσωπο με πρόσωπο προς μια τελείως διαφορετική όψη της ισχύος, λιγότερο κοινότοπα επική, περισσότερο διφορούμενη και περισσότερο δραματική». Η εμπειρία του αυτή εξηγεί επίσης κατά τον de Van και τη μεταστροφή του συνθέτη προς μια διαφορετική «απεικόνιση» του «πάθους για την πολιτική», που «θα προσελάμβανε εφεξής τη χροιά μιας αναμφισβήτητης απογοήτευσης, μιας περισσότερο σκοτεινής, ή και πένθιμης ατμόσφαιρας»[1919].

Ως εκ τούτου, κατά τον παραπάνω μελετητή «δεν είναι τυχαίο το γεγονός» ότι «η σφοδρότητα του όρκου *Giuriam d' Italia* δεν εξαλείφει ούτε την εντύπωση που αφήνει το λιτό πρελούδιο στη Λα ελάσσονα ούτε εκείνην από την όχι λιγότερο λιτή χορωδιακή εισαγωγή "Fra queste dense tenebre", η οποία ρίχνει ένα πέπλο πάνω από τον πατριωτισμό των ανταρτών», δημιουργώντας μιαν αίσθηση ανάλογη με εκείνην «στο μοναστήρι του Αγ. Ιούστου». Ο de Van δεν διστάζει να κάνει λόγο ακόμη και για «ένα σίγουρο σχίσμα», του οποίου *έχει καταδείξει τους προφανείς λόγους*: κατ' αυτόν «δεν υπάρχει πλέον εδώ μια ομοιόμορφα ηρωική ατμόσφαιρα, που θα πλέξει τα νήματα της δράσης σ' ένα κουβάρι. Από τον πολίτη-μέλος ενός συνόλου αναδύεται τώρα το άτομο ως ο δημιουργός της δικής του ιστορίας»[1920].

Atto Terzo. Scena ed aria. Rolando.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1933-70). Catalog A 4611.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68943-Verdi_-_La_battaglia_di_Legnano_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Όπως ήδη αναφέραμε, το θέμα της φιλοπατρίας στη συγκεκριμένη όπερα συνυπάρχει και εξελίσσεται παράλληλα με επιμέρους προσωπικά «δράματα»: κατά τον A. Arblaster, πρόκειται για μια όπερα όπου τόσο το προσωπικό όσο και το κοινό στοιχείο «εξισορροπούν και συνυφαίνονται με εξαιρετική επιδεξιότητα»[1921], ενώ ο John Black, αναφερόμενος στο θεατρικό έργο του Méry, επισημαίνει πως πρόκειται για «ένα οικογενειακό δράμα μάλλον, παρά για ένα δοκίμιο αναφορικά με την πατριωτική φλόγα: η μάχη και τα σχετικά με αυτήν γεγονότα διαμορφώνουν το πλαίσιο μάλλον, παρά την κινητήρια δύναμη για τη δράση»[1922]. Κατά την Mary Ann Smart τέλος, η απουσία στη συγκεκριμένη όπερα «ενός πατριωτικού χορωδιακού κατά τα δεδομένα του "Va, pensiero" [...] αναδεικνύει μιαν ιδιαίτερα σημαντική κανοτομία στην *Battaglia*, την μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την αντίθεση εθνικών (ή θρησκευτικών) ομάδων και την εστίαση σε οικογενειακές σχέσεις, και ιδιαίτερα στον ρόλο της μητέρας στην ανάδειξη ενός γενναίου και ενάρετου γιου για την Ιταλία»[1923].

Περίτρανη απόδειξη των παραπάνω αποτελεί, θεωρούμε, η δεύτερη Σκηνή της Γ΄ Πράξης της όπερας, όπου τη σκηνή της ορκομωσίας, «κατά την οποία ο Arrigo ενώνεται με τους Ιππότες και ορκίζονται να δώσουν ένα τέλος στα δεινοπαθήματα της Ιταλίας και να κυνηγήσουν τους κατακτητές της εντεύθεν των Άλπεων»[1924], διαδέχεται μια σκηνή στην οικία της Lida, συζύγου του Rolando, όπου έπειτα από τη σύντομη εκμυστήρευση της αγάπης της ηρωίδας για τον Arrigo από την ίδια προς την ακόλουθό

[1919] Αυτόθι, σελ. 224-225.
[1920] Αυτόθι, σελ. 225.
[1921] Ό.π., σελ. 109.
[1922] Ό.π., σελ. 118.
[1923] «Verdi, Italian Romanticism,…», ό.π., σελ. 39.
[1924] A. Arblaster, ό.π., σελ. 109.

της[1925], εισέρχεται ο σύζυγός της: ενόψει της σκληρής αναμέτρησης με τα στρατεύματα του Barbarossa, ο Μιλανέζος οπλαρχηγός, «όπως ο Έκτωρ στην Ιλιάδα έχει έλθει προκειμένου να αποχαιρετήσει αυτήν και το παιδί τους το βράδι πριν τη μάχη»[1926].

Περαιτέρω η σύντομη Σκηνή του αποχαιρετισμού αυτού πριν από τη μάχη είναι ίσως και η μοναδική όπου η πίστη προς τον Θεό και η αγάπη για την πατρίδα συναρτώνται άμεσα, δημιουργώντας μιαν αγαστή συναλληλία με φόντο τους οικογενειακούς δεσμούς. Οι τέσσερις πρώτοι στίχοι του Largo είναι εν προκειμένω αποκαλυπτικοί: θεωρώντας ο ήρωας τον θάνατό του στο πεδίο της μάχης ως πολύ πιθανό, κρίνει σκόπιμο να αφήσει στο παιδί του ως υποθήκη την υπόμνηση αφ' ενός της Ιταλικής του καταγωγής και αφ' ετέρου της αναγνώρισης του Θεού ως υπερτάτου ρυθμιστή των ανθρωπίνων πραγμάτων:

Digli ch' è sangue italico,

digli ch' è sangue mio,

che de' mortali è giudice

la terra no, ma Dio!

Η αναφορά του αυτή στον Θεό ωστόσο είναι μάλλον γενική και αόριστη, υπονοώντας απλά έναν άνθρωπο κατ' εξοχήν θρησκευόμενο, με έντονη την αίσθηση της θείας παντοδυναμίας. Οι επόμενοι δυο στίχοι αντίθετα, αποδεικνύουν την αγάπη του για την πατρίδα εκφρασμένη με τον πλέον περίτεχνο τρόπο, καθώς ο σεβασμός προς αυτήν είναι που έπεται άμεσα της θρησκευτικής πίστης:

E dopo Dio la patria

gli apprendi a rispettar.

Μολονότι ο σεβασμός προς την πατρίδα έπεται εκείνου προς τον Θεό, η παράλληλη αναφορά του Rolando προς αμφότερες τις αρετές, η μνεία της *πατρίδας* αμέσως μετά την θρησκεία είναι που εξυψώνει τη φιλοπατρία στην υπέρτατη σφαίρα των ανθρωπίνων ποιοτήτων.

Πολύ περισσότερο όμως συναρτά τις δυο αξίες σε αγαστή ενότητα η ευλογία που επικαλείται ο ήρωας τόσο για τον ίδιο, όσο και για το γιο του. Στο σημείο αυτό έρχεται και η παρέμβαση της Lida. Η ταλαιπωρημένη και καταβεβλημένη σύζυγος βιώνει την αγωνία του συζύγου της παράλληλα με το δικό της προσωπικό δράμα. Ήδη η παρουσία της στην Α΄ Πράξη δεν αφήνει περιθώρια για την παραμικρή αμφισβήτηση της φιλοπατρίας της. Τώρα όμως η ψυχολογία της είναι ήδη επιβαρυμένη, το ηθικό της έχει καμφθεί σε τέτοιο βαθμό, που να την καθιστά μάλλον ανίσχυρη να εμψυχώσει τον σύζυγό της. Θεωρώντας μια ενδεχόμενη απώλεια του Rolando ως ιδιαίτερα επώδυνη,

---

[1925] Σύμφωνα με τη διήγηση του λιμπρέττου, «πριν κάποια χρόνια ο Arrigo και η Lida ήταν λογοδοσμένοι εραστές», ενώ στην Α΄ Πράξη, όταν οι δυο τους μένουν μόνοι, ο Arrigo «επιτίθεται στη Lida με δριμείες κατηγορίες, για την απιστία της με το να παντρευτεί κάποιον άλλο». Η ηρωίδα του εξηγεί «πως όλοι πίστευαν πως ήταν νεκρός˙ όμως η εξήγησή της αυτή δεν πείθει τον Arrigo […]» (Toye, ό.π., σελ. 285).

[1926] Arblaster, ό.π., σελ. 110. Κατά την Smart, το γεγονός ότι «η λυρική κορύφωση της όπερας έρχεται όχι κατά την τελετή όπου το «Τάγμα του Θανάτου» ορκίζεται να πεθάνει για την Ιταλία, [...], αλλά σε έναν διάλογο ανάμεσα στην Lida και στον σύζυγό της» είναι μια επιπλέον ένδειξη «του καινούργιου ενδιαφέροντος για τους οικογενειακούς δεσμούς» («Verdi, Italian Romanticism,…», ό.π., σελ. 39).

καθόσον θα προστεθεί ως δοκιμασία στην ήδη εξουθενωμένη καρδιά της, με μάλλον αόριστο, αφηρημένο τρόπο αναφέρεται σε μιαν «απρόσωπη δύναμη», κάποιο «αόρατο χέρι», που θεωρεί ότι ίσταται υπεράνω του κόσμου και ρυθμίζει τις τύχες του:

Sperda ogni triste augurio

la man che tempra il fato…

Η προσευχή με την οποία ολοκληρώνεται το μέρος είναι ιδιαίτερα απέριττη ως κείμενο, εντάσσεται δε και αυτή στο πνεύμα της αφοσίωσης προς την πατρίδα. Στη θέση μιας κατακλείδας το ζεύγος επαναλαμβάνει τη θρησκευτικού χαρακτήρα πίστη του στο πατριωτικό ιδεώδες:

E dopo Dio…

La patria!

Ακολουθώντας το πνεύμα του ποιητικού κειμένου ο συνθέτης, στοχεύει κατά βάσιν στο να εξάρει το πατριωτικό στοιχείο, τονίζοντας όμως ταυτόχρονα την «οικογενειακή» πτυχή της Σκηνής. Είναι χαρακτηριστικό το ότι η αναφορά του Rolando στον Θεό ως εγγυητού της νίκης ενάντια στον εχθρό – *Vittoria il ciel promise all' armi nostre* – εξ επόψεως μουσικής περνά σχεδόν απαρατήρητη. Η άλλοτε εξόχως προβεβλημένη ιδέα της «εναρμόνισης» του θείου θελήματος και του πατριωτικού συμφέροντος, η *ιεροποίηση* των όπλων ενάντια σ' οποιονδήποτε εχθρό της πατρίδας περιέχεται εδώ σε μόλις 4 μέτρα ενός ασυνόδευτου recitativo, με μια μόνο συγχορδία 7ης ελαττωμένης να υπογραμμίζει την ιδέα ενός επικείμενου θανάτου στο πεδίο της μάχης.

Αντίθετα η μουσική του *duettino* λειτουργεί ως «καθρέφτης» συναισθημάτων, καθώς αντανακλά τη βαθειά θρησκευτική πίστη κυρίως του Rolando, άρρηκτα συνδεδεμένη με την προσήλωσή του στο πατριωτικό καθήκον. Όπως εύστοχα επισημαίνει και πάλι η M. Ann Smart, το παρόν αργό μέρος «προτείνει ένα καινούργιο αρχέτυπο για το Risorgimento, εναλλακτικό της συλλογικής μελαγχολίας του "Va pensiero". Τα λόγια του Rolando αφορούν στην εθνική κληρονομιά, και – κυρίως – στη θέση της Lida ως "σκεύους εκλογής" ή ενδιάμεσου», που καλείται να «φέρει εις πέρας το ηρωικό μήνυμα του πατέρα προς τον γιο, και με αυτόν τον τρόπο να διαιωνίσει το Έθνος»[1927]. Παράλληλα ο συνθέτης εμφανίζεται πλέον να έχει οριστικά εγκαταλείψει τα καθιερωμένα από τους προκατόχους του σχήματα ντουέττων, τα οποία, εξάλλου, και ο ίδιος έχει ήδη χρησιμοποιήσει σε προγενέστερα έργα του. Μελωδική κίνηση, τονικό πλαίσιο και ορχηστρική συνοδεία προσαρμόζονται κατάλληλα με μοναδικό σκοπό την απόδοση της ψυχολογίας των προσώπων επί σκηνής. Εμφανής συνέπεια αυτής του της επιδίωξης μπορεί να θεωρηθεί η υποδιαίρεση του μέρους σε *τρεις επιμέρους ενότητες*, σημαινόμενες από αντίστοιχες τονικές μεταβολές και ανάλογο δραματικό περιεχόμενο.

Αρχίζοντας από την τονικότητα της *Σολ ελάσσονος* αποδίδει κατά πρώτο λόγο την καθαρά θρησκευτική πτυχή του χαρακτήρα του Μιλανέζου ηγέτη. Η πίστη του στον

[1927] «Verdi, Italian Romanticism,…», ό.π., σελ. 39-40. Κατά την συγγραφέα, «η απεικόνιση της Lida ως ενάρετης μητέρας εκπηγάζει από μιαν ιδέα που συσχετίζει τη Γυναίκα με το Έθνος και που εκτείνεται μακράν πέραν του κόσμου της όπερας, και ακόμη πέραν των ορίων της Ιταλίας. Επίσης φέρνει κατά νουν [...] μια φράση από την *Filosofia della musica* του Mazzini, στην οποία η μουσική προσωποποιείται σαν μια αγνή γυναίκα που έχει τη δύναμη να λυτρώσει τόσο την τέχνη, όσο και τη χώρα» (αυτ., σελ. 40).

Θεό ως υπέρτατου ρυθμιστή της εγκόσμιας πραγματικότητας διακρίνεται σαφώς της αξίας που αποδίδει στην εθνοφυλετική υπόσταση, η έμφαση στην οποία ταυτίζεται με την εισαγωγή της σχετικής Μείζονος. Η μεταβολή αυτή προς μείζονα τονικότητα μέσα σε μια ιδιαίτερα φορτισμένη συναισθηματικά ατμόσφαιρα προσλαμβάνει και «συμβολικό» χαρακτήρα: μέσα από αυτήν αποδίδεται η πίστη και η ελπίδα του ήρωα προς την παντοδυναμία ενός δικαιοκρίτη Θεού, άρα και η αισιοδοξία του για μια τελική δικαίωση του αγώνα που πρόκειται σε λίγο να διεξάγει, η πεποίθησή του για τελική επικράτηση του *καλού* ενάντια στο *κακό*.

Καθώς όμως η σκέψη της πατρίδας και της λύτρωσής της είναι εκείνη που κυριαρχεί μέσα του, ο συνθέτης ολοκληρώνει την άρια πλαισιώνοντας τον αποχαιρετιστήριο λόγο του με την Μείζονα Τονική. Η φιλοπατρία του μιλανέζου ηγέτη όχι απλά διακρίνεται της θρησκευτικής του πίστης, αλλά εξυψώνεται σε επίπεδο ανάλογο εκείνης. Η ανάδειξη όμως αυτή του πατριωτισμού του Rolando επιτυγχάνεται και με την κορύφωση της μελωδικής του γραμμής, λίγο πριν την πτώση. Ο συνθέτης δεν καταφεύγει εν προκειμένω σε ακραίους φθόγγους της έκτασης του βαρυτόνου. Οι επαναλήψεις του ωστόσο στο όνομα της πατρίδας (*la patria*), συνδυαζόμενες με επερείσεις και τονισμούς, κυρίως δε η εκφορά της κενρικής ιδέας του κειμένου πάνω σ' ένα επαναλαμβανόμενο τονισμένο Μι^{3} και στην κορύφωση ενός *crescendo*, αρκούν προκειμένου να εξαρθεί η συνάφεια θρησκευτικής πίστης και πατριωτικής αφοσίωσης που τον διακρίνει[1928].

Άμεσα συσχετιζομένη με τις επιμέρους ενότητες του κομματιού και η ενορχήστρωση: επιθυμώντας ο συνθέτης να αποδώσει τον εσωτερικό κόσμο τόσο του Rolando όσο και της συζύγου του, αλλά και «να τονίσει την παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στα δύο φύλα»[1929], προκρίνει κατά περίπτωση το κατάλληλο συνοδευτικό υπόβαθρο επιλέγοντας τα ηχοχρώματα εκείνα που θεωρεί πως συνάδουν με την ψυχολογία ενός εκάστου, αλλά και που θα καταστήσουν την παραπάνω αντίθεση «όσο το δυνατόν περισσότερο αισθητή»[1930]. Οι συμπαγείς συγχορδιακοί σχηματισμοί από τα κόρνα, με «σταθερά επαναλαμβανόμενους τους συγχορδιακούς φθόγγους»[1931] και σε συνδυασμό με το λιτό *pizzicato* των χαμηλών εγχόρδων, κρίνονται ως οι πλέον κατάλληλοι προκειμένου να διαφανεί τόσο η θερμή και αταλάντευτη πίστη του ήρωα προς τον Θεό, όσο και η ανενδοίαστη αφοσίωσή του προς την πατρίδα (Kalmus, σελ. 359-360, μ. 1). Αντίθετα, η επίκληση της Lida προς μια «άγνωστη» υπέρτατη δύναμη εκφέρεται με αισθητά διαφορετική μουσική: μια μελωδική γραμμή ιδιαίτερης λεπτότητας και εμπλουτισμένη με ποικιλότροπα μελωδικά στολίδια κρίνεται αντίστοιχα ως ενδεδειγμένη προκειμένου να αποδοθεί η διαφορετική αλλά όχι λιγότερο επώδυνη ψυχική κατάσταση της ηρωίδας. Καθώς οι «μεταφυσικές» αναφορές της Lida εκφράζονται με λιγότερο έντονες θρησκευτικές αποχρώσεις, ανάλογα διαμορφώνεται και το ηχόχρωμα που τις πλαισιώνει: με τον ήχο των συγχορδιών των χαλκίνων πνευστών να ενδείκνυται κυρίως για τη δημιουργία μάλλον «σοβαρής», τυπικά θρησκευτικής ατμόσφαιρας, προκρίνεται τώρα εκείνος των εγχόρδων, σε ένα σαφώς χαλαρότερο ρυθμικό σχήμα τριήχων, με παύση στο πρώτο όγδοο κάθε ομάδας. Περαιτέρω, καθώς η ηρωίδα εστιάζει περισσότερο στο προσωπικό της δράμα, ο

[1928] Εξαίροντας ο A. Basevi την εκφραστικότητα του παρόντος *duettino*, θεωρεί πως αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στη συγκεκριμένη φράση (e dopo Dio la patria), η οποία, κατ' αυτόν, «μιμείται μιαν άλλη, ιδιαίτερα εκφραστική» φράση, και συγκεκριμένα εκείνη στον στίχο "Tout mon crime fut de t' aimer" από την τελική άρια της Julia στην όπερα *La vestale* του Spontini (ό.π., σελ. 134).

[1929] M. A. Smart, «Verdi, Italian Romanticism,…», ό.π., σελ. 40.

[1930] Αυτόθι.

[1931] Αυτόθι.

συνθέτης φροντίζει να «καλύπτει» τις παύσεις του λόγου της με την χαρακτηριστική «θρηνητική» φιγούρα του κατιόντος ημιτονίου[1932], και μάλιστα από την βαρυμμένη 6η βαθμίδα της τονικότητας προς την Δεσπόζουσα (η οποία «προκαλεί ένα αίσθημα μιας έντονα οδυνηρής δυσαρέσκειας, στην πραγματικότητα ένα αίσθημα *πόνου*»[1933]) συνδυασμένη και με διαφωνία μικρής 9ης. Ο ήχος του όμποε, συνδυασμένος με εκείνον του κλαρινέττου, δεν θα μπορούσε παρά να θεωρηθεί ως το πλέον κατάλληλος για την απόδοση των παραπάνω συναισθημάτων της[1934] (Kalmus, σελ. 360, μ. 2 – σελ. 361, μ. 3).

Η Σκηνή ολοκληρώνεται με την σύντομη προσευχή του Rolando, η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει και την *τρίτη ενότητα* του ντουεττίνου. Η Smart επισημαίνει στο σημείο αυτό την απουσία της αναμενόμενης *cabaletta*, θεωρώντας την παράλειψη ως στοχεύουσα «στο να δώσει έμφαση στον μυσταγωγικό χαρακτήρα του διαλόγου» ανάμεσα στον Rolando και στην σύζυγό του[1935]. Η στιγμή κατά την οποία ο μιλανέζος μαχητής αιτείται με χαρακτηριστική θρησκευτική θέρμη και ευλάβεια την ευλογία του Θεού για τον ίδιο και για το παιδί του είναι αναμφίβολα η κορυφαία στιγμή της Σκηνής. Η ξεχωριστή, μοναδική αυτή στιγμή σημαίνεται μουσικά με μια προσωρινή αλλά ρηξικέλευθη μεταβολή του τονικού πλαισίου προς την μακρινή τονικότητα που ορίζει η VI βαθμίδα της ομώνυμης ελάσσονος (Μι ύφεση μείζων). Το μέρος κατακλείεται ωστόσο με επαναφορά της Μείζονος Τονικής και με άλλη μια υπόμνηση του χρέους προς την πατρίδα.

Ανάλογα ξεχωριστή και η ενορχήστρωση της εν λόγω ενότητας, με την άρπα να κατέχει κεντρικό ρόλο, ενώ ο ήχος από το συνεχόμενο τρέμολο των εγχόρδων δίδει έντονη την αίσθηση της βαθειάς ψυχικής ανάτασης του συζυγικού ζεύγους. Η ελαχιστοποίηση της ορχηστρικής συνοδείας, που έχει ως επακόλουθο μια γενικότερη, ιδιαίτερα αισθητή μείωση της έντασης της μουσικής στο κορυφαίο αυτό σημείο του κομματιού επαναφέρει στο προσκήνιο τη σχέση του *μέρους* με το *όλο* στην παρούσα όπερα (Kalmus, σελ. 362-367). Τον τρόπο αυτόν προκρίνει ο συνθέτης προκειμένου να καταδείξει μια άλλη «ανάγκη» που έρχεται να καλύψει η συγκεκριμένη προσευχή, πέραν αυτής της σωτηρίας της πατρίδας. Η επίκληση της ευλογίας του Θεού από τον Rolando έχει καθαρά *προσωπικό* («οικογενειακό») χαρακτήρα. Προς στιγμήν ο ήρωας παύει να λειτουργεί ως μέλος μιας ευρύτερης κοινωνικής ομάδας καθώς η σκέψη του επικεντρώνεται στα αγαπημένα πρόσωπα του οικογενειακού του περιβάλλοντος.

2.3.1.2. *AIDA*

Atto Primo. Gran Scena della consacrazione e finale 1°.
G. Ricordi, n.d. (1913) [P.R. 153]
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_I_(full_score).pdf.

Η εκτέλεση του πατριωτικού καθήκοντος συναρτάται ωσαύτως με την θρησκευτική πίστη και στην κατά πολύ μεταγενέστερη *Aida*. Όπως και ο αγώνας των Ιταλών πατριωτών ενάντια στα στρατεύματα του φοβερού Barbarossa, ομοίως και ο πόλεμος των Αιγυπτίων ενάντια στους Αιθίοπες εισβολείς δεν επιβάλλεται για λόγους στενά «θρησκευτικούς»˙ όμως, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, πραγματοποιείται υπο την αιγίδα των θεών, αλλά και υπό τη στενή επίβλεψη και καθοδήγηση του ιερατείου της

[1932] A. Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 243-244.
[1933] D. Cooke, ό.π., σελ. 69 & 146.
[1934] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π.,σελ. 408. Βλ. και M. A. Smart, «Verdi, Italian Romanticism,…», ό.π., σελ. 40.
[1935] Αυτόθι.

Αιγύπτου (βλ. άνωθι, σελ. 457-458). Ο κατ' εξοχήν «ιερός» χαρακτήρας της επικείμενης πολεμικής αναμέτρησης ωστόσο αναδεικνύεται περίτρανα στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας, «ένα εκτενές μέρος που στην παρτιτούρα περιγράφεται ως "Μεγάλη Σκηνή του Καθαγιασμού και Πρώτο Finale"»[1936], όπου λαμβάνει χώρα μια ιδιαίτερα αισθησιακή τελετή και όπου ο Radames «χρήζεται» και επίσημα από τον Αρχιερέα Ράμφι ηγέτης των Αιγυπτιακών στρατευμάτων.

Τα προλεγόμενα στο κείμενο του λιμπρέττου περιγράφουν με απόλυτη σαφήνεια την επικείμενη ιεροτελεστία: ως χώρος τέλεσης του καθαγιασμού ορίζεται το εσωτερικό του ναού του Ηφαίστου στη Μέμφιδα (*Interno del Tempio di Vulcano a Menfi*)[1937], στο μέσον του οποίου, «πάνω σε μια εξέδρα καλυμμένη από τάπητες, υψώνεται το ιερό, έχοντας στην κορυφή του ιερά σύμβολα»[1938]. Στον θρησκευτικό διάκοσμο της σκηνής συμβάλλουν «αγάλματα διαφόρων θεοτήτων» (*Statue di varie Divinità*), ενώ ξεχωριστό δέος προκαλούν τόσο «ένα μυστηριώδες φως, προερχόμενο άνωθεν» (*Una luce misteriosa scende dall' alto*), καθώς και «μια μακρά, κλινόμενη σειρά από κίονες», που μοιάζει «να χάνεται μέσα στο σκοτάδι» (*Una lunga fila di colonne, l' una all' altra addossate, si perde fra le tenebre*). Το σκηνικό της θυσίας συμπληρώνει «ο καπνός του θυμιάματος», που ανέρχεται «από χρυσούς τρίποδες» (*Dai tripodi d' oro s' inalza il fumo degli incensi*). Οι λεπτομέρειες της όλης τελετής αναφέρονται και στο βιβλίο με τις σκηνικές διατάξεις (*Disposizione scenici*), όπου επιπροσθέτως γίνεται λόγος για «ένα τεράστιο χρυσό άγαλμα του Ηφαίστου, διάφορες σειρές σκαλοπατιών και στο παρασκήνιο μια στιγμιαία εμφάνιση λαμπερού γαλάζιου ουρανού», ενώ «για θέατρα που δεν έχουν την ευκολία παραγωγής ατμού υπάρχουν οδηγίες για απομίμηση καπνού από το χύσιμο νερού σε ασβέστη». Σύμφωνα με το ίδιο κείμενο, «με το σήκωμα της αυλαίας ο Ράμφις βρίσκεται αριστερά, ιστάμενος στα σκαλοπάτια του ιερού και κρατώντας το ξίφος του Radames», ενώ «όλοι οι ιερείς είναι παρατεταγμένοι σε διπλές σειρές σε κάθε πλευρά του ναού […]»[1939].

Εστιάζοντας ο Budden στον «τελετουργικό χαρακτήρα» της εν λόγω Σκηνής, χαρακτηρίζει αυτήν ως «ένα φοβερά εμπνευσμένο ιντερλούδιο στην ανάπτυξη του δράματος»[1940], ενώ ο Parker θεωρεί αυτήν ως «έναν αναχρονιστικό πίνακα, τόσο

[1936] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 386.

[1937] Κατά τον Jean-Michel Humbert «η ρωμαϊκή ονομασία που δίνει ο Μαριέτ στον κύριο ναό της αρχαίας πρωτεύουσας της Κάτω Αιγύπτου μπορεί να εκπλήσσει σε ένα σενάριο Αιγυπτιακής τεχνοτροπίας: πράγματι, στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για το ναό του Φθα, ενός θεού που λατρεύεται περισσότερο στη Μέμφιδα». Παραπέμποντας εξάλλου ο μελετητής στη μελέτη του Auguste Mariette σχετικά με την ταύτιση των θεών που αναφέρει ο Ηρόδοτος με τους θεούς της Αιγύπτου, επισημαίνει πως «ο Φθα είναι ο "γλύπτης των γλυπτών, ο αγγειοπλάστης των αγγειοπλαστών", που τον εξομοίωναν με τον Ήφαιστο των Ελλήνων και τον Βουλκάνο των Ρωμαίων» (ό.π., σελ. 21. Βλ. και παραπ. 18).

Κατά τον J. Lewsey εξάλλου, «στη Ρωμαϊκή μυθολογία ο Vulcan ήταν ο γιος του Δία (Jupiter) και της Ήρας (Juno). Ο Vulcan ήταν ο θεός της φωτιάς και της καταστροφής (και πιθανόν είναι γι' αυτόν το λόγο που ο Ράμφις και οι ιερείς επικαλούνται τον Φθα μέσα στον ναό του πριν ο Radames πάει στον πόλεμο ενάντια στους Αιθίοπες)». Κατά τον συγγραφέα «καθώς η δράση της όπερας θεωρείται πως λαμβάνει χώρα κατά την περίοδο της μέγιστης κορύφωσης του Αιγυπτιακού πολιτισμού, μιαν ολόκληρη χιλιετία πριν η Αίγυπτος υποταχθεί στη Ρώμη (30 π.Χ.), η παρουσία ενός ναού του Vulcan θεωρείται ανωμαλία» (ό.π., σελ. 4, παραπ. 1).

[1938] «*Nel mezzo della scena, sovra un palco coperto di tappeti, sorge l' altare sormontato de emblemi sacri*». Βλ. και Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 3, ό.π., σελ. 211.

[1939] Αυτόθι, παραπ. †.

[1940] Αυτόθι.

αγαπητό στη Γαλλική grand opéra»[1941]. Γεγονός είναι πάντως ότι μια ανάλογη σκηνή προϋπήρχε στο αρχικό περίγραμμα το οποίο ο Auguste Mariette απέστειλε στον Camille du Locle προτού ο συνθέτης αποδεχτεί την πρόταση για τη σύνθεση της όπερας. Σε επιστολή του ο σεναριογράφος προς τον du Locle με ημερομηνία 27 Απριλίου1870 (όπου εμπεριέχεται και το ως άνω περίγραμμα) κάνει λόγο για μια *ιεροτελεστία* «στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης», στην οποία υπάρχει και «ένας ύμνος προς τον ήλιο», εκφράζοντας την ελπίδα ότι «είναι πιθανόν να εμπνέυσει τον λιμπρεττίστα»[1942].

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Osborne, το *σχετικό με την Αρχαία Αίγυπτο θέμα* είχε εξάψει τη φαντασία του συνθέτη σε τέτοιο βαθμό, ώστε να νοιάζεται ιδιαίτερα προκειμένου «να συνδυάσει στο μέγιστο βαθμό την ιστορική ακρίβεια της αφήγησης του λιμπρέττου με τις αισθητικές του προθέσεις». Για τον σκοπό αυτό, ζήτησε από τον du Locle «να αντλήσει πληροφορίες από τον Mariette αναφορικά με τους ιερούς χορούς των Αιγυπτίων ιερειών, πληροφορούμενος δεόντως πως αυτές τους παρουσίαζαν ντυμένες με μεγάλες ρόμπες και σε έναν αργό και επίσημο ρυθμό. Η μουσική που τις συνόδευε ήταν μάλλον ένα είδος ψαλμωδίας, που αποτελούσε το μέρος του μπάσσου, με μια πολύ ψηλή επάνω φωνή, αποδιδόμενη από μικρές σοπράνο (αγόρια). Τα όργανα που συνόδευαν αυτούς τους χορούς ήταν εικοσιτέσσερις άρπες, διπλά φλάουτα, τρομπέτες, τύμπανα, καθώς και μικρότερα τύμπανα, τεράστιες καστανιέτες (κρόταλα), και κύμβαλα»[1943].

Αργότερα, και ενώ «γενικά η σύνθεση της όπερας προχωρούσε κανονικά», η ολοκλήρωση της συγκεκριμένης Σκηνής «στο μεταξύ καθυστερούσε, εν μέρει επειδή ο Verdi έβρισκε τους στίχους μη-θεατρικούς»[1944]. Σε επιστολή του προς τον Giulio Ricordi με ημερομηνία 10 Ιουλίου 1870, ο συνθέτης εκμυστηρεύεται τις ανησυχίες του προς τον εκδότη του αναφορικά με «κάποια σημεία» στο κείμενο του Ghislanzoni *τα οποία…τον κατατρόμαξαν* (!), ενώ στη συνέχεια δράττεται της ευκαιρίας να υπενθυμίσει στον εκδότη του την ανάγκη να μην λησμονείται ο θεατρικός λόγος (*parola scenica*). Στην προσπάθειά του ο συνθέτης να ερμηνεύσει τον παραπάνω όρο, καθιστά σαφές πως πρόκειται για τον λόγο εκείνο «που σημαδεύει μια κατάσταση ή έναν ήρωα, για λόγο που ασκεί πάντα μια πολύ πιο δυνατή εντύπωση στο ακροατήριο»[1945].

Παράλληλα ωστόσο και ενόσω ο Ghislanzoni επεξεργαζόταν τους στίχους του κειμένου, «ήταν αβέβαιος για το κατά πόσον θα ήταν σκόπιμο να συμπεριλάβει ιέρειες στη σκηνή» [1946]: σε επιστολή του προς τον Camille du Locle με ημερομηνία 15 Ιουλίου 1870 διερωτάτο για το «εάν υπήρχαν ιέρειες της Ίσιδος, ή κάποιας άλλης θεότητας», έχοντας πληροφορηθεί, όπως αναφέρει, πως «αυτό το έργο επιφυλασσόταν για τους άνδρες»[1947]. Ο Mariette, ωστόσο, «όπως πάντα, επιθυμούσε να εφαρμόσει πιο χαλαρά τους κανόνες της Αιγυπτιολογίας προς όφελος της μουσικής»[1948]: έχοντας ο συνθέτης πληροφορηθεί σχετικά από επιστολή του du Locle με ημερομηνία 26.7.1870[1949], ήταν σε θέση να διαβεβαιώσει σχετικά τον Ghislanzoni: «ο Mariette μου λέει πως μπορούμε

[1941] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.
[1942] Hans Busch, ό.π., σελ. 11-12.
[1943] *Verdi. A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 214.
[1944] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 173.
[1945] Hans Busch, ό.π., σελ. 31. Για μια εμπεριστατωμένη προσέγγιση του όρου *parola scenica* βλ. William Weaver, «Aspects of Verdi' s Dramaturgy», ό.π., σελ. 131-143.
[1946] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 173.
[1947] Hans Busch, ό.π., σελ. 32.
[1948] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 173.
[1949] Hans Busch, ό.π., σελ. 38. Βλ. και Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 173.

να έχουμε όσες ιέρειες επιθυμούμε […], συνεπώς μπορούν να εισαχθούν στη σκηνή του καθαγιασμού»[1950].

Λίγο αργότερα ωστόσο, σε άλλη επιστολή του προς τον Ghislanzoni, με ημερομηνία 14.8.1870, ο Verdi επανέρχεται στη συγκεκριμένη Σκηνή, θεωρώντας πως «δεν της είχε δοθεί η σημασία που προσδοκούσε». Συγκεκριμένα, επισημαίνει πως «οι ήρωες δεν λένε πάντα αυτό που έχουν να πουν και οι ιερείς δεν είναι επαρκώς ιεροπρεπείς… δεν υπάρχει σκηνικός λόγος [parola scenica], ή, αν υπάρχει, είναι θαμμένος κάτω από την ομοιοκαταληξία ή τον στίχο, και ως εκ τούτου δεν βγαίνει προς τα έξω σαφώς και ευκρινώς όπως θα έπρεπε»[1951]. Δύο ημέρες αργότερα ο συνθέτης σε άλλη επιστολή του προς τον Ghislanzoni κρίνει σκόπιμο η συγκεκριμένη σκηνή «να μελετηθεί περαιτέρω, *προκειμένου να της δοθεί περισσότερο έντονος χαρακτήρας και μεγαλύτερο δραματικό ενδιαφέρον*». Όπως επισημαίνει, «δεν θα πρέπει να είναι ένας ψυχρός ύμνος, αλλά μια αληθινή σκηνή»[1952]. Τέλος, λίγες ημέρες αργότερα (22.8.1870), αλληλογραφώντας με τον αφοσιωμένο συνεργάτη του, «καθόριζε τη σκηνή λεπτομερέστερα»[1953]: «Το κομμάτι θα έπρεπε να αποτελείται από μια λιτανεία αποδιδόμενη από τις ιέρειες, στην οποία απαντούν οι ιερείς˙ έναν ιερό χορό σε αργή

[1950] Hussey, ό.π., σελ. 175. Το πλήρες κείμενο της εν λόγω επιστολής (με ημερομηνία 12 Αυγούστου 1870), βλ. στο: Hans Busch, ό.π., σελ. 44-45. Πέραν της επιστολής από τον du Locle ωστόσο, ο συνθέτης κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν πολύ καλά ενημερωμένος αναφορικά με την Αιγυπτιακή Αρχαιότητα: αυτό αποδεικνύει κείμενο συνημμένο σε επιστολή του Giulio Ricordi προς τον συνθέτη με ημερομηνία 21 Ιουλίου 1870 (Hans Busch, ό.π., σελ. 36-37), με το οποίο ο εκδότης έδιδε στον συνθέτη τις απαντήσεις σε ερωτήματα που του είχε θέσει (πιθανόν «κατά τη διάρκεια επισκέψεως του πρώτου στη St. Agata μεταξύ 5 και 7 Ιουλίου 1870» [αυτ., σελ. 37, παραπ. 1]). Ο Ricordi δεν μας καθιστά γνωστή την ταυτότητα του συντάκτη του ως άνω κειμένου, κάνοντας απλά λόγο για «έναν εξαιρετικά έμπειρο άνθρωπο των γραμμάτων», προσωπικό του φίλο, που *είναι πάντα στη διάθεσή τους* (αυτ., σελ. 475), ενώ κατά τον εκδότη της αλληλογραφίας του συνθέτη Alessandro Luzio πιθανόν να πρόκειται για τον Michele Lessona, «που έζησε επί μακρόν στην Αίγυπτο» (αυτ.).

Σύμφωνα με το εν λόγω κείμενο, «δεν μπορεί να υποστηριχτεί με βεβαιότητα πως η λατρεία των θεών στην Αίγυπτο προοριζόταν αποκλειστικά για τους άνδρες, μολονότι κανείς συγγραφέας δεν αποδέχεται με σιγουριά τις ιέρειες», αλλά και «ούτε αποκλείει την πιθανότητα [να υπήρχαν]. Είναι περισσότερο πιθανόν οι γυναίκες να έπαιζαν έναν δευτερεύοντα ρόλο στη λατρεία των θεών, που σημαίνει ότι δεν αποκλείονταν από τις ιεροτελεστίες και τα μυστήρια, αλλά περιορίζονταν στο να χορεύουν κατά τις λιτανείες, προετοιμάζοντας την τροφή και συνοδεύοντας τα ιερά ζώα». Προς επίρρωση των θέσεών του ο «ανώνυμος» συγγραφέας επικαλείται τις Πυθαγόρειες ιεροτελεστίες, οι οποίες, κατ' αυτόν, «ανακαλούν τα κύρια χαρακτηριστικά του Αιγυπτιακού θρησκευτικού συστήματος», και όπου «οι γυναίκες διαδραματίζουν έναν ξεχωριστό ρόλο», ενώ αναφέρεται και σ' έναν άλλο συγγραφέα (του οποίου *δεν θυμάται το όνομα*), ο οποίος εδιηγείτο «την ιστορία μιας ιέρειας που έσκισε τη γλώσσα της προκειμένου να μην προδώσει τα μυστικά της θρησκείας της».

Ο συγγραφέας παραθέτει επίσης και «μιαν ενδιαφέρουσα σημείωση» από το έργο *Η θρησκεία της Αιγύπτου* του Γερμανού κλασσικού φιλολόγου Georg Friedrich Creuzer, όπου, πέραν κάποιων στοιχείων που αποδεικνύουν την παρουσία γυναικών «στους ναούς των αρχαίων Φαραώ», γίνεται λόγος και για «μουσική με τον πλέον αγνό και ηθικό χαρακτήρα, στην οποία ο ήχος των εγχόρδων συνόδευε μια σοβαρή και μεγαλόπρεπη ψαλμωδία» και η οποία «προοριζόταν αποκλειστικά για τη θρησκευτική λατρεία […]» (αυτ. σελ. 475-476).

[1951] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 173 (όπου η συγκεκριμένη επιστολή φέρεται να εστάλη μια ημέρα αργότερα), καθώς και του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 108. Το πλήρες κείμενο της επιστολής βλ. ωσαύτως στο: Hans Busch, ό.π., σελ. 47.

[1952] Hans Busch, ό.π., σελ. 47.

[1953] Budden, *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 174. Το πλήρες κείμενο της επιστολής βλ. στο: Hans Busch, ό.π., σελ. 55.

και θλιμμένη μουσική˙ ένα σύντομο recitativo, δυναμικό και επίσημο σαν βιβλικός ψαλμός˙ και μια προσευχή σε δύο στροφές, αδόμενη από τον Μ. Αρχιερέα και επαναλαμβανόμενη απ' όλους. Θα επιθυμούσα αυτή να έχει λυπηρό, ήσυχο χαρακτήρα, ιδιαίτερα η πρώτη στροφή, προκειμένου ν' αποφύγουμε την ομοιότητα με τα άλλα χορωδιακά στο τέλος της εισαγωγής και στο τέλος της δεύτερης πράξης, που και στις δύο περιπτώσεις ηχούν λίγο σαν τη Μασσαλιώτιδα»[1954].

Σε κάθε περίπτωση πάντως, πρόκειται για μια εξέχουσα μουσική ιεροτελεστία, ίσως την πλέον χαρακτηριστική σ' όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας, καθώς η απλότητα και η ευκρίνεια του θεματικού υλικού, σε συνάρτηση με τη γενικότερη συμμετρία που παρατηρείται στη συγκεκριμένη όπερα, καθιστούν εφικτή την υποδιαίρεσή της σε *τρεις επιμέρους ενότητες*.

Στην *πρώτη* εξ αυτών (*Andante con moto*) περιέχεται κατά βάσιν η προετοιμασία της ιεροτελεστίας (Ricordi, σελ. 73-76, μ. 5). Οι δύο στροφές που απαρτίζουν το σχετικό κείμενο του λιμπρέττου (αντίστοιχα με τις δύο «θρησκευτικές ομάδες» που πρωτοστατούν στη Σκηνή), αποτελούμενες από *εννέα στίχους* εκάστη και οι οποίοι αποδίδονται *ανά τρεις* και εναλλάξ από την Ιέρεια (*Gran Sacerdotessa*) και την ακολουθία της εκτός σκηνής (*nell' interno*) αφ' ενός και από τον αρχιερέα Ράμφι και τους ιερείς που βρίσκονται πέριξ του θυσιαστηρίου αφ' ετέρου, αποτελούν ένα εγκώμιο στο μεγαλείο και στην παντοδυναμία του θεού Fthà – *possente, possente Fthà / Immenso, immenso Fthà*[1955]. Παράλληλα η εν λόγω θεότητα εξυμνείται από τις Ιέρειες ως η πηγή της ζωής για κάθε γήινη υλική υπόσταση (*del mondo / Spirito animator, del mondo / Spirto fecondator*), ως η αναίτια, αέναη πηγή αυτού του φωτός (*fuoco increato, eterno, / onde ebbe luce il sol*). Ανάλογες και οι αναφορές των Ιερέων, που ωσαύτως επισημαίνουν την *εκ του μη όντος δημιουργία* ουρανού και γης από την παντοδύναμη θεότητα (*Tu che dal nulla hai tratto / L' onde, la terra, il ciel*), αλλά και τη διπλή υπόστασή της ως *γεννητού* και ως *γεννήτορος*, μια δυνατότητα απορρέουσα από αυτή τη φύση της (*Nume che del tuo spirito / Sei figlio e genitor*). Τέλος, ο θεός Fthà εξυμνείται και ως ταυτιζόμενος με τον «μύθο» του αιώνιου έρωτα – *mito d' eterno amor*.

Παρά την εμφανή ομοιότητα που παρουσιάζουν οι παραπάνω στροφές εξ επόψεως νοηματικού περιεχομένου, η μουσική απόδοση των στίχων της Ιέρειας (και της ακολουθίας της) διαφέρει αισθητά εκείνης των Ιερέων. Για την πρώτη περίπτωση, ο συνθέτης κατ' αρχάς προνοεί για δύο άρπες, τοποθετημένες στο ίδιο σημείο με τη σοπράνο κα τη χορωδία: «*εκτός σκηνής και αριστερά δύο άρπες συνοδεύουν την αδιόρατη γυναικεία χορωδία*»[1956], ενώ καθώς η επίκληση της ιέρειας προηγείται εκείνης των ανδρών, η Σκηνή αρχίζει με τον «ήχο από τις μακρινές άρπες», που προετοιμάζουν

[1954] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 373. Βλ. και του ιδίου, *Verdi: A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 216, καθώς και Hussey, ό.π., σελ. 176.

[1955] Πρόκειται για τον «προστάτη θεό της Μέμφιδος. Σύμφωνα με τη Μεμφιτική θεολογία, ο Φθα δημιούργησε τον κόσμο», ενώ «ετιμάτο γενικά ως προστάτης θεός των τεχνιτών και των καλλιτεχνών. Όπως και με την τριάδα της Ίσιδος, του Όσιρι και του Horas, ο Φθα ανήκει στην τριάδα που αποτελείται από τον ίδιο, τη σύζυγό του Sekhmet και τον γιο του Nefertum. Το Αιγυπτιακό του όνομα προέρχεται από τη φράση Hut-ka-Ptha, που σημαίνει "το ανάκτορο του Φθα". Η λατρεία του Φθα αναφέρεται στη περίοδο της ανόδου της Μέμφιδος σε κυρίαρχη πόλη (περ. 2686-2081 π.Χ.). Η δράση της όπερας λαμβάνει χώρα περί το 1230 π.Χ., κατά την οποία οι Αιγύπτιοι φερονται να εξευμενίζουν ένα όλο και περισσότερο σύνθετο κράμα θεοτήτων» (Lewsey, ό.π., σελ. 4, παραπ. 2).

[1956] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 211, παραπ. †

την είσοδο της Ιέρειας ανακρούοντας σε διάρκεια δύο μέτρων τη μείζονα συγχορδία που δημιουργείται με θεμέλιο το Μι ύφεση.

Τα επιμέρους χαρακτηριστικά της «θρηνώδους μελωδίας» με την οποία «η Μεγάλη Ιέρεια πίσω από τα παρασκήνια επικαλείται τον Θεό»[1957] παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ο Budden κάνει λόγο για μια *επίμονη επιστροφή* «στο ίδιο Μι ύφεση», πριν η μελωδία «διολισθήσει στην υποκείμενη τετάρτη», με υπόβαθρο τις συγχορδίες της γυναικείας χορωδίας[1958]. Περαιτέρω ο μελετητής, εστιάζοντας στο *μελωδικό στολίδι* που εμφανίζεται «ανά 3 μέτρα», το οποίο μάλιστα ο συνθέτης θέλει ν' αποδίδεται δυναμικά – *forte l' appoggiatura* – καθώς και στις «ελαττωμένες τρίτες και αυξημένες δεύτερες», ή και στα «παιχνιδιάρικα αραβουργήματα», θεωρεί πως όλα αυτά «χρωματίζουν τη μουσική», προσδίδοντάς της «μιαν αίσθηση παράξενης ανατολίτικης ιεροτελεστίας[1959]».

Για «αρχαϊκό και εξωτικό τόνο» κάνει λόγο και ο Herrmann, τον οποίο ο συνθέτης προσδίδει (κατ' αυτόν) στο συγκεκριμένο κυρίως χορωδιακό με ποικίλους τρόπους, όπως «τροπικές κλίμακες, που συνήθως υπονοούνται, χωρίς να χρησιμοποιούνται στην πραγματικότητα, διαστήματα όπως οι αυξημένες δεύτερες και οι ελαττωμένες τρίτες στο άσμα της ιέρειας, οι χαρακτηριστικές Βερντιανές εναλλαγές μείζονα-ελάσσονα […], ελικοειδή μοτίβα που περιστρέφονται γύρω από έναν και μόνο φθόγγο, αποτζιατούρες, αθόρυβες φιγούρες portamento και άλλα μελίσματα»[1960].

Στο συγκεκριμένο θέμα στέκεται περισσότερο ο D. Hussey. Θεωρώντας ο εν λόγω μελετητής το «τοπικό χρώμα» ως «ένα από εκείνα τα συστατικά για τα οποία ο Verdi ομολογούσε την προθυμία του να χρησιμοποιήσει», δέχεται κατ' αρχάς πως αυτό «διαδραματίζει σημαντικό ρόλο» στην παρούσα όπερα. Επισημαίνει ωστόσο πως «αυτό το χρώμα δεν προκύπτει από την εσκεμμένη εφαρμογή εξωτικών αρμονιών και ρυθμών στην αυθεντική Ιταλική τεχνοτροπία του Verdi, κάτι που θα είχε ως αποτέλεσμα ένα όχι καθαρό στυλ, όπως εκείνο της *Μαντάμ Butterfly* του Puccini, όπου οι Γιαπωνέζικες και οι Αμερικάνικες μελωδίες ποτέ δεν αφομοιώθηκαν πλήρως μέσα στο μουσικό κείμενο, αλλά ξεχωρίζουν σε αυτό όμοια με πολλά αμύγδαλα στην κορυφή ενός trifle». Ο μελετητής θεωρεί αντίθετα πως «στην *Aida* είναι εξαιρετικά δύσκολο να καθορίσουμε με ακρίβεια πώς δημιουργείται η Αιγυπτιακή ατμόσφαιρα», η οποία, «εάν δεν επρόκειτο για τη χαρακτηριστική ιδιορρυθμία της συγκεκριμένης

[1957] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 211. Κατά τον μελετητή, «η λίστα της διανομής» που περιείχετο στη σύνοψη του Mariette «περιελάμβανε .. και την Termouthis, «μεγάλη ιέρεια του ναού του Ηφαίστου», η οποία «θα έπρεπε να έχει ένα μέρος» στη «2η Σκηνή της όπερας» (αυτ., σελ. 169-170). Στις *σκηνικές οδηγίες* ωστόσο, ο συγκεκριμένος ρόλος «δεν αναφέρεται πλέον», καθώς κρίθηκε σκόπιμο οι σχετικοί στίχοι να αποδοθούν «από την *prima donna soprano*», δηλ. «από την Aida εκτός σκηνής» (αυτ., σελ. 211, παραπ. †).

[1958] Αυτόθι, σελ. 211.

[1959] Αυτόθι. Παραπέμποντας ο Humbert σε σχετικές σημειώσεις του Ernest Reyer, «Γάλλου συνθέτη και μουσικοκριτικού στο περιοδικό *Journal de Débats* στο Παρίσι (Hans Busch, ό.π., σελ. 267, παραπ. 3) και προσκεκλημένου του Viceroy κατά την πρεμιέρα της όπερας στο Κάιρο στα 24 Δεκεμβρίου του 1871 (όπως καθίσταται σαφές από επιστολή του συνθέτη προς τον Giulio Ricordi με την ίδια ημερομηνία [αυτ.]), θεωρεί πως «ο Βέρντι χρησιμοποίησε ορισμένα θέματα που δεν προέρχονταν από την Αρχαία Αίγυπτο», που έχουν όμως «ένα τελείως "τοπικό χρώμα"». Συγκεκριμένα, και με βάση τις *Notes de musique* του Reyer (Παρίσι 1875), ο συνθέτης «εκμεταλλεύτηκε ένα τούρκικο μοτίβο που του έστειλαν από την Κωνσταντινούπολη και μια εγχώρια μελωδία που συνοδεύει με τη φλογέρα τις χορευτικές κινήσεις των στροβιλιζομένων δερβίσηδων, για να συνθέσει αφενός με το μοτίβο το χορωδιακό της Τέρμουθης και των ιερειών του Βουλκάνου μέσα στο ναό της Μέμφιδας, αφετέρου με τη μελωδία […] ένα είδος ιερού χορού» (ό.π., σελ. 24).

[1960] Ό.π., σελ. 140.

παρτιτούρας, […], θα μπορούσε να θεωρηθεί…ως μια αυταπάτη, που δημιουργείται από τον συσχετισμό από μέρους μας της μουσικής με εκείνα τα μεγαλιθικά αγάλματα και τους ναούς του Ραμσή επί σκηνής». Τέλος, αναφερόμενος ο μελετητής στη συγκεκριμένη «χρωματική φιγούρα» (όπως την αποκαλεί) «με την έντονα τονισμένη appoggiatura» της, αν και χαρακτηρίζει αυτήν ως «τον πλέον προφανή οριενταλισμό» στην όπερα, θεωρεί ωστόσο πως «θα μπορούσε κανείς να τον ακούσει να τραγουδιέται… σ' ένα οποιοδήποτε "εθνικό χωριό", σε κάποια Διεθνή Έκθεση», και μάλιστα «με περισσότερο ένρινο παράπονο σε σχέση με αυτό που θα μπορούσε να γίνει ανεκτό στην όπερα»[1961].

Αντίθετα ο E. Newman θεωρεί πως τα «ασυνήθιστα διαστήματα» της συγκεκριμένης μελωδίας «προσδίδουν σε αυτήν μια παράξενη εξωτική ποιότητα»[1962], ενώ ο C. Osborne, υπενθυμίζοντας πως η συγκεκριμένη μελωδία «θα ακουστεί και πάλι στο τέλος της όπερας», χαρακτηρίζει μεν αυτήν ως «αναμφισβήτητα εξωτική», όμως επισημαίνει πως αυτή «δεν είναι ούτε επ' ελάχιστο Αιγυπτιακή», και «αν ακούγεται έτσι σ' εμάς σήμερα, είναι γιατί ο Verdi μας έχει πείσει πως όντως ακούγεται έτσι»[1963]. Ο R. Parker τέλος, περιορίζεται στο να αναγνωρίσει στο παρόν χορωδιακό «πολλές αποχρώσεις τοπικού χαρακτήρα», αποδίδοντάς τις «κυρίως στη χρήση από αυτό του μελωδικού διαστήματος της ελαττωμένης τρίτης»[1964].

Έντονη αντίθεση στο τραγούδι των γυναικών δημιουργεί, κατά τον Budden, «η απαντητική λιτανεία των ιερέων επί σκηνής»[1965], όπου «ο Ράμφις και οι ιερείς αποκρίνονται στις ιέρειες με μια ασυνόδευτη ψαλμωδία»[1966], «σε ορθόδοξο, όμοιο με λειτουργικό άσμα ύφος, με εξαίρεση το 6/4 στο δεύτερο μέτρο, που δημιουργεί έναν "αντικατοπτρισμό" μεταξύ μελωδίας και μπάσσου»[1967].

Ακόμη περισσότερο εντυπωσιακή αναδεικνύεται η ευρηματικότητα του συνθέτη ως προς τον καθορισμό του τονικού πλαισίου της συγκεκριμένης ενότητας. Κατά τον Budden, πρόκειται για «μια εξόχως ευφάνταστη παραλλαγή του παραδοσιακού σχήματος ελάσσονος-μείζονος», με τη μελωδία της γυναικείας χορωδίας να εκδιπλώνεται στα πλαίσια μιας επινόησης Φρυγίου τρόπου σε Μι ύφεση με ένα αυξημένο διάστημα μεταξύ δεύτερης και τρίτης βαθμίδας»˙ όμως με την ταυτόχρονη και ξεκάθαρη ένταξη των βασικών αρμονικών σχέσεων «στην περιοχή της Λα ύφεση μείζονος», η εν λόγω μελωδική ενότητα έρχεται σε αγαστή σχέση με την αδιαμφισβήτητη Λα ύφεση της ψαλμωδίας των ιερέων, ενώ ταυτόχρονα την περιβάλλει με μιαν απαλή αίσθηση ασάφειας»[1968]: το θέμα των ιερέων «τελειώνει με αυτό που μοιάζει να είναι ημιτελής πτώση», και που «εκ των υστέρων προσλαμβάνει χαρακτήρα πλάγιας πτώσης»[1969], ενώ η μείζων συγχορδία με θεμέλιο το Μι ύφεση στην οποία και καταλήγει λειτουργεί ταυτόχρονα ως εφαλτήριο για την επανάληψη της όλης μουσικής ενότητας, με τους στίχους που έπονται αντίστοιχα για τα δύο σύνολα.

[1961] Ό.π., σελ. 187-188

[1962] Ό.π., σελ. 126.

[1963] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387.

[1964] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.

[1965] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 211-212.

[1966] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387.

[1967] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 212. Ο συγγραφέας επισημαίνει περαιτέρω και τη θέση της μελωδικής γραμμής του Ράμφιδος, ο οποίος, «μολονότι ένας basso profondo, διπλασιάζει τους δεύτερους τενόρους», θεωρώντας πως αυτό πιθανόν να συμβαίνει προκειμένου η φωνή του να τύχει της ανάδειξης που αρμόζει στο αξίωμά του (αυτόθι).

[1968] Αυτόθι.

[1969] Αυτόθι. Κατά τον συγγραφέα, «κάπως ανάλογο αποτέλεσμα …επιτυγχάνει και ο Puccini, στις εναλλασσόμενες ενότητες του "Nessun dorma" στην *Turandot*».

Ενδιαφέρουσα στο σημείο αυτό τυγχάνει η επισήμανση του Hussey, ο οποίος εντάσσει την παραπάνω αρμονική διεργασία στα πλαίσια των «επινοήσεων» εκείνων, τις οποίες εφαρμόζει ο συνθέτης «προκειμένου να επαυξήσει το μουσικό και δραματικό ενδιαφέρον σκηνών που θα μπορούσαν από μόνες τους να είναι αφ' ενός κοινότοπες, και, αφ' ετέρου, επίπεδες και βαρετές»˙ παράλληλα δε, «χρησιμεύουν στο να καταδείξουν πως το ενδιαφέρον του συνθέτη για τη λεπτομέρεια στη σύνθεση της μουσικής δεν ήταν λιγότερο έντονο απ' ό,τι στη μορφοποίηση του λιμπρέττου»[1970]. Κατά τον μελετητή, η εν λόγω διεργασία συνίσταται κατά βάσιν από μιαν *ανιούσα βηματικά αρμονική κίνηση*˙ αναφέρει δε ως χαρακτηριστικά παραδείγματα (εκτός της παρούσης Σκηνής) τόσο τις απροετοίμαστες τονικές μεταβολές προς «την υψηλότερη τονικότητα» στη *Σκηνή του Θριάμβου* στη Β΄ Πράξη, όσο και το ανάλογο φαινόμενο των τονικών μεταβολών στη *Σκηνή του Δικαστηρίου*[1971] (βλ. κάτωθι, σελ. 719-720). Ειδικότερα στην παρούσα Σκηνή, η οποία μάλιστα κατ' αυτόν «αποτελεί εύγλωττο παράδειγμα μιας αρκετά διαφορετικής μορφής» της εν λόγω επεξεργασίας, εντοπίζει την εν λόγω *κίνηση* στην εναλλαγή του ρόλου της μείζονος συγχορδίας με θεμέλιο το Μι ύφεση (στην οποία και καταλήγει το χορωδιακό των Ιερέων) από *Δεσπόζουσα* σε *Τονική* (για την επόμενη στροφή της χορωδίας των Ιερειών), θεωρώντας την όλη διαδικασία «εξαιρετικά απλή», και το αποτέλεσμά της ως «εντελώς δυσανάλογο των χρησιμοποιουμένων μέσων». Είναι χαρακτηριστικό το ότι, προς επίρρωση των θέσεών του ο συγγραφέας, προβαίνει και σε κατάθεση του προσωπικού του βιώματος από την εν λόγω τονική διεργασία, γράφοντας χαρακτηριστικά: «δεν μπορώ να ακούσω ποτέ αυτή τη σκηνή χωρίς να αιφνιδιαστώ στην εκ νέου είσοδο που πραγματοποιούν οι άρπες στη συγχορδία Μι ύφεση, για όλα αυτά που γνωρίζω ότι θα επακολουθήσουν». Κατ' αυτόν «μέρος του αποτελέσματος αναμφίβολα οφείλεται στην ξαφνική επιβολή των φθόγγων της σοπράνο στο μπάσσο της χορωδίας, κάτι που μεγιστοποιεί την προς τα πάνω αλλαγή του ύψους της τονικότητας». Πάντως σε κάθε περίπτωση, ο τρόπος με τον οποίο ο Verdi καταφέρνει να προσδώσει ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη Σκηνή, για τον Hussey «δεν αποτελεί παρά ένα θαύμα», πολλώ μάλλον καθόσον αυτή έπεται τόσο ενός «συναρπαστικού πατριωτικού χορωδιακού», όσο και της «δραματικής σκηνής της Aida ("Ritorna vincitor!") στο τέλος της προηγουμένης σκηνής».

Ακόμη ο συγγραφέας θεωρεί τη συγκεκριμένη αρμονική επεξεργασία στην παρούσα Σκηνή ως ανάλογη με την εναλλαγή «μεταξύ των μειζόνων και ελασσόνων συγχορδιών με θεμέλιο το Φα δίεση» στο άσμα των Μοναχών ενώπιον του μνημείου του Καρόλου Ε΄ στον *Don Carlo* (βλ. άνωθι, σελ. 267), επισημαίνοντας ωστόσο και την προοπτική της θέσης του στο συγκεκριμένο σημείο της όπερας: την έντονη αντίθεση σε σχέση με την προηγηθείσα «λαμπρή σκηνή στο Fontainebleau», εγκαθιστώντας άμεσα «την καταπιεστική κατήφεια της Ισπανικής αυλής, που πέφτει τόσο βαρειά στη δύστυχη Ισαβέλλα». Παράλληλα επισημαίνει και την «αρκετά διαφορετική προοπτική» της συγκεκριμένης σκηνής στην *Aida*, της οποίας η μορφή στοχεύει «να μας εντυπωσιάσει με την επισημότητα της αφιέρωσης του Radames στην υπηρεσία της πατρίδας του, και έτσι να δώσει έμφαση στο έγκλημα της ανεπίγνωστης προδοσίας του όρκου του»[1972].

Η *δεύτερη ενότητα* ενότητα της Σκηνής (*Danza Sacra delle Sacerdotesse. Poco più di mosso*) αποτελείται από ένα «αρκετά κομψό allegretto»[1973], όπου «οι χορεύτριες

[1970] Ό.π., σελ. 189.
[1971] Αυτόθι, σελ. 190-191.
[1972] Αυτόθι, σελ. 191-192.
[1973] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387.

απλώνουν τις βεντάλιες τους στο έδαφος και αρχίζουν ξαφνικά έναν αργό χορό»[1974] (Ricordi, σελ. 76, μ. 6 – σελ. 80). Το τονικό πλαίσιο του μπαλλέτου εξακολουθεί να διαμορφώνεται στη βάση του Φρυγίου τρόπου, «όμως με αρμονικές σχέσεις που παραμένουν αναμφισβητήτως στη Μι ύφεση μείζονα, χωρίς οποιαδήποτε έλξη από την Υποδεσπόζουσα»[1975]. Δομημένο με απόλυτη συμμετρία, αποτελείται από τρεις διμερείς περιόδους, των οποίων η πρώτη επαναλαμβάνεται (A-B-A). Η εν λόγω συμμετρία ωστόσο συνδυάζεται με μιαν αξιόλογη μελωδική ποικιλία, αναμφίβολα δε συμβάλλει σε αυτό και η λιτή αλλά πρωτότυπη ενορχήστρωση, με πρωταγωνιστές τα τρία φλάουτα, άλλοτε κινούμενα πάνω σε ευέλικτους τρίφωνους συγχορδιακούς σχηματισμούς κι άλλοτε ενωμένα σ' ένα εκφραστικό unisono[1976], όπως στη δεύτερη πρόταση της πρώτης περιόδου[1977]. Αξιοσημείωτη και η συμβολή του 1ου όμποε, του οποίου το κρατημένο Σι^5 ύφεση προσδίδει μια λεπτή απόχρωση «τοπικού» χαρακτήρα (Ricordi, σελ. 77, μ. 2-9).

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον και το ενδιάμεσο τμήμα του μπαλλέτου, «ένα σύντομο επεισόδιο στην Ντο ελάσσονα»[1978] (Ricordi, σελ. 77, μ. 10 – σελ. 78, μ. 6): το «τοπικό» στυλ αναδεικνύεται τώρα μέσα από «έξυπνες τροπικές προσεγγίσεις σε Γαλλικό στυλ»[1979], αποδιδόμενες από τα φλάουτα και τα κλαρινέττα και επαναλαμβανόμενες ρυθμικά παραλλαγμένες. Πέραν τούτου, το συγκεκριμένο τμήμα παρουσιάζει ενδιαφέρον και εξ επόψεως δραματικής, καθώς στην επανάληψη της περιόδου «ο

[1974] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 212. Η παρουσία χορευτριών αναφέρεται και στις *σκηνικές οδηγίες* της όπερας, σύμφωνα με τις οποίες αυτές «στέκονται γύρω από τους χρυσούς τρίποδες και στα σκαλοπάτια που οδηγούν στον καθένα […], σχηματίζοντας τέσσερις ομάδες σε σχήμα πυραμίδας», ενώ επιπλέον «κρατούν πλατιές βεντάλιες με άσπρα φτερά» (αυτ., σελ. 211, παραπ. †).

[1975] Αυτόθι. Ο ίδιος μελετητής προσομοιάζει το στυλ της μουσικής του χορού με εκείνο του «solo της σοπράνο», εντάσσοντας αυτό στο «Αιγυπτιακό προσωπικό στυλ» του συνθέτη, «με χαμηλωμένη την υπερτονική» (*Verdi*, ό.π., σελ. 285).

[1976] Δικαιολογημένα ο Budden θεωρεί πως, στο σημείο αυτό ο συγκεκριμένος συνδυασμός «βρίσκει την αξία του» (*The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 213). Το ενδιαφέρον του συνθέτη για το αποτέλεσμα του συγκεκριμένου συνδυασμού ωστόσο υπήρξε ιδιαίτερα έντονο και διήρκεσε επί μακρόν, αποτέλεσμα και αυτό της έντονης επιθυμίας του να συνδυάσει, όπως αναφέρουμε παραπάνω, ιστορική ακρίβεια και αισθητική. Μια πρώτη αφορμή φαίνεται να έλαβε από το βιβλίο *Histoire Générale de la Musique* του Βέλγου μουσικολόγου *François Joseph Fétis*, το οποίο είχε αποστείλει προς αυτόν ο εκδότης του Giulio Ricordi με επιστολή του στις 14 Ιουλίου 1870 (Hans Busch, ό.π., σελ. 31-32).

Στο συγκεκριμένο βιβλίο ο συνθέτης πληροφορήθηκε για «ένα Αιγυπτιακό φλάουτο στο Μουσείο της Φλωρεντίας» (επιστολή προς τον Ricordi, 31 Ιουλίου 1870, αυτ., σελ. 40). Ωστόσο, «όταν επισκέπτεται το Αιγυπτιακό Μουσείο της Φλωρεντίας μαζί με τον φίλο του, Αρριβαμπένε, ανακαλύπτει απλώς μια κοινότοπη ποιμενική σύριγγα» (Humbert, ό.π., σελ. 24). Ο Verdi πάντως επανέρχεται στο ίδιο θέμα περίπου έναν χρόνο αργότερα, σε επιστολή του πάλι προς τον Ricordi με ημερομηνία 10 Οκτωβρίου 1871, υπενθυμίζοντάς του πάλι το θέμα με το «μεγάλο φλάουτο» (Hans Busch, ό.π., σελ. 235), ενώ από μια σειρά επιστολών που αντηλλάγησαν μεταξύ των δύο ανδρών από τη 13η ως την 31η Οκτωβρίου 1871 πληροφορούμαστε για τις διαδοχικές προσπάθειες για την κατασκευή αρχικά ενός φλάουτου σε Sib και στη συνέχεια σε La αλλά και σε Lab, για το οποίο μάλιστα ο συνθέτης ζητούσε επίμονα από τον εκδότη του να φροντίσει ώστε να τελειοποιηθεί ηχητικά, καθώς σκόπευε να το χρησιμοποιήσει «στον Ιερό Χορό και στο τελικό finale» (αυτ., σελ. 236-246).

[1977] Η συγκεκριμένη πρόταση αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς «πρόκειται να διαδραματίσει έναν σημαντικό ρόλο στην τελική σκηνή της όλης όπερας» (Budden, *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 213. Βλ. και Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387).

[1978] Budden, *The Operas*…, Vol. 3, ό.π., σελ. 213.

[1979] Αυτόθι.

Radames εισέρχεται συνοδευόμενος από τέσσερις ιέρειες»[1980], ενώ καθώς ο Ιερός Χορός ολοκληρώνεται, με το κύριο θέμα να επαναλαμβάνεται, οι φωνές των ιερειών ενώνονται με εκείνες των ιερέων, με αποσπάσματα από τις μελωδίες τους στην αρχή της Σκηνής[1981].

Η κορύφωση της Σκηνής ωστόσο επέρχεται σε μια *τρίτη ενότητα* (*Recitativo-Grave*), με πρωταγωνιστές πλέον τον Ράμφι και τον Radames, αλλά και με τη σύμπραξη του συνόλου των παρευρισκομένων ιερειών και ιερέων. Ο κραταιός Αρχιερέας της Ίσιδος, αποτελώντας, κατά τον Budden, «επιτομή του συνόλου των ιερέων, προφητών και ερημιτών που έχουν συμμετάσχει στις όπερες του Verdi ως τώρα, κινείται προς τα εμπρός, θυμίζει στον Radames πως κρατά την τύχη της πατρίδας του στα χέρια του και προσεύχεται ώστε το ξίφος του να μπορεί να σκορπίσει τον θάνατο και την καταστροφή στους εχθρούς της»[1982]:

Mortal. Diletto ai Numi,

A te fidate son l' Egitto le sorti.

Il sacro brando

Del Dio temprato,

Per tua man diventi

Ai nemici terror, folgore, morte.

Οι παραπάνω στίχοι αποδίδονται «με την δέουσα επισημότητα»[1983] από ένα «πομπώδες αριόζο»[1984], η πρώτη φράση του οποίου (αντίστοιχη στους πρώτους δύο στίχους), «βασίζεται σ' έναν αρπισμό σε ελάσσονα τονικότητα, με υπόβαθρο ένα τρέμολο στα έγχορδα»[1985]. Αντίθετα για τη δεύτερη φράση (αντίστοιχα με τους επόμενους τέσσερις στίχους), ο συνθέτης προκρίνει ένα μάλλον ασαφές τονικό πλαίσιο, αλλά με χαρακτηριστικές αποχρώσεις «τοπικού» ιδιώματος, όπως η σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας με αυτήν της VI βαθμίδας στη Σολ ύφεση μείζονα στην αρχή της φράσης, που συμβαίνει όμως να είναι ταυτόχρονα και σύνδεση της VII βαθμίδας με την Τονική στη Μι ύφεση ελάσσονα, καθώς και η σύνδεση της συγχορδίας της Ελάσσονος Πέμπτης με την Τονική στο τέλος του επόμενου μέτρου και στην αρχή του μεθεπόμενου, και καταλήγοντας μάλλον απρόβλεπτα, υπονοώντας μάλλον ημίπτωση στη Σι ύφεση ελάσσονα. Η μελωδική γραμμή του Αρχιερέα εξελίσσεται μέσα από συνεχή άλματα αλλά και αρποειδείς καμπύλες, καταλήγοντας σ' ένα εκτενές Φα^3 στη λέξη *morte*. Το κατ' εξοχήν εντυπωσιακό στοιχείο της φρασης ωστόσο θεωρούμε πως είναι το συνοδευτικό της πλαίσιο, αποτελούμενο από μια διαδοχή συγχορδιών σε ύφος *χορικού* και αποδιδόμενο με «εκείνον τον από καιρού καθιερωμένο ιεροπρεπή συνδυασμό από φαγκόττα, τρομπόνια και χάλκινο

[1980] Σύμφωνα με τις *σκηνικές οδηγίες* «πλησιάζει στο θυσιαστήριο, υποκλίνεται προ αυτού, ενώ οι τέσσερις ιέρειες κρατούν ένα ασημένιο πέπλο απλωμένο πάνω από το κεφάλι του» (αυτ., παραπ. *).
[1981] Αυτόθι, σελ. 213.
[1982] Αυτόθι.
[1983] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.
[1984] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387.
[1985] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 213.

μπάσσο»[1986]. Εξίσου θεαματική και η συνέχεια, καθώς η βαρυσήμαντη εξαγγελία του Ράμφιδος αποδίδεται «με πολύ πιο βίαιο τρόπο από τους άλλους ιερείς», πλαισιωμένη ανάλογα από το σύνολο τώρα της ορχήστρας, κυρίως όμως με μιαν ακόμη ισχυρότερη έμφαση στη λέξη 'morte'», καθώς η ένταση που δημιουργείται από το εκτενές Φα^3, αποδιδόμενο τώρα από το σύνολο της ανδρικής χορωδίας, επιτείνεται από ένα ταυτόχρονο ορχηστρικό ξέσπασμα, με κρατημένες συγχορδίες από το σύνολο των χαλκίνων πνευστών, ορμητικά, όμοια με χείμαρο περάσματα από τα έγχορδα και τα ξύλινα, αλλά και το τρέμολο των κρουστών˙ κατά τον Budden, «ένα λαμπρό παράδειγμα» αυτού που ο συνθέτης ονόμαζε parola scenica»[1987] (Ricordi, σελ. 81-84, μ. 2).

Έπειτα από μια ακαριαία παύση και ένα σύντομο *pp* γεφύρωμα από τα έγχορδα, ο Ramfis «κάνει την αρχή στο concertato "Nume, custode e vindice"»[1988], «μια εκφραστική legato μελωδία»[1989], με την οποία ο Αρχιερέας, απευθυνόμενος προς τον θεό (*volgendosi al Nume*) ζητεί από αυτόν να εκτείνει την χείρα του πάνω από την γη της Αιγύπτου:

Nume, custode e vindice

Di questa sacra terra,

La mano tua distendi

Sovra l' egizio suol.

Η εκφραστικότητα και η πλαστικότητα της μελωδικής γραμμής είναι τέτοιες, που οι επιμέρους επισημάνσεις του συνθέτη (*cantabile, larga la frase*) φαίνονται μάλλον περιττές. Για άλλη μια φορά η ορχηστρική συνοδεία αναδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική για την ανάδειξη της ποιότητας της μελωδίας: το ενδιαφέρον της βρίσκεται εν προκειμένω στις επαναλαμβανόμενες *pp* συγχορδίες από τα τρία τρομπόνια, τα οποία, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Budden, «ποτέ δεν ήχησαν με περισσότερη επισημότητα απ' ό, τι εδώ, παρά τις απροκάλυπτες παράλληλες πέμπτες στο τέταρτο μέτρο»[1990]. Εξίσου σημαντικές και οι διακριτικές παρεμβάσεις των βιολοντσέλλων από κοινού με το 1ο φαγκόττο, των οποίων οι legato αρπισμοί μοιάζουν με «απάντηση», ή και με απόηχο της φωνής του Αρχιερέα. Ο Radames αποκρίνεται επαναλαμβάνοντας τη μελωδία του Ράμφιδος στη Ντο ελάσσονα, συνοδευόμενος από το pizzicato των εγχόρδων και τις απαλές συγχορδίες των ξυλίνων πνευστών ή και των κόρνων, «ενώ ο Ramfis συνεισφέρει μια αντιμελωδία»[1991] (Ricordi, σελ. 85-86, μ. 6).

Οι επιμέρους φωνές της χορωδίας των Ιερέων εισέρχονται επαναλαμβάνοντας ωσαύτως την παραπάνω μελωδία, αλλά με τη μορφή μιμήσεων, μεταβάλλοντας έτσι τη μορφή ενός κατά βάσιν ομοφωνικού μουσικού κειμένου[1992]. Ωστόσο, η μουσική

[1986] Αυτόθι.
[1987] Αυτόθι.
[1988] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.
[1989] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387.
[1990] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 213.
[1991] Αυτόθι.
[1992] Αυτόθι, σελ. 214. Εύστοχη θεωρούμε εξάλλου και την ερμηνεία της συγκεκριμένης πολυφωνικής επεξεργασίας από τον Herrmann, σύμφωνα με την οποία δεν αποσκοπεί εν προκειμένω στην απεικόνιση του ιερατείου, όπως συνήθως συμβαίνει στην παρούσα όπερα, αλλά στο να καταδείξει την επιβλητικότητα και μεγαλοπρέπεια μιας λειτουργικής τελετής (ό.π., σελ. 147).

«βαθμηδόν αυξάνει σε ένταση»[1993], «ξεσπώντας τελικά σε μια εκ νέου απόδοση του αρχικού θέματος του Ράμφιδος, με την fortissimo συμμετοχή όλων»[1994]. Αλλά ακόμη και σ' αυτήν την περίπτωση, όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, «η εύκολη λύση ενός χορωδιακού unisono αποφεύγεται, παρ' ότι το περίτεχνο ορχηστρικό υπόβαθρο, με τις εναλλασσόμενες κλίμακες σε αντίθετη κίνηση, θα μπορούσε να το είχε ευνοήσει»[1995]. Αντίθετα, είναι εμφανής η επιθυμία του συνθέτη να εξάρει το κυρίως «θέμα» της Σκηνής, καθώς η προαναφερθείσα μελωδία αναδεικνύεται κυρίαρχη, αποδιδομένη από τους μπάσσους της χορωδίας που ενώνουν τις φωνές τους με εκείνην του Αρχιερέα, αλλά και διπλασιαζομένη από τις τρομπέττες και τα τρομπόνια. Η μάλλον πολυφωνική επεξεργασία του θέματος ωστόσο εξασφαλίζεται με τους τενόρους να αντιπαραθέτουν στην παραπάνω δυναμική παρουσία του θέματος μια ξεχωριστή μελωδία, αρμονικού κυρίως ενδιαφέροντος, αλλά και με τον Radames να «απαντά» σε αυτό με μια «αντιμελωδία»[1996] (Ricordi, σελ. 86, μ. 7 – σελ. 89).

Το μεγάλο χορωδιακό καταλήγει σε μιαν απροσδόκητη πτώση, με τις Ιέρειες να επαναλαμβάνουν – και πάλι εκτός σκηνής – τη γνωστή μελωδία τους, που τώρα όμως διακόπτει ακαριαία η χορωδία επί σκηνής, αποδίδοντας το 1ο μέτρο από το δικό της θέμα, *ff* αλλά και στην Μείζονα Τονική. Η «μίξη» αυτή του παρόντος χορωδιακού «με τις εναρκτήριες μελωδίες της σκηνής»[1997], ο συνδυασμός δυνάμεων εντός και εκτός σκηνής κατά τον Osborne[1998]**,** είναι όντως εντυπωσιακή, καθώς «οι δύο ιδέες συζεύγνυνται σε μια διαδοχή αντιθέσεων δυναμικής», μέσα από τις οποίες τονίζεται δεόντως το εκ διαμέτρου αντίθετο ύφος μιας εκάστης των *ιδεών* – «εκτενής και στατική» των Ιερειών, «σύντομη και εξελισσομένη» των Ιερέων και του Radames[1999].

Με τη φωνή του νεαρού αρχιστράτηγου *να έχει ακουστεί εκτεινομένη ως το Λα ύφεση* «στον στίχο "Tu che dal nulla hai tratto il mondo"»[2000], ακολουθεί μια «δυναμική codetta»[2001], μικρογραφία ενός *stretto* βασισμένου στο «μοτίβο των κλιμάκων», που τώρα εμφανίζεται *σε σμίκρυνση* και *συμπιεσμένο*[2002], καταλήγοντας, έπειτα από μιαν αρμονική πρόοδο, σε πτώση (Ricordi, σελ. 90-94, μ. 5). Έπειτα από μια σταδιακή αποκλιμάκωση, οι «κεφαλές» των δύο θεμάτων «αντιπαρατίθενται για άλλη μια φορά, όμως με το δεύτερο τώρα να τραγουδιέται pianissimo»[2003], «ωσάν οι συμμετέχοντες στη θυσία να κυριεύτηκαν από δέος λόγω της παρουσίας του θεού»[2004]. Τέλος, η μουσική, αφού πρώτα *συρρικνωθεί σ' ένα pianissimo τρέμολο των τυμπάνων*[2005], «οδηγείται σε μια τελική κορύφωση, με μια θριαμβευτική κραυγή του "Immenso Fthà!"»[2006], με τον Ράμφι και τον Radames να ενώνουν τις φωνές τους σε τρίτες και με το σύνολο των δυνάμεων της χορωδίας και της ορχήστρας στον απόηχό τους στα

[1993] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.
[1994] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 213.
[1995] Αυτόθι.
[1996] Αυτόθι.
[1997] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.
[1998] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 387.
[1999] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 214.
[2000] Αυτόθι.
[2001] Αυτόθι.
[2002] Αυτόθι.
[2003] Αυτόθι.
[2004] Newman, ό.π., σελ. 127.
[2005] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 214.
[2006] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 208.

πλαίσια μιας έκρηξης ορχηστρικού ήχου, «που ρίχνει την αυλαία»[2007] (Ricordi, σελ. 94, μ. 6 – σελ. 96) .

2.3.2. Τελετές ευχαριστίας για τη νίκη.
Απόδοση θρησκευτικών τιμών στον νικητή.

2.3.2.1. *NABUCCO*

Parte Quarta. Finale Quarto.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4614.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP51151-Act_IV.pdf.

Η άφιξη του μετανοήσαντος Βαβυλώνιου ηγέτη ως «από μηχανής θεού» ενώπιον του ομοιώματος του Βάαλ και η αναπάντεχη όσο και απρόσμενη διάσωση των Εβραίων, που μαζί με την Fenena επρόκειτο να θυσιαστούν ενώπιον του ομοιώματος του «ψεύτικου» Ασσύριου θεού σηματοδοτεί και την αίσια απόληξη του δράματος: οι Εβραίοι μπορούν να επιστρέψουν στη Γη της Επαγγελίας και να ανεγείρουν έναν καινούριο ναό προς τιμήν του μόνου αληθινού Θεού, ενώ της χαρμόσυνης αυτής εξαγγελίας του Ναβ. προηγείται η θεαματική, ενώπιον όλων συντριβή του παραπάνω ειδώλου.

Το υπόβαθρο της Σκηνής είναι καθαρά βιβλικό. Αυτό καταδεικνύεται τόσο από τη σχέση ολοκλήρου του *Τετάρτου Μέρους* της όπερας με το 50ο κεφάλαιο της προφητείας του Ιερεμία, στίχος από το οποίο απαρτίζει και την επιγραφή αυτού, όσο και από την χαρακτηριστική ομοιότητα που παρουσιάζει η παρούσα Σκηνή του finale του έργου με το βιβλίο του Δανιήλ, και συγκεκριμένα με την *διήγηση περί του Βηλ και του Δράκοντος*, η οποία ανευρίσκεται ως παράρτημα στο τέλος του παραπάνω βιβλίου: αν και ουδεμία σχέση προκύπτει ανάμεσα στα πρόσωπα της εν λόγω διήγησης και σε εκείνα της παρούσης Σκηνής της όπερας, σε αμφότερες τις περιπτώσεις πρόκειται για *συντριβή ομοιώματος της αυτής θεότητας*, ενώ τόσο στο κείμενο του Solera, όσο και σ' εκείνο της παραπάνω προφητείας, την εντολή *δίδει ο μέχρι τη συγκεκριμένη στιγμή πολέμιος του Γιαχβέ*: ο άλλοτε παράφρων Ασσύριος ηγεμόνας Ναβουχοδονόσορ (*Solera*) ή ο «αλλόπιστος» βασιλιάς Κύρος, κατόπιν αναδείξεως από τον προφήτη της απάτης περί των υπερφυσικών ιδιοτήτων της ψεύτικης θεότητας (*Δανιήλ*). Ως εκ τούτου, δικαιωμένοι και νικητές και στα δυο κείμενα αναδεικνύονται οι πιστοί στον αληθινό Θεό του Ισραήλ. Πέραν της παραπάνω ομοιότητας, θεωρούμε ότι τα δυο κείμενα συνδέει και το γεγονός ότι, άμεσο επακόλουθο τόσο των συμβάντων που η ενταγμένη χρονικά στην «μετά την υπό του Κύρου κατάληψιν της Βαβυλώνος, το 538 π. Χ»[2008] διήγηση του βιβλίου του Δανιήλ εξιστορεί, όσο και εκείνων που διαδραματίζονται στο λιμπρέττο του Solera, είναι ο επαναπατρισμός των Ιουδαίων, εξαγγελλόμενος από το *διάταγμα του Κύρου* (*Δανιήλ*), και από τον κεντρικό ήρωα της όπερας αντίστοιχα.

Η μουσική του Finale της όπερας διαμορφώνεται σε ένα πολύπτυχο, όπου δυναμικά ορχηστρικά ξεσπάσματα διαδέχονται σελίδες μουσικής δωματίου. Η απροσδόκητη εμφάνιση του Nabucco πλαισιώνεται από ένα σύνηθες συνοδευτικό σχήμα, αποτελούμενο από χαρακτηριστικές συγχορδιακές «κρούσεις» των πνευστών σε συνδυασμό με συνεχείς αρπισμούς των εγχόρδων, ενώ η ένταση κορυφώνεται στην εντολή του Ναβ. για συντριβή του ειδώλου: όπως θα ήταν αναμενόμενο, η γραμμή του

[2007] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 214.
[2008] Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Εικοστός Πρώτος, ό.π., σελ. 158.

διαμορφώνεται σε ένα *ιερατικό* recitativo, πλαισιωμένο όμως από τρία ιδιαίτερα δυναμικά ορχηστρικά *tutti*, που οδηγούν σε πτώση στην Δεσπόζουσα της Ρε. Η αφ' εαυτής συντριβή του ειδώλου αποδίδεται με μια ταχύτατη κατιούσα κλίμακα με βάση τον παραπάνω φθόγγο και κατάληξη στην Τονική της παραπάνω αρμονίας, ενώ η αναμενόμενη «λύση» στην Ρε μείζονα απηχεί τα ανάμικτα αισθήματα ανακούφισης, ικανοποίησης αλλά και θαυμασμού όλων, εκφρασμένα με κατ' εξοχήν περιεκτικό τρόπο σε ένα χαμηλόφωνο και επίσης *ιερατικού* χαρακτήρα unisono: *Divin prodigio!* (Kalmus, σελ. 62-67, μ. 1).

Με την παρρησία του ηγεμόνα που ανακτά τη δύναμή του, αλλά και με τη σωφροσύνη που προσεπόρισε σ' αυτόν τόσο η σκληρή δοκιμασία της αποπομπής του από τον θρόνο, όσο – και κυρίως – η κατά θαυματουργικό τρόπο ψυχική και σωματική του λύτρωση, ο άλλοτε μισόθεος και αλαζών Βαβυλώνιος μονάρχης παροτρύνει τον λαό του Ισραήλ να επιστρέψει στη γη των πατέρων του. Αν και πολύ κοντά στα δεδομένα ενός *recitativo*, η καινούρια αυτή εξαγγελία του αποδίδεται με μια ιδιαίτερα ευγενικού χαρακτήρα μελωδική γραμμή, χωρίς προσεγγίσεις της υψηλότερης περιοχής της φωνητικής του έκτασης. Η απελευθέρωσή του από το σύνδρομο του κατακτητή και του δυνάστη δέον να αναδειχτεί κατά τον συνθέτη και με την απόδοση της σχετικής φράσης *Largo a piacere*, ενώ την αίσθηση της *κάθαρσης*, τόσο του ιδίου όσο και του λαού, συμπληρώνει η απαλή συγχορδιακή υποστήριξη της παραπάνω φράσης από μόνα τα έγχορδα (Kalmus, σελ. 67, μ. 1 – σελ. 68, μ. 1).

Η δοξολογική αναφορά του στον *Θεό των Εβραίων* προφανώς κατέχει ξεχωριστή θέση στον λόγο του, ενώ στενή παρουσιάζεται η σχέση των στίχων του λιμπρέττου που απαρτίζουν και το μεγαλύτερο μέρος του λόγου του Ναβ. προς τους αιχμαλώτους Εβραίους με το Δαν. 4, 31-34, όπου ο βασιλιάς, έχοντας πρόσφατα δοκιμαστεί από μια «δεινή φρενοβλάβεια»[2009] και έχοντας εκδιωχθεί από το περιβάλλον του, δοξολογεί τον Θεό, αναγνωρίζοντας και εξυμνώντας την παντοδυναμία Του: «νυν ουν εγώ Ναβουχοδονόσορ αινώ και υπερυψώ και δοξάζω τον βασιλέα του ουρανού, ότι πάντα τα έργα αυτού αληθινά και αι τρίβοι αυτού κρίσεις, και πάντας τους πορευομένους εν υπερηφανία δύναται ταπεινώσαι» (Δαν. 4, 34).

Κατά την απόδοση των παραπάνω στίχων τα έγχορδα παραχωρούν τώρα τη θέση τους στα χάλκινα πνευστά, που με τον στιβαρό ήχο των συγχορδιών τους αποδίδουν τη βαθειά θρησκευτική ευλάβεια προς τον Γιαχβέ του άλλοτε φανατικού εχθρού Του. Το κύρος που προσδίδει στον Ναβ. η εξουσία το χρησιμοποιεί τώρα όχι για να προσβάλλει και να προκαλέσει τη δύναμη του Θεού των Εβραίων, ούτε για να αντιδικήσει προς Αυτόν, αλλά για να συμβάλλει στη δόξα του ονόματός Του (Kalmus, σελ. 68, μ. 2 σελ. 70).

Η ευχαριστία αυτή του *Nabucco* δίδει αφορμή για μια αναλόγου περιεχομένου δοξολογία προς τον Γιαχβέ, την οποία αναπέμπουν *από κοινού Εβραίοι και Ασσύριοι*, καθώς η παντοδυναμία του Θεού αναγνωρίζεται τώρα ανεπιφύλακτα και από τους αλλόπιστους:

Immenso Jehovah,

Chi non ti sente?

Chi non è polvere

Innanzi a te?

Tu spandi un'iride?…

[2009] Αυτόθι, σελ. 78.

Tutto è ridente.

Tu vibri il fulmine?…

L'uom più non è.

Το «κεντρικό» μέρος του Finale με την ευχαριστία όλων των παρευρισκομένων επί σκηνής προς τον Θεό του Ισραήλ περιλαμβάνει ένα εξ ολοκλήρου ασυνόδευτο χορωδιακό, «τόσο αγαπητό στους συνθέτες της εποχής εκείνης, τόσο συχνά κατεστραμμένο σήμερα εξ αιτίας της στείρας έμπνευσης των σολίστ»[2010]. Παρά την πλήρη απουσία ορχηστρικής συνοδείας, το χορωδιακό *Immenso Jeovha* παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, εξ αιτίας τόσο του «διαλογικού» του χαρακτήρα, όσο και των πολυποίκιλων αποχρώσεων της δυναμικής του. Οι συνεχείς παρεμβάσεις του Ζαχαρία με την επανάληψη της παραπάνω αρχικής φράσης, με τη μορφή μιας *επωδού,* αποτελούν κάθε φορά το έναυσμα για άλλη μια καθολική εξύμνηση, προσδίδοντας ταυτόχρονα στο χορωδιακό χαρακτήρα «στροφικού» ύμνου. Η σημασία αυτών ως προς την επαναφορά της αρχικής τονικότητας διαφαίνεται καλύτερα έπειτα από την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εναρμόνιση του δεύτερου τετράστιχου, αποδιδομένου αρχικά από τους σολίστ και κατόπιν από όλη τη χορωδία, όπου μέσω της περιοχής της Ελάσσονος Υποδεσπόζουσας πραγματοποιείται μετάβαση προς την μάλλον απομακρυσμένη τονικότητα της VI βαθμίδας της ομώνυμης ελάσσονος (Σι ύφεση μείζων) [Kalmus, σελ. 72-77].

Παράλληλα ωστόσο με τον φωτισμό του Ασσύριου ηγεμόνα και με τη λύτρωση από τη δουλεία του περιούσιου λαού του Θεού, το Finale σημαίνει και τη συγχώρηση και αποκατάσταση της άλλοτε σκληρής και αδίστακτης Abigaille. Η μέχρι πρότινος πανούργα σκλάβα, έχοντας λάβει, σύμφωνα με τα όσα δηλώνει ο ίδιος ο βασιλιάς, ικανή δόση δηλητηρίου, σπεύδει να εξιλεωθεί, αποτεινόμενη κυρίως στο ερωτευμένο ζεύγος Ismaele – Fenena. Ταυτόχρονα με την μετάνοιά της, αναγνωρίζει και αυτή στο πρόσωπο του Θεού των Εβραίων τον μόνο αληθινό Θεό, ενώ η αυθόρμητη προσευχή της προς Αυτόν, η ένθερμη επίκληση του ονόματός Του, έχει ως αιτήματα την συγχώρηση των πεπραγμένων της και την ανάπαυση της ψυχής της:

Te chiamo… o Dio… Te venero…

Non maledire a me.

Η Σκηνή του θανάτου της Abigaille, χαρακτηριζόμενη από τον Budden «ως ένα από τα ωραιότερα μέρη της όπερας»[2011], επισκιάζει προς στιγμήν την ευφρόσυνη

[2010] J. Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 1, ό.π., σελ. 110.

[2011] Αυτόθι. Ωστόσο, σύμφωνα με επιθεωρήσεις της εποχής, η συγκεκριμένη σκηνή αφαιρέθηκε από την παρτιτούρα με παρέμβαση του ιδίου του Verdi, «έπειτα από τις δύο πρώτες παραστάσεις». Σύμφωνα με σχόλιο που δημοσιεύτηκε «δέκα ημέρες έπειτα από την πρεμιέρα», στην *Gazetta musicale di Milano* του Ricordi από τον διάσημο Ιταλό συνθέτη, διευθυντή ορχήστρας και δάσκαλο τραγουδιού Alberto Mazzucato, η σκηνή θεωρήθηκε ως «μη εντυπωσιακή» και ως μια «άνευ λόγου προέκταση της πράξης». Κατά τον εν λόγω σχολιαστή, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο «η παρτιτούρα τώρα τελειώνει με το χορωδιακό ["Immenso Jeovha"], ενώ ο Verdi δεν θα μπορούσε να ολοκληρώσει περισσότερο επίσημα την θαυμάσια δημιουργία του» (Mary Jane Phillips-Matz, ό.π., σελ. 126-127 και παραπ.). Ο G. de Van εξάλλου, αποδίδει την παρέμβαση αυτή του συνθέτη στον έντονο δυναμισμό, στη σχεδόν «πολεμική» ατμόσφαιρα που επικρατεί στις πρώτες του όπερες. Κατά τον συγγραφέα «τέτοιες στιγμές συναισθηματικού πάθους μετράνε λιγότερο στον Verdi απ' ό, τι στα έργα του Donizetti ή του Bellini, τα οποία έχουν την τάση να κυριαρχούνται από τον ήρωα που

ατμόσφαιρα που δημιούργησε η ανάνηψη του βασιλιά και η απελευθέρωση των Εβραίων. Η σπουδαιότητά της εξ επόψεως μουσικής έγκειται κυρίως στην λεπτή της ενορχήστρωση, αποτελουμένη από το αγγλικό κόρνο, ένα σόλο τσέλλο, την άρπα και ένα και μόνο κοντραμπάσσο, με το κλαρινέττο και το φαγκόττο να παρεμβαίνουν περιστασιακά και στο τέλος με τους αρπισμούς από το φλάουτο «να υποδηλώνουν τον θάνατο σε μια κατάσταση αγαλλίασης»[2012]: μια τέτοια, διαστάσεων μουσικής δωματίου ορχηστρική συνοδεία, «απαλύνει μια χαρακτηριστικά φορτωμένη παρτιτούρα»[2013]. Παράλληλα η παραπάνω ενορχήστρωση, μάλλον ασυνήθιστη για την απόδοση σκηνών με ευδιάκριτο θρησκευτικό περιεχόμενο, θεωρούμε ότι προδίδει την επιθυμία του συνθέτη να εστιάσει περισσότερο στο υπαρξιακό δράμα της ηρωίδας, παρά σ' αυτό καθ' εαυτό το περιεχόμενο των λόγων της. Η μεταστροφή της δεν σχετίζεται με την ευόδωση ενός «εθνικού» σχεδίου, με τον θρίαμβο της μιας θρησκευτικής πίστης έναντι της άλλης, αλλά με την πολυπόθητη ανάπαυση της ψυχής της. Η συγκεκριμένη Σκηνή συγκαταλέγεται από τον William Weaver μεταξύ εκείνων όπου διαφαίνεται η τάση του συνθέτη «να επιτρέπει στους "κακούς" ήρωές του να αισθανθούν τύψεις, ή, τουλάχιστον, να δώσουν κάποια δικαιολογία ή εξήγηση για τις κακές τους πράξεις»[2014]. Καθώς η μετανιωμένη ηρωίδα, *έχοντας συναίσθηση του μεγέθους της πτώσης της* «ικετεύει τον έναν αληθινό Θεό, τον Γιαχβέ, για τη λύτρωση της ψυχής της, αναδεικνύει την σπλαχνική φύση της, που τόσο ανιλεώς και καταστροφικά προσπαθούσε να βγάλει από μέσα της»[2015].

Εκείνο ωστόσο που σταθερά κυριαρχεί στην όπερα αυτή του συνθέτη είναι η έκφραση της θρησκευτικής πίστης σε συνάρτηση με την εκπλήρωση «εθνικών» στόχων: η οριστική μεταστροφή της ηρωίδας και η προσωπική της λύτρωση διαφαίνονται κατά βάσιν με τη μεταβολή του τονικού πλαισίου και την καθιέρωση της Μείζονος Τονικής, καθώς το πλήθος συγκατανεύει ολόψυχα στο αίτημα της ηρωίδας και όλοι σπεύδουν να εμψυχώσουν την ψυχορραγούσα σκλάβα. Όμως το έργο κατακλείεται με την πανηγυρική ανακήρυξη του Ναβ. ως υπέρτατου μονάρχη στην υπηρεσία του Γιαχβέ. Το κείμενο του λιμπρέττου απηχεί τους παραπάνω στίχους από το βιβλίο του Δανιήλ, όπου ο ηγεμόνας των Βαβυλωνίων, έχοντας λυτρωθεί από τη σκληρή δοκιμασία, επανέρχεται στον θρόνο του περισσότερο δυνατός και ένδοξος, ευχαριστώντας τον Θεό, ενώ ταυτόχρονα, ένα δυναμικό tutti σηματοδοτεί το κλείσιμο της αυλαίας (Kalmus, σελ. 78-88).

αποτελεί το θύμα οικογενειακών ή πολιτικών συγκρούσεων. Σύμφωνα με την πεσσιμιστική αντίληψη που είχαν οι συνθέτες αυτοί για την ιστορία, εξέχουσα θέση δίδεται στους ήρωες εκείνους, που υποφέρουν από τα δεινά της, ενώ οι πρώτες όπερες του Verdi βασίζονται σ' ένα μεσσιανικό όραμα της ιστορίας, που εξαφανίζεται νωρίς, όμως αφήνει τα σημάδια του σε μια περισσότερο θετική αντίληψη της δέσμευσης για δράση». «Ως εκ τούτου», συνεχίζει ο συγγραφέας, «ο συνθέτης δίδει λιγότερη έμφαση σε σκηνές όπου τα πάθη ενός μεμονωμένου ήρωα τον αποκόπτουν από την κοινότητά του. […]. Η συγκεκριμένη σκηνή αφαιρέθηκε έπειτα από την πρεμιέρα έτσι ώστε η όπερα να μπορούσε να τελειώσει με τον μεγάλο ύμνο προς τον Γιαχβέ, εορτάζοντας τη συμφιλίωση όλων των ηρώων με βάση μια κοινή αποδοχή της επιθυμίας του Θεού» (ό.π., σελ. 217).

[2012] J. Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 171.

[2013] Του ιδίου, *The Operas of Verdi*, vol. 1, ό.π., σελ. 110.

[2014] «Aspects of Verdi's Dramaturgy», ό.π., σελ. 139.

[2015] Lewsey, ό.π., σελ. 2.

2.3.2.2. *I LOMBARDI*

Atto Quarto. Scena, Terzettino ed Inno-Finale
Edwin F. Kalmus, n.d. (1980-87). Catalog A 5527.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Ο θρίαμβος της χριστιανικής πίστης έπειτα από την επιτυχή έκβαση της μάχης των Σταυροφόρων για την κατάληψη της Ιερής Πόλης, αλλά και η συγχώρηση του Ερημίτη Pagano και η συνεπακόλουθη αποκατάσταση της σχέσης του με τον αδελφό του και ηγέτη των Σταυροφόρων είναι τα στοιχεία εκείνα που επισφραγίζουν το Finale των *Λομβαρδών*. Ο Ερημίτης ωστόσο, πέρα από την αποδοχή της συγγνώμης του από τους ομοεθνείς του Σταυροφόρους, νιώθει πως πεθαίνει δικαιωμένος και από τον Θεό, καθώς στην ύστατη πνοή του ατενίζει «τα τείχη και τους πύργους της Ιερής Πόλης με αναρτημένα τα λάβαρα του Σταυρού και φωτισμένα από την ήλιο»[2016].

Η καθαυτό σκηνή της συμφιλίωσης παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον εξ επόψεως μουσικοδραματικής, καθώς recitativi εναλλάσσονται με σύντομες μελωδικές ενότητες, ταυτόχρονα με συνεχείς μεταβολές του τονικού πλαισίου. Μια πρώτη αίσθηση αυτών των συνεχών μεταβολών αποτελεί το Allegro που διαδέχεται το αρχικό recitativo, όταν ο Pagano διαπιστώνει πως βρίσκεται στα χέρια του αδελφού του. Το παραλήρημά του, καθώς για άλλη μια φορά θυμάται το φοβερό έγκλημα που έχει διαπράξει, αποδίδεται με σύντομες φράσεις, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται γρήγορα περάσματα των εγχόρδων που μετατρέπονται σε ορχηστρικά tutti μεταβάλλοντας διαρκώς το τονικό πλαίσιο και καταλήγοντας δυναμικά σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, όταν ο Ερημίτης επικαλείται την κόλαση – *Oh Averno, schiuditi a' pedi miei!* (Kalmus, σελ. 104-106). Αντίθετα η παρέμβαση της Giselda σταθεροποιεί το τονικό πλαίσιο, εισάγοντας την τονικότητα της Σολ μείζονος. Η απόδοση των δύο στίχων, με τους οποίους υπενθυμίζει στον ημιθανή Ερημίτη «ότι αυτός έσωσε τη ζωή της και τα λογικά της»[2017] εντάσσεται σε ένα μελωδικό Andante, πλαισιωμένο από τα έγχορδα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αναδεικνύεται η πτώση στην VI της ομώνυμης ελάσσονος τονικότητας (Μι ύφεση), χάρη στην οποία γίνεται αισθητή η γαλήνη που επιφέρει στην ψυχή του Pagano ο λόγος της ηρωίδας, «μια μετατροπία που συνδυάζει τη λεπτότητα με τη δραματική αλήθεια κατά έναν τρόπο εξ ολοκλήρου σπάνιο στον πρώιμο Verdi»[2018]. Οι στίχοι που ακολουθούν, είναι χαρακτηριστικοί:

Oh voce!...Oh chi rischiara

La mente e m' apre il cor?

Tu sei, tu sei

L' angelo di perdono!

Καθοριστικοί παράγοντες στην απόδοση της ψυχολογίας του ήρωα αναδεικνύονται αφ' ενός ο ήχος του κλαρινέττου, οι αρπισμοί του οποίου πλαισιώνουν τις καταλήξεις των φράσεων τόσο της Giselda όσο και του ιδίου, αφ' ετέρου όμως η ολοκλήρωση της ενότητας με μια μελωδικότατη πτώση στην Σι ύφεση μείζονα με τη σύμπραξη του συνόλου της ορχήστρας, ακριβώς στην απόδοση των δύο τελευταίων στίχων, μια

[2016] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 134.
[2017] Αυτόθι, σελ. 133.
[2018] Αυτόθι, σελ. 134.

πτώση την οποία ο Verdi θα αγαπήσει ιδιαίτερα στα επόμενα χρόνια»[2019] (Kalmus, σελ. 107-108).

Η αποκάλυψη από τον Ερημίτη της πραγματικής του ταυτότητας προκαλεί «τη μοιραία αναφώνηση fortissimo από φωνές και ορχήστρα»[2020] (Kalmus, σελ. 109). Ακόμη περισσότερο δραματική η απόδοση των στίχων που έπονται, καθώς ο ήρωας, ευρισκόμενος στο κατώφλι του θανάτου και με το φόβο της απολογίας του ενώπιον του Θεού, ικετεύει τη συγχώρηση του αδελφού του:

Un breve istante

Solo resta a me di vita…

Oh fratello! a Dio davante

Dee quest' alma comparir!

La mia pena è omai compita.

Non volermi maledir!

Η κορύφωση του προσωπικού δράματος του Pagano όπως εκφράζεται στους παραπάνω στίχους εντάσσεται από τον συνθέτη σ' ένα εκφραστικό αριόζο[2021] στην τονικότητα της Φα ελάσσονος. Ιδιαίτερα σημαντική για την απόδοση του δράματος αναδεικνύεται και πάλι η ορχηστρική συνοδεία, όπου το κατερχόμενο βηματικά pizzicato από τα βιολοντσέλλα και τα κοντραμπάσσα σε συνδυασμό με τους κρατημένους φθόγγους στις βιόλες υπεμφαίνει τη συνεχή κατάπτωση, αλλά και την αγωνία του Pagano. Ταυτόχρονα, ένα επαναλαμβανόμενο εκτενές Φα[1] από τα φαγκότα, τα τρομπόνια και το cimbasso σε συνδυασμό με τις υπόκωφες κρούσεις της Gran Cassa μας υπενθυμίζει τη μουσική από την καταδίκη του ήρωα στο Finale της Α΄ Πράξης της όπερας[2022].

Ανάλογα η «απάντηση» της Giselda στις εκκλήσεις του θείου της ανακαλεί την προσευχή της πριν το φονικό στην παραπάνω Πράξη (βλ. άνωθι, σελ. 73-75). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Budden, «η ηρωίδα, η οποία τώρα ανακτά τον σχεδόν μυσταγωγικό τόνο του Salve Maria, διακηρύττει στον Arvino ότι ο θείος της αποθνήσκει "εν Κυρίω"»[2023]:

Padre, in Dio lo vedi estinto;

È sua colpa in ciel rimessa.

Οι παραπάνω στίχοι από κοινού με την συγχώρηση του Arvino που ακολουθεί, αποφορτίζουν την ατμόσφαιρα, αποδιδόμενοι μέσα από εκφραστικά μελωδικά περάσματα στην περιοχή της Μείζονος Τονικής, ενώ ανάλογα μεταβάλλεται και η ορχηστρική συνοδεία, αποβαίνοντας πιο αιθέρια (Kalmus, σελ. 110-113, μ. 3).

Όμως για τον Pagano το πέρασμα στην αιωνιότητα είναι πλέον αναπότρεπτο. Παρά τον εκφραστικό, μελωδικό χαρακτήρα της η παραπάνω φράση καταλήγει άδοξα σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, προσημαίνοντας τον επικείμενο θάνατο του Ερημίτη.

[2019] Αυτόθι, σελ. 133.
[2020] Αυτόθι, σελ. 134.
[2021] Ο ορισμός του Budden (αυτ.).
[2022] Βλ. σελ. 674 της παρούσης διατριβής.
[2023] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 134.

Μόλις και μετά βίας ζητεί ν' αντικρύσει επιτέλους την Ιερή Πόλη. Η αρμονία της «Γερμανικής 6ης» κρίνεται τώρα από τον συνθέτη ως η πλέον ενδεδειγμένη για να πλαισιώσει τα τελευταία λόγια του Pagano, αποδιδόμενη από ένα βηματικό pizzicato των εγχόρδων, ενώ η «λύση» της παραπάνω αρμονίας στην τονική της Ντο μείζονος οδηγεί στην τελική ευθεία για την «κάθαρση», όπως αυτή αναδεικνύεται από την λεπτομερή αλλά και ιδιαίτερα συγκινητική περιγραφή του λιμπρέττου: "*S' apre la tenda, e vedesi Gerusalemme; sulle mura, sulle torri svetolano le bandiere della Croce illuminate dai primi raggi del sole oriente*." (Kalmus, σελ. 113, μ. 4 – σελ. 114).

Ο *Επινίκιος Ύμνος* των Σταυροφόρων, με τον οποίο ολοκληρώνεται η όπερα, ενέχει όλα τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν τα μεγαλόπρεπα χορωδιακά της πρώτης περιόδου της Βερντιανής δημιουργίας. Ο συνθέτης ωστόσο προκρίνει αντί του καθιερωμένου unisono την ανάπτυξη της χορωδίας σε συγχορδιακούς σχηματισμούς, με ευδιάκριτη πάντα την «κύρια» μελωδία, ενώ η ορχηστρική συνοδεία παραμένει λιτή αλλά ιδιαίτερα εκφραστική, κυρίως χάρη στον απαράμιλλης ομορφιάς ήχο της άρπας.

Η αρχική μελωδική ενότητα με τις δοξολογίες των παρισταμένων εναλλάσσεται με μιαν άλλη στην περιοχή της Δεσπόζουσας, όπου ο Arvino με την κόρη του, τραγουδώντας σε unisono, αποχαιρετούν τον σεβάσμιο αγωνιστή του Σταυρού, ο μεν διαβεβαιώνοντας για τη συγγνώμη του και ευχόμενος τη συγχώρηση κι από τον ίδιο τον Θεό, η δε ελπίζοντας στη συνάντησή του στους ουρανούς με τον αγαπημένο της. Ο Pagano δεν κρύβει τη συγκίνηση και αγαλλίασή του, αδύναμος όμως να αρθρώσει ολοκληρωμένο λόγο, αρκείται σε διακεκομμένες φράσεις, αρμονικού κυρίως ενδιαφέροντος.

Οι φωνές των σολίστ ενώνονται, τέλος, μ' εκείνες της χορωδίας, επαναλαμβάνοντας την αρχική ενότητα, χάρη στην οποία επανάληψη το χορωδιακό προσλαμβάνει τριμερή μορφή. Όμως η δυναμική συμμετοχή του συνόλου, πλέον, της ορχήστρας συμβάλλει στην αίσθηση ενός πραγματικά μεγάλου θριάμβου, ενώ η ξαφνική και απρόσμενη παρουσία της Μι ύφεση μείζονος λίγο πριν το τέλος, θυμίζοντας, κατά τον Budden, «το Bolero του Ravel»[2024], εμπλουτίζει αισθητά την επερχόμενη τελική πτώση (Kalmus, σελ. 115-128).

Jérusalem

Final du IV Acte
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της η όπερα ολοκληρώνεται τόσο με την αποκάλυψη της ταυτότητας του αγνώστου Ερημίτη, όσο και με την αποκατάσταση της τιμής και της αξιοπρέπειας του Gaston, με την άρση της κατάφωρης αδικίας σε βάρος του.

Τα καινούργια δεδομένα του λιμπρέττου καθιστούν, προφανώς, αναγκαία τη διαφοροποίηση της μουσικής απόδοσης της Σκηνής μετά τη μάχη και αμέσως πριν τον τελικό Ύμνο. Μια πρώτη αίσθηση αυτής της διαφοροποίησης λαμβάνουμε κατά την αποκάλυψη της ταυτότητας του ιδίου του Gaston, καθώς ο Vicomte συμμετείχε στη μάχη για την κατάληψη της Ιερής Πόλης με καλυμμένο το πρόσωπό του – *la visière de son casque abaissée*. Η όλη Σκηνή αποδίδεται στα πλαίσια ενός σύντομου «διαλογικού» recitativo μεταξύ των πρωταγωνιστών, όπου ξεχωρίζουν οι συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών κατά την αναγγελία της νίκης από τον Παπικό Απεσταλμένο,

[2024] Αυτόθι.

ενώ τα λόγια του Gaston πλαισιώνονται κυρίως από ορχηστρικά tutti με γρήγορα περάσματα στα έγχορδα (Escudier, σελ. 291-293, μ. 13).

Όμοια διαφορετική και η μουσική που πλαισιώνει την εμφάνιση του πληγωμένου Roger, αποτελούμενη από έναν ρυθμικό ισοκράτη στο φαγκόττο καθώς και από τις ήπιες συγχορδιακές κινήσεις των ξυλίνων πνευστών και των εγχόρδων, καταλήγοντας με μιαν «απροσδόκητη» αλλά και επιδέξια πτώση στη Δεσπόζουσα της Μι ελάσσονος (Escudier, σελ. 293, μ. 15 – σελ. 295, μ. 5).

Η αποκάλυψη της ταυτότητας του Roger είναι το μόνο σημείο στο οποίο η παρούσα εκδοχή προσεγγίζει την αρχική. Ο συνθέτης διατηρεί το αρχικό αριόζο, μεταφέροντας μεν αυτό κατά ημιτόνιο χαμηλότερα, αλλά διατηρώντας την ορχηστρική συνοδεία αυτούσια. Απουσιάζουν ωστόσο «οι συμπονετικές φράσεις με τις οποίες η Giselda προσπαθούσε να παρηγορήσει τον Pagano». Η πράξη της αυτή πρέπει να πραγματοποιηθεί τώρα μέσα από «μια απλή μελωδική γραμμή στη μείζονα τονικότητα, αποδιδόμενη αρχικά από τους σολίστ και στη συνέχεια από τη χορωδία, ταυτόχρονα με την προσθήκη της κραυγής του Κόμη "Mon frère!" [2025] (Escudier, σελ. 295, μ. 6 – σελ. 296).

Βασισμένος στη μελωδική γραμμή της πρότερης εκδοχής και ο *Ύμνος της Νίκης*, «όμως κατά πολύ συντομευμένος», αποτελούμενος τώρα «από τα πρώτα οκτώ και τα τελευταία δέκα μέτρα της αρχικής εκδοχής»[2026], ενώ απουσιάζει από αυτόν η ενδιάμεση ενότητα με τις φράσεις των σολίστ στη Δεσπόζουσα. Αντ' αυτής παρεμβάλλεται «ένα καινούριο επεισόδιο διαρκείας μόλις τριών μέτρων»[2027]. Κατά τον Kimbell «η μόνη σημαντική μεταβολή επέρχεται στη σύνθεση της ορχήστρας, που αποκτά Γαλλικά χαρακτηριστικά. Ο Verdi αντικαθιστά τους αιθέριους αρπισμούς της αυθεντικής εκδοχής με μια απλούστερη, περισσότερο δεξιοτεχνική σύνθεση, όπου το βασικό συγχορδιακό σχήμα αναδύεται από μια γραμμή στο μπάσσο, σε ύφος Meyerbeer […]»[2028] (Escudier, σελ. 297-300).

2.3.2.3. *GIOVANNA D' ARCO*

Atto Secondo. Gran Marcia trionfale
Finale Secondo. Allegro maestoso. Allegro
Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-giovanna.pdf.
Edwin F. Kalmus, n.d.(1975-80). Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Όπως ήδη κατέστη σαφές στο τέλος του Προλόγου της παρούσης όπερας, η μέχρι πρότινος ταπεινή παιδίσκη Giovanna είναι έτοιμη ν' αναλάβει, από κοινού με τον βασιλιά Carlo, την εκδίωξη των Άγγλων κατακτητών από την πατρίδα της. Η επιτυχής έκβαση του κοινού αγώνα είναι άμεση: στην Α΄ Πράξη της όπερας, η οποία διαδραματίζεται στο στρατόπεδο των αντιπάλων, «οι Άγγλοι δεν έχουν απλά ηττηθεί, αλλά εμφανίζονται και κατάπληκτοι από τα γεγονότα»[2029], θεωρώντας πως η Giovanna «είναι προικισμένη με υπερφυσικές δυνάμεις»[2030]. Αντίθετα οι νίκες του Γαλλικού στρατού έχουν τονώσει το ηθικό των Γάλλων: στη Β΄ Πράξη της όπερας, η οποία

[2025] Αυτόθι, σελ. 358.
[2026] Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 30.
[2027] Αυτόθι.
[2028] Αυτόθι.
[2029] Berger, ό.π., σελ. 135.
[2030] Toye, ό.π., σελ. 253.

φέρεται να διαδραματίζεται *στην πλατεία της Rheims, μπροστά από τον Καθεδρικό Ναό του Αγίου Διονυσίου*, «ο λαός είναι συγκεντρωμένος εν όψει της κατά πολύ καθυστερημένης στέψης του Βασιλιά Carlo»[2031].

Η εν λόγω Σκηνή ταυτίζεται με την 6η Σκηνή της Δ΄ Πράξης του αντίστοιχου έργου του Schiller. Είναι ωστόσο προφανής και εδώ η πρόθεση του λιμπρεττίστα να εξάρει και να εξυψώσει το πρόσωπο της κεντρικής ηρωίδας του έργου: ενώ στην παραπάνω Σκηνή του θεατρικού έργου ο συγγραφέας αρκείται σε μια απλή περιγραφή της πομπής, ο λιμπρεττίστας θέλει το λαό να εγκωμιάζει το πρόσωπο της Giovanna πριν καν εμφανιστεί η εν λόγω πομπή, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που σχεδόν να την αγιοποιεί. Ταυτόχρονα η νίκη της ηρωίδας ενάντια στους Άγγλους κατακτητές, αποτέλεσμα του ηρωισμού της, προσλαμβάνει καθαρά *θεολογικές* διαστάσεις, θεωρούμενο ανάλογο της λύτρωσης ολοκλήρου του ανθρωπίνου γένους από τα δεσμά της αμαρτίας:

Dal cielo a noi chi viene

Frangendo le catene?

.....

Pari al sublime evento

Onde fu l' uom redento,

Fia sacra il dì che un popolo

Dal fango si levò.

Η περιγραφή του Solera ωστόσο αναφορικά με την πομπή που ακολουθεί και που εισέρχεται στο ναό φαίνεται πως δεν συνεκίνησε ιδιαίτερα τον συνθέτη[2032]. Το κείμενο των παραπάνω στίχων αποδίδεται από τη χορωδία με μια τυπική διαδοχή συγχορδιών διπλασιασμένων από την ορχήστρα, ενώ βασικό ρόλο επωμίζεται, όπως θα ήταν αναμενόμενο, η μπάντα, άλλοτε παίζοντας εναλλάξ και άλλοτε από κοινού με την ορχήστρα (Ricordi, σελ. 139-141, μ. 2).

Μολονότι παρουσιάζει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός εμβατηρίου, η *Gran Marcia Trionfale* δημιουργεί την αίσθηση της μεγάλης αυτής πομπής με έναν ξεχωριστό τρόπο, ενώ τονίζει ιδιαίτερα την κορυφαία στιγμή της εμφάνισης της Giovanna και του Carlo. Συγκρινόμενη με ανάλογου ύφους εμβατήρια από προηγούμενα έργα του συνθέτη, παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, τόσο εξ επόψεως μεταβολών του τονικού πλαισίου, όσο και ενορχηστρωτικής ποικιλίας: προφανώς ο συνθέτης επιθυμεί να αποδώσει την εικόνα των πολλών και διαφορετικών προσώπων που διέρχονται από τη Σκηνή, όπως αυτή η διέλευση περιγράφεται από τον λιμπρεττίστα, δημιουργώντας αντίστοιχα «επεισόδια», καθένα από τα οποία ανήκει και σε διαφορετική τονικότητα.

Στο πρώτο από αυτά, αμέσως έπειτα από τη χορωδία και στην τονικότητα της Δεσπόζουσας, προσφεύγει σε ρυθμό ανάλογο εκείνου από την Πρώτη Σκηνή του Τρίτου Μέρους του *Nabucco* (*É l' Assiria una regina*), ενώ ακολουθεί ένα στην Σολ ελάσσονα, λειτουργώντας ως «γεφύρωμα» προς την αρχική τονικότητα, και ένα στην περιοχή της Υποδεσπόζουσας. Καθώς η επαναφορά του αρχικού θέματος πραγματοποιείται *ff* και με μια υποτυπώδη αντιστικτική επεξεργασία, εύλογα

[2031] Berger, ό.π., σελ. 137.
[2032] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 217.

μπορούμε να θεωρήσουμε πως η πομπή προς την εκκλησία οδεύει προς την κορύφωσή της. Το θέμα του «επεισοδίου» στη Δεσπόζουσα αποδίδεται τώρα και με τη συμμετοχή των εγχόρδων, ενώ η επαναφορά της Τονικής επιτυγχάνεται με το ήδη γνωστό θέμα να παίζεται από όλη την ορχήστρα, ο ήχος της οποίας αναμειγνύεται με τις κωδωνοκρουσίες και τις επευφημίες της χορωδίας.

Η εκτενής coda ανακαλεί εκείνες από τα αντίστοιχα εμβατήρια του 1ου και του 3ου Μέρους του *Nabucco*, όμως με περισσότερο εμπλουτισμένη πτώση έναντι εκείνων, ενώ η αποκλιμάκωση επέρχεται βαθμηδόν, με το κλαρινέττο να αποδίδει για άλλη μια φορά το θέμα του «γεφυρώματος» και μερικές *pp* συγχορδίες των εγχόρδων να δίδουν την εικόνα της άδειας από το πλήθος πλατείας (Ricordi, σελ. 141, μ. 3 – σελ. 148).

Η *σκηνή της στέψης* εντός του ναού καλύπτεται μουσικά με την απλή εναρμόνιση ενός ύμνου για χορωδία a capella. Ο Budden χαρακτηρίζει το μέρος «τόσο επίπεδο και χωρίς χαρακτήρα, σαν μια θρησκευτική καρτποστάλ»[2033]. Η σύντομη αυτή Σκηνή περικλείεται από φανφάρες αποτελούμενες «από 6 ή 9 τρομπέττες»[2034], που ακούγονται μέσα από το ναό (Ricordi, σελ. 154-155).

Αντίθετα η μουσική προσλαμβάνει δραματικό χαρακτήρα από τη στιγμή που η πομπή εξέρχεται του ναού, καθώς αρχίζει να δημιουργείται μια κλιμακούμενη ένταση, που θα οδηγήσει στη σκηνή της δημόσιας καταδίκης της ηρωίδας.

Το περιεχόμενο της σύντομης Σκηνής πριν την παρέμβαση του Giacomo ωστόσο εξαρτάται άμεσα από την προηγηθείσα πανηγυρική τελετή, με κεντρικό πρόσωπο πάντα την Giovanna. Όπως και στην αρχή της Πράξης, το βασικό «μοτίβο» έγκειται στη θρησκευτική νοηματοδότηση της νίκης κατά των εχθρών της πατρίδας, επακόλουθο της οποίας είναι η ανταπόδοση εξαιρετικής τιμής στο πρόσωπο εκείνο που διεδραμάτισε αποφασιστικό ρόλο σ' αυτήν τη νίκη.

Εμπνευσμένος ο εστεμμένος Carlo από τις επευφημίες του πλήθους προς το πρόσωπο της Giovanna προχωρεί κατά ένα βήμα περαιτέρω, προτείνοντας την αγιοποίησή της και την ανοικοδόμηση ναού προς τιμήν της. Το παράδειγμα δίδει μάλιστα πρώτος αυτός, γονατίζοντας ο ίδιος ενώπιον της ηρωίδας και προτρέποντας το λαό να πράξει ανάλογα:

Meco plaudite, o genti,

A lei che n' ha redenti...

Io primo a te mi prostro,

Inviata dal Ciel.

Είναι εμφανής η σχέση των παραπάνω στίχων με εκείνους του *Βασιλιά* προς την *Johanna* στην 10η Σκηνή της Δ΄ Πράξης στο έργο του Schiller, στους οποίους μάλιστα διακρίνουμε και ένα βαθύτερο θεολογικό περιεχόμενο: *Wenn du von Menschen bist gezeugt wie wir, / So sage, welches Glück dich kann erfreuen; / Doch wenn dein Vaterland dort oben ist, / Wenn du die Strahlen himmlischer Natur / In diesem jungfräulichen Leib verhüllst, / So nimm das Band hinweg von unsern Sinnen / Und laß dich sehn in deiner Lichtgestalt, / Wie dich der Himmel sieht, daß wir anbetend / Im Staube dich verehren.*[2035]

[2033] Αυτόθι, σελ. 217-218.
[2034] Αυτόθι, σελ. 218.
[2035] Fr. Schiller, ό.π., 4. Aufzug, 10. Auftritt, στ. 2961-2969.

Ακόμη περισσότερο εμφανής καθίσταται η προσέγγιση των δυο κειμένων κατά τη στιγμή της «εξομοίωσης» από τον Carlo του προσώπου της Giovanna με εκείνο του Αγ. Διονυσίου, καθώς και με την προτροπή του για την ανοικοδόμηση ναού προς τιμήν της:

SOLERA	SCHILLER
Carlo	König
Omai due patroni ha la Francia.-	*Ihr Name soll dem heiligen Denis*
Al gran Dionigi fean sorger	*Gleich sein, der dieses Lamdes Schützer ist,*
Monumenti i padri nostri:	*Und ein Altar sich ihrem Ruhm erheben!*
Ne imiterem l' esempio...	
Diva donzella, avrai tu pure un tempio.	

Με μια πρώτη θεώρηση της παρτιτούρας ωστόσο, καθίσταται σαφής η στάση του συνθέτη έναντι όσων αναφέρονται στο λιμπρέττο. Ενώ, όπως ήδη αναφέρθηκε, η Σκηνή έξω από το ναό φαίνεται ως η «συνέχεια» της θρησκευτικής τελετής για τη νίκη, το ύφος της μουσικής διαφέρει ριζικά εκείνου της 1ης Σκηνής της Πράξης, ενώ ουδόλως θυμίζει τον *Ύμνο* που μόλις ακούστηκε μέσα *από τον ναό*.

Παρά το αδιαφιλονίκητο εθνικο-θρησκευτικό περιεχόμενο της εν λόγω Σκηνής, διακρίνουμε στη μουσική μιαν και όλο περισσότερο κλιμακούμενη ένταση. Στη θέση των συγχορδιών των χαλκίνων πνευστών, των σαλπισμάτων και των εμβατηριακών μελωδιών και ρυθμών, εμφανίζεται ένα ιδιαίτερα «ταραχώδες» μοτίβο από την ορχήστρα, στο οποίο μάλιστα ο Budden διακρίνει πιθανή επιρροή στον συνθέτη από τον *Don Giovanni*[2036] και με το οποίο ο συνθέτης αποδίδει την τραγική φιγούρα της ηρωίδας που αγωνίζεται να χαθεί μέσα στο πλήθος. Η αναπάντεχη εμφάνιση του μοτίβου αυτού, που ουδεμία σχέση παρουσιάζει με το μέχρι τώρα θρησκευτικό-τελετουργικό ύφος της μουσικής, κατανοείται μόνο με την επισήμανση του λιμπρέττου, που αναγράφεται και στην παρτιτούρα, όταν αυτό πρωτοεμφανίζεται: *Giovanna esse agitata, quindi Carlo coronato, il corteggio ed il popolo*.

Είναι εμφανής η πρόθεση του συνθέτη να εστιάσει με τη μουσική του στο τραγικό πρόσωπο της Giovanna, μια τραγικότητα που αποκτά ξεχωριστή σημασία αν αναλογιστούμε την όλη θριαμβευτική ατμόσφαιρα της σύντομης αυτής Σκηνής. Η ηρωίδα ωστόσο καθίσταται τραγικό πρόσωπο όχι τόσο εξ αιτίας της άδικης κατηγορίας που θα της αποδοθεί οσονούπω, αλλά κυρίως λόγω της βαθειάς εσωτερικής πάλης που πραγματοποιείται εντός της, ανάμεσα στη φωνή της καρδιάς της και σ' εκείνην του καθήκοντος. Προφανώς ο συνθέτης εμπνέεται και από τα όσα διαδραματίζονται στις Σκηνές 3 – 9 της Δ΄ Πράξης στο έργο του Schiller, όπου η ηρωίδα γνωστοποιεί σε οικεία προς αυτήν πρόσωπα το εσωτερικό δράμα της αντίφασης που την ταλανίζει, καθώς και την αποστροφή της στη λαμπρή τελετή που επίκειται προς τιμήν της.

Εξίσου αντανακλά την αγωνία και την αναστάτωση της Giovanna και η ξαφνική τονική «ανατροπή» και αστάθεια που επιφέρει το παραπάνω μοτίβο, τόσο με τον καταιγιστικό του ρυθμό, όσο και με την χρωματική του κίνηση (Kalmus, σελ. 43-45). Αλλά και όταν το τονικό πλαίσιο τείνει να σταθεροποιηθεί στην τονικότητα της Φα ελάσσονος, η απότομη εμφάνιση της ντιμινουίτας, *ff* και από όλη την ορχήστρα, οδηγεί το δράμα ένα βήμα πιο κοντά στην τραγική κορύφωσή του, όχι άσκοπα, αφού είναι η στιγμή όπου ο βασιλιάς πρόκειται να απευθυνθεί προς το πλήθος, ζητώντας την απόδοση θρησκευτικής τιμής προς την ηρωίδα (Kalmus, σελ. 46).

[2036] *The Operas*... Vol. 1, ό.π., σελ. 218.

Προς στιγμήν δημιουργείται μια αίσθηση θρησκευτικής ατμόσφαιρας, καθώς ο Carlo γονατίζει ενώπιον της Giovanna. Η τονικότητα οδηγείται στην Ντο μείζονα, με τις συγχορδίες των εγχόρδων να υποβαστάζουν τη φωνή του βασιλιά. Η μουσική στο συγκεκριμένο σημείο ανακαλεί τη στιγμή της αυτοανακήρυξης του Nabucco σε θεό, από το Γ΄ Μέρος της ομώνυμης όπερας. Ο συνθέτης μετέρχεται και εδώ ανάλογα μέσα, ωστόσο η εναρμόνιση της φράσης του Carlo αναδεικνύεται πλουσιότερη σε σχέση με εκείνην του Ασσύριου ηγέτη (Kalmus, σελ. 47, μ. 1-4).

Η φράση που ακολουθεί αποδίδει τυπικά τις επευφημίες του πλήθους. Το ενδιαφέρον του συνθέτη ωστόσο στρέφεται και πάλι προς το πρόσωπο της ηρωίδας: μια σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας με την VI της ομώνυμης ελάσσονος, απηχεί την απρόσμενη – αν όχι δυσάρεστη – έκπληξη που νιώθει η Giovanna ακούγοντας την προτροπή του βασιλιά για την ανοικοδόμηση ναού προς τιμήν της. Ταυτόχρονα όμως ο συνθέτης συνεχίζει να εποπτεύει αδιαλείπτως την πορεία προς την κορύφωση του δράματος: το εξαγγελτικό ύφος των λόγων του Carlo έχει ως υπόβαθρο μια συγχορδιακή διαδοχή με συνεχή βηματική κίνηση στο μπάσσο, ενώ όσο πλησιάζει στην καθαυτό εξαγγελία, δημιουργείται μια μάλλον «απειλητική» ατμόσφαιρα, κυρίως χάρη στη χρήση συγχορδιών της Μι ύφεση *ελάσσονος*.

Το ρυθμικό σχήμα προέρχεται από το ήδη γνωστό «μοτίβο της μάχης» από την άρια της ηρωίδας στον Πρόλογο (βλ. άνωθι, σελ. 84), ενώ η Μείζων Τονική είναι η τονικότητα εκείνη που κατακλείει την εξαγγελία (Kalmus, σελ. 47, μ. 5 – σελ 51, μ. 1). Δεν διαρκεί ωστόσο επί μακρόν, καθώς η απροσδόκητη παρέμβαση του Giacomo ανατρέπει άρδην το σκηνικό, με τις καταγγελίες του δύστυχου πατέρα:

La bestemmia, oh, sperda, Iddio!...

Di chi mai tu cadi al piè!

Η φράση αυτή, απούσα από το έργο του Schiller, επιφέρει ανάλογες επιπτώσεις και στη μουσική επεξεργασία της Σκηνής. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στη στιγμή της εισόδου του ήρωα: η παραπάνω φράση πρέπει να αποδοθεί *tutta forza*. Αναμφισβήτητα συμβάλλει σε αυτό η αρχή της στο χαρακτηριστικό για την έκταση του βαρυτόνου Μι[3] ύφεση και μάλιστα ταυτόχρονα και σε ταυτοφωνία με τον καταληκτικό φθόγγο της βασιλικής εξαγγελίας. Το ύφος είναι το αυτό με την φράση του Carlo, όμως τα πολλαπλά παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα και η κατιούσα βηματική κίνηση καθιστούν εμφανή την έντονη θρησκευτική διάθεση του πατέρα της ηρωίδας, προαναγγέλλοντας τις εξελίξεις. Την παραπάνω εντύπωση όμως αισθητοποιεί κυρίως το ξέσπασμα της ορχήστρας σε μια *ντιμινουίτα*, που σε συνδυασμό με το τρέμολο των εγχόρδων και των κρουστών καθώς και τα περάσματα των εγχόρδων ανακαλεί τα πρώτα μέτρα της *Sinfonia* (Kalmus, σελ. 51-53).

Atto Terzo. Scena – Finale Terzo
Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Την αποκατάσταση της σχέσης της Giovanna με τον πατέρα της Giacomo[2037] ακολουθεί η δικαίωση της ηρωίδας από τους ομοεθνείς της, έστω και επί της επιθανατίου κλίνης. Η νικηφόρα έκβαση που είχε για τους Γάλλους η εφόρμηση της *Παρθένου από την Ορλεάνη* από κοινού με τα Γαλλικά στρατεύματα αλλά και η ηρωική

[2037] Βλ. σελ. 416 της παρούσης διατριβής.

πτώση της ηρωίδας στο πεδίο της μάχης, δεν αφήνουν πλέον κανένα περιθώριο αμφισβήτησης της αγνότητας της ψυχής της και της ενδυνάμωσης και στήριξής της ως προερχομένων από τον ίδιο τον Θεό.

Η διήγηση του λιμπρέττου για την τελική Σκηνή της όπερας συμπίπτει εν πολλοίς με την 14η Σκηνή της Ε΄ Πράξης της τραγωδίας του Schiller. Σε αμφότερα τα κείμενα η Σκηνή άρχεται με την ηρωίδα να φέρεται ημιθανής από Γάλλους στρατιώτες – *Soldati francesi cogli stendardi, che precedono Giovanna adagiata sula bara* – ή από τον Βασιλιά και τον Πρίνγκιπα της Βουργουνδίας – *Soldaten mit fliegenden Fahren erfüllen den Hintergrund. Vor ihnen der König und der Herzog von Burgund; in den Armen beider Fürsten liegt Johanna, tödlich verwundet, ohne Zeichen des Lebens*.

Η παραπάνω περιγραφή του λιμπρέττου εμπνέει στον συνθέτη ένα πένθιμο εμβατήριο, υπό τους ήχους του οποίου «το σώμα της Giovanna φέρεται επί της Σκηνής» [2038] (Kalmus, σελ. 63-74, μ. 3). Κατά τον Budden η μουσική εν προκειμένω «προσλαμβάνει μιαν αδιαμφισβήτητη πρωτογενή μεγαλοπρέπεια»[2039]: αρχίζοντας με μια διαδοχή των βασικών συγχορδιών της Σολ ελάσσονος, αποδιδομένων *pp* από τα κλαρινέττα, τα φαγκόττα, 1 τρομπόνι, το Cimbasso, τα τύμπανα, αλλά και από όλα τα έγχορδα και σε ρυθμό που όντως δημιουργεί την αίσθηση νεκρικής πομπής, οδηγεί, με τρόπο που θυμίζει «μορφή παραλλαγών»[2040] στην απόδοση της μελωδίας, εισάγοντας παράλληλα την τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος. Είναι η στιγμή της εμφάνισης της Giovanna, στο πρόσωπο της οποίας οι γυναίκες βλέπουν το πρόσωπο ενός αγγέλου που κοιμάται γαλήνια. Η σχετική στροφή προσεγγίζει αισθητά την ανάλογη περιγραφή του Βουργουνδού στο κείμενο του Schiller:

CORO
Non sembra un angelo
Che a sonn placido chini le ciglia?
Lucente un' aura
Sul viso candido
Dal cielo piove;
Dal fral virgineo
Di puro effluvio un onda move!"

BURGUND
Seht einen Engel scheiden! Seht, wie sie daliegt!
Schmerzlos und ruhig wie ein schlafend Kind!
Des Himmels Friede spielt um ihre Züge,
Kein Atem hebt den Busen mehr, doch Leben
Ist noch zu spüren in der warmen Hand.[2041]

Η προαναφερθείσα μελωδία, με την οποία οι σοπράνο αποδίδουν τους πέντε πρώτους από τους παραπάνω στίχους, διακρίνεται για την εξαιρετικά ήρεμη κίνησή της, αλλά και για τον περιορισμό της στη μεσαία περιοχή της έκτασης της παραπάνω φωνής. Στην εκφραστικότητά της συμβάλλουν, πέρα από το συνεχές legato, τόσο οι «παλλόμενες συγχορδίες των υψηλοτέρων ξυλίνων πνευστών»[2042], όσο και ο ήχος των βιολοντσέλλων, που διπλασιάζουν τη μελωδία της χορωδίας στο ίδιο τονικό ύψος μ' εκείνην.

Η στροφή ολοκληρώνεται με την είσοδο όλης της χορωδίας, «σε ένα unisono pianissimo με μια μελωδική γραμμή που μετατρέπει κατά ανιόν ημιτόνιο και με τα τσέλλα να καταγίνονται με ένα συνοδευτικό σχήμα όμοιο με εκείνο της (προηγηθείσας) ρομάντσας του Carlo»[2043]. Ο Giacomo ωστόσο, ακούει την κόρη του να στενάζει

[2038] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 221.
[2039] Αυτόθι.
[2040] Αυτόθι.
[2041] Fr. Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, 5. Aufzug, 14. Auftritt, στιχ. 3508-3512.
[2042] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 222.
[2043] Αυτόθι.

καταβεβλημένη, ενώ ο Carlo, όμοια με τον Sorel στο δράμα του Schiller, την παρατηρεί ν' ανοίγει τα μάτια της και να εγείρεται: *Le luci s' aprono! – Sorge!*[2044].

Η απόδοση των παραπάνω στίχων εντάσσεται σε μια τελευταία ενότητα του εμβατηρίου, όπου «το εισαγωγικό θέμα επανεμφανίζεται διακοσμημένο με staccato δέκατα έκτα, αποδιδόμενα από τέσσερα αναλόγια των πρώτων και των δεύτερων βιολιών»[2045]. Η ολοκλήρωσή του ωστόσο αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον ως προς τον συσχετισμό της μουσικής με το ποιητικό κείμενο του λιμπρέττου, καθώς η μεταφυσική διάσταση που ο ερωτευμένος Βασιλιάς σπεύδει να προσδώσει στην προσωρινή ανάνηψη της Giovanna, θεωρώντας αυτήν ως «νίκη κατά του θανάτου», αποδίδεται με ένα εκτενές crescendo που οδηγεί σε μια κορύφωση με τη σύμπραξη του συνόλου της ορχήστρας, καταλήγοντας στην περιοχή της Μείζονος Τονικής.

Μια ομαλή αποκλιμάκωση της έντασης, μέσα από τα επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα των βιολιών και τις *pp* συγχορδίες των πνευστών, στρέφει το ενδιαφέρον της Σκηνής στην βαρειά πληγωμένη Giovanna (Kalmus, σελ. 74, μ. 4-5). Με εμφανή την πικρία από τη συμπεριφορά όλων απέναντί της, «διαπιστώνει» πως δεν είναι πλέον η μάγισσα που όλοι είχαν αποπέμψει και καταραστεί. Τώρα όλοι βλέπουν στο πρόσωπό της το πρόσωπο ενός αγγέλου: *Oh! non son io un empia incanattrice!*[2046].

Αντικρύζοντας στη συνέχεια τις Γαλλικές σημαίες να κυματίζουν, αναζητεί τη δική της. Για άλλη μια φορά το κείμενο του λιμπρέττου παρουσιάζει εκπληκτική ομοιότητα με εκείνο του Schiller:

SOLERA	SCHILLER
Ecco le franche insegne…	*Das sind Frankreichs Fahnen!*
La mia don' è?..."	*Doch meine Fahne seh ich nicht – Wo ist sie?* [2047]

Ωστόσο η προσήλωση της ηρωίδας στο καθήκον και κυρίως η πίστη της στην αποστολή της ως απεσταλμένης του Θεού υπογραμμίζεται από τον συνθέτη με ξεχωριστό τρόπο, και συγκεκριμένα, με μια ήπια μεταβολή του ύφους της μουσικής, με τους δύο παραπάνω στίχους να αποδίδονται με μια ξεχωριστή μελωδική γραμμή, πλαισιωμένη από μια «δεύτερη μελωδία» στο φλάουτο και στο κλαρινέττο. Ακόμη περισσότερο εκφραστική και παραστατική η πτώση στη Μι ύφεση μείζονα: η έκσταση της ηρωίδας στη θέα της δικής της σημαίας εκφράζεται μέσα από ένα άλλο crescendo, όπου στους ανιόντες αρπισμούς των εγχόρδων «απαντούν» εκείνοι του φλάουτου, οδηγώντας ταυτόχρονα και πάλι σε αποκλιμάκωση (Kalmus, σελ. 77, μ. 2 – σελ. 78).

Η Giovanna «βλέπει τους ουρανούς ν' ανοίγουν και την Παρθένο Μαρία – με την οποία τόσο συχνά επικοινωνούσε κοντά στη βελανιδιά στο δάσος – να έρχεται να τη συναντήσει»[2048]. Οι σχετικοί στίχοι του λιμπρέττου σχεδόν ταυτίζονται με εκείνους της τραγωδίας του Schiller, με τους οποίους μάλιστα και ολοκληρώνεται:

SOLERA	SCHILLER
S' apre il cielo…	*Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,*
Discende la Pia,	*Im Chor der Engel steht sie glänzend da,*
Che parlar mi solea dalla balza...	*Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,*

[2044] *Sie schlägt die Augen auf, sie lebt!* (Schiller, *Die Jungfrau*…, ό.π., στ. 3517).
[2045] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 222.
[2046] *Nein, ich bin keine Zauberin! Gewiß, / Ich bin' s nicht.*"(Schiller, *Die Jungfrau*…, ό.π., στ. 3522).
[2047] Αυτ., στ. 3529-3530.
[2048] J. Budden, *The Operas*... Vol. 1, ό.π., σελ. 222.

Mi sorride...m' addita la via... *Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.*[2049]

Οι ανάγκες για ένα θεαματικό Finale στην όπερα ωστόσο οδηγούν τον Solera σε μια περισσότερο δραματική απεικόνιση των τελευταίων στιγμών της ηρωίδας. Στους παραπάνω στίχους «απαντά» ο Carlo, ο οποίος, μη μπορώντας να αντέξει τον αποχωρισμό του από την αγαπημένη του, «παρακαλεί την Giovanna να μην τους εγκαταλείψει˙ πρέπει να ζήσει για τη Γαλλία, για τον πατέρα της, γι' αυτόν». Αντίθετα ο Giacomo «υπομένει, και ζητεί μόνο τις ευλογίες της κόρης του»[2050].

Με τους παραπάνω στίχους της Giovanna σημαίνει και η αρχή του καθαυτό Finale της όπερας. Το προηγηθέν recitativo δίνει τη θέση του σε ένα andante, όπου το μέτρο των 6/8 ακούγεται ως «η προέκταση του ρυθμού του πένθιμου εμβατηρίου»[2051]. Θέλοντας ωστόσο ο συνθέτης να αναδείξει τη μυσταγωγική έξαρση της ηρωίδας, την έκσταση που νιώθει ατενίζοντας *τους ουρανούς ανεωγμένους* και την ιδιαίτερα προσφιλή μορφή της Παναγίας, ένδειξη δικαίωσης του σκληρού αγώνα της επί της γης, αποδίδει τους σχετικούς στίχους με κάποια σχετική ελευθερία, προσδίδοντας έτσι στη φωνή της ηρωίδας τη δέουσα παραστατικότητα. Ως εκ τούτου, η μελωδική γραμμή της χαρακτηρίζεται τόσο από τις σύντομες φράσεις της, συνεπεία των συνεχών παρεμβολών παύσεων ανάμεσά τους. Η σχετική ελευθερία ως προς τον ρυθμό καθιστά ενίοτε εφικτή και την παράταση μιας παύσης (*pausa lunga*), σύμφωνα με την κρίση του σολίστ.

Στην ανάδειξη ωστόσο της ψυχολογίας της ηρωίδας συμβάλλει κυρίως η απουσία κάθε συνοδευτικού σχήματος από την ορχήστρα, με μόνη εξαίρεση το κλαρινέττο, στις δεξιοτεχνικές ικανότητες του οποίου προσφεύγει ο συνθέτης θεωρώντας τις κατάλληλες για να πλαισιώσουν την ασθμαίνουσα φωνή της Giovanna.

Οι είσοδοι του Giacomo και του Carlo σηματοδοτούν την αρχή μιας εκτενούς μελωδικής και αρμονικής επεξεργασίας, όπου «μπορούμε να αναγνωρίσουμε την εκτενή Βερντιανή διάσταση, την αργή παράθεση αλληλοσυμπλεκομένων θεμάτων, από την οποία δημιουργούνται τα ωραιότερα από τα πρώιμα finale»[2052]. Ο ικετευτικός τόνος τόσο της φωνής του πατέρα, όσο και εκείνης του εραστή, γίνεται αισθητός χάρη στην εισαγωγή της Ελάσσονος Τονικής, ενώ η περισσότερο ενεργή συμμετοχή της ορχήστρας τόσο σε επίπεδο συνοδείας, όσο και σε ρόλο διπλασιασμού των φωνών, όπως αυτής του Carlo από τα βιολοντσέλλα και τα ξύλινα πνευστά, συμβάλλει στην κλιμάκωση της έντασης, οδηγώντας προς την «κάθαρση».

Η ηρωίδα ωστόσο σπεύδει ν' απαλύνει τον πόνο του αποχωρισμού. Η αίσθηση της *ανόδου στους ουρανούς*, εκφρασμένη με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο στο κείμενο του λιμπρέττου, αποδίδεται ωσαύτως με μια σχετική ρυθμική ελευθερία μέσα από τα δεξιοτεχνικά περάσματα του κλαρινέττου, ενώ το τελικό «αντίο» καθιερώνει οριστικά την Τονική Μείζονα, συμπαρασύροντας και τις υπόλοιπες φωνές, καθώς και την ορχήστρα. Από τη Σκηνή ωστόσο δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν τόσο η «χορωδία των Αγγέλων» (contralti), όσο και εκείνη των «των Δαιμόνων» (bassi), συνοδευόμενες αντίστοιχα από τη φυσαρμόνικα και τη φανφάρα. Οι Άγγελοι, τραγουδώντας και πάλι το θέμα τους από τον Πρόλογο (βλ. άνωθι, σελ. 330) «ακούγονται τώρα να καλούν την ηρωίδα στην πατρίδα της»[2053] – *Torna, torna, esultante sorella!*, ενώ ο *βρυγμός των οδόντων* των κατατροπουμένων Δαιμόνων «κατά ευτυχή συγκυρία…, δεν επηρεάζει

[2049] Schiller, *Die Jungfrau...*, ό.π., στ. 3537-3540
[2050] J. Budden, *The Operas*... Vol. 1, ό.π., σελ. 222.
[2051] Αυτόθι.
[2052] Αυτόθι.
[2053] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 222.

ιδιαίτερα το ρυθμικό ή το αρμονικό σχήμα»[2054]. Τέλος, η ακροτελεύτια περιγραφή του Solera – *Giovanna cade; una sidera luce improvvisamente pel cielo. I soldati abbassano gli stendadri, tutti si prostrano innanzi al glorioso cadavere* – έχει ως αποτέλεσμα «η αυλαία να πέφτει με μιαν αίσθηση μάλλον θριάμβου, παρά τραγωδίας»[2055] (Kalmus, σελ. 79-94).

2.3.2.4. *LA BATTAGLIA DI LEGNANO*

Atto Quarto. Gran scena, terzettino ed inno di vittoria.
Edwin F. Kalmus, n.d. (1933-70). Catalog A 4611.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68943-Verdi_-_La_battaglia_di_Legnano_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Παρά την περίοπτη θέση που κατέχουν, όπως ήδη αναφέραμε, τα προσωπικά δράματα των κεντρικών ηρώων τόσο στο θεατρικό έργο του Méry, όσο και στο λιμπρέττο του Cammarano[2056], όπου η Γ΄ Πράξη ολοκληρώνεται με τον Rolando να ανακαλύπτει την ερωτική σχέση της συζύγου του με τον φίλο του Arrigo και τον τελευταίο ν' αναγκάζεται να δραπετεύσει από το μπαλκόνι, προκειμένου ν' ακολουθήσει στη μάχη τους Ιππότες του Θανάτου[2057], η όπερα ολοκληρώνεται με έμφαση στο πατριωτικό στοιχείο.

Κατά τον J. Black, «είναι ξεκάθαρο πως για την οπερατική σκηνή τα πατριωτικά συναισθήματα έπρεπε να επεξεργαστούν ρητώς και κατηγορηματικώς μάλλον, παρά σιωπηρώς», ενώ παράλληλα το δράμα «έπρεπε να μπολιαστεί με σκηνές μεγαλοπρέπειας και δόξας. Κατά συνέπεια, ο Cammarano έπρεπε, γύρω από την απλή αρχική ιστορία, να επεξεργαστεί μιαν εξ ολοκλήρου καινούργια διάσταση, με μεγάλα χορωδιακά, ορκωμοσίες, καθώς και ένα πλήρους κλίμακας πατριωτικό finale, στο οποίο ο εραστής, έχοντας διασωθεί από το πήδημα από το παράθυρο, καταφέρνει να πολεμήσει και επιστρέφει προκειμένου να πεθάνει σαν ήρωας»[2058].

Ως εκ τούτου, ο θρίαμβος της νίκης ενάντια στον εχθρό και η δικαίωση των υπερασπιστών της πατρίδας, πάντα με φόντο τη θρησκευτική πίστη και με πολλαπλές αναφορές στο Υπερβατικό, αποτελούν το κεντρικό θέμα ολόκληρης της τελευταίας Πράξης της όπερας. Τόσο ο τίτλος *Preghiera* όσο και η περιγραφή του λιμπρέττου στην αρχή της Πράξης προδιαγράφουν τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα αυτής με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο: ο λιμπρεττίστας θέλει τον λαό συγκεντρωμένο εντός ή και πέριξ ενός ναού στο Μιλάνο να προσεύχεται γονατιστός για τη σωτηρία της πατρίδας του. Είναι χαρακτηριστικό ωστόσο ότι τα παραπάνω δραματικά στοιχεία παρουσιάζονται και αναπτύσσονται εν προκειμένω με τον πλέον εντυπωσιακό και πληθωρικό τρόπο: αυτό τουλάχιστον αποδεικνύει η διαίρεση της Πράξης σε τρεις επιμέρους ενότητες, άμεσα συνδεδεμένες μεταξύ τους εξ επόψεως δραματικής, μέσα από τις οποίες η ένταση ολοένα και περισσότερο αυξάνεται, οδηγώντας σε μια μοναδική τελική κορύφωση.

Κατά τον J. Budden η εν λόγω Πράξη δεν είναι παρά μια «πραγματεία πάνω στο στυλ της grand opera»[2059] (sic), καθώς «διαμορφώνει έναν τυπικό για την εν λόγω

[2054] Αυτόθι.
[2055] Αυτόθι.
[2056] Βλ. σελ. 487-488 της παρούσης διατριβής.
[2057] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 412. Βλ. και Osborne, *The Complete Operas*..., ό.π., σελ. 198.
[2058] Ό.π., σελ. 118-119.
[2059] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 413.

τεχνοτροπία πίνακα μουσικών και σκηνικών αντιθέσεων: την προσευχομένη σύναξη εντός του ναού˙ τη Lida γονατισμένη στα προπύλαια˙ τους μακρινούς ήχους της νίκης˙ την επιστροφή των Λομβαρδικών στρατευμάτων υπό τους ήχους του έντονου πολεμικού θέματος που ακούγεται πρώτο στην οβερτούρα˙ το χαρμόσυνο χορωδιακό της δοξολογίας, που διακόπτεται από ένα πένθιμο εμβατήριο, καθώς ο Arrigo φέρεται θανάσιμα τραυματισμένος (έχοντας, ωστόσο, αφανίσει τον Federico Barbarossa), τον θάνατό του και τη συμφιλίωσή του με τον Rolando˙ και την όλη Σκηνή να κορυφώνεται ωραία με μια λυρική φράση, αποδιδομένη αρχικά από τον Arrigo, στη συνέχεια να λαμβάνεται από τη Lida και τελικά από το όλο σύνολο, "Chi muore per la patria alma sì rea non ha!" […]»[2060].

Την επιρροή της Γαλλικής grand opera στη διαμόρφωση του παρόντος finale επισημαίνει και ο Andreas Giger, εστιάζοντας μάλιστα κατ' αρχάς στη χρήση της χορωδίας: κατά τον συγγραφέα, ο συνθέτης εν προκειμένω «βασίστηκε σε σημαντικό βαθμό σε όλα τα ενδιαφέροντα χορωδιακά επιτεύγματα» της παραπάνω τεχνοτροπίας, όπως «πολυχορωδιακές ενότητες, μουσική και δραματική συνέχεια (ως αντίθεση σε μεμονωμένα κομμάτια) και μεγαλοπρέπεια». Περαιτέρω και προς επίρρωση των θέσεών του ο συγγραφέας, παραθέτει εκτενές απόσπασμα επιστολής του συνθέτη προς τον λιμπρεττίστα του Salvadore Cammarano, όπου περιέχονται εκτενείς οδηγίες αναφορικά με την παρούσα τελική Πράξη της όπερας: «Αρχικά, έμπροσθεν της βασιλικής του Αγίου Αμβροσίου, θα ήθελα να συνδυάσω δυο ή τρεις διαφορετικές μελωδίες: θα ήθελα, για παράδειγμα, τους ιερείς εντός του ναού [και] τον λαό εκτός να έχουν διαφορετικό [ποιητικό] μέτρο, και για την Lida ένα cantabile με σαφώς ξεχωριστό μέτρο: επαφίεται σε μένα να συνδυάσω όλα αυτά. Θα μπορούσε επίσης κάποιος (αν συμφωνείς) να αναθέσει στους ιερείς στίχους στα Λατινικά …κάνε ο, τιδήποτε πιστεύεις πως θα είναι το καλύτερο, αρκεί να είσαι σίγουρος πως το όλο εγχείρημα είναι εντυπωσιακό»[2061].

Οι συγχορδίες του εκκλησιαστικού οργάνου μέσα από τον ναό ως η φυσική συνέχεια των τριών δυναμικών (*ff*) κρούσεων όλης της ορχήστρας δημιουργούν τη δέουσα θρησκευτική ατμόσφαιρα, ενώ την χαρακτηριστική πτώση της εισαγωγικής φράσης στη συγχορδία της Τονικής ακολουθεί η απόδοση «της Λατινικής εκδοχής του Ψαλμού 82 (Canticum Psalmi Asaph, "Deus quis similis erit tibi"), από τον στιχ. 14 ("Deus meus pone illos ut rotam") ως τον στίχο 17 ("[…] et quaerent nomen tuum Domine"), παραλείποντας μόνο τις πρώτες λέξεις του στίχου 15 ("Sicut ignis qui comburit silvam")»[2062], από μια χορωδία μοναχών ένδοθεν του ναού «σε ύφος λειτουργικού μέλους (*plainchant*)» [2063]:

[2060] *Verdi*, ό.π., σελ. 212.

[2061] «French influences», ό.π., σελ. 118. Το κείμενο της επιστολής παραθέτει και ο D. Kimbell, ο οποίος μάλιστα, σε αντίθεση με τον Giger, που κάνει λόγο για «αχρονολόγητη επιστολή» (ό.π., σελ. 219, υποσημ. 19), αναφέρει ως ημερομηνία αποστολής την 24η Σεπτεμβρίου 1848 (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 226-227).

[2062] A. Basevi**,** ό.π., σελ. 135, παραπ. 23. Προφανώς ο Budden έχει κατά νουν την αρίθμηση του *Μασωριτικού* κειμένου, καθώς κάνει λόγο για *Ψαλμ. 83*. (*The Operas*…, Vol. 1, σελ. 412. Βλ. και Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 361).

Φαίνεται ωστόσο πως το συγκεκριμένο κείμενο δεν επελέγη εξαρχής από τον λιμπρεττίστα. Αποστέλλοντας ο Cammarano από τη Νάπολη στις 29 Οκτωβρίου τη Δ΄ Πράξη της όπερας, εξέφραζε προς τον συνθέτη την άποψή του σύμφωνα με την οποία «το χορωδιακό εκτός σκηνής θα έπρεπε να είναι σε Λατινικούς στίχους», αναφέροντας όμως ενδεικτικά τον Ψαλμό XIII του Δαυίδ, όπου θεωρεί πως «υπάρχουν κάποιοι στίχοι αναλόγου περιεχομένου» (Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 228-229).

[2063] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 412.

«Ο Θεός μου θου αυτούς ως τροχόν, ως καλάμην κατά πρόσωπον ανέμου·
ωσεί πυρ, ό διαφλέξει δρυμόν, ή κατακαύσει όρη,
ούτως καταδιώξεις αυτούς εν τη καταιγίδι σου, και εν τη οργή σου συνταράξεις αυτούς.
Πλήρωσον τα πρόσωπα αυτών ατιμίας, και ζητήσουσι το όνομά σου, Κύριε».

(*Deus meus, pone illos ut rotam*
et sicut stipulam ante faciem venti
et sicut flamma comburens montes.
Ita persequeris illos in tempestate tua
et in ira tua turbabis eos.
Imple facies eorum ignominia
et quaerent nomen tuum, Domine.).

Κατά τον π. Ιωήλ Γιαννακόπουλο πρόκειται για έναν Ψαλμό όπου «περιγράφεται μία συμμαχία των γειτονικών λαών του Ισραήλ υπό την καθοδήγησιν των Ασσυρίων με σκοπόν τον τέλειον εξαφανισμόν του θεοκρατικού βασιλείου του Ισραήλ». Κατά τον μελετητή, «οι καλλίτεροι των ερμηνευτών εδέχθησαν, ότι η συμμαχία αύτη κατά του Ιούδα δεν διαφέρει της επί του βασιλέως Ιωσαφάτ γενομένης, και ήτις συνετρίβη θαυματουργικώς»[2064]. Το κείμενο του παραπάνω ψαλμικού αποσπάσματος ειδικότερα είναι, προφανώς, το πλέον κατάλληλο για την περίσταση: έχοντας ο ψαλμωδός αναφερθεί στον άμεσο κίνδυνο που διατρέχει ο λαός του Ισραήλ εξαιτίας της συμμαχίας γειτονικών του λαών εναντίον του, προσεύχεται θερμά για την καταστροφή τους .

Παράλληλα με την αγωνία του πλήθους για την έκβαση του πολέμου ενάντια στον ξένο εισβολέα, εκτυλίσσεται και το προσωπικό και οικογενειακό δράμα της Lida. Τα δραματικά γεγονότα που σημάδεψαν το τέλος της προηγούμενης Πράξης της όπερας έχουν επιδεινώσει την ήδη επιβαρυμμένη ψυχολογία της: για άλλη μια φορά στη συγκεκριμένη όπερα διαφαίνεται η συνύπαρξη του «κοινού» με το «προσωπικό στοιχείο», η εξέλιξη της υπόθεσης της πατρίδας παράλληλα με το ξεχωριστό δράμα επιμέρους προσώπων.

Το προσωπικό δράμα της άτυχης συζύγου και ειδικότερα την έντονη ανησυχία της για την τύχη του Arrigo, αναδεικνύει ο συνθέτης με εξαιρετικά λιτά μέσα, ιδιαίτερα όμως αποτελεσματικά εξ επόψεως δραματικής: χωρίς να διαταράσσει τη θρησκευτική ατμόσφαιρα της Σκηνής, αφήνει να φανούν τα συναισθήματα της ηρωίδας αποδίδοντας τον σύντομο διάλογό της με την πιστή της ακόλουθο Imelda στα πλαίσια ενός σύντομου recitativo, όπου η επισήμανση *parlante e sottovoce* στα μέρη αμφοτέρων των προσώπων δημιουργεί μιαν εξαιρετικά ήπια αλλά χαρακτηριστική αντίθεση με τα τεκταινόμενα εντός του ναού.

Ανάλογη αίσθηση δημιουργείται και με τη φράση της ηρωίδας που έπεται του παραπάνω διαλόγου, όταν πληροφορείται πως ο σύζυγός της κατάφερε τελικά να μην παραβεί τον όρκο του, με την οποία, *alzando gli occhi al cielo* εκφράζει την ευγνωμοσύνη της προς τον «θαυματουργό Πατέρα»: *Io ti ringrazio, / o de' portenti Padre!....*

[2064] Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Εικοστός Τέταρτος, ό.π.,σελ. 389.

Από το σημείο αυτό και επέκεινα η δόμηση της παρτιτούρας αποδεικνύει την αγαστή συνεργασία ανάμεσα στον λιμπρεττίστα και στον συνθέτη, καθώς, «ενώ οι μοναχοί συνεχίζουν τον ψαλμό τους», με υπόβαθρο «μιαν απλή γραμμή από το όργανο»[2065], το συγκεντρωμένο πλήθος αναπέμπει τη δική του προσευχή. Με στίχους που παραπέμπουν στο Coro d' Introduzione από τον *Nabucco* (βλ. άνωθι, σελ. 376 κ.ε.) οι Μιλανέζοι (*Coro di donne, vecchi e fanciulli*) ικετεύουν γονυπετείς τον Κύριο του Ουρανού και της Γης, ζητώντας να στηρίξει και να κατευοδώσει τους υπερασπιστές της πατρώας γης:

O tu che desti il fulmine,

che ciel governi e terra,

i figli della patria

reggi nell' aspra guerra.

Noi t' imploriamo in lagrime,

noi t' imploriam

dei sacri altari al pie.

Οι διαφορές του εν λόγω χορωδιακού εν σχέσει με εκείνο των Μοναχών, με το οποίο και συνηχεί, είναι ιδιαίτερα αισθητές, τόσο σε επίπεδο *μετρικής*, καθώς απαρτίζεται από επτασύλλαβους (*settenari*) στίχους[2066], όσο και μουσικής επεξεργασίας, η οποία αποτελείται αποκλειστικά από «μια διαδοχή συγχορδιών»[2067]. Η θρησκευτική κατάνυξη ωστόσο όχι απλά διατηρείται αλλά και εντείνεται, χάρη στην επισήμανση του συνθέτη για μια όσο το δυνατόν περισσότερο συγκρατημένη ένταση (*estremamente piano*).

Στις δεήσεις και στις ικεσίες του πλήθους έρχεται να προσθέσει τη δική της προσευχή και η Lida, μέσα από την οποία τονίζεται η αγάπη της τόσο για τον Arrigo, όσο και για τον Rolando, υπεράνω όλων όμως, η αγάπη της για την πατρίδα:

Ah! se d' Arrigo e di Rolando

a te la vita raccomando,

salvi d' Italia, pietoso Iddio,

gli eroi più grandi, io chieggo a te.

Voto d' un popolo è il voto mio!

Amor di patria favella in me.

Ακολουθώντας ο λιμπρεττίστας και εν προκειμένω τη σχετική οδηγία του συνθέτη φροντίζει ώστε το παραπάνω κείμενο με την προσευχή της Lida, αποδιδόμενο ταυτόχρονα με τα δύο προαναφερθέντα, να διακρίνεται σαφώς τόσο εκείνου *του λαού έξω από την εκκλησία*, όσο και *εκείνου των ιερέων εντός*, απαρτιζόμενο από διπλούς πεντασύλλαβους (*quinari doppi*) στίχους[2068]. Από την πλευρά του ο συνθέτης αποδίδει

[2065] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 413.
[2066] Giger, «French influences», ό.π., σελ. 118.
[2067] Αυτόθι.
[2068] Αυτόθι.

αυτό με ένα εκφραστικότατο cantabile, το οποίο «κινείται με έναν περισσότερο ελεύθερο ρυθμό και με περιστασιακά διανθίσματα υπεράνω των άλλων φωνών»[2069].

Σχολιάζοντας ο Budden το όλο εγχείρημα, θεωρεί πως, «το να αποκαλούμε αυτό, όπως άλλωστε έκανε και ο Verdi, ως έναν συνδυασμό τριών διαφορετικών πραγμάτων, είναι σα να υπερτονίζουμε ένα μόνο στοιχείο». Κατά τον συγγραφέα, «πρόκειται για άλλη μια θεατρική προσποίηση – τρία διαφορετικά ηχητικά στοιχεία που δίδουν την εντύπωση πως ακολουθούν τους δικούς τους ξεχωριστούς δρόμους»[2070]. Κατά τον Giger ωστόσο, «ακόμη και αν οι επιμέρους μελωδίες δεν διακρίνονται σαφώς απ' αλλήλων [..], ο Verdi επέτυχε να συνδυάσει τρεις ιδέες (δύο χορωδιακές και μια σόλο) με ξεχωριστά μελωδικά περιγράμματα και ρυθμούς»[2071] (Kalmus, σελ. 466-472).

Το ύφος της μουσικής αλλάζει ριζικά στην αναγγελία της νίκης. Η θριαμβευτική είσοδος των Λομβαρδών, όπως αυτή περιγράφεται στο λιμπρέττο, πλαισιώνεται από τον συνθέτη με μια «μινιατούρα» της οβερτούρας, με το αρχικό θέμα να αποδίδεται και πάλι από τις τρομπέττες και τα τρομπόνια και με εκείνο του Allegro από τα πρώτα βιολιά «ως αντίθεμα»[2072] (Kalmus, σελ. 473-484).

Τον θρίαμβο ωστόσο και τη χαρά της νίκης επισκιάζει η πένθιμη πομπή, που «ακούγεται να πλησιάζει με τον ήχο μιας τρομπέττας και με τα χαρακτηριστικά "πένθιμα" σχήματα στα έγχορδα και στα τύμπανα»[2073] (Kalmus, σελ. 485-487). Είναι η στιγμή της συνδιαλλαγής και της δικαίωσης του αγωνιστή Arrigo. Ατενίζοντας ο βαριά πληγωμένος ήρωας τον ναό, ετοιμάζεται να παραθέσει το πνεύμα του στον Δημιουργό του, με τα ξύλινα πνευστά να απηχούν την ασθμαίνουσα φωνή του. Όμως πρωταρχικό του μέλημα και ύστατη επιθυμία του είναι η συμφιλίωσή του με τον Rolando. Παρομοιάζοντας την καθαρότητα της Lida με εκείνην ενός αγγέλου, ικετεύει τη συγχώρηση από τον παλιό του φίλο και συναγωνιστή, με το όμποε και το κλαρινέττο να προσδίδουν στη Σκηνή «το σκοτεινό θλιμμένο χρώμα που βρίσκουμε στο σύντομο σόλο του Banco που προηγείται της αποκάλυψης της δολοφονίας του Duncan (*Macbeth*).[2074] Παράλληλα η προσθήκη της *άρπας* στον παραπάνω συνδυασμό συνεισφέρει στο τελικό Trio τον απαιτούμενο λυρισμό, καθώς μέσα από την κατάλληλη μελωδική και αρμονική επεξεργασία επέρχεται η συνδιαλλαγή και η πολυπόθητη κάθαρση, εκφρασμένη με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο στο καταληκτικό δίστιχο (Kalmus, σελ. 488-496):

Chi muore per la patria

alma sì rea non ha.

Η κατάληξη της Σκηνής ωστόσο προσλαμβάνει ακόμη εντονώτερο θρησκευτικό χρώμα τόσο με το αποδιδόμενο εντός του ναού *Te Deum*, με τη συνοδεία και πάλι του

[2069] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 413.
[2070] Αυτόθι.
[2071] «French influences», ό.π., σελ. 118.
[2072] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 413.
[2073] Αυτόθι. Όπως ωστόσο εύστοχα επισημαίνει ο Fr. Noske, το εμβατήριο των Λομβαρδών, το οποίο «εξαγγέλλει τη νίκη των πατριωτών», ήδη «συνοδεύεται από ανάπαιστους αποδιδόμενους από ένα ταμπούρο επί σκηνής»˙ όμως «το ακροατήριο δεν συνδυάζει αμέσως αυτά τα μοτίβα με τον θάνατο˙ αντίθετα, τα συνδυάζει με την ατμόσφαιρα του θριάμβου. Μόνο όταν ένας *mesto suon di tromba* προαναγγέλλει την άφιξη του θανάσιμα τραυματισμένου Arrigo καθίσταται προφανής η διπλή σημασία τους […]» («The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 192).
[2074] Αυτόθι.

εκκλησιαστικού οργάνου, όσο και με τις προσευχές του Arrigo και των λοιπών παρισταμένων. Θυμίζοντας ο ήρωας της Αυξωνίας την προκάτοχό του από την Ορλεάνη, ζητεί ν' ατενίσει για τελευταία φορά το λάβαρο για το οποίο έδωσε τη ζωή του. Πεθαίνοντας, ευλογεί τον Θεό για τη σωτηρία της πατρίδας του:

È salva, è ssalva Italia!

Io spiro... e benedico ilo ciel!"

ενώ το πλήθος ικετεύει για την υποδοχή του στη βασιλεία των ουρανών:

Apri, Signor, l' empiro

al tuo guerrier fedel.

Η δύναμη της μουσικής με την οποία αποδίδονται οι παραπάνω στίχοι είναι τέτοια, ώστε να συμπαρασύρει άπαντες σε ένα άνευ προηγουμένου finale. Ο συνθέτης, «αφομοιώνοντας βαθμηδόν τα αρχικώς διακρινόμενα θέματα των δύο χορωδιών, προσθέτει τελικά και τους σολίστ, προκειμένου να δημιουργήσει μια μεγαλοπρεπή αποθέωση»[2075]: ένα μοναδικό σε ένταση tutti, όπου η μελωδία με την παραπάνω φράση-κλειδί για τη «λύση» του δράματος αναδεικνύεται πλέον κυρίαρχη, πλαισιωμένη από το στέρεο συγχορδιακό πλέγμα των χαλκίνων πνευστών, καθώς και τα τονισμένα δέκατα έκτα στα μπάσσα (Kalmus, σελ. 497-502).

2.3.2.5. *MACBETH*

Atto Quarto. Inno di Vittoria. Finale.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A 3177.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Η ριζική αναμόρφωση του τελικού Finale του *Macbeth* ήταν μια από τις βασικές προτεραιότητες του συνθέτη ενόψει του ανεβάσματος της όπερας στο *Théâtre Lyrique* του Παρισιού. Αυτό αποδεικνύεται από την ήδη γνωστή πρώτη επιστολή του συνθέτη προς τον εκδότη του στη Γαλλική πρωτεύουσα L. Escudier, με ημερομηνία 22 Οκτωβρίου 1864 (βλ. άνωθι, σελ. 356) όπου, πέραν της προσθήκης του Μπαλλέτου, ο συνθέτης κάνει λόγο για «αρκετά κομμάτια τα οποία είτε είναι αδύναμα, είτε υστερούν σε χαρακτήρα, που είναι ακόμη χειρότερο…». Στα κομμάτια αυτά εντάσσει ο Verdi και το τελικό finale (*l' ultimo finale*) της όπερας, προτείνοντας την επανεπεξεργασία του, κυρίως όμως την *απομάκρυνση του θανάτου του Macbeth επί σκηνής*[2076]. Ο Escudier όχι απλά συμφώνησε με την πρόταση αυτή του συνθέτη, αλλά και τον παρώτρυνε περαιτέρω να υλοποιήσει τα σχέδιά του. Σε επιστολή του με ημερομηνία 25 Νοεμβρίου 1864, φέρεται να καθιστά επιτακτική την ανάγκη για αλλαγή της σκηνής με τον θάνατο του Macbeth, αναφέροντας μάλιστα και την επιθυμία του Carvalho, ιμπρεσσάριου του ως άνω θεάτρου, «να τελειώνει η όπερα με λαμπρότητα και με το εφφέ ενός μεγάλου συνόλου»[2077].

[2075] Giger, «French influences», ό.π., σελ. 118.
[2076] «Verdi to Escudier», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σελ. 71. Βλ. και M. Jane Philips-Matz, ό.π., σελ. 479.
[2077] «Escudier to Verdi», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 74.

Απαντώντας ο συνθέτης από το Busseto στις 2 Δεκεμβρίου του 1864, επανέλαβε με κατηγορηματικό τρόπο την πρόθεσή του για αλλαγή της παραπάνω σκηνής, θεωρώντας όμως τη σύνθεση ενός *Ύμνου για τη Νίκη* ως τη μόνη δυνατή λύση, καθώς με τον Macbeth και τη Λαίδη απόντες από τη σκηνή, «λίγα πράγματα μπορούν να γίνουν με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες»[2078]. Λίγο αργότερα, και συγκεκριμένα «από τον Ιανουάριο του 1865, ο Piave και ο Verdi άρχισαν να εργάζονται πάνω στην τελική σκηνή της τέταρτης πράξης της όπερας , την οποία ο συνθέτης είχε σχεδιάσει στην Santa Agata»[2079]. Σε επιστολή του προς τον λιμπρετίστα του με ημερομηνία 28 Ιανουαρίου 1865, ο συνθέτης φέρεται να σχολιάζει το κείμενο που λίγες ημέρες πριν (στις 24 του ιδίου μηνα, ή και λίγες ημέρες νωρίτερα) είχε αποστείλει σ' αυτόν ο Piave. Το εν λόγω κείμενο απετελείτο από «τρία τετράστιχα από *δεκασύλλαβους* στίχους [*decasillabi*], το κατάλληλο μέτρο για χορωδιακά πατριωτικού χαρακτήρα, και εκείνο που ο Verdi ζητούσε ιδιαίτερα από τον Piave να αποφύγει στην αρχή της Δ΄ Πράξης […]»[2080]. Το συγκεκριμένο κείμενο θεωρούσε ο συνθέτης ως «ένα από τα χιλιάδες πράγματα που βρίσκει κανείς οπουδήποτε», και που σε αφήνουν αδιάφορο. Στην ίδια επιστολή ο συνθέτης κάνει λόγο και για την παρουσία στη χορωδία των Βάρδων, οι οποίοι, όπως αναφέρει, «συνόδευαν τα χρόνια εκείνα τον στρατό». Τέλος, ολοκληρώνει την επιστολή του παραθέτοντας το πλήρες κείμενο – κατ' αυτόν – της τελικής σκηνής της όπερας, συμπεριλαμβανομένου και του χορωδιακού, ζητώντας τη συγκατάθεση του λιμπρετίστα[2081]: πρόκειται για ένα κείμενο αποτελούμενο από έξι τετράστιχα, των οποίων, «οι τρεις πρώτοι στίχοι είναι *tronchi*, ενώ ο τελευταίος, *sdrucciolo*». Πάντα κατά τον Verdi, «αυτό δημιουργεί απότομο και έντονο συναίσθημα, πράγμα που είναι καλό και με χαρακτήρα»[2082].

Οι θρησκευτικές αναφορές του κειμένου σαφώς ποικίλουν. Δίδοντας το γενικότερο στίγμα του «πολύπτυχου», όπως τον χαρακτηρίζει, *Ύμνου της Νίκης* ο Ch. Clausen, επισημαίνει πως πρόκειται για ένα κείμενο όπου «ο Malcolm, ο Macduff και η χορωδία ευφραίνονται επί μακρόν για την επελθούσα θεϊκή εκδίκηση πάνω στον προδότη, εκθειάζουν την ηρωική ανδρεία του θεόσταλτου λυτρωτή από την τυραννία, διακηρύττουν την υποταγή τους στον βασιλιά, και γενικά χαίρονται οραματιζόμενοι τη διαχρονική χαρά της νίκης»[2083]. Συγκεκριμένα, για τους βάρδους η παραδειγματική τιμωρία του σφετεριστή του θρόνου αποτελεί *έργο του Θεού*, ο Οποίος κατονομάζεται και ως «Θεός της νίκης», ενώ για άλλη μια φορά διαπιστώνουμε στη Βερντιανή δραματουργία να χρησιμοποιείται ο κεραυνός ως *σημείο* της θείας παντοδυναμίας, καθώς και ως σύμβολο μιας εξ ουρανού επερχομένης τιμωρίας *επί πάντα υβριστήν και μετέωρον*:

Macbet, Macbet ov' è?

Sparì l' usurpator…

Lo spense il fulminò

Il Dio della vittoria.

[2078] «Verdi to Escudier», αυτόθι, σελ. 75.
[2079] M. Jane Philips-Matz, ό.π., σελ. 480.
[2080] «Verdi to Piave», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 94, υποσημ. 1.
[2081] Αυτόθι, σελ. 93. Βλ. και M. Jane Philips-Matz, ό.π., σελ. 480.
[2082] «Verdi to Piave», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 93. Βλ. και M. Jane Philips-Matz, ό.π., σελ. 480.
[2083] Ό.π., σελ. 226.

Ανάλογα είναι και τα συναισθήματα των γυναικών (*donne*) της Σκωτίας, αν και με περισσότερο δοξολογικό χαρακτήρα. Πιστεύοντας και αυτές σ' έναν Θεό-εκδικητή, εκφράζουν την ευγνωμοσύνη τους προς Αυτόν, αναπέμποντας ύμνους δοξολογίας:

Salgan mie grazie a te

Gran Dio vindicator.

A chi ci liberò

Inni cantiam di gloria.

Στην αρχική αυτή εκδοχή του λιμπρέττου ωστόσο διάχυτος είναι ο θρησκευτικός τόνος και στα κείμενα των δύο πρωταγωνιστών της λύτρωσης της πατρίδας. Για τον Malcolm, ο λαός θα πρέπει ν' απευθύνει ύμνους ευχαριστηρίους προς τον πραγματικό λυτρωτή και σωτήρα της πατρίδας του, ενώ ο Macduff δηλώνει την αφοσίωσή του στον νόμιμο διάδοχο του θρόνου, θεωρώντας αυτόν ως θεόπεμπτο:

MALCOLM

Fidate tutti in me!

È spento l' oppressor.

A Lui che ci salvò

Inni cantiam di gloria.

MACDUFF

Ciascun si fidi al Re

Che il Ciel ci rende ancor.

L' aurora che spuntò

Vi darà pace e gloria.

Οι παραπάνω στίχοι ωστόσο δεν είναι ακριβώς εκείνοι που μελοποίησε ο συνθέτης: «λίγες ημέρες αργότερα, πιθανώς αφού ο Piave είχε αποστείλει τις διορθώσεις του, ο Verdi προσέθεσε περαιτέρω αλλαγές στις στροφές που περάστηκαν στο τυπωμένο λιμπρέττο»[2084]. Είναι γεγονός πάντως πως οι πλέον καίριες μεταβολές εντοπίζονται στις στροφές των δύο παραπάνω ηρώων, απ' όπου οι επισημανθείσες θρησκευτικές αναφορές εξαλείφθηκαν πλήρως.

Αναφερόμενος ο J. Budden στον αποδιδόμενο «από τρεις χορωδιακές ομάδες» Ύμνο της Νίκης, χαρακτηρίζει αυτόν ως «ένα συναρπαστκό χορωδιακό, που σε πολύ μεγάλο βαθμό ανήκει στον καινούριο Verdi, ανοικτό σε κοσμοπολίτικες επιρροές». Κατά τον συγγραφέα, έργα όπως οι *Αλιείς Μαργαριταριών* του Bizet ή η Σκωτική συμφωνία του Mendelssohn «θα μπορούσαν να είχαν συνεισφέρει στην δυναμική του μελωδία, με τον όμοιο με βηματισμό ρυθμό της, καθώς και στην απλή αλλά λαμπρή ενορχήστρωσή της, με το piccolo να ξεχωρίζει πάνω από τις επί μακρόν

[2084] «Verdi to Piave», στο: David Rosen και Andrew Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*…, ό.π., σελ. 94, υποσημ. 2

επαναλαμβανόμενες συγχορδίες στα ξύλινα πνευστά και στο pizzicato των εγχόρδων»[2085] (Kalmus, σελ. 100, μ. 6 – σελ. 106, μ. 1).

Η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου από τονικότητα με βάση το Λα αναδεικνύει δεόντως τον πατριωτικό χαρακτήρα του Ύμνου της Νίκης, καθώς, κατά τον M. Chusid, η συγκεκριμένη οξύτητα στην παρούσα όπερα συσχετίζεται «με τη Σκωτία και τον βασιλιά ή το λαό της»[2086]. Ο χαρακτήρας αυτός ωστόσο διαφαίνεται και από τους δις παρεστιγμένους φθόγγους που κυριαρχούν στο μέρος της χορωδίας, καθώς και από το έντονο, «επίμονο» ρυθμικό σχήμα με τα όγδοα στο μέρος της συνοδείας στην ορχήστρα˙ τέλος, από την επισήμανση του συνθέτη *con entusiasmo marcato e fiero*. Ως εκ τούτου, η απόδοση από τους Βάρδους των στίχων των σχετικών με τον Θεό-εκδικητή και υπερασπιστή της λύτρωσης της πατρίδας, ενταγμένη στο παραπάνω γενικό μουσικό πλαίσιο, πραγματοποιείται με τον κατ' εξοχήν ενδεδειγμένο τρόπο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ωστόσο και η απόδοση των ευχαριστιών προς τον Θεό από τις γυναικείες φωνές της χορωδίας. Το ύφος της μουσικής μεταβάλλεται ριζικά κατά την απόδοση του σχετικού διστίχου, ταυτόχρονα με την επικράτηση της Μείζονος Τονικής, ενώ την αιχμηρή μελωδική γραμμή της προηγουμένης ενότητας διαδέχεται τώρα μια εμφανώς λυρικού χαρακτήρα μελωδική ενότητα, δομημένη σε τρίφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις και αποδιδόμενη *dolce* στα πλαίσια ενός συνεχούς legato. Ιδιαίτερα αισθητή και η ριζική μεταβολή της ορχηστρικής συνοδείας, με τα βιολιά να διπλασιάζουν την «κύρια» μελωδία (Sopr. I), περιβαλλόμενα από έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Τονικής από επιλεγμένα ξύλινα πνευστά, καθώς και από τις ήπιες, αρμονικού κυρίως ενδιαφέροντος, μελωδικές κινήσεις του φαγκόττου, των κόρνων, της βιόλας και του βιολοντσέλλου, όλα παιγμένα *ppp*, αλλά και *dolcissimo* (Kalmus, σελ. 106, μ. 2 – σελ. 107, μ. 3).

Η επανάληψη της συγκεκριμένης μελωδίας ταυτόχρονα με δύο διαφορετικές μελωδικές γραμμές από τις ομάδες των στρατιωτών και των Βάρδων εν είδει μιας υποτυπώδους αντιστικτικής επεξεργασίας, οριστικοποιεί την τονικότητα της Λα μείζονος, οδηγώντας ταυτόχρονα στην coda.

Μια λιγότερο «αισιόδοξη» ερμηνεία του Finale της αναθεωρημένης εκδοχής της όπερας μας προσφέρει ο Ch. Clausen, ο οποίος στην όλη Σκηνή που ακολουθεί τη μάχη και την ήττα του Macbeth διαβλέπει τη λανθάνουσα αλλά διαρκή παρουσία των Μαγισσών. Την άποψή του αυτή τεκμηριώνει διεξοδικά, στηριζόμενος αποκλειστικά στη μουσική του συνθέτη και πρώτα απ' όλα στον τρόπο με τον οποίο ο Malcolm χαιρετίζεται από τον Macduff και τους λοιπούς παρισταμένους. Κατά τον συγγραφέα, υπάρχουν «αναμφισβήτητες μουσικές αντιστοιχίες» ανάμεσα στον χαιρετισμό του Macbeth από τις Μάγισσες στην αρχή της όπερας και σ' αυτόν του Malcolm: «το πρώτο μέτρο στο "Salve, o Re!" του Macduff και της χορωδίας προσλαμβάνει τις ρυθμικές λεπτομέρειες του "Salve, o Macbetto, di Scozia re!" των μαγισσών». Επίσης, «αμφοτέρων των χαιρετισμών προηγούνται συγχορδίες από την ορχήστρα στη Ντο μείζονα», ενώ και οι δύο «αρχίζουν μ' ένα επαναλαμβανόμενο Ντο και εισάγουν μια πορεία μέσα από παραλλαγές της Σι μείζονος προς τη Μι μείζονα»[2087] (Kalmus, σελ. 98, μ. 4 – σελ. 99, μ. 5. Βλ. και άνωθι, σελ.).

[2085] Ό.π., σελ. 310.

[2086] «Evil, Guilt, and the Supernatural in Verdi' s Macbeth…», ό.π., σελ. 253, Πιν. 2.

[2087] Ό.π., σελ. 227, παραπ. 50. Ο συγγραφέας ωστόσο επισημαίνει και τις σχετικές διαφοροποιήσεις, καθώς «ο Malcolm χαιρετίζεται μόνο δύο φορές, οι απευθυνόμενοι προς αυτόν χαιρετισμοί δεν αναπαράγουν το μελωδικό περίγραμμα των μαγισσών, με μια κατιούσα τρίτη ακολουθούμενη από δύο ανιούσες, και η ενορχήστρωση είναι εξ ολοκλήρου διαφορετική […]» (αυτ.).

Πέραν τούτου ωστόσο, ο Clausen θεωρεί ακόμη πιο σημαντική τη δομή του ποιητικού κειμένου του παρόντος *Ύμνου*, καθώς, όπως επισημαίνει, κάθε μια από τις έξι στροφές που τον απαρτίζουν αποτελείται από *τρεις στίχους* τονιζομένους στην τελευταία συλλαβή (*versi tronchi*) και έναν τονιζόμενο στην προπαραλήγουσα (*verso sdrùcciolo*), όπως και τα χορωδιακά των Μαγισσών της Α΄ και Γ΄ Πράξης αντίστοιχα, υπενθυμίζοντας πως πρόκειται για την επιλογή ενός μέσου που σε όλη την όπερα εξασφαλίζει «μιαν αδιαμφισβήτητη γκροττέσκο εικόνα» για τις μάγισσες, «αποστερώντας αυτές σχεδόν μόνιμα από τους αναμενόμενους *versi piani* […] και βασιζόμενο σε σημαντικό βαθμό «στην τραχύτητα των διαδοχικών *versi tronchi* […] και στους παραδοσιακούς δαιμονικούς συσχετισμούς των διαδοχικών versi *sdrùccioli* […]». Με τον τρόπο αυτόν, συνεχίζει ο Clausen, μολονότι «οι μάγισσες εξαφανίζονται έπειτα από τη σκηνή με τη χύτρα, η μετρική τους ανυποταξία φιλτράρει αυτό που θεωρείται ως η επιστροφή της Σκωτίας στην απόλυτη αρμονία […]»[2088].

Η αρμονική επεξεργασία σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση συμβάλλουν εξίσου, κατά τον Clausen, στον συσχετισμό του παρόντος Finale με τα προηγηθέντα χορωδιακά των Μαγισσών, με σημείο αναφοράς την τονικότητα της Λα ελάσσονος, η οποία, όπως αναφέρει ο μελετητής, απαντάται «μόνο σε τρία μέρη στην όπερα», εκ των οποίων το πρώτο είναι «το εναρκτήριο χορωδιακό των μαγισσών στην Α΄ Πράξη»[2089]. Εκείνο το στοιχείο όμως που δημιουργεί σαφώς την αίσθηση του συσχετισμού με το παραπάνω χορωδιακό είναι, πάντα κατά τον Clausen, «οι άκαμπτα επαναλαμβανόμενες γυμνές πέμπτες στα ψηλά ξύλινα πνευστά και στα έγχορδα που παίζουν *pizzicato*», χάρη στις οποίες «ο μουσικός παραλληλισμός προς την ανάλογη σκληρότητα με την οποία τα φαγκότα και τα τύμπανα επανελάμβαναν τις ίδιες γυμνές πέμπτες (συμπληρωμένες αργότερα σε μια ελάσσονα συγχορδία με θεμέλιο το Λα από το πρώτο όμποε και το πρώτο κλαρινέττο) αμέσως πριν οι μάγισσες τραγουδήσουν τις πρώτες τους νότες στην όπερα, είναι εκπληκτικός»[2090].

Ο συγγραφέας ωστόσο επισημαίνει ιδιαίτερα και την *ριζική μεταβολή στον χαρακτήρα του όλου μουσικού πλαισίου* «όταν αρχίζουν να τραγουδούν οι γυναίκες της χορωδίας», περιγράφοντας μάλιστα λεπτομερώς τις αλλαγές που αφορούν στην ενορχήστρωση: «τα τύμπανα και τα χαμηλότερα χάλκινα σταματούν να παίζουν, σε όσους παίζουν έγχορδα επιτρέπεται να χρησιμοποιήσουν και πάλι τα δοξάρια τους, ενώ καθώς τα βιολιά διπλασιάζουν την πλατιά μελωδία των γυναικείων φωνών, η υπόλοιπη ορχήστρα ηρεμεί με μια διαδοχή από ήπιες και μεγάλης διάρκειας συγχορδίες»˙ όλα

Επίσης, τον τρόπο αυτό μετάβασης στη Μι μείζονα σχολιάζει και ο D. Sabbeth, εστιάζοντας όμως, όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, στη σημασία της *βαρυμμένης 6ης*, την οποία και θεωρεί ως κυρίαρχη στην παρούσα όπερα, «τόσο ως μοτιβική, όσο και ως αρμονική διαδικασία». Κατά τον μελετητή, στο συγκεκριμένο σημείο ο εν λόγω φθόγγος «φέρει μιαν αρμονικά ανεξάρτητη τριάδα, δημιουργώντας την κίνηση I-^{b}VI-V-I στη Μι μείζονα (η οποία εδώ λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Λα)». Έχοντας ήδη επισημάνει ο συγγραφέας τη συχνή χρήση της παραπάνω σχέσης (Ντο-Σι) «από τους Macbeths και τις μάγισσες που ακολουθούν», επισημαίνει και εν προκειμένω τη συμβολική της σημασία, καθώς «τώρα χρησιμοποιείται προκειμένου ν' αναγγείλλει την καταστροφή του τυράννου», θεωρώντας πως για άλλη μια φορά επαληθεύεται η φράση του Macbeth στο Σαιξπηρικό κείμενο, λίγο πριν τη δολοφονία του Duncan: "Bloody instructions…being taught, return to plague th' inventor"». (ό.π., σελ. 263).

[2088] Ό.π., σελ. 228.

[2089] Αυτόθι, σελ. 231.

[2090] Αυτόθι, σελ. 229. Με παρόμοιο τρόπο ωστόσο είναι δομημένη και η συνοδεία στο μέρος της ορχήστρας (αν και σε μικρότερη έκταση) και στην κεντρική ενότητα του εισαγωγικού χορωδιακού στη Γ΄ Πράξη *Tu, rospo venefico* (βλ. άνωθι, σελ. 326).

αυτά παράλληλα με μια πληθώρα επισημάνσεων «όπως *dolce* και *dolcissimo*». Ασφαλώς δεν λανθάνει της προσοχής του Clausen το γεγονός ότι «οι γυναίκες συνεχίζουν να τραγουδούν ένα κείμενο κατά το πλείστον αποτελούμενο από *versi tronchi*». «Όμως», συνεχίζει, «αν οι παύσεις στα κλαρινέττα, στα φαγκόττα και στις μελωδικές γραμμές των στρατιωτών και των βάρδων είχαν προηγουμένως δώσει επιπλέον έμφαση στην χαρακτηριστικά απότομη κατάληξη *tronco*, η αίσθηση εν προκειμένω είναι αυτή της οργανικής ροής από τη μια φράση στην άλλη». Ο μελετητής μάλιστα επισημαίνει εν προκειμένω και την απλότητα των μέσων με τα οποία επιτυγχάνεται αυτή η ενότητα, που δεν έχει να κάνει μόνο με την απουσία παύσεων στη μελωδία, αλλά και «με τη *legato* γραμμή στο πρώτο φαγκόττο και στα τσέλλα, η οποία περατούται μόνο καθώς οι γυναίκες και τα βιολιά βρίσκονται ήδη μισό μέτρο μέσα στην επόμενη φράση τους, και η οποία σταματά στο χαρακτηριστικό mi (κατά μια οκτάβα χαμηλότερα) […]». Αναφερόμενος επίσης ο Clausen στον συνδυασμό αργότερα της μελωδίας των γυναικών με τις δύο διαφορετικές των ανδρικών φωνών, επισημαίνει πως ο διαχωρισμός εν προκειμένω των *versi tronchi* «και η διανομή τους σε διαφορετικές μελωδικές φράσεις, μπορεί ακόμη και να δημιουργήσει την ακουστική εντύπωση μιας διαδοχής από ευγενείς *versi piani*»[2091].

Ο συγγραφέας, τέλος, δεν παραλείπει να επισημάνει τον καταλυτικό ρόλο των γυναικών και στην τελική κατάληξη του Finale στην Μείζονα Τονική. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «αν με διαφόρους τρόπους οι γυναικείες φωνές της χορωδίας έρχονται να λειτουργήσουν ενάντια στο μίγμα υπομνήσεων μαγείας και επιθετικού μιλιταρισμού των ανδρών συντρόφων τους, αυτό είναι που κάνει το παρόν finale είναι να αυτοπαραδίδεται στον απόλυτο θρίαμβο των προτέρων. Έπειτα από τριάντα τέσσερα μέτρα αποδιδόμενα από τους βάρδους και στους στρατιώτες, η απόδοση της στροφής των γυναικών απεργάζεται τη δημιουργία μιας όασης μουσικής γαλήνης»[2092]. Ως εκ τούτου, καθώς και εξ επόψεως δραματουργίας του συγκεκριμένου κομματιού, ο Clausen χαρακτηρίζει τις γυναίκες ως «οιονεί φύλακες-αγγέλους της ειρήνης», ενώ κατ' αυτόν «η μουσική διαπάλη του *Ύμνου* μεταξύ της αρρενωπής μαχητικότητας και της θηλυπρεπούς γαλήνης σε κάποιο βαθμό προτυπώνει την ολοκλήρωση της *auto-da-fé* στον Don Carlos του Verdi, με την αντιπαράθεση των απειλητικών κραυγών των μοναχών για εκδίκηση από τον βασιλιά και τον Θεό, των αιτιάσεων των Φλαμανδών απεσταλμένων απ' ευθείας ενάντια στον ουρανό, και μιας μοναδικής γυναικείας φωνής εξ ύψους, που υπόσχεται στους ταλανιζόμενους αιρετικούς τη θεία συγγνώμη και την αιώνια γαλήνη»[2093] (βλ. άνωθι, σελ. 287).

Δεν μπορούμε ωστόσο να ολοκληρώσουμε την αναφορά μας αυτή στο Finale της αναθεωρημένης εκδοχής του *Macbeth* χωρίς να αναφερθούμε και στην υπό του D. Albright καθαρά «μεταφυσική» θεώρηση της λανθάνουσας παρουσίας των Μαγισσών σε αυτό. Κατά τον συγγραφέα του ήδη γνωστού άρθρου του σχετικού με τις Μάγισσες και τη Μαγεία στη συγκεκριμένη όπερα, «με τον λαό της Σκωτίας να ευφραίνεται από το γεγονός ότι ένας κεραυνός από τον Θεό της νίκης έχει εξοντώσει τον σφετεριστή του θρόνου,…, αν οι μάγισσες ήταν δαίμονες, το έργο θα έπρεπε να τελειώνει με τη διαφυγή τους, ως ηττημένων, στην κόλαση. Όμως οι μάγισσες του *Macbeth* πουθενά δεν τρίζουν τα δόντια τους ή εξοργίζονται με τον θρίαμβο της δικαιοσύνης. Στην πραγματικότητα το σχέδιό τους επιτυγχάνει και στην τελευταία του λεπτομέρεια, καθώς τα στρατεύματα των Macduff και Malcolm είναι όργανο που επισπεύδει την

[2091] Ό.π., σελ. 229-230.
[2092] Αυτόθι, σελ.231.
[2093] Αυτόθι, σελ.235-236.

πραγματοποίηση των ευχών τους, όπως ακριβώς και η μαγική χύτρα». Ως εκ τούτου, κατά τον συγγραφέα η παρουσία των μαγισσών στη συγκεκριμένη όπερα μπορεί να ερμηνευτεί είτε υπό το πρίσμα «της Ορθόδοξης Χριστιανικής αντίληψης, ως υπαγωγή του μερικού κακού στο καθολικό καλό», είτε να κατανοηθεί απλούστερα ως «κάτι το δυσάρεστο – ασήμαντο και παραμορφωμένο – στα πλαίσια αυτής της θείας Πρόνοιας»[2094].

2.3.2.6. *AIDA*

Atto Secondo. Gran Finale Secondo.
G. Ricordi, n.d.[1913] (P.R. 153)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_II_(full_score).pdf.

Υπό ανάλογες συνθήκες ολοκληρώνεται και η Β΄ Πράξη της κατά πολύ μεταγενέστερης *Aida*. Το περιεχόμενο της Σκηνής είναι και εδώ μια πανηγυρική τελετή με αφορμή τη νίκη ενάντια στους εχθρούς της πατρίδας, με τιμώμενο πρόσωπο τον ήρωα που ηγήθηκε της μάχης, ενώ παράλληλα με τις αποδιδόμενες τιμές προς τους ενδόξους υπερασπιστές της πατρώας γης, απονέμονται ευχαριστίες και δοξολογικοί ύμνοι προς τους θεούς, καθώς αυτοί πιστεύονται ως οι πραγματικοί υπαίτιοι της νικηφόρας έκβασης του αγώνα. Η παρούσα «σκηνή του θριάμβου» ωστόσο, αποτελεί «επιτομή της λεγομένης grand opéra», καθώς «η φήμη της ως μεμονωμένου κομματιού είναι τέτοια, ώστε όντως να επισκιάζει το γεγονός πως η *Aida*, με όλη τη λαμπρότητα και επισημότητα των τελετών της, είναι στην πραγματικότητα μια εσωστρεφής όπερα»[2095].

Στο μεταφρασμένο από τον A. Ghislanzoni λιμπρέττο του C. du Locle, οι αναφορές που προϊδεάζουν για ένα σκηνικό με έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα είναι σαφείς: η εν λόγω Σκηνή φέρεται να διαδραματίζεται με φόντο, μεταξύ άλλων, τον ναό του Άμμωνα[2096] (*A destra, il tempio di Ammone*), ενώ περαιτέρω γίνεται λόγος και για πλήθος που διασχίζει τη σκηνή – *La scena è ingombra di popolo*. Εκείνο όμως που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο Finale Secondo είναι η ενεργή παρουσία του Αιγυπτιακού ιερατείου, προεξάρχοντος του Μεγάλου Αρχιερέα Ράμφιδος˙ μια παρουσία που γίνεται ιδιαίτερα αισθητή από τις συνεχείς παρεμβάσεις της συγκεκριμένης ομάδας, η οποία άλλοτε περιορίζεται στο να παρωτρύνει τον λαό να δοξολογεί τους θεούς, άλλοτε όμως στρέφεται ενάντια τόσο στα συναισθήματα

[2094] Ό.π., σελ. 252.

[2095] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 388. Ο Budden εξάλλου, παραλληλίζει το συγκεκριμένο «μεγαλειώδες κεντρικό κομμάτι της όπερας» με το αντίστοιχο της Γ΄ Πράξης του *Don Carlos*, καθώς και αυτό αποτελείται από «μια τελετή, μια πομπή, μια δραματική έκπληξη, ένα concertato […] και μια επανέκθεση που αντικαθιστά την παραδοσιακή stretta». Ο συγγραφέας ωστόσο θεωρεί πως εν προκειμένω «το υλικό είναι γενικά περισσότερο αυθεντικό και η μορφή δομημένη με περισσότερη οικονομία, με κάθε καινούργια ιδέα να συνενώνεται περισσότερο σταθερά με την προηγούμενή της» (*The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 223).

[2096] Κατά τον Lewsey «Άμμων είναι η ελληνική μορφή για το όνομα του θεού Αμούν (που μεταφράζεται επίσης και ως Άμεν ή Άμων). Ο Αμούν ήταν αρχικά τοπικός θεός των Θηβών. Όταν οι Θήβες εξελίχτηκαν σε ισχυρό κέντρο κατά την περίοδο του Νέου Βασιλείου (περ. το 1580 π. Χ.) ο Αμούν έγινε ο υπέρτατος θεός του κράτους και λατρευόταν σ' ολόκληρη την Αίγυπτο. Σαν προστάτης των Φαραώ, του είχαν δοθεί οι ιδιότητες του θεού του Ηλίου και του Βασιλιά, ενώ ήταν γνωστός και ως Βασιλιάς Αμούν. Όπως και με τους περισσότερους από τους Αιγυπτιακούς θεούς, αποτελούσε μέρος της τριάδας που περιελάμβανε τη σύζυγό του Mut και τον γιο του Khons, γνωστή και ως Θηβαϊκή Τριάδα» (ό.π., σελ. 5, παραπ. 3).

ανθρωπιάς του ανώνυμου πλήθους, όσο – και κυρίως – στη διαλλακτική στάση του Radames απέναντι στους ηττημένους.

Η Σκηνή αρχίζει με μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή ορχηστρική εισαγωγή, «ένα *allegro maestoso* διαρκείας εικοσιτεσσάρων μέτρων»[2097], όπου «ένας καταιγισμός σαλπισμάτων από την μπάντα της σκηνής απαντάται από την ορχήστρα mezzoforte με ένα αναμενόμενο και όμοιο με εμβατήριο θέμα, μέσα από το οποίο εξακολουθούν για λίγα μέτρα σποραδικές φανφάρες»[2098]. Από τη συγκεκριμένη εισαγωγή αναδύεται και το χορωδιακό «Gloria all' Egitto», όπου οι ζητωκραυγές του πλήθους προς την Αίγυπτο συνδυάζονται με τις επευφημίες προς την θεά Ίσιδα, η οποία και θεωρείται ως προστάτιδα της *ιερής γης*, ενώ η παραπάνω ορχηστρική εισαγωγή λειτουργεί και ως μια «προέκταση» του χορωδιακού, συμμετέχοντας στις εισόδους των φωνών της χορωδίας[2099] (Ricordi, σελ. 144-154, μ. 2):

Gloria all' Egitto, ad Iside

Che lo sacro suol protegge;

Al Re che il Delta regge

Inni festosi alziam!

Από το συγκεκριμένο «εορταστικό χορωδιακό» αναδύονται ακόμη «ιντερλούδια για τη γυναικεία χορωδία και τους ιερείς»[2100], οι οποίοι, σύμφωνα πάντα με τις *σκηνικές οδηγίες*, προεξάρχοντος του Αρχιερέα Ράμφιδος «εισέρχονται ανά δύο και παίρνουν θέση πλησίον του θρόνου»[2101]. Η είσοδός τους πραγματοποιείται αμέσως έπειτα από εκείνην της γυναικείας χορωδίας, σύμφωνα με την οποία η νικηφόρα έκβαση της μάχης θεωρείται αποκλειστικά έργο των υπερασπιστών της πατρίδας, ενώ πέρα από τα συναισθήματα ευγνωμοσύνης για τους μαχητές, στα λόγια των γυναικών της Αιγύπτου υπάρχει και μια διάχυτη ατμόσφαιρα απόλυτης ψυχικής ευφορίας, ένα αίσθημα χαράς που ποθεί να εκφραστεί μέσα από *μυστικούς χορούς*, όμοιους μ' εκείνους που *τ' άστρα χορεύουν γύρω απ' τον ήλιο!...* . Η παρέμβαση του Ιερατείου ωστόσο, εμμέσως πλην σαφώς έρχεται σε αντίθεση με τη συγκεκριμένη στροφή, καθώς οι ιερείς, από κοινού με τον Ράμφι, παρωτρύνουν το πλήθος να στρέψει τη σκέψη του προς τους θεούς και να εκφράσει προς αυτούς τις ευχαριστίες του, καθώς, όπως διακηρύσσουν, η νίκη οφείλεται κατά βάσιν σ' εκείνους:

Della Vitoria agli arbitri

Supremi il guardo ergete;

Grazie agli Dei rendete

Nel fortunato dì.

[2097] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 388.
[2098] Budden**,** *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 223.
[2099] Αυτόθι. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη πως η μεγαλοπρέπεια του συγκεκριμένου *Ύμνου* «εντυπωσίασε τόσο τον Χεδίβη κατά τη διάρκεια των δοκιμών, ώστε να θέλει να τον χρησιμοποιεί εφεξής ως Αιγυπτιακό Εθνικό Ύμνο» (Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., μσελ. 388), «εσφαλμένα», ωστόσο, κατά τον Budden, καθώς «είναι εξαιρετικά μικρός γι' αυτόν τον σκοπό» (*The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 223).
[2100] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 209.
[2101] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 224.

Η προσθήκη των παραπάνω στίχων προτάθηκε από τον ίδιο τον Verdi σε επιστολή του προς τον Ghislanzoni με ημερομηνία 8 Σεπτεμβρίου 1870, απηχεί δε τη βαθειά θλίψη που διακατείχε τον συνθέτη εξαιτίας του Γαλλοπρωσσικού πολέμου, και συγκεκριμένα της βαρειάς ήττας των Γάλλων στη μάχη του Sedan (2 Σεπτεμβρίου 1870), «στην οποία οι Πρώσσοι αιχμαλώτισαν το μεγαλύτερο μέρος του Γαλλικού στρατού και τον ίδιο τον Ναπολέοντα» [2102]. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα έγραφε ο συνθέτης προς την Clarina Maffei, εκφράζοντας την απόγνωσή του για την τύχη της Γαλλίας, θεωρώντας την ως κοιτίδα «ελευθερίας και πολιτισμού στον σύγχρονο κόσμο», σχολιάζοντας όμως παράλληλα και την υποκρισία του βασιλιά της Πρωσσίας Γουλιέλμου Ι, με αιχμή μάλιστα την (δήθεν) θρησκευτική του ευλάβεια, εκφρασμένη μέσα από τις συνεχείς αναφορές του στο όνομα του Θεού: «Και εκείνος ο Βασιλιάς [ο Γουλιέλμος ο Ι της Πρωσσίας] που συνεχώς ομιλεί για τον Θεό και τη Θεία Πρόνοια, με τη βοήθεια της οποίας καταστρέφει το καλύτερο μέρος της Ευρώπης! Νομίζει πως είναι προορισμένος να αναμορφώσει τα ήθη και να τιμωρήσει τα σφάλματα του σύγχρονου κόσμου! Τι λαμπρός ιεραπόστολος! Ο παλαιός Αττίλας (άλλος ένας από αυτούς τους ιεραποστόλους) σταμάτησε την προέλασή του μπροστά στο μεγαλείο της πρωτεύουσας του αρχαίου κόσμου˙ όμως αυτός ο καινούριος πρόκειται να βομβαρδίσει την πρωτεύουσα του σύγχρονου κόσμου […]»[2103].

Στην προαναφερθείσα επιστολή του ο συνθέτης προς τον Ghislanzoni αναφέρεται ευθέως στη φράση του Γουλιέλμου, η οποία περιέχεται σε τηλεγράφημά του προς την Βασίλισσα και συναρτά άμεσα τη νικηφόρα έκβαση της μάχης του Sedan με την παρέμβαση του Θεού: «Νικήσαμε με τη βοήθεια της θείας πρόνοιας. Ο εχθρός παραδόθηκε στα χέρια μας. Ο Θεός είναι στο εξής με το μέρος μας»[2104]. Ως εκ τούτου, είναι προφανές πως ο Verdi εν προκειμένω «είχε την πρόθεση να κάμει μια σύγκριση μεταξύ των οπερατικών Αιγυπτίων και των Πρώσσων», καθώς «αισθανόταν θλίψη για την επιτυχία τους στον Γαλλοπρωσσικό πόλεμο», αλλά και «φοβόταν (δικαιολογημένα) για την αυξανόμενη δύναμη και φιλοδοξία τους»[2105]. Στη βάση όμως όλων αυτών, βρίσκεται ένα βαθύ αίσθημα αντικληρικαλισμού, που θα κορυφωθεί λίγο αργότερα, στην περίφημη *Σκηνή του Δικαστηρίου* (βλ. κάτωθι, σελ. 713 κ.ε.).

Η αντίθεση ανάμεσα στα εκφραζόμενα στο οκτάστιχο των γυναικών και στο τετράστιχο των ιερέων απηχείται ιδιαίτερα έντονα αν συγκρίνουμε τις αντίστοιχες μουσικές αποδόσεις της κάθε στροφής: στο «cantabile τμήμα»[2106] της γυναικείας χορωδίας και στην έντονη λυρική διάθεση που αυτό αποπνέει αντιπαρατίθενται οι φωνές των ανδρών του ιερατείου, αποδίδοντας μια «καινούρια εκδοχή του χαρακτηριστικού αντιστικτικού θέματός τους»[2107], περιοριζομένου τώρα *σε μια βηματική κίνηση*, ενώ «ως συνήθως, αναπτύσσεται σ' έναν όμοιο με stretto κανόνα˙ και

[2102] Ο συγκεκριμένος πόλεμος ο οποίος ξέσπασε στις 19 Ιουλίου του 1870, «έπειτα από παρακίνηση του Bismarck, […], με πραγματικό σκοπό έναν πόλεμο με τη Γαλλία, τον παραδοσιακό εχθρό της Γερμανίας, που θα έφερνε στην Πρωσσική επικράτεια εκείνες τις Γερμανικές πόλεις, που ακόμη βρίσκονταν εκτός αυτής», όπως «η Βαυαρία, η Βυττεμβέργη και το Μπάντεν» (G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 376-377. Βλ. και Osborne, *Verdi. A Life in the Theater*, ό.π., σελ. 216-217).

[2103] Ομοίως, σελ. 377-378 και 217 αντίστοιχα.

[2104] Hussey, ό.π., σελ. 177. Ο συγγραφέας μάλιστα παραθέτει και μια έμμετρη εκδοχή του εν λόγω μηνύματος, προφανώς έργο *κάποιου άσεμνου* (κατ' αυτόν) *πνεύματος της εποχής*, λόγω του μάλλον προκλητικού λεξιλογίου (αυτ., υποσημ.[1]. Βλ. και Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 175).

[2105] Arblaster, ό.π., σελ. 143.

[2106] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 388.

[2107] Parker, The New Grove…, ό.π., σελ. 209 Βλ. και άνωθι, σελ..

παρότι οι ιερείς τώρα συμβουλεύουν τον λαό να εκφράσει τις ευχαριστίες του προς τους θεούς για τη νίκη, η τονικότητά τους της Λα ύφεση ελάσσονος, σε σχέση με τη Μι ύφεση μείζονα των γυναικών ακούγεται αρκούντως δυσοίωνη»[2108]. Πέραν τούτου, την αντίθεση εντείνει περαιτέρω και η συνοδεία από την ορχήστρα, η οποία «προς στιγμήν παρέχει τα σκοτεινότερά της χρώματα»[2109], διπλασιάζοντας τις φωνές των Ιερέων με τα χαμηλότερα μέλη της ομάδας των εγχόρδων (βιόλες, βιολοντσέλλα, κοντραμπάσσα), καθώς και των ξυλίνων πνευστών (κλαρινέττα, φαγκόττα). Ωστόσο, «ο λαός ενώνεται με τη χορωδία και πάλι, δημιουργώντας μια πιο ευχάριστη ατμόσφαιρα»,[2110] ενώ η *δυσοίωνη* Λα ύφεση ελάσσων, εν ευθέτω χρόνω προετοιμάζει από μόνη της μια θριαμβευτική Μι ύφεση με την πτωτική φράση η οποία ολοκλήρωσε το προηγηθέν θέμα των γυναικών»[2111] (Ricordi, σελ. 156, μ. 4 – σελ. 157).

«Η μεγαλοπρέπεια του φαντασμαγορικού θεάματος γίνεται όλο και περισσότερο αισθητή», αναφέρει ο E. Newman, καθώς «εισέρχονται όλο και περισσότερα στρατεύματα, με πολεμικά άρματα, θρησκευτικά σκέυη και ομοιώματα των θεών»[2112]. Το αρχικό θέμα της Σκηνής «αποδίδεται για άλλη μια φορά, αλλά με ακόμη πιο γεμάτο ήχο και ακόμη περισσότερη μεγαλοπρέπεια, με τη μελωδία των γυναικών που προηγουμένως το ακολούθησε να λαμβάνεται επίσης από το σύνολο του πλήθους»[2113]. Περισσότερο δυναμικές αποβαίνουν όμως τώρα και οι παρεμβάσεις του Ιερατείου: η ανδρική χορωδία των Ιερέων αναμιγνύεται με τις φωνές του πλήθους, «καλύπτοντας τα κενά με αποσπάσματα του προηγουμένου στίχου των, αποδιδόμενα σε δυναμικά unisoni στη δεσπόζουσα», ενώ «καθώς η σκηνή κινείται γρήγορα προς κλιμάκωση, χρησιμοποιώντας προηγούμενο υλικό βαθμηδόν με όλο και περισσότερη μεγαλοπρέπεια», μια άλλη *παραλλαγή* του γνωστού θέματός τους, αυτή τη φορά «σε μείζονα τονικότητα» και «αποδιδόμενη από την ορχήστρα»[2114] (Violini I-II, Clarinetti, Fagotto I, Corno I) πλαισιώνει τα εναλλασσόμενα unisoni αυτών, πάντα σε στίχους της αρχικής τους στροφής στη Σκηνή. Τέλος, «εν μέσω χαρακτηριστικών κραυγών από ιερείς και πλήθος» και «διαμέσου τμήματος της εισαγωγής», η παραπάνω παραλλαγή «οδηγεί… σε μια μεγάλη παύση και στη συνέχεια σε μια fortissimo επανέκθεση» του *θέματος των γυναικών* «πάνω από μια τονισμένη κίνηση ογδόων στο μπάσσο»[2115]. Για άλλη μια φορά οι φωνές των Ιερέων αναμιγνύονται μ' εκείνες του υπόλοιπου πλήθους, καλύπτοντας και πάλι τα κενά μεταξύ των φράσεων με δυναμικά unisoni, ενώ «στο αποκορύφωμα του ενθουσιασμού … το δριμύ μοτίβο των ιερέων ακούγεται να παίρνει βίαια το δρόμο του μέσα από το γενικότερο πλέγμα»[2116]. Αυτή τη φορά η παρέμβαση της πανίσχυρης τάξης απηχείται τόσο μέσα από την επιτάχυνση του tempo (*più animato*), όσο και με την άμεση επικράτηση και πάλι της Ελάσσονος Τονικής, ενώ οι φωνές της χορωδίας τους αποδίδουν το γνωστό θέμα με ένα εξαιρετικά δυναμικό unisono, αλλά και διπλασιασμένες από τα τρομπόνια (Ricordi, σελ. 193-205).

[2108] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 225. Πολύ εύστοχα και πάλι ο Herrmann συμπληρώνει την ερμηνεία του Budden, θεωρώντας πως το αυστηρό και κάπως «σχολαστικό» ύφος της παρούσης ενότητας αποσκοπεί στο να καταδείξει εν προκειμένω το ιερατείο ως «σκληρό, άσπλαχνο και αδυσώπητο» (ό.π., σελ. 145).
[2109] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 388.
[2110] Αυτόθι.
[2111] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 225.
[2112] Ό.π., σελ. 131.
[2113] Αυτόθι.
[2114] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 228.
[2115] Αυτόθι, σελ. 228-229.
[2116] Newman, ό.π., σελ. 131.

Όμως οι πραγματικές διαθέσεις του Ιερατείου και του ηγέτη του αρχίζουν να διαφαίνονται από τη στιγμή που εμφανίζονται επί σκηνής οι Αιθίοπες αιχμάλωτοι, με τελευταίο τον Amonasro, *vestito da ufficiale*. Οι φερόμενοι ως εκπρόσωποι των θεών επί της γης, όχι απλά παραμένουν απαθείς στο θέαμα των ηττημένων και εξαθλιωμένων Αιθιόπων, αλλά, υπερβαίνοντας κάθε όριο εκφυλισμού της θρησκείας σε μέσο καταπίεσης των αδυνάτων, διαστρεβλώνοντας πλήρως την ουσία της, παρωτρύνουν για άλλη μια φορά το συγκεντρωμένο πλήθος να ευχαριστήσει τους θεούς (*Grazie agli Dei rendete / Nel fortunate dì*), ως εάν ο πόνος, η ανθρώπινη δυστυχία και η εξαθλίωση να ήταν συμβατά με το θείο θέλημα! Οι παραπάνω στίχοι, αλλά και η θλιβερή εικόνα με τους αιχμαλώτους να σύρονται δέσμιοι επί σκηνής πλαισιώνονται μουσικά από άλλη μια ανάπτυξη του *θέματος των ιερέων*[2117], για άλλη μια φορά στην περιοχή της Ελάσσονος Τονικής, ενώ η φροντίδα του συνθέτη προκειμένου ν' απεικονίσει μέσα από τη μουσική του το δράμα των αιχμαλώτων διαφαίνεται κατά πρώτον από την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ενορχήστρωση, τόσο σε επίπεδο μελωδικό, όσο και συνοδευτικό: η θλίψη που προκαλεί το «μουντό» ηχόχρωμα που έχει ως αποτέλεσμα ο συνδυασμός των κλαρινέττων και του φαγκόττου σε ταυτοφωνία με τις βιόλες κατά την απόδοση του θέματος εντείνεται ακόμη περισσότερο από τη λιτή αλλά παραστατική και πρωτότυπη συνοδεία, την οποία εύστοχα ο Osborne χαρακτηρίζει ως «σκοτεινή»[2118]: οι εξαιρετικά χαμηλόφωνες (*pp*), βαρύγδουπες κρούσεις του φθόγγου της Τονικής στους τρεις πρώτους χρόνους κάθε μέτρου, αποτέλεσμα του συνδυασμού των μπάσσων των εγχόρδων με το 2ο φαγκόττο και το cimbasso, κυρίως όμως οι ταυτόχρονες υπόκωφες κρούσεις της Gran Cassa, μοιάζουν με τέλειο απόηχο απ' τα βήματα των αλυσσοδεμένων αιχμαλώτων, κατά τη στιγμή που καθορώνται συρόμενοι επί σκηνής. Ακόμη, οι *pp* κρατημένοι φθόγγοι από τις τρομπέττες, σε ρόλο ισοκράτη στη Δεσπόζουσα και στην αρχή της κάθε φράσης, μοιάζουν μακρινός απόηχος της μάχης που προηγήθηκε. Η περιγραφική ευρηματικότητα του συνθέτη ωστόσο κορυφώνεται στα δύο τελευταία μέτρα της κάθε φράσης, όπου οι επίσης κρατημένοι σθόγγοι από τα τρομπόνια οδηγούν σε μιαν αργή, ανιούσα κλιμακοειδή κίνηση στα μπάσσα (φαγκόττα, cimbasso, violoncello, contrabasso), που εύστοχα ο Budden χαρακτηρίζει ως «βογγητό», που «υποβάλλει την εντύπωση» πως το συγκεκριμένο θέμα «χρησιμοποιείται επίσης προκειμένου ν' απεικονίσει το δράμα των φυλακισμένων»[2119] (Ricordi, σελ. 208-209).

Οι εκκλήσεις του Amonasro προς τον Βασιλιά προκειμένου να δείξει ευσπλαγχνία προς τους ηττημένους «επαναλαμβάνονται από την Aida και τους αιχμαλώτους», αλλά «αντικρούονται βίαια από τους ιερείς»[2120], οι οποίοι «κραυγάζουν προς τον Βασιλιά να σκληρύνει την καρδιά του και να στείλει τους αιχμαλώτους στον θάνατο»[2121]. Για άλλη μια φορά είναι εντυπωσιακή η ευκολία με την οποία οι φορείς της θρησκευτικής εξουσίας προβάλλουν τις δικές τους πεποιθήσεις και φιλοδοξίες, ακόμη κι αν προκαλούν τον πόνο και τη φρίκη, ως εκφάνσεις του θείου θελήματος:

Struggi, o Re, queste ciurme feroci,

Chiudi il core alle perfide voci;

[2117] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 229.
[2118] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389.
[2119] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 229.
[2120] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 209.
[2121] Newman, ό.π., σελ. 132.

Fur dai Numi votati alla morte,

Or de' Numi si compia il voler!

Τόσο η έντονη αντίθεση ήθους και ύφους ανάμεσα στους λόγους των δύο ομάδων, όσο και η βίαιη παρέμβαση του ιερατείου, απηχούνται με ιδιαίτερη πειστικότητα στη μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων: στο εκφραστικό cantabile του Amonasro, με το «όμορφο legato»[2122] και την έντονη λυρική διάθεση, «απαντά» το κατά πολύ διαφορετικό θέμα των Ιερέων, πάντα στην περιοχή της Ελάσσονος Τονικής (Ρε) και «χαρακτηριζόμενο από τους παρεστιγμένους ρυθμούς και τα τρίηχα»[2123]. Την αντίθεση επιτείνει και πάλι η ορχηστρική συνοδεία, καθώς στην πληθωρική αλλά και εξαιρετικά χαμηλόφωνη (*ppp*) πλαισίωση της φωνής του Amonasro από τα έγχορδα (καθώς και της Aida και των αιχμαλώτων από τα ξύλινα πνευστά) αντιπαρατίθενται οι μονότονες (σε σχήματα τριήχων) συγχορδιακές «κρούσεις» των εγχόρδων, παιγμένες *f* και *staccato*, καθώς και ο ανάλογης σκληρότητας με το ύφος των ιερέων διπλασιασμός της μελωδικής τους γραμμής από τα φαγκότα, το 1ο τρομπόνι και τα μπάσσα των εγχόρδων (Ricordi, σελ. 218, μ. 4 – σελ. 221, μ. 1).

Ανάλογα δυναμική ωστόσο είναι τώρα και η αντίδραση του λαού. Απευθυνόμενο το πλήθος προς τους Ιερείς, ζητεί από αυτούς να πάψουν επιτέλους την οργή τους, εισακούοντας τις ικεσίες των ηττημένων, ενώ απευθυνόμενο προς τον Βασιλιά επικαλείται το έλεός του για τους αιχμαλώτους Αιθίοπες. Η ένταση που δημιουργείται μέσα από την παραπάνω «σύγκρουση ιδεών»[2124] εμπνέει στον συνθέτη τη δημιουργία «ενός από τα πλέον εντυπωσιακά σύνολα, όπου όλοι οι ευρισκόμενοι επί σκηνής λαμβάνουν μέρος» [2125]· όμως σε κάθε περίπτωση το ιερατείο παραμένει σταθερό στις θέσεις του: η συμπόνοια του Radames για την αγαπημένη του, όπως αυτή εκφράζεται στην «λυρικού χαρακτήρα φράση του στη Ρε ύφεση μείζονα»[2126] αλλά και οι «στυλιζαρισμένοι θρήνοι» της Aida, εκφρασμένοι μέσα από «μια διαδοχή φράσεων δομημένων από τρίηχα»[2127], αφήνουν τους Ιερείς παγερά αδιάφορους, ενώ στις κάθε τόσο επαναλαμβανόμενες εκκλήσεις για βοήθεια «απαντούν» επαναλαμβάνοντας ωσαύτως στερεότυπα το αίτημά τους για παραδειγματική τιμωρία των ηττημένων (Ricordi, σελ. 221-228, μ. 2).

Καθ' όλη τη διάρκεια του concertato, η χορωδία του Ιερατείου συνεχίζει να τραγουδά σε unisono, όμως οι φράσεις της δεν επέχουν πάντα την ίδια σπουδαιότητα στον όντως περίπλοκο ιστό του μουσικού κειμένου: στην ενότητα όπου κυριαρχεί η φράση του Radames, καθώς πρόκειται ουσιαστικά για ένα σεξτέττο, το *Coro di Sacerdoti* περιορίζεται σε μια φράση αποδιδόμενη παράλληλα μ' εκείνην του *Coro di Popolo*, καθαρά αρμονικού ενδιαφέροντος, ενώ καθώς το μέρος οδηγείται σε μια ημι-κλιμάκωση[2128], μέσα από μια μετατροπική αρμονική αλυσσίδα και σε συνδυασμό με μιαν έντονη αντιστικτική επεξεργασία, το unisono των Ιερέων είναι εκείνο που κατά βάσιν διαμορφώνει τη μελωδία του μπάσσου, δημιουργώντας αντιθέσεις (εν είδει μιμήσεων) με τη μελωδική γραμμή της Aida.

Κατά την επανάληψη του θέματος του concertato οι παρεμβάσεις των Ιερέων αποδίδονται με σύντομες, αποσπασματικές φράσεις, αρμονικού κυρίως ενδιαφέροντος,

---

[2122] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389.
[2123] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 231.
[2124] Αυτόθι.
[2125] Newman, ό.π., σελ. 132.
[2126] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 231.
[2127] Αυτόθι.
[2128] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389.

αλληλοδιαδόχως από τις χαμηλές και ψηλές φωνές της χορωδίας τους, επαναλαμβάνοντας σταθερά στίχους από το παραπάνω τετράστιχο. Όμως τώρα η προσπάθειά τους δεν τελεσφορεί: το unisono αυτών υστερεί τόσο έναντι των φωνών των σολίστ (με κυρίαρχη εκείνη της Aida), όσο και εκείνων των αιχμαλώτων αλλά και του λαού της Αιγύπτου, που την ύστατη στιγμή, μέσα από πληθωρικούς συγχορδιακούς σχηματισμούς, επικαλούνται από κοινού τη βασιλική επιείκεια (Ricordi, σελ. 228, μ. 3 – σελ. 231, μ, 1). Την ίδια τύχη θα έχει και άλλη μια απόπειρα του Ιερατείου, τώρα με μια περισσότερο «νευρώδη» μελωδική γραμμή, που καταλήγει σε μια «επίμονη» διαδοχή από ανιόντα και κατιόντα τρίηχα, που κυριολεκτικά «συνθλίβεται» από τις αλλεπάλληλες συγχορδιακές «κρούσεις» του λοιπού συνόλου που οδηγούν στην cadenza, δίδοντας την αίσθηση ότι «τελικά αναγκάζεται να υποκύψει υπό το βάρος της συμπόνοιας»[2129] (Ricordi, σελ.231, μ. 2 – σελ. 236).

Στο recitativo που ακολουθεί την πτώση, «ο Radames ζητεί από τον Αιγύπτιο βασιλιά να δείξει επιείκεια απέναντι στους φυλακισμένους»[2130], «υποστηριζόμενος pianissimo από τον λαό, ερχόμενος όμως σε αντίθεση με τον Ράμφι και τους ιερείς»[2131], που επανέρχονται με ένα σύντομο αλλά και «βίαιο» unisono στο σύνηθες ύφος (με τονισμένους φθόγγους και ενισχυόμενο από το σύνολο σχεδόν των εγχόρδων), ζητώντας τον θάνατο για τους εχθρούς της πατρίδας – *Morte ai nemici della patria!* – προσκρούοντας όμως και πάλι στις φιλεύσπλαγχνες φωνές του παρευρισκόμενου πλήθους (Ricordi, σελ. 237).

Βλέποντας ο αρχιερέας Ramfis τις διαδοχικές προσπάθειες του Ιερατείου ν' αποτυγχάνουν, αναλαμαβάνει ο ίδιος πρωτοβουλία. Είναι η στιγμή όπου οι φερόμενοι ως εκφραστές του θεϊκού θελήματος δείχνουν στο πρόσωπο του ηγέτη τους τον αληθινό τους εαυτό, εκφράζοντας ευθέως τις πραγματικές τους ανησυχίες, που δεν είναι άλλες από την επίδειξη πυγμής προς τους αδυνάτους. Απευθυνόμενος ο Ramfis τόσο προς τον Βασιλιά όσο και προς τον Radames «εγκαταλείπει τα θρησκευτικά ζητήματα χάριν μιας περισσότερο πραγματιστικής προσέγγισης»[2132], επισημαίνοντας «τον κίνδυνο από την απελευθέρωση αυτών των σκληροτράχηλων πολεμιστών, στις καρδιές των οποίων θα υπάρχει μόνο μια σκέψη, αυτή της εκδίκησης»[2133]:

Son nemici e prodi sono;

La vendetta hanno nel cor,

Fatti audaci dal perdono

Correranno l' armi ancor!

Δίδοντας αρχικά την αίσθηση ενός recitativo, ο συνθέτης αποδίδει την παραπάνω παρέμβαση του Αρχιερέα στα πλαίσια μιας στροφής σε κανονικό ρυθμό, με υπόβαθρο έγχορδα σε τρέμολο, «όπως αρμόζει στη βαρύτητα των λόγων του»[2134], ενώ δεν παραλείπει να τονίζει κάθε τόσο τους επαναλαμβανόμενους κυρίως φθόγγους της φράσης, όμοια με τις προηγηθείσες παρεμβάσεις του Ιερατείου (Ricordi, σελ. 238, μ. 1-13). Αντίθετα η πρόταση του Ράμφιδος για κράτηση του πατέρα της Aida αποδίδεται

[2129] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 232.
[2130] Parker, The New Grove…, ό.π., σελ. 209.
[2131] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389.
[2132] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 232.
[2133] Newman, ό.π., σελ. 132.
[2134] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 232.

με μια περισσότερο μελωδική φράση, που επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια από τον αποδεχόμενο την πρόταση Βασιλιά, ως «απόηχος» των λόγων του Αρχιερέα (Ricordi, σελ. 238, μ. 17 – σελ. 239, μ. 3).

Το Finale ολοκληρώνεται με μιαν επαναφορά του αρχικού Ύμνου («Gloria all'Egitto»)˙ ωστόσο, όπως επισημαίνει και ο Budden, «η μουσική συνεχίζεται ουσιαστικά μέσω παραλλαγών», οι οποίες μάλιστα «είναι δομημένες έτσι, ώστε μα δίδουν την εντύπωση ανεξαρτήτων, αντίθετων μελωδιών»[2135]. Η πρώτη εξ αυτών περιέχει μια καινούρια παρέμβαση του Ιερατείου, καθαρά δοξολογικού περιεχομένου, με ευχαριστίες προς την Ίσιδα *που υπερασπίζεται τα ιερά χώματα της Αιγύπτου*, ενώ κατακλείεται με την επίκληση της εύνοιας του Πεπρωμένου για την πατρίδα:

Inni leviamo ad Iside

Che il sacro suol difende!

Preghiam che I fati arridano

Fausti alla patria ognor.[2136]

Καθώς τώρα δεν πρόκειται για εκτόξευση απειλών κατά των εχθρών, η μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων έχει το ύφος «ενός χαρμόσυνου ύμνου»[2137]: πρόκειται για ένα σύντομο μελωδικό (*cantabile*) unisono της χορωδίας των Ιερέων από κοινού με τον Ράμφι[2138], των οποίων οι φωνές διπλασιάζονται από τα φαγκότα και τα κόρνα και πλαισιωμένο από τις *staccato* αλλά και *pp* συγχορδίες των εγχόρδων. Κορυφούμενο ομαλά λίγο πριν την ολοκλήρωσή του σ' ένα εκτενές Μι^3 ύφεση, οδηγείται σε πτώση (Ricordi, σελ. 242-243).

[2135] Αυτόθι.

[2136] Το συγκεκριμένο τετράστιχο δεν περιείχετο στους στίχους «για το *concertato* της Β΄ Πράξης» που απέστειλε ο Ghislanzoni προς τον Verdi στις 12 Σεπτεμβρίου 1870 (Hans Busch, ό.π., σελ. 65-66). Απαντώντας ο συνθέτης ωστόσο έκρινε απαραίτητο τόσο ο Ramfis όσο και οι ιερείς «να έχουν κάτι να πουν» στο παρόν Finale, προτείνοντας στον λιμπρετίστα την προσθήκη τεσσάρων στίχων γι' αυτούς, όπου το μόνο που θα μπορούσαν να κάνουν ήταν «να επικαλούνται τους θεούς έτσι ώστε να είναι ευνοϊκοί προς αυτούς στο μέλλον» (αυτ., σελ. 66-67).

[2137] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 232.

[2138] Κατά τον Osborne πρόκειται για μια επανάληψη του γνωστού θέματος των Ιερέων (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389).

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΙΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

3.1. Η παρουσία του Θεού στη σχέση πατέρα - κόρης

3.1.1. *OBERTO*

Atto Primo. Scena e Duetto. Leonora e Oberto
Ricordi, 137473. http://imslp.org/wiki/File:PMLP87216-Verdi--Oberto--vocal_score.pdf.

Διερευνώντας ο Gerald A. Mendelsohn τη σχέση ανάμεσα στον *άνθρωπο Verdi* και στον *δραματουργό Verdi*, άρχεται της μελέτης του αναφερόμενος στο «δραματικό πλαίσιο» και στις «μουσικές μορφές» της φερομένης ως πρώτης όπερας του συνθέτη. Παραθέτοντας και σχετική άποψη του J. Budden, θεωρεί τον *Oberto* ως «ένα τυπικό έργο της εποχής του *primo ottocento*», που όμως «τουλάχιστον από μια άποψη», και συγκεκριμένα «στην ανάδειξη της σχέσης ανάμεσα στη Leonora και στον πατέρα της», η συγκεκριμένη όπερα αποδεικνύεται «προφητική των έργων που πρόκειται ν' ακολουθήσουν», καθώς μια από τις βασικές πτυχές της αποτελεί «η ανάμιξη συναισθημάτων αγάπης, θυμού, λύπης και τύψεων, που χαρακτηρίζει τη σχέση πατέρα-κόρης» στο σύνολο σχεδόν της Βερντιανής εργογραφίας[2139].

Ο G. de Van εξάλλου, αναφερόμενος εκτενώς στην κυρίαρχη θέση που κατέχει η μορφή του πατέρα στη Ρομαντική δραματουργία, επισημαίνει την «ιδιαίτερη σπουδαιότητα» που έχει αυτή για «τον κόσμο του Verdi»[2140]. Κατά τον συγγραφέα, οι λόγοι πρέπει ν' αναζητηθούν στο «πατριαρχικό μοντέλο» με βάση το οποίο «ήταν γενικά δομημένη η Ιταλική κοινωνία», ιδιαίτερα «μέχρι τη δεκαετία του 1850, όταν το σύστημα εισερχόταν σε μια περίοδο κρίσης». Το εν λόγω πατριαρχικό μοντέλο «βασιζόταν σε μια μεγάλη οικογένεια, έναν σκληρό, αυταρχικό πατέρα, και μια μητέρα που ήταν αφοσιωμένη στο σπίτι […], αλλά που ήταν σε θέση να είναι άτεγκτη και αυστηρή»[2141].

Σύμφωνα πάντα με τον de Van, καθώς η όπερα της εποχής «αντικατοπτρίζει», όπως θα ήταν αναμενόμενο, την παραπάνω κατάσταση, μας προσφέρει «αναρίθμητα παραδείγματα από συνοφρυωμένους πατέρες, που εξαναγκάζουν τους γόνους τους να υπακούουν και που τους εμποδίζουν από το να πραγματοποιούν ελεύθερα τις επιθυμίες τους». Κατά τον μελετητή, «η συμπεριφορά αυτή των πατέρων υπαγορεύεται από την τιμή τους, η οποία έγκειται στη διαφύλαξη της κοινωνικής τους υπόστασης, της αξιοπρέπειάς τους και της αγνότητας της κόρης τους»[2142]. Ως εκ τούτου, τόσο στην παρούσα όπερα, η οποία δεν είναι παρά «η ιστορία ενός κόμη που ψάχνει εκδίκηση ενάντια σ' έναν άντρα, ο οποίος παραπλάνησε και πρόδωσε την κόρη του, τη Leonora, και πρόκειται τώρα να παντρευτεί μιαν άλλη, την Cuniza»[2143] όσο και σ' εκείνες που έπονται και στις οποίες η σχέση πατέρα-κόρης παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του δράματος, αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την παραπάνω σχέση εμφανίζεται και το ζήτημα της *εκδίκησης* για τη «χαμένη τιμή της κόρης», και μάλιστα *στο όνομα του Θεού*. Στην ήδη γνωστή εκτενή αναφορά του σχετικά με τη «Μορφολογία των Χαρακτήρων» στις όπερες του Verdi ο G. de Van (βλ. άνωθι, σελ. 57, παραπ. 205), αποδίδει στον Oberto τον *τύπο του δικαστή*, του «φύλακα του νόμου, του οποίου οι πράξεις υπαγορεύονται από το καθήκον του να κάνει τους ανθρώπους να σεβαστούν έναν νόμο που έχει παραβιαστεί». Κατά τον μελετητή, στην παρούσα περίπτωση

[2139] «Verdi the Man and Verdi the Dramatist (II)», *19th Century Music* Vol.2 No.3, Μάρτιος 1979, σελ. 214.
[2140] Ό.π., σελ. 159.
[2141] Αυτόθι, σελ. 157.
[2142] Αυτόθι, σελ. 158.
[2143] W. Schoell, ό.π., σελ. 33.

πρόκειται για τον *οικογενειακό νόμο*, καθώς ο ήρωας είναι αποφασισμένος να ξεπλύνει την προσβολή που έχει γίνει στην παραπλανημένη κόρη του και ως εκ τούτου στην οικογένειά του […]»[2144].

Μια πρώτη αίσθηση των παραπάνω «ανάμικτων συναισθημάτων» λαμβάνουμε στο ντουέττο ανάμεσα στη Leonora και στον Oberto στην Α΄ Πράξη της όπερας, κατά τον Berger, «την πρώτη από τις μεγαλειώδεις σκηνές του Verdi ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη»[2145], και συγκεκριμένα στο «κεντρικό andante […], όπου πατέρας και κόρη προσεύχονται στον ουρανό για βοήθεια»[2146], ενώ ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η έντονη θρησκευτική χροιά που ο οργισμένος πατέρας προσδίδει στην επθυμία του για εκδίκηση.

Για την προδομένη και εγκαταλελειμμένη Leonora ωστόσο ο θυμός του πατέρα της και η εκδικητική του μανία κάθε άλλο παρά ανακούφιση προσφέρουν στον πόνο της ψυχής της. Νιώθοντας μόνη και αδύναμη, αλλά και ανησυχώντας για τη δυσμενή εξέλιξη που θα μπορούσε να έχει για τον πατέρα της η άκρατη επιθυμία του για εκδίκηση, στρέφεται στον *ουρανό*, ζητώντας απεγνωσμένα τη βοήθεια του Θεού, πιστεύοντας Αυτόν ως μοναδικό στήριγμα για τους θλιμμένους και καταπονημένους:

Del tuo favor soccorrimi,

Ciel, che ai dolenti arridi!

Or che a me presso il guidi,

Salvami il genitor!

Στον *ουρανό* ωστόσο στρέφεται και ο Oberto, εμμένοντας όμως στον αρχικό του στόχο, που δεν είναι άλλος από το ξέπλυμα της ντροπής από την εξαπάτηση της κόρης του, η αποκατάστση της αξιοπρέπειας και της τιμής του:

Del braccio tuo soccorrimi,

Ciel, che agli oppressi arridi!

Io veni in questi lidi

Vindice dell' onor!

Είναι χαρακτηριστικό πως οι μελωδίες με τις οποίες αποδίδονται οι παραπάνω στροφές από τους δύο σολίστ είναι διαφορετικές: όπως αναφέρει και ο Budden, «ο Verdi εδώ χρησιμοποιεί το "ανομοιογενές" πρότυπο», επισημαίνοντας ωστόσο πως «οι δύο μελωδικές ιδέες είναι πολύ κοντά η μία στην άλλη, για να είναι η επινόηση αποτελεσματική»[2147] (Ricordi, σελ. 43, μ. 13 – σελ. 45).

Ο D. Kimbell εξ ετέρου επισημαίνει την κατ' εξοχήν αριστοτεχνική επεξεργασία των δύο φωνών στο μέρος αυτό του ντουέττου, επισημαίνοντας μάλιστα πως «αποτελούσε χαρακτηριστικό της μουσικής του Verdi για πολλά χρόνια» το κατ' εξοχήν μουσικό ενδιαφέρον στα σύνολα «να βρίσκεται στο cantabile, παρά στην cabaletta». Κατά τον συγγραφέα, αυτό που χαρακτηρίζει το παρόν cantabile «είναι η λεπτότητα που διακρίνει τη σχέση μεταξύ των δύο σόλο», με αυτό της Leonora ν'

[2144] Αυτόθι, σελ. 96.
[2145] Ό.π., σελ. 79.
[2146] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 55.
[2147] Αυτόθι.

αποτελείται από «ένα απόλυτα συμμετρικό ABAC σχήμα, με καθεμιά από τις συνιστώσες φράσεις να είναι διαρκείας δύο μέτρων», ενώ «στην απάντηση του Oberto, ο χαρακτήρας του και η φύση της ικεσίας του προς τους ουρανούς παρακινεί τον Verdi να αναμορφώσει μάλλον, παρά να επαναλάβει» την προηγηθείσα μελωδία. Αναλυτικώτερα, «η φράση A είναι αλλοιωμένη και ασύμμετρα προεκτεινομένη, δίδοντας περισσότερη έμφαση στο ρυθμικό σχήμα *τέταρτο – παρεστιγμένο δέκατο έκτο – τριακοστό δεύτερο*», ενώ «η B είναι κατ' ουσίαν ταυτόσημη, αλλά στην τονικότητα της δεσπόζουσας». Τέλος, «μια καινούργια τρίτη φράση αντικαθιστά την επανάληψη της A, όμως στην πτώση το σόλο του Oberto "ομοιοκαταληκτεί" μ' εκείνο της Leonora, μέσω μιας και μόνο ρυθμικής παραλλαγής της φράσης C εκείνης. Επιπλέον, όλη αυτή η μεταμορφωμένη μελωδική πρόταση αποκτά ώθηση από κάποια περισσότερο ζωηρά συνοδευτικά σχήματα και περισσότερο γεμάτες αρμονίες»[2148].

Όπως όμως εύστοχα επισημαίνει ο παραπάνω μελετητής, «ήδη με αυτήν την αξιοθαύμαστη διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο στυλ τραγουδιού στο ντουέττο, ο Verdi στοχεύει σε μια μορφή ψυχολογικής αντιπαράθεσης, που εν ευθέτω χρόνω θα αποτελούσε σταθερό στοιχείο του οπερατικού του στυλ». Πάντα κατά τον Kimbell, η εν λόγω αντιπαράθεση «συνεχίζεται ακόμη πιο έντονα στο τελευταίο μέρος του ντουέττου», όπου «η Leonora επαναλαμβάνει ολόκληρη τη μελωδία της, ενώ ο Oberto τραγουδά από τη δική του μόνο εκείνα τα αποσπάσματα που τον κάνουν να ξεχωρίζει πιο ξεκάθαρα από αυτήν – "Io venni vindice dell' onor"». Αξιοσημείωτη στην ανάδειξη της παραπάνω αντίθεσης και η σύμπραξη της ορχήστρας, η οποία με τη σειρά της «αναμιγνύει τον ικετευτικό λυρισμό της Leonora με το έντονο πάθος του Oberto»[2149].

Atto Secondo. Quartetto Leonora, Cuniza, Riccardo, Oberto.
Ricordi, 137473. http://imslp.org/wiki/File:PMLP87216-Verdi--Oberto--vocal_score.pdf.

Στην αρχή της Β΄ Πράξης της όπερας, ενώ οι προοπτικές για μια «αναίμακτη» κάθαρση διαφαίνονται ευοίωνες, έπειτα από την «παραίτηση» της Cuniza από τη σχέση της με τον Riccardo και παρά την μεταμέλεια εκείνου, αλλά και τη διάθεση συνδιαλλαγής και αποκατάστασης της αδικίας τόσο προς την Leonora όσο και προς την Cuniza, ο Oberto παραμένει αμετακίνητος στις θέσεις του, ενώ η ακόρεστη δίψα του για εκδίκηση και η αμετάκλητη απόφασή του να μονομαχήσει με τον (πρώην) εραστή της κόρης του εξανεμίζουν κάθε ελπίδα εκτόνωσης. Επιπλέον, με αυτά τα δεδομένα, «η σχέση ανάμεσα στον Oberto, στη Leonora και στον Riccardo προμηνύει ξεκάθαρα εκείνην του Rigoletto, της Gilda και του Δούκα της Mantua, ακριβώς όπως η μονομαχία προεικονίζει το finale της όπερας *La forza del destino* […]»[2150].

Η προσπάθεια του κόμη του San Bonifacio να προσδώσει στις ιδέες του καθώς και στα όσα διατίθεται να πράξει «θείο κύρος» είναι και εδώ εμφανής. Οι εκκλήσεις της κόρης του τον αφήνουν αδιάφορο˙ στη «λύση» του δράματος μπορεί να οδηγήσει το ξίφος του και μόνο, το οποίο τώρα πιστεύεται ως ισάξιο της δύναμης του Θεού:

……al brando mio

No, sfuggire non potrai!

Pari al fulmine di Dio

Te dovunque ei coglierà.

[2148] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 319-320.
[2149] Αυτόθι, σελ. 320.
[2150] G. Baldini, ό.π., σελ. 40.

Στο περίφημο *κουαρτέττο της Β΄ Πράξης*, το οποίο ο συνθέτης προσήρτησε στην παρτιτούρα το καλοκαίρι του 1839 έπειτα από σχετική υπόδειξη του Merelli[2151] και όπου εντάσσονται οι παραπάνω στίχοι, είναι προφανές πως ο Verdi δεν διαθέτει την εμπειρία εκείνη που θα του επέτρεπε να σκιαγραφήσει με τη μουσική του την ψυχολογία του κάθε ήρωα της Σκηνής με περισότερο ή λιγότερο διαφορετικό τρόπο. Το συγκεκριμένο κομμάτι ωστόσο έχει αποσπάσει τις πλέον θετικές κριτικές των μελετητών. Αφορμώμενος ο G. Baldini εκ του γεγονότος ότι το εν λόγω κουαρτέττο προστέθηκε ακριβώς έπειτα από την παρέμβαση του Merelli, κάνει λόγο για αδυναμία του συνθέτη να βελτιώσει στη συγκεκριμένη όπερα με τη μουσική του «τις κοινότοπες δραματικές σχέσεις μεταξύ των ηρώων». Επισημαίνει, πάντως, ο μελετητής ότι το κουαρτέττο, το οποίο μάλιστα θεωρεί ως «την καλύτερη στιγμή της όπερας», ήδη αναδεικνύει «την ανάπτυξη του δραματικού σκέπτεσθαι» του συνθέτη[2152]. Ωσαύτως και ο C. Osborne θεωρεί αυτό ως «ένα από τα ωραιότερα μέρη της όπερας», αναφέροντας πως «ο ίδιος ο Verdi το θεωρούσε καλό τα χρόνια που ακολούθησαν»[2153]. Ταυτόσημη και η άποψη του F. Toye, ο οποίος μάλιστα κάνει λόγο και για μια «διασκεδαστική υπόμνηση» προς το τέλος του κομματιού του «Marche Militaire» του Schubert[2154].

Σε κάθε περίπτωση δεν μπορούμε να μην επισημάνουμε τη φροντίδα του συνθέτη ώστε να προσδώσει έναν ξεχωριστό τόνο στο μέρος του Oberto: η μελωδική του γραμμή διαφοροποιείται εγκαίρως σε σχέση με εκείνες των λοιπών προσώπων, και μάλιστα σε συγκεκριμένα σημεία και με τρόπο αρκούντως αισθητό. Ένα πρώτο δείγμα αυτής της διαφοροποίησης έχουμε ακριβώς κατά τη στιγμή όπου ο ήρωας αρχίζει να αποδίδει στην εκδικητική του μανία χαρακτήρα «θεοπρεπή», στην παραπάνω «εξομοίωση» του ξίφους του με τους «κεραυνούς» του Θεού. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ η απόδοση του εξάστιχου τόσο του Riccardo όσο και της Leonora ολοκληρώνεται με απαράλλακτα τόσο τη μελωδική γραμμή, όσο και το τονικό πλαίσιο και η μερική διαφοροποίηση της φράσης εισόδου της Cuniza δεν ανατρέπει την καθιερωμένη Ρε μείζονα, ο 3ος στίχος της στροφής του Oberto, όπου και η παραπάνω αναφορά του, ανατρέπει άρδην το τονικό πλαίσιο, εισάγοντας την «απομακρυσμένη» περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης. Η εισαγωγή της εν λόγω τονικότητας ταυτόχρονα με ένα πτωτικό 6/4 αποδιδόμενο από ένα *ff* ορχηστρικό *tutti*, άμεσα μεταβαλλομένου σε *p* με τη λύση στη Δεσπόζουσα, ενέχει και έναν «περιγραφικό» χαρακτήρα, καθώς το αναπάντεχο αυτό «ξέσπασμα» συμπίπτει με τη χαρακτηριστική λέξη *fulmine*. Περαιτέρω η ολοκλήρωση της φράσης στη Ντο μείζονα απηχεί και το αίσθημα ικανοποίησης του ήρωα από μια επικείμενη τιμωρία του ενόχου (Ricordi, σελ. 171, μ. 7 – σελ. 172, μ. 2).

Παρά τη συμμετοχή των φωνών όλων των υπολοίπων μελών του συνόλου, η μελωδική γραμμή του Oberto αναδεικνύεται κυρίαρχη κατά την απόδοση του συγκεκριμένου διστίχου, με εκείνες των άλλων πρωταγωνιστών να έχουν ρόλο μάλλον συνοδευτικό, άλλοτε τραγουδώντας κατά 3ες και άλλοτε συμπληρώνοντας χαρακτηριστικές συγχορδιακές σχέσεις. Ακόμη περισσότερο αυτονομείται η φωνή του κεντρικού ήρωα του έργου κατά την απόδοση των δυο στίχων που έπονται, όπου και η απόδοση της εξαγγελίας του «καθαρτήριου» χαρακτήρα της επικείμενης αιματοχυσίας. Ο ρόλος των υπολοίπων φωνών συρρικνώνεται περαιτέρω, περιοριζόμενος σε μια

[2151] J. Budden, *The Operas*…,Vol. 1, ό.π., σελ. 60.
[2152] Ό.π., σελ. 43
[2153] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 30.
[2154] Ό.π., σελ. 226.

υποτυπώδη αρμονική υποστήριξη, ενώ στο ήδη κυρίαρχο φωνητικά μέρος του Oberto προσδίδεται ένας τόνος απειλητικός και ταυτόχρονα *ιερατικός*: το γνωστό σχήμα με τις παρεστιγμένες ρυθμικές αξίες συνδυάζεται με έναν αισθητό περιορισμό της μελωδικής κίνησης, περιοριζομένης σε επαναλαμβανόμενους φθόγγους και σε μια ανιούσα χρωματική κίνηση, στα πλαίσια μιας μικρής αρμονικής αλυσσίδας. Στο απόγειο της απειλητικής αυτής εξαγγελίας του, με τον έμμεσο πλην σαφή στιγματισμό των ψυχών των προγόνων του αντιπάλου του και στην κατ' ουσίαν αυτο-ανακήρυξή του ως «λυτρωτή» αυτών, ο ήρωας «απομονώνεται»: ο συνθέτης τον αφήνει για λίγο να ακουστεί μόνος, τραγουδώντας ταυτόχρονα *con forza* και αποκλειστικά στον ίδιο φθόγγο τον τελευταίο στίχο του μέρους του (Ricordi, σελ. 172, μ. 2-5).

Το ίδιο κυρίαρχη αναδεικνύεται η φωνή του Oberto και στην τελευταία φράση του κουαρτέττου: η εμμονή του σε ένα αναπόφευκτο ξέσπασμα της οργής του Θεού παρουσιάζεται τώρα στην επανάληψη των πρώτων δυο στίχων του τετράστιχου στα πλαίσια μιας ανιούσας αρμονικής αλυσσίδας με πρότυπο μια δίμετρη φράση, όπου το «ιερατικό» ύφος των επαναλαμβανόμενων φθόγγων μετριάζεται με την εναλλαγή ποικιλμάτων. Το τρέμολο των εγχόρδων ακούγεται σαν η απειλή για το επερχόμενο κακό, οι *f* παρεμβάσεις της υπόλοιπης ορχήστρας και κυρίως το *ff* ξέσπασμα στην ολοκλήρωση της φράσης, και μάλιστα σε συγχορδίες με αλλοιωμένους φθόγγους, κορυφώνει την ένταση, οδηγώντας σε μια ιδιαίτερα εμπλουτισμένη και δυναμική πτώση. Ακόμη πιο εντυπωσιακή ωστόσο αναδεικνύεται και η coda: λιγότερο θορυβώδης, αλλά με ενδιαφέρον τόσο αρμονικό – με την εμφάνιση της Ελάσσονος Τονικής – όσο και μελωδικό, χάρη σε μια περίτεχνη αντιστικτική επεξεργασία των φωνών (Ricordi, σελ. 173, μ. 6 – σελ. 175).

3.1.2. *GIOVANNA D' ARCO*

Prologo. Scena Giacomo
Finale del Prologo. (Andante. Allegro come prima)
Edwin F. Kalmus, n.d. [1975-80]. Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Prologue_and_Act_I_(orch._score).pdf.
Ricordi, n.d. (P.R. 53712). http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-giovanna.pdf.

Παρά το γεγονός ότι κεντρικό θέμα στη συγκεκριμένη όπερα αποτελεί ο αγώνας των Γάλλων ενάντια στους Άγγλους επιδρομείς, η σχέση πατέρα – κόρης κατέχει σε αυτήν σαφώς περίοπτη θέση. Η θεώρησή της ωστόσο σχεδόν αποκλειστικά υπό το πρίσμα μιας άκαμπτης, σχεδόν απάνθρωπης ηθικής και θρησκευτικής διδασκαλίας προσδίδει σε αυτήν ξεχωριστό χαρακτήρα: ο υπερβάλλων ζήλος του πατέρα της κεντρικής ηρωίδας Giacomo ξεπερνά κάθε όριο ανθρωπίνης λογικής, καθώς ο δύστυχος, στην πραγματικότητα, πατέρας, υποπτευόμενος αρχικά την κόρη του για «ανίερες συναλλαγές», οδηγείται αβασάνιστα στο συμπέρασμα της «παράδοσης της ψυχής της στο διάβολο», ενώ δεν διστάζει να διαπραγματευτεί την παράδοση του ίδιου του παιδιού του στα χέρια του εχθρού της πατρίδας του, προκειμένου να το «εξαγνίσει» από το «αμάρτημά» του. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Gerald A. Mendelsohn, «μολονότι η διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στον πατέρα και στο παιδί του δεν αποτελεί αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό γνώρισμα της *Giovanna d' Arco*, η σχέση ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη είναι σημαντική υπό μιαν άλλη θεώρηση: ο Giacomo, όπως πολλοί άλλοι από τους Βερντιανούς πατέρες που πρόκειται ν' ακολουθήσουν, είναι εχθρός της ευτυχίας του παιδιού του». Κατά τον συγγραφέα, σε αντίθεση με την προηγηθείσα όπερα του συνθέτη (*I due Foscari*), όπου αναδεικνύεται

το πρόσωπο *του στοργικού πατέρα που αγαπάει και υποφέρει από τον χαμό του παιδιού του*, η συγκεκριμένη όπερα παρουσιάζει «τον αυστηρό, ανένδοτο πατέρα, που προκαλεί πόνο»[2155]. Τέλος, το δράμα τόσο του Giacomo, όσο και της κόρης του κορυφώνεται με τη διαπόμπευση της Giovanna από τον ίδιο της τον πατέρα καθώς και τη δημόσια καταδίκη και αποπομπή της (βλ. κάτωθι, σελ. 682-696).

Παράλληλα με το δράμα της ηρωίδας ο λιμπρεττίστας παρακολουθεί και εκείνο του πατέρα της, από την πρώτη κιόλας στιγμή της παρουσίας του στη σκηνή[2156]. Ο Solera εισάγει τον Giacomo στη 2η Σκηνή του Προλόγου[2157], αποδίδοντας σε αυτόν συναισθήματα φόβου αλλά και έντονης επιθυμίας να παρακολουθήσει την κόρη του σε μια κατ' εξοχήν *προσωπική* της στιγμή. Τον πρώτο λόγο στη *Scena*, στην οποία ο λιμπρεττίστας εντάσσει την πρώτη εμφάνιση του ήρωα στην όπερα, έχει το περιγραφικό στοιχείο, και κατά πρώτο λόγο η επισήμανση του *θρησκευτικού* σκηνικού. Η αναφορά του στον θρησκευτικό διάκοσμο του χώρου όπου πρόκειται να διαδραματιστεί η σύντομη *Σκηνή* είναι χαρακτηριστική: «A dritta sorge sopra una balza praticabile *una Capelletta, fiocamente rischiarata nell' interno da una lampada.* […].Il vicino squillo *d' una campana* invita *alla prece* dei defunti»[2158]. Αλλά και αυτή η προσέλευση της Giovanna στον συγκεκριμένο χώρο περιγράφεται ως ιδιαίτερα ευλαβική και ιεροπρεπής: «Giovanna appare dalla balza e *s' inginocchia innanzi alla cappella»*.

Η σχετική περιγραφή του λιμπρεττίστα είναι ενδεικτική των προθέσεών του να προϊδεάσει αφ' ενός τον θεατή για την κατ' εξοχήν θρησκευτική φυσιογνωμία της ηρωίδας καθώς και για την βαθειά πίστη της, δημιουργώντας ταυτόχρονα τις σκηνικές προϋποθέσεις για την «προσευχή» (*Scena e Cavatina*) που ακολουθεί, αφ' ετέρου όμως να καταδείξει τη δύναμη που ασκεί στην ψυχή του πατέρα της η αναμεμιγμένη με κάθε λογής δεισιδαιμονίες θρησκοληψία του. Η καχυποψία του είναι τέτοια, ώστε όχι απλά μένει ασυγκίνητος ακόμη κι όταν διαπιστώνει *ιδίοις όμμασι* την ευλάβεια με την οποία η κορη του προσέρχεται στον *ιερό βράχο*, αλλά και διαστρεβλώνει και παρερμηνεύει την κάθε της κίνηση. Οι σκέψεις που κατατρύχουν την ψυχή του, όπως τις εκμυστηρεύεται αντικρύζοντας την κόρη του, είναι φοβερές και αφήνουν να φανεί το μέγεθος της δυστυχίας του:

Non è questa forse

La quercia sacra all' infernal convegno?

E qui sovente, qui non suol colei

Dormir le notti procellose!

Ahi, forse qui sedotta...qui vinta...

[2155] «Verdi the Man…(II)», ό.π., σελ. 217.

[2156] Κατά τον G. Baldini αυτός είναι και ο λόγος που προσδίδει ξεχωριστή σημασία στην επιλογή του θέματος. Ο συγγραφέας επισημαίνει εξαρχής τις σημαντικές αποκλίσεις του Solera από τη διήγηση του Schiller, ενώ δεν θεωρεί αυτές ως υπαίτιες για «τις αδυναμίες της όπερας». Τουναντίον η τοποθέτηση στο επίκεντρο της δράσης «της βαρύνουσας παρουσίας» του πατέρα της ηρωίδας, παράλληλα με εκείνην της ίδιας της Giovanna ήταν, κατ' αυτόν, η βασική αιτία που ενέπνευσε στον συνθέτη την επιλογή του (ό.π., σελ. 96-97).

[2157] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π, σελ. 211.

[2158] Κατά τον J. Budden στην ορχηστρική παρτιτούρα δεν υπάρχει σημείωση για καμπάνα, ενώ «στο χειρόγραφο η σκηνική οδηγία η αναφερόμενη στην καμπάνα έχει διαγραφεί. Προφανώς ο Verdi και ο Solera αποφάσισαν ότι θα αποτελούσε μη αναγκαία περιπλοκή» (αυτόθι. Βλ. και υποσημ.*).

Al gran nemico l' alma concesse!

Το ίδιο καχύποπτος σκιαγραφείται και ο *Thibaut* από τον Schiller, όπου τις ανησυχίες του για το μέλλον της κόρης του μοιράζεται με τον μνηστήρα της Johanna *Raimond*. Στους στίχους που ακολουθούν διαφαίνεται η επικινδυνότητα των απόψεών του, αλλά και οι κατά βάσιν όχι κακόβουλες προθέσεις του:

...in der Schreckensstunde, wo der Mensch
Sich gern vertraulich an den Menschen schließt,
Schleicht sie, gleich dem einsiedlerischen Vogel,
Heraus ins graulich düstre Geisterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zweisprach' mit der Luft des Berges.
.....
Ich sehe sie zu ganzen Stunden sinnend
Dort unter dem Druidenbaume sitzen,
Den alle glückliche Geschöpfe fliehn.
Denn nicht geheu'r ist's hier: ein böses Wesen
Hat seinen Wohnsitz unter diesem Baum
Schon seit der alten grauen Heidenzeit.[2159]

Παράλληλα, ωστόσο, με τις δυσειδαιμονίες που ταλανίζουν τον αθώο χωρικό, ο Solera δεν παραλείπει να εξάρει και την κατά βάθος αθώα καρδιά του, τον καλοκάγαθο χαρακτήρα του. Ο Giacomo εκτός από θρησκόληπτος και αφελής, είναι και ο άνθρωπος εκείνος που εξαρτά τα πάντα από τη δύναμη του Θεού. Είναι χαρακτηριστικός ο καταληκτικός στίχος του λιμπρέττου στη συγκεκριμένη αυτή Σκηνή του Προλόγου, όπου ο ήρωας καταλήγει στο να ζητεί «βοήθεια από τον Ουρανό», δείχνοντας τόσο τη βαθειά σύγχυση στην οποία έχει περιέλθει, όσο και την άδολη πίστη του:

Cielo, m' assisti a discoprire il vero!

Παρακολουθώντας ο συνθέτης τις ποικίλες ψυχολογικές μεταπτώσεις του ήρωα στη σύντομη αυτή Σκηνή, προσαρμόζει ανάλογα τη μουσική της απόδοση. Η εμφάνιση του ήρωα σημαίνεται με «μουσική καταιγίδας όμοια με την οβερτούρα και στην ίδια τονικότητα»[2160], με κύριο χαρακτηριστικό μια *ff* χρωματική διαδοχή συγχορδιών 7^{ης} ελαττωμένης πάνω από έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Τονικής. Οι αρπισμοί των ξυλίνων πνευστών έχουν και εδώ τον πρώτο λόγο στην περιγραφή του θυελλώδους σκηνικού (Kalmus, σελ. 125-132).

Οι αποδιδόμενοι από τον Giacomo στίχοι του λιμπρέττου ακούγονται αποσπασματικά, εν είδει ενός *recitativo*, ενώ οι συχνές παρεμβάσεις της ορχήστρας με μοτιβικό υλικό προερχόμενο από την *εισαγωγή* της Σκηνής ακούγονται όχι απλά ως απόηχοι της *καταιγίδας*, αλλά και ως αποδίδουσες την αλλόφρονα ψυχική κατάσταση του ταλαίπωρου πατέρα. Σε δύο περιπτώσεις όμως το *recitativo* εξελίσσεται σε *a tempo* μελωδική γραμμή, αντανακλώντας αντίστοιχες ψυχικές εξάρσεις του ήρωα: στην πρώτη από αυτές η φοβερή σκέψη πως «κάτω από αυτή τη βελανιδιά η Giovanna μπορεί να έχει παραδώσει την ψυχή της στο διάβολο»[2161] αποδίδεται με μια φράση όπου κυριαρχεί το γνωστό για τον *εξαγγελτικό – θρησκευτικό* του χαρακτήρα ρυθμικό σχήμα των παρεστιγμένων φθόγγων. Η βούληση του συνθέτη να προσδώσει στη φράση

[2159] Fr. Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*, Prolog, 2. Auftritt, στιχ. 84-89, 92-97.
[2160] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 211.
[2161] Αυτόθι.

ιερατικό ύφος αποδεικνύεται και από τη «διπλή» μελωδική γραμμή για το μέρος του Giacomo: στη μια περίπτωση ο συνθέτης φαίνεται να προσδίδει μεγαλύτερη σημασία στη θρησκευτική διάσταση της ψυχολογίας του ήρωα, καθώς το παραπάνω χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα συνδυάζεται με ένα επαναλαμβανόμενο *Σολ*, ενώ στη δεύτερη εκδοχή φαίνεται να εστιάζει στη διαρκώς αυξανόμενη ανησυχία του: εδώ η μελωδία παρουσιάζει μια ανιούσα βηματική κίνηση σχηματίζοντας διαδοχικές 6^{ες} με τη γραμμή του *μπάσσου*. Αξιοσημείωτη και η «περιγραφική» πτυχή της ενορχήστρωσης: η όμοια με «καυτό καρφί» (*come rovente chiodo*) φρικτή υποψία που διαπερνά την ψυχή του ήρωα αποδίδεται από τον συνθέτη με «ένα μεγάλης διάρκειας τρέμολο στο ανοιχτό Σολ από τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες»[2162] (Kalmus, σελ. 133, μ. 8-14).

Η συνάρτηση του τόπου του «καθιερωμένου ως συμβόλου του διαβόλου» – *la quercia sacra all' infernal convegno* – με τη συχνή προσέλευση σε αυτόν της Giovanna αποδίδεται και πάλι με ανάλογες αποσπασματικές φράσεις εν μέσω καταιγιστικών ορχηστρικών παρεμβάσεων, με τη μορφή άλλοτε διαδοχικών αρπισμών και άλλοτε κλιμακοειδών κινήσεων, της αυτής ή αντίθετης κίνησης, από το σύνολο των εγχόρδων, που αποσταθεροποιούν το τονικό κέντρο καθιερώνοντας προσωρινά την τονικότητα της Σι ύφεση ελάσσονος (Kalmus, σελ. 94-96, μ. 3). Όταν όμως ο ήρωας αποτολμά τελικά να εκστομίσει τη φοβερή υποψία που τον βασανίζει, τώρα χωρίς υπονοούμενα, αλλά και μη κατονομάζοντας αυτόν τον «εχθρό» – *al gran nemico l' alma concesse* – η μουσική της Σκηνής αρχίζει να οδηγείται στην κορύφωσή της με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο: οι συχνά παρεμβαλλόμενες παύσεις ανάμεσα στα αλλεπάλληλα «ερωτήματα» που βασανίζουν τον Giacomo δίδουν την αίσθηση ενός παραληρήματος, ενώ η «σταθεροποίηση» και πάλι του tempo δημιουργεί τις προϋποθέσεις για να ακουστεί μια κραυγή αγωνίας αλλά και φόβου. Η συγχορδία μιας 7^{ης} ελαττωμένης σε συνδυασμό με ένα *ff* ορχηστρικό *tutti* δημιουργεί για άλλη μια φορά το κατάλληλο υπόβαθρο για το ξέσπασμα του ήρωα: με την εκτίναξη της μελωδικής γραμμής του σε ένα εκτενές Φα^3 ο Giacomo αποκαλύπτει ο ίδιος το προσωπικό του μαρτύριο, αποτέλεσμα μιας τρομερής υποψίας, για να καταλήξει καταβεβλημένος και πάντα με υπόβαθρο το παραπάνω «σκοτεινό» αρμονικό χρώμα σε ένα Ρε^2 (Kalmus, σελ. 97, μ. 2 – σελ. 98, μ. 6). Η «λύση» της παραπάνω αρμονίας σε μια συγχορδία με χαρακτήρα Δεσπόζουσας, δημιουργεί τώρα την κατάλληλη ατμόσφαιρα προκειμένου να απευθύνει την παραπάνω σύντομη «προσευχή» του ο απελπισμένος πατέρας (Kalmus, σελ. 98, μ. 7 – σελ. 98, μ. 3).

Η εμφάνιση του βασιλιά στο τέλος του Προλόγου είναι που καθορίζει την περαιτέρω στάση του Giacomo στην όπερα. Η παρουσία και μόνο του Carlo στη μοιραία τοποθεσία και η συνομιλία του με την Giovanna αρκούν προκειμένου να αρθεί κάθε αμφιβολία για την ενοχή της κόρης του. Οι μέχρι τώρα υποψίες που βασάνιζαν τον άτυχο γέροντα οριστικοποιούνται τώρα ως το «κατηγορητήριο» ενάντια στην κόρη του, διατυπωμένο από τον ίδιο της τον πατέρα:

(*Si… dell' orrendo dubbio*
É disquarciato il velo…
.....
Ella si cesse ai démoni
Per folle amor del re!)

[2162] Αυτόθι.

Η διαφοροποίηση του Solera από τον Schiller τυγχάνει εν προκειμένω εμφανής: ενώ στο κείμενο του λιμπρέττου δαιμονοποιείται ευθέως ο επικείμενος έρωτας της Giovanna προς τον βασιλιά, στο κείμενο του Γερμανού δραματουργού ο Thibaut, συνεχίζοντας τον προαναφερθέντα διάλογό του με τον Raimond, θεωρεί ως «αμάρτημα» της κόρης του την αλλαζονεία. Περαιτέρω η αναφορά του στην πτώση των αγγέλων εξ αιτίας του ιδίου αμαρτήματος προσδίδει στον λόγο και ένα υποτυπώδες «θεολογικό» υπόβαθρο, μολονότι η κατηγορία του θεμελιώνεται όχι σε ένα αδιάσειστο στοιχείο, αλλά στην ερμηνεία ενός ονείρου:

O das bedeutet einen tiefen Fall!
Sinnbildlich stellt mir dieser Warnungstraum
Das eitle Trachten ihres Herzens dar.
Sie schämt sich ihrer Niedrigkeit-weil Gott
Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,
Mit hohen Wundergaben sie gesegnet
Vor allen Hirtenmädchen dieses Tals,
So nährt sie sünd' gen Hochmut in dem Herzen,
Und Hochmut ist's, wodurch die Engel fielen
Woran der Höllengeist den Menschen faßt..[2163]

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο J. Lewsey, «κατά την άποψη του Giacomo η Giovanna έχει έλθει σε συμφωνία με τον διάβολο από τη στιγμή κατά την οποία επέδειξε μια τάση εξατομίκευσης. Με βάση οποιαδήποτε κριτήρια η συμπεριφορά της είναι μη φυσιολογική, για ένα κορίτσι που μεγαλώνει σε αγροτικό περιβάλλον με θεοφοβούμενους γονείς. Καθένας […] που προτιμά να παραμένει έξω από τον κανόνα, αυτόματα προκαλεί την υποψία. Το ότι είναι γνωστό πως συχνάζει σε μια ρεματιά που θεωρείται ως στέκι μαγισσών, αναζωπυρώνει τις υποψίες του», καθώς τόσο για εκείνον, όσο και για οποιονδήποτε από τους συγχωριανούς του, είναι αδιανόητο «ένας ιερός τόπος αφιερωμένος στην Παρθένο Μαρία, να είναι ταυτόχρονα τόπος λατρείας των διαμόνων». Κατά τον μελετητή, «η επαλήθευση παρέχεται στον Giacomo όταν βλέπει ο ίδιος την κόρη του παρέα […] με τον Βασιλιά του», και αυτό, «όχι γιατί θεωρεί πως ο Βασιλιάς συνεργάζεται με τον διάβολο, αλλά επειδή είναι τελείως ανήκουστο για ένα χωριατοκόριτσο του 15ου αιώνα να δημιουργεί σύνδεσμο μ' έναν Βασιλιά». Ο Giacomo θεωρεί πως ο μοναδικός τρόπος για να μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο «είναι με την Giovanna να έχει κάνει συμφωνία με τον διάβολο»[2164]. Κατά τον Robert Hardcastle η ερωτική σχέση της κεντρικής ηρωίδας «με τον Γάλλο Dauphin μάλλον, παρά με τον Lionel, έναν ελκυστικό Άγγλο», όπως αυτή προαναγγέλλεται στην παρούσα Σκηνή, οδηγεί σε «ένα εντυπωσιακό trio για τον Dauphin, την Joan και τον πατέρα της», εισάγει όμως στο έργο και την ιδέα «της διαμάχης ανάμεσα στον έρωτα και στο καθήκον, που εξασφαλίζει τον παλμό στο αυθεντικό δράμα»˙ μια ιδέα, ωστόσο, που ο εν λόγω μελετητής θεωρεί ως «ανοησία», επιβαλλόμενη από καθιερωμένες «κλασσικές συμβάσεις»[2165].

[2163] Fr. Schiller, *Die Jungfrau*…, Prolog., 2. Auftritt, στ. 123 – 132.
[2164] Ό.π. σελ. 228.
[2165] R. Hardcastle, ό.π., σελ. 50

Η είσοδος του Giacomo στο *trio-finale*[2166] (Ricordi, σελ. 77-79, μ. 3) πραγματοποιείται «στο τέλος της στροφής του Carlo»[2167] και έπειτα από μια ακαριαία παύση της ορχήστρας, που επιτρέπει να φανεί η δυσάρεστη έκπληξη του άτυχου πατέρα στη θέα του βασιλιά. Η περαιτέρω παρέμβαση του Giacomo στο διάλογο ανάμεσα στην κόρη του και στον Carlo αποδίδεται στη μουσική με ξεχωριστό τρόπο: ο συνθέτης τοποθετεί την αποτελούμενη από έξι στίχους στροφή του στη χαμηλότερη φωνή ενός trio *a capella*, όπου οι μελωδικές γραμμές των σολίστ αναπτύσσονται με αντιστικτικό τρόπο, σχηματίζοντας όμως ταυτόχρονα πλήρεις τρίφωνους συγχορδιακούς σχηματισμούς, ιδιαίτερα στα τέλη των φράσεων. Ο τρόπος φωνητικής γραφής του σύντομου αυτού *andante* αναδεικνύει, κατά τον Budden, σαφή αίσθηση και γνώση του συνθέτη «των συνδυαστικών δυνατοτήτων των οπερατικών φωνών»[2168]. Κατά τον ίδιο αναλυτή, εξ επόψεως μορφολογικής το μέρος «χρησιμεύει ως ένα ritornello, έπειτα από το οποίο και οι τρεις τραγουδιστές επαναλαμβάνουν το unisono της καμπαλέττας […]»[2169]. Ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής, ωστόσο, σε συνδυασμό με το allegro αλλά και με τη δυναμική ορχηστρική συνοδεία, δεν επιτρέπει να ακουστούν οι φοβερές κατάρες που ο πατέρας εκτοξεύει ενάντια στην ίδια του την κόρη για το «ηθικό ξεστράτημά» της (Ricordi, σελ. 79, μ. 5 – σελ. 81).

Atto Primo. Scena ed Aria. Giacomo. (Allegro assai moderato).
Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-giovanna.pdf.

Η πρώτη απόπειρα του Giacomo με στόχο τη «λύτρωση» της κόρης του λαμβάνει χώρα στην Πρώτη Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας, όταν ο ήρωας προσέρχεται αυτοβούλως στο στρατόπεδο των Άγγλων, πρόθυμος να προσφέρει σ' αυτούς εκείνην που τους έχει κατατροπώσει στο πεδίο της μάχης.

Η υπεροχή της πατρικής του ιδιότητας έναντι της αγάπης του για την πατρίδα είναι εμφανής. Η ιδιότητά του ως πατέρα ωστόσο δεν εκφράζεται ως σχέση στοργής και αμέριστης, απροϋπόθετης αγάπης προς το παιδί του, αλλά συνίσταται κατά βάσιν από την προάσπιση του ιδίου εαυτού, με πρόσχημα την υπεράσπιση της προσωπικής του τιμής και αξιοπρέπειας. Η παράβαση του ηθικού νόμου, πραγματική ή όχι, προσφέρει εν προκειμένω το απαιτούμενο έρεισμα, την απαραίτητη συγκάλυψη για μια πράξη αποτρόπαιη όσο και απάνθρωπη. Πίσω από την επαίσχυντη προδοσία της πατρίδας, αλλά και από την παράδοση της Giovanna στα χέρια του εχθρού κρύβεται *η εκδίκηση για την (υποτιθέμενη) προσβολή της παρθενικής τιμής της κόρης του*[2170]**.** Ως εκ τούτου ο ήρωας, ευρισκόμενος κατενώπιον του Talbot και των στρατιωτών του, «ομολογεί ευθέως ότι, αν και Γάλλος, πάνω απ' όλα είναι πατέρας˙ γι' αυτό το λόγο, δεν διστάζει να ταχθεί με το μέρος των Άγγλων με σκοπό να εκδικηθεί για την τιμή του, η οποία έχει προσβληθεί από τον υποτιθέμενο παράνομο ερωτικό δεσμό μεταξύ της κόρης του και του βασιλιά της Γαλλίας (…)»[2171].

Η διάθεσή του ωστόσο μεταβάλλεται ριζικά στο άκουσμα των στρατιωτών που ετοιμάζουν την πυρά για την κόρη του. Στην *cabaletta* ο ήρωας αφήνει να φανεί η σκληρή πάλη που διαδραματίζεται μέσα του ανάμεσα στο πατρικό του ένστικτο αφ'

[2166] Ο ορισμός του J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 213.
[2167] Αυτόθι.
[2168] Αυτόθι.
[2169] Αυτόθι.
[2170] Πρβλ. και με την επισήμανση του A. Arblaster, κατά την οποία ο Giacomo «προεξαγγέλλει τον *Rigoletto* ή τον *Boccanegra*» (ό.π., σελ. 105) .
[2171] G. de Van, ο.π., σελ. 158.

ενός και στις επιταγές μιας άτεγκτης όσο και απάνθρωπης ηθικής αφ' ετέρου[2172]. Στην αμφίρροπη αυτή «μάχη» νικητής αναδεικνύεται η θρησκευτική πίστη, άμεσα συνδεδεμένη με την υποταγή στον ηθικό νόμο: εμμέσως πλην σαφώς ο ήρωας θεωρεί εαυτόν ως *όργανο του Θεού*, με αποστολή του την πάταξη του κακού και κυρίως για τη *δικαίωση* (λύτρωση) από τις αμαρτίες. Στα δυο τετράστιχα που απαρτίζουν την καμπαλέττα του διαφαίνονται οι ποικίλες θρησκευτικές αντιλήψεις που διέπουν τη σκέψη του. Πρέπει όμως να επισημάνουμε εν προκειμένω την απουσία του δεισιδαίμονος πνεύματος, υπό την επήρεια του οποίου έχει εκφραστεί στο τέλος του Προλόγου. Αν και η εξωτερική του εμφάνιση στη συγκεκριμένη Σκηνή πιθανόν να υποδηλώνει, σύμφωνα με τον λιμπρεττίστα, άνθρωπο με διαταραγμένη σκέψη – *Il crine composto, I suoi atti dimostrano il disordine della mente* – το περιεχόμενο του λόγου του αναδεικνύει τον άνθρωπο που έπειτα από έντονη εσωτερική διεργασία αποφαίνεται να υπακούσει στη σκληρή φωνή του καθήκοντος, να ακολουθήσει υπομονετικά μιαν ιδιότυπη μεν, αλλά στέρεα δομημένη θρησκευτική λογική.

Πρωταρχικό στοιχείο αυτής της λογικής αποτελεί η ιδέα του *προπατορικού αμαρτήματος*, θεμελιώδης αρχή της χριστιανικής πίστης. Το (υποτιθέμενο) ηθικό παράπτωμα της Giovanna θεωρείται τώρα από μια οπτική γωνία διαφορετική εκείνης της δεισιδαιμονίας˙ αιτία αυτού δεν είναι η προσέλευσή της σ' έναν «ανίερο» τόπο, αλλά η ροπή προς το κακό, που ταλανίζει κάθε άνθρωπο, άμεση συνέπεια της *πτώσης των πρωτοπλάστων*. Ως εκ τούτου διακρίνουμε στο λόγο του και κάποια συγκατάβαση για την κόρη του, καθώς η διαπραχθείσα «αμαρτία» της θεωρείται λίγο ως πολύ αναμενόμενη:

So che per via di triboli

Ne adduce il fallo primo.

Η παραπάνω θεώρηση όμως οδηγεί στην ελπίδα της λύτρωσης. Οι «δυστυχείς» μπορούν να ελπίζουν σε μια μελλοντική τους *δικαίωση*, αν και αυτή σκιαγραφείται μάλλον αόριστα:

So che fia schiuso ai miseri

Più terso e caro sol...

Έχει όμως ιδιαίτερα βαρύνουσα σημασία το *πώς* οδηγείται κανείς σ' αυτήν τη «γη της επαγγελίας», *πώς* επιτυγχάνεται η λύτρωση του «αμαρτωλού», πάντα σύμφωνα με τη θρησκευτική λογική του ήρωα. Καθοριστικός παράγων για τη διαμόρφωση της σκέψης του είναι η ιδέα για τη σωτηρία του αμαρτωλού μέσα από τη διαδικασία μιας σκληρής δοκιμασίας: *Η δικαίωση του ανθρώπου επέρχεται ως αποτέλεσμα της δικαιοσύνης του Θεού, όπως αυτή λειτουργεί μέσα από μια παραδειγματική τιμωρία.*

Η ιδέα αυτή είναι που καθορίζει και τις αποφάσεις του Giacomo κατά τη δεδομένη στιγμή, αλλά και που θα αποβεί μοιραία στο μέλλον για τη σχέση του με την κόρη του. Στους δυο πρώτους στίχους της δεύτερης στροφής της καμπαλέττας, με λεκτικά σχήματα και εικόνες που ανακαλούν ευθέως βιβλικούς συμβολισμούς ο ήρωας εκφράζεται με ιδιαίτερα απαξιωτικό τρόπο για το ανθρώπινο σώμα και προφανώς για ό,τι σχετίζεται με αυτό, ενώ δηλώνει και τη συγκατάθεσή του ως πατέρα όχι μόνο να

[2172] Πρβλ. και με J. Budden: «Η καμπαλέττα (*So che per via di triboli*) παρουσιάζει τον Giacomo να προσπαθεί να καθυποτάξει τα πατρικά του αισθήματα, ενώ ο Talbot και οι στρατιώτες ορκίζονται να εκδικηθούν για την αδικία σε βάρος του» (ό.π., σελ. 214).

τιμωρηθεί το ίδιο του το παιδί, αλλά και να υποστεί και ο ίδιος τη σκληρή δοκιμασία που θα σημάνει για το πατρικό του ένστικτο αυτή η τιμωρία˙ όλα αυτά για την επίτευξη της λύτρωσης, για τον κατευνασμό της θείας δικαιοσύνης:

Deh, la paterna lagrima

Si doni al basso limo!

Εξίσου εντυπωσιακοί και οι δυο τελευταίοι στίχοι, καθώς αποτελούν το αποκορύφωμα της λογικής μιας θρησκευτικής συνείδησης. Με τρόπο που προκαλεί μάλλον συμπάθεια, ο Giacomo επαναλαμβάνει την πρόθεσή του να υπακούσει αναντίρρητα στις επιταγές της ηθικής, προδικάζοντας πιθανόν ανάλογη «συμμόρφωση» και από την πλευρά της Giovanna, παραφράζοντας τώρα την ευαγγελική ρήση «*το γαρ πνεύμα πρόθυμον, η δε σαρξ ασθενής*»[2173]:

Languido è il fral, ma l' anima

Maggiore è d' ogni duol.

Ανάλογη είναι η εικόνα του ήρωα που αναδύεται και μέσα από τη μουσική της καμπαλέττας. Η αισθητική άποψη της εποχής, με βάση την οποία η ύπαρξη της συγκεκριμένης μορφής «εξασφάλιζε μια διέξοδο» για συναισθηματική εκτόνωση, η οποία είχε ελεγχθεί αυστηρά στο andante»[2174] ισχύει προφανώς και εν προκειμένω, εφαρμοσμένη όμως προς μια μάλλον διαφορετική κατεύθυνση[2175].

Πρέπει να επισημάνουμε κατ' αρχάς την αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα του Giacomo κατά τη στιγμή της εισόδου του στο εχθρικό στρατόπεδο και σ' εκείνην που αναδύεται μέσα από την όλη μελωδική επεξεργασία της καμπαλέττας: το ύφος ενός *allegro assai moderato*, χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις και δεξιοτεχνικές απαιτήσεις – παρά την κρατούσα αισθητική αντίληψη της εποχής, με βάση την οποία «η καμπαλέττα […] ρέει προς την τελική πτώση έτσι ώστε να εξασφαλίσει στον τραγουδιστή δυνατότητες για επίδειξη των ικανοτήτων του»[2176] – και με μια ιδιαίτερα απλή συνοδεία, αισθητά απλούστερη και εκείνης του andante, κάθε άλλο παρά συνάδει με το πορτραίτο ενός αλλοπαρμένου γέροντα.

Σ' αυτήν τη μεταβολή της ψυχολογίας του ήρωα αναζητούμε και την πηγή έμπνευσης του συνθέτη για το συγκεκριμένο κομμάτι. Η πρόθεσή του είναι μάλλον εμφανής: με μια απρόσμενα ήπια μουσική στοχεύει να καταδείξει την εσωτερική γαλήνη που αποκαθίσταται στην ψυχή του Giacomo, φυσική συνέπεια του συμβιβασμού του με τους νόμους του ηθικο-θρησκευτικού του πιστεύω. Αποφασίζοντας να συμβάλλει αποφασιστικά στην παραδειγματική τιμωρία της κόρης του, είναι βέβαιος ότι θα κατορθώσει τελικά να τη λυτρώσει από την αμαρτία που τη βαρύνει, εξευμενίζοντας τη θεία δικαιοσύνη. Υπό αυτήν την έποψη, ως «συναισθηματική εκτόνωση» από τη μουσική της καμπαλέττας θα μπορούσε να θεωρηθεί η τελική επικράτηση της ηρεμίας στην ψυχή του ήρωα, αποτέλεσμα της

[2173] Ματθ. 26, 41.

[2174] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 16.

[2175] Πρβλ. και με ανάλογη επισήμανση του R. Parker, σύμφωνα με την οποία στη συγκεκριμένη άρια η «συνήθης εξέλιξη από το θρηνώδες Andante προς την ενεργητική καμπαλέττα [...] αντιστρέφεται, δημιουργώντας έτσι μιαν ασυνήθιστα συγκινητική καμπαλέττα σε στυλ Donizetti, με μέτριο βηματισμό, που υστερεί ως προς την χαρακτηριστική Βερντιανή ορμητικότητα» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 86).

[2176] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 16.

συμμόρφωσής του με έναν σκληρό και απάνθρωπο, πλην όμως «σωτήριο» – κατ' αυτόν – ηθικό νόμο.

Η μουσική ωστόσο δεν αποκρύπτει και τον πόνο του πατέρα: το κομμάτι εισάγει μια σύντομη φράση, με την οποία ο ήρωας αφήνεται προς στιγμήν ελεύθερος από τα δεσμά της ηθικής να στρέψει το νου του προς την αγαπημένη του κόρη:

É memoria d' una figlia

Che tradiva il genitor.

Η ένδειξη *con molta passione* είναι ενδεικτική της βαθειάς θλίψης του ήρωα, που ακριβώς επιχειρεί να αναδείξει ο συνθέτης. Όχι λιγότερο όμως το έντονο πάθος του Giacomo διαφαίνεται και από τη μάλλον πληθωρική χρήση των επερείσεων, χάρη στις οποίες η μουσική γίνεται ιδιαίτερα ανάγλυφη[2177] (Ricordi, σελ. 99, μ. 12-15). Η συνεχής παράθεση διαφωνιών, και μάλιστα συνδυασμένων με το γνωστό ύφος της συγχορδίας της 7ης ελαττωμένης, ωστόσο, βρίσκουν τελικά τη *λύση* τους στην Τονική της Φα μείζονος: η θλίψη του *πατέρα* Giacomo αφομοιώνεται τελικά από το θρησκευτικό καθήκον και το ηθικό χρέος.

Ακολουθώντας το γνωστό *Μπελλίνειο* σχήμα (a^1 a^2 b c)[2178] η μουσική της καμπαλέττας παρουσιάζει ενδιαφέρον εξ επόψεως τόσο μελωδικής, όσο – και κυρίως – αρμονικής επεξεργασίας. Ειδικότερα, οι θρησκευτικές απόψεις του ήρωα αναφορικά με την ανθρώπινη φύση, την αμαρτία αλλά και με τη δικαιοσύνη του Θεού αναδεικνύονται ως τα στοιχεία εκείνα που φαίνεται να επιθυμεί ο συνθέτης να εξάρει με ξεχωριστό κάθε φορά τρόπο.

Η αναφορά του ήρωα στο προπατορικό αμάρτημα ως γενεσιουργού αιτίας της ροπής του ανθρώπου προς την αμαρτία, άρα και της ηθικής παρεκτροπής της κόρης του, σημαίνεται με μια προσωρινή επικράτηση της Ελάσσονος Τονικής ακριβώς στο στίχο «*ne aducce il fallo primo*» (Ricordi, σελ. 100, μ. 9-10), ενώ η ανθρώπινη δυστυχία, άμεση συνέπεια της αμαρτίας, αλλά και η ελπίδα της λύτρωσης των πλανηθέντων, κεντρικό νόημα των δυο στίχων που έπονται (a^2), αναδεικνύονται μέσα από τη μελωδική επεξεργασία του κειμένου. Σημείο αιχμής αναδεικνύεται τώρα ένα «τίναγμα» της μελωδικής γραμμής στο Φα^3, ακριβώς στη λέξη *miseri* (Ricordi, σελ. 100, μ. 11-14). Θεωρούμε ωστόσο πως η «κορύφωση» αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί στα πλαίσια μιας εκτόνωσης, συναισθηματικής έξαρσης, αλλά σαν ένας «βουβός», ενδόμυχος πόνος, που ο ήρωας πασχίζει να καταπνίξει εντός του, με όπλο την ελπίδα που απορρέει από την τήρηση του ηθικού-θρησκευτικού καθήκοντος. Η επιθυμία του συνθέτη ώστε να ακουστεί αυτός ο ιδιαίτερα οξύς για την έκταση του βαρυτόνου φθόγγος όσο πιο συγκρατημένος γίνεται είναι εμφανής, με συνεχείς επισημάνσεις για μειωμένη ένταση: την ένδειξη *sottovoce* κατά το πέρασμα από το Λα στο Φα διαδέχεται ένα *pp* για όσο διαρκεί το ήμισυ. Η φράση ολοκληρώνεται ομαλά και με εκφραστικότητα χάρη τόσο στην κίνηση ελαττωμένων διαστημάτων, όπως η ελαττωμένη 4η αμέσως έπειτα από τον υψηλότερο φθόγγο, όσο και στην απλή αλλά ενδιαφέρουσα αρμονική επεξεργασία.

Περισσότερο εντυπωσιακή αναδεικνύεται η αρμονική επεξεργασία που επιφυλάσσει ο συνθέτης για το 1ο δίστιχο της δεύτερης στροφής (*b*), με την επικράτηση της τονικής περιοχής της Λα ύφεση μείζονος (Ricordi, σελ. 100, μ. 15-18). Μολονότι

[2177] Πρβλ. και με J. Budden: «Στα πλαίσια της αρμονικής γλώσσας του Verdi κατά τη στιγμή της θρηνωδίας της οι επερείσεις σε ύφος Schumann ξεχωρίζουν έντονα […]» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 214).

[2178] Αυτόθι, σελ. 14.

ο J. Budden θεωρεί τις μετατροπίες αυτής της σχέσης ως «ένα κοινό χαρακτηριστικό στις καμπαλέττες του Donizetti», αναφέροντας ενδεικτικά το «Spargi d' amaro pianto» από την *Lucia di Lammermoor*[2179], δεν θεωρούμε απίθανη την επιλογή της παραπάνω τονικότητας για λόγους σχετικούς με το περιεχόμενο των παραπάνω δυο στίχων: τα δάκρυα του πατέρα (*la paterna lagrima*) για την επικείμενη φρικτή τιμωρία της κόρης του, ως τα μόνα που θα μπορέσουν να ξεπλύνουν τη φοβερή αμαρτία και να τη λυτρώσουν, συναρτούν τους στίχους αυτούς με τον δεύτερο του προηγούμενου τετράστιχου, όπου η αναφορά στις συνέπειες της *πτώσης*, ως η «λύτρωση» από αυτήν[2180]. Σε επίπεδο τονικών σχέσεων, η παραπάνω νοηματική συνάρτηση αποδίδεται με τη σχέση της (Φα) *ελάσσονος* με τη σχετική της (Λα ύφεση) *μείζονα,* ως η ευτυχής απόληξη μιας δυσμενούς κατάστασης.

Atto Secondo. Scena e Romanza. Giacomo
Edwin F. Kalmus, n.d.[1975-80]. Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Ο σύντομος μονόλογος του Giacomo στην πλατεία του καθεδρικού ναού της Rheims κατά τη στιγμή όπου εντός του ναού πραγματοποιείται η τελετή της στέψης του Carlo, αποτελεί εξ επόψεως νοηματικού περιεχομένου συνέχεια της καμπαλέττας του στην 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης. Ο λόγος του όμως τώρα προσλαμβάνει έναν αισθητά δραματικότερο χαρακτήρα: έχοντας προφανώς αποτύχει να παραδώσει την κόρη του στους εχθρούς της πατρίδας του και άρα να εξασφαλίσει τη λύτρωσή της μέσα από μια παραδειγματική τιμωρία, αποφασίζει να αναλάβει ο ίδιος το ρόλο του τιμωρού, οδηγώντας ταυτόχρονα το δράμα στην κορύφωσή του.

Όπως είναι αναμενόμενο το κίνητρο γι' αυτή του την απόφαση έχει και εν προκειμένω σαφώς θρησκευτικό υπόβαθρο, καθώς ο ίδιος σπεύδει λίγο έπειτα από την αρχή του recitativo να προσδώσει στο καινούριο του σχέδιο *ιερό* χαρακτήρα. Κεντρικός άξονας της σκέψης του αναδεικνύεται και πάλι η ιδέα του *κατευνασμού της θείας οργής* μέσα από μια σκληρή τιμωρία. Αποφασισμένος να καταπνίξει μονομιάς τα πατρικά του αισθήματα, αυτοπροσδιορίζεται ως όργανο επιβολής της θείας βούλησης, «τώρα περισσότερο από κάθε άλλη φορά με πλήρη την αίσθηση της αποστολής του ως αγγέλου εκδίκησης»[2181]. Παράλληλα δεν διστάζει να ορίσει ως πηγή έμπνευσης των ενεργειών του αυτόν τον Εσταυρωμένο Θεάνθρωπο, διαστρεβλώνοντας ή και αγνοώντας κάθε έκφραση αγάπης και συμπάθειας προς τον άνθρωπο:

E del Signor crucciato

Or fulmine divento.

ενώ δεν παραλείπει να δοξολογήσει το Θεό για την ανάθεση αυτής της αποστολής. Χαρακτηριστική στο σημείο αυτό για άλλη μια φορά η ιδέα ενός *Θεού εκδικητή*:

Lode, lode a lui sia,

[2179] Αυτόθι.
[2180] Ο D. Kimbell κάνει λόγο για μια «ασυνήθιστα ευρεία αρμονική και μελωδική ποικιλία», την οποία μετέρχεται ο συνθέτης, «στα πλαίσια ενός τυπικά ισορροπημένου σχήματος,… προκειμένου να υπογραμμίσει θέματα όπως "το προπατορικό αμάρτημα" [il fallo primo] και "ο πατρικός πόνος" [la paterna lagrima]» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 349).
[2181] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 217.

Che al di sdegnato

Di sua vendetta ultrice

Il fedele serbò vecchio infelice!

Η θρησκευτική απόχρωση των σχετικών με τη θεία δικαιοσύνη πεποιθήσεων του ήρωα υπογραμμίζεται πολύ πιο έντονα από την απόφασή του να αγνοήσει την πατρική του υπόσταση. Η εικόνα του έτοιμου να εκτοξεύσει κεραυνούς Σταυρωμένου Ιησού είναι εκείνη που σηματοδοτεί τη μεταβολή του τονικού πλαισίου, που μέχρι εκείνη τη στιγμή είναι εκείνο της πανηγυρικής ατμόσφαιρας του συγκεντρωμένου στην πλατεία πλήθους. Με το χαρακτηριστικό διάστημα της ελαττωμένης 7ης στη λέξη *crucciato* (Kalmus, σελ. 34, μ. 2) εισάγεται η τονικότητα της Φα ελάσσονος, που επικυρώνεται ταυτόχρονα με την εμφάνιση του «μοτίβου της καταιγίδας» από την οβερτούρα[2182] (ανάπτυξη της κλίμακας σε δυο οκτάβες μέσα από ένα ταχύτατο πέρασμα των βιολιών). Ακόμη πιο δυναμική η «απεικόνιση» μέσα από τη μουσική του Θεού-εκδικητή. Η ιδέα της υπέρτατης εκδίκησης σηματοδοτεί περαιτέρω μεταβολή του τονικού πλαισίου, τώρα με μετατροπία προς τη «μακρινή» Ρε ύφεση ελάσσονα, πάντα με βάση το παραπάνω μοτίβο και την ίδια ενορχήστρωση (Kalmus, σελ. 34, μ. 3 – σελ. 35, μ. 2).

Η σύγκρουση ανάμεσα στην αγάπη του πατέρα για το παιδί του και στην αφοσίωση προς το θρησκευτικό καθήκον διαφαίνεται και στο *Adagio* που ακολουθεί. Η παραπάνω αντίθεση σκιαγραφείται εν προκειμένω με ιδιαίτερα ζωντανά χρώματα, καθώς ο συνθέτης την αντικατοπτρίζει βασιζόμενος στην παραδεδομένη τονική αντίθεση ελάσσονος – μείζονος, συχνά ευρισκόμενη σε αργά μέρη της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου[2183].

Η βαθειά θλίψη του γέροντα, όπως γλαφυρά αναδύεται από το εισαγωγικό ορχηστρικό δίμετρο της ρομάντζας – «ένα ελικοειδές σχήμα για unisono από τα πρώτα βιολιά και τα τσέλλα, που ανακαλεί εκείνο από το πρώτο χορωδιακό του Προλόγου»[2184] (Kalmus, σελ. 35, μ. 3-4. Βλ. και άνωθι, σελ. 378) – φαίνεται να υποχωρεί και να ανακουφίζεται σε δυο στάδια, αμφότερα αποδιδόμενα με αντίστοιχες μεταβολές του τονικού πλαισίου. Αρχικά η ιδέα της θυσίας είναι εκείνη που καταπραΰνει τον πόνο του γέροντα, που ελπίζει πως τόσο η θλίψη του όσο και η αισχύνη που πρόκειται να αισθανθεί ενώπιον του πλήθους θα λειτουργήσουν κατευναστικά για την οργή του Θεού:

Di vergogna e di dolore

Olocausto offro al Signore.

Το υπόβαθρο των παραπάνω στίχων είναι σαφώς βιβλικό. Το κείμενο του λιμπρέττου ανακαλεί στο σημείο αυτό τη φράση των *Τριών Παίδων* τη στιγμή όπου αιχμάλωτοι του Ναβουχοδονόσορα ρίπτονται *στην κάμινον του πυρός την καιομένην*:

> «…εν ψυχή συντετριμμένη και πνεύματι ταπεινώσεως προσδεχθείημεν, *ως εν ολοκαυτώμασι κριών και ταύρων* […], ούτως γενέσθω η θυσία ημών ενώπιόν σου σήμερον…».
> (Δανιήλ, Ύμνος των Τριών Παίδων, 15-16)

[2182] Αυτόθι. Βλ. και σελ. 207.
[2183] Αυτόθι, σελ. 16.
[2184] Αυτόθι, σελ. 217.

Η επικράτηση της σχετικής μείζονος στη μουσική των παραπάνω δυο στίχων είναι ενδεικτική της βαθμιαίας μεταβολής στην ψυχολογία του ήρωα. Η προσοχή του συνθέτη στο να αποδώσει βήμα προς βήμα τη μεταβολή αυτή είναι χαρακτηριστική: θέτοντας ως βασικό του στόχο την υπογράμμιση της σημασίας που έχει για τον ήρωα η εκπλήρωση του θρησκευτικού του καθήκοντος, δεν σπεύδει να τον παρουσιάσει εξ αρχής αισιόδοξο. Η αλλαγή της διάθεσής του φαίνεται να επέρχεται αργά: συνεχίζοντας στην αρχή της φράσης να τραγουδάει *p*, αφήνει να φανεί πως μόνο η σκέψη του *ολοκαυτώματος* είναι εκείνη που τον ανακουφίζει, καθώς η σχετική φράση είναι η μοναδική στο κομμάτι που αποδίδεται *f* . Ταυτόχρονα μια επέρεση στο σχετικά υψηλό για τα δεδομένα της φωνητικής του έκτασης Μι^3 εξαίρει περαιτέρω την παραπάνω λέξη – κλειδί, ενώ το *grandioso* επισφράγισμα της φράσης προϊδεάζει για την τελική επικράτηση της Μείζονος Τονικής, ως οριστικής ανατροπής του τονικού πλαισίου (Kalmus, σελ. 36, μ. 4 – σελ. 37, μ. 2).

Η ελπίδα του Giacomo υποστασιοποιείται με τους δυο τελευταίους στίχους του κομματιού: η ελπίδα, η σιγουριά της λύτρωσης της κόρης του από την *αιώνια καταδίκη* είναι αυτή που τελικά απαλλάσσει τον ήρωα από τον πόνο που τον διακατέχει, συμβιβάζοντας πατρική αγάπη και θρησκευτικό – ηθικό χρέος. Η πραγματοποίηση του «σχεδίου» του θα αποβεί τελικά προς όφελος του παιδιού του. Ο λιμπρεττίστας φαίνεται στο σημείο αυτό να προσεγγίζει το κείμενο του Schiller:

SOLERA	SCHILLER
GIACOMO	THIBAUT
Possa, oh, possa a eterno danno	*Das ist der Augenblick, mein Kind zu retten,*
Quella misera sottrar!	[.....].
	Lebt ihre Seele nur, ihr Leib mag sterben.[2185]

Παρά τον έντονο *δυαλισμό*, ωστόσο, απουσιάζει από τους παραπάνω στίχους η ιδέα ενός Θεού – αδεκάστου κριτή, καθώς και ο φόβος από την απειλή μιας επικείμενης αιώνιας καταδίκης. Αντίθετα για τον λιμπρεττίστα η ελπίδα του Giacomo εστιάζει στη δυνατότητα απαλλαγής από μια τέτοια τιμωρία, στην επίτευξη μιας «δικαίωσης» από έναν αδυσώπητο Κριτή.

Πέραν της τονικής μεταβολής, η ελπίδα που έστω και για λίγο γαληνεύει την ψυχή του ήρωα απηχείται και μέσα από τη διαφοροποίηση της ορχηστρικής συνοδείας: στην τελευταία αυτή ενότητα αντίστοιχα με το παραπάνω δίστιχο, το μονότονο συνοδευτικό σχήμα των τριήχων αντικαθίσταται από «συγχορδιακά» εξάηχα, τα οποία ο συνθέτης ορίζει να παιχτούν με έναν ξεχωριστό τρόπο, συνδυάζοντας *staccato* με *legato*[2186], ενώ το πλαίσιο συμπληρώνουν τα pizzicato αρπίσματα των χαμηλών εγχόρδων συνδυαζόμενα με τις κρατημένες συγχορδίες από τα ξύλινα πνευστά, που συνεισφέρουν ξεχωριστή γλυκύτητα (Kalmus, σελ. 37, μ. 3 – σελ. 39).

Η μελωδική γραμμή πάνω από ένα υπόβαθρο διαμορφωμένο από τα παραπάνω στοιχεία είναι αναμενόμενο να ακούγεται περισσότερο εκφραστική, αποδίδοντας την ψυχική κατάσταση του ήρωα. Αναμφίβολα συμβάλλουν σε αυτό και οι δυο κορυφώσεις στο Φα^3 δίεση και στη λέξη *misera*: η πατρική αγάπη και συμπάθεια του Giacomo για τη δυστυχία του παιδιού του βρίσκει διέξοδο στη δυνατότητα λύτρωσης μέσα από μια θυσία – τιμωρία.

[2185] Fr. Schiller, *Die Jungfrau*…, 4. Aufzug, 8. Auftritt, στ. 2837, 2844.
[2186] W. Piston, ό.π., σελ. 14-15.

Atto Terzo. Scena e Duetto. Giovanna e Giacomo. Andante
Edwin F. Kalmus, n.d.[1975-80]. Catalog A 4613,
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Η αποκατάσταση της σχέσης του Giacomo με την κόρη του πραγματοποιείται αισίως στην αρχή της Γ΄ Πράξης της όπερας, λίγο πριν τη «λύση» του δράματος, με την ολοκληρωτική ήττα των Αγγλικών στρατευμάτων από τους Γάλλους, χάρη στην ηγετική παρουσία της Giovanna, αλλά και τον θανάσιμο τραυματισμό της ηρωίδας στο πεδίο της μάχης[2187].

Εκείνο που προκαλεί ιδιαίτερη συγκίνηση ωστόσο είναι ο έντονα θρησκευτικός τόνος τον οποίον προσδίδει ο λιμπρεττίστας στη συγκεκριμένη Σκηνή της συνάντησης και αποκατάστασης της σχέσης ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη του. Σύμφωνα με την περιγραφή του λιμπρέττου, ο Giacomo φέρεται να εισέρχεται απαρατήρητος στη φυλακή του Αγγλικού στρατοπέδου, όπου κρατείται δέσμια η κόρη του, έπειτα από τη σχετική απόφαση του Γαλλικού όχλου, ενώ ακούγοντάς την να μονολογεί πως ο Carlo είναι περικυκλωμένος από τα εχθρικά στρατεύματα, δεν χάνει την ευκαιρία να επαναλάβει, εμμέσως πλην σαφώς, τη γνωστή υποψία του για την υποτιθέμενη σχέση της κόρης του με τον Βασιλιά: *A lui pensa!*.

Η απάντηση ωστόσο στην καχυποψία του δίδεται από την ίδια την κόρη του, η οποία, νιώθοντας εγκαταλελειμμένη από τον ίδιο τον Θεό, ζητεί, την ύστατη αυτή ώρα, να τη στηρίξει, εκφράζοντας για άλλη μια φορά την πίστη της, αλλά και την έντονη επιθυμία της ν' ανοίξει, όπως και στο παρελθόν, την καρδιά της προς Αυτόν:

O Dio clemente

M' abbandoni or tu così?...
……..
A te fidente

Apro il cor sicome un dì!

Η φράση αυτή της ηρωίδας σημαίνει ταυτόχρονα και την πνευματική αφύπνιση του πατέρα της, που, επιτέλους, αρχίζει να διαισθάνεται το λάθος του, αναφωνώντας:

Ciel!...Che intendo?...

Η παραπάνω σύντομη αναφορά της ηρωίδας προς τον Θεό λίγο πριν την καθαυτό προσευχή της, αποτελώντας (οι δύο πρώτοι στίχοι) παράφραση του Ματθ. 27,45 και ανακαλώντας τις τελευταίες δραματικές στιγμές του Εσταυρωμένου Θεανθρώπου[2188], αποδίδεται από τον συνθέτη με εξαιρετικά λιτά μέσα, όπως αρμόζει σε ύστατες κραυγές απόγνωσης, απηχώντας το υπαρξιακό δράμα του εγκαταλελειμμένου και δοκιμαζομένου ανθρώπου: έπειτα από τη «μουσική της μάχης» – κατά τον Budden «ένα καλοεπεξεργασμένο Βερντιανό εμβατήριο, λιγότερο κακόγουστο από μερικά άλλα, που όμως θυμίζει την απογευματινή Κυριακάτικη μπάντα μάλλον, παρά το πεδίο της μάχης»[2189] – αρκεί μια διακριτική, χαμηλόφωνη παρέμβαση των εγχόρδων, προκειμένου ν' αναδειχτεί μέσα από τη μουσική η μεταστροφή, αλλά και η βαθειά

[2187] Βλ. σελ. 515-516 της παρούσης διατριβής.
[2188] «περί δε την εννάτην ώραν ανεβόησεν ο Ιησούς φωνή μεγάλη λέγων· *ηλί ηλί, λιμά σαβαχθανί;* τουτ' έστι, *Θεέ μου Θεέ μου, ινατί με εγκατέλιπες;*»
[2189] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 220.

πίστη της ηρωίδας. Ταυτόχρονα, η αρμονική διαδοχή που πλαισιώνει τους παραπάνω στίχους της Giovanna (καθώς και εκείνον του Giacocomo που προηγείται) οδηγεί προς την Σι ελάσσονα, τονικότητα του αργού μέρους του ντουέττου που αμέσως έπεται (Kalmus, σελ. 11, μ. 3-14).

Συνεχίζοντας η ηρωίδα την προσευχή της, πράγματι «ανοίγει την καρδιά της στον Θεό. Αγάπησε έναν άντρα, αλλά μόνο για μια στιγμή˙ συνεχίζει να είναι αγνή στο σώμα και στην ψυχή, ενώ όλες οι σκέψεις της είναι στραμμένες στον Ουρανό»[2190]:

Amai, ma un solo istante,

Ma pura ancor son io;

Ancor nel tuo sembiante

Acqueto ogni desio;

Pensier non ho, non palpito

Che non sia volto a te.

Η μελωδική εκφραστικότητα της απόδοσης των παραπάνω στίχων γίνεται άμεσα αισθητή ήδη από την πρώτη φράση του μέρους, αναμφίβολα δε συμβάλλει σε αυτό και η ορχηστρική συνοδεία, αποτελουμένη αποκλειστικά από τις συγχορδίες των εγχόρδων, «χρωματισμένες εδώ κι εκεί από τους κρατημένους φθόγγους στα κόρνα και στα φαγκότα»[2191]. Όμως ακόμη περισσότερο διαφαίνεται η αγνή, ανυστερόβουλη πίστη της ηρωίδας στη μουσική του καταληκτικού διστίχου, με σημείο αιχμής την αρμονική επεξεργασία: την αναμενόμενη πτώση στη σχετική μείζονα στο τέλος του τέταρτου στίχου διαδέχεται μια ανεπιτήδευτη μετάβαση στην Μείζονα Τονική, για την πραγματοποίηση της οποίας αρκεί ένα σύντομο χρωματικό πέρασμα στα ξύλινα πνευστά και στα βιολιά. Η φράση στην παραπάνω περιοχή με την οποία και ολοκληρώνεται το σολιστικό μέρος της Giovanna, είναι ανάλογης εκφραστικότητας με την προηγηθείσα, ενώ ακόμη περισσότερο ενεργός είναι ο ρόλος των ξυλίνων πνευστών, η αρμονική υποστήριξη των οποίων αναδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντική (Kalmus, σελ. 12-13).

Όπως ήδη αναφέραμε, η «θερμή προσευχή» της Giovanna «γνωστοποιεί στον Giacomo το λάθος του να την κατηγορεί […]»[2192]. Ο πατέρας της ηρωίδας, νιώθοντας τους οφθαλμούς της καρδιάς του να διανοίγονται και τη σκέψη του να φωτίζεται, είναι πλέον απόλυτα πεπεισμένος για την αγνότητα και αθωότητα της κόρης του:

Ella innocente e pura!

Ella plorante a Dio!...

Ahi, da qual notte oscura

Si leva il guardo mio!...

In quale istante, ahi misera,

Schiari la mente a me!...

[2190] Αυτόθι.
[2191] Αυτόθι.
[2192] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 86.

Εύστοχα ο J. Lewsey εξαίρει το στοιχείο αυτό της *μετανοίας* που χαρακτηρίζει τον Giacomo ως πατέρα, επισημαίνοντας πάντως παράλληλα πως «το ότι αγαπά την κόρη του περισσότερο από κάθε άλλο στην κατάσταση χηρείας που βρίσκεται, το ότι εκείνη είναι γι' αυτόν τόσο αγαπητή, όσο η Luisa για τον πατέρα της, τον Miller στην *Luisa Miller*, είναι πέρα από κάθε αμφιβολία». Κατά τον συγγραφέα, «η καταδίκη και η προδοσία της κόρης του δεν είναι αποτέλεσμα δόλου, αλλά πεισματικής άγνοιας», κάτι που «καθίσταται σαφές» στην παρούσα Σκηνή, όπου, «βλέποντας ο ίδιος την κόρη του να προσεύχεται, αναγκάζεται ν' αποδεχτεί πως ήταν εξαρχής λαθεμένες οι σκέψεις του. Τώρα βασανίζεται από τύψεις. Έχοντας ενώπιόν του χειροπιαστές αποδείξεις για την αθωότητα της κόρης του, ο Giacomo τώρα δικαιούται να προχωρήσει στη συνδιαλλαγή που πάντα λαχταρούσε, αφ' ότου παρέδωσε την κόρη του στον εχθρό»[2193].

Η «απάντηση» του Giacomo στην προσευχή της κόρης του αποδίδεται με μια διαφορετική μελωδική ενότητα, ανάλογης εκφραστικότητας. Η χαρά και η αγαλλίαση ωστόσο που νιώθουν πατέρας και κόρη, απηχούνται εξαίσια στην καταληκτική ενότητα του ντουέττου, όπου η ηρωίδα «επανέρχεται με μια καινούργια μελωδική ιδέα, εκφρασμένη στο πλέον ευγενές Βερντιανό λυρικό ύφος και εκτεινομένη έτσι, ώστε να οδηγεί σε μιαν εκτενή codetta»[2194]. Ιδιαίτερα περίτεχνη και εν προκειμένω η ορχηστρική συνοδεία, με το φλάουτο, το κλαρινέττο και τα πρώτα βιολιά να διπλασιάζουν τη μελωδική γραμμή της ηρωίδας, συμβάλλοντας έτσι αποφασιστικά στην εκφραστικότητά της, και με το pizzicato των λοιπών εγχόρδων, συνδυασμένο με τις συγχορδίες από τα κόρνα, να συνεισφέρουν την απαραίτητη αρμονική υποστήριξη (Kalmus, σελ. 17-20).

Η λυρική ατμόσφαιρα που αποπνέει η Σκηνή κορυφώνεται με μια υποτυπώδη αντιστικτική επεξεργασία, και συγκεκριμένα με μιμητικές κινήσεις μεταξύ των δύο μελωδιών ταυτόχρονα με μιαν αρμονική αλυσσίδα (Kalmus, σελ. 18, μ. 2 – σελ. 22, μ. 1). Τέλος, στην αρμονική διαδοχή αμέσως πριν από την καθιερωμένη cadenza ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η μάλλον «απρόβλεπτη» παρουσία της VI της ομώνυμης ελάσσονος (Kalmus, σελ. 22, μ. 2-3).

3.1.3. *LUISA MILLER*

Atto Primo. Introduzione – Terzetto – Scena ed aria Miller
Edwin F. Kalmus, n.d. [1933-70]. Catalog A 5141.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-Verdi_-_Luisa_Miller_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Σε αντίθεση με τον Giacomo, τον πατέρα της πρωταγωνίστριας της παρούσης όπερας χαρακτηρίζει η εγκαρδιότητα και η ειλικρίνεια έναντι της κόρης του. Η αγάπη του για τη Luisa δεν έχει το χαρακτήρα μιας «απρόσωπης» υπερπροστασίας, προερχομένης και εμπνευσμένης καθ' ολοκληρίαν από μια θρησκευτική πίστη σχεδόν ταυτόσημη με τη δεισιδαιμονία. Για τον βετεράνο χωρικό Miller η ύπαρξη και μόνο της κόρης του αποτελεί πηγή χαράς και ευτυχίας.

Δεν παύει όμως και ο συγκεκριμένος πατέρας να διακατέχεται και από συναισθήματα ανησυχίας και φόβου. Την αφορμή έχει δώσει η παρουσία του νεοφερμένου εραστή της κόρης του, καθώς ο Miller αγνοεί την ταυτότητά του. Τα παραπάνω συναισθήματά του ωστόσο εκφράζει με τρόπο εύσχημο και διακριτικό, ιδιαίτερα από τη στιγμή που ο Rodolfo εμφανίζεται στη σκηνή και παρουσία όλων εκμυστηρεύεται τον έρωτά του για τη Luisa. Ο εγκάρδιος χαιρετισμός του νεαρού

[2193] Ό.π., σελ. 228.
[2194] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 220.

εραστή – *buon padre* – αλλά και η κοινή, ταυτόσημη ομολογία των δυο νέων αναφορικά με τα κοινά ερωτικά τους συναισθήματα δεν καθησυχάζουν τον πατέρα της ηρωίδας. Αντίθετα τον ωθούν να διαχωρίσει τη θέση του και να εκφράσει μονολογώντας τις υποψίες του. Όμως «η φωνή του προάγεται σε μια προσευχή»[2195], καθώς οι φόβοι του τον κάνουν να αποτανθεί προς τον Θεό, απευθύνοντας σ' Αυτόν μιαν αυτοσχέδια ικεσία:

Ah! non voler, buon Dio,

che a tαl destin socomba.

Ο Miller ολοκληρώνει τη σύντομη προσευχή του «προβλέποντας» και την ενδεχόμενη προσωπική του τραγική κατάληξη σε περίπτωση απόρριψης του αιτήματός του, με τις υποψίες του να αποδεικνύονται αληθείς:

Mi schiuderia la tomba

affanno si crudel!

Το παραπάνω τετράστιχο-προσευχή ξεχωρίζει από το «τερτσέττο της εισαγωγής»[2196] στο οποίο και είναι ευρύτερα ενταγμένο, διακρίνεται όμως από άποψη μουσικής απόδοσης και αυτής της ούτως ή άλλως «κατά μέρος» παρέμβασης του ήρωα[2197], καθώς ο συνθέτης σπεύδει κατ' αρχάς να επιβραδύνει αισθητά τη ρυθμική αγωγή (*allargando*). Το κυρίαρχο έως τώρα ζεύγος δεκάτων έκτων και τα συγκοπτόμενα ρυθμικά σχήματα προς στιγμήν εγκαταλείπονται, ενώ η αντ' αυτών κίνηση με όγδοα και η ανιούσα πορεία της *legato* μελωδικής γραμμής δίδουν σαφώς την αίσθηση ψυχικής ανατάσεως. Ο χαρακτήρας της *προσευχής* καθίσταται ακόμη πιο εμφανής στο δεύτερο μέτρο της φράσης, όπου η συνεχής ανιούσα κίνηση, απεικονίζοντας τον ήρωα που στρέφει το βλέμμα στον ουρανό, καταλήγει σε ένα εκτενές Φα^3 ακριβώς στη λέξη *Dio*, δίδοντας μιαν αίσθηση κορύφωσης της σύντομης αυτής προσευχής.

Δεν παραλείπουμε, ωστόσο, να επισημάνουμε και τις άλλες παραμέτρους που επίσης συμβάλλουν στην υπογράμμιση του νοήματος των παραπάνω στίχων. Ως πρώτη εξ αυτών θεωρούμε την αρμονική υπόσταση του παραπάνω «κορυφαίου» φθόγγου της φράσης: ο ρόλος του ως επερείσεως προσδίδει σε αυτόν ξεχωριστή θέση έναντι των υπολοίπων, εξαίροντας ανάλογα την επίκληση του ονόματος του Θεού. Εξίσου σημαντικοί παράγοντες στην ανάδειξη της προσευχής του Miller αναδεικνύονται τόσο η παύση της χορωδίας κατά την εκφώνησή της, όσο και ο περιορισμός της ορχηστρικής συνοδείας στις απαραίτητες για την πραγματοποίηση της πτώσης «κρατημένες» συγχορδίες των εγχόρδων (Kalmus, σελ. 100, μ. 4 – σελ. 101, μ. 5).

Η επανάληψη των παραπάνω στίχων (όπως και της προηγηθείσης παρέμβασης του ήρωα) παράλληλα με την επανάληψη της «κύριας» μελωδίας και έπειτα από την καμπανοκρουσία επέχει καθαρά συμβατικό χαρακτήρα, αν και το μέρος του Miller, στον οποίο τώρα «ανατίθεται μια μπάσσα μελωδική γραμμή»[2198], σαφώς διακρίνεται των υπολοίπων, κυρίως λόγω της αδιάκοπης μελωδικής και ρυθμικής του κίνησης,

---

[2195] Αυτ., σελ. 427.

[2196] Αυτ., υποσημ. *.

[2197] Πρβλ. με J. Budden: «Είναι ο αμφιβάλλων Miller του οποίου η είσοδος είναι εξ ολοκλήρου διαφορετική […]. Καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους παραμένει μουσικά απομονωμένος» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 427).

[2198] Αυτόθι.

συνισταμένης από «νευρώδη, μουρμουρηστά όγδοα»[2199] (Kalmus, σελ. 113-116). Ο συνθέτης φαίνεται να στοχεύει εν προκειμένω κυρίως στην κατάδειξη της αδιάλειπτης αγωνίας του πατέρα, συνδέοντας έτσι το τερτσέττο με την επόμενη Σκηνή.

Η συμπεριφορά του Miller ως πατέρα ωστόσο φαίνεται στη συνέχεια να μεταβάλλεται ποικιλότροπα. Οι ανησυχίες του για το μέλλον της κόρης του, καθώς και για τη σχέση της με τον «άγνωστο» νέο παραμερίζονται εξ ολοκλήρου, όταν πιέζεται από τον αυλοκόλακα Wurm να τον επιβάλλει ως σύζυγο σε αυτήν.

Η απάντηση του Miller προς τον επίδοξο εραστή περιέχεται στα δυο τετράστιχα[2200] που απαρτίζουν το αργό μέρος (Andante maestoso) της διπλής άριας[2201] που ακολουθεί˙ την απάντησή του αυτήν δε, χαρακτηρίζει έντονη θρησκευτική διάθεση[2202]. Οι αναφορές του ήρωα προς τον Θεό ωστόσο διακρίνονται σαφώς εκείνων της προηγουμένης Σκηνής. Σημείο αναφοράς και εδώ αναδεικνύεται η ερωτική σχέση της Luisa˙ τώρα όμως η «ταυτότητα» και οι προθέσεις του άγνωστου εραστή ουδόλως φαίνεται να ενδιαφέρουν τον πατέρα της ηρωίδας. Με παρρησία απορρίπτει το αίτημα του συνομιλητή του, θεωρώντας την επιλογή συζύγου ως «ιερή υπόθεση», και ως εκ τούτου μη δυναμένη να είναι το αποτέλεσμα πίεσης και εξαναγκασμού. «Ιεροποιώντας» το καίριας σημασίας ζήτημα της επιλογής εραστή-συζύγου και αποκλείοντας από αυτήν κάθε παρέμβαση «τρίτου», ο μέχρι τούδε ανήσυχος και εναγωνίως διάγων πατέρας αποσύρει εαυτόν εξ ολοκλήρου, εναποθέτοντας το γάμο και γενικότερα το μέλλον της κόρης του στα χέρια του Θεού:

Sacra la scelta è d' un consorte,

esser appieno libera deve.

Περισσότερο άμεση είναι η αναφορά του ήρωα στον Θεό, καθώς και η μνεία του ονόματός Του, στο τελευταίο δίστιχο του παρόντος andante. Επιθυμώντας να τονίσει τον αγαπητικό, πλήρη αυταπάρνησης χαρακτήρα, που κατ' αυτόν πρέπει να διακρίνει τη σχέση ενός πατέρα με το παιδί του, προβάλλει ως πρότυπο αυτής της σχέσης την αγάπη του Θεού προς τον άνθρωπο. Με την αναφορά του αυτή στην αγάπη του Θεού παρουσιάζεται, εμμέσως πλην σαφώς, θεολογών, εκφράζοντας μιαν «ιδέα» περί Θεού εντελώς διαφορετική εκείνης που υπενόησε λίγο πριν. Τώρα ο Θεός δεν αποτελεί γι' αυτόν παρά πηγή αγάπης και μόνο:

In terra un padre somiglia Iddio

[2199] Αυτόθι.

[2200] Αναφερόμενος ο John Black στη δόμηση των δύο συγκεκριμένων στροφών με βάση τον διπλό πεντασύλλαβο στίχο (*quinario accoppiato*), επισημαίνει τη *σταθερή αύξηση* όσον αφορά στη χρήση του συγκεκριμένου μέτρου από τον Cammarano, καθώς οι στίχοι που είναι δομημένοι με βάση αυτό ανέρχονται στην παρούσα όπερα σε ποσοστό 22 τοις εκατό επί του συνόλου των στίχων του λιμπρέττου. Το ποσοστό αυτό θεωρείται από τον συγγραφέα *εξαιρετικά υψηλό* κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, όπου *η συνήθης χρήση* του παραπάνω μέτρου *ήταν περί το 10 τοις εκατό* (ό.π., σελ. 265).

[2201] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 427.

[2202] Επισημαίνουμε πως οι θρησκευτικές αυτές αποχρώσεις στον διάλογο των δυο ανδρών απουσιάζουν από τον αντίστοιχο διάλογο που εμπεριέχεται στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης στο θεωρούμενο ως πηγή έμπνευσης του λιμπρέττου δράμα του Schiller με τον τίτλο *Kabale und Liebe*. Το γεγονός επισημαίνει και ο J. Budden, αναφερόμενος στους δυο τελευταίους στίχους του κομματιού (αυτ., σελ. 428, υποσημ. *).

per la bontade, non pel rigor.

Στο σημείο αυτό, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η ερμηνευτική προσέγγιση της άριας που επιχειρεί ο D. Kimbell, ο οποίος συνδυάζει τη θεολογική διάσταση των παραπάνω στίχων με το κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο αυτών. Αναφερόμενος κατ' αρχάς στην πηγή του λιμπρέττου, την «αστική τραγωδία» *Kabale und Liebe* του Schiller, επισημαίνει πως «το πραγματικό θέμα» του εν λόγω θεατρικού έργου «είναι μια φιλοσοφική και επίσης μια θρησκευτική ανάλυση των ποικίλων ανθρωπίνων σχέσεων, και ειδικότερα εκείνων που διέπονται από κοινωνικούς νόμους και εκείνων που εμπνέονται από τις επιθυμίες της καρδιάς». Κατά τον μελετητή, το έργο του Schiller «διερευνά σε βάθος κοινωνικές συνήθειες, τις πράξεις των χαρακτήρων και τις ανθρώπινες σχέσεις που σφυρηλατούνται μεταξύ τους υπό το φως των πλέον υψηλών ηθικών ιδεωδών και από την άποψη της θρησκευτικής τους σπουδαιότητας». Ως εκ τούτου, κατά τον Kimbell «στο *Kabale und Liebe* η ανθρωπότητα και η θεολογία είναι ένα», καθώς *οι αλήθειες της θεολογίας προσλαμβάνονται μέσα από τις παρορμήσεις της καρδιάς*[2203].

Συνεπώς, «μια συμπληρωματική πτυχή του θέματος του Schiller αποτελεί η θέση πως η κοινωνική οργάνωση και ειδικότερα η ταξική ιεραρχία, καταστρέφει τον άνθρωπο. Στον έναν χαρακτήρα μετά τον άλλο, αναλύει την πάλη ανάμεσα στα καλύτερα ένστικτα της ανθρώπινης φύσης και στις συμβατικότητες της κοινωνικής οργάνωσης, ιδιαίτερα στα υψηλότερά της επίπεδα». Σημείο αναφοράς όπου αυτή η αδυσώπητη πάλη διατυπώνεται με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο αποτελεί, πάντα κατά τον Kimbell, «το δίλημμα με το οποίο ο Ferdinand προκαλεί τη Λαίδη Millford», στον εκτενή διάλογο μεταξύ τους στην Τρίτη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης του θεατρικού: «Wir wollen siehen, ob die *Mode* oder die *Menscheit* auf dem Platz bleiben wird»[2204]: κατά τον συγγραφέα δεν πρόκειται για ένα δίλημμα «το οποίο ο Schiller διερευνά με απαθή αντικειμενικότητα. Γι' αυτόν, δεν τίθεται το ερώτημα ως προς το πού θα πρέπει κάποιος να ίσταται: ο *κοινωνικός εξαναγκασμός* [Mode] είναι η πλέον απεχθής τυρανία του κόσμου, η *ανθρωπιά* [Menscheit] το υψηλότερο ιδεώδες του. Ως εκ τούτου, το ιδίωμα του έργου βασίζεται σ' ένα εναλλασσόμενο μοτίβο καταγγελίας και εξιδανίκευσης»[2205].

Ο Kimbell όμως υπενθυμίζει παράλληλα και την εμμονή του Verdi στην «αυθεντικότητα», που όμως, «όταν συνεργαζόταν με τον Cammarano, έβρισκε πολύ δύσκολο το να την επιτύχει», καθώς, μολονότι επρόκειτο για «έναν εκ των πλέον έμπειρων και ταλαντούχων λιμπρεττιστών στην Ιταλία, όμως η εμπειρία και το ταλέντο του είχαν αποκτηθεί κυρίως στη Νάπολη, το πλέον ξεπερασμένο και συμβατικό κέντρο όπερας στην Ιταλική χερσόνησο. Όντας ο ίδιος επιδέξιος, όπως και το έργο του, η πραγματική δύναμη του Cammarano ήταν ο μετασχηματισμός σχεδόν οποιουδήποτε θέματος σ' ένα παραδοσιακό μελοδραματικό λιμπρέττο, το ακριβώς αντίθετο αυτού που ο Verdi είχε αρχίσει να επιτυγχάνει σ' ένα έργο όπως ο Macbeth, συνεργαζόμενος με τον κατά πολύ λιγότερο ικανό Piave. Ο Cammarano ήταν καλός σ' αυτό που παραδοσιακά απαιτούσε η Ιταλική όπερα: άγρια πάθη σε μια κανονική σειρά, σκληρές καταστάσεις χωρίς δραματική σημασία πέρα από τη συγκίνηση που προκαλούν. Πιθανόν να μπορούσε να αντιληφθεί και να αναπαράξει το πάθος και τη θεατρικότητα του *Kabale und Liebe*, όμως οι ικανότητές του δεν ήταν οι κατάλληλες προκειμένου να δημιουργήσει μια πραγματικά αυθεντική προσαρμογή των λοιπών στοιχείων του

[2203] Ό.π., σελ. 593.
[2204] Fr. Schiller, *Kabale und Liebe*, 2.Akt, 3.Szene.
[2205] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 593-594.

έργου. Τα κοινωνικά του ζητήματα, ακόμη κι αν του είχαν κεντρίσει το ενδιαφέρον, δεν θα γίνονταν αποδεκτά από τη Ναπολιτάνικη λογοκρισία, ενώ η φιλοσοφική και θρησκευτική διαλεκτική του κείτονταν εκτός του χώρου των ικανοτήτων του».

Συνεπώς, το δράμα που θα αφηγείτο το λιμπρέττο «θα εστερείτο νοήματος…, εκτός αν απέμενε σ' αυτό κάποιο ίχνος από την αντίθεση ανάμεσα στον *κοινωνικό εξαναγκασμό* και στην *ανθρωπιά* [Mode/Menscheit] από το έργο του Schiller». Κατά τον συγγραφέα, «ο Cammarano όντως άπτεται του θέματος, τουλάχιστον σε λίγες σκηνές στην όπερα», μεταξύ αυτών δε, και η παρούσα Σκηνή με τον διάλογο ανάμεσα στον Wurm και στον Miller, όπου, με βάση την παραπάνω προσέγγιση του Kimbell, ο Wurm εκφράζει «τη χειρότερη άποψη» του κοινωνικού εξαναγκασμού στο θέμα του γάμου […] και ο Miller «τις καλύτερες ανθρωπιστικές απόψεις», όσον αφορά στο θέμα αυτό[2206].

Αναφερόμενος ο G. Baldini στο «εκτενές parlante» που, κατ' αυτόν, χαρακτηρίζει «το ντουέττο ανάμεσα στον Miller και στον Wurm», αμέσως πριν την παρούσα άρια, παραθέτει και τον χαρακτηρισμό από μερίδα των κριτικών του συγκεκριμένου «cantabile του βαρυτόνου» ως «σχεδόν μιας στροφής προς τα πίσω», καθώς σε αυτό ο συνθέτης φαίνεται να διαφεύγει «από το "parlante" στυλ» και να στρέφεται σε «κλειστές μορφές». Ο συγγραφέας όμως επισημαίνει παράλληλα και τον συναισθηματικό πλούτο του παρόντος andante, τις «πλατειές, καλά ανεπτυγμένες φράσεις» του, τη «συγκρατημένη αρμονική συνοδεία» του, καθώς και την «απλότητα και καθαρότητα της μελωδικής γραμμής» του, για τα οποία, κατ' αυτόν, «θα έπρεπε να θεωρείται ως μια από εκείνες τις όμορφες άριες για βαρύτονο που τόσο συχνά βρίσκουμε στον Verdi και που κατά κάποιον τρόπο όλες σχετίζονται μεταξύ τους»[2207].

Παρεμφερής και η αναφορά του A. Basevi, ο οποίος, διακρίνοντας τέσσερις περιόδους στην εξέλιξη της Βερντιανής δραματουργίας ως τον *Aroldo* και θεωρώντας την *Luisa Miller* ως απαρχή του «νέου στυλ», ή της *δεύτερης περιόδου*, όπου η Ροσσίνεια μεγαλοπρέπεια «μειώνεται, ή ακόμη και χάνεται»[2208], εκλαμβάνει το συγκεκριμένο κομμάτι ως «κατάλοιπο της πρώτης περιόδου», χαρακτηρίζοντας αυτό ως «εκτός τόπου στην δεύτερη». Ο συγγραφέας επισημαίνει περαιτέρω και την απρόσκοπτη διατήρηση της αρχικής «διάθεσης» (*mossa*) στη μουσική του κομματιού, ενόσω αυτό αναπτύσσεται[2209] .

Ακολουθώντας ο συνθέτης και στην παρούσα άρια το γνωστό Μπελλίνειο σχήμα (a^1 a^2 b a^2)[2210] κορυφώνει τη συγκίνηση που αποπνέει από το κείμενο του λιμπρέττου με τη μουσική των παραπάνω δυο στίχων: όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Budden, «ως συνήθως η δόξα επιφυλάσσεται για τις δυο τελευταίες γραμμές, οι οποίες ανακεφαλαιώνουν τον χαρακτήρα του κομματιού»[2211]. Κύριος μοχλός προς την επίτευξη του στόχου του αυτού αναδεικνύεται η ενορχήστρωση, για την οποία ο παραπάνω μελετητής επισημαίνει σχετικά: «εδώ οι παλλόμενες συγχορδίες των εγχόρδων στη συνοδεία παραχωρούν τη θέση τους στους κυματοειδείς αρπισμούς του κλαρινέττου, ενώ τα μελωδικά όργανα διπλασιάζουν το φωνητικό μέρος»[2212] (Kalmus, σελ. 124, μ. 2 – σελ. 129).

[2206] Αυτόθι, σελ. 595-596.
[2207] Ό.π., σελ. 163.
[2208] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 37. Βλ. και άνωθι, σελ. 16.
[2209] Ό.π., σελ. 143.
[2210] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 14.
[2211] Αυτόθι, σελ. 428.
[2212] Αυτόθι. Παράλληλα ο ίδιος μελετητής θεωρεί πως η παρούσα άρια προσδίδει στο έργο μιαν αίσθηση μεγαλοπρέπειας, που γίνεται αισθητή χάρη και στο συγκεκριμένο τρόπο

Κατά τον Kimbell, καθώς «ούτε και ο ίδιος ο Cammarano δεν μπόρεσε να εξαλείψει κάθε απόηχο του θεατρικού από το λιμπρέττο του», όμοια «η μουσική του Verdi έρχεται σποραδικά αντιμέτωπη με μερικές τουλάχιστον από τις πτυχές του». Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι, κατά τον μελετητή και το παρόν cantabile, καθώς, κατ' αυτόν, αποτελεί «μια ωραία έκφραση του θριάμβου του *ανθρωπισμού* [Menscheit] πάνω στον *κοινωνικό εξαναγκασμό* [Mode]». Όμοια με τον Budden, ο Kimbell θεωρεί πως ο Cammarano κορυφώνει την εκφραστικότητα του κειμένου «στο καταληκτικό δίστιχο»˙ ως εκ τούτου «ο Verdi σχεδιάζει την όλη μουσική της άριας με τέτοιον τρόπο, ώστε να κορυφώνεται σε μια πομπώδη λυρική φράση που να συνάδει με αυτό». Όπως όμως επισημαίνει ο συγγραφέας, «στην πραγματικότητα η φράση επαναλαμβάνεται προκειμένου να δοθεί σ' αυτήν ακόμη μεγαλύτερο βάρος μέσα στο σχήμα του μέρους αυτού της άριας. Συγκρινομένη με αυτήν τη συγκινητική γραμμή, η αρχή του κειμένου του Cammarano μοιάζει λίγο με κήρυγμα», εξ ου και ο συνθέτης «τη συνδυάζει με αρκετά στερεότυπες, τετράγωνες φράσεις, οι οποίες ωστόσο συσσωρεύουν αρκετή ώθηση, ικανή να οδηγήσει σε μιαν ισχυρή ρητορική έμφαση στην κεντρική πτώση», ενώ εξ επόψεως εκφραστικότητας, «το ενδιαφέρον αυτής της αρχής έγκειται στο γεγονός πως ο σαφώς διδακτικός λόγος του προέρχεται από κάποιον ο οποίος τρέμει από θυμό. […]». Στο τέλος όμως, «η διάθεση της οργισμένης περιφρόνησης για τον Wurm μετατρέπεται σε διάθεση εμπνευσμένη από τα πλέον ευγενή κίνητρα της καρδιάς του Miller»[2213].

Η γνωστοποίηση, ωστόσο, της ταυτότητας του εραστή της κόρης του από τον Wurm αφήνει αρχικά εμβρόντητο τον Miller, οδηγώντας τον στη συνέχεια σ' ένα αναπάντεχο παραλήρημα «οργής και πόνου»[2214]: *Ira e duol m' invade il petto!*. Κατά τον Baldini η εν λόγω cabaletta «είναι πιθανόν λίγο περισσότερο απότομη και απαθής, όμως στην πραγματικότητα είναι επιφορτισμένη με την υποχρέωση της ολοκλήρωσης ή του "επισφραγίσματος" της σκηνής»[2215]. Με εξαίρεση τους δυο πρώτους στίχους της πρώτης στροφής, ο λόγος του ήρωα συνεχίζει να έχει θρησκευτικό υπόβαθρο. Εξίσου όμως με την πίστη του, τη σκέψη του διαμορφώνει το ατομικό του κύρος σε συνάρτηση με τις κοινωνικοπολιτικές συμβατότητες του περιβάλλοντός του[2216].

Καθώς πρωταρχικό του μέλημα θεωρείται τώρα η διαφύλαξη της προσωπικής του τιμής και αξιοπρέπειας, εμφανίζεται αρχικά ηθικολογών. Μολονότι λίγο πριν χαρακτήριζε την επιλογή συζύγου της κόρης του ως *υπόθεση ιερή*, την περιφρούρηση της τιμής του έναντι του ισχυρού ηγεμόνα πιστεύει τώρα ως *D' ogni bene il ben più santo*.

Οι στίχοι που έπονται ωστόσο αναδεικνύουν την πραγματική αιτία της οργής και του πόνου του: την «ατομική» του *τιμή* συναρτά άμεσα με τη διαφύλαξη της τιμής της κόρης του ακηλίδωτης – *senza macchia*. Η μνεία της Luisa τον κάνει να στρέψει για άλλη μια φορά τη σκέψη του προς τον Θεό, προκειμένου να εκφράσει αρχικά την ευγνωμοσύνη του προς Αυτόν για το δώρο της μονάκριβης κόρης του:

ενορχήστρωσης – αν και θεωρεί τους διπλασιασμούς της μελωδικής γραμμής ως «παλαιά συνήθεια» (*Verdi*, ό.π., σελ. 207).

[2213] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 607-609.

[2214] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 126.

[2215] Ό.π., σελ. 163.

[2216] Κατά τον William Weaver ο Miller, ως πατέρας, είναι εκφραστής «της επίσημα ορθής ηθικής άποψης», και συγκεκριμένα της «κοινωνικής ηθικής» («Aspects of Verdi's Dramaturgy», ό.π., σελ. 140).

D' una figlia il don soltanto, ciel,

mi festi, e pago io son.

Ο χαρακτήρας της προσευχής του όμως τώρα προδιαγράφεται μάλλον εγωκεντρικός, καθώς απώτερη επιθυμία του ήρωα, εκφρασμένη ως αίτημα προς τον Θεό, είναι η διαφύλαξη της τιμής της κόρης του και μάλιστα χάριν της δικής του:

ma la figlia, ma il tuo dono

serba intatto al genitor.

Οι μεταπτώσεις της ψυχολογίας του ήρωα αποδίδονται στη μουσική του κομματιού με περισσότερο ή λιγότερο χαρακτηριστικές τονικές μεταβολές. Η υπογράμμιση της λέξης *santo* με μια ήπια και σύντομης διάρκειας μετατροπία προς τη σχετική ελάσσονα μοιάζει κατ' αρχάς να απηχεί το δέος που διακατέχει τον Miller στη σκέψη και μόνο της οικογενειακής του τιμής και αξιοπρέπειας˙ ένα δέος που στο κείμενο του λιμπρέττου εκφράζεται με την «αγιοποίηση» αυτής της ηθικής αξίας σύμφωνα με τις αρχές και τις συμβάσεις της εποχής του.

Πολύ περισσότερο ευδιάκριτη, λόγω και της μονιμότερης τονικής μεταβολής, η μουσική με την οποία αποδίδεται το δεύτερο τετράστιχο, όπου και η καθ' αυτό *προσευχή* του ήρωα. Τα μορφολογικά δεδομένα της εποχής δεν παρέχουν στο συνθέτη τη δυνατότητα ταυτόχρονα με τη μετάβαση σε άλλη στροφή να προχωρήσει και σε μια ουσιαστική μεταβολή του τονικού πλαισίου. Το γεγονός όμως ότι δεν περιορίζεται στη μονοσήμαντη εισαγωγή μιας και μόνο τονικότητας στο συγκεκριμένο τμήμα του κομματιού, συμβάλλει στο να καταστούν αισθητές όλες οι πτυχές της ψυχολογίας του ήρωα. Με την εισαγωγή της τονικής περιοχής της Υποδεσπόζουσας για τους δυο πρώτους στίχους της στροφής αποδίδεται η ευγνωμοσύνη του πατέρα για το δώρο της μονάκριβης κόρης του. Στη δημιουργία ωστόσο του κατάλληλου πλαισίου για την απόδοση του νοήματος των συγκεκριμένων στίχων συμβάλλει όχι λιγότερο και η μερική «αποδυνάμωση» της ρυθμικής κίνησης με τη μεταβολή του αρχικού συνοδευτικού σχήματος σε ένα περισσότερο ήπιο, με συνεχόμενα όγδοα, και μάλιστα σε συνδυασμό με έναν ισοκράτη στο όμποε. Περαιτέρω η ολοκλήρωση της σύντομης αναφοράς του Miller προς τον Θεό σημαίνεται με μιαν εκ νέου τονική μεταβολή, αρχικά με επαναφορά της Τονικής, που χρησιμεύει όμως ως «γέφυρα» για την τονικότητα της Δεσπόζουσας, όπου πραγματοποιείται και η πτώση. Η περαιτέρω αυτή τονική μεταβολή συμβάλλει ανάλογα στο να καταστεί αρκούντως σαφές το ιδιαίτερης βαρύτητας αίτημα του ήρωα για τη διαφύλαξη της ηθικής ακεραιότητας της Luisa, καθώς και η σημασία που ο ίδιος αποδίδει σε αυτήν (Kalmus, σελ. 136-137).

Atto Terzo. Scena e Duetto. Luisa e Miller
Edwin F. Kalmus, n.d. [1933-70]. Catalog A 5141.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-Verdi_-_Luisa_Miller_-_Act_III_(orch._score).pdf.
Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42310.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-verdiluciamillerricordivocalscore.pdf.

Το ντουέττο ανάμεσα στη Luisa και στον πατέρα της, «δεύτερο κομμάτι» της Γ΄ Πράξης της όπερας κατά τον Budden[2217], παρουσιάζει μια διαφορετική διάσταση της σχέσης ενός πατέρα με την κόρη του. Στον εκτενή αυτόν διάλογο τόσο ο Miller όσο

[2217] *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 439-440.

και η Luisa επιδίδονται κυριολεκτικά σε έναν «αγώνα» αγάπης αλλά και αυταπάρνησης. Στο τέλος του ντουέττου, η αγάπη που συνδέει τον πατέρα με την κόρη είναι που θριαμβεύει, υποκαθιστώντας την αποτυχημένη ερωτική σχέση της δεύτερης και επουλώνοντας, έστω και προσωρινά, τις πληγές αμφοτέρων από την πρόσφατη δοκιμασία.

Ο διάλογος αυτός προδιαγράφεται ως έχων και ένα καθαρά «προσωποκεντρικό» θρησκευτικό υπόβαθρο. Το στίγμα δίδει η πιστή ακόλουθος Laura, τη στιγμή κατά την οποία, βλέποντας τον Miller να εισέρχεται στη σκηνή, προτρέπει τις αγαπημένες φίλες της ηρωίδας να αποσυρθούν:

Sia testimon soltanto

tra figlia e padre Iddio!

Οι θρησκευτικές - μεταφυσικές αναφορές αμφοτέρων των ηρώων εμφαίνονται σε καίρια σημεία του ντουέττου, άλλοτε δίνοντας την ώθηση για την περαιτέρω εξέλιξη του δράματος και άλλοτε επισφραγίζοντας τις σκέψεις και τις πράξεις καθενός. Το έναυσμα δίδει η πίστη της Luisa στην υπέρβαση του θανάτου μέσα από την αγάπη για τον άλλον, συνδυασμένη όμως εδώ με την επιλογή της ασύμβατης για τη θρησκευτική πίστη του πατέρα της πράξης της αυτοκτονίας.

Η πρώτη αυτή ενότητα του διαλόγου μεταξύ των δυο προσώπων διέπεται σε σημαντικό βαθμό από μια ήπια αντιπαράθεση ανάμεσα σε μια θρησκευτικότητα διατυπωμένη μέσα από την αγάπη και την ολοκληρωτική προσφορά για τον άλλον, και άρα ικανή να υπερβεί και αυτόν το θάνατο αφ' ενός, και στην *τυποποιημένη* θρησκευτική πίστη, που εξαντλείται στο «φαίνεσθαι» και που διατυπώνεται με *αφορισμούς* και *ηθικά θέσφατα* αφ' ετέρου.

Εκφραστής της πρώτης, η Luisa. Σκεπτομένη ως *νεκρή κατά κόσμον*, καταπατώντας κάθε επιθυμία της επί γης, βλέπει στο γεγονός του τέλους της βιολογικής της υπόστασης μοναδική διέξοδο λύτρωσης. Η απουσία κάθε ένοχης σκέψης από τη συνείδησή της την απαλλάσσει από κάθε φόβο θανάτου. Το μνημείο εκλαμβάνεται ως «un letto sparso di fiori», ως τόπος κατάλληλος για την ανάπαυση κάθε δικαίου: *in cui del giusto la spoglia dorme*.[2218]

Περισσότερο εκφραστική στο δεύτερο τετράστιχο του μέρους της η ηρωίδα, αποσαφηνίζει περαιτέρω τη στάση της απέναντι στο θάνατο. Οι θέσεις της δεν προέρχονται από «πεποιθήσεις» σε θρησκευτικά «δόγματα». Ως πηγή έμπνευσής της αναδεικνύεται η αδιάψευστη ερωτική εμπειρία, που ως τραγική ύπαρξη αδυνατεί να γευτεί σε όλο της το μεγαλείο στον παρόντα κόσμο. Η μετά θάνατον *συνέχεια* της ύπαρξής της αναμένεται ως αιώνια ευτυχία, όμως όχι ως αποτέλεσμα τήρησης συγκεκριμένων ηθικών επιταγών, αλλά ως δυνατότητα πραγμάτωσης μιας αέναης ερωτικής συνύπαρξης με τον αγαπημένο της. Με μια τέτοια προοπτική, ο θάνατος μεταμορφώνεται τώρα σε *άγγελο – οδηγητή προς τους ουρανούς*. Υπό το πρίσμα αυτό θεωρουμένη η αυτο-αναίρεση της ζωής, δεν μπορεί παρά να ερμηνευτεί ως μια κατ' εξοχήν τραγική κίνηση προς αναζήτηση διεξόδου από την *κόλαση* προς τον *παράδεισο*:

E dessa un angelo che schiude i cieli,

ove in eterno sorride amor!

[2218] «…es liegt ein Brautbette da, worüber der Morgen seinen goldenen Teppich breitet und die Frühlinge ihre bunte Girlanden streuen» (Fr. Schiller, *Kabale und Liebe*, 5.Akt, 1. Szene).

Για τον Miller, ωστόσο, εκφραστή μιας «τυποποιημένης» ηθικής, μια τέτοια ερμηνεία είναι αδιανόητη. Ο δυστυχής πατέρας δεν μπορεί να ερμηνεύσει την παραπάνω επιλογή της κόρης του παρά μόνο ως *ασυγχώρητη αμαρτία*:

Pel suicida non v' ha perdono![2219]

Η μουσική απόδοση της αντίθεσης αυτής παρουσιάζεται με ιδιαίτερα ανάγλυφο τρόπο, χάρη στη μελωδική αλλά και αρμονική επεξεργασία των αντίστοιχων στίχων του λιμπρέττου. Την τονική ασάφεια και σύγχυση, καθώς και τα αισθητά θορυβώδη ξεσπάσματα της ορχήστρας, έκφραση μέσα από τη μουσική της αφόρητης ταραχής που προξενεί στον Miller η γνωστοποίηση της φρικτής απόφασης της κόρης του, διαδέχεται η τονική σταθερότητα, συνυφασμένη με την καθιέρωση της Φα μείζονος.

Η μουσική που πλαισιώνει τη Luisa ενόσω αυτή εκθέτει τις πρωτόγνωρες αντιλήψεις της, διακρινομένη για την περίτεχνη όσο και λεπτεπίλεπτη (*delicatissimo*) επεξεργασία της μελωδικής γραμμής, συνδέει εξ επόψεως ύφους την παρούσα μελωδία με την καβατίνα της ηρωίδας *Lo vidi e' l primo palpito* της *Introduzione*[2220]. Κατά τον G. Baldini, η συγκεκριμένη άρια δημιουργεί «μιαν αισθητή αντίθεση μεταξύ λόγου και μουσικής, και οι ειρωνικές, πνευματώδεις ιδέες της δίδουν την αίσθηση της παράνοιας»[2221], ενώ ο Budden χαρακτηρίζει τη γραμμή της Luisa στο παρόν μέρος ως «μια απλή μελωδία σε κοινό Ιταλικό στυλ, με τις συνήθεις γλυκόπικρες διαφωνίες από αντιτιθέμενες τρίτες»[2222]. Ο D. Kimbell θεωρεί πως «το ρομαντικό πάθος» της ηρωίδας «έχει μεταμορφωθεί […] σε μια μακάρια οπτασία» *μιας μετά θάνατον ζωής στα Ηλύσια Πεδία*, διακρίνοντας μάλιστα στο ύφος της μιαν ομοιότητα με τον Βαγκνέριο *Liebestod*. Ταυτόχρονα ο μελετητής διακρίνει στη μουσική της τις «μουσικές εικόνες… που παρουσιάζει η Amalia στο *I Masnadieri* – «ένα ηχόχρωμα κυριαρχούμενο από φλάουτα και κλαρινέττα και έγχορδα σε pizzicato», καθώς και «μιαν αιωρούμενη και χορευτική κολορατούρα»[2223]. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και η σχετική αναφορά της B. Meier, η οποία γενικά θεωρεί πως «στη Luisa (την πρώτη πρωταγωνίστρια του Verdi που προέρχεται από ένα σεμνό, μετριοπαθές οικογενειακό περιβάλλον), ο συνθέτης παρουσιάζει την αδυναμία του ατόμου να ξεφύγει από εκείνους που βρίσκονται στην εξουσία». Κατά την συγγραφέα, «αυτό είναι που την ενώνει με τη Gilda, τη Violetta, την Amelia, τη Leonora, την Elisabeta, και τελικά με την Aida». Κατά την Meier, το γεγονός πως «η Luisa είναι φυλακισμένη,…, είναι εμφανές ήδη από την Εισαγωγή στην όπερα, με τη σύντομη και ανήσυχη, αεικίνητη μελωδία της σε ελάσσονα τρόπο, η οποία διαρκεί ως το τέλος» και η οποία «επανεμφανίζεται με διάφορες μορφές κατά τη διάρκεια της όπερας, σχετιζομένη με επιβαλλόμενες ενέργειες […]». Όμως «το andantino της από το [παρόν] ντουέττο με τον Miller […] παρουσιάζει μιαν έντονη αντίθεση με το μοτίβο του εξαναγκασμού και του φόβου του θανάτου από την οβερτούρα. Εδώ πρόκειται για ένα τραγούδι σχετικά με τον θάνατο, στο οποίο *οι ουρανοί* ανοίγουν στον έρωτα, το οποίο πρέπει να αποδοθεί pianissimo, *απαλά, με αρκετή λεπτότητα*, σχεδόν σαν χορός, μια οπτασία ευτυχίας, όπου υπερβαίνονται όλα τα εμπόδια»[2224]. Παρεμφερής και η αναφορά του Parker, σύμφωνα με τον οποίο η ηρωίδα εν προκειμένω «επιστρέφει στο απλοϊκό μουσικό της στυλ» της Α΄ Πράξης της

[2219] «Selbsmord ist die abscheulichste, mein Kind – die einzige, die man nicht mehr bereuen kann, weil Tod und Missetat zusammenfallen» (Αυτόθι).
[2220] Βλ. σελ. 728-729 της παρούσης διατριβής.
[2221] Ό.π., σελ. 167
[2222] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 440
[2223] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 611.
[2224] Ό.π., σελ. 49.

όπερας[2225]. Αντίθετα ο F. Toye διακρίνει μιαν έντονη συγκίνηση στο «απλό πάθος» της ηρωίδας κατά την απόδοση της παραπάνω ενότητας, χαρακτηρίζοντας μάλιστα αυτήν «ως μια πρόγευση της "ατμοσφαιρικής" μουσικής στο τέλος της "Aida"»[2226] (Kalmus, σελ. 19-21, μ. 6).

Η καθαυτό *θρησκευτική* αναφορά της ηρωίδας ωστόσο, όπως περιέχεται στο παραπάνω τελευταίο δίστιχο, τυγχάνει διαφορετικής μουσικής επεξεργασίας, ιδιαίτερα ως προς τον πρώτο από τους δυο στίχους. Η βαθειά και ουσιαστική πίστη της Luisa, αποδιδομένη εν προκειμένω με την παρομοίωση του θανάτου με άγγελο που ανοίγει τις πύλες του παραδείσου, εξαίρεται κατά πρώτο λόγο με μια ενιαία μελωδική γραμμή, της οποίας το *legato* γίνεται ακόμη πιο αισθητό λόγω και της αντίθεσής του με το προηγηθέν *staccato*, αλλά και με την απουσία των συχνών παύσεων, που χαρακτήριζαν την όλη μελωδική επεξεργασία ως τώρα. Παράλληλα, η αρμονική επεξεργασία της φράσης, αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την «αλυσσοειδή» μελωδική της διάρθρωση, συνίσταται ομοίως από μια αρμονική πρόοδο διαρκείας τεσσάρων μέτρων, με χαρακτηριστικό τις συνδέσεις συγχορδιών χωρίς κοινό φθόγγο .

Οι παραπάνω μελωδικές και αρμονικές παρεμβάσεις ωστόσο δεν θα προσέδιδαν στη φράση το απαιτούμενο χρώμα χωρίς την κατάλληλη τροποποίηση της ορχηστρικής συνοδείας. Η συνεχής κατά διαστήματα 2ας ανιούσα κίνηση των θεμελίων της αρμονικής συνοδείας αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον καθώς οι συγκεκριμένοι φθόγγοι, κατάλληλα «μεγεθυμένοι», δημιουργούν μια «δεύτερη» μελωδία, αποδιδομένη με τον ιδιαίτερα «ζεστό» όσο και εκφραστικό ήχο των βιολοντσέλλων. Η κίνηση της μελωδίας αυτής παράλληλα με εκείνην της Luisa συνεισφέρει στη μελωδική γραμμή της ηρωίδας ακόμη μεγαλύτερη εκφραστικότητα, ενώ η συνεχής ανιούσα κίνησή της ακούγεται σαν η απόδοση μέσα από τη μουσική μιας αντίστοιχα ανοδικής λυτρωτικής πορείας από τη γη στον ουρανό, όπως αυτή που προσδοκά η ηρωίδα. Διακρίνουμε όμως σε αυτήν και έναν απόηχο της αγωνίας για την ούτως ή άλλως επώδυνη εμπειρία του επικείμενου – επιθυμητού, έστω – θανάτου: *σύμβολο* αυτής η αυξημένη 2^{α} από το 2^{ο} στο 3^{ο} μέτρο της φράσης, αλλά και διακριτικές διαφωνίες, όπως οι επερείσεις (2^{ο} και 4^{ο} μ.), ή η συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης (3^{ο} μ.).

Η αίσθηση, τέλος, αυτής της πορείας προς τη λύτρωση, προς τον *ουρανό*, όπως εκφράζεται στον στίχο αυτόν του λιμπρέττου, θα ήταν ελλιπής αν από την μουσική αυτή επεξεργασία απουσίαζε το ανάλογο με την συναισθηματική ανάταση *crescendo*. Η κορύφωσή του συμπίπτει και πάλι με μια συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης, της οποίας όμως η «ευμενής» λύση στην I της Μείζονος Τονικής *εναρμονίζεται* πλήρως με την «πρόγευση» της αιώνιας ευτυχίας, όπως την εκφράζει η ηρωίδα στον τελευταίο από τους παραπάνω δυο στίχους (Kalmus, σελ. 21).

Αντίθετα η μονοδιάστατη και με βάση ηθικά στερεότυπα «αξιολόγηση» των θέσεων της Luisa από τον πατέρα της αποδίδεται με ανάλογα μονοσήμαντο, «επίπεδο» μουσικό λόγο. Στους τρεις στίχους όπου περιέχεται η «απάντηση» του Miller ο συνθέτης διαχωρίζει το λόγο του *πατέρα* από το λόγο του *ηθικολόγου κριτή* με τρόπο χαρακτηριστικά εύστοχο: ενώ η επεξεργασία των δυο πρώτων στίχων είναι στοιχειωδώς μελωδική, κατά τη διατύπωση του «αφορισμού» στον τρίτο μεταβάλλει άρδην το ύφος της γραφής του, προσφεύγοντας σε ένα *declamato* σαφώς «ιερατικού» χαρακτήρα, εμφαινομένου από το συνδυασμό επαναλαμβανόμενων φθόγγων με παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα. Ταυτόχρονα, περιορίζοντας την ορχηστρική συνοδεία σε έναν υποτυπώδη διπλασιασμό της απέριττης γραμμής του ήρωα, μοιάζει να αφήνει αυτόν μουσικά έκθετο, ώστε να φανεί ο ιδιαίτερα απειλητικός τόνος (*con terribile*

[2225] Ό.π., σελ. 128.
[2226] Ό.π., σελ. 297-298.

accento) της φωνής του ακριβώς κατά τη στιγμή της εκφώνησης των ηθικών του αποφάνσεων. Τέλος, ένα crescendo κορυφούμενο σε ένα ξέσπασμα της ορχήστρας στη «απομακρυσμένη» περιοχή της Φα ύφεση μείζονος επισφραγίζει το τεράστιο χάσμα που διαχωρίζει τις αντιλήψεις του πατέρα από εκείνες της κόρης (Kalmus, σελ. 22, μ. 6 – σελ. 24, μ. 1).

Η υπεροχή της αγάπης που φτάνει μέχρι το θάνατο υπερβαίνοντάς τον έναντι μιας τυποποιημένης «θρησκευτικής» ηθικής καταδεικνύεται για άλλη μια φορά στους στίχους που ακολουθούν. Μια τέτοια αγάπη δεν μπορεί να γνωρίζει όρια, δεν «μερίζεται», ούτε γνωρίζει διαβαθμίσεις. Ο αβάσταχτος πόνος του πατέρα – και όχι η απειλή της «αιώνιας καταδίκης» – είναι που άμεσα μεταπείθει τη Luisa ώστε να μεταβάλλει την πρότερη απόφασή της. Η ενοχή που αρχικά αισθάνεται – *Quanto colpevole son io!* – είναι το αποτέλεσμα συμπάθειας προς τον ανθρώπινο πόνο που η ίδια (άθελά της) έχει προκαλέσει, και όχι της παράβασης του ηθικού νόμου. Η γνησιότητα των συναισθημάτων της τονίζεται από τον συνθέτη με τη μουσική πλαισίωση της παραπάνω φράσης της από συνδέσεις συγχορδιών 7ης ελαττωμένης με τις περιοχές των «ελασσόνων» συγχορδιών της ΙΙ ή της VI βαθμίδας.

Τέλος, η δύναμη της αγάπης αναδεικνύεται και ως η μοναδική που μπορεί να λυτρώνει τον άνθρωπο από τον πόνο και τη δυστυχία. Η απόφαση για συμπόρευση πατέρα και κόρης επουλώνει τα τραύματα του παρελθόντος για αμφότερα τα πρόσωπα, παρά τις όποιες διαφαινόμενες δυσκολίες. Μια τέτοια σχέση αγάπης δεν μπορεί παρά να προσδοκάται και να βιώνεται ήδη ως «ευλογημένη από τον Θεό»:

Quel padre e quella figlia

Iddio benedirà, benedirà!

Η πίστη στον Θεό και η ελπίδα της ευλογίας Του επισφραγίζει την απόφαση αλλαγής πορείας των δυο ηρώων, ταυτόχρονα όμως είναι και έκφραση χαράς για την προσέγγιση μεταξύ τους και για την αναγέννηση της μεταξύ τους σχέσης. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στη μουσική επεξεργασία του τελευταίου μέρους, της *stretta del duetto*[2227]**,** που κατά τον Baldini «επανακτά μιαν αχτίδα ελπίδας και αυτό συμβάλλει τα μέγιστα στο δραματικό του αποτέλεσμα»[2228] (Ricordi, σελ. 267-272). Σύμφωνα με την ανάλυση που παραθέτει ο A. Basevi, το παρόν allegro «αρχίζει με μια όμορφη οκτάμετρη μελωδική περίοδο», αποδιδομένη από τον βαρύτονο, ενώ «η επανάληψη της σοπράνο είναι όμοια, αλλά με διαφορετική κατάληξη»[2229]. Η θρησκευτική διάσταση του μέρους καθίσταται ιδιαίτερα αισθητή στην τελική πτώση, η οποία πραγματοποιείται αφού «ο βαρύτονος αρχίσει τη δεύτερη ενότητα» του μέρους, «στον ίδιο ρυθμό» και καθώς «από κοινού με τη σοπράνο κινηθεί προς μιαν άλλη, διαφορετική ενότητα, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πτωτική» και στην οποία αντιστοιχεί το παραπάνω δίστιχο. Πρόκειται για μια φράση 7 μέτρων με ποικιλόμορφη επεξεργασία, βασισμένη σε ένα ρυθμικό μοτίβο που εισάγεται από τον Miller και που σχετίζεται άμεσα με εκείνο της *Sinfonia*. Ως βασικό στοιχείο της επεξεργασίας αυτής αναδεικνύεται η μίμηση (στη 10η) πάνω στο μοτίβο αυτό και στη λέξη *Iddio*. Η κλιμακούμενη αύξηση της έντασης εφεξής, πολλώ μάλλον καθώς ο συνθέτης έχει

[2227] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 441.
[2228] Ό.π., σελ. 167.
[2229] Ό.π., σελ. 147. Κατά τον Kimbell η σοπράνο δίδει στη συγκεκριμένη μελωδία «μια λαμπρότερη, περισσότερο γαλήνια απόχρωση, οδηγώντας την σε μια πτώση στη Λα ύφεση, παρά στη Ντο ελάσσονα» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 612).

επιμελώς φροντίσει να συγκρατήσει σε ολόκληρο το μέρος μέχρι αυτό το σημείο[2230], θεωρούμε πως απηχεί την επιθυμία του να υπογραμμίσει με ξεχωριστό τρόπο τη βαθειά πίστη των δυο ηρώων προς τον Θεό, ταυτόσημη με την αγάπη μεταξύ τους.

Ως «κέντρο» της φράσης αυτής και ως σημείο κορύφωσής της, η υπογράμμιση της λέξης *benedirà*, έκφραση της προσδοκίας όσο και της βεβαιότητας των δύο για την παρουσία του Θεού ανάμεσά τους. Τα μέσα που αναδεικνύουν την παραπάνω κορύφωση συνίστανται τόσο στην κίνηση των μελωδικών γραμμών, και κυρίως εκείνης της Luisa, όσο και στην όλη αρμονική επεξεργασία. Ο τονισμός της παραπάνω λέξης «εναποτίθεται» εξ ολοκλήρου στην ηρωίδα, με μιαν «εκτίναξη» μεγάλης 6ης της μελωδικής της γραμμής σε ένα εκτενές Ντο^5, το οποίο, χάρη στο «κενό» αρμονικό διάστημα της (διπλής) 8ης που σχηματίζει με τη φωνή του βαρυτόνου, κυριολεκτικά δεσπόζει στην όλη ενότητα (Ricordi, σελ. 268, μ. 11 – σελ. 269, μ. 4).

Ταυτόχρονα η αρμονική επεξεργασία επιφυλάσσει για το σημείο αυτό ξεχωριστό ενδιαφέρον: εκκινώντας από τη Δεσπόζουσα της περιοχής της σχετικής ελάσσονος, «αναπτύσσεται με αλληλοκαλυπτόμενες φράσεις», οδηγώντας με ήρεμη κίνηση σ' εκείνην της II, ενώ αποκλιμακώνεται στη συνέχεια οδηγώντας στην τελική πτώση μέσα από μια συμβατική κίνηση των φωνών κατά διαστήματα 10ης[2231].

3.1.4. *RIGOLETTO*

Μελόδραμμα σε τρεις πράξεις σε λιμπρέττο του Francesco Maria Piave βασισμένο στο θεατρικό του Victor Hugo *Le Roi s' amuse*[2232]

Scena e Duetto. Gilda e Rigoletto.
G. Ricordi, 1914. Plate 113960 (P.R. 156)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06715-Verdi_-_Rigoletto_-_Act_II_(full_score).pdf.

Η σημασία της παρουσίας του πατέρα για την ηθική στήριξη και παραμυθία της κόρης του τονίζεται με ιδιαίτερα έντονο τρόπο στο Duetto ανάμεσα στην Gilda και στον πατέρα της στην τελευταία Σκηνή της Β΄ Πράξης της συγκεκριμένης όπερας. Παρότι η «ατίμωση» της κόρης του από τον Δούκα αποτελεί θανάσιμο πλήγμα για την προσωπική του υπόληψη, ο άτυχος γελωτοποιός, εγκλωβισμένος μαζί με την κόρη του στο παλάτι, παραμένει δίπλα της αυτήν τη δύσκολη στιγμή, προσπαθώντας ν' απαλύνει τον πόνο της και ζητώντας να τον μοιραστεί μαζί της:

Ah! piangi, fanciulla, scorer

Fa il pianto sul mio cor.

Τα λόγια του αυτά έχουν άμεσο αντίκτυπο στην ψυχολογία της κόρης του. «Απαντώντας» άμεσα στην πρόσκλησή του αυτή η Gilda δεν κρύβει την αγαλλίαση που προξένησε στην ψυχή της, αναγνωρίζοντας στο πρόσωπο του πατέρα της τον *παρηγορητή άγγελό* της:

Padre, in voi parla un angiol

Per me consolator.

[2230] Πρβλ. «Το τελευταίο μέρος (*Andrem raminghi e poveri*) επισημαίνεται *con molta passione* αλλά η μουσική είναι αξιοσημείωτα συγκρατημένη» (Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 441).
[2231] Αυτόθι.
[2232] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 136.

Η μουσική επεξεργασία των παραπάνω στίχων αναδεικνύει για άλλη μια φορά τη σημασία που δίδει ο συνθέτης στη σχέση πατέρα-κόρης. Η όλη Σκηνή χαρακτηρίζεται από τον Budden ως «το πλέον αισθαντικό κομμάτι από όλα» στη συγκεκριμένη όπερα. Κατά τον μελετητή, «αποτελείται από μια απλή φράση για τον Rigoletto, αποδιδόμενη τετράκις – δύο φορές απλά και δύο διακοσμημένη, μια παρεμβαλλόμενη φράση για την Gilda και μια εκτενή coda, στην οποία οι φωνές των τραγουδιστών συνδυάζονται»[2233]. Ομοίως και ο A. Basevi χαρακτηρίζει τη μελωδική γραμμή του Rigoletto ως «εξόχως συγκινητική», ενώ κατά τον ίδιο «όταν τα μέρη συνενώνονται, τα τρίηχα δεκάτων έκτων της σοπράνο, που δίδουν την αίσθηση μιας τρυφερότητας που μοιάζει με χάδι, δημιουργούν χαρακτηριστική αντίθεση με τη σοβαρή μελωδία του βαρυτόνου»[2234]. Ο A. Giger εξ ετέρου, εστιάζει στην «άμεση ανάπτυξη» της αρχικής «θεματικής ιδέας στην παράλληλη φράση, όπου και η απόδοση του πρώτου από τους παραπάνω στίχους από την Gilda», πράγμα που κατ' αυτόν αποδεικνύει την επίδραση της Γαλλικής Αισθητικής στον τρόπο σκέψης του συνθέτη[2235]. Καθοριστικό ρόλο διαδραματίζει εν προκειμένω και η διαμόρφωση του συνοδευτικού πλαισίου από την ορχήστρα, της οποίας «η παλέττα διαμορφώνεται έτσι ώστε να μπορεί να αποκαλύψει όλο το βελούδινο βάθος της φωνής του βαρυτόνου – κλαρινέττα, κόρνα, φαγκόττα και τσέλλα pizzicato», ενώ «φλάουτο, όμποε και βιολιά δίδουν μια πρόσθετη ηχητική διάσταση στην Gilda». Γενικότερα, «η διάθεση έχει χαρακτήρα κάθαρσης, ενός πόνου που καθαίρεται μέσα από το κλάμα και μετουσιώνεται σε γαλήνια μελωδία»[2236]. Τον ξεχωριστό ρόλο των βιολιών επισημαίνει ωστόσο ο C. Osborne, κάνοντας λόγο για μια «όμορφη συνοδευτική φιγούρα», η οποία, κατ' αυτόν, αναδεικνύει για άλλη μια φορά την ιδιοφυία *του* Verdi στο «να δημιουργεί μουσική σπαραξικάρδιας ομορφιάς με τα πλέον απλούστερα και κατ' εξοχήν λιτά μέσα»[2237]. Για «σπαραξικάρδια φιγούρα στα βιολιά» κάνει λόγο και ο F. Toye, καθώς και για «παθιασμένα αναφιλητά της Gilda», που «υπογραμμίζουν την ομαλή ροή της εκφραστικής μελωδίας του Rigoletto»[2238] (Ricordi, σελ. 285-290, μ. 3).

Η παρουσία του κόμη Monterone που οδηγείται δέσμιος στη φυλακή, κυρίως όμως η απογοήτευσή του από το μάταιο της κατάρας του ενάντια στον Δούκα, αφυπνίζουν τη δίψα του Rigoletto για εκδίκηση. Κατά τον Lewsey, «η δεύτερη απρόβλεπτη συνάντηση του Rigoletto με τον Monterone αυτήν την κρίσιμη στιγμή, φέρνει στο φως το αληθινό νόημα της κατάρας του ηλικιωμένου άνδρα προς αυτόν. Τώρα ορκίζεται εκδίκηση όχι μόνο για τον ίδιο και για την κόρη του, αλλά επίσης και για τον Monterone, που οδηγείται τώρα στο μπουντρούμι»[2239]: *No vecchio, t' inganni… un vindice avrai.*

Παρά το γεγονός ότι «στο σημείο αυτό στο έργο του Hugo πέφτει αυλαία, «ο Verdi ολοκληρώνει με αυτό που αποκαλούσε sfarzoso cabaletta»[2240], η οποία κατά τον

[2233] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 502.
[2234] Ό.π., σελ. 170. Βλ. και C. Osborne, *The Complete Operas*… , ό.π., σελ. 242.
[2235] *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 139.
[2236] Budden**,** *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 502.
[2237] *The Complete Operas*… , ό.π., σελ. σελ. 242.
[2238] Ό.π., σελ. 309.
[2239] Ό.π., σελ. 398.
[2240] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 502.

Osborne «εξασφαλίζει μια κατάλληλα συναρπαστική κατάληξη στην Πράξη αυτή της όπερας»[2241]:

Sì, vendetta, tremenda vendetta

Di quest' anima è solo desio…

Di punirti già l' ora s' affretta,

Che fatale per te tuonerà.

Come fulmin scagliato da Dio

Te colpire il buffone saprà.

Όπως είναι εμφανές, ο «ιερός» χαρακτήρας που ο γελωτοποιός προσδίδει στην αποστολή του αυτή ως εκδικητή διαφαίνεται στους δύο τελευταίους στίχους της στροφής, καθώς και εν προκειμένω χρησιμοποιείται η ήδη γνωστή από τον Oberto παρομοίωση της εκδίκησης ως *κεραυνού σταλμένου από τον Θεό* (βλ. άνωθι, σελ. 541-543). Όμως ο ήρωας «επωμιζόμενος μια τέτοια ευθύνη, διαπράττει μια τελικά μια καταστροφική πράξη ύβρεως»[2242].

Η εν λόγω cabaletta χαρακτηρίζεται από τον Budden ως «η πλέον διάσημη και αξιομνημόνευτη από εκείνες όπου τα δύο πρόσωπα τραγουδούν διαδοχικά την ίδια μελωδία σε διαφορετικές τονικότητες». Ο συγγραφέας επίσης θεωρεί πολύ πιθανό πως ο συνθέτης «είχε ήδη κατά νουν τη μελωδία…, όταν προσδιόριζε με ακρίβεια το μέτρο και τον χαρακτήρα του κειμένου στον Piave»[2243]. Ο Basevi αναφέρεται στην «έντονη ενέργεια» που περικλείεται στο κομμάτι, επισημαίνοντας παράλληλα πως, «αν και σχεδιασμένη κατά κάποιον τρόπο με βάση την "κίνηση" [*mossa*] του ντουέττου "L' ira d' avverso fato" (stretta από την Σκηνή και το Ντουέττο "Non m' inganno; al mio rivale") στον *Otello* του Rossini, είναι επεξεργασμένη διαφορετικά, αν και με όχι λιγότερη ορμή»[2244]. Το «ντουέττο της εκδίκησης» από τον Ροσσίνειο *Otello* θεωρεί ως πρόγονο της καμπαλέτας και ο Budden, επισημαίνοντας όμως παράλληλα και τη δυνατότητα εύρεσης και άλλων παραδειγμάτων, «με ίδιο πρότυπο και χαρακτήρα», όπως «η stretta από το finale της Α΄ Πράξης από την *Fausta* του Donizetti». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «η μελωδία του Verdi είναι απείρως περισσότερο ρωμαλέα από οποιαδήποτε άλλη»[2245]. Ομοίως και κατά τους G. & R. Edwards, «στον ορμητικό ρυθμό του *allegro vivo* του Rigoletto», όπου όμοια με σφυροκοπήματα παρεστιγμένα μισά συνδυάζονται με βίαια τρίηχα, «υπάρχει η σπουδή για ανταπόδοση, επίσης όμως και ένας υπαινιγμός προσωπικού θριάμβου»[2246].

Στις προθέσεις του Rigoletto ωστόσο αντιτίθεται η Gilda. Η αγάπη της για τον Δούκα, αλλά και η ανησυχία της για τον πατέρα της υπαγορεύουν σ' αυτήν ως «λύση» τη συγχώρεση, πιστεύοντας ταυτόχρονα στην παροχή αυτής και στην ίδια από τον Θεό:

[2241] *The Complete Operas*… , ό.π., σελ. 242. Συναρπαστικό θεωρεί το παρόν finale και ο F. Toye, θέτοντας ωστόσο ως προϋπόθεση την κατάλληλη απόδοσή του, χαρακτηρίζοντας τελικά αυτό ως «σαφώς μικρότερου διαμετρήματος» σε σχέση με το προηγηθέν ντουέττο (ό.π., σελ. 310).

[2242] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 74.

[2243] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 502.

[2244] Ό.π., σελ. 170. Βλ. και παραπ. 35.

[2245] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 502.

[2246] Ό.π., σελ. 75.

O mio padre, qual gioia feroce

Balenarvi negli occhi vegg' io!

Perdonate: a noi pure una voce

Di perdono dal cielo verrà.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο A. Basevi, «η επανάληψη του θέματος στην Υποδεσπόζουσα, αν και δεν αποτελεί κάτι το καινούργιο, στο συγκεκριμένο σημείο κεντρίζει το ενδιαφέρον του ακροατή». Ο συγγραφέας θεωρεί περαιτέρω πως «η ομοιομορφία ως προς τον ρυθμό», η οποία εν προκειμένω επιτυγχάνεται προφανώς με την αυτούσια επανάληψη του θέματος, με μόνη διαφορά την τονικότητα, «αν και χρήσιμη στην απεικόνιση της ηρεμίας και της γαλήνης, μπορεί επίσης να συμβολίζει, όπως συμβαίνει και εδώ, μια μορφή ακραίου θυμού, αναδεικνυομένη μέσα από την παρουσία του αντιθέτου – όπως ακριβώς βλέπουμε μερικές φορές το γέλιο να μεταμορφώνεται σε κλάμα, και αντιστρόφως». Κατά τον μελετητή πάντως, «η χρήση τέτοιων ακραίων αντιθέσεων χωρίς να εκφυλίζεται σε παραλογισμό, απαιτεί όχι μέτριο ταλέντο»[2247].

Αντίθετα ο J. Budden θεωρεί πως «η εναλλαγή τονικής-υποδεσπόζουσας αποδίδει με θαυμαστό τρόπο την αντίθεση ψυχολογία των δύο ηρώων»[2248], ενώ, καθώς «δεν υπάρχει συμβιβασμός ανάμεσα στην απόφαση του Rigoletto για εκδίκηση και στα παρακάλια της Gilda για συγχώρηση, ακόμη και στην καταληκτική *stretta*, οι δύο φωνές δεν καταφέρνουν να ενωθούν σε μια συγκεκριμένη εξαγγελία. Οι παραδοσιακές φωνητικές παρεμβάσεις στο τέλος του ντουέττου αποκρυσταλλώνουν τη δραματική κατάσταση, και γι' αυτόν το λόγο το απεγνωσμένο ψηλό Μι ύφεση της Gilda τελικά συνθλίβεται από τη μανιασμένη δύναμη του ψηλού Λα ύφεση του Rigoletto»[2249]. Εύστοχα, τέλος, ο Budden κάνει λόγο στο σημείο αυτό για «ιδιαίτερα τραχειά ενορχήστρωση…στην έξαψη της στιγμής»[2250], ενώ η B. Meier διαισθάνεται «μέσα από τον δυναμικό ήχο της τρομπέττας στην καταληκτική ενότητα» να απεικονίζονται οι ακρότητες μιας περιχαρούς έκφρασης εκδίκησης [2251] (Ricordi, σελ. 295-308).

3.2. Η παρουσία του Θεού στη σχέση πατέρα – γιού.

LUISA MILLER

Atto Primo. *Scena ed aria* Walter.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70].Catalog A 5141.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-Verdi_-_Luisa_Miller_-_Act_I_(orch._score)_(etc).pdf.

Έχοντας ο G. de Van αναφερθεί διά μακρών στην κυρίαρχη θέση που κατέχει η μορφή του πατέρα στη ρομαντική δραματουργία και ιδιαίτερα σ' όλο το φάσμα του Βερντιανού οπερατικού φάσματος (βλ. άνωθι, σελ. 539), επισημαίνει και τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο «ασκείται η εξουσία του πατέρα» στον γιο σε σχέση

[2247] Ό.π., σελ. 170.
[2248] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 503.
[2249] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 75.
[2250] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 503.
[2251] Ό.π., σελ. 53.

με την κόρη, «έστω κι αν προσδοκάται η ίδια υπακοή από αμφοτέρους». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο είναι χαρακτηριστικό το ότι «η διαμάχη πατέρα/γιου είναι εξαιρετικά σπάνια, αν όχι ανύπαρκτη, στη Βερντιανή όπερα», και αυτό όχι ένεκα της αδιαφορίας του συνθέτη «γι' αυτήν την ιδιαίτερη διαμάχη», αλλά κυρίως για λόγους σκηνικής οικονομίας[2252].

Η ένταση που επικρατεί στη σχέση του Κόμη Walter με τον γιο του Rodolfo στην παρούσα όπερα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα απεικόνισης της παραπάνω διαμάχης. Σύμφωνα με τη διήγηση του λιμπρέττου, ο Κόμης Walter, έχοντας πληροφορηθεί από τον υπηρέτη του Wurm την ερωτική σχέση του γιου του με τη Luisa, «γίνεται έξαλλος. Όντας φιλόδοξος και υλιστής, έχει κανονίσει για τον Rodolfo έναν ιδιαίτερα ευνοϊκό γάμο με την εξαδέλφη του Federica, τη νεαρή χήρα του Δούκα του Ostheim, που είναι όντως ερωτευμένη μαζί του», ενώ, όπως θα ήταν αναμενόμενο, ο Walter «αξιώνει υπακοή από τον γιο του»[2253].

Σε αντίθεση με την αγάπη του Miller για την Luisa, η αγάπη του κόμητα Walter προς το γιο του είναι αγάπη που «*ζητεί* τα εαυτής». Ο Γερμανός ηγεμόνας, προφασιζόμενος την προάσπιση των συμφερόντων του παιδιού του έχει φτάσει μέχρι το έγκλημα˙ όμως στην πραγματικότητα τις σκέψεις και ενέργειές του κατευθύνουν οι ατομικές του φιλοδοξίες. Ως εκ τούτου, πρόκειται για αγάπη προς το *εγώ* του, για συγκεκαλυμμένη φιλαυτία˙ επιπλέον δε, «ενώ ο Miller είναι πράος και αγαθός, ο Walter είναι συνεχώς επιθετικός. Ο συγκεκριμένος πατέρας συνεχώς εύχεται, συνειδητά ή ασυνείδητα, να επιτύχει ο γιος του όλα όσα εκείνος έχει επιτύχει, κι ακόμη περισσότερα»[2254].

Ο μονόλογός του στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας με αφορμή την ανησυχία του για την ερωτική σχέση του Rodolfo με τη Luisa και τους φόβους του για πιθανή απόρριψη της δικής του πρότασης για γάμο με τη δούκισσα του Ostheim, είναι αποκαλυπτικός της όλης του διάθεσης και ψυχολογίας:

Il mio sangue, la vita darei
per vederlo felice, possente!
E a' miei voti, agli ordini miei
si opporrebbe quel cor sconoscente?
Di dolcezze l' affetto paterno
a quest' alma sorgente non è.
Pena atroce, supplizio d' inferno
Dio sdegnato l' ha reso per me.[2255]

[2252] Ό.π. σελ. 160.
[2253] Toye, ό.π., σελ. 291.
[2254] Lewsey, σελ. 453.
[2255] Ας σημειωθεί ότι στο κείμενο του Schiller ο Walter εμφανίζεται περισσότερο κατηγορηματικός ως προς τη σχέση του με το Θεό σε συνάρτηση με την αποτρόπαιη δολοφονία που έχει διαπράξει. Στον διάλογο με τον Ferdinand στην 7η Σκηνή της Α΄ Πράξης ομολογεί ευθέως τη δολοφονία του προκατόχου του «για το συμφέρον του παιδιού του», τονίζοντας με έμφαση και τις επιπτώσεις αυτής στη σχέση του με το Θεό: «*Wem zulieb' bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen?*» και στη συνέχεια: «*Auf mich fällt die Last der Verantwortung – auf mich der Fluch, der Donner des Richters* […]». (Fr. Schiller, *Kabale und Liebe*, 1.Akt, 7. Szene).

Παράλληλα η θέση της συγκεκριμένης Σκηνής αμέσως έπειτα από εκείνην του Miller μας επιτρέπει να αντιπαραθέσουμε αντίστοιχες εκφράσεις και συμπεριφορές μεταξύ των δύο προσώπων. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο D. Kimbell (ο οποίος, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ως πεμπτουσία του θεατρικού έργου του Schiller θεωρεί την αντίθεση και τη σύγκρουση ανάμεσα στον «κοινωνικό εξαναγκασμό» [*Mode*] που απορρέει από τυχόν κοινωνικές συμβάσεις και στον «ανθρωπισμό» [*Menscheit*]), στο τέλος της 1ης Σκηνής της Α΄ Πράξης, «ο Miller, ο πατέρας ο οποίος στην προσαρμογή του Cammarano εκφράζει τον *ανθρωπισμό*, παραχωρεί τη θέση του στον Walter, τον πατέρα που εκφράζει τον *κοινωνικό εξαναγκασμό*»[2256]. Και είναι μεν γεγονός ότι τάση φιλαυτίας έχουμε διαβλέψει και στον Miller, όμως αυτή δεν συνιστά απειλή για την ευτυχία της Luisa. Η επιθυμία διάσωσης της προσωπικής του τιμής και αξιοπρέπειας μέσα από τη διαφύλαξη αυτών των αρετών στο πρόσωπο της κόρης του, μπορεί να αποβαίνει πιεστική για την ίδια, την περιχαρακώνει ωστόσο και έναντι οποιασδήποτε μορφής κοινωνικού στιγματισμού της. Αντίθετα ο ηγεμόνας Walter, παραβαίνοντας με πρόσχημα την ευτυχία του παιδιού του τον υπέρτατο ηθικό νόμο του σεβασμού αυτής της ίδιας της ζωής, καθιστά έμμεσα τον διάδοχό του «κληρονόμο» της αισχύνης για το φοβερό ανοσιούργημα.

Η εκ διαμέτρου αντίθετη στάση των δυο ανδρών τόσο εξ επόψεως ηθικής, όσο και εξ επόψεως πατρικής – γονικής σχέσης διαφαίνεται και στην αναφορά αμφοτέρων προς τον Θεό: ο Miller στην προαναφερθείσα Σκηνή δεν παύει να είναι ευγνώμων προς Αυτόν δοξολογώντας Τον και θεωρώντας ο, τιδήποτε σχετίζεται με τη Luisa ως *δώρο*. Αντίθετα ο Walter στο πρόσωπο του Θεού – τον οποίο, μάλιστα, «θυμάται» στους δυο τελευταίους στίχους του μονολόγου του – αναγνωρίζει έναν *οργισμένο αντίπαλο*. Όπως επισημαίνει και πάλι ο J. Lewsey, «σε έντονη αντίθεση με τα αισθήματα του Miller τα σχετικά με τις υποχρεώσεις ενός πατέρα, στον Walter δεν είναι αγαπητά τα καθήκοντα που απορρέουν από την πατρική αγάπη»[2257]. Γι' αυτόν η ύπαρξη του γιου του, από τη στιγμή που αυτός δεν ακολουθεί πιστά τις εντολές του πατέρα του, δεν είναι παρά πηγή συμφορών, *μαρτύριο ατελεύτητης κόλασης*˙ αιτία δε όλων αυτών, ένας Θεός *σκληρός και βάναυσος*.

Κατά τον G. de Van ωστόσο, ο συγκεκριμένος μονόλογος στην πραγματικότητα αναδεικνύει την κατ' ουσίαν τραγική διάσταση του παραπάνω ρόλου. Κατά τον μελετητή, πρόκειται μεν για έναν «αποκρουστικό χαρακτήρα, που θυσιάζει τον γιο του για μικροπρεπείς αυλικές φιλοδοξίες, αφού προηγουμένως κατέλαβε την εξουσία με εγκληματικά μέσα»˙ όμως το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, «οι αντιφάσεις του ως πατέρα, εκφράζονται με συγκινητικό τρόπο» στην παρούσα «όμορφη άρια»[2258], ένα cantabile δομημένο με βάση τη romanza σε ελάσσονα-μείζονα[2259].

Όπως είναι φυσικό, η εγκαθίδρυση της Μι ύφεση μείζονος συμπίπτει με την απόδοση του πρώτου διστίχου της δεύτερης στροφής, όπου ο ήρωας νοσταλγεί τις χαρές, τη γλυκύτητα της πατρικής σχέσης, που όμως ποτέ δεν γεύτηκε. Η θρησκευτική πτυχή του χαρακτήρα του ωστόσο καταδεικνύεται με συνθετότερο τρόπο, βασισμένο στην αντίθεση ανάμεσα στο αίσθημα σιγουριάς, αποδιδόμενο στη μουσική με την κυριαρχία μιας συγκεκριμένης τονικότητας αφ' ενός, και αφ' ετέρου στη συγκεχυμένη

[2256] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 609.
[2257] Lewsey, σελ. 290.
[2258] Ό.π., σελ. 165.
[2259] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 429. Βλ. και R.Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 126.

ατμόσφαιρα που δημιουργούν αντίστοιχα αρμονικές σχέσεις διφορούμενης σημασίας. Η νοσταλγία της αγαλλίασης που μπορεί να αποφέρει στην ψυχή η πατρική σχέση ανακόπτεται ξαφνικά καθώς η σκέψη του ήρωα επιστρέφει στη ζοφερή γι' αυτόν πραγματικότητα, όπου βιώνει την απόρριψή του από το ίδιο του το παιδί: «η θλίψη επανέρχεται, αυτή τη φορά όχι για ν' ανακουφιστεί από ηπιότερα συναισθήματα, αλλά για να μεγεθυνθεί σε θυμό και οργή»[2260].

Πάντα κατά τον Kimbell, «οι αντιφατικότητες αυτές στη διάθεση του ήρωα είναι στυλιζαρισμένες μορφολογικά στο τελευταίο μέρος της άριας, όπου, δύο φορές διαδοχικά, έρχονται σ' ευθεία αντιπαράθεση εκ διαμέτρου αντίθετες μουσικές προτάσεις, που εκφράζουν την πληγωμένη τρυφερότητα της "πατρικής αγάπης" [paterno affetto] και το "μαρτύριο της κόλασης" [supplizio inferno]»[2261]. Το τελευταίο αυτό αναπάντεχο όσο και βασανιστικό αίσθημα έρχεται να αποδώσει αρχικά η αρμονία της VI της ομώνυμης ελάσσονος (που «ορθώνεται απειλητικά σε ύφος Tchaikovsky», χωρίς όμως να ανακόπτεται «η ροή της μελωδίας»[2262]), αλλά και μια διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών, της οποίας έπεται μια ιδιαίτερα εντυπωσιακή πτώση. Σε κάθε περίπτωση, η πρόσκαιρη αυτή τονική ασάφεια και σύγχυση δεν μπορεί παρά να αποτελεί έκφραση μιας ταραγμένης συνείδησης και συνεπακόλουθα μιας κλονισμένης σχέσης με τον Θεό όπως βιώνεται από τον ήρωα, και μάλιστα όταν ο ίδιος δεν είναι σαφής ως προς τα αίτια αυτής του της ψυχολογίας.

Δεν είναι όμως η αρμονική επεξεργασία η μοναδική παράμετρος της μουσικής του κομματιού που σκιαγραφεί την ταραγμένη ψυχή του Walter και τη σύγχυση που επικρατεί εντός του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Budden, η ιδιαίτερη αίσθηση που προκαλεί η συγκεκριμένη άρια οφείλεται εν πολλοίς στις *δυναμικές παρεμβάσεις* του συνόλου της ορχήστρας (*tutti*), «σε μια κατά τα λοιπά απαλά ενορχηστρωμένη άρια». Κατά τον συγγραφέα, ένα τέτοιο ξέσπασμα, «όχι λιγότερο εντυπωσιακό» σε σχέση με αυτά που έχουν προηγηθεί[2263], πραγματοποιείται κατά την απόδοση της παραπάνω αρμονίας της *Ντο ύφεση*, με τους φθόγγους της αποδιδόμενους από συμπαγή συγχορδιακά σχήματα σε τρίηχα από τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα εναλλάξ με τα χάλκινα, καθώς και με αρπισμούς στο ίδιο ρυθμικό σχήμα στα μπάσσα. Ανάλογος και ο τρόπος απόδοσης των λοιπών συγχορδιών, που πλαισιώνουν τον στίχο που έπεται. Όχι λιγότερο στην απόδοση της ψυχολογίας του ήρωα συμβάλλει και η ξαφνική επιτάχυνση της ρυθμικής αγωγής (*Più vivo*) στην αρχή της φράσης, που επίσης αναδεικνύει την ένταση και την υπερδιέγερση που προκαλεί στον γερμανό ηγεμόνα η φωνή της συνειδήσεως (Kalmus, σελ. 160-161 & 166-167).

Η προαναφερθείσα πτώση πριν την επανάληψη συνοδεύεται με μια ιδιαίτερα απαιτητική μελωδική κίνηση, που φτάνει στο Μι^3 ύφεση, ακριβώς στον τονισμό της λέξης *inferno*, αλλά και μια όχι λιγότερο απαιτητική κατιούσα κίνηση προς τη χαμηλότερη οκτάβα. Ακόμη περισσότερο εντυπωσιακή η πτώση της επανάληψης, αλλά και η κίνηση προς μια ιδιαίτερα απαιτητική cadenza, με κείμενο αυτό του τελευταίου διστίχου, κάτι που τονίζει ιδιαίτερα τη σχετική θρησκευτική αναφορά του ήρωα.

[2260] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 610.
[2261] Αυτόθι.
[2262] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 430.
[2263] Αυτόθι.

3.3. Θρησκευτικές αναφορές στις συζυγικές σχέσεις

STIFELLIO / AROLDO
Stiffelio: The University of Chicago Press, Ricordi, L36093.
Aroldo: Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42306.
https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/33828/tev
Edwin F. Kalmus, n.d.[1965].Catalog A 4610.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP30884-Verdi_-_Aroldo_-_Sinfonia_(fs)_(etc).pdf

Στο μέσον περίπου της σταδιοδρομίας του, ο συνθέτης επιλέγει να μελοποιήσει ένα έργο με χαρακτήρα κατ' εξοχήν *ηθοπλαστικό*, «ένα συζυγικό δράμα σε μεσοαστικό προτεσταντικό σκηνικό» ο πρωταγωνιστής του οποίου, «ένας μεσήλικας πάστορας, ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τον παραδοσιακό οπερατικό ήρωα»[2264]: ο ιερέας Stiffelio, «ανακαλύπτει πως η σύζυγός του Lina έχει απιστήσει»˙ όμως «τελικά την συγχωρεί, αλλά αφού ο πεθερός του δολοφονήσει τον αποπλανητή της σε μονομαχία»[2265].

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Budden, «ο *Stiffelio* είχε το πλεονέκτημα του να είναι ένα προβληματικό θεατρικό έργο με έναν πυρήνα ηθικού αισθησιασμού˙ το ίδιο πλεονέκτημα, στην πραγματικότητα, που θα οδηγούσε τον Verdi λίγο αργότερα στο *La Traviata*»[2266]. Ως εκ τούτου, δεν θα ήταν άσκοπο να επισημαίναμε την *πρωτοτυπία* ως το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό του *Stiffelio*: «Εκτός από την *Traviata*, της οποίας η πρωτοτυπία και η τόλμη έχουν επισκιαστεί από την εξοικείωση, πρόκειται για την πλέον πρωτότυπη επιλογή θέματος από τον Verdi»[2267]. Το γεγονός αυτό αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σπουδαιότητα, αν ληφθεί υπ' όψη ότι η επιλογή του *Stiffelio* πραγματοποιείται έναντι ικανού αριθμού έργων, τα οποία ο συνθέτης τελικά απέρριψε[2268]. Δεν θα έπρεπε, ωστόσο, να εκλάβουμε την επιλογή αυτή του συνθέτη ως αποτέλεσμα της επιθυμίας του να «ηθικολογήσει». Κατά κύριο λόγο το στοιχείο εκείνο που φαίνεται να κίνησε το ενδιαφέρον του είναι *ο βαθύς ανθρωπισμός* που κατά βάσιν διέπει τις σκέψεις και τις πράξεις του κεντρικού ήρωα του έργου, η ουσιαστική πραγμάτωση από αυτόν της ευαγγελικής εντολής για αγάπη προς τον πλησίον χωρίς καμιά διάκριση. Πολύ περισσότερο όμως φαίνεται να συνεκίνησε τον συνθέτη η αδυσώπητη πάλη που από ένα σημείο και έπειτα ξεσπά μέσα στην ψυχή του πάστορα, ο οποίος «βασανίζεται από αλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματα και πιέσεις προκειμένου να αποφασίσει πώς θα αντιδράσει»[2269], όταν οι υποψίες του επιβεβαιώνονται και διαπιστώνει τη διάπραξη μοιχείας από τη σύζυγό του κατά την απουσία του, ταλαντευόμενος ανάμεσα στην άτεγκτη εφαρμογή του ηθικού νόμου και στην ουσιαστική εφαρμογή του ευαγγελικού μηνύματος για συγχώρηση .

Το κατ' εξοχήν δραματικό στοιχείο τόσο στο κείμενο του λιμπρέττου της συγκεκριμένης όπερας, όσο και στη μουσική του απόδοση, έγκειται στην

[2264] B. Meier, ό.π., σελ. 51.
[2265] Osborne, *Verdi. ALife*…, ό.π., σελ. 102.
[2266] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 450
[2267] Anthony Arblaster, ό.π., σελ. 113. Οι δύο αυτές όπερες αποτελούν επίσης τις μοναδικές περιπτώσεις όπου ο Verdi «στράφηκε σε έργα της εποχής του [...]» (Porter, «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 217).
[2268] Κατά τον Budden τα θέματα που προσφέρθηκαν στον Verdi είναι ευάριθμα: *Le Roi s' amuse*, *Manon Lescaut* (Prévost), *Kean* (Dumas), *Gusmano el Bueno*, ενώ ο Piave του πρότεινε τα: *Le Comte Herman* (Dumas), *Don Cesare* (αβέβαιης προέλευσης), *Stradella* και *Stifellius* (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 450).
[2269] Anhony Arblaster, ό.π., σελ. 113.

παρακολούθηση αυτής της πορείας του ήρωα προς την αποκάλυψη της οδυνηρής για τη συζυγική του σχέση πραγματικότητας. Τόσο ο λιμπρεττίστας όσο και ο συνθέτης επιδιώκουν να αποδώσουν τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του ευγενικού και καλοκάγαθου πάστορα από τη στιγμή όπου το *κακό*, αρχικά με τη μορφή της «αμαρτίας», της παράβασης του νόμου του Θεού, στη συνέχεια ως ευθεία προσβολή της προσωπικής του αξιοπρέπειας, και στο τέλος με τη μορφή αυτού του θανάτου, τον θέτει σε μια διαρκή και επώδυνη δοκιμασία. Η αναμενόμενη και πολυπόθητη *κάθαρση* συνίσταται στην *υπέρβαση του κακού* σ' οποιαδήποτε «μορφή» αυτό εμφανίζεται, μέσα από την αναγέννηση της αγαπητικής σχέσης των δύο συζύγων στη βάση της αγάπης και της αυθυπέρβασης, σύμφωνα πάντα με το παράδειγμα του Ιησού.

Συνεπώς «ο *Stiffelio* παρουσιάζει τον Verdi στην προσπάθειά του να επεκτείνει τα όρια της όπερας προκειμένου να συμπεριλάβει σοβαρά και σύγχρονα ηθικά ζητήματα, ζητήματα που βρίσκονται στον πυρήνα των σχέσεων ανάμεσα σε συζύγους και εραστές»[2270]. Αναφερόμενος ο Budden στη δυσμενή υποδοχή που, όπως θα ήταν αναμενόμενο, είχε «στην Καθολική Ιταλία» ένα θέμα «σχετιζόμενο με τη μοιχεία στον οίκο ενός Προτεστάντη ιερέα», επισημαίνει και αυτός κάποια από τα κριτήρια που πιθανότατα καθόρισαν την επιλογή από τον συνθέτη του συγκεκριμένου έργου: «Ο Verdi είχε κουραστεί από τα συνηθισμένα θέματα˙ επιθυμούσε κάτι με αυθεντικά ανθρώπινο, όσο και ξεχωριστά μελοδραματικό, ενδιαφέρον»[2271]. Όμοια και ο Andrew Porter επισημαίνει γενικά την τάση του συνθέτη «να ποικίλει το στυλ του», εναλλάσσοντας τα «πατριωτικά "θεάματα" του Solera» με «τα "εσωστρεφή" δράματα του Piave». Είναι ωστόσο εμφανές ότι με την συγκεκριμένη όπερα – και κυρίως με τον Rigoletto – ο συνθέτης «όλο και περισσότερο στρεφόταν σε θέματα των οποίων η δραματική πλοκή εστιαζόταν σ' έναν διχασμένο χαρακτήρα». Κατά τον συγγραφέα, «μια συνηθισμένη οπερατική διαμάχη την εποχή εκείνη ήταν η σύγκρουση ανάμεσα στον έρωτα και στο πατριωτικό καθήκον [...]. Όμως περισσότερο χαρακτηριστικό είναι το δράμα του Stiffelio, του πάστορα που κηρύσσει την χριστιανική αγάπη, όμως ο ίδιος δεν καταφέρνει να συγχωρήσει την αμαρτήσασα σύζυγό του [...]»[2272]. Για τους λόγους αυτούς ωστόσο «ήταν πολύ για την Καθολική Ιταλία στη δεκαετία του 1850» να αποδεχτεί τη συγκεκριμένη όπερα[2273], πολύ περισσότερο όταν ο συνθέτης «επέμενε ορθώς πως ο ήρωας έπρεπε να είναι κληρικός και πως η γυναίκα του έπρεπε να τον προκαλεί ώστε να την συγχωρήσει, ακόμη και όταν η λογοκρισία είχε απογυμνώσει την αρχική παραγωγή από όλα τα σημαινόμενα της αμφίεσής του»[2274]. Έτσι η εικόνα «ενός σύγχρονου προτεστάντη ιερέα που συγχωρεί δημόσια την άπιστη σύζυγό του κατά την κορύφωση της λειτουργίας, διαβάζοντας ως το τέλος τα λόγια του Ιησού προς την γυναίκα την κατηγορούμενη για μοιχεία» έθιγε στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο «μια σειρά από tabboo»[2275], ενώ δεν έλειψαν εκείνοι οι οποίοι θεώρησαν πως η πράξη

[2270] Αυτόθι.
[2271] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 450.
[2272] «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 218-219.
[2273] Arblaster, ό.π., σελ. 113.
[2274] J. Rosselli, ό.π., σελ. 90-91. Ακόμη πιο αναλυτικός ο C. Osborne, παραθέτει σχετική είδηση από εφημερίδα της εποχής (*La Favilla*), όπου με σατιρικό τρόπο σκιαγραφείται αφ' ενός μεν η εικόνα του προσβεβλημένου «Σεβασμιωτάτου Lugani», αφ' ετέρου δε αναφέρονται οι απαιτήσεις του ως προς τις πολλαπλές μεταβολές που θα έπρεπε να πραγματοποιηθούν στο κείμενο του λιμπρέττου, προκειμένου να μην θιγούν οι ηθικές αρχές «του Ρωμαϊκού Καθολικού Αποστολικού Δόγματος» (*A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 102).
[2275] J. Rosselli, ό.π., σελ. 90-91. Ο συγγραφέας θεωρεί πως «η επιλογή ενός λιμπρέττου τόσο προκλητικού όσο ο Stiffelio» μαρτυρεί πως «ο Verdi άργησε να αντιληφθεί το πόσο άκαμπτη θα είχε απογίνει η λογοκρισία» το 1850, έπειτα μάλιστα από την αποτυχία της επανάστασης

αυτή του Stiffelio συνιστούσε «αποδοχή ανήθικης συμπεριφοράς»[2276]· όλα αυτά δε, είχαν ως αποτέλεσμα ο *Stiffelio* να ανακαλυφθεί «εκ νέου στη δεκαετία του 1960»[2277].

Μολονότι ωστόσο το «θρησκευτικό» ενδιαφέρον της όπερας εστιάζεται στο πρόσωπο του πάστορα πρωταγωνιστή του έργου, η μελέτη του λιμπρέττου αναδεικνύει τη σύζυγό του ως το πρόσωπο εκείνο που, καθ' όλη την εξέλιξη του δράματος, εκφράζει μια κατ' εξοχήν αυθεντική σχέση με τον Θεό. Η διάπραξη από μέρους της του σοβαρού ηθικού παραπτώματος της συζυγικής απιστίας όχι μόνο δεν την έχει απομακρύνει από τον Θεό, αλλά αντίθετα, την ωθεί όλο και περισσότερο κοντά σ' Αυτόν, ιδιαίτερα από τη στιγμή που αρχίζει να νιώθει πως κινδυνεύει να αποκαλυφθεί το αμάρτημά της.

Η θρησκευτική πίστη της Lina, όπως εκφράζεται διεξοδικά καθ' όλη την πορεία του δράματος, φέρεται να υπερτερεί ποιοτικά εκείνης του συζύγου της. Ο Stiffelio, αν

του 1848. Θεωρεί επίσης πως ο συνθέτης «πιθανόν να εξαπατήθηκε από την απόφαση του Ricordi να δοθεί η πρώτη παρουσίαση της όπερας στην Τεργέστη», καθώς η πόλη έκειτο στα μέρη που είχαν εκχωρηθεί στην Αυστρία, όπου οι Αψβούργοι είχαν επιβάλλει πολύ μεγαλύτερη πειθαρχία στην Καθολική Εκκλησία απ' όση είχαν ποτέ αποτολμήσει στις Ιταλικές τους κτήσεις». Ως αδυναμία του συνθέτη να κατανοήσει τα νέα δεδομένα ως προς την ισχύ της Καθολικής Εκκλησίας σε ζητήματα λογοκρισίας εκλαμβάνει ο συγγραφέας και το γεγονός ότι ο συνθέτης, «τρεις εβδομάδες έπειτα από την πρεμιέρα του έργου, πρότεινε τον Stiffelio στους ιδιοκτήτες του La Fenice, στην Βενετία», ζητώντας «να ερωτηθεί η αυτοκρατορική κυβέρνηση στην Βιέννη ώστε να επιτρέψει το αυθεντικό κείμενο». Κατά τον συγγραφέα ο Verdi «δεν μπορούσε να αντιληφθεί πως τα γεγονότα του 1848 είχαν δημιουργήσει στην εν λόγω κυβέρνηση μια καθολική φοβία: ακόμη και εντός του Αυστριακού εδάφους αυτή είχε προχωρήσει σε μια συμφωνία με την Εκκλησία, που τώρα έδειχνε ως ο κυματοθραύστης ενάντια σε κάθε αλλαγή, που θα ανέτρεπε ολοκληρωτικά την πρότερη πολιτική του κρατικού ελέγχου» (αυτόθι).

Περισσότερο αναλυτική ως προς το επίμαχο θέμα της λογοκρισίας αναφορικά με το συγκεκριμένο έργο είναι η Mary Jane Phillips-Matz, σύμφωνα με την οποία «δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε γιατί οι αρχές αισθάνονταν ότι το δράμα το σχετικό με μια Προτεσταντική σέκτα και την μοιχαλίδα σύζυγο του αρχηγού της θα ήταν προσβλητικό για την Καθολική κουλτούρα». Οι αρχές «αισθάνονταν επίσης ότι θα προσέβαλλε μέλη από τις εκεί [ενν. την Τεργέστη] ευαγγελικές σέκτες, μιά από τις οποίες είχε τη δική της εκκλησία στην Piazza Vecchia», καθώς, «περιέργως οι κατάλογοι της Santa Maria Maggiore […], δείχνουν ότι την εποχή εκείνη πράγματι ζούσε στην ενορία μια οικογένεια με το όνομα Stankar», κάτι που «οι λογοκριτές πιθανόν να είχαν σημειώσει, καθώς θα διάβαζαν τον κατάλογο με τους ήρωες της όπερας. Ο *Stiffelio*, όπως τον φαντάζονταν ο Verdi και ο Piave, προοριζόταν να είναι ένα σύγχρονο δράμα. Ο ιεροκήρυκας – πρωταγωνιστής του [...] συγχωρεί την (μοιχαλίδα) σύζυγό του ομιλώντας από του άμβωνος». Ταυτόχρονα όμως «η Τεργέστη [...] ήταν έδρα της περιχαρακωμένης Καθολικής δύναμης, όπου οι θρησκευτικές τελετές και συνήθειες περιέβαλλαν μια συντηρητική κοινωνία κάτω από τη σημαία της ευσέβειας. Η καθημερινή παρακολούθηση της Λειτουργίας ήταν σήμα κατατεθέν». Απ' την άλλη, «στη Βενετία οι πρωινές Λειτουργίες ήταν πολυπληθείς, καθώς η πλειοψηφία των ανθρώπων – άνδρες και γυναίκες – πίστευαν πως δεν υπήρχε άλλος τρόπος να αρχίσουν την ημέρα. Ο Verdi και η όπερά του, [...] με τους πρωταγωνιστές της να είναι Προτεστάντες, με στίχους από την Βίβλο να τραγουδιούνται επί σκηνής, με μια θρησκευτική τελετή να απεικονίζεται, έναν πάστορα να κηρύττει, μια μοιχαλίδα να αντιμετωπίζεται με συμπάθεια από τον σύζυγό της, ο οποίος μιλάει για συγχώρεση και διαζύγιο, με την παρτιτούρα να περιέχει αυτό που η λογοκρισία αποκαλούσε "θρησκευτική μουσική", ένα ιερό, άμβωνα και εκκλησιαστικά καθίσματα [...], θα προσέβαλλαν την αυτοκρατορική λογοκρισία και τους συμμάχους της, τους ιερείς» (ό.π., σελ. 260 και παραπ.).

[2276] W. Schoell, ό.π., σελ. 70-71.

[2277] A. Arblaster, ό.π., σελ. 113.

και ως ιερέας φέρεται διακείμενος εγγύς του θείου θελήματος, όμως κατά τη στιγμή της δοκιμασίας ολιγοπιστεί, αναδεικνύεται αδύναμος. Πρόθυμος να κηρύξει το Ευαγγέλιο, αδυνατεί να εφαρμόσει στην πράξη τα όσα διδάσκει˙ γι' αυτόν υπάρχουν όρια ανυπέρβλητα, ακόμη κι αν πρόκειται για την εφαρμογή του θείου «νόμου». Αν και ιερέας, πουθενά στο κείμενο του λιμπρέττου δεν φέρεται να προσεύχεται στον Θεό. Η σχέση του με Αυτόν καθορίζεται από ένα ηθικό – νομικό πλαίσιο, από το οποίο απουσιάζει η άμεση προσωπική επικοινωνία. Μοναδική στιγμή αναφοράς του στον ουρανό, η ανάγνωση του Ευαγγελίου στα πλαίσια του προβλεπομένου κηρύγματος. Σε αντίθεση μ' αυτόν, η ηθικά υπόλογη σύζυγός του ακολουθεί το παράδειγμα των «αμαρτωλών» των ευαγγελικών διηγήσεων: από την αρχή του δράματος δεν κρύβει τη συντριβή της ενώπιον του Θεού, ακόμη κι όταν θεωρεί ότι προς στιγμήν έχει διαφύγει τον κίνδυνο.

Μια πρώτη εικόνα της πίστης της αυτής παρέχεται στο μέρος της στο σεπτέττο της 1ης Σκηνής στην Α΄ Πράξη. Η απόφαση του ιερέα συζύγου της να μην διερευνήσει περαιτέρω τα γεγονότα που θα μπορούσαν να αποκαλύψουν την ενοχή της, προσφέρει σε αυτήν μια προσωρινή ανακούφιση, απαλλάσσοντάς την για λίγο από το φόβο. Θεωρώντας τη «διάσωσή» της ως έργο του Θεού, ως δωρεά προς αυτήν, σπεύδει να εκφράσει την ευγνωμοσύνη της προς Αυτόν. Η ευχαριστία της ωστόσο δεν περιορίζεται σε αφηρημένα λεκτικά σχήματα, αλλά αποδεικνύεται και έμπρακτα με την μετάνοιά της, που εκφράζεται με την απόφασή της να μην επαναλάβει στο μέλλον το ίδιο ατόπημα:

(*Ah, mercè, gran Dio!*

Ti commosse il mio dolore.

S' or fui salva in nuovo errore

Lina mai non ricadrà.)

Στη μουσική απόδοση του συγκεκριμένου συνόλου, εξέχουσα θέση κατέχει το μέρος του Stiffelio, ενώ η είσοδος σε αυτό της Lina περνά απαρατήρητη: ο πρώτος από τους παραπάνω στίχους, η ευχαριστία της ηρωίδας προς τον Θεό, αποδίδεται αρχικά με μια γραμμή αποκλειστικά αρμονικού ενδιαφέροντος. Κατά την εξέλιξη της μουσικής επεξεργασίας, ωστόσο, η μελωδική της γραμμή αποκτά όλο και περισσότερο μελωδικό ενδιαφέρον. Η εκ νέου «διακήρυξη» του Stiffelio – *Dio lo disse, Dio lo scrisse* – δίδει το έναυσμα για μια καινούργια αρχή, ταυτόσημη εξ επόψεως τονικού πλαισίου με το δεύτερο τετράμετρο της εισαγωγικής του φράσης στο σύνολο. Με την αρμονική επεξεργασία να εναποτίθεται τώρα στο σύνολο των φωνών, το μέρος της Lina, που επαναλαμβάνει τις ευχαριστίες της, διακρίνεται σαφώς των υπολοίπων, ως η υψηλότερη και πλέον ενδιαφέρουσα φωνή, ενώ ταυτόχρονα με την καθιέρωση της Ρε μείζονος το μελωδικό ενδιαφέρον εστιάζεται κατ' αποκλειστικότητα στη γραμμή της. Η εξέχουσα θέση της οφείλεται τόσο στη ρυθμική της αντίθεση σε σχέση με τις υπόλοιπες φωνές – συνεχές legato έναντι του staccato και των συνεχών παύσεων εκείνων – όσο και στον διπλασιασμό της από τα ξύλινα πνευστά. Αντιθέτως οι υπόλοιπες φωνές περιορίζονται στο να συνεισφέρουν τη δέουσα αρμονική υποστήριξη, είτε επαναλαμβάνοντας αυτούσιο το ρυθμικού ενδιαφέροντος «δεύτερο θέμα» του

μέρους[2278] (Dorotea, Federico, Jorg) είτε δημιουργώντας αντιχρονισμό με αυτό (Raffaele, Stankar)[2279] [Ricordi, σελ. 43-52].

Η υπόσχεση της ηρωίδας για τη μη-επανάληψη του αμαρτήματός της αποδίδεται με μια καινούργια μελωδική γραμμή, σαφώς διαφορετικού χαρακτήρα. Ουσιαστικά αυτή εντάσσεται σε έναν σύντομο μελωδικό «διάλογο» μεταξύ των δυο συζύγων εν όψει της τελικής πτώσης του μέρους: στηριζόμενη σ' ένα παρατεταμένο Λα^{3} του Stiffelio και με αρμονικό φόντο τη συγχορδία της ΙΙ βαθμίδας, η Lina «απαντά» με ένα μάλλον απρόσμενο Ντο^{5}, ενώ το επίσης απρόβλεπτο ρυθμικό σχήμα με τα παρεστιγμένα δέκατα έκτα που εισάγεται με τη γραμμή της χρησιμεύει ως πρότυπο προς μίμηση στην 4^{η} από εκείνην του συζύγου της.

Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε στο σημείο αυτό, συμφωνώντας και με σχετική παρατήρηση του Budden, πως οι παραπάνω μελωδικές γραμμές, «πλήρεις λυρισμού» και «επιδέξια συνυφασμένες με τις δυνατότητες των φωνών»[2280], ελάχιστα σχετίζονται με την ψυχολογία των ηρώων κατά τη συγκεκριμένη στιγμή, γεγονός που κατά τον αναλυτή οφείλεται και στον αριθμό των συμμετεχόντων προσώπων[2281].

Η φωνή της Lina πάντως διακρίνεται και στην ενδιαφέρουσα από αρμονική άποψη coda, καθώς επαναλαμβάνει το αρχικό μοτίβο του μέρους με τις διαδοχικές ανιούσες 4^{ες} (απόηχος του *λειτουργικού* χαρακτήρα recitativo του Jorg!)[2282], τροποποιημένο μελωδικά ώστε να ανταποκρίνεται σε μια συνεχή ανιούσα χρωματική κίνηση (Ricordi, σελ. 54-56). Η απάλειψη των παρεστιγμένων και το αδιάλειπτο legato δημιουργούν αίσθημα γαλήνης μετά την ένταση που δημιούργησε το *ff* του προηγηθέντος unisono (Ricordi, σελ. 53).

Η προσωπική και οικογενειακή περιπέτεια του Stiffelio, καθώς και η μακρά πορεία του προς την αυθυπέρβαση αρχίζουν να διαφαίνονται στη Σκηνή και Άριά του στην ίδια Πράξη. Από το κείμενο του λιμπρέττου γίνεται άμεσα αντιληπτό πως τον ήρωα διακατέχει έντονος ηθικός προβληματισμός. Την ιδιαίτερα ευαίσθητη ψυχή του έχει συντρίψει η παντοειδής παρουσία και κυριαρχία του κακού στον κόσμο, άλλοτε με τη μορφή του κατατρεγμού των εναρέτων, άλλοτε ως ακολασία, ως κυριαρχία της *ύλης* σε βάρος της *αλήθειας*, της εξαγοράς και εξαπάτησης της δικαιοσύνης…:

Vidi dovunque gemere
oppressa la virtude,
vegliardi vidi e giovanni
del vizio in schiavitude
vinto dall' oro il merito,
delusa la giustizia,

[2278] Έτσι χαρακτηρίζει ο J. Budden το θέμα του σεπτέττου με το οποίο «ο Jorg, η Dorotea και ο Federico επιδοκιμάζουν την πράξη του Stiffelio» στην αρχή του συνόλου (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 457).

[2279] Ως προς την αποτελεσματικότητα και το δραματικό ενδιαφέρον της συγκεκριμένης ρυθμικής επεξεργασίας βλ. την εκτενή αναφορά του Budden (αυτόθι, σελ. 459).

[2280] Αυτόθι.

[2281] Πρβλ. «.. ο αριθμός των φωνών που λαμβάνουν μέρος καθιστά ανέφικτο στον Verdi να εστιάσει στη σημασία μιας εκάστης των χαρακτηριστικών φράσεων […]» (αυτόθι).

[2282] Βλ. σελ. 228, παραπ. 878 της παρούσης διατριβής.

e in mare di nequizia

vagar l' umanità.

Θεωρούμε ωστόσο ότι η αναφορά του αυτή ουδόλως έχει τον χαρακτήρα μιας στείρας ηθικολογίας. Το γεγονός ότι ο ήρωας δεν εξέφρασε τους προβληματισμούς του αυτούς και την αγωνία του λίγο πριν, ευρισκόμενος ενώπιον των οικείων του, ή και ανάμεσα στους συντρόφους του, αφαιρεί από τον λόγο του τον χαρακτήρα του «κηρύγματος». Εκείνο που επιδιώκει αυτήν την ιδιαίτερη στιγμή, ευρισκόμενος έπειτα από καιρό με τη σύζυγό του, είναι να ανοίξει την καρδιά του σ' αυτήν, εκφράζοντας τον πόθο του για μια «λύτρωση» μέσα από τη μεταξύ τους αγαπητική σχέση. Η παρουσία και μόνο της Lina αποτελεί γι' αυτόν ύστατη ελπίδα· ακόμη περισσότερο όμως αναπτερώνει την ελπίδα του αυτή η αγνότητα της συζύγου του. Όσο ισχυρό διαπιστώνει να εμφανίζεται το κακό γύρω του, τόσο πιο επιτακτική είναι γι' αυτόν η ανάγκη της παρουσίας μιας ηθικά ακέραιης συζύγου, που θα μπορεί να απαλύνει τον πόνο της ψυχής του.

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Budden, «καθώς οι δύο σύζυγοι μένουν μόνοι, θα περιμέναμε ένα ντουέττο. Όμως καθώς η Lina είναι πολύ σιωπηλή, με το φόβο και τις τύψεις να μην της επιτρέπουν ν' αρθρώσει κάτι περισσότερο από μια πρόταση περιστασιακού χαρακτήρα, η μουσική προσλαμβάνει τη μορφή μιας "άριας con perticchini" για τον Stiffelio, της οποίας η μορφή καθορίζεται από τη φύση ενός διαλόγου όπου ο ένας παρερμηνεύει τον άλλο. Κάθε παρατήρηση της Lina προκαλεί την αντίθετη απάντηση εκείνης που ήλπιζε να λάβει, εξ ου και μια διαδοχή από σύντομα, αντίθετα μεταξύ τους μέρη, που υπογραμμίζουν κάθε παρερμηνεία και μεταστροφή της συζήτησης»[2283].

Η αρχική τονικότητα της Σολ ελάσσονος δημιουργεί το κατάλληλο πλαίσιο για τη δραματική αφήγηση του ήρωα, ενώ η μορφή του μέρους είναι η συνήθης διμερής, δομημένη από οκτάμετρες περιόδους, η πρώτη των οποίων πραγματοποιεί πτώση στην τονική περιοχή της σχετικής μείζονος. Αποφασιστικής σημασίας όμως για τον δραματικό χαρακτήρα του μέρους αναδεικνύεται το φωνητικό μέρος του Stiffelio, όχι ένεκα κάποιας ιδιαίτερα επιτηδευμένης μελωδικής κίνησης, αλλά λόγω της περιοχής της φωνητικής έκτασης του τενόρου εντός της οποίας εξελίσσεται η μελωδική του γραμμή: είναι χαρακτηριστικό το ότι ο συνθέτης προκρίνει την «κεντρική» περιοχή της παραπάνω έκτασης για το μεγαλύτερο μέρος των φράσεων, ενώ η προσέγγιση «υψηλών» φθόγγων πραγματοποιείται με διακριτικό τρόπο, χωρίς απότομες κινήσεις και μόνο στο τέλος κάθε περιόδου. Άμεσο αποτέλεσμα της παραπάνω επεξεργασίας, ένας ιδιαίτερα δραματικός τόνος στην αφήγηση του πάστορα, ανάλογος της

[2283] J. Budden, «Between Stiffelio and Aroldo», στο: Giovanni Morelli (επιμ.), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico,* Leo S. Olschki, Φλωρεντία 1987, σελ. 274. Αλλαχού ο συγγραφέας χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη άρια ως «κάτι το καινούργιο για τον Verdi» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 459), αλλά και ως μια άρια «ασυνήθιστης ευελιξίας, καθώς κάθε αλλαγή διάθεσης στη συζήτηση σημαίνεται με καινούργιο μέρος». (*Verdi*, ό.π., σελ. 212). Με τον χαρακτηρισμό του Budden συμφωνεί και ο D. Kimbell, αν και εκλαμβάνει αυτόν ως αφορώντα κυρίως στην «τεχνική», με βάση την οποία είναι δομημένη η άρια. Ο μελετητής θεωρεί ωστόσο πως «στην πραγματικότητα είναι μια σκηνή στην οποία το μελωδικό στοιχείο (cantabile) έχει συρρικνωθεί, προς όφελος μιας ολόκληρης διαδοχής από arioso, που αναδεικνύουν τις αντιδράσεις του Stiffelio κατά την επανένωσή του με τη Lina» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 401).

συγκινησιακής του φόρτισης και σίγουρα πρωτόγνωρος για τα δεδομένα της εποχής του συνθέτη ως προς τη δημιουργία ρόλων για τη συγκεκριμένη φωνή[2284].

Η ένταση κορυφώνεται στην παρατεταμένη τεχνηέντως κατά ένα μέτρο τελευταία φράση. Η βαθειά αγωνία του ιερέα για μια ανθρωπότητα που παραδέρνει «σε μια θάλασσα αθλιότητας» απηχείται μέσα από μια όντως πρωτότυπη για τενόρο μελωδική καμπύλη, εκτεινομένη από το $Μι^2$ ύφεση ως το $Λα^3$, όπου καταλήγει έπειτα από μια συνεχή βηματική κίνηση παράλληλα με ένα δυναμικό *crescendo*. Αλλά και το αρμονικό υπόβαθρο επί του οποίου εξελίσσεται η εν λόγω φράση μας επιφυλάσσει ανάλογες εκπλήξεις, με σημεία αιχμής τη Ναπολιτάνικη συγχορδία στο 2ο μέτρο, καθώς και την Παρενθετική Δεσπόζουσα στο σημείο της κορύφωσης (Ricordi, σελ. 89, μ. 33 – σελ. 90, μ. 51).

Ομιλώντας περισσότερο ως σύζυγος και λιγότερο ως θρησκευτικός λειτουργός ο Stiffelio τείνει να «ιεροποιήσει» τη συζυγική του σχέση. Η πιστευομένη αγνότητα της Lina προσδοκάται από αυτόν να «θεραπεύσει» τον πόνο του για τον ηθικό ξεπεσμό της γυναίκας – συζύγου, άλλοτε στυλοβάτη της αρετής:

Le ingenue custodi del pudore,

le donne...rotto il vincolo

del conjugale amore…,

.....

Ma ti rivedo e apprendo

che ancor v' è fedeltà.

Όπως επισημαίνει εύστοχα ο J. Lewsey, η συζυγική απιστία αποτελεί «σχεδόν το χειρότερο αμάρτημα που καταμαρτυρεί ο Stiffelio, διότι όλη η ψευδαίσθηση της ύπαρξής του στηρίζεται στην αφοσίωση της συζύγου του, την οποία και θεωρεί δεδομένη. Επειδή αναλώνεται διαδίδοντας ένα ευαγγέλιο υψηλόφρονος σπουδαιότητας, θεωρεί ως δεδομένο πως εκείνοι που βρίσκονται γύρω του συμμερίζονται και συμμετέχουν στα ίδια αυτά ηθικά δόγματα»[2285]. Η ηθική σπουδαιότητα που αποδίδει ο ήρωας στη διατήρηση της συζυγικής σχέσης, καθώς και η ιδιαίτερη αναφορά του στην παρακμή αυτής σε συνάρτηση με τον γενικότερο ηθικό ξεπεσμό, η «στροφή» της σκέψης και του λόγου του από το «γενικό» στα «επί μέρους» και στα καθ' εαυτόν, παρακολουθείται από τον συνθέτη και σημαίνεται με ανάλογες τονικές μεταβολές: αρχικά στη Μι ύφεση μείζονα και με μια μελωδική γραμμή σαφώς ηπιότερου χαρακτήρα, ενώ η κραυγή αγωνίας της Lina, φερομένη από μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, οδηγεί στη Ρε ύφεση μείζονα, όπου και η τελική πτώση. Στη

[2284] Πρβλ. «Εδώ είναι φανερό ότι το μέρος του Stiffelio διαφέρει κάθε ρόλου για τενόρο που είχε γράψει μέχρι τότε ο Verdi. […]. Η γραμμή του είναι συγκρατημένη, βαρύνουσας σημασίας, σχεδόν βαρυτονική, με μια ασυνήθιστη έμφαση στις μεσαίες και χαμηλές περιοχές και με μια τάση για κίνηση βήμα προς βήμα προς πλατειάζουσες φράσεις με υπόβαθρο σκληρές αρμονίες» (J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 460). Κατά τον R. Celletti εξάλλου, ο Stiffelio (μαζί με τον Rodolfo στην *Luisa Miller* και τον Otello) είναι μια περίπτωση όπου ο Verdi προσδίδει στον χαρακτήρα του τενόρου «μια σύνθετη διάσταση, θέτοντας ως βάση του χαρακτήρα το ίδιο στοιχείο: την ζήλεια». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «μόνον η τραγωδία του Otello θεωρείται εκ των έσω, ενώ το δράμα του Stiffelio είναι καθαρά εξωτερικό» (ό.π., σελ. 221).

[2285] Ό.π., σελ. 423.

δημιουργία λυρικής διάθεσης όμως συμβάλλει και η διακριτική επιβράδυνση της ρυθμικής αγωγής, ταυτόχρονα με την εισαγωγή της παραπάνω τονικότητας (Ricordi, σελ. 90, μ. 52 – σελ. 92, μ. 67).

Η μεταβολή της διάθεσης του ήρωα γίνεται ακόμη πιο αισθητή σε μια καινούρια ενότητα, με αφετηρία τους έξι επόμενους στίχους του λιμπρέττου. Ο πάστορας αλλά και σύζυγος δεν είναι πλέον κήρυκας της λήθης και της συγγνώμης προς πάντας αδιακρίτως. Η βαθειά απογοήτευση που κομίζει εντός του συνεπεία του γενικότερου ηθικού ξεπεσμού σε συνάρτηση με την αδήριτη ανάγκη να «κρατηθεί» από ένα πρόσωπο – σύμβολο ηθικής καθαρότητας, τον οδηγεί τώρα σε «αμυντική», εν μέρει δε και «επιθετική» στάση. Ο λόγος του είναι φαινομενικά ασαφής, όμως συνδυαζόμενος με τα προλεχθέντα από τον ίδιο, φωτίζεται επαρκώς: το πρόσωπο της συζύγου του είναι γι' αυτόν «θησαυρός που αποκλειστικά του ανήκει»˙ ως εκ τούτου, η τιμωρία οποιουδήποτε θα ήθελε να συλήσει αυτόν τον «θησαυρό», σαφώς δεν μπορεί να ανασταλεί από το *νόμο* της συγγνώμης, ο οποίος, κατά τον πάστορα, ισχύει τώρα μόνο σε περίπτωση που η «ατομική» αξιοπρέπεια παραμένει άθικτη. Όπως όμως επισημαίνει και πάλι ο Lewsey, «ποτέ δεν έχει συμβεί σε αυτόν να σκεφτεί πως η σύζυγός του θα μπορούσε να έχει και τις δικές της ανάγκες, ανάγκες οι οποίες δεν ικανοποιούνται απλά από το να είναι παντρεμένη με έναν επίδοξο άγιο»[2286].

Η στροφή αυτή προς την «ατομική» ηθική παράλληλα με μια λανθάνουσα απολυτοποίηση του *εγώ* με πρόσχημα την *ιεροποίηση* του *άλλου*, είναι εμφανής στους παρακάτω στίχους:

Ah no, il perdono è facile
al core non ferito,
ma occulto sta nell' anime
tesoro infinito
che nulla mano infrangere
impunemente può.

Ο C. Osborne χαρακτηρίζει μερικά σημεία του παρόντος «τμήματος σε 6/8» ως «αρκετά τετραγωνισμένα και προβλέψιμα»[2287]. Η εκ νέου μεταβολή ωστόσο της ρυθμικής αγωγής επί το ταχύτερον (*Allegretto*) κατά την απόδοση των παραπάνω στίχων, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια πρώτη ένδειξη, εξ επόψεως μουσικής, της βαθμιαίας μεταβολής που επέρχεται στην ψυχολογία του ήρωα. Ακόμη περισσότερο σημαίνει τη μεταστροφή αυτή, αλλά και γενικότερα την επερχόμενη θύελλα στη σχέση των δυο συζύγων και η συνοδεία τη ορχήστρας: οι αρπισμοί ενός βιολοντσέλλου, διπλασιασμένοι στην 8η από ένα κλαρινέττο, μοιάζουν απόηχοι ενός έρωτα που εκπνέει, καθώς τα δυο παραπάνω «μελωδικά» όργανα, σε αντίθεση με τις υψηλότερες περιοχές της έκτασής τους, στη συγκεκριμένη «χαμηλή» περιοχή αυτής δεν μπορούν να δώσουν την αίσθηση ερωτικής ατμόσφαιρας˙ αντίθετα, με το «σκοτεινό» τους ηχόχρωμα, προϊδεάζουν για την επερχόμενη έκρηξη οργής του Stiffelio. Ιδιαίτερα στη δημιουργία αυτής της αίσθησης συμβάλει σημαντικά και ο «θαμπός» ήχος των κρατημένων φθόγγων από τις βιόλες[2288].

[2286] Αυτόθι.

[2287] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 220.

[2288] Ο Budden διαβλέπει στη μουσική απόδοση της «απάντησης» αυτής του Stiffelio και κάποια ειρωνεία: «Υπάρχει μια εκλεπτυσμένη ειρωνεία στην απάντησή του […] με την αραιή

Σε μια τελευταία του προσπάθεια να αποσπάσει έστω και ένα χαμόγελο από τη σύζυγό του, ο ήρωας προβαίνει σε μια κίνηση *επετειακού* χαρακτήρα: μην έχοντας καταφέρει να αναθερμάνει τη συζυγική του σχέση με τις προηγούμενες, ηθικού-ανθρωπιστικού περιεχομένου επισημάνσεις του και τη συνακόλουθη αγωνία του, επιχειρεί να «αναβαπτίσει» το γάμο του, υπενθυμίζοντας στη Lina τη σχετική επέτειο τέλεσής του: «Allor dunque sorridi mi; / oggi del nostro imene / ricorte la memoria». Παράλληλα η ανάμνηση της μητέρας του και η αναφορά του στην ευλογία της με αφορμή την παραπάνω επέτειο προσφέρει σ' αυτόν μια μικρή ανάπαυλα γαλήνης, όπως εύστοχα αποδίδει ο συνθέτης στο σύντομο *Andante* στη Λα ύφεση μείζονα: οι σχετικοί στίχοι αποδίδονται με ξεχωριστό τρόπο (*con espansione*) και με μια «μεγαλόπρεπη μελωδία…αυθεντικά Βερντιανή» κατά τον Osborne[2289], ενώ αίσθηση προκαλεί η εκτίναξη της μελωδικής γραμμής στο Λα^{3} ύφεση με ένα «άλμα» 8^{ης} (Ricordi, σελ. 93, μ. 78 – σελ. 94, μ. 90).

Εύστοχα ο Lewsey επισημαίνει στο σημείο αυτό «σαφή παραλληλισμό με τον Otello, υπό την έννοια ότι οι υποψίες του Stiffelio αναφορικά με τη μοιχεία της συζύγου του εστιάζονται στο γαμήλιο δαχτυλίδι που της είχε προσφέρει. Με τον Otello το αντίστοιχο είναι ένα μαντήλι». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «είναι σημαντικό το ότι το δαχτυλίδι ανήκε αρχικά στη μητέρα του Stiffelio», και αυτό διότι αποδεικνύει πως ο ήρωας «συναισθηματικά είναι δέσμιος της μητέρας του», ενώ «έχει μεταβιβάσει στη Lina τον ρόλο της μητέρας του, της γυναίκας που μεταφορικά, αν όχι κυριολεκτικά, θα πλύνει τα άπλυτά του και θα του ετοιμάσει το σπίτι για να επιστρέψει». Όμως «ο Stiffelio πρέπει να καταλάβει ότι η Lina δεν είναι η μητέρα του, αλλά μια ανεξάρτητη γυναίκα, με υποχρεώσεις πολύ διαφορετικές από τις δικές του. Στην πραγματικότητα, η Lina φέρει σε δύσκολη θέση τον σύζυγό της. Αν δεν είχε παρεκτραπεί, εκείνος αναπόφευκτα θα τη θεωρούσε δεδομένη και θα την αντιμετώπιζε απλά ως εύκολη»[2290].

Αρκεί ωστόσο η διαπίστωση του «χαμένου δακτυλιδιού», συμβόλου της συζυγικής του σχέσης προκειμένου ο ιερέας – σύζυγος να δείξει τη σκοτεινή πλευρά του χαρακτήρα του. Στερώντας από τη σύζυγό του και το ελάχιστο περιθώριο κάποιας απολογίας, σπεύδει να την κατατροπώσει, στιγματίζοντάς την με βαρύτατες κατηγορίες, καθαρά *ηθικού* περιεχομένου:

Ah! v' appare in fronte scritto

qual rimorso vi fa guerra.

Figlio è solo d' un delitto

quel silenzio accusator!

Με την ίδια ένταση καταφέρεται ο ίδιος και ενάντια σε αυτή του την ύπαρξη, χωρίς όμως να προσφεύγει στη «θεϊκή δύναμη». Όντας ιερέας, καταβάλλει προσπάθεια ώστε να μην *λάβει το όνομα του Κυρίου επί ματαίω*. Αυτό όμως γίνεται η αιτία του να ξεσπάσει η οργή του με τρόπο πρωτοφανή, όσο και ιδιότυπο: η εκδίκησή του στοχεύει τελικά όχι στην τιμωρία του (πιθανού) υπαιτίου της σπίλωσης της οικογενειακής του τιμής, αλλά σε αυτήν την καταστροφή του ιδίου:

συνοδεία, τα απαλά αρπέζ από το τσέλλο και το κλαρινέττο, και την εκλεπτυσμένη ανησυχία του περισσότερο για εκείνα που παραβαίνονται, παρά για όσους τα παραβαίνουν» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 460).

[2289] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 220.

[2290] Ό.π., σελ. 423.

Ma ch'io cada fulminato,

m' inabissi pur la terra!

Su me scaglisi il creato

se mi colse il disonor!"

Σχολιάζοντας ο W. Berger το φωνητικό στυλ του συγκεκριμένου τμήματος της άριας (Ricordi, σελ. 99, μ. 131 – σελ. 103, μ. 180), θεωρεί πως ο Stiffelio σε αυτό «γίνεται τυπικά "τενορικός" [*tenorial*], τραγουδώντας για εκδίκηση και αγανάκτηση στις συνηθισμένες περιοχές της έκτασής του»[2291]. Ο J. Budden εξ ετέρου, αναφερόμενος στη μορφή του συγκεκριμένου τμήματος της άριας (*Allegro mosso*), το οποίο και χαρακτηρίζει ως «την καταληκτική cabaletta»[2292], θεωρεί πως πρόκειται για «το μόνο ορθόδοξο μέρος»[2293] της άριας, καθώς «παρεμβάλλει ανεπαίσθητα μιαν αμυδρή αίσθηση συμβατικότητας»[2294]. Ο συγγραφέας δεν παραλείπει ν' αναφερθεί στη ριζική διαφοροποίηση αυτού αναφορικά με τις προηγηθείσες ενότητες και εξ επόψεως ύφους, θεωρώντας αυτό ως «εξ ολοκλήρου διαφορετικό σε σχέση με το μεγαλύτερο μέρος αυτής»[2295]· ταυτόχρονα όμως επισημαίνει πως «ακόμη και εδώ δεν υπάρχουν παραχωρήσεις ρουτίνας σε περάσματα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα»[2296], καθώς ο συνθέτης και εν προκειμένω έχει δώσει ιδιαίτερη βαρύτητα στην απόδοση αυτής της ραγδαίας μεταβολής της ψυχολογίας του ήρωα. Επισημαίνοντας κατ' αρχάς με κατηγορηματικό τρόπο τη μουσική έκφραση που απαιτείται για την απόδοση της ενότητας – *cupo con ira* – αρκείται, κυρίως στο πρώτο οκτάμετρο, σε μια μελωδική γραμμή μάλλον «επίπεδη»[2297], με κύριο χαρακτηριστικό της τους επαναλαμβανόμενους φθόγγους. Ο Stiffelio ακούγεται περισσότερο ως ένας ιερέας που επιτιμά μια γυναίκα που αμάρτησε, παρά σαν ένας απατημένος σύζυγος, ενώ αντίθετα η ορχηστρική συνοδεία, με την αδιάκοπη ροή τριήχων από τα έγχορδα, αναλαμβάνει να αποδώσει την οργισμένη ατμόσφαιρα που κυριαρχεί επί σκηνής[2298].

Περισσότερο εκδηλωτικός ακούγεται ο ήρωας στο δεύτερο οκτάμετρο, όταν μανιώδης στρέφεται κατά εαυτού. Χαρακτηριστική εν προκειμένω μια απότομη μετάβαση στην υψηλότερη περιοχή της φωνητικής του έκτασης, αρχής γενομένης με μια μεγάλη $6^{η}$, στο $Φα^{3}$ δίεση. Ο A. Basevi ωστόσο, θεωρεί πως ο σταθερός, ισομερής ["even-note"] ρυθμός του […] ταιριάζει καλύτερα στο να εκφράζει γαλήνια ερωτικά συναισθήματα ή φιλία, παρά θυμό». Αναφέρει μάλιστα ως παραδείγματα ένα απόσπασμα απο την καμπαλέττα του Nottingham "Qui ribelle ognum ti chiama", από τον *Roberto Devereux* του Donizetti, καθώς και ένα από το ντουέττο "Sai com' arde in petto mio", ανάμεσα στον Giorgio και στην Elvira, από το *I puritani* του Bellini. Ο συγγραφέας επισημαίνει πάντως πως τα συγκεκριμένα κομμάτια «περιέχουν

[2291] Ό.π., σελ. 208.
[2292] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 274.
[2293] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 461.
[2294] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 274.
[2295] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 461.
[2296] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 274.
[2297] Πρβλ. «Το φωνητικό μέρος, […], παραμένει περιέργως επίπεδο και συγκρατημένο […]» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 461)
[2298] Πρβλ. «Η συγκρατημένη μελωδική γραμμή πάνω από την εξημμένη ενορχήστρωση προσαρμόζεται απόλυτα στη σκιαγράφηση της διάθεσης και του χαρακτήρα του ήρωα» («Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 274).

μεγαλύτερη ποικιλία, ενώ σ' αυτήν την καμπαλέττα, η ομοιομορφία ανέρχεται σε τέτοιο επίπεδο, που σχεδόν τα μισά μέτρα περιλαμβάνουν τέσσερις ίδιες νότες, επιφέροντας ανία μάλλον, παρά απόλαυση»[2299]. Ο D. Kimbell εξ ετέρου, εστιάζει στην «αυθεντικότητα» της ορχηστρικής συνοδείας – κάτι που επισημαίνει γενικά σε ολόκληρο τον *Stiffelio*, όπου «ακόμη κι όταν μουσικό κείμενο και ενορχήστρωση είναι γενικά συμβατικά, ο Verdi έχει πάντα την τάση να μας εκπλήσσει με τις λεπτομέρειες της τεχνοτροπίας του». Στο συγκεκριμένο τμήμα της άριας ειδικότερα, όπου κατά τον μελετητή «η κυρίαρχη ιδέα που κρύβεται πίσω από τη μουσική είναι η ασυμφωνία ανάμεσα στη δήθεν αυτοσυγκράτηση του Stiffelio (μελωδική γραμμή) και στην εσωτερική βάσανο, από την οποία στην πραγματικότητα υποφέρει (ορχηστρική συνοδεία), […] η εμφανής σχηματοποίηση του μουσικού κειμένου συνεχώς ποικίλει μέσα από μικρότερες φωτεινές πινελιές – συγκοπτόμενα όμοια με αναστεναγμούς σχήματα και χρωματικές κλίμακες σε διάφορες μορφές»[2300].

Ως εντελώς διαφορετική περιγράφεται η πρώτη αυτή συνάντηση του κεντρικού ήρωα του έργου με την σύζυγό του, στην αντίστοιχη Α΄ Πράξη και Σκηνή στο κείμενο της *αναθεωρημένης εκδοχής* της όπερας (*Aroldo*). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Budden, «ο Aroldo είναι ένας στρατιώτης, όχι ένας άνθρωπος του Θεού». Ως εκ τούτου «δεν νιώθει κανέναν προβληματισμό για τις αμαρτίες του κόσμου, που να του δημιουργεί σύγχυση στη συζήτησή του με τη Mina. Η μόνη του σκέψη είναι αυτή της χαράς για την επιστροφή στο σπίτι έπειτα από πολλές κακουχίες, στην αγκαλιά μιας πιστής και αγαπημένης συζύγου»[2301].

Έπειτα από ένα σύντομο *arioso recitativo*[2302] ενώπιον του ερημίτη Briano**,** αρκείται να περιγράψει στη Mina «πώς, καθώς πολεμούσε κάτω από τον καυτό ήλιο της Συρίας, και ενώ έκειτο πληγωμένος στο χείλος του θανάτου, η σκέψη του ήταν στραμμένη προς εκείνην»[2303]. «Ως εκ τούτου», αναφέρει ο Budden, «αυτό που χρειάζεται είναι μια κανονική καβατίνα (*Sotto il sol di Siria ardente*), στην οποία μπορούμε κατά βάσιν να επισημάνουμε τους μάλλον αδέξιους ατόνιστους χρόνους, που όμως είναι αναγκαίοι προκειμένου να επανέλθει η ορχηστρική μελωδία της οβερτούρας ως μέσον για την απόδοση οκτασύλλαβου [ottonario] στίχου»[2304].

Ανάλογα η μουσική απόδοση της πρώτης αυτής ενότητας της άριας είναι απλούστερη της αντίστοιχης στην πρότερη εκδοχή της όπερας: η απουσία εδώ του έντονου ηθικού προβληματισμού του Stiffelio έχει ανάλογο αντίκτυπο στη μουσική του συνθέτη, με την αποφυγή των πολλαπλών μεταβολών τόσο σε επίπεδο τονικού πλαισίου, όσο και επεξεργασίας και ανάπτυξης της μελωδικής γραμμής. Μολονότι το «εξωτερικό σχήμα» (μορφή) του παρόντος τμήματος παρουσιάζεται σχεδόν ταυτόσημο με εκείνο του *Stiffelio*, αποτελούμενο από δυο περιόδους, η διαφορά ως προς το ύφος είναι αισθητή: το ταραχώδες *allegro* του Stiffelio αντικαθίσταται εδώ από ένα ήπιο *andante*, ενώ η ιδιάτερα ενδιαφέρουσα τόσο από μελωδική, όσο και από αρμονική άποψη τελική πτώση στην άρια του πάστορα αντικαθίσταται από μια μάλλον κοινότοπη cadenza, που «μας θυμίζει ότι ακόμη βρισκόμαστε στη δεκαετία του 1850»[2305] (Ricordi, σελ. 26, μ. 10 – σελ. 29, μ. 3).

[2299] Ό.π., σελ. 154-155.
[2300] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 410.
[2301] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 276-277.
[2302] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden**,** αναφορικά με την Σκηνή (*Scena*) που προηγείται της καβατίνας του Aroldo (*The Operas*…Vol. 2, σελ. 342).
[2303] Αυτόθι.
[2304] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 277.
[2305] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 342.

Με εξαίρεση τη μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα και την αντικατάσταση του ισοκράτη της Τονικής από έναν στη Δεσπόζουσα στα πρώτα 7 μέτρα[2306], η αναφορά του Aroldo στην επέτειο του γάμου του, όπως και αυτή στο πρόσωπο της μητέρας του αποτελούν το μοναδικό τμήμα της άριας στο οποίο «λόγος και μελωδία είναι τα αυτά όπως στο αντίστοιχο σημείο στον *Stiffelio* […]»[2307], ενώ η απουσία του γαμήλιου δακτυλιδιού στο χέρι της συζύγου του αποτελεί ανάλογα δυσάρεστη έκπληξη και για τον Aroldo. Οι σημαντικές διαφορές, ωστόσο, μεταξύ των κειμένων των δυο εκδοχών στο τμήμα της άριας που προηγείται, έδωσαν την αφορμή στον συνθέτη να ζητήσει από τον Piave, γράφοντάς του από το Παρίσι, μια διαφορετική cabaletta[2308]. Το «ξέσπασμα» του Aroldo διαφέρει, εν μέρει τουλάχιστον, εκείνου του πάστορα προκατόχου του, καθώς από το πρώτο τετράστιχο της καμπαλέττας απουσιάζει οποιοσδήποτε υπαινιγμός για την ενοχή της συζύγου του: «οι υποψίες του είναι ακόμη συγκεχυμένες, αν και εμμένει σε αυτές»[2309]. Πάντα κατά τον Budden, «η "υποκριτική" καμπαλέττα της άριας του Aroldo αναβάλλει τα ξεσπάσματα του θυμού του σε μια περισσότερο κατάλληλη στιγμή, σε αντίθεση με το περισσότερο νευρώδες "Ah v' appare in fronte scritto" του Stiffelio»[2310]. Οι ευχές του στην δεύτερη στροφή για μια «φοβερή τιμωρία» δική του και της Mina, την οποία τιμωρία μάλιστα κρίνει ως προτιμότερη της απώλειας του δακτυλιδιού, αντανακλούν ανάλογες επικλήσεις του Stifellio στο καταληκτικό τμήμα της άριάς του:

Pria che smarrirlo un fulmine

piombar dovea su noi;

dovea gli abissi suoi

aprir la terra a me.

Ανταποκρινόμενος ο συνθέτης άμεσα στα καινούργια δεδομένα του λιμπρέττου, αποδίδει τους στίχους της καμπαλέττας με μουσική αισθητά διαφοροποιημένη εκείνης της προηγηθείσας εκδοχής. Η έντονη διαφορά ύφους γίνεται αντιληπτή ήδη από την εισαγωγική φράση της ορχήστρας, πάνω σε ένα μοτίβο που ανακαλεί εκείνο της καμπαλέττας από το ντουέττο της *Violetta* με τον *Germont* στη Β΄ Πράξη της *Traviata*: «η πληθωρική χρήση των ξυλίνων πνευστών σε τρίτες» αντικαθιστά «τα φλογερά ξεσπάσματα του Stiffelio»[2311]. Η «επίμονη εναλλαγή "parlante" και "cantabile"» ωστόσο, επισημαίνεται από τον Budden ως ένα στοιχείο που προσδίδει στο κομμάτι έναν χαρακτήρα «εξ ολοκλήρου δικό του»[2312], ενώ η θεματική του οικονομία, με τη συνεχή επανάληψη της παραπάνω εισαγωγικής φράσης, συνδυαζόμενη με την επίσης επαναλαμβανόμενη υπόμνηση του ήρωα πορς τη σύζυγό του για το «μοιραίο» της απώλειας του δακτυλιδιού, αποτελεί, κατά τον ίδιο μελετητή, «μια πρώτη γεύση του φοβερού σαρκασμού με τον οποίο ο Otello θα λοιδωρήσει τη γυναίκα του για την απώλεια του μαντηλιού»[2313] (Ricordi, σελ. 32, μ. 9 – σελ. 34, μ. 1).

[2306] Αυτόθι, σελ. 343.
[2307] Αυτόθι.
[2308] Αυτόθι, σελ.343-344.
[2309] Του ιδίου, «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 278.
[2310] Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 244.
[2311] Του ιδίου, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ.344.
[2312] Αυτόθι.
[2313] Αυτόθι.

Τόσο οι τύψεις και η αισχύνη για το αμάρτημα που έχει διαπράξει, όσο – και κυρίως – ο θυμός και οι απειλές του συζύγου της, έχουν οδηγήσει τη Lina σε ένα αδιέξοδο. Η επικοινωνία της με τον Θεό αποτελεί ως εκ τούτου γι' αυτήν μοναδική ευκαιρία για λίγη εσωτερική γαλήνη, μάλιστα τώρα που αισθάνεται εντελώς μόνη και απροστάτευτη:

Questa misera tradita

niuno in terra può salvar!

Το κείμενο της προσευχής (*Preghiera*) της ηρωίδας που έπεται της άριας του Stiffelio στην Α΄ Πράξη της όπερας είναι ιδιαίτερα λιτό, εκφράζοντας ωστόσο μια βαθειά θρησκευτική πίστη και προσεγγίζοντας άμεσα την ψυχολογία της ήρωίδας. Πρώτο μέλημά της είναι να εκφράσει την άμεση ανάγκη επικοινωνίας της με τον Θεό, ταπεινώνοντας εαυτήν ενώπιόν Του και αφήνοντας να φανεί η συντριβή της – *A te ascenda, o Dio clemente, / il sospiro, il pianto mio* – ενώ στους αμέσως επόμενους δυο στίχους καθιστά σαφές πως βασικό μέλημά της δεν είναι η «συγκάλυψη» μιας αμαρτίας, αλλά η αποκατάσταση της σχέσης της τόσο με τον Θεό, όσο και με τον σύζυγό της. Εμμέσως πλην σαφώς βλέπει στην διαπραχθείσα από αυτήν αμαρτία όχι απλά μιαν ηθική εκτροπή ή την παράβαση μιας διάταξης του «ηθικού» νόμου, αλλά τον κλονισμό μιας σχέσης˙ επιπλέον δε, εξαρτά τη συζυγική της σχέση όχι από την τήρηση κάποιων ηθικών δεσμεύσεων, αλλά από τον ίδιο το Θεό. Ως εκ τούτου, η αποκατάσταση και διατήρηση αυτής, θεωρείται από αυτήν ως αποτέλεσμα και μόνο της συγχώρησής της από Αυτόν:

tu perdona alla dolente

ed ei pur perdoni, o Dio!

Η ηθική υπεροχή της έναντι του ιερέα συζύγου της είναι εμφανής ιδιαίτερα στους δυο καταληκτικούς στίχους της προσευχής, όπου από την αποκατάσταση ή όχι της σχέσης της, εξαρτά ευθέως την ίδια της την ύπαρξη. Ενδεχόμενη «αδυναμία» συγχώρησής της, μπορεί να ισοσταθμιστεί μόνο με απώλεια αυτής της ζωής της:

Perdonata, perdonata, o colla vita

possa l' onta cancellar!

Στην πραγματικότητα οι παραπάνω δυο στίχοι βρίσκονται στον αντίποδα εκείνων του δεύτερου τετράστιχου της cabaletta του Stiffelio στην αμέσως προηγούμενη Σκηνή, όπου ο οργισμένος πάστορας εγκατέλειψε τη σκηνή στρεφόμενος επίσης κατά εαυτού και ευχόμενος την απώλεια της ίδιας του της ζωής, σε περίπτωση που οι υποψίες του για τη σπίλωση της οικογενειακής και ατομικής του υπόληψης αποδεικνύονταν αληθινές. Οι λόγοι του αυτοί ωστόσο ήταν μάλλον αποτέλεσμα μιας ασυγκράτητης οργής και μανίας για εκδίκηση, παρά «αποφάσεις» υπαρξιακού χαρακτήρα. Περαιτέρω, ο κήρυκας του ευαγγελίου της συγγνώμης, κατά τη στιγμή της δοκιμασίας όχι απλά λησμονεί τους πρότερους κατευναστικούς λόγους του, αλλά δεν στρέφεται ούτε επ' ελάχιστον προς το Θεό, προκειμένου να ζητήσει τη συνδρομή Του. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην με κάθε θυσία αποκατάσταση της ατομικής του αξιοπρέπειας. Τόσο η σχέση του με το Θεό, όσο και αυτή με τη σύζυγό του, θεωρούνται υπό αυτό το πρίσμα και μόνο.

Η μουσική απόδοση της *Preghiera* κατά πρώτο λόγο αντανακλά την ευλαβική, βαθειά θρησκευτική πίστη της Lina, ενώ η θέση της αμέσως μετά τη «θυελλώδη» καμπαλέττα του Stiffelio επιτρέπει να φανεί και η ουσιώδης διαφορά ανάμεσα σε μια κατ' επίφαση θρησκευτικότητα και στην ουσιαστική σχέση του ανθρώπου με τον Θεό (Ricordi, σελ. 108, μ. 16 – σελ. 111). Στοχεύοντας ο συνθέτης στο να αναδείξει την απόλυτα ειλικρινή, ανυστερόβουλη πίστη της ηρωίδας προς τον Θεό, την απόλυτη εξάρτησή της από το θέλημά Του και κυρίως το ταπεινό της πνεύμα ως τα κατ' εξοχήν νοήματα της *προσευχής* της, προκρίνει για τη μουσική απόδοση του σχετικού εξάστιχου «το απλούστερο σχήμα που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς: δυο παράλληλες φράσεις με κάθε μια να επαναλαμβάνεται (*a a b b* και coda)»[2314] ως το πλέον κατάλληλο για το απλό, απέριττο και χωρίς κομπασμούς περιεχόμενο της ικεσίας της. Ταυτόχρονα η διάφανη και λιτή ενορχήστρωση του κομματιού, βασισμένη σ' ένα pizzicato των βιολοντσέλλων συνδυασμένο με τους κρατημένους αρμονικούς φθόγγους από τα φαγκόττα και τα κόρνα[2315], επιτρέπει στη φωνή της ηρωίδας να ακουστεί με τη μέγιστη δυνατή ευκρίνεια.

Ακόμη περισσότερο εξαίρει την ευλαβική πίστη της Lina η περίτεχνη όσο και παραστατική μελωδική γραμμή του κομματιού: εκκινώντας από το σχετικά «χαμηλό» Σολ^3 η κίνηση της μελωδίας μοιάζει να αποδίδει επακριβώς τα σημαινόμενα στον σχετικό στίχο του λιμπρέττου, καθώς η προσδοκία της ηρωίδας να φτάσουν οι στεναγμοί της ως τον θρόνο του Θεού, εκφρασμένη με τη λέξη *ascenda*, εκφράζεται μέσα από μια εξαιρετικά ήπια ανιούσα κίνηση ως το Φα^4 και στη λέξη *Dio*. Την ίδια στιγμή το αρμονικό υπόβαθρο διαμορφώνεται έτσι ώστε να υπογραμμίσει με τη σειρά του τα εκφραζόμενα ευλαβικά συναισθήματα: κατάλληλη προς τούτο προκρίνεται η τονισμένη διαφωνία (*επέρειση*) της μεγάλης 7^{ης} (ελαττωμένης 8^{ης}), «σε Μπελλίνειο ύφος» κατά τον Budden[2316], που δημιουργεί ο παραπανω «κορυφαίος» φθόγγος της μελωδικής καμπύλης. Η έντονη όσο και ηδυπαθής αυτή διαφωνία ακούγεται ως ο απόηχος της ταπεινότητας που αισθάνεται η ηρωίδα έναντι του Θεού, αλλά και της γαλήνης που προσφέρει σ' αυτήν η αναφορά και μόνο του ονόματός Του στην αρχή της προσευχής της.

Στον αντίποδα της παραπάνω διαμόρφωσης της μελωδικής γραμμής στην αρχή του κομματιού βρίσκεται το μελωδικό ξεκίνημα της δεύτερης φράσης (*b*). Η επιτακτική ανάγκη της συγγνώμης εκφράζεται τόσο με την ξαφνική μετάβαση (κατά διάστημα 10^{ης}) στο Σολ^4, όσο και με την επαφή με την περιοχή της Σχετικής Ελάσσονος. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί και η κατάληξη της φράσης, με ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα στην υψηλή περιοχή της φωνητικής έκτασης που εγγίζει το Σι^4 ύφεση και μια αποκλιμάκωση μέσα από μια συνεχή κατιούσα χρωματική κίνηση με υπόβαθρο μια διαδοχή συγχορδιών 7^{ης} ελαττωμένης, «με εκείνες τις περίτεχνες πτωτικές αρμονίες, τις τόσο χαρακτηριστικές στον ώριμο Verdi»[2317].

[2314] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 461. Προφανώς είναι το απλό αυτό και απέριττο σχήμα της μορφής της συγκεκριμένης άριας που κάνει τον Osborne να την χαρακτηρίζει ως *όχι πρώτης τάξεως κομμάτι*, αν και «σε καμία περίπτωση αδιάφορο επί σκηνής» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 220).

[2315] Αυτόθι. Βλ. και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 132.

[2316] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 461.

[2317] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 132. Κατά τον Kimbell εξ ετέρου, αν και «πάντοτε η αρμονία του Verdi αποδεικνύεται ευρηματική», όμως είναι προς το τέλος της δεκαετίας του 1840 που συνεχώς βρισκόμαστε αντιμέτωποι με εναρμονίσεις που ανάγουν στον Chopin, το πνεύμα του οποίου «σίγουρα φαίνεται να αιωρείται» πάνω από την παρούσα «πτωτική χρωματική φράση» (*Verdi in thw Age*…, ό.π., σελ. 411).

Διαφορετικά παρουσιάζονται τα συναισθήματα της Mina, αντίστοιχης ηρωίδας στην 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης στην επανεπεξεργασμένη εκδοχή της όπερας (*Aroldo*), καθώς αντί της παραπάνω «διαδοχικής» θεώρησης της ψυχολογίας της μοιχαλίδος συζύγου, τόσο ο λιμπρεττίστας όσο και ο συνθέτης κρίνουν σκόπιμο να δώσουν μιαν όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα της δεινής θέσης στην οποία έχει περιέλθει η ηρωίδα, αμέσως έπειτα από το *Coro d' Introduzione*.

Ήδη από την πρώτη φράση του «recitativo των τύψεων»[2318], του οποίου η τοποθέτηση στο συγκεκριμένο σημείο έλαβε χώρα κατόπιν αιτήματος του συνθέτη προς τον λιμπρεττίστα[2319], η ηρωίδα αποκαλύπτει αυτοβούλως τα αίτια της ένοχης ταραχής που την διακατέχει, με πρώτο όλων το γεγονός ότι η ίδια δεν μπορεί να συμμετάσχει στη χαρά των προσκεκλημένων του πατέρα της για την επιστροφή του συζύγου της. Το ευφρόσυνο συμπόσιο προς τιμήν του άρτι αφιχθέντος Aroldo βιώθηκε από αυτήν ως «μαρτύριο»[2320]:

Il gaudio del convito,

onde si plaude al reduce mio sposo,

supplizio era per me!

Εξομολογουμένη στη συνέχεια τις τύψεις της συνειδήσεώς της, αποκαλύπτει από την αρχή της όπερας το προσωπικό της δράμα. Από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της στη σκηνή η ψυχολογία της συγκλίνει με εκείνην της Lina στο Κοιμητήριο: οι φοβερές ενοχές που κατατρύχουν την προκάτοχό της στην αρχή της Β΄ Πράξης στην πρότερη εκδοχή του έργου, βασανίζουν ήδη αυτήν, καθώς νιώθει το ατόπημά της να την κατατρέχει όπου κι αν σταθεί. Η αντιπαραβολή των σχετικών κειμένων των δυο εκδοχών του λιμπρέττου είναι χαρακτηριστική:

STIFFELIO. ATTO SECONDO LINA	*AROLDO*. ATTO PRIMO MINA
In ogni tomba sculto *in cifre spaventose* *il mio delitto io leggo!*	*Qual fantasima ovunque il mio delitto* *m' appar! Mi lacera il rimorso!* *Temo che ognun mi legga* *a lettere di fuoco scolpita in fronte* *la parola: Colpa!*

[2318] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (*The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 340)

[2319] Αυτόθι. Βλ. και σελ. 337.

[2320] Συγκρίνοντας ο Budden το συγκεκριμένο χορωδιακό με την αντίστοιχη *Introduzione* στον *Stiffelio* χαρακτηρίζει αυτό ως ανιαρό και τετριμμένο. Επισημαίνει ωστόσο την «έντονη αντίθεση» που δημιουργείται «ανάμεσα στο χαρούμενο καλωσόρισμα από τους φίλους του σταυροφόρου και στα συναισθήματα ενοχής και στις τύψεις της Mina» (όπως, εξάλλου, και «ανάμεσα στην αυστηρή ευσέβεια του Jorg και στην κοσμική ατμόσφαιρα» που τη διαδέχεται στην αρχική εκδοχή της όπερας), «τα οποία, μη διαμορφούμενα περαιτέρω και ενόσω προχωρεί η όπερα, μας παρουσιάζονται με όλη τους τη δυναμική από την αρχή του έργου». Ως εκ τούτου, «ο λόγος ύπαρξης του χορωδιακού του πιοτού (*Tocchiamo! A gaudio insolito*) είναι το να εξάρει την αγωνία της Mina με τον πλέον ανάγλυφο τρόπο» («Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 275). Ως «εντυπωσιακό πρελούντιο στο ταραχώδες recitativo της Mina» χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο χορωδιακό και ο C. Osborne (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 221).

Καθώς το κείμενο του λιμπρέττου εμβαθύνει στην ψυχολογία της ηρωίδας, η μουσική του απόδοση (στα πλαίσια του προαναφερθέντος *recitativo*) περιέχει ανάλογα ιδιαίτερα έντονες δραματικές αποχρώσεις. Αποτέλεσμα της όλης διεργασίας (και συνεργασίας) του λιμπρεττίστα με τον συνθέτη είναι η ανάδειξη της Mina ως μιας ηρωίδας με ισχυρή προσωπικότητα, ως της γυναίκας εκείνης «η οποία είναι προετοιμασμένη να αντιμετωπίσει τις συνέπειες της πράξης της από την αρχή»[2321]. Ο παρών εκτενής μονόλογός της αντιδιαστέλλει αυτήν με την προκάτοχό της, η οποία «έπρεπε να εξωτερικεύσει τις ενοχές της αρχικά στα πλαίσια ενός σεπτέττου, και έπειτα με διακεκομμένες φράσεις στα πλαίσια ενός χορωδιακού υποδοχής», ενώ «αποκτά οντότητα μόνο στο ντουέττο της Γ΄ Πράξης»[2322].

Την κατάλληλη ατμόσφαιρα για την απόδοση της ψυχολογίας της ηρωίδας δημιουργεί η διαρκείας 16 μέτρων ορχηστρική εισαγωγή με την αδιάκοπη, ταραχώδη κίνηση των εγχόρδων, άλλοτε με τη μορφή χρωματικών κλιμακοειδών περασμάτων κι άλλοτε με αρπισμούς συγχορδιών 7ης ελαττωμένης. Παράλληλα οι απότομες αυξομειώσεις της έντασης, με τις αναμενόμενες παρεμβάσεις των πνευστών στα σημεία των κορυφώσεων ταυτόχρονα με την καταιγιστική παρουσία της *ντιμινουίτας*, σκιαγραφούν το πορτραίτο μιας ηρωίδας, που εισβάλλει στη σκηνή ζητώντας απεγνωσμένα να αποθέσει το δυσβάσταχτο φορτίο της συνειδήσεώς της (Kalmus, σελ. 77-82, μ. 1).

Η μουσική απόδοση και της πιο μικρής φράσης αποδεικνύεται ιδιαίτερα επιμελημένη, αρχής γενομένης από το πρώτο απρόσμενο ξέσπασμα *Ciel, ch' io respiri*: το Σολ^4, ως η 7η της συγχορδίας της Δεσπόζουσας κάνει τη φράση να «αναδύεται» από τον από τον προηγηθέντα αρπισμό, καθιστώντας έτσι την ορχήστρα αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τη σκηνική δράση. Ένα άλλο ξέσπασμα, αυτή τη φορά από μόνη την ορχήστρα και πάλι σε αρμονία 7ης ελαττωμένης οδηγεί στην περιγραφή των *φοβερών φαντασμάτων*, που καταδιώκουν αδιάκοπα την ηρωίδα. Η μελωδική γραμμή της Mina γίνεται τώρα περισσότερο παραστατική, με επαναλαμβανόμενους φθόγγους σε παρεστιγμένες ρυθμικές αξίες, ενώ η ανιούσα κίνηση κατά ημιτόνιο από φράση σε φράση οδηγεί αργά αλλά σταθερά σε κλιμάκωση της δραματικής έντασης.

Το συνοδευτικό πλαίσιο κατά την απόδοση των παραπάνω στίχων παρουσιάζει ανάλογο ενδιαφέρον: μια μελωδική γραμμή με μεγάλες αξίες στο μπάσσο, κινούμενη παράλληλα με τη γραμμή της ηρωίδας αλλά προς την αντίθετη κατεύθυνση, μοιάζει απόηχος των όσων αυτή εξομολογείται, σαν η άβυσσος στην οποία αφήνεται να βυθιστεί, έρμαιο των τύψεων που την καταδιώκουν. Κάθε κίνηση τόσο της μελωδίας, όσο και του μπάσσου, επισημαίνεται με παρεμβάσεις συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, που προετοιμάζουν για ένα ακόμη *ff* ξέσπασμα της ηρωίδας, ομολογία απερίφραστη της ενοχής της – *colpa!*. Η συγκεκριμένη κορύφωση, αποδιδόμενη με δυο «άλματα» ανάμεσα στα άκρα της φωνητικής έκτασης της σοπράνο, δεν αφήνουν την παραμικρή αμφιβολία για την πρόθεση του συνθέτη να δώσει στη ηρωίδα του χαρακτήρα μιας «πλήρους δραματικής σοπράνο»[2323], ενώ οι συνεχώς παρεμβαλλόμενες ντιμινουίτες ανατρέπουν το τονικό πλαίσιο, με την τελευταία εξ αυτών να «λύνεται» στην τονική της «μακρινής» Φα δίεση ελάσσονος (Kalmus, σελ. 82, μ. 2 – σελ. 87).

Την ενότητα του μέρους ωστόσο διασφαλίζει η επανάληψη από την ορχήστρα της εισαγωγικής φράσης, που όμως τώρα λειτουργεί ως υπόβαθρο για την απόδοση της καταληκτικής φράσης της Σκηνής, δραματική απόληξη της οδύνης της ηρωίδας: *Mi*

[2321] J. Budden, *The Operas…*Vol. 2, ό.π., σελ. 341. Βλ. και R. Parker, The New Grove…, ό.π., σελ. 174.
[2322] J. Budden, *The Operas…*Vol. 2, ό.π., σελ. 340-341 (βλ. και υποσημ.*).
[2323] Αυτόθι, σελ. 341.

lacera il rimorso. Η πτώση με την οποία ολοκληρώνεται το δραματικό αυτό recitativo ουδόλως υστερεί σε παραστατικότητα συγκρινόμενη με την προηγηθείσα μουσική επεξεργασία, καθώς δεν πρόκειται για μια συνήθη κατάληξη, αλλά για την απόδοση της βαθμιαίας ελάττωσης της ψυχικής έντασης της ηρωίδας, που για άλλη μια φορά διαπιστώνει το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει. Το ενδιαφέρον της ορχηστρικής συνοδείας παραμένει κι εδώ αμείωτο, καθώς το μοτίβο της ανιούσας χρωματικής κλίμακας μεταφέρεται αρχικά στην υποκείμενη οκτάβα και κατόπιν αποδομείται σε ένα εναλλασσόμενο ποίκιλμα στον φθόγγο της Δεσπόζουσας. Αναμφίβολα ωστόσο το φωνητικό μέρος αναδεικνύεται και εδώ ως η πεμπτουσία της όλης μουσικής επεξεργασίας: προσβλέποντας και πάλι ο συνθέτης στις εκφραστικές ικανότητες μιας δραματικής σοπράνο, κρίνει σκόπιμο να επαναλάβει τον παραπάνω στίχο κατά μια 8η χαμηλότερα, διατηρώντας έτσι άρρηκτο τον δεσμό φωνητικής και ορχηστρικής γραφής, ενώ το ύφος της ημίπτωσης συνάδει με την αγωνία και απορία που απηχείται από τα επαναλαμβανόμενα *ohime* της ηρωίδας (Kalmus, σελ. 88-89, μ. 4).

Η *Preghiera* που ακολουθεί θεωρούμε πως μας επιτρέπει να εκλάβουμε τη συγκεκριμένη Σκηνή ως τρόπον τινα αντίστοιχη εκείνης που έπεται της Σκηνής και Άριας του Stiffelio στην Α΄ Πράξη της πρότερης εκδοχής της όπερας[2324]. Παράλληλα ωστόσο η αντιπαραβολή των δυο Σκηνών και των κειμένων *προσευχής* που έπονται αποκαλύπτει μιαν αξιοσημείωτη μεταβολή στον τρόπο γραφής του συνθέτη, συνισταμένη σε μια περισσότερο προσεκτική και διεξοδική εμβάθυνση στην ψυχολογία των πρωταγωνιστούντων προσώπων, ταυτόχρονα με μια στροφή προς περισσότερο ελεύθερες μορφές έκφρασης, με μοναδικό γνώμονα την απόδοση των σημαινομένων του λιμπρέττου.

Καθώς, όπως ήδη έχουμε επισημάνει, η κεντρική ηρωίδα της εκδοχής του *Aroldo* σκιαγραφείται με πολύ εντονώτερα χρώματα σε σχέση με την προκάτοχό της από την πρώτη στιγμή της σκηνικής της παρουσίας, είναι αναμενόμενο οι πρώτες διαφορές ανάμεσα στα δυο μέρη να εντοπίζονται κατά πρώτο λόγο στη *Σκηνή* που προηγείται της άριας: το recitativo της Lina είναι ιδιαίτερα συνοπτικό, ενώ οι διακυμάνσεις της έντασης, ο αρμονικός ιστός και η συμμετοχή της ορχήστρας δεν επιφυλάσσουν ιδιαίτερες εκπλήξεις˙ συγκρινόμενο δε με αυτό της Mina, μοιάζει μικρογραφία αυτού. Αντίθετα το κείμενο της παρούσης *Preghiera* εμφανίζεται πολύ περισσότερο συνοπτικό εκείνου της αντίστοιχης στον *Stiffelio*[2325], με λεπτότερες αλλά και λιτότερες εκφράσεις, καθώς και με μια διάθεση μάλλον «ηρωική», καθώς η Mina δεν φαίνεται να παραιτείται, δεν θέτει το δίλημμα της «άφεσης» του αμαρτήματός της ή της απώλειας της ζωής της. Η ηρωίδα θεωρεί βέβαιο το ότι ο Θεός μπορεί να «διαβάσει» τι κρύβει στην καρδιά της, *κυρίως όμως ότι γνωρίζει τη μετάνοιά της*. Ως εκ τούτου θεωρεί περιττές τις πολλές αναφορές στα όσα βιώνει˙ γι' αυτήν προέχει κυρίως η λύτρωση, η συγχώρηση μιας αμαρτίας. Τελικά η προσευχή της φαίνεται ν' αποτελεί γι αυτήν περισσότερο μιαν αφορμή για μια αναθέρμανση της σχέσης της με τον Θεό, αλλά σε *υπαρξιακό* επίπεδο, και όχι ως αποκατάσταση μιας παρανομίας, ως παραγραφή ενός αδικήματος. Είναι χαρακτηριστικό πως ολοκληρώνει την προσευχή της αρκουμένη στην επίμονη επανάληψη της έκκλησής της – *Salvami tu!*:

[2324] Κατά τον Osborne «η εκφραστική αλλά και συγκρατημένη προσευχή» της Mina «αντικαθιστά την προσευχή στον *Stiffelio*» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 221).

[2325] Υπενθυμίζοντας ο A. Basevi πως στην παρούσα εκδοχή η προσευχή της Lina αφαιρέθηκε, αναφέρει χαρακτηριστικά πως «στη Mina […] δίδεται μια συντομότερη προσευχή», η οποία κατ' αυτόν «είναι απόδοση αυτού που στο κείμενο του λιμπρέττου εμφανίζεται σαν κάτι περισσότερο από τρεις στίχοι recitativo» (ό.π., σελ. 238).

Salvami tu, gran Dio!

Tu che mi leggi in core

e sai l' angoscia,

e il pentimento mio!

Η σύνδεση της *Preghiera* με το recitativo επιτυγχάνεται με περισσότερο άμεσο, «φυσικό» τρόπο σε σχέση με την αντίστοιχη στην πρότερη εκδοχή, συμβάλλει δε σ' αυτό κατά κύριο λόγο η ανιούσα κίνηση ημιτονίου της μελωδικής γραμμής από το recitativo προς την άρια, σε αντίθεση με την κατιούσα 8η της αρχικής εκδοχής. Η σχέση της τονικότητας της Ρε μείζονος σε σχέση με το όλο τονικό πλαίσιο του recitativo είναι διττή, καθώς πρόκειται αφ' ενός μεν για την Μείζονα Τονική της τονικότητας που το εισήγαγε, αφ' ετέρου δε για την αρμονία της VI βαθμίδας της καταληκτικής Φα δίεση ελάσσονος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η σχέση ανάμεσα στα δυο μέρη να παρουσιάζεται στην συγκεκριμένη εκδοχή του έργου συνθετότερη: έχοντας αρχικά ο συνθέτης αποδώσει το αίσθημα ανακούφισης από την αναπεμπόμενη προσευχή μέσα από την παραδεδομένη αντίθεση μείζονος- ελάσσονος, προσδίδει στο παραπάνω αίσθημα και έναν χαρακτήρα ευχάριστης έκπληξης, αποδιδόμενο μέσα από τη σύνδεση της βαθμίδας της Δεσπόζουσας με αυτήν της VI βαθμίδας.

Ως «απλή και συνοπτική», αλλά και «μεγαλοπρεπέστερη» χαρακτηρίζει την Preghiera της Mina και ο J. Budden[2326]. Πρέπει, ωστόσο, να επισημάνουμε τόσο τον πολυποίκιλο αρμονικό της διάκοσμο, όσο και την περίτεχνη μελωδική ανάπτυξη των φράσεων, μη υποκείμενη σε καθιερωμένα σχήματα και μορφές. Αναμφισβήτητα πρόκειται για κάτι εντελώς νέο, που με εξαίρεση την εισαγωγική τετράμετρη φράση, δεν παρουσιάζει την παραμικρή ομοιότητα με την απλή μορφή της αντίστοιχης *προσευχής* της Lina.

Επιθυμώντας να διεισδύσουμε στα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου, κυρίως όμως ακολουθώντας την πορεία της μελωδικής γραμμής σε συνάρτηση με την αρμονική επεξεργασία, διακρίνουμε στο διαρκείας μόλις 29 μέτρων κομμάτι *τρεις* επιμέρους ενότητες, παράλληλα με μια ομαλή κλιμάκωση και αποκλιμάκωση της έντασης.

Τυπικά θρησκευτικού χαρακτήρα το εισαγωγικό τετράμετρο, διακρίνεται για την απλότητα μελωδικής γραμμής και αρμονικής επεξεργασίας: αποφεύγοντας έντονες αποχρώσεις και δυναμικές, ο συνθέτης περιορίζει τη φωνή της ηρωίδας στην «κεντρική» περιοχή της έκτασης της σοπράνο, ενώ η άνοδος στο Μι^4 αποσκοπεί αποκλειστικά και μόνο στην επίκληση του ονόματος του Θεού. Θρησκευτικό και το στυλ της αρμονικής επεξεργασίας, καθώς και η απόδοσή της από την ορχήστρα: η μελωδική γραμμή της ηρωίδας φέρεται από συμπαγείς συγχορδιακούς σχηματισμούς, που δημιουργούν άμεσα την αίσθηση χορικού. Η όλη εναρμόνιση περιορίζεται στις πλέον χαρακτηριστικές συγχορδιακές συνδέσεις, πραγματοποιούμενες για τα πρώτα 3 μέτρα πάνω από έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Τονικής. Αποδίδοντας το όλο αρμονικό πλαίσιο τα ξύλινα πνευστά με τη σύμπραξη των βιολοντσέλλων και των κοντραμπάσσων, κάνουν «κάθε συγχορδία να ηχεί έτσι, σα να δίδει τον ήχο ενός οργάνου»[2327] (Kalmus, σελ. 89, μ. 5-8).

Παρόμοια η αρχή και της *δεύτερης* ενότητας, αποτελουμένης από τα επόμενα 12 μέτρα και με την οποία ολοκληρώνεται κατά βάσιν η απόδοση του ποιητικού κειμένου.

[2326] *The Operas*… vol. 2, ό.π., σελ. 341. Βλ. και *Verdi*, ό.π., σελ. 244.

[2327] Budden, *The Operas*… vol. 2, ό.π., σελ. 341.

Η πίστη της ηρωίδας σ' έναν Θεό καρδιογνώστη, καθώς και η *προσωπική* αναφορά της σε Αυτόν εμπνέει τώρα στον συνθέτη μιαν εκτενέστερη μελωδική και αρμονική ανάπτυξη της φράσης. Η αναφορά της Mina στην αισχύνη εξαιτίας του ηθικού της ατοπήματος κρίνεται σκόπιμο να αποδοθεί με μια ανιούσα μελωδική κίνηση που καταλήγει σε ένα εκτενές Φα^4 δίεση. Θεωρούμε ωστόσο πως το ενδιαφέρον αυτής της κάπως παρατεταμένης κορύφωσης έγκειται κυρίως στην αρμονική της επεξεργασία, καθώς και στην «ώθηση» που δημιουργεί για περαιτέρω μελωδική και αρμονική ανάπτυξη, διαταράσσοντας την αναμενόμενη για κομμάτι θρησκευτικού περιεχομένου συμμετρία. Η επεξεργασία αυτή συνίσταται από μια αρμονική αλυσσίδα με παρενθετικές δεσπόζουσες, ενώ η ημιτελής πτώση στο 6^{ο} μέτρο ουδόλως ανακόπτει τη μελωδική ροή, καθώς στην πραγματικότητα δίδει την αίσθηση μιας καινούργιας αρχής. Η αναφορά της ηρωίδας στη μετάνοιά της οδηγεί τη μελωδία στο κέντρο της φωνητικής έκτασης, όμως γρήγορα η βαθειά εσωτερική της ανησυχία την οδηγεί σε μια διακριτική κραυγή πόνου και αγωνίας, που στη μελωδία γίνεται αισθητή χάρη σε μια καινούργια αρποειδή ανάβαση ως το Σολ^4. Η συνεχής παράθεση συγχορδιών σε ρόλο παρενθετικής Δεσπόζουσας, και συχνά με τη μορφή *ντιμινουίτας* (με πιο χαρακτηριστική εκείνη στην αρχή του στίχου) διατηρούν σταθερή την αίσθηση της αναζήτησης της λύτρωσης, όπως αυτή εκφράζεται από την ηρωίδα. Πολύ περισσότερο όμως δίδει αυτή την αίσθηση ο τελευταίος στίχος – *Salvami tu, gran Dio!* : η απόδοσή του επαφίεται από τον συνθέτη αποκλειστικά στις φωνητικές ικανότητες της Mina, καθώς θέλει αυτήν να τον τραγουδήσει χωρίς την υποστήριξη της ορχήστρας. Η όμοια με *cadenza* μελωδική κατάληξη είναι σχετικά απλή, αποτελούμενη κυρίως από αρπισμούς των συγχορδιών εκείνων που είναι αναγκαίες για την πραγματοποίηση πτώσης. Η μετάβαση όμως της γραμμής σε ιδιαίτερα χαμηλά επίπεδα της φωνητικής έκτασης της σοπράνο δίδει σ' αυτήν έντονο δραματικό χαρακτήρα, αποκαλύπτοντας την ουσιαστική σχέση της ηρωίδας με τον Θεό, που εδώ εκφράζεται ως αίτημα για λύτρωση και σωτηρία (Kalmus, σελ. 89, μ. 9 – σελ. 90).

Ακόμη περισσότερο απηχείται η υπαρξιακή αγωνία της Mina στην απαράμιλλης εκφραστικότητας coda, που θα χαρακτηρίζαμε και ως *τρίτη* ενότητα της άριας και όπου ο παραπάνω στίχος-επίκληση ακούγεται δις από την ηρωίδα (Kalmus, σελ. 91-92). Η μελωδία μεταβαίνει και πάλι στην υψηλότερη περιοχή της φωνητικής έκτασης, ενώ ο εμπλουτισμός της από αλλοιωμένους φθόγγους προσδίδει σε αυτήν περισσότερο λυρικό, παρά θρησκευτικό χαρακτήρα. Ανάλογης σημασίας και το *crescendo* προς το μέσον της φράσης, που επιπροσθέτως δίδει σ' αυτήν και έναν τόνο μεγαλοπρεπείας. Δεν παραθεωρείται ωστόσο και η θρησκευτική διάσταση του στίχου: προς την κατεύθυνση αυτή φαίνεται να συμβάλλει η απόδοση της επίκλησης στον αυτό φθόγγο, με όλο και περισσότερη αποδυνάμωση της έντασης.

Το αρμονικό υπόβαθρο της όλης φράσης φαίνεται κατ' αρχάς απλούστερο, αποτελούμενο και πάλι από έναν ισοκράτη στην Τονική και από μια δευτερεύουσα ανιούσα μελωδική γραμμή, που καθιστά ευδιάκριτη η αρχή της από οξυμμένο φθόγγο της τονικότητας (Λα δίεση). Παράλληλα είναι εμφανής η επιθυμία του συνθέτη να υπογραμμίσει και μέσα από την αρμονία τη δίψα της ηρωίδας για λύτρωση: η ξαφνική «ακινητοποίηση» της μελωδίας που επιφέρει η απόδοση του στίχου από έναν και τον αυτό φθόγγο εξισορροπείται από την απροσδόκητη εμφάνιση της Τονικής της Φα δίεση Μείζονος, που διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον κατά την πτώση.

Η ορχήστρα δεν θα μπορούσε να μείνει αμέτοχη σ' αυτήν την εξαιρετική έκφραση υπαρξιακής αγωνίας: ο ρόλος της παύει πλέον να είναι αυτός της απλής συνοδείας, καθώς τα ψηλότερα έγχορδα ενσωματώνονται με τη φωνή της ηρωίδας, διπλασιάζοντάς την και στην υπερκείμενη 8^{η}. Το δραματικό ύφος του κομματιού όμως γίνεται ακόμη περισσότερο εμφανές στην αυτούσια επανάληψη της φράσης στην

υποκείμενη 8η. Ο συνθέτης εναποθέτει και πάλι την ανάδειξη του βαθύτερου νοήματος της μουσικής στις δυνατότητες μιας φωνής δραματικής σοπράνο, ζητώντας την *ppp* απόδοση μιας τόσο «χαμηλής» γραμμής. Η ολοκλήρωση του κομματιού με την επανάληψη και πάλι της έκκλησης για σωτηρία – *salvami tu!* – τώρα στο ιδιαίτερα «χαμηλό» Ρε[2] και στα πλαίσια μιας συμβατικής «εκκλησιαστικής πτώσης», ακούγεται σαν προάγγελος της ανάλογης επίκλησης της θείας χάριτος από την σοπράνο στην κατά πολύ μεταγενέστερη *Messa da Requiem*.

Στο Finale Primo ο Stiffelio δείχνει να οριστικοποιεί τα συμπεράσματά του και να προβαίνει πλέον σε συγκεκριμένες ενέργειες, συμπεριφερόμενος ενώπιον των καλεσμένων του με τρόπο που εκθέτει τόσο τον ίδιο, όσο και τη σύζυγό του. Παράλληλα διακρίνουμε στη συμπεριφορά του αυτή και ένα τραγικό στοιχείο: ενώ στην πραγματικότητα οι υποψίες του είναι απολύτως δικαιολογημένες, εξ αιτίας μιας εσφαλμένης εντυπώσεως και εκτιμήσεως από την πλευρά του πνευματικού του καθοδηγητή, στρέφεται ενάντια σε «λάθος πρόσωπο», θεωρώντας τον Federico ως αυτουργό της σπίλωσης της οικογενειακής και προσωπικής του τιμής και υπόληψης. Κατ' εξοχήν δραματικό στοιχείο της Σκηνής ωστόσο αναδεικνύεται η ραγδαία μεταβολή της στάσης του έναντι των ανθρώπων. Ο άλλοτε συμπονετικός, μειλίχιος και μακρόθυμος κήρυκας του Ευαγγελικού λόγου, συλλαμβάνεται να πέφτει στο «παράπτωμα» της ασυμφωνίας λόγου και έργων.

Όντας εγκλωβισμένος σ' ένα φοβερό αδιέξοδο, αναζητεί μια «λύση» μεταφέροντας το πεδίο της δράσης στον «φυσικό» χώρο άσκησης του λειτουργήματός του, που δεν είναι άλλος από τον ναό, τον *οίκο του Κυρίου*, επιλέγοντας τεχνηέντως ως θέμα του κηρύγματός του αυτό της *προδοσίας του Ιησού*: «Del perfido Giuda / il vil tradimento»[2328].

Το ανυποψίαστο πλήθος επικροτεί την επιλογή του παραπάνω θέματος, αγνοώντας ωστόσο το πραγματικό κίνητρο του πάστορα. Το προσωπικό δράμα του ιερέα Stiffelio όμως βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη: ο κήρυκας του θείου λόγου ενεργεί πλέον με καθαρά ιδιοτελείς σκοπούς. Το κήρυγμά του προς τους πιστούς δεν στοχεύει στην θρησκευτική και πνευματική κατάρτιση αυτών˙ ο κατευνασμός των παθών αποτελεί πια γι' αυτόν παρελθόν. Το περιεχόμενο της Ευαγγελικής διήγησης λειτουργεί τώρα ως μέσον στιγματισμού και καταδίκης του (υποτιθεμένου) προσωπικού του αντιπάλου. Σχεδόν αυθαίρετα και απροκάλυπτα προαναγγέλλει μέσα από την καταδίκη του *άθλιου προδότη του Διδασκάλου* και την καταδίκη κάθε προδότη διαχρονικά, ως τον απώτερο σκοπό του επικειμένου κηρύγματός του:

Non solo all' iniquo

ch' ha il Maestro venduto,

ma a quanti tradiscon

m' udrete imprecare[...].

[2328] Κατά τον Philip Gossett, και έπειτα από την υπ' αυτού αποκατάσταση της αυθεντικής παρτιτούρας της όπερας, προκύπτει πως αυτοί είναι οι στίχοι τους οποίους «στην πραγματικότητα έγραψε ο Verdi», ενώ οι παρεμβάσεις των αρχών της λογοκρισίας στην Τεργέστη, όπου «οι Βιβλικές αναφορές στο αυθεντικό χειρόγραφο του Verdi εξαφανίστηκαν ανιλεώς», είχαν ως συνέπεια σε «κάθε μέχρι πρότινος γνωστή πηγή για την όπερα» και όσον αφορά στο θέμα του κηρύγματος, να υπάρχουν φράσεις όπως «Antico. Dell' empio sarà il tradimento», ή «Antico. Dell' empio il vil tradimento» («New Sources for Stiffelio», ό.π., σελ. 28).

Το σύντομο αυτό «διαλογικό» μέρος, ανάμεσα στην εορταστική ατμόσφαιρα του εκτενούς χορωδιακού που μόλις έχει προηγηθεί και στο *Adagio* του Finale τυγχάνει ιδιαίτερης μουσικής επεξεργασίας, πάντα με επίκεντρο τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του κεντρικού ήρωα. Παρά το ότι ο συνθέτης αποφεύγει εν προκειμένω τη χρήση καθιερωμένων δομών, μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτό *τρεις* «υποενότητες», αναπόσπαστα συνδεδεμένες μεταξύ τους, έτσι ώστε η ροή του μουσικού λόγου να είναι άμεσα συνυφασμένη με την εξέλιξη του δράματος.

Στην *πρώτη* από αυτές (*Allegro assai mosso*), η δίστιχη «απάντηση» του Stiffelio στο σχετικό με το κήρυγμα του πάστορα ερώτημα του φερομένου ως ενόχου Federico εκφέρεται με μια φράση της οποίας το ύφος βρίσκεται πολύ κοντά στο *ιερατικό* recitativo: επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι με παρεστιγμένες αξίες, φερόμενοι από τις «ακίνητες» συγχορδίες των εγχόρδων, ενώ σημείο αιχμής αποτελεί η συγχορδία της Δεσπόζουσας με 9η στη λέξη – χαρακτηρισμό του αποτρόπαιου προδότη (Ricordi, σελ. 160, μ. 284-288).

Η καθαυτό «απάντηση» του πάστορα, επομένη των «συγχορδιακών» επιδοκιμασιών των παρισταμένων, εμπεριέχεται σε ένα *ενδιάμεσο solo* (*Allegro assai moderato, δεύτερη* ενότητα) [Ricordi, σελ. 162-165], κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι η σχεδόν αποκλειστική χρήση της «κεντρικής» περιοχής της φωνητικής έκτασης του τενόρου[2329]. Ο συνθέτης εδώ ουσιαστικά «αποδομεί» παραδεδομένους τρόπους έκφρασης και καθιερωμένα σχήματα, δομώντας ταυτόχρονα πρωτόγνωρες μορφές, πάντα με μοναδικό κριτήριο την παραστατική απόδοση του περιεχομένου του ποιητικού κειμένου.

Από τους 16 στίχους που εμπεριέχονται στη δευτερολογία του πάστορα, η απόδοση των παραπάνω τεσσάρων πρώτων δημιουργούν σαφώς μιαν αίσθηση κηρύγματος. Ο ήρωας δεν αφήνει να φανεί από την πρώτη στιγμή η οργή που κρύβει εντός του, επιχειρώντας να προϊδεάσει το ακροατήριό του δίδοντας την εντύπωση πως πρόκειται για ένα κοινό, συνηθισμένο κήρυγμα. Η επισήμανση *declamato* ταυτόχρονα με την αρχή του πρώτου στίχου, φαίνεται να στοχεύει προς αυτήν την κατεύθυνση. Αλλά και οι διακεκομμένες φράσεις, αρχίζοντας από το σχετικά «υψηλό» Φα^3, δημιουργούν την εικόνα του ένθερμου ιεροκήρυκα, που από την αρχή του λόγου του προσπαθεί να επικεντρώσει προς εαυτόν την προσοχή των ακροατών του. Ανάλογης σημασίας και η συνοδεία από την ορχήστρα, περιοριζόμενη σε ένα διακριτικό pizzicato, και μόνο στα τέλη των φράσεων.

Στη συνέχεια ωστόσο η ένταση αρχίζει ν' αυξάνει, καθώς ο «κηρύττων» αρχίζει να κατονομάζει συγκεκριμένες πράξεις ανήθικου περιεχομένου:

a lui che s' insinua,

che simula astuto,

che insidai, che macchia

il domestico lare;

che stende la mano

all' uomo ingannato

[2329] Πρβλ. «Το solo του Stiffelio είναι ιδιαίτερα βαρυτονικό, αρχίζοντας με απαγγελία σε σύντομες φράσεις σε διάλογο με την ορχήστρα» (Budden, *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 464).

e infame poi vanta

l' onore involato!

Στο σημείο αυτό η μουσική γραφή προσλαμβάνει ανάλογο ύφος: μια σύντομη μελωδική φράση, ομοίως κειμένη αρχικά στη χαμηλή περιοχή της έκτασης του ομιλούντος, κρίνεται από τον συνθέτη ως κατάλληλη για ν' αποδώσει την κλιμακούμενη ένταση. Η σύντομη διάρκειά της συμβάλλει στη σαφή, όμοια με εκφώνηση κατηγορητηρίου, αποτύπωση της κάθε «κατηγορίας», όπως αυτή εκφωνείται από τον κηρύττοντα, ενώ η επανάληψή της στα πλαίσια μιας αρμονικής αλυσσίδας (με ανιούσα μορφή) συμβάλλει εξίσου στην απόδοση της αυξανόμενης έντασης. Ανάλογη επισήμανση ισχύει και για την ενορχήστρωση: τον ρόλο της ανάδειξης αυτής της πορείας προς ένα βίαιο ξέσπασμα οργής φαίνεται να εναποθέτει ο συνθέτης στις βιόλες, απαρτίζοντας το μέρος τους κατ' αποκλειστικότητα από ένα ostinato βασισμένο στο φθόγγο της Δεσπόζουσας της αντίστοιχης τονικής περιοχής και αποτελούμενο από μια αδιάκοπη ροή τριήχων: πρόκειται για το σχήμα αυτό στο οποίο θα επενέλθει αρκετά χρόνια αργότερα και στην επανάληψη του *Dies irae* στη *Messa da Requiem*, επιχειρώντας να καταδείξει την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου μπροστά στο ασύγκριτα φρικτότερο ξέσπασμα οργής κατά τη Μέλλουσα Κρίση.

Η μελωδική γραμμή του Stiffelio οδεύει προς την κορύφωσή της, καθώς ο ήρωας αρχίζει να χρησιμοποιεί οξείς χαρακτηρισμούς αναφορικά με το πρόσωπο του «προδότη»: η *αλυσσοειδής* επανάληψη του μελωδικού «προτύπου» προς στιγμήν διακόπτεται, έτσι ώστε ο χαρακτηρισμός του υπόπτου προσώπου ως *ανέντιμου* να αποδοθεί με μια ξαφνική μετάβαση στο Φα^{3}. Ωστόσο, αν και ο δημόσιος στιγματισμός του ανέντιμου εραστή αναδεικνύεται ως ο καθαυτό στόχος του κηρύγματος του πάστορα, οι δυο τελευταίοι στίχοι αναδεικνύουν και μιαν άλλη, λιγότερο φανερή σκοπιμότητα του εσπευσμένου κηρύγματός του. Προφασιζόμενος έναν μάλλον πρωτότυπο τρόπο τιμωρίας του ενόχου, προτείνει τον «αναθεματισμό» του με την απαγγελία από τον ίδιο του σχετικού στίχου από τον «Μεσσία» του Klopstock[2330], βιβλίο εντός του οποίου ο εραστής έχει τοποθετήσει κάποιο «ύποπτο» σημείωμα, πάντα σύμφωνα με την εσφαλμένη πληροφόρηση του Jorg:

A lui per anatema

sia sol che ripeta

il carme ispirato

del grande poeta.

Ακολουθώντας την πορεία του ποιητικού κειμένου ο συνθέτης, μοιάζει να «συγκρατεί» αρχικά την ένταση που δημιουργεί το άκουσμα του *αναθέματος*,

---

[2330] Σύμφωνα με τον Lewsey, ο Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) υπήρξε «ένας επικός και λυρικός ποιητής» που διακατεχόταν από τη φιλοδοξία «να δημιουργήσει ένα Γερμανικό ισοδύναμο του έργου "Ο Χαμένος Παράδεισος" του Milton». Κατά τον παραπάνω μελετητή «το βιβλίο γύρω από το οποίο τόσο πολύ εξελίσσεται η δράση είναι αναμφίβολα ένα αντίγραφο του έργου του Klopstock "Der Messias", ένα επικό, πιετιστικό ποίημα σε είκοσι άσματα, γραμμένο εξ ολοκλήρου σε εξάμετρα». Κατά τον Lewsey, το συγκεκριμένο έργο «εθεωρείτο από ποιητές και καλλιτέχνες ως ισοδύναμο της Βίβλου», ενώ «βοήθησε στο να συντελεστεί μια αναζωπύρωση της εθνικής υπερηφάνειας στη Γερμανική γλώσσα και λογοτεχνία – μια υπερηφάνεια που στη συνέχεια επιβεβαιώθηκε πανηγυρικά από το έργο του Goethe» (σελ. 417, υποσημ. 64).

πλαισιώνοντας τους ανάλογους στίχους με δυο συγχορδίες 7ης ελαττωμένης. Η υπόδειξη του σχετικού στίχου από το κείμενο του Klopstock, ωστόσο, και περισσότερο οι υπόνοιες που προκύπτουν από αυτή του την υπόδειξη, εξαίρονται δεόντως με μια αισθητή κορύφωση της μελωδικής γραμμής στο Λα^3, ταυτόχρονα με την πτώση της συγκεκριμένης «ενότητας».

Το μέρος της Σκηνής (*τρίτη* ενότητα) [Ricordi, σελ. 166-185] που υπολείπεται ως το adagio αποκαλύπτει έναν Stiffelio εντελώς αλλοτριωμένο από το πάθος της εκδίκησης. Οι «εντολές» του για ξεκλείδωμα του επίμαχου βιβλίου αποπνέουν έναν πρωτόγνωρο αυταρχισμό παράλληλα με μια θυελλώδη ορμή, αποδιδόμενες σε χαρακτηριστική για τη δυναμική της περιοχή της φωνητικής του έκτασης. Όπως επισημαίνει και ο W. Berger, ενώ ως αυτή τη στιγμή το solo του Stiffelio ήταν «τόσο βαρυσήμαντο και χαμηλό όπως ήταν και στην πρότερη καταγγελία του κόσμου» και η φωνή του, καθώς περιέγραφε «τις διάφορες μορφές προδοσίας» ήταν «η φωνή μιας δίκαιης αγανάκτησης» (κάτι ανάλογο με εκείνην του Ζαχαρία στον Nabucco), τώρα ακούμε και πάλι τη φωνή ενός ζηλότυπου τενόρου[2331]. Την παραπάνω αίσθηση ενισχύει και η αρμονική επεξεργασία, σε συνάρτηση με την ορχηστρική συνοδεία, καθώς η αδιάκοπη κίνηση δεκάτων έκτων από τα έγχορδα, δημιουργώντας συνεχείς προστριβές με τους φθόγγους συγχορδιών κατά το πλείστον 7ης ελαττωμένης, αποδιδόμενες από τα ξύλινα πνευστά.

Ο θρησκευτικός τόνος δεν απουσιάζει παντελώς από τις «κραυγές» του μαινόμενου πάστορα, κυρίως χάρη στη συνεχή χρήση παρεστιγμένων, ενώ η απερίφραστη και χωρίς υπονοούμενα καταδίκη *d' un empio traditore* απηχείται με μια συνεχώς κλιμακούμενη κίνηση της γραμμής του για άλλη μια φορά ως το Λα^3 και στη λέξη *condanna*. Την ίδια στιγμή ο συνθέτης αφήνει να φανεί ο *ιερέας – κατήγορος* μόνος να εκτοξεύει τα πυρά του, περιορίζοντας τον ρόλο της ορχήστρας σε κεραυνοβόλα συγχορδιακά *tutti*, σε καίρια σημεία των φράσεων.

Οι συμβατικές υποχρεώσεις της μορφής ωστόσο και συγκεκριμένα το καθιερωμένο *largo concertato*[2332] επιβάλλουν προς στιγμήν «πάγωμα» της δράσης. Είναι η στιγμή όπου ο Stiffelio «παρουσιάζεται καταβεβλημένος, προαισθανόμενος το τι θα αποκαλυφθεί μέσα από τις σελίδες του βιβλίου», ενώ «οι σκέψεις του απηχούνται απ' όλους τους παρευρισκομένους»[2333]:

Oh qual m' invade ed agita

terribile pensiero.

Fatal, fatal mistero

tal libro svelerà.

Αναφερόμενος ο D. Kimbell στο συγκεκριμένο *adagio* το χαρακτηρίζει ως «αρκετά ασυνήθιστο, κατά το ότι βρίσκεται ανάμεσα στο παλιό Ροσσίνειο στυλ του ψευδο-κανόνα και στον περισσότερο δυναμικό τύπο συνόλου του ιδίου του Verdi», ενώ κατά τον μελετητή «οι ιδιαιτερότητές του ως προς τη μορφή αναμφίβολα εκπηγάζουν εκ του γεγονότος ότι ο Verdi έχει να επεξεργαστεί μόνο ένα σύντομο τετράστιχο του κειμένου»[2334].

[2331] Ό.π., σελ. 209.
[2332] Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 56.
[2333] Lewsey, ό.π., σελ. 419.
[2334] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 408.

Υποδιαιρώντας περαιτέρω ο Kimbell με κριτήριο το τονικό πλαίσιο τη συγκεκριμένη ενότητα σε δύο τμήματα, αναφέρει πως «το τμήμα σε ελάσσονα, με το οποίο και αρχίζει, αποτελείται από μιαν απλή μελωδία που τραγουδιέται τρεις φορές, από τον Stiffelio, τον Raffaele και τη Lina αντίστοιχα. Στην πρώτη του εμφάνιση μοιάζει ένα τυπικό adagio σόλο, ένα σπασμένο εξαγγελτικό *sotto voce*, υπογραμμιζόμενο από ξαφνικές συγχορδίες. Όμως αντί να κατευθύνει αυτό το υλικό προς μια λυρική κορύφωση, όπως πράττει συνήθως, ο Verdi απλά το συγκρατεί, επαναλαμβάνοντάς το και επεξεργαζόμενος αυτό με μελωδικές και ταυτόχρονα ορχηστρικές φιγούρες αυξανόμενης περιπλοκότητας»[2335].

Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «ακόμη και στο κορυφούμενο τμήμα στη *μείζονα*», όπου «ο Verdi και πάλι το ίδιο κείμενο», η μουσική «παραμένει σε σημαντικό βαθμό» *ακίνητη σαν άγαλμα*. Όμως «ενώ το τμήμα σε *ελάσσονα* ήταν μελωδικά και τονικά στάσιμο, ο Verdi αρχίζει αυτό στη *μείζονα* με μια φράση η οποία, μέσα από χρωματικά κινούμενες αρμονίες, κινείται αργά από το Ρε ως το Σι, προτού ολοκληρωθεί σε μια ογκώδη και εκστατική πτώση. Χάρη στην επεξεργασία αυτή, η πτώση στη Σολ μείζονα αποκτά τεράστια δύναμη και κατηγορηματικό χαρακτήρα», ενώ «η τελική coda αποτελεί τυπικό δείγμα της συγκεκριμένης συνθετικής περιόδου του Verdi, εξαιρετικά πλούσια σε αισθησιακές συγχορδιακές αντιπαραθέσεις και χρωματικά μελωδικά στολίδια». Σε κάθε περίπτωση πάντως, κατά τον Kimbell η όλη φάση παραμένει σε δραματικό και μουσικό επίπεδο ακίνητη σε εξαιρετικό βαθμό [2336].

Εκ των λοιπών μελετητών, ο C. Osborne επισημαίνει τον «τυπικά Βερντιανό παλμό» του μέρους[2337], ενώ ο R. Parker κάνει λόγο για «ένα υπέροχα επιβλητικό μέρος, που οδηγεί σε μια κλιμάκωση σπάνιας δυναμικής»[2338].

Η οργή του Stiffelio ωστόσο υπερβαίνει κάθε όριο στο τέταρτο και τελευταίο μέρος του παρόντος Finale (*stretta*), όταν αποφασίζει να ξεκλειδώσει ο ίδιος τον «επτασφράγιστο» *Μεσσία* και κυρίως όταν ο Stankar τον εμποδίζει να αρπάξει το γράμμα που πέφτει στο έδαφος, σχίζοντάς το[2339] (Ricordi, σελ. 186-211). Κατά τον D. Kimbell, πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του *μελωδικού ιδιώματος* του συνθέτη κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, που αναδεικνύει «την αναζήτηση» από μέρους του «μιας στενότερης ανταπόκρισης μεταξύ κειμένου και μουσικής, χωρίς κατ' ανάγκη να καταφεύγει στο parlando στυλ γραψίματος, με τις μελωδικές του αναστολές». Κατά τον μελετητή, η φωνή εν προκειμένω «εκτοξεύεται στα άκρα της έκτασής της μάλλον, παρά στις παρυφές μιας βαθμηδόν ανερχόμενης μελωδίας. Το αποτέλεσμα μπορεί πιθανόν να θεωρηθεί ως μια πτυχή του αυξανόμενου ενδιαφέροντος του Verdi για θεατρική αληθοφάνεια, μια προσπάθεια να καταδείξει ότι, όχι περισσότερο στη θεωρία, αλλά στην πράξη, το τραγούδι αρχίζει στο σημείο όπου το πάθος βρίσκεται

[2335] Αυτόθι, σελ. 409.

[2336] Αυτόθι.

[2337] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 220.

[2338] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 132.

[2339] Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Lewsey, η αντιπαράθεση του Stiffelio με τη σύζυγό του στο σημείο αυτό (όπως και εκείνη του Aroldo με τη Mina στην επανεπεξεργασμένη εκδοχή της όπερας) «προεικονίζει εκείνη του Φιλίππου του Β΄ (Filippo) και της Ελισσάβετ στη Δ΄ Πράξη του *Don Carlo*. Και οι δύο άνδρες επιζητούν να ταπεινώσουν τις συζύγους τους˙ και οι δύο άνδρες δεν θα λάβουν "όχι" για απάντηση. Σπάζουν την κλειδαριά του παραβατικού σκεύους και τότε τους αποκαλύπτεται ξεκάθαρα η απόδειξη της ενοχής. Όμως στην περίπτωση των Aroldo/Stiffelio [το σκεύος] υφαρπάζεται και απομακρύνεται από τον πενθερό προτού αυτοί να έχουν την ευκαιρία να λάβουν υπό την κατοχή τους τα αποδεικτικά στοιχεία» (ό.π., σελ. 39-40).

εκτός ελέγχου, μη δυνάμενο να αρθρωθεί σε περισσότερο λεκτική μορφή»[2340]. Ο Osborne τέλος, προσομοιάζει «τη μουσική του *Stiffelio* στην παρούσα σκηνή» σε δύναμη και ένταση «με αυτήν του *Otello*»[2341].

Ανάλογη η δραματική εξέλιξη και στο Finale Primo της *αναθεωρημένης εκδοχής* της όπερας. Η αφορμή ωστόσο για την αντιπαράθεση του Aroldo με τον (υποτιθέμενο και εδώ!) εραστή της συζύγου του προσαρμόζεται από τον λιμπρεττίστα έτσι, ώστε να ανταποκρίνεται στην ιδιότητα του κεντρικού ήρωα ως Σταυροφόρου. Ως εκ τούτου, το αίτημα του Egberto και των προσκεκλημένων του προς αυτόν αφορά όχι στην προαναγγελία κηρύγματος στο ναό, αλλά στην εξιστόρηση των κατορθωμάτων του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου στην Παλαιστίνη˙ ο ίδιος δε, λαμβάνει την αφορμή από την παρέμβαση του φερομένου ως ενόχου Enrico.

Μη θεωρώντας εαυτόν ως εκπρόσωπο του Θεού επι της γης ο Aroldo, επιχειρεί την αποκάλυψη του *ενόχου* αφηγούμενος «αντί για τις ηρωικές πράξεις του Ριχάρδου, μιαν ιστορία για έναν άνθρωπο, ο οποίος ήταν τόσο δόλιος, ώστε έστησε μια παγίδα με σκοπό να καταστρέψει την υπόληψη ενός ανθρώπου κρύβοντας ένα γράμμα σ' ένα βιβλίο»[2342]. Ο ήρωας ωστόσο αποφεύγει επιμελώς οποιονδήποτε αναθεματισμό και οποιαδήποτε καταδίκη εκ των προτέρων και χωρίς την ύπαρξη αποδεικτικών στοιχείων. Ως εκ τούτου η μουσική απόδοση της παραπάνω εξιστόρησης, χαρακτηριζομένη από τον Budden ως μονότονη[2343], δεν φέρει τα χαρακτηριστικά των «εξαγγελιών» του Stiffelio. Συγκρινομένη με εκείνην παρουσιάζει τόσο εξ επόψεως τονικής, όσο και μελωδικής επεξεργασίας κάποια στατικότητα. ενώ η ορχηστρική της συνοδεία περιορίζεται κατά το πλείστον σε ένα σχήμα «που θυμίζει τη σκηνή του θανάτου του πρωταγωνιστή στην πρώτη εκδοχή του *Macbeth*»[2344] (Ricordi, σελ. 72, μ. 10 – σελ. 74, μ. 3).

Το αργό μέρος (concertato) «προέρχεται απ' ευθείας από τον Stiffelio»[2345], ενώ ο P. Gossett επισημαίνει πως, «μολονότι υπάρχουν σημαντικές ομοιότητες ανάμεσα στα τελευταία μέρη (strettas) των δύο Finale, ο Verdi έκανε τόσες πολλές αλλαγές στον *Aroldo*, ώστε υποχρεώθηκε να γράψει εκ νέου το υπόλοιπο του μέρους»[2346] (Ricordi, σελ. 76, μ. 16 – σελ. 90). Ανάλογα ο Parker κάνει λόγο για «ποικίλες προεκτάσεις και μουσικές αλλαγές, ιδιαίτερα στην κύρια μελωδική γραμμή της stretta»[2347]. Ομοίως και ο J. Budden θεωρεί πως μολονότι και εν προκειμένω «ο θυμός του Aroldo εκρήγνυται πλήρως», όμως «και εδώ ο Verdi έχει περιορίσει την έκταση της αρχικής φράσης, αυξάνοντας παράλληλα την κινητικότητα της ορχήστρας, δίδοντας έτσι στη γραμμή του τραγουδιστή κάτι από τον ελεγχόμενο θυμό που χαρακτήριζε την *Cabaletta* του Stiffelio»[2348] (Ricordi, σελ. 91-110).

Η επιλογή από τον Stankar του κοιμητηρίου ως ιδανικού χώρου επίλυσης της διαφοράς του με τον Raffaele δεν φαίνεται να έχει στο κείμενο του λιμπρέττου ιδιαίτερη σημασία. Η έλευση όμως της Lina κρυφίως στον συγκεκριμένο χώρο στην

[2340] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 409.
[2341] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 220.
[2342] Lewsey, ό.π., σελ. 36.
[2343] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 347.
[2344] Αυτόθι.
[2345] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 175. Ταυτόσημη και η σχετική αναφορά του P. Gossett («New Sources…», ό.π., σελ. 23).
[2346] Αυτόθι.
[2347] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 175.
[2348] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 278.

αρχή της Β΄ Πράξης συναρτάται άμεσα με την δεινή θέση στην οποία έχει περιέλθει. Η ίδια φέρεται να αγνοεί την «άγνωστη δύναμη» που οδήγησε τα βήματά της ως εκεί: «*Quale incognita possa / qui mi trascina!*»˙το παραλήρημα της όμως εν μέσω των μνημάτων αποκαλύπτει εσώτατες πτυχές της ψυχολογίας της.

Στην πραγματικότητα η νυχτερινή επίσκεψη της ηρωίδας στο κοιμητήριο είναι μια κίνηση που υπαγορεύεται άμεσα από όσα τραγικά βιώνει: η «άγνωστη δύναμη» δεν είναι παρά η *αίσθηση θανάτου* που την περικυκλώνει πανταχόθεν, από τις ενοχές για το «αμάρτημα» που άθελά της διέπραξε ως την ακόρεστη δίψα για εκδίκηση στο όνομα του νόμου μιας άτεγκτης και συνάμα απάνθρωπης «ηθικής». Εκείνο όμως που περισσότερο απ' όλα κατατρύχει την ψυχή της είναι η παντελής έλλειψη συμπάθειας και συγγνώμης προς αυτήν από τους ανθρώπους του εγγύτερου περιβάλλοντός της, και μάλιστα από τον ιερέα σύζυγό της, μέχρι προ τινος διαπύρσιο κήρυκα της συγγνώμης και της αγάπης προς τους πταίσαντες.

Το διαρκείας 26 μέτρων ορχηστρικό πρελούντιο (*Largo*) της Β΄ Πράξης, με την οποία ο συνθέτης προετοιμάζει την είσοδο της Lina στη σκηνή, αποδίδει την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας με ιδιαίτερη πειστικότητα. Ο W. Berger το χαρακτηρίζει ως «εξαίσια σκοτεινό και άμορφο, μια τέλεια απεικόνιση ηθικής αβεβαιότητας»[2349]. Ομοίως και ο Osborne κάνει λόγο για «μια απειλητικά μελαγχολική, όμορφα γραμμένη ορχηστρική εισαγωγή στην σκηνή και άρια της Lina»[2350], ενώ ο R. Parker το χαρακτηρίζει ως «ένα από τα πλέον υποβλητικά ως τώρα» κομμάτια του συνθέτη[2351].

Στην αρμονική επεξεργασία του κομματιού εστιάζει ο D. Kimbell, θεωρώντας αυτό ως «αληθινό αρμονικό κατόρθωμα», όπου «το πρωταρχικό μοτίβο, επαναλαμβανόμενο επίμονα πάνω από ένα περισσότερο αργά κινούμενο χρωματικό μπάσσο, περιπλανιέται μέσα σ' έναν λαβύρινθο χρωματικής αντίστιξης»[2352].

Περισσότερο αναλυτικός ο J. Budden, εστιάζοντας στον περιγραφικό χαρακτήρα της μουσικής, διαχωρίζει ευθέως την παρούσα εισαγωγή από άλλες, αναλόγου χαρακτήρα, σελίδες του συνθέτη, επισημαίνοντας το «βάθος» αυτής, παρά τον φαινομενικά απλό τρόπο γραφής της: «…το ανεπτυγμένο χρωματικό πέρασμα που αρχίζει από το μέτρο 11 ταιριάζει τόσο εύκολα στο χέρι ώστε να μπορεί να κάνει κάποιον να υποπτευθεί πως η επεξεργασία του έχει γίνει στο πιάνο. Όμως σε αντίθεση με τον *Attila* και την *Jérusalem*, δεν είναι ακριβώς ασκήσεις σε οργανικά ηχοχρώματα (η ενορχήστρωση είναι ασυνάθιστα απλή και αυστηρή). Φαίνεται να ακολουθεί πολύ περισσότερο το Μπετοβενικό κριτήριο αναφορικά με την καλή μουσική περιγραφή: "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Οι χρωματικές κλίμακες στα τσέλλα και στα μπάσσα δεν υποβάλλουν απλά την αίσθηση ριπών του ανέμου, αλλά και κλονισμών τρόμου. Το αναρριχώμενο μοτίβο των διακεκομμένων τριήχων δεν θα ταίριαζε λιγότερο στην αιρομένη Sieglinde. Με μια λέξη το πρελούδιο έχει *βάθος*»[2353].

Αναλύοντας περαιτέρω την τελευταία αυτή επισήμανση του αναλυτή, αναζητούμε το «βάθος» αυτό στον καθαρά *συμβολικό* χαρακτήρα της μουσικής αυτής «περιγραφής»: είναι προφανές πως ο συνθέτης επιθυμεί να αναδείξει μέσα από την απόδοση της παγερής ατμόσφαιρας του κοιμητηρίου μέσα στη νύχτα την ψυχολογία της ηρωίδας. Η «αίσθηση θανάτου» που επιχειρεί να δημιουργήσει με τη μουσική του δεν είναι απλά η αίσθηση που αναδύεται από τον χώρο του κοιμητηρίου κατά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, αλλά η έκφραση της πλήρους απαξίωσης για τη ζωή

[2349] Ό.π., σελ. 210.
[2350] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 221.
[2351] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 133.
[2352] Verdi in the Age…, ό.π., σελ. 411.
[2353] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 464-465.

που αισθάνεται η ηρωίδα, συνεπεία της αφόρητης και εξοντωτικής πίεσης που δέχεται πανταχόθεν.

Ως μια πρώτη ένδειξη του παραπάνω «συμβολισμού» θεωρούμε την επιλογή της τονικότητας της Μι ύφεση ελάσσονος, που ως τονική ελάσσων ανάγει ευθέως στην τονικότητα της *Preghiera* της προηγούμενης Πράξης: μέσα από την παραδεδομένη αντίθεση μείζονα – ελάσσονα επιχειρεί κατ' αρχάς ο συνθέτης να αποδώσει το εκ διαμέτρου αντίθετο σημείο στο οποίο βρίσκεται τώρα η ψυχολογία της Lina, καθώς οι πρόσφατες δραματικές εξελίξεις έχουν εξανεμίσει και τις ελάχιστες ελπίδες για συγχώρηση και ψυχική γαλήνη.

Η ρυθμική υπόσταση, και συγκεκριμένα «ο αμφιλεγόμενος ρυθμός»[2354] του εισαγωγικού μοτίβου του πρελουδίου είναι μια παράμετρος που επίσης δεν μπορούμε να παραθεωρήσουμε, πάντα σε συνάρτηση με τον συμβολικό χαρακτήρα της περιγραφής της. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, «για ένα μακρό χρονικό διάστημα (δεκαπέντε αργά μέτρα, για να είμαστε ακριβείς) δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για το πού πέφτει ο πρώτος χτύπος του μέτρου. Στο σκοτάδι ενός κοιμητηρίου τη νύχτα ακόμη και οι ρυθμικές οριοθετήσεις συσκοτίζονται»[2355].

Η πεμπτουσία, ωστόσο, της «συμβολικής» αυτής μουσικής περιγραφής θεωρούμε ότι έγκειται στη συνεχή παρουσία, αλλά και στην ποικιλόμορφη επεξεργασία του δίμετρου αυτού μοτίβου καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του πρελουντίου. Η ανάπτυξή του εκτυλίσσεται μέσα σε *τρεις επιμέρους ενότητες*, σχεδόν ίσης διάρκειας, τις οποίες ορίζουμε με κριτήριο την εμφάνιση του βασικού μοτίβου μόνου στην αρχή μιας εκάστης και σε διαφορετική κάθε φορά τονικότητα.

Η αρχική απόδοσή του *pp* και από μόνα τα τσέλλα δημιουργεί σαφώς την αίσθηση δέους, που μόνο στη θέα των μνημάτων βιώνει κανείς, ερχόμενος ευθέως αντιμέτωπος με την ιδέα του θανάτου. Η ανάπτυξη του μοτίβου στα 8 μέτρα που ακολουθούν δεν επιφυλάσσει ιδιαίτερες εκπλήξεις: το αρχικό unisono διαδέχεται μια συμβατική αρμονική επεξεργασία, αρχικά πάνω από έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Τονικής και στη συνέχεια μέσα από μια διαδοχή διαφώνων συγχορδιών, που με χρωματική κίνηση στην περιοχή του μπάσσου οδηγούν στη Δεσπόζουσα (Ricordi, σελ. 212, μ. 1-8. Βλ. και το αντίστοιχο μέρος από τον *Aroldo* εν: Kalmus, σελ. 277, μ. 1 – σελ. 278, μ. 4)[2356].

Εντελώς διαφορετική παρουσιάζεται η επεξεργασία του επόμενου οκταμέτρου: η «απροσδόκητη» έναρξη της περιόδου, με το μοτίβο να εκτίθεται στην απόμακρη περιοχή της Ρε ύφεση ελάσσονος σηματοδοτεί την αρχή μιας περίτεχνης επεξεργασίας με κύρια χαρακτηριστικά αφ' ενός την μίμηση πάνω στο παραπάνω μοτίβο εν είδει *stretto*. Άμεση συνέπεια της μάλλον πολυφωνικής αυτής επεξεργασίας, οι συνεχείς τονικές μεταβολές και ως εκ τούτου μια ασάφεια ως προς τον καθορισμό ενός τονικού κέντρου. Κυρίαρχο στοιχείο η ακατάπαυστη χρωματική κίνηση στο μπάσσο και η κατά κόρον χρήση συγχορδιών σε Β΄ αναστροφή και 7ης ελαττωμένης. Πρόκειται για το πλέον ουσιαστικό τμήμα της «περιγραφής», καθώς μέσα από την παραπάνω «σκοτεινή» αρμονική επεξεργασία απεικονίζεται με ιδιαίτερα πειστικό τρόπο η ηρωίδα κατά τη στιγμή της εισόδου της στον χώρο – σύμβολο της συνάντησης της ζωής με το θάνατο, με την συνείδησή της να βαρύνεται από τις ενοχές όχι μόνο για την προσωπική της «πτώση», αλλά και για την εξ αιτίας αυτής της πτώσης επικείμενη απώλεια μιας ανθρώπινης ύπαρξης. Η συνεχής παρουσία του μοτίβου, συνδυασμένη τώρα με την εναλλαγή τονικοτήτων αλλά και ηχοχρωμάτων, απηχεί την εμμονή που ταλανίζει την

[2354] Αυτόθι, σελ. 465.
[2355] Αυτόθι.
[2356] Βλ. κάτωθι, σελ.

περικυκλωμένη από φρικτές σκέψεις και παραστάσεις ηρωίδα (Ricordi, σελ. 212, μ. 9 – σελ. 213, μ. 18. Βλ. και Kalmus, σελ. 278, μ. 5 – σελ. 279, μ. 3).

Τέλος, η επανεμφάνιση του μοτίβου στην πλησιέστερη προς την αρχική τονικότητα της Σι ύφεση ελάσσονος δίδει και πάλι την ώθηση για καινούργιες μιμήσεις˙ όμως τώρα προέχει για τον συνθέτη η «αναγγελία» της εισόδου της ηρωίδας στη σκηνή. Η σταθεροποίηση της αρμονικής επεξεργασίας στη Δεσπόζουσα καθιστά εφικτή τη «μετατόπιση» της αντιστικτικής επεξεργασίας στο επίπεδο του ρυθμού: η συνύπαρξη τριών διαφορετικών ρυθμικών σχημάτων, σαν τα βήματα μιας ύπαρξης που παραπαίει απεγνωσμένα μέσα στη νύχτα, προκρίνεται εδώ ως ο κατάλληλος τρόπος μουσικής απόδοσης της σχετικής περιγραφής του λιμπρεττίστα, όπου η Lina παρουσιάζεται *entrando dal fondo agitatissima*. Η σκιαγράφηση της ευρισκομένης σε πλήρη σύγχυση και απόγνωση ηρωίδας ολοκληρώνεται με μια ακατάπαυστη ροή τριήχων, που, ξεκινώντας από τα βάθη της ορχηστρικής έκτασης, «αναρριχάται» αρποειδώς στη διπλή 8η, αναπτύσσοντας πλήρως την αρμονία της Δεσπόζουσας και καταλήγοντας στη «σπαρακτική» διαφωνία της 9ης μικρής ταυτόχρονα με την κορύφωση ενός *crescendo*, για να «κατακρημνισθεί» στη συνέχεια με μια συνεχή χρωματική κίνηση στον αρχικό φθόγγο (Ricordi, σελ. 213, μ. 19 – σελ. 214, μ, 28. Βλ. και Kalmus, σελ. 279, μ. 4 – σελ. 280).

Η απεγνωσμένη κραυγή της Lina με το βλέμμα της στραμμένο στον ουρανό – *Oh cielo! dove son io?* – αναδύεται μέσα από την παραπάνω «ανάπτυξη» της διάφωνης Δεσπόζουσας, έχοντας την αρμονία αυτήν ως υπόβαθρο στη θέση εκείνου της καθιερωμένης Τονικής: ο συνθέτης θεωρεί την ηρωίδα ως παρούσα καθ' όλην τη διάρκεια της ορχηστρικής εισαγωγής. Γρήγορα ωστόσο η σκέψη της ηρωίδας στρέφεται εντός της: τα «σύμβολα του θανάτου» γύρω της δεν αποτελούν γι' αυτήν παρά την αδιάλειπτη υπόμνηση της αμαρτίας της, η οποία όμως τώρα φαίνεται να θεωρείται υπό το πρίσμα της παράβασης του ηθικού νόμου μάλλον, παρά ως διατάραξη μιας σχέσης. Άμεση συνέπεια αυτής της θεώρησης, ο φόβος που φαίνεται να δημιουργούν σ' αυτήν τα παραπάνω «σύμβολα», προαναγγέλλοντας όχι μόνο την τιμωρία της ίδιας, αλλά και του φερομένου ως εραστή της, ο οποίος αναμένεται να προσέλθει στον συγκεκριμένο χώρο, προκειμένου να μονομαχήσει με τον πατέρα της:

Egli verrà!...qui?

dove tutto è orrore!

In ogni tomba sculto

in cifre spaventose

il mio delitto io leggo!

Η απόδοση την παραπάνω στίχων σε ένα επαναλαμβανόμενο Μι^4, στο ύφος ενός «ιερατικού» recitativo, απηχεί την αφόρητη πίεση που ταλανίζει την ηρωίδα, άμεση συνέπεια των τύψεών της από την παράβαση των απαράγραπτων νόμων της ηθικής. Αξιοσημείωτη στο σημείο αυτό θα ήταν η σύγκριση της παρούσης Σκηνής (*Scena*) με την αντίστοιχη της *Preghiera* της Α΄ Πράξης: ενώ σε αμφότερες τις περιπτώσεις η διάθεση της ηρωίδας αποδίδεται από τον λιμπρεττίστα με τον χαρακτηρισμό *agiatatissima*, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να επισημάνει μια ουσιαστική διαφορά στην ψυχολογία της, αποδίδοντας τους στίχους της κάθε Σκηνής με έντονα διαφορετική μουσική. Στην πρώτη περίπτωση η ταραχή και αγωνία της Lina απηχείται μέσα από μια εμφανή μελωδική κίνηση. Η ορχηστρική συνοδεία χαρακτηρίζεται όντως από το «ταραχώδες» ύφος της, αποδίδοντας αρπισμούς ή επαναλαμβανόμενους φθόγγους σε

δέκατα έκτα, όμως η χρήση των εγχόρδων και μόνο, καθώς και η επιμελής αποφυγή κάθε αύξησης της έντασης, δεν επιβαρύνει πρόσθετα τη δραματική ατμόσφαιρα. Η αντίθεση ως προς την παράμετρο αυτή με την παρούσα Σκηνή στο κοιμητήριο είναι έντονα αισθητή: έχοντας ο συνθέτης περιοριστεί στην ορχηστρική εισαγωγή στα έγχορδα, ακόμη και στα *ff* (με μόνη εξαίρεση τις δυο συγχορδίες στην πτώση των μ. 17-18) αυξάνει αισθητά την ένταση όταν επιχειρεί να αποδώσει τον τρόμο που δημιουργεί στην ηρωίδα η παγερή ατμόσφαιρα του κοιμητηρίου, εισάγοντας δυναμικά στην ορχηστρική συνοδεία την ομάδα των χαλκίνων: ο «απειλητικός» ήχος των κρατημένων φθόγγων από τις τρομπέττες και τα τρομπόνια σε unisono με το τρέμολο των εγχόρδων, αποδίδει με τον πλέον πειστικό τρόπο τις ενοχές της Lina, «υπογραμμίζοντας» τις καταλήξεις των αντίστοιχων φράσεων του λιμπρέττου (Ricordi, σελ. 214, μ. 36 – σελ. 215, μ. 42. Βλ. και Kalmus, σελ. 281, μ. 8 – σελ. 282).

Με βάση ωστόσο το βαθύτερο νόημα του περιγραφικού χαρακτήρα της μουσικής της συγκεκριμένης Σκηνής, αναζητούμε την αιτία ακόμη και αυτής της μεταβολής στην ενορχήστρωση στη θέληση του συνθέτη να αποδώσει τις ψυχολογικές μεταπτώσεις της ηρωίδας με την παραμικρή τους λεπτομέρεια. Όπως έχει ήδη τονιστεί, δεν είναι από μόνος του ο χώρος του κοιμητηρίου η αιτία της δημιουργίας φοβερών διαλογισμών στην ψυχή της Lina, αλλά οι συνειρμοί που αυτός ο χώρος δημιουργεί, και συγκεκριμένα η απειλή του θανάτου ως τιμωρίας για το αμάρτημα που έχει διαπράξει.

Ανάλογου «περιγραφικού» χαρακτήρα, αλλά με βαθύτερο δραματικό περιεχόμενο και η μουσική απόδοση των δυο επόμενων στίχων, όπου ο ήχος της λεπτής νυχτερινής αύρας «μετουσιώνεται» από την ηρωίδα σε ήχο κεραυνού:

In murmure d' ogn' aura

mi par voce che un rimprovero tuoni!

Συνδυάζοντας επιλεκτικά ηχοχρώματα χαμηλών εγχόρδων και ξυλίνων πνευστών σε μια ανιούσα και κατιούσα χρωματική κλίμακα, επιχειρεί ο συνθέτης να αποδώσει τόσο το απαλό άγγιγμα του αέρα, όσο και τα συναισθήματα που προκαλεί αυτή η αίσθηση στην ηρωίδα. Ο περιορισμός της παραπάνω κλίμακας σε έκταση μιας και μόνο 8ης ωστόσο, αλλά και ο ρόλος της ως *ostinato* εξ επόψεως αρμονικής, συμβάλλει περαιτέρω στη δημιουργία δραματικής έντασης, απηχώντας για άλλη μια φορά τις εμμονές που βασανίζουν την ηρωίδα (Ricordi, σελ. 215, μ. 43 – σελ. 216, μ. 49. Βλ. και Kalmus, σελ. 283). Ο απόηχος στο σημείο αυτό της *Σκηνής του Commendatore* από το Finale της Β΄ Πράξης του *Don Giovanni*, όπου η όλο και περισότερο αυξανόμενη ένταση στο διάλογο ανάμεσα στον ακόλαστο σαγηνευτή και στον απρόσμενο επισκέπτη του αποδίδεται και πάλι με αλλεπάλληλες χρωματικές ανιούσες και κατιούσες κλίμακες. Περαιτέρω η φωνή του «κατηγόρου», που και εδώ προέρχεται από τον «κόσμο των νεκρών», αποδίδεται επίσης με μια γραμμή σχεδόν ταυτόσημη με «ιερατικό» recitativo, όπως και η παρούσα της απεγνωσμένης συζύγου. Μοναδική διαφορά στη μουσική επεξεργασία των δυο τμημάτων, η επανάληψη της χρωματικής κλίμακας κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα στην όπερα του Mozart, σε αντίθεση με την «στατικότητα» της παρούσης, όπου, ωστόσο, αντίστοιχη ανιούσα κίνηση παρατηρείται στη μελωδική γραμμή της ηρωίδας.

Στην όψη του τάφου της μητέρας της η Lina γαληνεύει: το αρχικό μοτίβο της Σκηνής ακούγεται τώρα από τον γλυκερό ήχο του φλάουτου και συνεπώς σε τονικό ύψος εκ διαμέτρου αντίθετο εκείνου στο άνοιγμα της αυλαίας. Η ηθική υπεροχή και αγνότητα της μητέρας της ωστόσο προκαλεί στην ηρωίδα μια στιγμιαία μελαγχολία όσο και αναστάτωση, θυμίζοντας σ' αυτήν και πάλι το αμάρτημά της: το μέρος της τείνει να προσλάβει τώρα περισσότερο εμφανή μελωδικό χαρακτήρα, που

υποδηλώνεται τόσο με την ανιούσα μικρή 6η στην αρχή μιας σύντομης μελωδικής φράσης που ακολουθεί, όσο και με την επισήμανση *dolce* αναφορικά με την απόδοσή της, ενώ μια τελευταία βίαιη ορχηστρική παρέμβαση απηχεί και πάλι τις ενοχές της. Τα δυσοίωνα συναισθήματα ωστόσο υποχωρούν στην προοπτική της ελπίδας για βοήθεια από τον ουρανό. Η βαθμιαία αποδυνάμωση της ορχήστρας αφήνει τώρα να φανεί η σταδιακή συναισθηματική αποφόρτιση της Lina, που διαφαίνεται κυρίως με την επίκληση της μητέρας της αρχικά με διαδοχικά άλματα ανιούσας 8ης και 10ης προς την «ιερή» ψυχή της, με απόληξη ένα δυναμικό Λα[4], ύστατη κραυγή πόνου και αγωνίας. «Σιωπώντας», τέλος, η ορχήστρα δίδει τη δυνατότητα στην ηρωίδα να εκφραστεί όπως εκείνη επιθυμεί – *a piacere* – δείχνοντας τον αβάσταχτο πόνο της μέσα από μια περίτεχνη μελωδική καντέντσα που καταλήγει απεγνωσμένα σε ένα Ντο[3] δίεση (Ricordi, σελ. 217. Βλ. και Kalmus, σελ. 285, μ. 3 – σελ. 286, μ. 4).

Το περιεχόμενο της «προσευχής» προς την «εξαγιασμένη» ψυχή της μητέρας της αποτελεί μιαν ακόμη έκφραση της βαθειάς απόγνωσης της Lina. Η ιεροποίηση του αγαπημένου προσώπου ωστόσο δίδει σ' αυτήν την ελπίδα της διαμεσολάβησης αυτού προς τον Θεό. Τη σκέψη της αυτή προφανώς υπαγορεύει η θεώρηση του παραπτώματος που έχει διαπράξει υπό το πρίσμα της παράβασης του ηθικού νόμου: έχοντας απαξιώσει πλήρως εαυτήν εξ επόψεως ηθικής καθαρότητας, θεωρεί πλέον απίθανο το ενδεχόμενο ο ίδιος ο Θεός να καμφθεί στον πόνο της, μια πεποίθηση που ήταν η κεντρική ιδέα, το κατ' εξοχήν ζητούμενο στην *Preghiera* της προηγούμενης Πράξης. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στην παρούσα προσευχή της αποφεύγει επιμελώς να απευθυνθεί ευθέως προς τον Θεό, σε αντίθεση με την προαναφερθείσα *Preghiera*, όπου απευθύνεται προς Αυτόν ομιλώντας σε β΄ πρόσωπο: «*A te* ascenda, o Dio clemente … *tu* perdona alla dolente…». Σε αντίθεση με αυτήν την αμεσότητα, ορίζει ως «κομιστή» των δακρύων της στον θρόνο του Θεού την ηθικά δικαιωμένη μητέρα της: «Presenta le mie lagrime / *tu* dell' Eterno al trono», θεωρώντας πιθανότερο ο Θεός να την προσεγγίσει παρακινούμενος όχι από αγάπη προς αυτήν, αλλά ανταποκρινόμενος στο αίτημα της «εξαγνισμένης» ψυχής εκείνης. Το δίστιχο επισφράγισμα της παρούσης προσευχής συνοψίζει την αλλότρίωση της θρησκευτικής πίστης και τη διάβρωση της αναφοράς του ανθρώπου προς το Υπερβατικό από τους «νόμους» της ηθικής με τον πλέον εύγλωττο τρόπο:

Non vorrà il suo perdono

negarmi Iddio per te!

Κατ' αναλογίαν η μουσική του *Largo* αναδεικνύει κατά πρώτο λόγο τη βούληση του συνθέτη να αποφύγει καθιερωμένα σχήματα και στερεότυπες μορφές έκφρασης, ώστε να διαμορφώσει τη μελωδική και αρμονική επεξεργασία του κομματιού συμφώνως προς τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι, από τον μονόλογο της Lina απουσιάζει επιμελώς κάθε επανάληψη οποιασδήποτε μελωδικής ενότητας[2357]. Η δόμηση της αποτελουμένης από 3 οκτάμετρες περιόδους (και *coda*) μελωδίας ωστόσο, βασίζεται στην ανάπτυξη ενός δίμετρου μοτίβου, εμφανιζομένου ήδη από τα πρώτα δυο μέτρα του κομματιού, με κύριο χαρακτηριστικό την επανάληψη του αυτού ρυθμικού σχήματος, καθώς εξ επόψεως ρυθμικής, το εν λόγω μοτίβο εμφανίζεται αμετάβλητο για το μεγαλύτερο μέρος της παραπάνω επεξεργασίας (Ricordi, σελ. 218, μ. 73-74). Η μελωδική του

[2357] «Η μελωδία καθ' εαυτήν αναπτύσσεται μέσα σ' ένα εκτενές, μη επαναλαμβανόμενο πλαίσιο […]» (αυτ., σελ. 465 – 466).

ανάπτυξη συνίσταται ανάλογα σε μια πανομοιότυπα επαναλαμβανόμενη ανιούσα και κατιούσα κίνηση, με αφετηρία άλλοτε τον ίδιο φθόγγο (1η περίοδος) και άλλοτε τον καταληκτικό του προηγουμένου διμέτρου (2η περίοδος).

Τα κορυφαία σημεία της ανάπτυξης αυτής συμπίπτουν με τις «κεντρικές» έννοιες του ποιητικού κειμένου, όπως αυτές εκφράζονται στους αντίστοιχους στίχους. Σαν μια τέτοια «κορύφωση» μπορούμε να θεωρήσουμε την ανιούσα μικρή 6η στο 5ο μέτρο της 1ης περιόδου, κατά την οποία η μελωδική γραμμή εκτινάσσεται στο Φα δίεση. Ο κοινός με τις δυο προηγούμενες εμφανίσεις του μοτίβου εναρκτήριος φθόγγος καθιστά την παραπάνω μελωδική κίνηση όντως αξιοπρόσεκτη, ως την μεγαλύτερη από τις αντίστοιχες δυο που έχουν προηγηθεί, ενώ ανάλογη είναι και η «υπογράμμιση» της λέξης *figlia*, ο τονισμός της οποίας συμπίπτει με την παρουσία του παραπάνω υψηλότερου φθόγγου. Εκτός από την μελωδική αυτή πρώτη κορύφωση ωστόσο, την ανάγκη της ηρωίδας να εξυψώσει ηθικά την μητέρα της, αναζητώντας μέσω αυτής την προσωπική της λύτρωση, υπεμφαίνει όχι λιγότερο και η μετατροπία με σημείο αιχμής τον συγκεκριμένο φθόγγο προς τον τόνο της Δεσπόζουσας, όπου ακολουθεί και η αναμενόμενη πτώση (Ricordi, σελ. 219, μ. 77-78). Αναφερόμενος ο J. Budden στην απλότητα της μορφής του συγκεκριμένου κομματιού, εξαίρει τη σημασία της παραπάνω μετατροπίας, καθώς και της ταυτόσημης στο τέλος του επομένου οκταμέτρου, ως προς την απόκτηση ενδιαφέροντος για το μέρος: «απλό κατά πρώτο λόγο, προχωρώντας αποκτά δυναμική και ενδιαφέρον, μετατρέποντας δυο φορές στην Δεσπόζουσα και επιστρέφοντας άμεσα στην αρχική Φα δίεση μείζονα […]»[2358].

Περισσότερο εκφραστική αναδεικνύεται η αρμονική επεξεργασία των τεσσάρων πρώτων μέτρων της περιόδου που έπεται. Εξ επόψεως ποιητικού κειμένου, είναι η στιγμή όπου η ηρωίδα αφήνει να φανεί το μέγεθος της ψυχικής της οδύνης, δηλώνοντας εμμέσως πλην σαφώς την ειλικρινή μετάνοιά της. Η ομολογία αυτής, εκφραζομένη μέσα από έναν θρήνο – Presenta *le mie lagrime* – οδηγεί προς στιγμήν στην περιοχή της Σχετικής Ελάσσονος , εισάγοντας ταυτόχρονα τον πρώτο κρίκο μιας αλυσσίδας˙ όμως η ελπίδα που εκπηγάζει από τον θρόνο του Δημιουργού, όταν φτάνουν ως αυτόν τα δάκρυα μετανοίας του ανθρώπου, καθιστά αναγκαία την αίσια επαναφορά της αρχικής μείζονος. Αυτή η ελπίδα είναι που οδηγεί τη μελωδική γραμμή της ηρωίδας σε ένα εκτενές Λα^4 δίεση κατά την επαναφορά του αρχικού μοτίβου και ακριβώς στη λέξη *perdono* (Ricordi, σελ. 219, μ. 81 – σελ. 220).

Το ενδιαφέρον της πτώσης στο τέλος του κομματιού είναι αδιαμφισβήτητο, καθώς πραγματοποιείται μέσα από ένα ποικιλόχρωμο πέρασμα από περιοχές πλησιέστερες στην Ελάσσονα Τονική[2359], ενώ μεταξύ των θεμελίων των «απομακρυσμένων» αυτών περιοχών επανεμφανίζεται η ήδη γνωστή στη συγκεκριμένη όπερα σχέση της κατιούσας 4ης (Ricordi, σελ. 221, μ. 92-96): με δεδομένο τον χαρακτήρα προσευχής του συγκεκριμένου κομματιού, καθώς και τη σημασία του παραπάνω μοτίβου ως κατ' εξοχήν εκφραστικού μέσου του θρησκευτικού στοιχείου στο παρόν έργο του συνθέτη, θεωρούμε τη χρήση του εν προκειμένω σε αρμονικό επίπεδο ως ενταγμένη στα πλαίσια του όλου κλίματος της Σκηνής.

Τον ατμοσφαιρικό όσο και κατανυκτικό χαρακτήρα του κομματιού συμπληρώνει και η ιδιαίτερα επιλεκτική ενορχήστρωση, η οποία και «δημιουργεί έντονη αντίθεση με το πρελούντιο»[2360]: «δυο σόλο – βιολιά και μια σόλα βιόλα, όλα παίζοντας σε ταυτοφωνία, και τρεις ομάδες σε ρόλο "ripieno": η πρώτη αποτελούμενη από τέσσερα

[2358] Αυτόθι, σελ.466.

[2359] Πρβλ. «Προς το τέλος έλκεται αποτελεσματικά από τονικότητες συσχετιζόμενες με την ελάσσονα τονική» (Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 466).

[2360] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 133.

βιολιά και δυο βιόλες, η δεύτερη από ένα βιολί, μια βιόλα και ένα τσέλλο, η τρίτη από όλα τα υπόλοιπα έγχορδα με σορντίνα», σύμφωνα πάντα με την αναλυτικότατη περιγραφή του Budden[2361]. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, η προσεκτική όσο και λεπτεπίλεπτη αυτή διάταξη των επιμέρους οργάνων αποδίδει μια «διάφανη συνοδεία, μια από τις πλέον ευρηματικές σ' όλον τον Verdi», ενώ παράλληλα προσδίδει στο κομμάτι μια «ήπια φωτεινότητα»[2362]. Παράλληλα το «μοτίβο του θανάτου», παιγμένο σε κάθε μέτρο στην *αναπαιστική* του εκδοχή[2363], κάνει διαρκώς αισθητό το περιβάλλον του Κοιμητηρίου. Σε κάθε περίπτωση, φαίνεται πως τελικά η συμμετοχή αυτή της ορχήστρας είναι που αναδεικνύει μια βαθμιαία μεταβολή στην ψυχολογία της ηρωίδας, αποτέλεσμα της ελπίδας από την προσευχή. Ο απαλός ήχος των μοιρασμένων εγχόρδων και κυρίως η χρήση της σορντίνας αναδεικνύει την ώρα της προσευχής ως μια στιγμή γαλήνης και ψυχικής ανάτασης (Kalmus, σελ. 287-301).

Με το σκηνικό της δράσης να μεταφέρεται *σ' ένα παλαιό κοιμητήριο στο κάστρο του Kent* στην επανεπεξεργασμένη εκδοχή της όπερας, «το εισαγωγικό μέρος της σκηνής μαζί με την προσευχή της Mina είναι από τον *Stiffelio*»[2364], με μόνη εξαίρεση «τα τελευταία μέτρα του Largo»[2365] και συγκεκριμένα «την τελευταία φράση της μελωδίας πριν την cadenza, η οποία «έχει σμικρυνθεί κατά τέσσερα μέτρα»[2366].

Στο Finale Secondo το δράμα οδεύει προς την κορύφωσή του, οδηγώντας ταυτόχρονα τα μετέχοντα πρόσωπα – με κορυφαίο τον Stiffelio – πλησιέστερα προς την *κάθαρση*. Ιδιαίτερα για τον κεντρικό ήρωα του έργου κάθε στιγμή αποδεικνύεται καίριας σημασίας. Η τραγικότητα του προσώπου του εγγίζει τον υπέρτατο βαθμό, καθώς η απρόσμενη, αλλά και αναμφισβήτητη, πλέον, αποκάλυψη του ενόχου εραστή αποτελεί γι' αυτόν μια τρομερή πρόκληση: καλείται πλέον ευθέως ή να πραγματοποιήσει τα όσα δημόσια έχει εξαγγείλει σχετικά με την τιμωρία του, ή να υπερβεί εαυτόν με γενναιότητα, ακολουθώντας το δρόμο του Ευαγγελίου και εφαρμόζοντας την «εντολή» της συγγνώμης.

Το σκηνικό εντός του οποίου πρόκειται να εκτυλιχθεί η παρούσα φάση του δράματος, όπως περιγράφεται ήδη από την αρχή της Πράξης, αποπνέει δέος ανάλογο με την τραγικότητα των περιστάσεων. Η αποκάλυψη του ενόχου, η επαπειλούμενη παραδειγματική τιμωρία του και κυρίως το φοβερό δίλημμα, η πρόκληση υπέρβασης των ανθρωπίνων ορίων ανοχής, δεν πραγματοποιούνται με φόντο λαμπρές αίθουσες και εν μέσω επευφημούντων προσκεκλημένων˙ αντίθετα, διαδραματίζονται στη «σκιά» του θανάτου: αντί της «φωτισμένης αίθουσας υποδοχής» στο κάστρο του Stankar, η παγερή, σκοτεινή ατμόσφαιρα του *αρχαίου κοιμητηρίου* (*Antiqo cimitero*), όπου το αμυδρό φως του φεγγαριού, πέφτοντας στα διάσπαρτα μνήματα (*la luna piove sua luce sulle sparse tombe ombreggiate da spessi cipressi*) αρκεί για να θυμίζει, ενόσω εκτυλίσσεται η πλοκή του δράματος, τη φρικτή πραγματικότητα του ανθρώπινου πεπρωμένου.

Από το γεμάτο δέος σιωπηρό σκηνικό, ωστόσο, δεν λείπουν και τα «σύμβολα» εκείνα που σηματοδοτούν και την υπέρβαση όσων αυτό διαμηνύει˙ μάλιστα, φαίνεται να καταλαμβάνουν και περίοπτη θέση εντός του: «Nel centro e *una croce con gradini*; a sinistra *la porta d' un tempio internamente illuminato* […]».

[2361] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 465.
[2362] Αυτόθι.
[2363] F. Noske, ό.π., σελ. 172 & 193.
[2364] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 175
[2365] Basevi, ό.π., σελ. 238.
[2366] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 2, σελ. 348.

Το σκηνικό αυτό μοιάζει να αποκτά την προσήκουσα σε αυτό σημασία καθώς η Β΄ Πράξη της όπερας βαίνει προς την ολοκλήρωσή της, και συγκεκριμένα με τον Stiffelio να εισέρχεται στη σκηνή με αφορμή τη διαδραματιζόμενη σκληρή μονομαχία μεταξύ του Stankar και του Raffaele.

Ο ήρωας εν προκειμένω εμφανίζεται με την ιδιότητά του ως ιερωμένου. Ως εκ τούτου η τραγική ειρωνεία της Σκηνής έγκειται στην επικείμενη σύγκρουση εντός του ανάμεσα στην ιερατική του ιδιότητα, που τον θέλει ειρηνοποιό και προ παντός κήρυκα της συγγνώμης προς τον εχθρό, και σ' εκείνην του συζύγου, που αναζητεί τη «δίκαιη» τιμωρία του αυτουργού της προσβολής της οικογενειακής του τιμής και υπόληψης.

Στο λιμπρέττο δεν υπάρχει κάποια άμεση αναφορά σχετική με το «πόθεν» της παρουσίας του πάστορα στο συγκεκριμένο χώρο και κατά τη συγκεκριμένη στιγμή. Ο Stiffelio φέρεται να εμφανίζεται ξαφνικά *dalla porta del tempio* – όπου αναφέρεται τελουμένη κάποια λατρευτική σύναξη – θορυβημένος από τον ήχο των διασταυρουμένων σπαθιών. Συνέπεια της ασάφειας αυτής του λιμπρέττου είναι μια διαφορετικών διαστάσεων «ιεροποίηση» του προσώπου του κεντρικού ήρωα του έργου, καθώς εδώ φέρεται να διαδραματίζει ρόλο ενός «από μηχανής θεού», που εμφανίζεται αυτεπάγγελτα προκειμένου να κηρύξει με θέρμη το μήνυμα του Ευαγγελίου. Η θέση του αυτή όμως είναι που θα καταστήσει ασύγκριτα αισθητότερη την οσονούπω κατάπτωση του ιερέα – συζύγου, την απότομη αλλαγή των απόψεών του και την προσαρμογή αυτών όσο και του ιδίου στις κατά κόσμον αντιλήψεις περί δικαιοσύνης, αλλά και περί ανάλογης τιμωρίας του πταίσαντος.

Ως ιερέας στοχεύει με την παρέμβασή του κατά πρώτο λόγο να διασφαλίσει την ιερότητα του χώρου του κοιμητηρίου. Παράλληλα όμως επιχειρεί να μεταδώσει στους μονομαχούντες «ακροατές» του και μιαν αίσθηση δέους, ανάλογη με τον περιβάλλοντα χώρο:

Santo è il loco che sì profanate:

I defunti col piede premete,

sovra il capo la croce vi stà.

ενώ εύκολα παρακάμπτει τη «λύση» της φυγής από τον συγκεκριμένο χώρο, επικαλούμενος την πανταχού παρουσία του Θεού:

Dio pur vi sarà.

Η σημασία της παρουσίας του Stiffelio εξαίρεται με την ερώτηση – πρόκληση του Stankar. Ο ιερέας σύζυγος της κόρης του, βιώνοντας τον χαρακτήρα της αποστολής του, έχει τώρα αναχθεί σε τέτοιο δυσθεώρητο ύψος, ώστε να αγνοεί κατ' ουσίαν και αυτήν τη συζυγική του ιδιότητα. Την ύστατη αυτή στιγμή ουδόλως τον ενδιαφέρει το ποιός βρίσκεται απέναντί του, αλλά Εκείνος στου Οποίου το όνομα κηρύττει. Ο ακριβής χρονικός προσδιορισμός στο λόγο του (*ora*) εμμέσως πλην σαφώς υποδηλώνει τον υπ' αυτού πλήρη έλεγχο της συνειδήσεώς του˙ έχει πλήρη επίγνωση της «ταυτότητάς» του, καθώς και των παρισταμένων:

Di Dio ora parlo nel nome

ascoltarmi solo spetta qui a voi.

Σχεδόν ολόκληρο το μέρος του Stiffelio στη συγκεκριμένη σκηνή αποδίδεται με μουσική ταυτόσημη με *ιερατικό* recitativo, του οποίου το χαρακτηριστικό ρυθμικό

σχήμα των επαναλαμβανόμενων παρεστιγμένων φθόγγων, χρησιμοποιούμενο ήδη από την πρώτη παρέμβαση του ήρωα – Abbassate quell' armi! – αναδεικνύεται κυρίαρχο και λόγω της ακαριαίας παύσης που διακόπτει το ορχηστρικό *ff tutti*, αμέσως πριν την εκφώνησή του. Περαιτέρω η μουσική με την οποία ο συνθέτης αποδίδει την πρώτη ειρηνοποιό παρέμβαση του ήρωα διακρίνεται για τον ήπιο χαρακτήρα της. Πέραν της επιβράδυνσης της ρυθμικής αγωγής κατά το ήμισυ, το *ιερατικό* ύφος αποδίδεται με μια σταθερά κατερχόμενη μελωδική κίνηση στο γνωστό ρυθμικό σχήμα *ήμισυ* (ή *τέταρτο με παύση*) – *τέταρτο παρεστιγμένο – όγδοο*, με υπόβαθρο μια *χορικού* τύπου συγχορδιακή κίνηση αποδιδόμενη από τα έγχορδα. Η παρουσία του Σταυρού ωστόσο (*la croce vi stà*), με όσα αυτή μπορεί να σημαίνει για αμφοτέρους τους αντιπάλους, υπογραμμίζεται με τρόπο ξεχωριστό: η μετατροπία προς μείζονα τονικότητα (Λα ύφεση) προφανώς πραγματοποιείται προκειμένου να φανεί ο λυτρωτικός χαρακτήρας του ιερού συμβόλου, ενώ η ξαφνική ανιούσα 8η στην κίνηση της μελωδικής γραμμής εξαίρει γενικά τη σημασία αυτού (Ricordi, σελ. 244, μ. 109 – σελ. 245, μ. 125).

Η οφειλόμενη στην αδιαλλαξία των δυο αντιπάλων επιμονή και «εντατικοποίηση» των προτροπών του Stiffelio καταδεικνύεται αρχικά με μετατόπιση του φωνητικού του μέρους σε οξύτερη περιοχή της φωνητικής του έκτασης. Ενώ το μεγαλύτερο μέρος αυτής της πρώτης του παρέμβασης ήταν ενταγμένο στην κεντρική (ή και στις χαμηλότερη) περιοχή αυτής, αντίθετα η ολοκλήρωσή της, με την υπενθύμιση της πανταχού παρουσίας του Θεού, συντελείται με μια πτώση στη Ντο μείζονα, πάντα με κυρίαρχο το παραπάνω ρυθμικό σχήμα και σε ένα επαναλαμβανόμενο Σολ^3, ενώ η αίσθηση γαλήνης και ηρεμίας που απέπνεε ο ήχος των εγχόρδων μεταβάλλεται λόγω του περισσότερο χαρακτηριστικού ηχοχρώματος των ξυλίνων πνευστών, υποβοηθουμένων από τα κόρνα (Ricordi, σελ. 245, μ. 127-129. Βλ. και Kalmus, σελ. 350, μ. 1-3).

Η επόμενη, περισσότερο αποφασιστική παρέμβαση του ειρηνοποιού πάστορα σημαίνεται με ιδιαίτερα προσεκτικό τρόπο. Ο συνθέτης φαίνεται να παρακολουθεί επισταμένως τις οποιεσδήποτε μεταβολές στην ψυχολογία του κεντρικού ήρωα της Σκηνής: τον «ιεροπρεπή» χαρακτήρα της μουσικής εξασφαλίζει και εδώ η απαράλλακτη – κατ' αρχάς – διατήρηση του αρχικού χαρακτηριστικού ρυθμικού σχήματος˙ καθώς όμως ο Stiffelio αποφασίζει να εκφραστεί πλέον ξεκάθαρα ως «εκπρόσωπος του Θεού επί της γης», ελπίζοντας με αυτόν τον τρόπο στη συμμόρφωση των δυο μονομάχων, προσδίδεται στο μέρος του κι ένας τόνος «θρησκευτικής αυθεντίας». Προς αυτήν την κατεύθυνση θεωρούμε ότι στοχεύει η αλλαγή της φοράς της γραμμής του, με χαρακτηριστικό την ανιούσα κίνηση ημιτονίου στο τέλος κάθε στίχου. Η περαιτέρω εντατικοποίηση της προσπάθειάς του, αλλά και το σχετικά έντονο ύφος του, φέρουν αυτόν στο επίκεντρο της σκηνικής δράσης, άρα η ενδεχόμενη «σιωπή» της ορχήστρας θα είχε ως αποτέλεσμα την ανάλογη «κυριαρχία» του λόγου του. Ο συνθέτης ωστόσο προκρίνει τον διπλασιασμό της μελωδικής του γραμμής με ένα συνεχόμενο τρέμολο των εγχόρδων. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει να καταστήσει αισθητή την ένταση που διακατέχει τον πάστορα, όπως αυτή απηχείται και στον τόνο της φωνής του (Ricordi, σελ. 246, μ. 136-143. Βλ. και Kalmus, σελ. 352, μ. 2 – σελ. 353, μ. 4).

Ο θρησκευτικός χαρακτήρας της μουσικής διατηρείται και κατά τη στιγμή όπου ο Stiffelio, ως αυθεντικός κήρυκας του Ευαγγελίου, πραγματοποιεί ένα περαιτέρω βήμα, καλώντας αμφότερους τους μονομάχους να καταθέσουν τα όπλα και να προχωρήσουν στην αλληλο-συγχώρεση. Ο συνθέτης όμως κρίνει σκόπιμο τώρα να αποκλιμακώσει την ένταση, μειώνοντας αισθητά τη δυναμική της ενορχήστρωσης σε ένα ιδιαίτερα εκφραστικό *pp*. Ο απαλός ήχος των κρατημένων συγχορδιών από τα έγχορδα πάνω από έναν ρυθμικό ισοκράτη στη Δεσπόζουσα της νέας τονικότητας (Σολ μείζων) δίδει την

αίσθηση της προσωρινής ανάπαυλας της διαμάχης, τον προς στιγμήν κατευνασμό των παθών των δυο αντιπάλων. Ακόμη περισσότερο αποφορτίζεται η ατμόσφαιρα με την προσωπική αναφορά του πάστορα προς τον Raffaele: η ορχηστρική συνοδεία γίνεται ακόμη πιο διάφανη, με ένα staccato βάσιμο που οδηγεί στη Μι ελάσσονα καθώς και με την προσθήκη στους κρατημένους συγχορδιακούς φθόγγους των ήχων ενός όμποε και ενός κλαρινέττου (Ricordi, σελ. 247-248, μ. 160. Βλ. και Kalmus, σελ. 353, μ. 5 – σελ. 355, μ. 8).

Αντίθετα στο *Quartetto* που ακολουθεί την αποκάλυψη του ενόχου ο Stiffelio φέρεται να αποποιείται στην πράξη οριστικά τον ρόλο του ιερέα, του απεσταλμένου κήρυκα της αγάπης και της συγχώρησης, τελώντας υπό το κράτος του θυμού και της αγανάκτησης ενός απατημένου συζύγου. Τα συναισθήματά του αυτά, πλήρως δικαιολογημένα και συγγνωστά κατά τα κοινώς αποδεκτά ανθρώπινα κριτήρια περί δικαιοσύνης, τον καθιστούν κατ' ουσίαν εξόχως τραγικό πρόσωπο, με αξιοσημείωτες τραγικές μεταπτώσεις. Ταυτόχρονα τον εκθέτουν ηθικά ενώπιον πάντων των παρισταμένων, καθώς, αδυνατώντας να υπερβεί έστω και επ' ελάχιστον τη δικαιολογημένη οργή του, αποτυγχάνει να κηρύξει και με το προσωπικό του παράδειγμα, εφαρμόζοντας ο ίδιος τον υπέρτατο Ευαγγελικό «νόμο» της συγγνώμης. Τα λόγια με τα οποία απευθύνεται προς τη συντετριμμένη σύζυγό του δεν θυμίζουν σε τίποτε το κήρυγμα συμφιλίωσης στο όνομα του Ευαγγελίου, που μόλις πριν λίγο απηύθυνε προς τον Stankar και τον Raffaele˙ αντίθετα, προδίδουν την ασυγκράτητη επιθυμία του για εκδίκηση και για παραδειγματική τιμωρία της καταπτοημένης Lina.

Το κείμενο του λιμπρέττου αποκαλύπτει με κάθε λεπτομέρεια τις συνεχείς μεταβολές στην ψυχολογία του ήρωα, μέχρι το ξέσπασμα της οργής του. Αδυνατώντας πιστέψει πως είναι αλήθεια η διάπραξη μοιχείας από τη σύζυγό του, ζητεί από αυτήν να τον διαψεύσει, ή έστω, να προφέρει μια δικαιολογία, που να αναιρεί τη φοβερή κατηγορία σε βάρος της. Όμως η ένοχη σιωπή της δεν αφήνει σε αυτόν την παραμικρή αμφιβολία για την ενοχή της. Έξαλλος, απειλεί ευθέως αυτήν τη σωματική της ακεραιότητα, εκθέτοντάς την ενώπιον των παρισταμένων:

Ah no,è impossibile!

Che ho mentito almen mi dite…

Un accento proferite.

Vi scolpate, per pietàde!

Ma tu taci!

È tolto il dubbio...

il mio piè ti schiaccerà!

Σύμφωνα με επισήμανση του D. Kimbell την οποία έχουμε ήδη αναφέρει, «ένα χαρακτηριστικό του μελωδικού ιδιώματος» του συνθέτη «που αρχίζει να γίνεται αισθητό κατά τη συγκεκριμένη περίοδο είναι η αναζήτηση […] μιας στενότερης ανταπόκρισης μεταξύ λόγου και μουσικής»[2367]. Η απόδοση της παραπάνω στροφής, κυρίως όμως το Quartetto που ακολουθεί, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς το ύφος της μουσικής μεταβάλλεται πάντα σε αγαστή συμφωνία με τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου. Εύστοχα ο C. Osborne χαρακτηρίζει αυτό ως

[2367] *Verdi in the Age*…ό.π., σελ. 409.

«ένα από τα εξέχοντα μέρη της παρτιτούρας»[2368], ενώ ο R. Parker θεωρεί πως «προεικονίζει το περίφημο κουαρτέττο στον *Rigoletto*, λόγω του συνδυασμού σε αυτό έντονα διαφορετικού μουσικού υλικού»[2369].

Εστιάζοντας ο A. Basevi ειδικότερα στην απόδοση των δύο πρώτων στίχων (Ricordi, σελ. 251-252, μ. 199), χαρακτηρίζει ως «ιδιαίτερα εκφραστική» τη φράση του Stiffelio, θεωρώντας την ως «αληθινό πρότυπο για την τραγουδιστή απαγγελία, όπως τη σκεφτόταν ο Verdi». Κατά τον ίδιο μελετητή εξάλλου, η απόδοση του επόμενου στίχου («Un accento proferite…») «ταιριάζει υπέροχα με την απόγνωση του ήρωα»[2370]. Ο D. Kimbell εξ ετέρου, παραθέτοντας και το «σχήμα» του κουαρτέττου, υπενθυμίζει παράλληλα και την τάση που ανέκαθεν είχε ο συνθέτης «να αρχίζει τα cantabile σύνολά του με ένα σόλο στο οποίο το *parlando* σταδιακά και μόνο δίδει τη θέση του στο *canto spiegato*, και η ρυθμική διστακτικότητα σταδιακά και μόνο σε αργά αιωρούμενη ορμητικότητα». Κατά τον μελετητή η αρχή αυτή εφαρμόζεται πλήρως στο συγκεκριμένο κομμάτι, όπου «το ένα στυλ ποτέ δεν εκτοπίζει στην πραγματικότητα το άλλο: η απαγγελία εναλλάσσεται με το τραγούδι, ενώ μέχρι την πτωτική φράση – "È tolto il dubbio" – ο Stiffelio είναι εκείνος που δίδει μετ' επιτάσεως το έναυσμα». Πάντα κατά τον Kimbell, αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς, παρά τη συμβατική μορφή του κουαρτέττου και παρά την απουσία σε αυτό οποιουδήποτε στοιχείου βερισμού «σχετικού με τη δραματική του ευρηματικότητα […], η δραματική ζωντάνια η οποία εμφορεί την όλη μορφή είναι αξιοσημείωτη» [2371]. Επιπλέον, η τραγικότητα του προσώπου του ήρωα, αποτέλεσμα της ασυμφωνίας λόγου και έργων στη συμπεριφορά του, απηχείται κατά τη μουσική απόδοση του συγκεκριμένου στίχου (καθώς και εκείνου που προηγείται) και με τις διαδοχικές 4ες, οι οποίες αποτελούν δομικό στοιχείο της αντίστοιχης φράσης. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική παραπέμπει, εμμέσως πλην σαφώς, στο σεπτέττο της Α΄ Πράξης της όπερας, όταν ο αφιχθείς πάστορας διεκήρυττε την αγάπη και τη συγχώρεση προς οποιονδήποτε[2372] (Ricordi, σελ. 254, μ. 196-197).

Στο ίδιο σύνολο η Lina έρχεται αντιμέτωπη με τον σύζυγό της με εγνωσμένο πλέον από αυτόν το ηθικό της παράπτωμα. Η αντίδρασή της στις φοβερές απειλές του συζύγου της διακρίνεται κατ' αρχάς από την απόγνωση που όλο και περισσότερο την κυριεύει, αλλά και από τον φόβο της επικείμενης τιμωρίας:

Ah, scoppiata è omai la folgore

che ruggia sulla mia testa.

……..

E la vita che mi resta

lenta morte a me sarà.

Το γεγονός ασφαλώς δεν λανθάνει της προσοχής του συνθέτη. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Kimbell**,** ο Verdi διστάζει να καταστήσει τον Stiffelio κυρίαρχο στο παρόν σύνολο, καθώς ενδιαφέρεται για τη Lina τόσο πολύ, όσο και για τον σύζυγό της, «και η μοναξιά της και ο φόβος της απαιτούν μια τόσο ζωηρή μουσική προβολή, όση είναι και η απόγνωσή της». Κατά τον μελετητή, η απόδοση των ψυχολογικών μεταπτώσεων

[2368] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 221.
[2369] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 133.
[2370] Ό.π., σελ. 157.
[2371] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 404.
[2372] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 457.

της ηρωίδας απηχείται άμεσα στην απόδοση των παραπάνω στίχων, με τη μουσική να «γυρίζει από τη Φα μείζονα στη Φα ελάσσονα» και την ηρωίδα να τραγουδάει «στη θέση των έντονα σχεδιασμένων ρυθμών του υπόλοιπου μέρους…μια φευγαλέα, ακαθόριστη σειρά από δέκατα έκτα, τόσο λίγο ελεγχόμενα, που στην πραγματικότητα υπερβαίνουν τα μετρικά όρια της μουσικής»[2373]. Επιπλέον, «τα παραπάνω μέτρα γίνονται ακόμη πιο ανάγλυφα «με το να αποδίδονται σε αντιφωνία με τις δυναμικές και απειλητικές φράσεις με τις οποίες τα σχολιάζει ο Stankar»[2374] (Ricordi, σελ. 252, μ. 199 – σελ. 254).

Τα συναισθήματά της αυτά όμως γρήγορα εκτονώνονται σε λίγα λόγια προσευχής. Η έκκληση της ηρωίδας για βοήθεια προς τον Θεό, περιλαμβανομένη σε τρεις μόλις στίχους, διακρίνεται για την αμεσότητα και τον αυθορμητισμό της. Τόσο ο θυμός του συζύγου της, όσο και οι απειλές του πατέρα της προς τον πρώην εραστή, την πιέζουν αφόρητα. Τις στιγμές αυτές δεν υπάρχουν περιθώρια ηθικών – θρησκευτικών αποτιμήσεων. Ο φόβος του θανάτου την οδηγεί ευθέως στην αναζήτηση ενός *φιλεύσπλαγχνου πατέρα* μάλλον, παρά στην αντιμετώπιση ενός «ουράνιου δικαστή»:

Dio, che padre sei,

padre de' miseri,

non negarmi tua pietà!

Η οπτική γωνία υπό την οποία η ηρωίδα αντιλαμβάνεται τώρα τη σχέση της με τον Θεό διαφέρει ουσιωδώς εκείνης στην αρχή της Πράξης, πράγμα που στη μουσική γίνεται αισθητό μέσα από την απόδοση των παραπάνω στίχων (Ricordi, σελ. 255-258, μ. 1). Η περίοπτη θέση που οι στίχοι αυτοί κατέχουν μέσα στην όλη επεξεργασία του κουαρτέττου είναι εμφανής, οφείλεται δε κατά πρώτο λόγο στο τονικό πλαίσιο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Kimbell, «στο σημείο αυτό η μουσική έχει διαγράψει ένα χαρακτηριστικό τονικό τόξο: Ρε ελάσσων – Φα μείζων – Φα ελάσσων – Λα ύφεση μείζων»[2375]. Αν με την καθιερωμένη αντίθεση μείζονα – ελάσσονα εσημάνθη λίγο πριν η αγωνία και ο φόβος της ηρωίδας έναντι των «θριαμβευτικών» απειλών του συζύγου της (Stiffelio: Φα *μείζων*, Lina: Φα *ελάσσων)*, με το πέρασμα τώρα προς την περιοχή της «σχετικής» *μείζονος* (Λα ύφεση) σε σχέση με την πρώτη «απάντηση» της ηρωίδας απηχείται η προσωρινή, έστω, γαλήνη της ψυχής της όταν στρέφεται προς τον Θεό. Παράλληλα οι όμοιες με λυγμό φράσεις της, με τις οποίες «απαντούσε» στις αιτιάσεις του συζύγου της, απαρτιζόμενες από ελαττωμένα κυρίως διαστήματα και από συνεχόμενα εξάηχα, εξελίσσονται σε μια μελωδική ενότητα πλήρως ανεπτυγμένη, όπου με τον υψηλότερο φθόγγο – ένα εκτενές Λα^4 ύφεση – στην αρχή κάθε στίχου εξαίρεται το όνομα του Θεού σε άμεση σχέση με την ιδιότητά Του ως «πατέρα των δυστυχισμένων». Περαιτέρω η έκταση που καταλαμβάνει η απόδοση των συγκεκριμένων στίχων, αφήνει να φανεί η βούληση του συνθέτη να εστιάσει στην ανάταση της ψυχής της ηρωίδας κατά την αναφορά της προς τον ουρανό. Συμπλέκοντας αρχικά ο συνθέτης τη φωνή της με εκείνες των υπολοίπων

[2373] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 404. Όπως επισημαίνει ο A. Basevi, η συγκεκριμένη φράση της ηρωίδας δημιουργεί «μιαν υπέροχη αντίθεση» σε σχέση μ' εκείνην του συζύγου της, καθώς «υποδιαιρείται σ' ένα μέτρο ανάλογο μ' εκείνο των ¾ του largo». Κατά τον συγγραφέα, «αυτή η μεταβολή του μέτρου στο μέσον ενός κομματιού, συχνά σε χρήση από τους παλαιότερους συνθέτες, κυρίως τον Lully, δεν είναι καταδικαστέα, μπορεί να συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην πειστικότητα της έκφρασης» (ό.π.).

[2374] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 404-406.

[2375] Αυτόθι, σελ. 406.

πρωταγωνιστών στα πλαίσια μιας πλήρους τετράφωνης αρμονικής επεξεργασίας, κρίνει μάλλον μη επαρκή την απόδοση των δυο πρώτων από τους παραπάνω στίχους. Επαναλαμβάνει ως εκ τούτου την απόδοσή τους, αφήνοντας τώρα την ηρωίδα να εκφραστεί κατ' ουσίαν μόνη, με τις διακεκομμένες φράσεις του Raffaele και του Stankar να επισκιάζουν ελάχιστα τη φωνή της. Η διαφορά όμως της μελωδικής επεξεργασίας είναι έκδηλη: αν στο προηγούμενο τετράμετρο η μουσική κατέδειξε το δέος της ηρωίδας ενώπιον του μεγαλείου του Θεού – πατέρα με μελωδικές κινήσεις που εγγίζουν την υψηλή περιοχή της φωνητικής της έκτασης, η παρούσα ανάπτυξη καθιστά εμφανή τη σκληρή δοκιμασία που υφίσταται, καθώς και την πλήρη καταβολή και των τελευταίων αποθεμάτων ψυχικού σθένους εντός της, ως τις αιτίες που την οδηγούν να προσπέσει ενώπιον του Δημιουργού. Τα συναισθήματά της αποδίδονται με ξεχωριστή εκφραστικότητα, χάρη στον συνδυασμό της συνεχώς κατιούσης μελωδικής γραμμής της με χρωματική κίνηση καθώς και στις συνεχείς υποδείξεις για όλο και περισσότερη μείωση της έντασης – *diminuendo* στο 2ο μέτρο, *dim. morendo* στο επόμενο. Αλλά και η όλη ρυθμική επεξεργασία της φράσης, όπου συζευγμένοι φθόγγοι μεγάλης διάρκειας εναλλάσσονται με παρεστιγμένα τρίηχα αλλά με επαναλαμβανόμενους φθόγγους, συμβάλλουν με τη σειρά τους στην απόδοση της ψυχολογίας της ηρωίδας, ενώ ο συνθέτης δεν αφήνει να περάσει απαρατήρητη η παραμικρή συλλαβή: χαρακτηριστική η ένδειξη *stentate*, κυρίως σε φθόγγους μικρής χρονικής διάρκειας. Η αρμονική επεξεργασία, τέλος, συμπληρώνει την όλη δραματική εικόνα: η κατιούσα χρωματική κίνηση της μελωδίας εξελίσσεται και ολοκληρώνεται παράλληλα με τη διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών, που πλαισιώνουν τη φωνή της ηρωίδας μέχρι να καταλήξει καταβεβλημένη σε ένα εκτενές Ντο[3] [2376].

Η επαναφορά της αρχικής τονικότητας (Φα μείζων) είναι, κατά τον Kimbell, «το πρώτο "επεξεργασμένο" τμήμα του συνόλου, το πρώτο τμήμα όπου αριστοτεχνικά επεξεργασμένα μουσικά σχήματα υπερισχύουν έναντι της δραματικής πραγματικότητας (Ricordi, σελ. 258-262). Στην επανάληψη της φράσης του Stiffelio εξ ετέρου, η αποξένωση ανάμεσα στα πρόσωπα προβάλλεται με ακόμη μεγαλύτερη προσοχή˙ κι αυτό γιατί οι φωνές δεν συμπληρώνουν, όπως συνήθως συμβαίνει σε αυτό το στάδιο ενός Βερντιανού συνόλου, την επικρατούσα αρμονία με περισσότερο ή λιγότερο ίσους όρους. Το τραγούδι του Stiffelio αποτελεί το πρωταρχικό στοιχείο, ενώ οι άλλες φωνές κυρίως το υπογραμμίζουν και του δίδουν περαιτέρω ώθηση». Κατά τον μελετητή, αυτή η *δραματικά κινούμενη* επεξεργασία «συνεχίζεται ακόμη και στην coda, όπου οι πτωτικές αρμονίες των άλλων φωνών υπογραμμίζονται με τη σειρά τους από την ψιθυριστή μονοτονία του Stiffelio»[2377]. Αξιοσημείωτη στη συγκεκριμένη ενότητα και στο μέρος της Lina (στη φράση «non negarmi tua pietà!») η *μετατόπιση της άρθρωσης των συλλαβών* «στον δεύτερο φθόγγο των τριήχων», προκειμένου ο συνθέτης «να δώσει την αίσθηση μιας φωνής που σπασμένης από λυγμούς»[2378] (Ricordi, σελ. 261, μ. 225, 227).

Απευθυνόμενος ο Stiffelio προς τον αυτουργό της προσβολής του εκφράζεται περισσότερο ως ιερέας, παρά ως απατημένος σύζυγος. Αλλά και εν προκειμένω η ιερατική του ιδιότητα δεν τον κατευθύνει προς την καταλλαγή με αυτόν. Ο εξοργισμένος ιερέας εκφράζεται τώρα ως προάγγελος της θείας τιμωρίας, επιθυμώντας

[2376] «…υπάρχει ένα πολύ καλά σχεδιασμένο diminuendo, στο οποίο κυριαρχεί η σοπράνο και όπου μια κατιούσα κίνηση των φωνών διαμέσου ποικίλων αρμονιών οδηγεί απολύτως φυσιολογικά στην επανέκθεση της φράσης του τενόρου "Un accento proferite."» (Basevi, ό.π., σελ. 157-158).

[2377] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 406.

[2378] Basevi, ό.π., σελ. 158.

να εμφανίζεται ως αντιπρόσωπος ενός Θεού – αδέκαστου κριτή. Την αποκατάσταση της τιμής του αναλαμβάνει ο ίδιος, *strappando di mano la spada a Stankar*, όμως βασικό του όπλο δεν θεωρεί το ξίφος, αλλά τον περιβάλλοντα χώρο του κοιμητηρίου. Με χαρακτηριστική ευχέρεια, ωστόσο, «αντιστρέφει» τη σημασία της ιερότητας του συγκεκριμένου χώρου, θεωρώντας αυτήν προς ίδιον όφελος: ενώ λίγο πριν ήταν ο ίδιος χώρος, καθώς και η διαφύλαξη της ιερότητάς του – *Santo è il loco* – το βασικό επιχείρημά του προκειμένου να σταματήσει η μονομαχία ανάμεσα στον Stankar και στον τωρινό του αντίπαλο, τώρα είναι ο ίδιος έτοιμος να μονομαχήσει εντός του ιδίου χώρου, προς αποκατάσταση της ατομικής – πρωτίστως! – και οικογενειακής του υπόληψης.

Το ηθικό του ολίσθημα όμως δεν συνίσταται κυρίως στην ασυνέπειά του αυτήν, αλλά στην ουσία των απειλών του. Ο ενδεχόμενος θάνατος του αντιπάλου του κατά την επικείμενη μονομαχία δεν θεωρείται απλά με τη «βιολογική» του διάσταση. Επωφελούμενος – όπως προαναφέραμε – του χώρου του κοιμητηρίου επιχειρεί να καταστήσει τον Raffaele «κοινωνό» της αδυσώπητης πραγματικότητας του θανάτου προτού καν αρχίσει να μονομαχεί. Πριν τον «αγγίξει» ο σωματικός θάνατος, συνέπεια μιας πιθανής ήττας του, φροντίζει ώστε να τον περικυκλώσουν οι «φωνές» των νεκρών, προεξοφλώντας την κατά πολύ φρικτότερη τιμωρία μιας «αιώνιας καταδίκης», *πέραν του κόσμου τούτου*:

Non odi in suon terribile

gridarti queste tombe:

Trema, a punirti, o perfido,

l' ora fatal tuonò.

Το ύφος της μουσικής απόδοσης της σύντομης αυτής Σκηνής που έπεται του κουαρτέττου, αξίζει ιδιαίτερης προσοχής. Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμη μια αναδρομή στο προηγηθέν ντουέττο ανάμεσα στον Stankar και στον Raffaelle, όταν ο πενθερός του Stiffelio καλούσε τον ηθικά υπόλογο ευγενή σε μονομαχία. Εκεί ο συνθέτης είχε αρκεστεί σε μια μουσική καθαρά συμβατικού χαρακτήρα: «ένα ορχηστρικό μοτιβο τεσσάρων μέτρων σε ύφος Donizetti, με ένα ξέσπασμα στο τέταρτο μέτρο να δίδει ξαφνικά την αίσθηση πως είναι καθαρά Βερντιανό»[2379] δημιουργούσε το υπόβαθρο για τον σύντομο διάλογο με τις διακεκομμένες φράσεις ανάμεσα στους δυο αντιπάλους. Επιπλέον η μουσική πλαισίωση του διαλόγου, όντας κοινή για αμφότερους τους σολίστ, δεν είχε εστιάσει σε κάθε πρόσωπο χωριστά, αναδεικνύοντας κάποια εσώτερη πτυχή της συμπεριφοράς του.

Αντίθετα, η μουσική που αποδίδει τις προ(σ)κλήσεις του Stiffelio προς τον αυτουργό του ηθικού του διασυρμού συνδυάζει το *ιερατικό* ύφος των λόγων του ήρωα με τον έντονα επιτιμητικό – απειλητικό χαρακτήρα αυτών. Στο διαρκείας 23 μέτρων *allegro* που αποδίδει τους λόγους του εξοργισμένου πάστορα διακρίνουμε δυο «ενότητες»: στην πρώτη από αυτές, αντίστοιχη των δυο πρώτων στίχων της παραπάνω στροφής, το μέρος του προ(σ)καλούντος ιερέα αποτελείται από έναν και μόνο φθόγγο της χαμηλής περιοχής της έκτασής του (Φα^2 δίεση), επαναλαμβανόμενο σε κάθε μέτρο έπειτα από ένα δις παρεστιγμένο ήμισυ. Ο έντονα δραματικός χαρακτήρας της μουσικής εδώ διαφαίνεται όχι μόνον από τη «σκοτεινή» χροιά του παραπάνω φθόγγου, προσιδιάζοντος στη φωνή του βαρυτόνου, αλλά και από την επισήμανση *con voce terribile* του συνθέτη προς τον σολίστα. Περαιτέρω η «θρησκευτική» επιθετικότητα

[2379] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ο.π., σελ. 466.

και οι αφοριστικού χαρακτήρα επιτιμήσεις του πάστορα τονίζονται αρκούντως και με μια αναπάντεχη εκτίναξη ανιούσας 8ης (στο χαρακτηριστικό για την έκταση του τενόρου Φα^3 δίεση) στο τέλος κάθε στίχου και συγκεκριμένα στις λέξεις *terribile* και *tombe* (Ricordi, σελ. 264, μ. 248 – σελ. 265, μ. 256).

Ανάλογη διαφαίνεται και η προοπτική της ορχηστρικής συνοδείας: θέλοντας εδώ ο συνθέτης τον ήρωα μοναδικό κυρίαρχο επί σκηνής, χρησιμοποιεί την ορχήστρα με τρόπο ώστε ο βαρυσήμαντος λόγος του να μην επισκιαστεί ούτε επ' ελάχιστον, χωρίς ωστόσο να αφήνει αυτήν παντελώς αμέτοχη της σκηνικής δράσης. Προκρίνει ως εκ τούτου τον περιορισμό της σε ένα τρέμολο των εγχόρδων, ο ήχος του οποίου μοιάζει να απηχεί το ρίγος που διαπερνά όλους και ιδιαίτερα τον ένοχο, στο άκουσμα των φοβερών απειλών του πάστορα. Δεν παραλείπει όμως ο συνθέτης να υπογραμμίσει και τις εκρήξεις οργής του, σημαινόμενες στο φωνητικό μέρος με τις προαναφερθείσες ανιούσες 8ες, με ανάλογου χαρακτήρα εκρήξεις δυναμικής (*ff*), αποδιδόμενες από «τα τύμπανα, την Gran Cassa, τα τρομπόνια και το cimbasso»[2380] (Kalmus, σελ. 379, μ. 4 – σελ. 380).

Άμεσα συναρτημένη με τη δραματική ένταση της Σκηνής και η αρμονική επεξεργασία των παραπάνω δυο στίχων, με σημείο αιχμής τη γνωστή αρμονία της συγχορδίας με 7η ελαττωμένη. Η σημασία της συγκεκριμένης συγχορδίας αναδεικνύεται ιδιαίτερα, καθώς η παρουσία της συμπίπτει με τα προαναφερθέντα «άλματα» 8ης του ήρωα, ταυτόχρονα με τα σχετικά ορχηστρικά ξεσπάσματα. Παράλληλα η σύνδεσή της («λύση») κάθε φορά με τη συγχορδία της Τονικής (I) προαναγγέλλει ξεκάθαρα ανάλογη σχέση στον αμέσως επόμενο *Rigoletto*, χρησιμοποιούμενη από τον συνθέτη προς αρμονική πλαισίωση του βασικού μοτίβου της κατάρας.

Η εν λόγω συγχορδία, ωστόσο, λειτουργεί και ως μοχλός για την περαιτέρω αρμονική εξέλιξη αλλά και για την κορύφωση της δραματικής έντασης της Σκηνής. Η λύση της «εναρμόνια» στην συγχορδία της Τονικής της Ντο μείζονος, εισάγει την προαναφερθείσα δεύτερη «ενότητα» του παρόντος *allegro*, αντίστοιχα με τους δυο τελευταίους στίχους της παραπάνω στροφής του λιμπρέττου. Η κλιμάκωση των πιέσεων και απειλών του Stiffelio, εμφαινομένη στο ποιητικό κείμενο με επαναλαμβανόμενες επιτιμήσεις (*trema*), αποδίδεται στη μουσική τώρα με ακόμη αμεσότερο τρόπο: οι μελωδικές φράσεις του ήρωα εξελίσσονται κατά βάσιν με αντίστροφη φορά, αρχίζοντας από φθόγγους της υψηλής περιοχής και καταλήγοντας αρποειδώς σε κεντρικότερους φθόγγους, οι οποίοι και «υπογραμμίζονται» δεόντως από όμοια με πριν ορχηστρικά «ξεσπάσματα». Παράλληλα η διατήρηση παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων διατηρεί στο ακέραιο τον *ιερατικό* χαρακτήρα της μουσικής. Η ορχήστρα συμμετέχει τώρα ενεργότερα, καθώς τα ξύλινα πνευστά με τα «βίαια» περάσματά τους επιτείνουν τον απειλητικό χαρακτήρα της φωνής του μαινόμενου πάστορα, διπλασιάζοντάς την σε υπερκείμενες όγδοες (Ricordi, σελ. 265, μ. 257-264. Βλ. και Kalmus, σελ. 381-382, μ. 3).

Λίγο πριν την πρώτη «δι' ελέου και φόβου» κάθαρση του ήρωα η ένταση φτάνει, όπως είναι αναμενόμενο, στο απόγειό της, με μια όμοια με *stretto* αμοιβαία σύμπραξη όλων των στοιχείων της μουσικής γραφής: η πεισματική εμμονή του Stiffelio στην παραπάνω απειλητική προσταγή του υπεμφαίνεται κατ' αρχάς με μια ανάλογη «προσκόλληση» της μελωδικής του γραμμής στο Φα^3 δίεση (Ricordi, σελ. 265, μ. 265-267). Ταυτόχρονα όμως ο συνθέτης επιτυγχάνει να καταδείξει την ψυχική του ένταση «υπογραμμίζοντας» τις απειλές του με έναν σύντομο ορχηστρικό διάλογο ανάμεσα στα ξύλινα πνευστά αφ' ενός, και σε όλη την υπόλοιπη ορχήστρα αφ' ετέρου, η οποία

[2380] Αυτόθι, σελ. 468.

επαναλαμβάνει τα «ξεσπάσματα» στην περιοχή του «μπάσσου». Ως εκ τούτου η σημασία αυτών των «ξεσπασμάτων» δεν περιορίζεται στην απόδοση της έντασης, αλλά επεκτείνεται και σε αρμονικό επίπεδο: θεμελιώνοντας την αρμονία σε κάθε μέτρο και ακολουθώντας μια συνεχή ανιούσα κίνηση ημιτονίου, επαναφέρουν σε κάθε μέτρο την αλλοιωμένη συγχορδία της Υποδεσπόζουσας, οδηγώντας σε πτώση (Kalmus, σελ. 382, μ. 4 – σελ. 383, μ. 1).

Προφανώς ανεπίγνωστα ο εξαγριωμένος ιερέας επισφραγίζει τον λόγο του με την επισήμανση του οριακού σημείου υπέρβασης των καθιερωμένων κριτηρίων μιας στείρας – αν και κοινά αποδεκτής – ηθικής αξιολόγησης των ανθρώπων προς μια «δικαίωση» πέραν του κόσμου τούτου, προς μια ανεπιτήδευτη, χωρίς όρια συνδιαλλαγή. Η «μοιραία στιγμή» – *L' ora fatal* – έχει σημάνει πρωτίστως για τον ίδιο: είναι η *στιγμή* εκείνη, κατά την οποία καλείται να βιώσει όλο το τραγικό μεγαλείο μιας αγάπης που *ου ζητεί τα εαυτής*, της οποίας όμως η πραγμάτωση προϋποθέτει να παραιτηθεί ο ίδιος από κάθε «δικαίωμα» αποκατάστασης της θιχθείσης ατομικής του αξιοπρέπειας.

Η σκηνική οικονομία που επιτυγχάνεται με την πτώση στο κομβικό αυτό σημείο είναι όντως αξιοπρόσεχτη: η προηγηθείσα κλιμάκωση κορυφώνεται σε ένα εκτενές Λα[3], που όμως αποτελεί και αφετηρία της αποκλιμάκωσης της έντασης, ταυτόχρονα με τον τελευταίο στίχο της στροφής, ενώ η ορχήστρα καλείται τώρα να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο, πλαισιώνοντας κατάλληλα την πτώση. Ο ήχος των χαλκίνων πνευστών επικουρούμενος από τα φαγκότα και κυρίως από το τρέμολο των τυμπάνων αποδεικνύεται εν προκειμένω πολλαπλά χρήσιμος: εναποθέτοντας ο συνθέτης τις δυο «πτωτικές» συγχορδίες στο παραπάνω υποσύνολο, πέραν του να τονίζει τον πολυσήμαντα *θρησκευτικό* χαρακτήρα των λόγων του ήρωα, δημιουργεί και την πλέον κατάλληλη «γέφυρα» μετάβασης προς την επομένη, ακραιφνώς θρησκευτικού περιεχομένου Σκηνή: το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα των συγχορδιακών σχηματισμών από τα παραπάνω όργανα, προϊδεάζοντας τον ήχο του εκκλησιαστικού οργάνου, στρέφει αβίαστα την προσοχή του ακροατή προς το εσωτερικό του ναού (Ricordi, σελ. 265, μ. 268-271. Βλ. και Kalmus, σελ. 383, μ. 2-5).

Οι φωνές της λατρευτικής σύναξης από το εσωτερικό του ναού επιτελούν, εξ επόψεως δραματικής, έναν ρόλο «από μηχανής θεού». Οι αποδιδόμενοι από αυτήν ψαλμικοί στίχοι έρχονται σε μια απρόσμενη στιγμή να υπενθυμίσουν στον ιερέα Stiffelio το πάγιο αίτημα κάθε ανθρώπινης ύπαρξης προς τον απόλυτα αναμάρτητο Θεό για φιλανθρωπία και ευσπαλγχνία:

Non punirmi, Signor, nel tuo furore,

o come nebbia al sol dileguerò;

miserere di me, pietà Signore,

miserere e tue glorie canterò.

Αναμφίβολα οι παραπάνω ψαλμικοί, ο πρώτος των οποίων αποτελεί κατά λέξη μετάφραση του 1ου στίχου του Ψαλμ. 6 (ή 37) – *Κύριε, μη τω θυμώ σου ελέγξης με* (μηδέ τη οργή σου παιδεύσης με) και ο τρίτος του Ψαλμ. 50, γνωστού και ως «Ψαλμού της μετανοίας» – *Ελέησόν με, ο Θεός, κατά το μέγα έλεός σου* – εκλαμβάνεται από τον ήρωα ως η «απρόσμενη απάντηση» του Θεού στις εκτοξευθείσες απειλές του˙ ένα συναίσθημα που πολύ εύστοχα αποδίδει ο συνθέτης με μια *απροσδόκητη πτώση*, ακριβώς στη συναφή της προηγουμένης Σκηνής με την παρούσα, εισάγοντας όμως ταυτόχρονα και την τονικότητα της Ρε μείζονος ως της τονικότητας της ολοκλήρωσης της Πράξης.

Η μουσική απόδοση των ψαλμικών στίχων ανακαλούν ευθέως τα 14 πρώτα μέτρα της Sinfonia, προστεθειμένης της συνοδείας του εκκλησιαστικού οργάνου[2381] (Ricordi, σελ. 266-268, μ. 1). Ο A. Basevi θεωρεί το συγκεκριμένο «εκτός σκηνής θρησκευτικό χορωδιακό» ως «πολύ τετριμμένο»[2382]. Όμως ο απέριττος τρόπος τόσο της εναρμόνισης, όσο και της οργανικής συνοδείας του συγκεκριμένου χορωδιακού προκρίνεται από τον συνθέτη ως ο πλέον κατάλληλος προκειμένου να καταδειχθεί η έντονη δραματική αντίθεση ανάμεσα στην ταραγμένη, πολύπαθη ψυχή του ήρωα αφ' ενός και στη γαλήνια ατμόσφαιρα που επικρατεί εντός του ναού μεταξύ των προσευχομένων αφ' ετέρου[2383]. Θεωρούμε όμως πως οι προθέσεις του συνθέτη δεν εξαντλούνται σε έναν απλό τονισμό μιας αντίθεσης, αλλά και στην ανάδειξη για άλλη μια φορά της τραγικότητας του προσώπου του κεντρικού ήρωα του έργου. Στη σκέψη του ιερέα Stiffelio το συγκεκριμένο χωρίο της Βίβλου δεν μπορεί παρά να ανακαλεί πολλαπλούς και πολυσήμαντους συνειρμούς, που θα μπορούσαν να συνοψιστούν στο παρακάτω ερώτημα: πώς είναι δυνατόν ο αμαρτωλός άνθρωπος διαχρονικά να απευθύνεται στον απόλυτα αναμάρτητο Θεό, ζητώντας την επιείκειά Του, και την ίδια στιγμή ο ίδιος να αδυνατεί να συγχωρήσει τον συνάνθρωπό του, και πολλώ μάλλον τη σύζυγό του; Το απλό, αυτονόητα «λυμένο» αλλά και άτεγκτο αυτό ερώτημα αποτελεί ουσιαστικά κόλαφο για τον άλλοτε κήρυκα της ευαγγελικής αγάπης και της συγγνώμης˙ με αυτήν την προοπτική δε, κατανοούμε και την απλότητα όσο και διαύγεια της μουσικής απόδοσης του επίμαχου χωρίου[2384].

Το ίδιο λιτή αλλά και αυστηρή η παρουσία του Jorg, «της προτεσταντικής συνείδησης του Stiffelio»[2385] ενισχύει τον δραματικό χαρακτήρα της Σκηνής. Οι λακωνικές φράσεις του, καθαρά *ιερατικού* χαρακτήρα – συχνή παρουσία παρεστιγμένων αξιών, κατιούσες κινήσεις 8ης – τείνουν να λειτουργήσουν ως μοχλός για την υπέρβαση του δράματος του ήρωα. Το αποτέλεσμα της παρέμβασης του πνευματικού καθοδηγητή διαφαίνεται κατ' αρχάς οδυνηρό, αποδιδόμενο μουσικά με την επικράτηση της τονικής ελάσσονος, όπου και η πρώτη αντίδραση του Stiffelio. Η παραπάνω τονική αντίθεση καταδεικνύει με τον πλέον εύγλωττο τρόπο την αισχύνη, τον πόνο που προκάλεσε στην ψυχή του εκτεθειμένου ιερέα ο έλεγχος του πνευματικού του πατέρα, συνοψιζόμενος στην επιτιμητικού χαρακτήρα παρότρυνση *Torna in te!*.

Ο ήρωας δείχνει να ακολουθεί την προτροπή αυτή του Jorg, ερχόμενος όμως κατά πρόσωπο με το ψυχολογικό του αδιέξοδο. Αναγνωρίζοντας την τραγική ηθική του κατάπτωση δεν διστάζει να ομολογήσει με ειλικρίνεια την εμπειρία μιας κόλασης που βιώνει εντός του, συνέπεια της αχαλίνωτης οργής του:

Me disperato abbrucciano

ira, infernal furore […].

[2381] Αυτόθι.

[2382] Ό.π., σελ. 158.

[2383] Πρβλ. «Η αντίθεση ανάμεσα στην αγωνία του Stiffelio και στις ήρεμες, ειρηνικές προσευχές της σύναξης είναι χειροπιαστή […]» (J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 468). Όμοια και ο W. Berger, αν και κάνει λόγο για «μονότονη, λειτουργική μουσική», δεν παραλείπει ν' αναφερθεί και στην αντίθεση που αυτή δημιουργεί σε σχέση με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ήρωας (ό.π., σελ. 210).

[2384] Ο J. Budden διαβλέπει στην απλότητα αυτή, την οποία μάλιστα χαρακτηρίζει ως «ουδέτερη» και «επίπεδη», και μια *δραματική ειρωνία* (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 468).

[2385] Osborne, The Complete Operas…, ό.π., σελ. 221.

Το άθλημα ωστόσο της αυθυπέρβασης είναι γι' αυτόν ακατόρθωτο: ικετεύοντας τον οίκτο όλων των παρευρισκομένων υπόσχεται αόριστα σαν αντάλλαγμα της ανακούφισής του «επιδόσεις αρετής» περισσότερο ικανοποιητικές από άλλοτε, χωρίς όμως να κάνει λόγο για το επίμαχο ζήτημα της συνδιαλλαγής του με τους πταίσαντες. Όμως η πλήρης συντριβής και απόγνωσης αντίδρασή του δεν λανθάνει της προσοχής και φροντίδας του συνθέτη: μη περιοριζόμενος στην παραπάνω τονική αντίθεση, σπεύδει να επισημάνει από την αρχή του allegro που περιλαμβάνει τους λόγους του ήρωα τον χαρακτήρα που προσιδιάζει στη μουσική του απόδοση και ερμηνεία: *come un delirio*. Περαιτέρω διασφαλίζει τον χαρακτήρα του «παραληρήματος» δομώντας ανάλογα τη μελωδική γραμμή: η συνεχής παρεμβολή παύσεων έχει ως αποτέλεσμα η φωνή του ήρωα πράγματι να ακούγεται όμοια με λυγμό, με ασθμαίνον παραλήρημα, ενώ ο ήχος των μπάσσων οργάνων, που στο πρώτο οκτάμετρο διπλασιάζουν επί το βαθύτερον τη φωνή του πάστορα, προσδίδουν σε αυτήν και μια αίσθηση βάρους, όμοια με αυτό που καταδυναστεύει την ψυχή του[2386] (Ricordi, σελ. 268, μ. 286 – σελ. 269, μ. 2).

Η δεύτερη περίοδος του allegro με την «απάντηση» του Stiffelio, ανήκουσα στην τονικότητα της Ρε ελάσσονος (Ricordi, σελ. 269, μ. 295 – σελ. 270, μ. 309), μας προετοιμάζει για την δεύτερη παρέμβαση της χορωδίας από το εσωτερικό του ναού. Την έντονη αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στις απεγνωσμένες εκκλήσεις του εκτός του ναού συντετριμμένου ιερέα και στη γαλήνια ατμόσφαιρα που αναδύεται από την ψαλμωδία των πιστών αναδεικνύει και πάλι ο συνθέτης με ποικίλους τρόπους, και πρώτιστα με την αντίθεση ελάσσονος – μείζονος. Ο εκτοπισμός, ωστόσο, της Ρε ελάσσονος, στην οποία καταλήγει το allegro του Stiffelio, από την τονική της μείζονα (χορωδία) δεν έχει τον χαρακτήρα μιας αναπάντεχης έκπληξης, όπως η «απατηλή πτώση» της πρώτης παρέμβασης της σύναξης: οι συγκεκριμένοι ψαλμικοί στίχοι είναι ήδη γνωστοί στον ήρωα. Η συγκεκριμένη τονική μεταβολή μοιάζει περισσότερο να προοιωνίζεται την εγγίζουσα λύτρωσή του.

Η κατακόρυφη πτώση της δυναμικής ακριβώς κατά την ολοκλήρωση του λόγου του πάστορα και ταυτόχρονα με την πρώτη συγχορδία της χορωδίας, αποδίδει εξίσου αποτελεσματικά την παραπάνω αντίθεση: την ένταση που δημιουργεί η απεγνωσμένη αναζήτηση γαλήνης από τον Stiffelio, εκφρασμένη με την κορύφωση της μελωδικής του γραμμής σε ένα εκτενές Λα^3 ταυτόχρονα με τέσσερις «κεραυνοβόλες» συγχορδιακές κρούσεις από όλη την ορχήστρα, αποδυναμώνουν μονομιάς οι *sottovoce* «κλειστές» συγχορδίες της λατρευτικής σύναξης.

Οι σύντομες παρεμβάσεις του Jorg στη φάση αυτή χαρακτηρίζονται ακόμη περισσότερο για το *ιερατικό* ύφος τους, με σημείο αναφοράς τις πτώσεις, οι οποίες πραγματοποιούνται με τη μελωδική γραμμή να πραγματοποιεί κατιούσες 8^{ες}, ανακαλώντας τη *Σκηνή του Commendatore* από τον *Don Giovanni* του Mozart. Οι παραινέσεις του γηραιότερου ιερωμένου όμως έχουν τώρα θετικό αποτέλεσμα: ο Stiffelio τελικώς ανανήπτει, επωμιζόμενος εκ νέου τις ευθύνες του ως ιερέα. Την ιδιότητά του αυτήν δε, διακηρύττει περίτρανα:

Ah! Sacerdote sono![2387]

[2386] Όπως αναφέρει και πάλι ο Basevi, η μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων «ταιριάζει απόλυτα με το κείμενο» (ό.π., 158).

[2387] Ο συγκεκριμένος στίχος με την άμεση αναφορά του Stiffelio στην ιερατική του ιδιότητα είναι αυτός που είχε προ οφθαλμών ο συνθέτης κατά τη σύνθεση της όπερας (Gossett, «New Sources…», ό.π., σελ. 28). Αντίθετα το «τυπωμένο λιμπρέττο της Βενετίας», παρά το ότι «αποκαθιστά το κείμενο ενός αριθμού εδαφίων για τα οποία οι λογοκριτές της Τεργέστης είχαν ενστάσεις ως προς τις ηθικές και θρησκευτικές αναφορές τους πριν από την πρεμιέρα»,

Η επικύρωση αυτή από μέρους του της ιερατικής του ιδιότητας αναδεικνύεται με ξεχωριστό τρόπο μέσα από την πλοκή του μουσικού κειμένου, καθώς η σχετική φράση ταυτίζεται με την τελεία πτώση του χορωδιακού μέρους, με την ολοκλήρωση του ψαλμικού χωρίου. Στη συγκεκριμένη πτώση προσδίδεται και ένας τόνος «θριαμβευτικός» – ύστατη ελπίδα για τη λύτρωση του ήρωα μέσα από την συγχώρηση: η παραπάνω φράση σημαίνεται να αποδοθεί *con forza*, ενώ το *ff* της χορωδίας ακούγεται περισσότερο παραστατικό χάρη σε ένα σύντομο *crescendo* (Ricordi, σελ. 272, μ. 323-324).

Έπειτα από την παραπάνω πτώση, οι φωνές των προσευχομένων εντός του ναού προκαλούν λιγότερο μουσικό ενδιαφέρον, καθώς αυτές παύουν να αποδίδουν το χαρακτηριστικό θέμα της Εισαγωγής. Περιορίζοντας για λίγο το μέρος της χορωδίας σε μια απλή, *ppp* εναλλαγή Δεσπόζουσας – Τονικής στην αρχική τονικότητα, ο συνθέτης φαίνεται πως επιθυμεί να προσδώσει σ' αυτό έναν ρόλο απλής συνοδείας. Η εντύπωση αυτή όμως μεταβάλλεται κατά τη στιγμή που με την προσευχή των πιστών σμίγει αυτή του Stiffelio, «*Dio, a parlar loro ispirami!*»: διατηρώντας σ' αυτήν ο Verdi το ύφος του *ιερατικού recitativo* στο ακέραιο, με τους επαναλαμβανόμενους δις παρεστιγμένους φθόγγους, δημιουργεί μια μορφή ρυθμικής αντίστιξης με τη χορωδία, οι φωνές της οποίας φέρονται τώρα να συμβάλλουν στην ψυχική ανάταση που αρχίζει να διακατέχει τον ήρωα.

Την εικόνα του προσευχομένου πάστορα και περισσότερο την ελπίδα της θείας βοηθείας που αρχίζει να ξανανιώθει βαθειά μέσα του απηχεί και μια μετάβαση στην περιοχή της Υποδεσπόζουσας, βασισμένη στη σύνδεση των αντίστοιχων βαθμίδων. Η μετάβαση αυτή εγκαινιάζει και έναν σύντομο «διάλογο» ανάμεσα στον Stiffelio και στα παρευρισκόμενα επί σκηνής πρόσωπα˙ έναν διάλογο που φαίνεται ότι ενεργεί ανασταλτικά στην ψυχολογία του ήρωα, καθώς οι «δειλές» εκκλήσεις για συγχώρηση (διακεκομμένες μελωδικές φράσεις από τη συχνή παρεμβολή παύσεων) τον οδηγούν σε ένα νέο ξέσπασμα επιθυμίας για εκδίκηση, φτάνοντας στο σημείο να καταραστεί την εκλιπαρούσα τη συγχώρηση Lina. Το μέρος του ήρωα κατά τον διάλογό του αυτόν με τη χορωδία δημιουργεί σαφώς λιγότερη ρυθμική αντίθεση με το μέρος εκείνης˙ όμως οι συνεχείς χορωδιακές παρεμβάσεις, με την επανάληψη του πρώτου στίχου του ψαλμού πάνω σε ένα *crescendo* και με διαδοχικά περάσματα σε ελάσσονες περιοχές απηχούν την αδυναμία του ήρωα να ανταποκριθεί θετικά στο κάλεσμα των πνευματικών του αδελφών (Ricordi, σελ. 272, μ. 324 – σελ. 275, μ. 1).

Η άρση του αδιεξόδου προτείνεται με άλλη μια παρέμβαση του Jorg, όμως ο ήρωας καταρρέει. Ακούγοντας τις κατάρες του Stiffelio ο γηραιός ιερέας προτείνει σ' αυτόν ως παράδειγμα υπέρτατης αγάπης τη Σταυρική θυσία του Θεανθρώπου:

Da questo croce agli uomini

il Giusto ha perdonato.

στον συγκεκριμένο στίχο έχει τη φράση «Assasveriano io sono», κατά τον Gossett «κατά τι καλύτερο από την αρχική έκδοση του Ricordi για φωνή και πιάνο», στην οποία η αντίστοιχη φράση είναι «Ah! sì Stiffelio io sono!» (αυτ., σελ. 25). [Σημ.: αναφορικά με τον τίτλο του *Ασσασβεριανού* βλ. σελ. 225, παραπ. 870 της παρούσης διατριβής]. Γενικότερα και αναφορικά με τους διάφορους «τίτλους» και τις μεταβολές που η λογοκρισία της Τριέστης επέβαλλε τόσο στον λιμπρετίστα όσο και στον συνθέτη με σημείο αναφοράς το λειτούργημα και τη θέση του κεντρικού ήρωα του έργου, βλ. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 452-453.

Αν με τη Δεσπόζουσα της Σι ελάσσονος κατά τη στιγμή που ο ήρωας καταράται τη σύζυγό του σημαίνεται το τέλμα στο οποίο τον έχει οδηγήσει η αδιαλλαξία του, με την «απροσδόκητη λύση» στην Υποδεσπόζουσα της ίδιας τονικότητας επιχειρεί ο συνθέτης να αναδείξει την προτεινόμενη συγχώρηση ενώπιον του Σταυρού ως τη μόνη «λύση» προς άρση του πολλαπλού αδιεξόδου στο οποίο έχει περιέλθει ο πάστορας. Η αίσθηση αυτή της διαφαινόμενης λύτρωσης ολοκληρώνεται με τη θεώρηση της παραπάνω αρμονίας ως ΙΙ της Ρε μείζονος, στην οποία πραγματοποιείται και η τελική πτώση με τους δυο παραπάνω στίχους του Jorg, τους οποίους εκφωνεί *salendo sui gradini ov' è la croce*. Η παρουσία και ο βαρυσήμαντος λόγος, ωστόσο, του πρεσβυτέρου καθοδηγητή εξαίρονται όχι μόνο χάρη στην παραπάνω σκηνική επισήμανση του λιμπρεττίστα, αλλά και μέσα από την ιδιαίτερα προσεγμένη τοποθέτηση και απόδοση των παραπάνω δυο στίχων στο όλο μουσικό κείμενο: είναι χαρακτηριστικό το ότι αυτοί εκφωνούνται ακριβώς στο πτωτικό 6/4, ενώ το σχετικά υψηλό για τα φωνητικά δεδομένα του μπάσσου $Ρε^2$ ως αφετηριακός φθόγγος συντελεί στην άμεση προβολή του περιεχομένου τους από την πρώτη στιγμή (Ricordi, σελ. 275, μ. 335 – σελ. 276, μ. 338).

Αντίθετα η εικόνα του εξουθενωμένου πάστορα καθώς «οδεύει προς τον Σταυρό παραπαίοντας» ωθεί τον συνθέτη στο να «ελαχιστοποιήσει» τη μουσική του. Το χορωδιακό μέρος σταδιακά αποδομείται: η σύναξη εντός του ναού αρκείται απλά στην αναζήτηση του θείου ελέους, με τις υψηλότερες γυναικείες φωνές να εμμένουν στην ικεσία τους – *pietà, Signor*, ενώ η εναλλαγή «φυσικής» και «βαρυμμένης» $6^{ης}$ της τονικότητας κατά την απόδοση της παραπάνω έκκλησης αποδίδει τα ανάμικτα συναισθήματα της σιγουριάς και της εμπιστοσύνης στο Θεό, αλλά και έντονης της αγωνίας για την λύτρωση του πνευματικού τους αδελφού. Με ένα επιφώνημα – έκφραση της αίσθησης θανάτου που ο ίδιος βιώνει, αποδιδόμενη με μια κατιούσα ελαττωμένη $5^η$ ο Stiffelio αφήνεται ολοκληρωτικά στα χέρια του Θεού, προκαλώντας το γενικό οίκτο (Ricordi, σελ. 276-277).

Η *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας και όσον αφορά στις παραπάνω ενότητες τόσο εξ επόψεως δραματικής πλοκής όσο και μουσικής, «ακολουθεί την πορεία του Stiffelio»[2388]. Κατά τον Gossett τα αντίστοιχα μέρη (Duetto, Quartetto, Finale Secondo) «είναι εξ ολοκλήρου ειλημμένα από τον *Stiffelio*», αν και «υπάρχει ένας αριθμός περιορισμένων αναθεωρήσεων για όλα στον *Aroldo*»[2389]. Κατά τον Osborne, με εξαίρεση «την cabaletta στην άρια "Ah! dagli scanni eterei"…, η Β΄ Πράξη του *Aroldo* χρησιμοποιεί τη μουσική του *Stiffelio*»[2390]. Ανάλογη και η αναφορά του Parker[2391].

Στην $1^η$ Σκηνή της Γ΄ Πράξης ο Stiffelio «επανακτά επιτέλους την αυτοκυριαρχία του και αποφασίζει να ακολουθήσει μια πορεία ανάλογη της αποστολής του»[2392]. Ως εκ τούτου φέρεται να λειτουργεί κατ' εξοχήν ως *ιερέας*: η έλευσή του στη σκηνή από κοινού με τον Jorg και η δέσμευσή του να παραβρεθεί λίγο αργότερα στην εκκλησία προκειμένου να συμπροσευχηθεί με τους πνευματικούς του αδελφούς, είναι στοιχεία δηλωτικά της μεταστροφής του και της επανάκαμψής του στα ιερατικά του καθήκοντα.

Η μεταστροφή του αυτή όμως δεν σχετίζεται και με αλλαγή στάσης έναντι των «εχθρών» του. Τα όσα θα ακολουθήσουν θα καταστήσουν σαφές ότι η εικόνα του

[2388] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 349.
[2389] «New Sources…», ό.π., σελ. 23.
[2390] *The Complete Operas*…,ό.π., σελ. 221
[2391] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 175.
[2392] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 470.

Εσταυρωμένου Δικαίου στο κοιμητήριο δεν επέδρασε ριζικά εντός του. Η συνειδητοποίηση της ιερατικής του ιδιότητας προφανώς έχει ως αποτέλεσμα την χαλιναγώγηση, ίσως και συγκάλυψη των παθών του, τη διευθέτηση των διαφορών του με τους ανθρώπους «κοσμίως», όχι όμως και την *υπέρβαση* αυτών.

Ο σύντομος διάλογός του με τον Raffaele είναι αποκαλυπτικός της αλλαγής της στάσης του έναντι του φυσικού αυτουργού της προσβολής της τιμής του, ενώ προδιαγράφει ανάλογη μεταβολή και έναντι της «ενόχου» συζύγου του. Μολονότι όμως έχει εγκαταλείψει κάθε σχέδιο εκδίκησης, δεν φέρεται και διατεθειμένος να προσφέρει φυσικά και αβίαστα τη συγγνώμη του. Μην έχοντας κατασιγάσει το πάθος της συζυγικής ζήλειας, θέτει εν αμφιβόλω την ειλικρινή μετάνοια της Lina, εφαρμόζοντας παράλληλα σχέδιο – δοκιμασία της ήδη εξουθενωμένης συζύγου του. Η φράση με την οποία καταλήγει ο προαναφερθείς διάλογός του χαρακτηρίζεται για την *ηθικολογία* του: το ενδεχόμενο διαζύγιό του με τη Lina θεωρείται ως «ένοχη ελευθερία» γι' αυτήν (*colpevol libertade*), ενώ δεν διστάζει να χαρακτηρίσει τη σύζυγό του ως *κατεστραμμένη*.

Η γνωστοποίηση των προθέσεων του Stiffelio προς τον αντίδικό του αποδίδεται μουσικά «με μια φράση διακριτικής ευγένειας και μεγαλείου»[2393], χάρη στην οποία διαφοροποιείται αισθητά από το «διαλογικό» recitativo που έχει προηγηθεί. Η πέρα από τη φαινομενική ευγένεια ταραγμένη ψυχή του ήρωα διαφαίνεται στη σύντομη αυτή φράση τόσο μέσα από το διαρκές τρέμολο, συνδυαζόμενο προς το τέλος και με ένα εκτενές crescendo, όσο και μέσα από μια αξιοσημείωτη εναλλαγή τονικοτήτων, αρχικά προς την Ελάσσονα Τονική και στη συνέχεια προς τη Σχετική της Μείζονα (Ricordi, σελ. 297, μ. 31 – σελ. 298, μ. 39).

Αντίθετα η στάση του πάστορα προς τη σύζυγό του, που εισέρχεται στη σκηνή «ταπεινωμένη και φοβισμένη»[2394], θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εκ διαμέτρου αντίθετη, τουλάχιστον στην αρχή της συνομιλίας των δυο συζύγων, καθώς ο ιερέας φαίνεται διατεθειμένος να αποφύγει οποιονδήποτε διαπληκτισμό με την Lina. Παράλληλα όμως φαίνεται αποφασισμένος να προχωρήσει στη διάλυση του γάμου του με αυτήν. Επιμελώς αποφεύγει τη χρήση της παραμικρής έκφρασης οργής ή αγανάκτησης, ενώ αιτιολογεί την απόφασή του προφασιζόμενος περισσότερη αφοσίωση στον Θεό:

Col guardo fisso

soltanto in Dio

vo' rassegnato

correre il mio...

Παράλληλα σπεύδει να «εξοπλίσει» με αξιόπιστη επιχειρηματολογία και τη σύζυγό του, προσφέροντας σε αυτήν «διέξοδο» και παρακάμπτοντας κάθε ενδοιασμό της. Βασικό του επιχείρημα η απόκρυψη από μέρους του του αληθινού του ονόματος κατά τον χρόνο της ένωσής τους[2395]:

[2393] Αυτόθι.

[2394] J. Budden, The Operas… Vol. 1, ό.π., σελ. 470.

[2395] Στο σημείο αυτό ο λιμπρετίστας φαίνεται να ακολουθεί τα δεδομένα του θεατρικού έργου των Souvestre και Bourgeois *Le Pasteur, ou L' Évangile et le Foyer*, όπου το όνομα *Stiffelio* αποτελεί ψευδώνυμο του Rudolphe Müller, το οποίο φέρεται να χρησιμοποιεί ο ήρωας προς αποφυγή της σύλληψής του από τους διώκτες του (αυτόθι, σελ. 451).

Quando ci unimmo sposi,

perchè dovunque perseguitato,

a tutti il vero mio nome ascosi;

dal dritto scogliere

tal nodo è dato.

Η Lina ωστόσο διαμαρτύρεται: «γνώριζε πως θα συνέβαινε κάτι κακό», όμως *θα προτιμούσε να πεθάνει* από το να συμφωνήσει στο διαζύγιο που της προτείνει ο ιερέας σύζυγός της[2396]. Αναμφίβολα «η Lina γνωρίζει πως αξίζει την κατάκριση του συζύγου της», όμως «η ψυχρή και αδίστακτη απόφαση του Stiffelio να χωρίσει μαζί της την εκπλήσσει πλήρως»[2397]. Οι στίχοι που έπονται αποκαλύπτουν το ψυχικό μεγαλείο της ηρωίδας, το πραγματικό ήθος της και προπάντων τη δύναμη της αγάπης της, καθιστώντας το «αμάρτημά» της πραγματικά ανάξιο λόγου:

Ah, fatal colpo attendermi,

Rodolfo, qui sapea!

Ma degna di rimprovero

almeno mi credea…

No, d' un sprezzo acerrimo

trovo sol qui l' orror!

Schiacciatemi, uccidetemi,

morrò per vostro amor!

Ο παραπάνω διάλογος μεταξύ των δύο συζύγων σημαίνει και την αρχή του ντουέττου, του οποίου τη σημασία εξαίρουν αρκούντως οι μελετητές. Ο W. Berger χαρακτηρίζει ως «υπέροχο» τον συγκεκριμένο διάλογο ανάμεσα στον Stiffelio και στη σύζυγό του[2398], ενώ ο J. Budden χαρακτηρίζει το παρόν ντουέττο ως την «κορυφαία στιγμή της όπερας, τόσο εξ επόψεως δραματικής, όσο και μουσικής»[2399]. Ανάλογα και ο R. Parker θεωρεί πως πρόκειται για «την αντιπαράθεση-κλειδί στην όπερα», συμπληρώνοντας πως πρόκειται για «ένα ντουέττο δύσκολο να κατανοηθεί με τους

Κατά τον J. Lewsey ωστόσο, *Rodolfo Müller* είναι το ψευδώνυμο το οποίο χρησιμοποίησε ο Stiffelio «όταν απευθύνθηκε στον Stankar ζητώντας το χέρι της κόρης του». Ως εκ τούτου, ο εν λόγω μελετητής θεωρεί πως *τυπικά* «ο γάμος του ήρωα ουδέποτε υπήρξε έγκυρος νομικά», και πως «αυτή την ανωμαλία επικαλείται ο Stiffelio όταν επιζητεί να διαλύσει το γάμο του», στην παρούσα Πράξη. Ταυτόχρονα όμως, πάντα κατά τον Lewsey, «η χρήση του ψευδωνύμου έχει και μια πολύ μεγαλύτερη σημασία από τις καθαρά νομικές του επιπτώσεις», και αυτό γιατί καταδεικνύει «μια διαμάχη καίριας σημασίας στην ψυχή του Stiffelio, μια ρήξη που πρέπει να αποκατασταθεί, για να μπορέσει να προχωρήσει μπροστά στη ζωή του. Είναι η σύγκρουση ανάμεσα στον εαυτό του, την κοινή, θνητή και σαρκική ανθρώπινη ύπαρξη, και στην αποστολή του ως υπηρέτη του Θεού» (ό.π., σελ. 422).

[2396] Berger, ό.π., σελ. 211.

[2397] Lewsey, ό.π., σελ. 279-280.

[2398] Ό.π., σελ. 212.

[2399] *The Operas*… Vol.1, ό.π., σελ. 470.

όρους της συνήθους τετραμερούς μορφής»: «τόσο στενά είναι οι διάφορες φάσεις του σχεδιασμένες γύρω από τις ραγδαία μεταβαλλόμενες αντιδράσεις των βασικών ηρώων»[2400].

Ο λυρικός χαρακτήρας της μουσικής στο πρώτο μέρος αυτό του ντουέττου (Allegro sostenuto) αποδίδει την εικόνα του φαινομενικά γαλήνιου ιερέα (Ricordi, σελ. 299, μ. 56 – σελ. 302, σελ. 99). Για πρώτη φορά στο έργο ο κεντρικός ήρωας εκφράζεται μέσα από μια μελωδική γραμμή απόλυτα συμμετρική[2401], με μοναδική τονική εναλλαγή μια σύντομη παραμονή στην περιοχή της Δεσπόζουσας και με σημαντικό μέρος της να κείται στην χαρακτηριστική περιοχή της έκτασης του βαρυτόνου[2402]. Κατά τον W. Berger η μελωδική γραμμή του Stiffelio είναι *συμπιεσμένη* «και δεν στοχεύει στο ν' αποκαλύψει τα αληθινά του συναισθήματα»[2403], ενώ κατά τον Parker πρόκειται για μια «φαινομενικά απλή μελωδία, φορτισμένη με αρμονική ένταση»[2404]. Ο ρόλος της ορχήστρας είναι αυτός της συνοδείας με τον πλέον συμβατικό τρόπο˙ ενδιαφέρον παρουσιάζει ωστόσο η συνεχής παρουσία κατά την απόδοση της δεύτερης στροφής του γνωστού μοτίβου του θανάτου με τη μορφή του διπλού ιάμβου στα τσέλλα: σύμφωνα με τον F. Noske, η *έννοια* του παραπάνω μοτίβου υποκαθίσταται εν προκειμένω από «την ιδέα του νομικού διαζυγίου»[2405] (Kalmus, σελ. 431-433)[2406].

Η αντίδραση της Lina στη συμπεριφορά του συζύγου της απηχείται άμεσα σ' ένα Allegro agitato, «ένα βίαιο ξέσπασμα πόνου», ενταγμένο σε «μια περίοδο ακόμη περισσότερο συγκρατημένη» σε σχέση μ' εκείνην του Stiffelio[2407]. Η έντονη αντίθεση ανάμεσα στα συναισθήματα της Lina και σ' εκείνα του Stiffelio καθίσταται αισθητή αρχικά με την αντίθεση μείζονα-ελάσσονα και στη συνέχεια με την ταραχώδη ορχηστρική συνοδεία. Κατά κύριο λόγο ωστόσο ο αβάσταχτος πόνος της ηρωίδας απηχείται κατά την απόδοση των δύο τελευταίων από τους παραπάνω στίχους, όπου η μελωδική της γραμμή μεταβαίνει στην οξύτερη περιοχή της φωνητικής έκτασης της σοπράνο, πραγματοποιώντας στη συνέχεια πτώση στη Ντο μείζονα έπειτα από μια χαρακτηριστική ανιούσα χρωματική κίνηση (Ricordi, σελ. 302, μ. 103 – σελ. 304).

Η συνέχεια του διαλόγου όμως αποκαλύπτει την κατά βάθος υποκριτική διάθεση του Stiffelio, αλλά και το αδιέξοδο στο οποίο έχει εγκλωβιστεί. Ο ιερέας που έχει θέσει σαν στόχο της ύπαρξής του την αφιέρωσή του στο θέλημα του Θεού, αδυνατεί να καμφθεί, έστω και προς στιγμήν, μπροστά στα δάκρυα της γυναίκας του, ενώ με τραγικά «προφητικό» λόγο ανακηρύττει ως ισόβια την ισχύ της προσβολής που έχει υποστεί – μια θεώρηση, ωστόσο που μέλλει να ανατραπεί άμεσα με την απρόσμενη τιμωρία του ενόχου:

Speraste che per lagrime

scemasse il dolor mio?

[2400] Ό.π., σελ. 133.

[2401] Πρβλ. «…η συγκρατημένη πικρία του Stiffelio οδηγείται σε μια μελωδία της οποίας η δηκτικότητα είναι καθ' όλα μεγαλειώδης, όντας οριοθετημένη εντός εξαιρετικά συμμετρικών ορίων» (Budden, *The Operas*… Vol.1, ό.π., σελ. 470.).

[2402] Πρβλ. «Περισσότερο από κάθε άλλο σόλο του Stiffelio απαιτεί έναν τενόρο με δυνατότητες βαρυτόνου» (αυτόθι).

[2403] Ό.π., σελ. 212.

[2404] Ό.π., σελ. 133.

[2405] «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 172 & 193.

[2406] Βλ. κάτωθι, σελ.

[2407] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 133.

.....

Ah vivon quanto l' anima

le offese del onor.

Η βαθμιαία μεταβολή της συμπεριφοράς του ήρωα προς τη σύζυγό του αντανακλάται ανάλογα στη μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων, όπου «σε ένα moderato assai […] με τον μετρημένο βηματισμό του Bellini στην πλέον επίσημη εκδοχή του της δίδει το χαρτί για να υπογράψει»[2408]. Συγκεκριμένα, το μέρος του Stiffelio απαρτίζεται τώρα από ένα μελωδικό σχήμα αποτελούμενο από τρεις και μόνο φθόγγους, κειμένους στο μέσον της χαμηλότερης οκτάβας της έκτασης του τενόρου, στερεότυπα επαναλαμβανόμενο με τη μορφή μιας αλυσσίδας στην υπερκείμενη $2^{α}$. Παράλληλα, την πλαστικότητα της ορχηστρικής συνοδείας της αρχής του ντουέττου διαδέχεται τώρα ένα μονότονο ρυθμικό σχήμα, αποτελούμενο από τρεις συγχορδίες αποδιδόμενες pizzicato. Αν μέσα από αυτήν την απόλυτα «συμμετρική» μουσική αντανακλάται η αφόρητη πλήξη και ανία του ήρωα, συνέπεια του αδιεξόδου στο οποίο έχει εμπλακεί, η ομολογία της αποτυχίας του να υπερβεί τα ηθικά του στερεότυπα και η ισόβια καταδυνάστευσή του από αυτά απηχείται στη σύντομη μελωδική φράση, διαρκείας μόλις τεσσάρων μέτρων, που κατακλείει την παρέμβασή του αυτή. Η κίνηση προς την υψηλότερη περιοχή της φωνητικής του έκτασης, με εμμονή στο $Σολ^3$ αλλά και με ένα σύντομο γειτονικό Λα «υπογραμμισμένο» μοιάζει με ένα ξέσπασμα πόνου. Αξιοσημείωτη και η συμβολή της ορχήστρας, με τον ήχο των εγχόρδων να εμπλουτίζεται από αυτόν των ξυλίνων πνευστών. Το συνοδευτικό υπόβαθρο διαφέρει ουσιωδώς από το αμέσως προηγούμενο, καθώς δεν πρόκειται για μια απλή αρμονική στήριξη, αλλά για μια σύντομη διαδοχή συγχορδιών, που όμως προκύπτουν μέσα από τις επιμέρους μελωδικές κινήσεις τεσσάρων «φωνών», με κυρίαρχη εκείνη του Stiffelio. Ο διπλασιασμός αυτός της φωνής του ήρωα συνεισφέρει σε αυτήν όχι απλά «όγκο» και δυναμική, αλλά και περισσή εκφραστικότητα (Ricordi, σελ. 305-306, μ. 139).

Η Lina ωστόσο «βρίσκει την τοποθέτησή του ότι "οι προσβολές ενάντια στην τιμή και στην αξιοπρέπεια διαρκούν τόσο πολύ όσο η ίδια η ζωή" δύσκολο να την αποδεχτεί», και αυτό, διότι «σε μια τέτοια τοποθέτηση νομίζει ότι ακούει το απαξιωτικό για τη ζωή ήθος του πατέρα της. Μια τέτοια διακήρυξη είναι ανάξια του άντρα που παντρεύτηκε». Γνωρίζει πως ο σύζυγός της έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί και να σκέφτεται με πολύ καλύτερο τρόπο από εκείνον, «και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο πάντα τον αγαπούσε, κι ακόμη τον αγαπά»[2409]. Με μιαν απρόβλεπτη κίνησή της η ηρωίδα υπογράφει το διαζύγιο που της προτείνει ο Stiffelio˙ όμως την ίδια στιγμή «αποκτά μια καινούργια και απρόσμενη αξιοπρέπεια»[2410]. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Lewsey, «η Lina υπογράφει το κείμενο του διαζυγίου επειδή ελπίζει πως πράττοντας έτσι μπορεί να απομακρύνει τον άνδρα που πλέον δεν αναγνωρίζει και διότι, όσον αφορά σε αυτήν, δεν είναι παρά άνα απλό χαρτί που καμία σχέση δεν έχει με την αγάπη της για τον Stiffelio. Επιμένει πως ο Stiffelio πρέπει τώρα να την ακούσει. Δεν είναι ανάγκη πλέον να την ακούσει σαν σύζυγος, καθώς έχει υπογράψει τα χαρτιά του διαζυγίου, όμως γνωρίζει πως η αίσθηση του καθήκοντός του θα τον ωθήσει να την ακούσει ως μετανοούσα ικέτιδα»[2411].

[2408] Budden, The Operas… Vol. 1, ό.π., σελ. 470.
[2409] Lewsey, ό.π., σελ. 280.
[2410] Budden, The Operas… Vol. 1, ό.π., σελ. 470.
[2411] Lewsey, ό.π., σελ. 280.

Επισημαίνοντας στον Stiffelio πως δεν παύει να είναι «κήρυκας του Ευαγγελίου» – *L' uomo del Vangelo* – «μια φράση που η λογοκρισία είχε αλλάξει σε "l' uom di santo zelo"»[2412]) του υπενθυμίζει τη χάρη και την ευσπλαγχνία του Θεού προς κάθε μετανοήσαντα, ακόμη και την ύστατη στιγμή, προ των πυλών του θανάτου:

Ei fino dal patibolo

a' rei dischiuse il cielo.

La donna più non supplica,

qui la colpevol sta.

Η απόδοση των παραπάνω στίχων πραγματοποιείται στα πλαίσια μιας καινούριας, ιδιαίτερα εκφραστικής μελωδικής ενότητας, της οποίας «οι αρμονίες είναι απογυμνωμένες και άδειες, αλλά η ζέση σίγουρα διαπεραστική»[2413]. Αναμφισβήτητη και η συμβολή της ορχηστρικής συνοδείας, με τη φωνή της Lina να διπλασιάζεται από το κλαρινέττο και το βιολοντσέλλο (Ricordi, σελ. 308, μ. 169 – σελ. 309).

Όπως ωστόσο αναφέρει ο Budden, «το κομμάτι κορυφώνεται στην αξεπέραστη φράση "Ministro confessatemi"»[2414]. Πρόκειται για «τη φράση αυτή που έπρεπε να εξαιρεθεί από τις πρώτες παραστάσεις, ώστε να εξευμενιστεί η λογοκρισία, που δεν ήταν διατεθειμένη να βλέπει έναν έγγαμο ιερέα να μεταβάλλεται σε μαινόμενο Οθέλλο εξαιτίας της μοιχαλίδος συζύγου του»[2415]. Όπως επισημαίνει ο Gossett ωστόσο, η φράση «Rodolfo, ascoltatemi» (που επέβαλλε η λογοκρισία) «δεν είναι αυτή την οποία μελοποίησε ο Verdi». Κατά τον μελετητή, πρόκειται σαφώς για *parole sceniche*, «έναν όρο που συχνά επεκαλείτο ο συνθέτης για φράσεις που ανακεφαλαιώνουν και ενσωματώνουν ένα δράμα, έτσι ώστε να μπορούν να κατανοηθούν ξεκάθαρα». Κατά τον μελετητή η κατανόηση από τον Verdi «της Προτεσταντικής θεολογίας μπορεί να μην είναι απολύτως ορθή, όμως η αυξανόμενη δραματουργική δύναμη της σκηνής στην αυθεντική της μορφή είναι έντονη»[2416].

Πάντως η ύστατη προσπάθεια της Lina να μεταπείσει τον σύζυγό της εμπνέει στον συνθέτη μια ξεχωριστή μελωδική ενότητα, «την πλέον συγκινητική απ' όλες»[2417], όπου η ηρωίδα «τραγουδά την αστείρευτη αγάπη της για τον σύζυγό της σ' ένα θλιμμένο, εντυπωσιακό σόλο συνοδευόμενο από ένα θρηνώδες Αγγλικό κόρνο…μια σκηνή μοναδική στην όπερα, όπως τόσες πολλές άλλες στον Stiffelio», καθώς «εκεί ακριβώς που θα περίμενε κάποιος ένα είδος ντουέττου όμοιο με μάχη μέχρις εσχάτων, έχουμε μια μετρημένη σκηνή, όπου τα πάντα εκφράζουν λεπτές αποχρώσεις»[2418] (Ricordi, σελ. 311-313, μ. 220). Όπως επισημαίνει ο Budden ωστόσο, «όλο το συγκρατημένο πάθος …βρίσκεται στη μελωδία του αγγλικού κόρνου»[2419]: η μελωδική γραμμή της Lina περιορίζεται σε διακεκομμένες φράσεις με επαναλαμβανόμενους φθόγγους στη μεσαία περιοχή της έκτασης της σοπράνο και μόνο όταν η ηρωίδα ζητεί απεγνωσμένα από τον ιερέα (πρώην) σύζυγό της να κατανοήσει επιτέλους την αγάπη της – *Ah, voi dunque / non capite l' amor mio!* – διαβεβαιώνοντάς τον στη συνέχεια επικαλουμένη ως

[2412] Gossett, «The Romance of the Critical Edition», *Divas and Scholars*, ό.π., σελ. 163.
[2413] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 219.
[2414] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 470
[2415] Lewsey, ό.π., σελ. 280.
[2416] «The Romance of the Critical Edition», ό.π., σελ. 163.
[2417] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 133.
[2418] Berger, ό.π., σελ. 212.
[2419] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 471.

μάρτυρα τον ίδιο τον Θεό – *testimonio Iddio ne chiamo* – η φωνή της εκτινάσεται σ' ένα Λα^4 ύφεση και Σι^4 ύφεση αντίστοιχα.

Στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας το αντίστοιχο μέρος (Scena e Duetto [Mina, Aroldo]) «υπέστη σημαντικές τροποποιήσεις κατά τον μετασχηματισμό του»[2420]. Η είσοδος του Aroldo («Opposto è il cale») εξ επόψεως μουσικής προσλαμβάνεται αυτούσια, στη δεύτερη στροφή ωστόσο, καθώς ο ήρωας δεν έχει συστηθεί στη σύζυγό του με ψευδώνυμο, ως αιτία διάλυσης του γάμου του επικαλείται, εμμέσως πλην σαφώς, το ηθικό παράπτωμα της συζύγου του:

Quando ci unimmo sposi,

al vostro amore col mio risposi…

Or fra noi tutto, tutto è cangiato;

l' infausto nodo sarà troncato.

Ομοίως και η Mina είναι περισσότερο ειλικρινής και άμεση σε σχέση με τη Lina. Αναγνωρίζοντας το σφάλμα της, αντιλαμβάνεται πως το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να ζητήσει ευθέως τη συγγνώμη του συζύγου της:

Pietà, pietade, non mi scacciate.

All' onta, al duolo soccomberò.

Si crudo, Aroldo, non vi mostrate!

Ohimè! che il pianto frenar non so,

che il pianto frenar non so.

Η διαφορετική ψυχολογία της ηρωίδας απηχείται ακόμη περισσότερο στη μουσική απόδοση της παραπάνω στροφής, στην οποία, σύμφωνα με τον Budden, «δίδεται μεγαλύτερη έμφαση σε σχέση με την αρχική εκδοχή, εν μέρει διότι […] η Mina διαθέτει ισχυρότερη προσωπικότητα σε σχέση με την προκάτοχό της και εν μέρει διότι η εμπειρία της *Traviata* είχε προσπορίσει στον συνθέτη καινούργιους τρόπους απόδοσης του πορτρέτου μιας ηρωίδας»[2421].

Η πρώτη «απάντηση» του Aroldo («Credete che per lacrime si scemi il dolor mio?») είναι σχεδόν ταυτόσημη με την αντίστοιχη του Stiffelio. Εξαίρεση αποτελεί η απόδοση του τελευταίου διστίχου, όπου η μελωδική γραμμή του Aroldo περιλαμβάνει μεγαλύτερο εύρος, αρχίζοντας από το Ντο^2 και κορυφώνοντας στο Λα^3 στο αμέσως επόμενο μέτρο, ενώ η ορχήστρα περιορίζεται σε «βίαιες» συγχορδιακές κρούσεις στην αρχή κάθε μέτρου, αφήνοντας την πλαισίωση της φωνής του ήρωα στις συγχορδίες από τα κόρνα (Kalmus, σελ. 439, μ. 6-8).

Η στροφή όπου η Mina συναινεί στην υπογραφή του διαζυγίου είναι ταυτόσημη με την αντίστοιχη στην προηγούμενη εκδοχή˙ όμως με δεδομένη την προηγηθείσα αντίδρασή της, η ηρωίδα φέρεται τώρα ν' αντιδρά «με δυναμισμό και αξιοπρέπεια»[2422].

Εστιάζοντας περαιτέρω ο Budden στο ρυθμικό «ostinato» που συνοδεύει την συγκεκριμένη απάντηση της ηρωίδας, εύστοχα επισημαίνει την «ευφυή χρήση ενός

[2420] Gossett, «New Sources for Stiffelio», ό.π., σελ. 23.
[2421] J. Budden, *The Operas*…Vol.2, ό.π., σελ. 350.
[2422] Αυτόθι.

ρυθμικού προτύπου που ενώνει δύο μέρη, ένα παλαιό και ένα νεώτερο»[2423]. Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο διαφοροποιούνται οι δύο εκδοχές της όπερας στο συγκεκριμένο σημείο αναδεικνύει την εμπειρία του συνθέτη στο να υπογραμμίζει λεπτομέρειες χαρακτηριστικές για την εξέλιξη της σκηνικής δράσης με χαρακτηριστικές παρεμβάσεις της ορχήστρας: «η αρπαγή από τη Mina των χαρτιών του διαζυγίου συνοδεύεται από την κίνηση δύο στιβαρών συγχορδιών επαναλαμβανομένων δύο φορές στα πλαίσια ενός descrecendo. Έπειτα από ένα άδειο μέτρο το παραπάνω σχήμα μετασχηματίζεται σ' ένα ρυθμικό μοτίβο [*τέταρτο – τέταρτο – παύση τετάρτου – τέταρτο*] αποδιδόμενο πρώτα από τα φλάουτα σε οκτάβες (sic) κι έπειτα με τα έγχορδα να συνδέονται. Καθώς βάζει την υπογραφή της διαμορφώνεται η τονικότητα της Φα δίεση ελάσσονος και η μουσική κινείται αργά προς την δεσπόζουσα, με αδιάλειπτη την παρουσία του ρυθμικού μοτίβου»[2424] (Kalmus, σελ. 442-444).

Η επόμενη στροφή της Mina, με την οποία δεν απευθύνεται πλέον στον σύζυγό της, αλλά σε *δικαστή – Non allo sposo, / al giudice rivolgo il detto mio* – αποτελεί σημείο όπου, σύμφωνα με τον Budden, «η καινούργια παρτιτούρα συμβαδίζει με την παλαιά […], όμως στην οξύτερη τονικότητα της Φα δίεση ελάσσονος και με το σύνολο των ξυλίνων πνευστών στην πάνω φωνή»[2425] (Kalmus, σελ. 445447, μ. 3). Κατά τον εν λόγω μελετητή, πρόκειται για «μια απλούστερη», αλλά «και περισσότερο λογική προσέγγιση στη μελωδία που θα κορυφωθεί μ' εκείνη τη ζωτικής σημασίας φράση όπου η ηρωίδα ζητεί από τον σύζυγό της Aroldo να την ακούσει όχι ως σύζυγος […]». Πάντα κατά τον Budden, το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί «το μεγάλο εμπόδιο του καινούριου κειμένου», καθώς «ο Aroldo, ναι μεν είναι θρησκευόμενος, όμως δεν διαθέτει πνευματική αυθεντία». Συνεπώς η Mina «μπορεί μόνο να του ζητήσει να είναι ο δικαστής της»[2426]. Έχοντας κατά νουν ο μελετητής το *υποκατάστατο* που *η λογοκρισία της Τεργέστης* είχε απαιτήσει για τη φράση *Ministro, confessatemi*, θεωρεί την αντίστοιχη της Mina *Lo voglio, giudicatemi* «τόσο ανόητη, όσο εκείνη». Ανάλογα, θεωρεί την «απολογία» της ηρωίδας που αμέσως έπεται, «με το διαφορετικό κείμενο και στην ίδια μελωδία του αγγλικού κόρνου» (την οποία και χαρακτηρίζει ως «άκομψη»), ως «όχι περισσότερο πειστική» σε σχέση μ' εκείνην της Lina[2427]. Κατά τον Lewsey εξ ετέρου, «η απεγνωσμένη έκκληση της Lina για συγχώρηση χάνει εν προκειμένω την ευρηματικότητά της, καθώς στον *Aroldo* δεν συγχέονται στη σκέψη της Mina οι ρόλοι τους οποίους εκπληρώνει ο σύζυγός της. Είναι απλά και μόνο ο σύζυγός της και αυτή είναι απλά μια άπιστη σύζυγος». Κατά τον μελετηρή, «στα χέρια του Puccini αυτό θα είχε αναμφίβολα γίνει μια σκηνή αφόρητης έντασης», καθώς «η ιδιοφυία του Puccini ήταν ν' αναδεικνύει το καθαρά προσωπικό», κάτι που, κατά τον Lewsey, *δεν χαρακτηρίζει τη Βερντιανή ιδιοφυία*: κατ' αυτόν, «αυτή ενθουσιαζόταν κατά το πλείστον από συγκρούσεις ανάμεσα στο καθήκον και στο προσωπικό πάθος». Πάντα κατά τον εν λόγω μελετητή, «αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο το αρχικό δράμα συρρικνώθηκε και σχεδόν μετριάζεται στον Aroldo»[2428]

Εκείνο όμως που δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν στην ψυχή του πάστορα τα δάκρυα μετανοίας της «μοιχαλίδος» συζύγου του, κατορθώνει το αιματοβαμμένο σπαθί του Stankar. Στο σημείο αυτό αποκαλύπτεται και η κατά βάθος αγαθή ψυχή του Stiffelio, καθώς ο θάνατος εκείνου που αποτελούσε την πηγή της δυστυχίας του, κάθε

[2423] Αυτόθι.
[2424] Αυτ., σελ. 350-351.
[2425] Αυτ., σελ. 351.
[2426] Αυτόθι.
[2427] Αυτόθι.
[2428] Ό.π., σελ. 327.

άλλο παρά ικανοποίηση προξενεί σ' αυτόν. Μολονότι μόλις πριν λίγο ήταν ο ίδιος που αποφάσιζε την παραδειγματική τιμωρία του Raffaele (*Fia spento*), στη θέα του πενθερού του *sulla porta con una spada insaguinata* καταρρέει για άλλη μια φορά. Η αποφυγή της διάπραξης του φόνου από τον ίδιο, και άρα η διατήρηση της ψυχικής του καθαρότητας, ουδόλως τον ανακουφίζει, ενώ ο χαρακτηρισμός της φρικτής πράξης από τον Stankar ως πράξης «καθαρτικής» – *Un espazione* – τον τρέπει κυριολεκτικά σε φυγή: μπροστά στον θάνατο, οποιαδήποτε «ηθική» θεώρηση των πραγμάτων χάνει παντελώς την ισχύ της.

Μοναδική διέξοδος ο *ναός*, η σύναξη των *αδελφών*, η κοινωνία αγάπης με σημείο αναφοράς τον Θεό: «*Ah! sì, voliamo al tempio*» Η αίσθηση της παρουσίας του θανάτου (σε όλες του τις μορφές) γύρω του αποτελεί πλέον γι' αυτόν φορτίο δυσβάσταχτο που αδημονεί να αποθέσει, ενώ η δύναμη αυτής της αίσθησης είναι τέτοια, ώστε τα πάντα γύρω του να θεωρούνται ως σημεία παρουσίας και ως σύμβολα του «κακού»:

fuggiam le inique porte,

delitto solo e morte

qui l' uomo vi stampò.

Ακόμη περισσότερο διαφαίνεται αυτή η νοηματοδότηση του περιβάλλοντος χώρου στο δεύτερο τετράστιχο του ήρωα στην παρούσα *Stretta*[2429]. Περαιτέρω ο θάνατος εδώ θεωρείται και υπό το πρίσμα της αμαρτίας, καθώς ο ανήθικος δελεαστής φέρεται ως ο καταραμένος από τον Θεό. Η ιδιότυπη σύνδεση του *χώρου* ωστόσο, τόσο με την *αμαρτωλή πράξη* που έχει συντελεστεί σε αυτόν, όσο και με την τιμωρία του ενόχου, φαίνεται να αποσκοπεί κατά πρώτο λόγο στον παραδειγματισμό των υπολοίπων, ενώ η οποιαδήποτε επαπειλούμενη ποινή παύει να θεωρείται αυτοσκοπός. Εκφραζομένη μέσα από εικόνες, δεν στρέφεται ενάντια στη βιολογική υπόσταση του ανθρώπου, στοχεύοντας περισσότερο στον ηθικό στιγματισμό του ενόχου:

Ai seduttori esempio

rimanga questo tetto.

Iddio l' ha maledetto

d' infamia il fulminò.

Ο ρόλος της ορχήστρας στη σκιαγράφηση της εικόνας του ήρωα που τρομοκρατημένος και απεγνωσμένος σπεύδει προς τον ναό του Θεού, αποδεικνύεται και πάλι καίριας σημασίας. Η αδήριτη ανάγκη του Stiffelio για λύτρωση διαφαίνεται έντονα μέσα από μια ορμητική ροή *τριήχων*, που αποδίδονται staccato από σύνολο το σώμα των εγχόρδων. Το συγκεκριμένο σχήμα ανακαλεί εκείνο του τελευταίου μέρους (*Allegro mosso*) από την aria του Stiffelio στην Α΄ Πράξη (βλ. άνωθι, σελ. 583-585), ενώ η ένταση επιτείνεται τόσο από το αδιάκοπο staccato, όσο και από τη συμμετοχή σε αυτήν του συνόλου, της παραπάνω ομάδας. Παράλληλα, το επιτηδευμένο *ppp* δημιουργεί μιαν αγωνία, συνεχώς εντεινόμενη, όπως λίγο πριν από μιαν αναπάντεχη έκρηξη (Ricordi, σελ. 316-321).

Η μελωδική γραμμή του Stiffelio αφήνεται εδώ να ηχήσει εξ ολοκλήρου μόνη, δίχως να διπλασιάζεται από την ορχήστρα: η συντριβή που τον διακατέχει ακούγεται με αυτόν τον τρόπο περισσότερο πειστικά. Καθώς στο πρώτο τετράστιχο του μέρους

[2429] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden, *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 471.

του κυριαρχεί η απόγνωση αλλά και η δίψα για λυτρωμό, η γραμμή του περιορίζεται στην χαμηλότερη οκτάβα της έκτασης του τενόρου, προσκτώντας μιαν ιδιαίτερα δραματική χροιά. Η ύστατη μνεία της αποτρόπαιης πράξης της μοιχείας ως της αιτίας του προσωπικού και οικογενειακού του δράματος στην αρχή του δεύτερου τετράστιχου, αποδίδεται με ξεχωριστό τρόπο: αρχικά με μια μετάβαση στην περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης, και στη συνέχεια με την απαιτούμενη αύξηση της δυναμικής (*con forza*). Η ταραχή και ο φόβος στην ιδέα της *κατάρας του Θεού* αποδίδονται ανάλογα με μια ομαλή συνεχή μετακίνηση της μελωδίας προς την οξύτερη περιοχή της έκτασης, με σημείο κορύφωσης έπειτα από ένα εκτενές *crescendo* ένα Σι^3 ύφεση, ακριβώς κατά την εκφώνηση της κατάρας για τον αμαρτωλό.

Το *Finale Ultimo* σηματοδοτεί την «κάθαρση» αμφοτέρων των απεγνωσμένων συζύγων. Η εισαγωγή στην επονομαζόμενη από τους μελετητές 2^η Σκηνή της Γ΄ Πράξης της όπερας[2430] διακρίνεται όχι απλά για το έντονο θρησκευτικό ύφος της, αλλά και για την ιδιαίτερα θρησκευτική ατμόσφαιρα που δημιουργεί. Όπως παρατηρεί χαρακτηριστικά ο W. Berger, η μουσική διακρίνεται για τον λιτό όσο και συναισθηματικό χαρακτήρα της, που «διαποτίζει τη μεγαλειώδη και σύντομη ολοκλήρωση της όπερας»[2431].

Καθώς ο χώρος όπου πρόκειται να διαδραματιστούν τα τεκταινόμενα είναι «το εσωτερικό ενός γοτθικού ναού (*l' interno d' un tempio gotico*) ο συνθέτης κρίνει πως το καλύτερο μέσον για τη δημιουργία της ανάλογης ατμόσφαιρας δεν είναι άλλο από τον ήχο του Εκκλησιαστικού Οργάνου. Ως εκ τούτου, η παρουσία του συγκεντρωμένου εντός του ναού πλήθους πλαισιώνεται από ένα σύντομο *Andante maestoso*, σε ελεύθερη μορφή[2432], όπου ο συνδυασμός μιμήσεων με εκτενείς χρωματικές κινήσεις προαναγγέλλει το Finale Secondo από το *La Forza del Destino* (βλ. άνωθι, σελ. 237-238). Παράλληλα και ενόσω ακούγεται η παραπάνω εισαγωγή, εισέρχονται στον ναό αρχικά ο Federico και η Dorotea και λίγο αργότερα η Lina, «καλυμμένη μ' ένα πέπλο, που τοποθετεί κοντά στην καθέδρα, και στο τέλος ο Stankar» [*…poi Lina, (coperta d' un velo), ch si mette presso la cattedra (a destra), finalmente Stankar (a sinistra)*] (Ricordi, σελ. 322).

Λίγο πριν το τέλος της εισαγωγής, η σύναξη ετοιμάζεται να προσευχηθεί («*Tutti s' inginocchiano*»), ενώ η πρσευχή δεν είναι άλλη παρά «ο ψαλμός που ακούστηκε στο τέλος της Β΄ Πράξης»[2433] (Ricordi, σελ. 323-333. Βλ. και άνωθι, σελ. 588). Το συγκεκριμένο κείμενο αποδίδεται από τη χορωδία πανομοιότυπα με το προηγηθέν Finale, ενώ ο συνθέτης προβλέπει και «ξεχωριστές μελωδικές γραμμές για τη Lina και τον Stankar»[2434]. Οι γραμμές της Lina ωστόσο, με τις οποίες «εκφράζει την εμπιστοσύνη της στον Θεό [*Confido in Te, Signor, pietá, / non nieghi a me la tua bontà*] είναι εξαιρετικά απλές. Κάθε σύντομη φράση αποδίδεται πάνω σε έναν και μόνο φθόγγο μέχρι την τελική νότα, η οποία εισάγεται με ένα άλμα στην υπερκείμενη οκτάβα», ενώ «όλόκληρη η φράση τραγουδιέται όσο είναι δυνατόν πιο χαμηλόφωνα, δίδοντας την αίσθηση μιας αποτελματωμένης ψυχής που αναζητεί μιαν υπερβατική πίστη»[2435]. Αντίθετα οι φράσεις του πατέρα της ηρωίδας παρουσιάζουν όντως κάποιο

[2430] Berger, ό.π., σελ. 212. Βλ. και J. Budden, *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 472.
[2431] Ό.π., σελ. 212.
[2432] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 222.
[2433] Budden, *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 472.
[2434] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 222.
[2435] Berger, ό.π., σελ. 212-213. Σε αντίθεση με την εξαιρετικά εύστοχη παρατήρηση αυτή του Berger ωστόσο, ο A. Basevi, ο οποίος θεωρεί την παρούσα «ασυνόδευτη προσευχή …ως τίποτε περισσότερο από μια κοινοτοπία», καθώς αδυνατεί «*να* βρει μιαν εξήγηση για το

μελωδικό ενδιαφέρον, καθώς αυτός συμμετέχει με «ένα δικό του θέμα», το οποίο αποδίδει με υπόβαθρο τις συγχορδίες της χορωδίας[2436]. Θεωρούμε ωστόσο πως η διαφορετική αυτή επεξεργασία κάθε άλλο παρά «τυχαία» είναι, σχετιζομένη αφ' ενός με το ιδιαίτερα κατανυκτικό περιεχόμενο του τετράστιχου που αποδίδει το συγκεκριμένο πρόσωπο και αφ' ετέρου με την πρόθεση του συνθέτη να εξάρει την ιδιαίτερα δύσκολη θέση στην οποία αυτός έχει περιέλθει έπειτα από τη δολοφονία του εραστή της κόρης του.

Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Lewsey, «όπως ο Stiffelio έχει αφιερώσει τη ζωή του στα πνευματικά, έτσι ο Stankar έχει αφιερωθεί στα εγκόσμια». Συνεπώς, αν και «από αποκλίνουσες φαινομενικά απόψεις, η δράση της όπερας φέρνει τους δύο άντρες πολύ κοντά τον έναν στον άλλο». Ως εκ τούτου, «όταν ο Stankar γνωρίζει με βεβαιότητα πως η κόρη του έχει απιστήσει έναντι του Stiffelio, γίνεται έντρομος, όχι μόνο για λογαριασμό του Stiffelio, […], αλλά και για δικό του, ως έντιμου στυλοβάτη της κοινωνίας στην οποία ανήκει», κάτι που με τη σειρά του «βασίζεται στην άψογη φήμη της οικογένειάς του, ώστε να διατηρεί τη θέση που έχει αποκτήσει στην κοινωνία, εξ ου και το κύρος υπόληψης». Για όλους αυτούς τους λόγους, «όταν αντιλαμβάνεται πως ο Stiffelio είναι αμετακίνητος στην απόφασή του να χωρίσει με την Lina και να την αφήσει στον Raffaele, καταλαβαίνει αμέσως τι πρέπει να κάνει, και το κάνει σκοτώνοντας απλά τον Raffaele»[2437].

Όμως η πράξη του αυτή δεν παύει ν' αποτελεί βαρύτατο «ηθικό ατόπημα», παράβαση του θείου Νόμου. Για τον θρησκευόμενο αστό ήρωα, επιβάλλεται τώρα «να εκλιπαρήσει τη συγχώρηση από τον Θεό», κάτι που «πιθανόν έχει συνηθίσει να κάνει σ' όλη του τη ζωή»[2438], (ως ευυπόληπτος πολίτης και καλός χριστιανός!). Στο σχετικό κείμενο του λιμπρέττου ωστόσο διακρίνουμε και μια σαφώς υποκριτική απόχρωση, χαρακτηριστική για μια τυπικά θρησκευόμενη ύπαρξη, και αυτή δεν είναι άλλη από τη «δικαιολογία» που επικαλείται ο Stankar για την αποτρόπαιη πράξη του. Ως άλλος Δαυίδ, ζητεί το έλεος και την ευσπλαγχνία του Θεού για το έγκλημα που διέπραξε, καθιστώντας όμως, εμμέσως πλην σαφώς, τον ίδιο τον Θεό ως ηθικό αυτουργό(!), καθώς η αποκατάσταση της τιμής του, για την οποία και έπραξε ό, τι έπραξε, δεν είναι παρά δώρο Εκείνου:

Se punii chi m' ha tradito

nell' onor ch' è tuo don,

come a Davide pentito

Dio, concedimi perdon.

Αν τα επαναλαμβανόμενα «Miserere» της χορωδίας συνάδουν πλήρως με την, ούτως ή άλλως, εκφρασμένη μετάνοια του Stankar, η άφιξη του Stiffelio στην αμέσως επόμενη Σκηνή (*Scena Ultima*) σηματοδοτεί την υπέρβαση των στερεότυπων, συμβατικών ηθικών αρχών του από τη δύναμη της συγχώρησης και της αγάπης, που εκφράζει η αυθεντική χριστιανική πίστη. Όπως αναφέρει και πάλι ο Lewsey, «εναπόκειται στον Stiffelio να διαβεβαιώσει πως η περιορισμένη ηθική του πενθερού

αρμονικό συμπλήρωμα της σοπράνο, όταν για πολλά μέτρα αυτή τραγουδάει ένα σχήμα αποτελούμενο από τρία όγδοα με άλμα σ' ένα ήμισυ»(ό.π., σελ. 158).

[2436] Budden, *The Operas*…Vol.1, ό.π., σελ. 472.

[2437] Ό.π., σελ. 415-416.

[2438] Αυτ., σελ. 416.

του είναι κάτι που υπερβαίνεται», κάτι που τελικά *επιτυγχάνει θριαμβευτικά*[2439]. Ο δοκιμασμένος και καταπονημένος ιερέας, ανταποκρινόμενος τελικά στην αποστολή του ως κήρυκα του Ευαγγελικού λόγου, κατορθώνει να υπερβεί τις αδυναμίες του και να συγχωρήσει τη σύζυγό του, εμπνευσμένος από το παράδειγμα του Ιησού, ο Οποίος χάρισε την άφεση στην καταδικασμένη από το Νόμο μοιχαλίδα, στηλιτεύοντας παράλληλα την υποκρισία των επικριτών της.

Η επιλογή της σχετικής περικοπής, η οποία περιλαμβάνεται στο κατά Ιωάννην ευαγγέλιο, κεφ. 8, στιχ. 1-11, συνιστά αφετηριακό σημείο αφ' ενός της λύτρωσης του ιδίου από τα συναισθήματα οργής και από την ακόρεστη δίψα του για εκδίκηση, αφ' ετέρου όμως και της αποκατάστασης της κλονισμένης συζυγικής του σχέσης. Καθώς το δραματικό ενδιαφέρον της Σκηνής εστιάζεται στη σημασία του ευαγγελικού λόγου αναφορικά με τα τεκταινόμενα στο λιμπρέττο, ο Piave επιλέγει τους στίχους εκείνους που αναφέρονται ειδικά στην στιγμή της συγχώρησης της μοιχαλίδος, αρχίζοντας μάλιστα με τον λόγο του Ιησού προς τους φερομένους ως δικαστές της: «Ο αναμάρτητος υμών πρώτος βαλέτω τον λίθον επ' αυτήν» (Ιωαν. 8, 7). Περαιτέρω παραλλάσσει τους τελευταίους στίχους της ευαγγελικής διήγησης, παραλείποντας τον σύντομο διάλογο του Ιησού με την άτυχη γυναίκα και δίδοντας μεγαλύτερη έμφαση στο αποτέλεσμα της συνάντησής τους: την συγχώρηση.

Θεωρούμε πως η επιλεκτική αυτή παράθεση στίχων του Ευαγγελικού κειμένου, «δικαιολογημένη εξ επόψεως αποτελεσματικότητας και σκηνικής οικονομίας» κατά τον Budden[2440]**,** θα πρέπει να συνδυαστεί και με τις χαρακτηριστικές επισημάνσεις του λιμπρεττίστα ως προς την όλη στάση των δυο κεντρικών ηρώων καθ' όλη τη διάρκεια της Σκηνής. Με βάση τις επισημάνσεις αυτές, η απόφαση του πάστορα να συγχωρήσει το παράπτωμα της συζύγου του φαίνεται μάλλον προειλημμένη: η επιλογή της συγκεκριμένης διήγησης από αυτόν δεν μπορεί να είναι συμπτωματική, καθώς κατά τον λιμπρεττίστα *molto agitato apre il libro da Vangelo*. Ακόμη η ανάγνωση του κειμένου «με τρεμάμενη φωνή» (*con voce tremante legge*) αποκαλύπτει τη βαθειά του συντριβή αλλά και την έντονη συγκίνηση που τον διακατέχει, καθώς προαισθάνεται τη λύτρωσή του.

Αρχίζοντας ο Stiffelio την ανάγνωση του Ευαγγελίου από τον στίχο με τον οποίο ο Ιησούς φέρεται να στηλιτεύει την υποκρισία και την ηθική ανεπάρκεια των επικριτών της μοιχαλίδος, εμμέσως πλην σαφώς στρέφεται ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό, θεωρώντας πως οι λόγοι του Ιησού απευθύνονται και προς τον ίδιο. Η προσωπική του «κάθαρση» ως υπέρβαση του πληγωμένου του εγωισμού άρχεται ως εκ τούτου ακριβώς κατά τη στιγμή που αναθεωρεί ριζικά την όλη του συμπεριφορά και στάση έναντι της συζύγου του, τοποθετώντας εαυτόν με το μέρος των «δικαστών» της μοιχαλίδος του Ευαγγελίου˙ περατώνει δε το «κήρυγμά» του συμμορφούμενος αναντίρρητα με το παράδειγμα του Ιησού, θεωρώντας ως αυτονόητη επιλογή την άνευ όρων συγχώρηση της Lina.

Αντίστοιχα με τον Stiffelio η Lina, καθ' όλη τη διάρκεια της Σκηνής φέρεται να κυριαρχείται από ανείπωτη αγωνία, η οποία κορυφώνεται όταν ο ιερέας σύζυγός της άρχεται αναγινώσκων την επίμαχη ευαγγελική περικοπή. Ιδιαίτερα διαφωτιστικές ως προς την ψυχολογία της τυγχάνουν και πάλι οι σχετικές επισημάνσεις του λιμπρεττίστα, οι οποίες ως εκ τούτου προσδίδουν στην περιγραφόμενη θρησκευτική τελετή εντός του ναού έντονο δραματικό χαρακτήρα, καθώς και την απαιτούμενη θεατρικότητα.

[2439] Αυτ., σελ. 414.
[2440] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 453.

Ακολουθώντας τόσο το «γράμμα», όσο και το «πνεύμα» του ποιητικού κειμένου ο συνθέτης, θεωρεί πρωταρχικό του μέλημα να πλαισιώσει την τελευταία Σκηνή της όπερας με μουσική της οποίας κύριο χαρακτηριστικό είναι η απόδοση της ψυχολογίας των ευρισκομένων στη θρησκευτική σύναξη προσώπων, και πρωτίστως εκείνης των δυο βασικών πρωταγωνιστών του έργου. Με δεδομένη την παντελή απουσία καθιερωμένων μορφών στο συγκεκριμένο Finale[2441] (Ricordi, σελ. 334-341, μ. 98), διακρίνουμε σε αυτό δυο μουσικές «ενότητες», με βάση αφ' ενός τον ρυθμικό χαρακτήρα και αφ' ετέρου το χρησιμοποιούμενο μοτιβικό υλικό. Η πρώτη εξ' αυτών έρχεται ως η «φυσική» συνέχεια της *Preghiera*: μολονότι στην κριτική έκδοση της παρτιτούρας της όπερας για φωνή και πιάνο απουσιάζει σαφής ένδειξη της ρυθμικής αγωγής στην αρχή της Σκηνής, στις σχετικές παραπομπές γίνεται λόγος για *Andante maestoso* ή *Andante sostenuto*, ενώ παράλληλα υπάρχει η ίδια ένδειξη Μετρονόμου με την προηγούμενη Σκηνή. Την ενότητα όμως των δυο Σκηνών ενισχύει αναμφισβήτητα και η διατήρηση στη δεύτερη εξ αυτών της τονικότητας της πρώτης (Ρε μείζων).

Τη μουσική της θεωρουμένης ως «πρώτης ενότητας» της Σκηνής συνθέτουν δυο σχήματα ostinato. Το πρώτο εξ αυτών, απαρτίζεται από 4 όγδοα κινούμενα κατιόντως και μέχρι τον φθόγγο της Δεσπόζουσας, επανερχόμενα στη συνέχεια στον αρχικό του φθόγγο με «πήδημα» προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η σημασία του για την αρμονική επεξεργασία και εξέλιξη είναι καίρια, καθώς επιτελεί ρόλο *βασίμου*. Ανάλογη η σημασία του και από δραματική άποψη, καθώς η αίσθηση της «κίνησης» που δημιουργεί – ιδιαίτερα αισθητή έπειτα από την «στατικότητα» του προηγηθέντος χορικού – αποδίδει με πειστικό τρόπο την αγωνία αλλά και την ελπίδα όλων για μια αίσια έκβαση του δράματος. Τα συναισθήματα αυτά εντείνει και η ταυτόχρονη άφιξη του Stiffelio και του Jorg, με την οποία και είναι συνδεδεμένο.

Κατά πολύ απλούστερο το δεύτερο «επίμονο» σχήμα, αποτελείται από το σάλπισμα μιας *τρομπέττας*. Ο αναφερόμενος σε αυτό «μυστηριώδης» χαρακτήρας (*misteriosamente*) το συναρτά επίσης με τα συναισθήματα απορίας αλλά και ελπίδας που διακατέχουν τους παρισταμένους˙ το συγκεκριμένο ηχόχρωμα, ωστόσο, δημιουργεί και μια ατμόσφαιρα «προεόρτια», προοιωνίζοντας τον θρίαμβο του «καλού», την επικράτηση της αγάπης: είναι χαρακτηριστικό ότι στο ίδιο ρυθμικό σχήμα με το σάλπισμα θα εκφωνηθεί λίγο αργότερα η συγγνώμη του Stiffelio προς την σύζυγό του.

Τα δυο αυτά μοτίβα δημιουργούν ένα πλέγμα αρμονικών σχέσεων, μέσα από το οποίο ο συνθέτης, τοποθετώντας διεξοδικά τις σύντομες φράσεις των πρωταγωνιστούντων προσώπων, επιχειρεί να αποδώσει την ψυχολογία καθενός, αλλά και την πορεία προς τη «λύση» του δράματος. Ειδικότερα όμως η πορεία προς την

[2441] Πρβλ. «Το πλέον εντυπωσιακό αναφορικά με αυτήν την τελική σκηνή είναι η εσκεμμένη αποφυγή σε αυτήν θεματικού ενδιαφέροντος» (αυτ., σελ. 472). Ωστόσο, «η συνέχεια εξασφαλίζεται με σποραδικές ορχηστρικές κινήσεις, όπως αυτές που χρησιμοποιεί ο Bellini σε μεταβατικά περάσματα» (Του ιδίου, *Verdi*, ό.π., σελ. 213). Ο R. Parker εξάλλου διαβλέπει και εν προκειμένω «την επιρροή του μη-οπερατικού Γαλλικού θεάτρου, ιδιαίτερα της παραδόσεως του μελοδράματος [*mélodrame*], της οποίας ο Verdi είχε τη δυνατότητα να αποκτήσει την εμπειρία κατά την μακρά παραμονή του στο Παρίσι ανάμεσα στο 1847 και στο 1849». Αναφερόμενος ο συγγραφέας ειδικότερα στην παρούσα τελική Σκηνή του *Stiffelio*, ο οποίος, όπως επισημαίνει, «προέρχεται απ' ευθείας από ένα σχεδόν σύγχρονο *μελόδραμα*», θεωρεί πως ο συνθέτης «σχεδόν καταργεί την καθιερωμένη φωνητική έκφραση προς όφελος του ατμοσφαιρικού ορχηστρικού υποβάθρου, της γεμάτης από ένταση απαγγελίας και του εντυπωσιακού θεάματος, στοιχείων τόσο κοινών στο Γαλλικό θέατρο» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 26). Ταυτόσημη και η επισήμανση του J. Rosselli (ό.π., σελ. 65).

«κάθαρση» των δυο βασικών προσώπων παρακολουθείται μέσω μιας διαδοχής τονικών μεταβολών, αρχικά προς περιοχές πλησιέστερες της αρχικής και κατόπιν προς περισσότερο απομακρυσμένες[2442].

Εντός αυτού του πλαισίου, μια μετάβαση προς την τονικότητα της Υποδεσπόζουσας έρχεται να αποδώσει την έκπληξη, ίσως όμως και την αγωνία της Lina, που πιστεύει ότι ο σύζυγός της δεν την έχει αναγνωρίσει (*Non mi conobbe!*), ενώ η τόνωση από τον Jorg του ηθικού σθένους του πάστορα καθώς και η έκπληξη του δευτέρου στη θέα του προσώπου της Lina σημαίνονται με μια κίνηση προς τη Μι ελάσσονα : για τον ήρωα αρχίζει ο δύσκολος δρόμος της υπέρβασης.

Οι συνεχείς παροτρύνσεις του Jorg προς τον Stiffelio ώστε αυτός να ανταποκριθεί στην υψηλή αποστολή του ως ιερέα σημαίνονται με μια ριζικότερη μεταβολή των τονικών δεδομένων: η απομακρυσμένη για την αρχική Ρε μείζονα τονικότητα της Φα μείζονος, με την οποία εισάγεται η σημαντική για την έκβαση των πραγμάτων φράση – υπόμνηση του γηραιού πνευματικού (*Pensa ove sei!.. coraggio!...*), λειτουργεί ως «γεφύρωμα» για την Ντο μείζονα, όπου θα πραγματοποιηθεί και η τελική πτώση της ενότητας, αλλά και που θα αποτελέσει την τονικότητα της επομένης. Παράλληλα το επαναλαμβανόμενο *Miserere* της λατρευτικής σύναξης συμπίπτει με την επικύρωση κάθε τονικής μεταβολής, στοιχειοθετώντας τη θεμελιώδη αρμονική σχέση Δεσπόζουσας - Τονικής.

Ένα καινούργιο σχήμα ostinato στην περιοχή του *βασίμου*, αποτελούμενο αρχικά από την εναλλαγή των φθόγγων της Τονικής και της Δεσπόζουσας της καινούριας τονικότητας, σηματοδοτεί την απαρχή της τελευταίας ενότητας (*Grave*) του Finale (Ricordi, σελ. 341, μ. 99 – σελ. 342). Το συγκεκριμένο «επίμονο» σχήμα θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως ένα «συμπίλημα» εκείνου της προηγουμένης ενότητας, με μόνη διαφορά την απάλειψη των διαβατικών φθόγγων κατά την κίνηση μεταξύ των «κυρίων» φθόγγων της αρμονίας και την αντικατάστασή τους από παύσεις ογδόων. Η αίσθηση ωστόσο που δίδει το σχήμα αυτό διαφέρει ουσιωδώς εκείνης του προηγηθέντος, αποδίδουμε δε την διαφορά αυτή στην ενορχήστρωση: τα κοντραμπάσσα, απόντα μέχρι τώρα στη δημιουργία του συνοδευτικού πλαισίου, κάνουν αισθητή την παρουσία τους κατά την απόδοση του παραπάνω σχήματος, αντικαθιστώντας το απαλό *staccato* των φαγκόττων και των βιολοντσέλλων με ένα βαρύγδουπο *pizzicato*. Ο συνθέτης ωστόσο δεν επιθυμεί στο σημείο αυτό ένα ογκώδες, δυσκίνητο «μπάσσο», όπως δηλώνει και το *ppp* από το πρώτο κιόλας μέτρο. Το αποτέλεσμα αυτού του επιτηδευμένου περιορισμού της έντασης είναι ένας υπόκωφος ήχος, όμοιος με τα απεγνωσμένα βήματα μιας αφόρητα καταπονημένης ύπαρξης, στην

[2442] Θεωρώντας ο D. Kimbell πως η συγκεκριμένη *scena finale* της όπερας σηματοδοτεί την «πλέον ριζική ρήξη με τις συμβάσεις ενός συνόλου της εποχής του ottocento» και χαρακτηρίζοντας αυτήν ως «τόσο αξιόλογο και αυθεντικό κομμάτι, όσο κανένα άλλο είχε εως τότε συνθέσει ο Verdi», επισημαίνει την προέλευση του παρόντος andante «από την προηγηθείσα *preghiera*, με κατά πολύ όμοιο τρόπο όπως, δεκαετίες αργότερα θα προερχόταν η σκηνή της φιλονικίας στην Α΄ Πράξη του *Otello* από εκείνην της πρόποσης (*brindisi*)». Συγκεκριμενοποιώντας τη θεώρησή του αυτή ο μελετητής, κάνει λόγο για «μια μετατροπική "ανάπτυξη", βασισμένη στον ρυθμό του "Miserere" από την αυτόνομη ενότητα που έχει προηγηθεί. Με βάση αργά κινούμενες αρμονίες ο συγκεκριμένος ρυθμός επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά από μια τρομπέττα, "appena sensibile"», ενώ «από στιγμή σε στιγμή η χορωδία υπογραμμίζει τον ψιθυριστό διάλογο των σολίστ με έναν απόηχο του "Miserere" της προσευχής της. Η δόμηση της μουσικής πιέζεται να γίνει ακόμη πιο αυστηρή με την προσθήκη ενός δευτέρου "συμφωνικού" σχήματος [*τέσσερα όγδοα – τέταρτο – πάυση τετάρτου*] επαναλαμβανομένου με την ίδια εμμονή» (*Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 407).

αναζήτηση της λύτρωσης. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται από το 4ο μέτρο του μέρους κ.ε., όταν στο «σκοτεινό» pizzicato των μπάσσων αντιπαρατίθεται ο «αέρινος» ήχος των κρατημένων αρμονικών φθόγγων από τα ξύλινα πνευστά. Η επιχειρούμενη αντιπαράθεση του «σκότους» με το «φως», εκφραζομένη μέσα από συγκεκριμένα ηχοχρώματα, θεωρούμε πως προσλαμβάνει εν προκειμένω και μια γενικότερη ηθική διάσταση: μέσα από αυτήν διαφαίνεται η αντίθεση ανάμεσα στον αμαρτωλό, αδύνατο άνθρωπο και στον αναμάρτητο επουράνιο Θεό, καθώς και η αδήριτη ανάγκη του πρώτου να επικοινωνήσει με τον Άλλον, προσδοκώντας την σωτηρία του. Στα «βαρειά» βήματα του «κοπιώντος και επιφορτισμένου» ανθρώπου, του εγκλωβισμένου στην αμαρτία, στην απόγνωση, και εν τέλει στα δεσμά του θανάτου, απαντά ως εξ ουρανού η φωνή του Θεού: εξίσου με το *ppp* στα μπάσσα, χαρακτηριστική είναι και η ανάλογη επισήμανση *il più piano possibile* για τα πνευστά, ο ήχος των οποίων αποκτά πλέον έντονο συμβολικό χαρακτήρα, μη περιοριζόμενος σε μιαν απλή αρμονική «στήριξη» .

Η ανάγνωση του ευαγγελικού κειμένου δεν είναι παρά ένα «μετρημένο recitativo»[2443]. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Kimbell, «ακόμη κι όταν φτάνουμε στο grave», η μουσική δεν χαλαρώνει προς ένα cantabile: «η ανάγνωση της Βίβλου είναι επίσης μια ενότητα με απαγγελία (*parlando*), συγκρατημένη σε αργή κίνηση που κατοχυρώνεται από ορχηστρικά σχήματα πλήρως αποδομημένα, ώστε να δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα σιωπής, προσδοκίας με κομμένη την ανάσα»[2444]. Παρουσιάζει ενδιαφέρον όμως η «υπογράμμιση» των φράσεων του κειμένου με χαρακτηριστικές αρμονικές συνδέσεις εν είδει πτώσεων, με ταυτόχρονη μετάβαση σε διαφορετική κάθε φορά τονική περιοχή. Υπό αυτήν την έποψη, η δραματική όσο και μουσική εξέλιξη της Σκηνής δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τον κηρύττοντα Stiffelio, αλλά και από τον αντίκτυπο που έχει και η παραμικρή λέξη του κηρύγματός του στην ψυχολογία της αδημονούσης συζύγου του.

Προφανώς η εικόνα της μοιχαλίδος της κειμένης παρά τους πόδας του Ιησού – *segnò l' adultera ch' era a' suoi piedi* – παρακινεί την απεγνωσμένη Lina, εν αναμονή της εκφώνησης του λόγου του Ιησού, να πράξει ανάλογα. Στο τέλος της φράσης ο λιμπρεττίστας επισημαίνει: *cade sui gradini della scala a destra*, ενώ την ίδια στιγμή ο συνθέτης αποδίδει την αισχύνη της στιγματισμένης συζύγου, που ενώπιον πάντων τοποθετεί εαυτήν σε θέση ανάλογη εκείνης της γυναίκας της διήγησης, με μια μετάβαση στην περιοχή της Ελάσσονος Τονικής. Η απόδοση της αγωνίας της ηρωίδας για την «ετυμηγορία» του συζύγου της γίνεται περισσότερο πειστική τόσο με την ημίπτωση στην οποία καταλήγει η φράση, όσο – και κυρίως – με το ρίγος που προκαλεί το συνοδευόμενο από crescendo *ppp* ενός ορχηστρικού tutti με το τρέμολο στην περιοχή του μπάσσου.

Αίσθημα προσωρινής ανακούφισης διακατέχει την ηρωίδα στο άκουσμα του λόγου του Ιησού προς τους επικριτές της «ενόχου» μοιχαλίδος. Η διαχρονικότητα του Ευαγγελικού λόγου αποτελεί για την Lina βάσιμη αιτία ώστε να αρχίσει να ελπίζει: η ατμόσφαιρα που δημιουργήθηκε από την πρόσφατη επικράτηση της παραπάνω *ελάσσονος* τονικότητας βαθμηδόν μεταβάλλεται, με σημείο αιχμής τη συγχορδία της *μείζονος* VI βαθμίδας, που μοιάζει ν' αντανακλά μια πρώτη αχτίδα φωτός. Η τελική επικράτηση της σχετικής μείζονος (Μι ύφεση) αποδίδει πειστικά το σκίρτημα

[2443] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 472.

[2444] Ό.π. Κατά τον Berger εξ ετέρου, «η ανάγνωση του Ευαγγελίου από τον Stiffelio είναι όμοια με λιτό, σχεδόν μονότονο recitativo με υπόβαθρο μια ορχηστρική πτώση που απεικονίζει ασθμαίνουσα, αμίλητη συγκίνηση» (ό.π., σελ. 213).

αισιοδοξίας που διαπερνά όλους, και προ πάντων την αδημονούσα σύζυγο (Ricordi, σελ. 342, μ. 112 – σελ. 343, μ. 113).

Απομένει η εφαρμογή από μέρους του πάστορα του παραδείγματος του Ιησού και για την περίπτωση της συζύγου του, η φράση της οποίας *E non finisce*, ένδειξη αγωνίας που έχει φτάσει στο αποκορύφωμά της, δεν αφήνεται από τον συνθέτη να περάσει απαρατήρητη: μια συγχορδία με χαρακτηριστικά Δεσπόζουσας με 7η, μολονότι ασυνάρτητη με το ισχύον τονικό κέντρο της Μι ύφεση, προκρίνεται από αυτόν ως η πλέον κατάλληλη για να αποδώσει τόσο την ψυχολογία της ηρωίδας, όσο και εκείνην του Stiffelio, ο οποίος βρίσκεται προς στιγμήν σε αμηχανία, προσπαθώντας να ανταποκριθεί ο ίδιος έμπρακτα στην πρόκληση του κηρύγματός του. Πολύ περισσότερο όμως η «ανεξήγητη» αυτή αρμονία προετοιμάζει για τη στιγμή εκείνη όπου θα λάβει χώρα η άρση του αδιεξόδου ανάμεσα στο ζεύγος, το πέρασμα *από τον θάνατο προς τη ζωή*.

Η «κίνηση» της Lina είναι εκείνη που επισπεύδει τη λύση του δράματος. Αν ο ιερέας σύζυγός της, παρατηρώντας προσεκτικά την κάθε της κίνηση (*guardando Lina*) ακούγεται σα να διερωτάται για τη μεταμέλειά της, επαναλαμβάνοντας μονότονα την αναφορά του στο πρόσωπο της «γυναίκας» πάνω στον φθόγγο της 7ης της παραπάνω αρμονίας, εκείνη φροντίζει ώστε να άρει τις επιφυλάξεις του. Η περιγραφή του λιμπρεττίστα είναι και πάλι χαρακτηριστική: *Lina sale coi ginocchi la scala* (Ricordi, σελ. 343, μ. 114-116).

Η απόλυτη σιγή (*Pausa longa*) πριν τον τελικό θρίαμβο θεωρείται τώρα ως ο πλέον ενδεδειγμένος τρόπος για την απόδοση της οριακής στιγμής για την υπέρβαση της ανθρώπινης αδυναμίας, ενώ ο συνδυασμός της φωνητικής γραφής με την κατάλληλη αρμονική επεξεργασία και η πλαισίωση αμφοτέρων από μια αποτελεσματική ενορχήστρωση δημιουργεί και πάλι τις πλέον κατάλληλες προϋποθέσεις για μια περιεκτική μουσικά αλλά και εντυπωσιακή ολοκλήρωση της όπερας. Η προαναφερθείσα Δεσπόζουσα αποκτά τελικά νόημα, λειτουργώντας ως «παρενθετική» και οδηγώντας με φυσικό τρόπο σε πτώση στη Ντο μείζονα. Η επικράτηση ωστόσο της τονικότητας αυτής δεν κρίνεται επαρκής από μόνη της για να φανεί η αγαλλίαση που διακατέχει όλους. Το έναυσμα για μια καινούρια, σύντομη επεξεργασία δίδει τώρα η γραμμή του Stiffelio, που αναγγέλλει τη συγγνώμη του με μια ξαφνική μετάβαση στο Σολ^3. Το προσδοκώμενο από όλους αίσιο τέλος υπογραμμίζεται με την επανάληψη της λέξης *perdonata* μέσα από τη ρυθμική μίμηση ενός καινούριου ostinato, με σήμα κατατεθέν παρεστιγμένο ρυθμό. Παράλληλα η εκφώνηση της λέξης αυτής πάνω στον ίδιο φθόγγο (σε συνδυασμό και με το παρεστιγμένο σχήμα) προσδίδει στην αναγγελία και τον απαιτούμενο «ιερατικό» χαρακτήρα: όπως εύστοχα επισημαίνει ο W. Berger, «η αυστηρότητα της μουσικής μας δηλώνει πως ο λόγος του Θεού εκφράζεται με μια διαφορετική, περισσότερο επιτακτική φωνή απ' ό, τι τα ανθρώπινα πάθη»[2445].

Η ολοκλήρωση όμως της φράσης με την οποία αποκαθίσταται η σχέση των δυο συζύγων σύμφωνα με το θείο θέλημα – *Iddio lo pronunziò* – πραγματοποιείται με ιδιαίτερη εκφραστικότητα: κατά τον D. Kimbell, πρόκειται «για τη μοναδική λυρική φράση στην όλη σκηνή, που διακρίνεται ως ηλεκτρίζουσα μέσα στο αυστηρό της πλαίσιο»[2446], ενώ κατά τον Emanuele Senici η όλη φράση έχει τον χαρακτήρα αυτού που ο συνθέτης χαρακτηρίζει ως *parole sceniche*[2447]. Η εκφώνηση της «άφεσης» *tutta forza* ενισχύεται και από ένα εκτενές Λα^3 κατά τον τονισμό της παραπάνω χαρακτηριστικής λέξης, ενώ η πραγματοποιούμενη πτώση εμπλουτίζεται τόσο από τη

[2445] Αυτόθι.
[2446] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 407.
[2447] «Words and Music», ό.π., σελ. 104.

διαφωνία 9ης που δημιουργεί η κορύφωση της μελωδικής γραμμής, όσο και από τις επερείσεις στη συγχορδία της Δεσπόζουσας. Η όλο και περισσότερο αυξανόμενη συμμετοχή των επιμέρους ομάδων της συμφωνικής ορχήστρας απηχεί το παραλήρημα χαράς που κυριαρχεί στη σύναξη, με κάθε επανάληψη του λόγου του ιερέα. Ακόμη πειστικότερος εκφραστής της κοινής αγαλλίασης και η συνεχώς αυξανόμενη ταχύτητα του ρυθμού, μέχρι το κλείσιμο της αυλαίας (Ricordi, σελ. 343, μ. 118 – σελ. 346).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στο σημείο αυτό η ερμηνευτική προσέγγιση που επιχειρεί ο Joseph Kerman αναφορικά με τον τρόπο παρουσίασης της Lina στο παρόν Finale. Αφορμώμενος από το βιβλίο της Catherine C1ement με θέμα την εξόντωση των γυναικών στην όπερα (*Opera, or the Undoing of Women*), και με δεδομένο τον εκτενή χώρο που καταλαμβάνουν οι όπερες του Verdi στον «οπερατικό κανόνα», κρίνει σκόπιμο ο παραπάνω μελετητής να διερευνήσει αν και κατά πόσον η στάση που γενικά τηρεί ο συνθέτης απέναντι στη Γυναίκα επικυρώνουν της αιτιάσεις της Γαλλίδας φεμινίστριας και συγγραφέως του παραπάνω βιβλίου[2448].

Όπως κατ' αρχάς αναφέρει, η σύζυγος του ιερέα Stiffelio ανήκει στην «ομάδα» εκείνη των γυναικών που «βρίσκονται σε δοκιμασία λόγω σεξουαλικής παράβασης, πραγματικής ή εννοουμένης, σε όπερες που γράφτηκαν εντός της τετραετίας από το 1849 ως το 1853»[2449]. Κατά τον συγγραφέα, καθώς η συγκεκριμένη θεματολογία εμφανίζεται για πρώτη φορά στην εργογραφία του συνθέτη κατά την εν λόγω περίοδο, «είναι ενδιαφέρον, και πιθανόν αποκαλυπτικό, το να συγκρίνουμε αυτές τις γυναίκες με τους αρρενωπούς γυναικείους τύπους που ενυπάρχουν σε πολλές από τις προηγούμενες όπερές του»: σε αντίθεση με την «πραξικοπηματία» Abigaille, την οπλισμένη Giovanna, που «πεθαίνει στο πεδίο της μάχης», αλλά και με την περίφημη πρόσκληση της Lady Macbeth προς «"τα πνεύματα που επηρεάζουν τις σκέψεις των θνητών" να την καταστήσουν σεξουαλικά ουδέτερη», ή με «επιφανείς σοπράνο», όπως η Gulnara και η Odabella, που φτάνουν στο σημείο να «μαχαιρώσουν στην καρδιά τους βαρυτόνους τους», οι γυναίκες των έργων της παραπάνω τετραετίας διακρίνονται σαφώς για την θηλυκότητά τους, φτάνοντας κάποτε να λειτουργούν ακόμη και ως στερεότυπα˙ όμως ταυτόχρονα «τιμωρούνται για τα σεξουαλικά τους ατοπήματα ή αδυναμίες, και πάλι ως στερεότυπα»[2450].

Αποδεχόμενος στο σημείο αυτό ο Kerman σχετική άποψη του ψυχολόγου Gerald Mendelsohn, θεωρεί πως «η καινούρια αυτή θεματολογία στις όπερες του Verdi εμφανίζεται αμέσως έπειτα από ένα ορόσημο στην προσωπική ζωή του συνθέτη», και συγκεκριμένα, «την ερωτική του σχέση με την Giuseppina Strepponi», η οποία, «έχοντας χάσει τη φωνή της, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι ως δασκάλα φωνητικής, με τη βοήθεια του Verdi». Η ερωτική σχέση ανάμεσα στους δυο ξεκίνησε όταν ο συνθέτης «επισκέφτηκε το Παρίσι το 1847 για πρώτη φορά, για το ανέβασμα της *Jérusalem* […]»[2451].

Τόσο τον Kerman όσο και τον Mendelsohn προβληματίζει ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης συμβιβάστηκε με το «αμαρτωλό» παρελθόν της Giuseppina. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο πρώτος από τους παραπάνω μελετητές, το «πώς ο Verdi, έχοντας εξόχως ανατραφεί σαν αληθινό παιδί της Ιταλικής γης, συνδύασε τις

[2448] «Verdi and the Undoing of Women», *Cambridge Opera Journal* Vol. 18 No.1, Μάρτιος 2006, σελ. 21-22.

[2449] Εκτός από την Lina, στη συγκεκριμένη ομάδα εντάσσονται η Lida στο *La Battaglia di Legnano* (1849), η Luisa στην *Luisa Miller* (1849), η Gilda στον *Rigoletto* (1851), η Leonora στο *Il Trovatore* (1853) και η Violetta στο *La Traviata* (1853) [αυτόθι, σελ. 22].

[2450] Αυτόθι, σελ. 23.

[2451] Αυτόθι.

παραδεδομένες απόψεις τις σχετικές με την αγνότητα των γυναικών με την "μολυσμένη" Giuseppina, ποτέ δεν θα μάθουμε»[2452]. Ο Mendelsohn εξ ετέρου, θεωρεί ότι «είναι δύσκολο να δεχτούμε πως ο συνθέτης, όπως και κάθε Ιταλός του 19ου αιώνα, παρά την κατανόηση και τις φιλελεύθερες ιδέες του, μπορούσε ν' αποφύγει εξ ολοκλήρου αισθήματα ζήλειας και ανησυχίας αναφορικά με ένα τέτοιο παρελθόν»,όπως αυτό της γυναίκας του[2453].

Ως εκ τούτου, αμφότεροι οι μελετητές θεωρούν πολύ πιθανή μιαν *αμφιταλάντευση* στα συναισθήματα του συνθέτη, ιδιαίτερα «όταν η φλόγα του πρώτου έρωτα έσβησε»[2454], ενώ κατά τον Mendelsohn «οι όπερες του συνθέτη κατά την συγκεκριμένη περίοδο, όπως και κάποιες αινιγματικές πτυχές της σχέσης του με την Giuseppina, δίδουν σαφώς την αίσθηση πως ο Verdi δεν μπορούσε εύκολα να ξεπεράσει τις αμφιβολίες του»[2455].

Αναφερόμενος ειδικότερα ο Kerman στην μοιχαλίδα σύζυγο του πάστορα Stiffelio, επισημαίνει παράλληλα πως, «μολονότι μετανιωμένη ήδη από την αρχή του έργου», και παρά το γεγονός ότι ο σύζυγός της τελικά την συγχωρεί, και τελικά σώζεται», όμως η ηρωίδα «ταπεινώνεται με άσχημο τρόπο, τόσο οπτικά, όσο και μουσικά»[2456]. Περαιτέρω είναι προφανές ότι ο συγγραφέας εντοπίζει τον έσχατο εξευτελισμό της Lina στην εν λόγω Δεύτερη Σκηνή της Τρίτης Πράξης (Finale) της όπερας, εστιάζοντας, ασφαλώς, στις λεπτομερείς «σκηνικές» αναφορές του λιμπρέττου, όπως αυτές ήδη παρετέθησαν, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά πως η αποκατάσταση της ταπεινωμένης ηρωίδας πραγματοποιείται «σε κοινή θέα»: η συγχώρηση δεν έχει «προσωπικό» χαρακτήρα, ούτε υπάρχει κάποια «προσωπική κίνηση, οποιασδήποτε μορφής, του Stiffelio προς αυτήν». Έχοντας ο λιμπρεττίστας διασύρει τη Lina μέσα από το κείμενο των τριών πράξεων που έχουν προηγηθεί, την ταπεινώνει τώρα σε επίπεδο *περιγραφικό*[2457].

Κατά βάσιν ωστόσο ο μελετητής θεωρεί πως η «αναίρεση» της ηρωίδας έγκειται στην *απόλυτη σιωπή* της, που τηρεί καθ' όλην ουσιαστικά τη διάρκεια της παρούσης Σκηνής. Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας παραπέμπει εύστοχα στον παραλληλισμό που πραγματοποιεί ο R. Parker «ανάμεσα στη Lina και στη Gilda στον *Rigoletto*», σύμφωνα με τον οποίο η εικόνα της Lina που ταπεινωμένη σέρνεται μέσα στην εκκλησία αντικατοπτρίζεται στο εξευτελιστικό κλείσιμο της Gilda μέσα στον σάκο, αλλά και στην εμφάνισή της μέσα από αυτόν. Στη συνέχεια ωστόσο, ο Kerman παραθέτει και

[2452] Αυτόθι.

[2453] «Verdi the Man and Verdi the Dramatist», *19th Century Music* Vol.2 No.2, Νοέμβριος 1978, σελ. 116.

[2454] J.Kerman, «Verdi and the Undoing …», ό.π., σελ. 23.

[2455] «Verdi the Man and Verdi the Dramatist», ό.π., σελ. 116. Ο ψυχολόγος μελετητής θεωρεί συγκεκριμένα πως «οι όπερες που γράφτηκαν ανάμεσα στον *Macbeth* και στον *Rigoletto* απεικόνιζαν για τον Verdi την αρχή μιας καινούριας φάσης στην καλλιτεχνική και προσωπική του ζωή. Με αυτές, άφηνε πίσω του πολλές από τις ιδέες και τις αισθητικές του μελοδράματος του *primo ottocento* και έθετε τις βάσεις για τα δραματικά ιδεώδη που έμελλε ν' αποτελέσουν την πεμπτουσία των έργων της ώριμης περιόδου του» (αυτ., σελ 126). Αναφερόμενος ειδικότερα στην επιλογή του *Stiffelio* ο συγγραφέας, θεωρεί πως με αυτήν ο συνθέτης ζητούσε με επίγνωση μια καινούρια μορφή οπερατικού δράματος, περισσότερο αληθινή και με σύγχρονες αναφορές. Κατά τον μελετητή, είναι ξεκάθαρο πως, σ' αυτό το *δράμα ζηλοτυπίας*, «αντανακλώνται τα συναισθήματα του Verdi για την Strepponi», εκφρασμένα ως αποδοχή «μιας άπιστης γυναίκας που έχει συγχωρηθεί και της συνδιαλλαγής μέσα από την αγάπη» (αυτ., σελ. 128).

[2456]«Verdi and the Undoing …», ό.π., σελ. 22.

[2457] «After Lina has been reviled verbally for three acts, stage action takes over from words and humiliates her graphically». (Αυτ., σελ. 25).

μια «χαρακτηριστική διαφορά» μεταξύ των δυο γυναικών, όπως την αναφέρει ο Parker με ρητό και κατηγορηματικό τρόπο στη σχετική επικεφαλίδα της σχετικής μελέτης του: «η Lina Γονατίζει, η Gilda Τραγουδάει», επισυνάπτοντας σχετικά: «σε αντίθεση με την Gilda και τις άλλες ταπεινωμένες ηρωίδες που πεθαίνουν, στο τέλος της όπεράς της η Lina πέφτει σιωπηλή. Ενόσω σέρνεται, δεν ξεστομίζει τίποτε, εκτός από λίγες αποσπασματικές επιφωνηματικές φράσεις. Ενόσω αναιρείται, ο Verdi αρνείται σ' αυτήν τη φωνή, και με το να της αρνείται ένα οπερατικό χαρακτηριστικό τραγούδι, της καταργεί αυτήν την ύπαρξή της. Η *ήττα* της Lina δεν είναι ο θάνατος, αλλά η εκμηδένιση. Αν και το σενάριο μπορεί να συγχωρεί την Lina, η μουσική του Verdi – ή η απουσία της μουσικής – δεν το κάνει. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά μια άλλη γυναίκα σε μιαν άλλη όπερα του Verdi, "σε μια δυστυχισμένη γυναίκα που κάποτε αμάρτησε, οι άνθρωποι θα είναι πάντοτε αμείλικτοι" ("Cosi alla misera, ch' è un dì caduta ... L'uomo implacabile per lei sarà", *La traviata,* Β΄ Πράξη)»[2458].

Η συνδιαλλαγή του ζεύγους Aroldo - Mina στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας επιτελείται κατά βάσιν εκτός «θρησκευτικού» χώρου: αντικαθιστώντας το *Finale Ultimo* της πρώτης εκδοχής με μια Τέταρτη Πράξη ο λιμπρεττίστας, θέλει την αποκατάσταση της σχέσης μεταξύ των δυο συζύγων να πραγματοποιείται αντί του εσωτερικού ενός γοτθικού ναού, στις όχθες της λίμνης του Lomond και με φόντο τα γύρω βουνά.

Κατά τον Budden «η καινούρια λύση» της αναθεωρημένης εκδοχής της όπερας «καθιστά τον συνθέτη ελεύθερο ώστε να βρεί έναν περισσότερο κατάλληλο τρόπο για τη σκιαγράφηση των ηρώων του, καθώς και να δοκιμάσει καινούργια εφφέ». Κατά τον συγγραφέα «η συνδιαλλαγή του Aroldo με τη σύζυγό του δεν προκύπτει πλέον από την έκβαση μιας διαμάχης ανάμεσα στο θρησκευτικό καθήκον και στα προσωπικά συναισθήματα, αλλά μάλλον από τη συνειδητοποίηση πως η αγάπη μπορεί να είναι τόσο δυνατή, ώστε να ξεπεράσει μια προδοσία»[2459]. Είναι γεγονός ωστόσο ότι και στην παρούσα πρόσθετη Πράξη οι θρησκευτικές παράμετροι δεν απουσιάζουν. Είναι προφανές πως ο τρόπος ζωής ενός ερημίτη, που η αφοσίωση στο θέλημα του Θεού αποτελεί μοναδικό του μέλημα, απετέλεσε για τον προσβεβλημένο σύζυγο μοναδική διέξοδο, προκειμένου να αντιπαρέλθει τη σπίλωση της τιμής και της αξιοπρέπειάς του. Ως εκ τούτου ο κεντρικός ήρωας του έργου εμφανίζεται τώρα στη σκηνή από κοινού με τον πνευματικό του καθοδηγητή Briano, ενδεδυμένος και αυτός ως ερημίτης (*in eguale costume*). Παράλληλα η παρουσία των δυο ανδρών συμπίπτει χρονικά με την πρόσκληση για προσευχή: είναι χαρακτηριστική η ύπαρξη μιας ξεχωριστής Σκηνής (*Scena e Preghiera*), όπου οι φωνές των δυο ερημιτών συνενώνονται με εκείνες των υπολοίπων χωρικών, αναπέμποντας την προσευχή προς τον Άγγελο (βλ. άνωθι, σελ. 228-230).

Τόσο η «τυχαία» συνάντηση του Aroldo με την εξουθενωμένη σωματικά και ψυχικά Mina, όσο και η παροχή της συγγνώμης του προς αυτήν, δεν συσχετίζονται με την παραπάνω «θρησκευτική» Σκηνή. Παράλληλα όμως αυτό δεν σημαίνει και την απουσία από αυτή τη συνάντηση οποιασδήποτε αναφοράς προς τον Θεό, αρχής γενομένης από τα πρώτα λόγια της Mina, η οποία με *πνεύμα συντετριμμένο* θεωρεί την απρόσμενη αυτή συνάντηση με τον μέχρι προ τινος σύζυγό της ως έργο του Θεού. Η πίστη της αυτή την ενδυναμώνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εκφράσει αφ' ενός μεν την ειλικρινή της μετάνοια προς τον Aroldo, αφ' ετέρου δε να αποδείξει σε αυτόν τη

[2458] Αυτόθι. Βλ. και R. Parker, «Lina kneels; Gilda sings», *Leonora' s Last Act*, ό.π., σελ. 149-167.

[2459] «Between Stiffelio…», ό.π., σελ. 279.

σημασία που έχει για την ίδια όχι απλά η από κοινού συμβίωσή τους, αλλά η παροχή της συγγνώμης του για ό, τι διέπραξε, ιδιαίτερα κατά τη φοβερή στιγμή του θανάτου:

Lo stesso tetto accogliere

non puote entrambi ancora.

Ah, troppo fui colpevole,

indegna ne son io;

ma se al tuo piè qui trassemi

l' alto voler di Dio,

un solo accento, l' ultimo,

ascolta, Aroldo, ancor.

.....

Non tormi la speme,

la speme soltanto,

che allor perdonata almeno morro.

Η μουσική απόδοση της παραπάνω αναφοράς της Mina στο θέλημα του Θεού δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα. Μαζί με τους δύο επόμενους στίχους απαρτίζει μια «ενδιάμεση» ενότητα, ανάμεσα στην παρέμβαση της ηρωίδας στις εκκλήσεις του πατέρα της για συγχώρηση και στη δική της ύστατη παράκληση για τον ίδιο λόγο προς τον σύζυγό της. Ως κύριο χαρακτηριστικό στη μουσική της συγκεκριμένης ενότητας αναδεικνύεται η συνεχής παρουσία ενός *θρηνώδους* μοτίβου με βάση την οξυμμένη 4^{η} βαθμίδα της τονικότητας και με προέκταση ως την VI βαθμίδα αυτής, με διαδοχική κίνηση δυο ημιτονίων. Η απόδοσή του στα πλαίσια μιας συνεχούς μίμησης ανάμεσα στα μπάσσα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά καθιστά ιδιαίτερα αισθητό τον αφόρητο πόνο της ηρωίδας, έναν πόνο όμως που άμεσα απαλύνεται στη σκέψη και μόνο μιας συγγνώμης: η απόδοση των τελευταίων στίχων της στροφής οδηγεί σε αισθητή μεταβολή της μουσικής, καθώς «ο ζεστός ήχος των εγχόρδων απηχεί τη συγγνώμη που ο Aroldo δεν μπορεί να αρνηθεί»[2460] (Kalmus, σελ. 557, μ. 3 – σελ. 558, μ. 1).

Η αναφορά στον λόγο του Ευαγγελίου και συγκεκριμένα στη γνωστή διήγηση τη σχετική με τη μοιχαλίδα που οδηγείται ενώπιον του Ιησού λίγο πριν λιθοβοληθεί αποτελεί κοινό στοιχείο ανάμεσα στο Finale Ultimo του *Stiffelio* και στο παρόν της αναθεωρημένης εκδοχής. Όπως και εκεί, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην πρό(σ)κληση του Ιησού προς τους επικριτές της μοιχαλίδος, ενώ πρωταρχικό ρόλο εδώ φέρεται να διαδραματίζει ο Briano, από τον οποίο και απευθύνεται η σχετική υπόμνηση:

Il Giusto un dì ha ditto:

Il sasso scagliata sia prima

da quegli ch' è senza peccato!

E allor perdonata la donna s' alzò.

[2460] J. Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 356.

Στο άκουσμα του Ευαγγελικού λόγου, αλλά και στις συνεχείς παραινέσεις των παρευρισκομένων, ο ήρωας δεν μπορεί παρά να παράσχει τη συγχώρηση προς τη γυναίκα του: *sei perdonata*. Ο λιμπρεττίστας επιχειρεί να αποδώσει κάθε στιγμή των ψυχολογικών μεταπτώσεων του Aroldo: χαρακτηριστική είναι τόσο η επισήμανση στο περιθώριο του κειμένου που τον παρουσιάζει να εμπνέεται από το παράδειγμα του Ιησού – *come ispirato* – όσο και η *έμφαση* με την οποία πρέπει να δώσει τη συγγνώμη του.

Θεωρούμε ωστόσο πως η υπόμνηση του συγκεκριμένου παραδείγματος συντελεί βεβαίως στην έκφραση μέσα από την συγχώρηση της αγάπης του ήρωα για τη σύζυγό του, δεν είναι όμως αυτή που διέπει εξ ολοκλήρου τη σκέψη του. Οι στίχοι του λιμπρέττου που προηγούνται της παραπάνω χαρακτηριστικής έκφρασης, καθιστούν σαφές πως την ψυχή του Aroldo έχουν ήδη συγκινήσει τα δάκρυα της Mina και προ παντός το άνοιγμα της καρδιάς της. Επιπλέον ο ήρωας, μη όντας ιερέας και βιώνοντας μια σχέση με τον Θεό χωρίς τις δεσμεύσεις και τα όρια μιας αυστηρής ηθικής και χωρίς να θεωρεί επιβεβλημένη την εφαρμογή του Ευαγγελικού *νόμου*, λειτουργεί αυθόρμητα, «ακούγοντας» τη φωνή της καρδιάς του και μόνο. Είναι χαρακτηριστικό το ότι ο λιμπρεττίστας θέλει οι σχετικοί στίχοι να αποδίδονται, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, από τον Briano, πνευματικό καθοδηγητή του ήρωα. Η φωνή του ερημίτη ακούγεται ως μια απλή θρησκευτική παραίνεση μάλλον, παρά ως η φωνή που επιτάσσει την άμεση τέλεση του καθήκοντος.

Ο «τυπικός» χαρακτήρας αυτής της παρέμβασης γίνεται ιδιαίτερα αισθητός μέσα από τη μουσική απόδοση του παραπάνω τετράστιχου. Μια γενικότερη σύγκριση με την αντίστοιχη Σκηνή του *Stiffelio* αποβαίνει για άλλη μια φορά αποκαλυπτική των διαφορών ανάμεσα στους δυο κεντρικούς ήρωες. Ο πάστορας Stiffelio πρέπει να προσφύγει στη Βίβλο, όχι απλά για τις ανάγκες του κηρύγματός του, αλλά – και κυρίως – ζητώντας εναγωνίως και *θεόπνευστη λύση* στο αδιέξοδο που έχει περιέλθει, ένα κίνητρο προκειμένου να πραγματοποιήσει την αυθυπέρβασή του. Καθώς η πορεία που έχει να διανύσει μέχρι την παροχή ης συγγνώμης του προδιαγράφεται μακρά, πιθανόν και επώδυνη, ο συνθέτης εστιάζει με ιδιαίτερη προσοχή στον κάθε στίχο του λιμπρέττου, υπογραμμίζοντας εμφανώς και με χαρακτηριστικές πτώσεις την κάθε κατάληξη, παρουσιάζοντας αυτήν ως άλλο ένα βήμα προς την πραγμάτωση του στόχου.

Αντίθετα στην παρούσα εκδοχή αρκούν 5 μέτρα μουσικής *ιερατικού – εξαγγελτικού* χαρακτήρα προκειμένου να αποδοθεί ο λόγος και μόνο του Ιησού, με την υπόλοιπη ευαγγελική διήγηση να θεωρείται γνωστή από τους παρισταμένους. Η αρμονική επεξεργασία των παραπάνω μέτρων, ωστόσο, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Ανήκοντας κατά βάσιν στην τονική περιοχή της Ντο μείζονος, βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου σε συγχορδίες με *υποκατάστατους φθόγγους*, πραγματοποιώντας εκκλησιαστική πτώση στην τονικότητα που ορίζει η Νρ. Ανάλογα ενδιαφέρουσα και η ενορχήστρωση του μέρους: προκειμένου να αναδείξει το «ιερατικό» ύφος της μουσικής ο συνθέτης δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στις συγχορδίες των χαλκίνων πνευστών. Εκτός αυτών, προσφεύγει και στο τρέμολο των εγχόρδων, ώστε να εξασφαλίσει την ενότητα της διήγησης καλύπτοντας τα «κενά» από στίχο σε στίχο, ενώ το μπάσσο εμπλουτίζεται με ένα καινούργιο σχήμα, αποτελούμενο από εξάηχα χρωματικής κίνησης (Kalmus, σελ. 563-564, μ. 2).

Η επαναφορά στην αρχική Φα μείζονα (μέσω της παραπάνω τονικότητας), σηματοδοτώντας την αίσια έκβαση της περιπέτειας της μοιχαλίδος του Ευαγγελίου, προαναγγέλλει και την ανάλογη κατάληξη του έργου: έπειτα από μια ενδιάμεση ενότητα, όπου το «θλιμμένο» μοτίβο στα τσέλλα απηχεί το αυθόρμητο «κλάμα» του

Aroldo για την μέχρι τώρα σκληρή του στάση και η συνεχής διαδοχή και πάλι συγχορδιών με *υποκατάστατους φθόγγους* εντείνει το αίσθημα της αναμονής της συγγνώμης, ο ήρωας αναγγέλλει επιτέλους αυτό που όλοι περιμένουν. Και πάλι το τρέμολο των εγχόρδων διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο, απηχώντας τη συγκίνηση που διακατέχει τους πάντες. Ταυτόχρονα η αναμφισβήτητη επικράτηση της παραπάνω τονικότητας δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης της απόφασης του ήρωα.

Το Finale της όπερας επισφραγίζεται με όλους να επαναλαμβάνουν τον θρίαμβο του υπέρτατου *θεϊκού νόμου* της αγάπης:

Trionfi la legge divina d' amor!

Η θρησκευτική διάσταση που προσδίδει ο συνθέτης στην κατάληξη η παραπάνω φράση συναρτάται άμεσα με την παρέμβαση του Briano, υπογραμμίζοντας τη σημασία αυτής για την αποκατάσταση της σχέσης των δυο συζύγων: το μοτίβο που διακοσμούσε το μπάσσο ενόσω ο ερημίτης απέδιδε τον Ευαγγελικό λόγο κυριαρχεί τώρα στον ορχηστρικό επίλογο, αποδιδόμενο από την ορχήστρα στα πλαίσια μιμήσεων σε όλο το φάσμα της έκτασής της (Kalmus, σελ. 564, μ. 3 – σελ. 571).

3.4. Η ιεροποίηση αποθανόντων προσώπου μέσω της προσευχής προς αυτά.

3.4.1. *OBERTO*

Atto Primo. Recitativo e Duetto Leonora – Oberto. Moderato.
Ricordi, 137473. http://imslp.org/wiki/File:PMLP87216-Verdi--Oberto--vocal_score.pdf.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην αρχή του παρόντος Τρίτου Μέρους της ανά χείρας διατριβής, μια κυρίαρχη μορφή στην Ιταλική όπερα του 19ου αιώνα είναι αυτή του πατέρα, για τον οποίο η διαφύλαξη της τιμής του θεωρείται υπέρτατο καθήκον˙ έγκειται δε, κατά τον G. de Van, «στη διαφύλαξη της κοινωνικής του θέσης, στην αξιοπρέπειά του και στην ηθική καθαρότητα της κόρης του»[2461] (βλ. άνωθι, σελ. 539). Ο εν λόγω μελετητής μάλιστα, παραθέτει και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την «πασίγνωστη νουβέλα σε έμμετρο λόγο *Ildegonda* (1820) του Tomasso Grossi, από την οποία, όπως επισημαίνει, «δεκάδες όπερες αντλήθηκαν ανάμεσα στο 1829 και στο 1847», και όπου ο ποιητής «μας δίδει κατά βάσιν μια καρικατούρα του θυμού ενός πατέρα έξαλλου για το ότι η κόρη του, από αγάπη για έναν άλλον άντρα, εναντιώνεται στον άντρα που εκείνος έχει επιλέξει γι' αυτήν […]»[2462].

Αν το συγκεκριμένο παράδειγμα θεωρείται από τον de Van ως πηγή έμπνευσης για την απεικόνιση της σχέσης πατέρα-κόρης στην όπερα της εποχής του, όχι λιγότερο προτυπώνει και τον ρόλο της μητέρας σε αυτήν. Από το συγκεκριμένο παράδειγμα, επισημαίνει ο συγγραφέας, δεν απουσιάζει και η αναφορά στο πρόσωπο της μητέρας της ηρωίδας˙ όμως, όπως επισημαίνει, «ο πατέρας μπορεί να χρησιμοποιεί την εικόνα της ως φοβερό όπλο»[2463].

Το παρόν μέρος του ντουέττου από την Α΄ Πράξη της φερομένης ως πρώτης όπερας του συνθέτη είναι το πρώτο στη Βερντιανή δραματουργία που ανακαλεί ευθέως τη σκηνή από τη νουβέλα του Grossi. Ως προσβεβλημένος πατέρας ο Oberto, ενσαρκώνει

[2461] Ό.π., σελ. 158.
[2462] Αυτόθι.
[2463] Αυτόθι, σελ. 158-159.

ακριβώς τον «τύπο» αυτόν του αυταρχικού πατέρα: ήδη από την πρώτη εμφάνισή του στη σκηνή, αδημονεί για εκδίκηση, ενώ ταυτόχρονα δεν διστάζει να ψέξει την ίδια του την κόρη για τα όσα έχουν συμβεί, μολονότι πεπεισμένος για την αθωότητά της. Όμως η απάντηση της Leonora στις αιτιάσεις του πατέρα της αφήνει να φανεί η πραγματικά αγνή και ευγενική ψυχή της, όπως στην καβατίνα της που μόλις έχει προηγηθεί (βλ. κάτωθι, σελ. 790-792). Νιώθοντας αρχικά ταραχή από το οργίλο βλέμμα του Oberto σπεύδει να γνωστοποιήσει και σ' αυτόν την απόφασή της να εκδικηθεί και η ίδια για την προσβολή προς το πρόσωπό της. Εκείνο όμως που κυρίως χαρακτηρίζει την απόκρισή της είναι η εσώτατη ανάγκη της για γαλήνη και ακόμη περισσότερο η αναζήτηση της πατρικής στοργής, ιδιαίτερα στις δύσκολες στιγμές που περνάει.

Μολονότι ευρισκόμενο «στον ουρανό», το πρόσωπο της μητέρας της ηρωίδας καλείται να διαδραματίσει κατά τη συγκεκριμένη στιγμή καθοριστικό ρόλο στη σχέση της *κόρης* με τον *πατέρα*. Ταυτόχρονα η μνεία του αγαπημένου αυτού προσώπου ωθεί τη Leonora να στρέψει το βλέμμα της προς τον *ουρανό*, θεωρώντας τον, σύμφωνα με την καθιερωμένη θρησκευτική διδασκαλία, ως τον συμβολικό χώρο παραμονής των δικαιωμένων ψυχών των κεκοιμημένων. Ως εκ τούτου, διακρίνουμε στο λόγο της μια σαφή *θρησκευτική* απόχρωση, ενώ η ψυχή της αποθανούσης μητέρας της, υπό το βάρος δυσμενών συνθηκών, εμμέσως πλην σαφώς «καθαγιάζεται».

Αξιοπερίεργη τυγχάνει, ωστόσο, η «πορεία» που ακολουθεί η εν λόγω αναφορά της Leonora στο Υπερβατικό, καθώς φαίνεται να ακολουθεί φορά αντίθετη της συνήθους: δεν ικετεύει η ταλανιζομένη επί γης ηρωίδα τη βοήθεια της ευρισκομένης *στον ουρανό* μητέρας της, θεωρώντας πως βρίσκεται πλησίον του Θεού, αλλά θεωρεί πως είναι η μητέρα της που «ικετεύει» τον πατέρα της, προσπαθώντας να απαλύνει έστω και ελάχιστα την ψυχή του, ώστε να συμπονέσει την κόρη του:

A una tradita e misera

Donna un ampleso, o padre…

Ten prega in ciel la madre

Gioia nel ciel ne avrà.

Η άμεση αντίδραση του Oberto στις εκκλήσεις της κόρης του και κυρίως στην αναφορά της στο πρόσωπο της μητέρας της, είναι η αφορμή προκειμένου να φανούν οι εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις των δυο προσώπων όσον αφορά σε ζητήματα ηθικής και κατ' επέκταση οι διαφορετικές αντιλήψεις πατέρα και κόρης αναφορικά με την καθαρότητα της ψυχής, τη ζωή μετά το θάνατο και τη σχέση του ανθρώπου με το Θεό. Ενώ για τη Leonora η αγάπη και η συνδιαλλαγή μεταξύ των ανθρώπων είναι η μόνη πηγή χαράς και αγαλλίασης σε γη και ουρανό, για τον εγκλωβισμένο στο πλέγμα των στερεοτύπων ηθικών και κοινωνικών αντιλήψεων της εποχής Oberto η μνεία της θανούσης συζύγου του αποτελεί ένα επιπλέον κίνητρο για να ψέξει την κόρη του για το ηθικό της ατόπημα. Οι στίχοι του λιμπρέττου καταγράφουν τη διαφορά με εμφανή τρόπο:

LEONORA
Dal cielo

Vede il mio pianto e geme!...

OBERTO
Vede il tuo fallo e *freme...*

Τόσο οι ικεσίες της Leonora προς τον πατέρα της, όσο και η αναφορά της στο πρόσωπο της μητέρας της στο 2ο τετράστιχο του συγκεκριμένου μέρους του ντουέττου εκφέρονται μουσικά με την αυτή μελωδική γραμμή του αντίστοιχου 2ου τετράστιχου του Oberto[2464]. Μια πρώτη προσέγγιση της μουσικής θα μπορούσε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως η έμφαση στο λυρικό στοιχείο[2465] καθώς και στην επιθυμητή ενότητα του μέρους εμπόδισαν τον συνθέτη να δείξει με ξεχωριστό τρόπο τις ψυχικές ανατάσεις της ηρωίδας και κυρίως τις διαφορές της ψυχολογίας της από εκείνην του πατέρα της. Δεν πρέπει, ωστόσο, να αγνοήσουμε τόσο το διαφορετικό τονικό ύψος (*Σι ύφεση* έναντι Ντο) όσο και την καθιέρωση της καινούργιας τονικότητας έπειτα από μια ιδιαίτερα ξεχωριστή ρυθμική, μελωδική και αρμονική επεξεργασία της μουσικής του 1ου τετράστιχου της «απάντησής» της σε σχέση με εκείνο του Oberto, γεγονός που, όπως επισημαίνει και ο Budden, συμβάλλει στη διατήρηση της αντίθεσης μεταξύ των δυο προσώπων[2466]. Αλλά και αυτή η υφή της «κύριας» μελωδικής γραμμής δεν αναδεικνύεται άσχετη με την ανάγκη της ηρωίδας για αγάπη και ψυχική γαλήνη, που μόνο η ενατένιση στους ουρανούς μπορεί να της χαρίσει. Επισημαίνουμε προς τούτο τη μετατροπία στη Δεσπόζουσα, η οποία κατοχυρώνεται αρχικά με τη σύνδεση της συγχορδίας της Δεσπόζουσας με αυτήν της VI βαθμίδας (8ο μέτρο): ο συνδυασμός αυτής με μια εκφραστική επέρειση, που οδηγεί κορυφώνοντας σε ένα Φα^3 απηχεί για άλλη μια φορά την προσήλωση της ηρωίδας στην αγάπη, καθώς και την εναπόθεση της ελπίδας της στον ουρανό.

Αντίθετα η αντίδραση του άκαμπτου πατέρα διαφαίνεται με ανάλογη μεταβολή στο ύφος της μουσικής στην εκ νέου «απάντησή» του: μια ανιούσα μεγάλη 6η (μ.35) αρκεί κατ' αρχάς για να ανατρέψει τόσο τη λυρική ατμόσφαιρα που δημιουργήθηκε από την προηγηθείσα μελωδική ενότητα, όσο και το τονικό πλαίσιο της Σι ύφεση μείζονος, ενώ για άλλη μια φορά ο συνθέτης προσπαθεί να καταδείξει τις μάταιες προσπάθειες της Leonora να κάμψει την αδιαλλαξία του πατέρα της. Η πιστευομένη θλίψη της μητέρας της στον ουρανό σημαίνεται τώρα κατ' αρχάς με την μελαγχολικό ηχόχρωμα μιας ελαττωμένης συγχορδίας με 7η μικρή, αλλά και με μια συνεχή κατιούσα μελωδική γραμμή, που καταλήγει με μιαν άλλη απατηλή πρόοδο, αυτή τη φορά στη Ντο ελάσσονα.

Τέλος, η αμετάκλητη σκληροκαρδία του Oberto σημαίνεται με μιαν ακόμη περισσότερο έντονη μελωδική και αρμονική αντίθεση σε σχέση με την προηγηθείσα φράση της κόρης του. Ο συνθέτης τοποθετεί την παραπάνω αφοριστική εξαγγελία του σε μια *ιερατικού* χαρακτήρα φράση, με επαναλαμβανόμενους παρεστιγμένους φθόγγους και στην υψηλή περιοχή της φωνητικής έκτασης του μπάσσου. Η επιλογή του συγκεκριμένου τονικού ύψους εντείνει την αντίθεση στη συμπεριφορά των δύο προσώπων όπως αυτή απηχείται μέσα από αποσπασματικές φράσεις, καθώς η φθίνουσα δυναμική της χαμηλής περιοχής της σοπράνο αντιπαρατίθεται ευθέως με την ένταση που δημιουργεί όχι μόνο το επαναλαμβανόμενο Ντο^3 του *μπάσσου*, αλλά και το εκτενές Μι^3 ύφεση (καταληκτικός φθόγγος της φράσης της σοπράνο!), πάνω στο οποίο κορυφώνεται το μέρος, με υπόβαθρο μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, παιγμένη από ένα ορχηστρικό *tutti* (Ricordi, σελ. 42, μ. 4 – σελ. 43, μ. 6).

Αλλά και η *ποιότητα* της (αρχικής) Ντο μείζονος στην οποία «λύνεται» η παραπάνω διαφωνία, ολοκληρώνοντας το μέρος αυτό του ντουέττου, φαίνεται σα να

[2464] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 55.

[2465] Κατά τον Budden η μελωδία αυτή αποτελεί «τον λυρικό πυρήνα του μέρους και ταυτόχρονα το ενοποιό του στοιχείο» (αυτόθι).

[2466] Αυτόθι.

απηχεί την ασφάλεια που παρέχει στον κόμη του San Bonifacio η αυστηρή τήρηση των ηθικών του «νόμων», ακόμη κι όταν αποπέμπει την κόρη του.

3.4.2. *I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATTA*

Parte Seconda. Rondo – Finale Secondo. Recitativo – Andantino. Giselda
Edwin F. Kalmus, n.d. [1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Όπως ήδη έχει καταστεί σαφές στην τέταρτη ενότητα του Πρώτου Μέρους της παρούσης διατριβής, η ευγενική φύση και η ψυχική αγνότητα της κόρης του ηγέτη των Λομβαρδών Σταυροφόρων Giselda αναδεικνύονται με τον πλέον περίτρανο τρόπο στο Finale Secondo της γνωστής όπερας, με το γνωστό ξέσπασμά της στην καμπαλέττα ενάντια στη θρησκευτική μισαλλοδοξία. Ταυτόχρονα ωστόσο η κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η ηρωίδα είναι ιδιαίτερα τραγική. Στην αρχή της παρούσης 3ης Σκηνής, παρουσιάζεται αιχμάλωτη στο χαρέμι του κυβερνήτη της Αντιόχειας, «περιτρυγιρισμένη από σαρκαστικές σκλάβες συντρόφισσες»[2467]. Τόσο η αιχμαλωσία, όσο και η αβεβαιότητα για το μέλλον, την κάνουν ν' αγωνιά αφόρητα. Καθώς ο *ουρανός* απομένει μοναδική ελπίδα για την άτυχη ηρωίδα, η ύστατη έκκληση για βοήθεια προς την «αγία» ψυχή της μητέρας της μοιάζει να προσφέρει προσωρινή, έστω, ανακούφιση στον πόνο της: η «απροσδόκητη» παρουσία της συγχορδίας της VI βαθμίδας της μόλις καθιερωθείσης Φα ελάσσονος και η έντονη αντίθεσή της ως μείζονος με την τονική, απηχεί την γαλήνη που προσφέρει στην ψυχή της Giselda η ελπίδα της προσευχής. Πολύ περισσότερο όμως διαφαίνεται αυτή η γαλήνη από τον απαλό ήχο των κρατημένων συγχορδιών από τα έγχορδα και, κυρίως, από τον εμπλουτισμό της μελωδικής γραμμής: το *recitativo* εξελίσσεται σε ένα *adagio*, του οποίου η λεπτή, πλήρης λυρισμού μελωδική επεξεργασία προϊδεάζει με τον καλύτερο τρόπο για το Andantino που ακολουθεί (Kalmus, σελ. 199, μ. 2-5).

Το νοηματικό περιεχόμενο του συγκεκριμένου αργού μέρους της άριας της Giselda αποκαλύπτει το δράμα της ηρωίδας σε όλο του το φάσμα. Η απόγνωση της σκλάβας Λομβαρδής είναι τέτοια ώστε, χωρίς μια *θαυματουργή παρέμβαση*, αποτέλεσμα εισδοχής της προσευχής της, να θεωρεί ως μοναδική «λύση» το θάνατο. Αυτό είναι και το αίτημα με το οποίο ολοκληρώνει κατ' ουσίαν την *προσευχή* που αναπέμπει προς την ψυχή της μητέρας της:

Se vano è il pregare che a me tu ritorni

Pregare mi valga d' ascendere a te.

Τόσο από μορφολογική, όσο και από μελωδική άποψη, το andantino *Se vano è il pregare* είναι το αντίστοιχο με το *andante* της Abigaile «*Anch' io dischiuso un giorno*» του προηγηθέντος *Nabucco*: σε αμφότερα τα μέρη ο συνθέτης ακολουθεί το γνωστό «Μπελλίνειο» σχήμα $a^1\ a^2\ b\ a^3$, με «κεντρική πτώση» στην Δεσπόζουσα ή στη σχετική ελάσσονα[2468]. Όπως επισημαίνει και ο Budden, εν προκειμένω ο συνθέτης «επανακάμπτει σε περισσότερο συμβατικό ύφος γραφής για σοπράνο, πολύ διαφορετικό εκείνου του *Salve Maria*»[2469]. Εξ ετέρου ο R. Celletti θεωρεί το παρόν

[2467] Αυτόθι, σελ. 127
[2468] Αυτόθι, σελ. 102.
[2469] *The Operas…* Vol. 1, ό.π., σελ. 127.

andantino ως ένα παράδειγμα άριας για σοπράνο με ύφος «ευγενές και ονειροπόλο», επισημαίνοντας μάλιστα πως αυτού του τύπου η άρια εμφανίζεται σε όλη της την πληρότητα και καθαρότητα της μορφής της ήδη από τις πρώτες όπερες του Verdi[2470].

Δεν παραλείπει όμως ο συνθέτης να εστιάσει και πάλι σε λεπτές πτυχές της ψυχικής καταστάσεως της συγκεκριμένης ηρωίδας, αυτή δε η τακτική του τον ωθεί και εδώ να αποφύγει γενικότητες και να προχωρήσει στις τροποποιήσεις εκείνες της μορφής, που θα του επιτρέψουν να επιτύχει το σκοπό του. Εντοπίζουμε αυτήν τη διαφοροποίηση στο τμήμα *b* της εν λόγω άριας. Την βαθειά αναστάτωση που έχει προκαλέσει στην ηρωίδα η αγάπη της για έναν αλλόθρησκο, καθώς και τους φόβους της για επικείμενα δεινά, συναισθήματα που με ευκρίνεια αποκαλύπτουν οι σχετικοί στίχοι του λιμπρέττου, επιχειρεί να αποδώσει ο συνθέτης κατ' αρχάς με την εισαγωγή της τονικότητας της (*σχετικής*) Φα ελάσσονος. Η εν λόγω τονική μεταβολή πιθανόν να μην αποτελεί αφ' εαυτής σημαντική παρέμβαση. Όπως ήδη επισημάναμε, υπάρχει αντίστοιχο προηγούμενο στον *Nabucco*. Στην περίπτωση όμως της άριας της Abigaile πρόκειται κατ' ουσίαν για μια απλή επαφή με την αντίστοιχη σχετική ελάσσονα, διαρκείας μόλις δυο μέτρων, ενώ η ακολουθούσα ημίπτωση στην αρχική τονικότητα αμβλύνει άμεσα την προκληθείσα αντίθεση. Απεναντίας, οι δυσοίωνες προβλέψεις της Giselda εμπνέουν στο συνθέτη μια σαφή καθιέρωση ελάσσονος τονικότητας, ενώ μια κραυγή αγωνίας όσο και φόβου στην αρχή του τελευταίου στίχου (*Qual tetro fantasma*), εκφρασμένη με μια ανιούσα μικρή 6η, οδηγεί σε περαιτέρω *δραματική* τονική ανατροπή, οδηγώντας σε πτώση στην Ντο ελάσσονα. Πέραν όμως της αναμενόμενης αυτής τονικής μεταβολής, προβαίνει και σε κάποια ρυθμική εκτράχυνση τόσο της συνοδείας, εισάγοντας παρεστιγμένα σχήματα εμβατηριακού χαρακτήρα, όσο και της μελωδικής γραμμής, είτε με παρεμφερή ρυθμικά σχήματα, είτε και με άκομψες κλιμακοειδείς κινήσεις. Ακόμη περισσότερο απηχούν την δυσμενή κατάσταση της ηρωίδας τόσο οι υπογραμμίσεις στη συνοδεία σε μορφή τριλλισμών από τα βιολοντσέλλα, όσο και οι παρεμβάσεις των χαλκίνων πνευστών στα πλαίσια της συγχορδιακής στήριξης της παραπάνω πτώσης[2471] (Kalmus, σελ. 202, μ. 4 – σελ. 204, μ. 1).

Αλλά και η επεξεργασία του τελευταίου τμήματος της άριας θεωρούμε πως, αν και συμβατική, δεν είναι τυχαία,. Ανατρέχοντας και πάλι στο αντίστοιχο τμήμα της ήδη αναφερθείσας άριας της *Abigaile* μπορούμε να επισημάνουμε την εκεί προσθήκη μιας καινούριας φιγούρας για τα ξύλινα πνευστά *à la Bellini*[2472], «που προσδίδει μιαν επιπλέον πτυχή στη μορφή»[2473]. Αντίθετα εδώ περιορίζεται σε μια «προέκταση της εισαγωγικής φράσης»[2474], διακοσμώντας όμως τη μελωδική γραμμή με ιδιαίτερα περίτεχνο τρόπο, που κορυφώνεται «ανεβαίνοντας με επιτυχία ως το Σι^4 ύφεση και Ρε^4 ύφεση»[2475] και κατεβαίνοντας ελικοειδώς (Kalmus, σελ. 205-206, μ. 1). Αναμφίβολα η προτίμηση από μέρους του της φωνής της ηρωίδας αντί της παραπάνω ομάδας της ορχήστρας προδίδει την επιθυμία του να αφήσει για ύστατη φορά να φανεί η ψυχική της οδύνη, τώρα με τη μορφή ενός παραληρήματος.

[2470] Ό.π., σελ. 223.
[2471] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 127.
[2472] Αυτόθι, σελ. 103.
[2473] Αυτόθι.
[2474] Αυτόθι, σελ. 127.
[2475] Αυτόθι.

Jérusalem

Acte trois. Air
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας, το συγκεκριμένο αργό μέρος της άριας μεταφέρεται στην 1η Σκηνή της Γ΄ Πράξης, όπου η φυλακισμένη στο χαρέμι του Εμίρη της Ραμάλα Hélène «προσεύχεται στον Θεό ώστε να την απελευθερώσει»[2476]. Η άριά της είναι πανομοιότυπη μ' εκείνην της προκατόχου της, με εξαίρεση τη συνηθισμένη μεταφορά κατά ημιτόνιο χαμηλότερα, καθώς και μια μαγευτική cadenza»[2477] (Escudier, σελ. 229-232, μ. 2).

3.4.3. *RIGOLETTO*

Atto Primo. Duetto Gilda e Rigoletto. Allegro moderato assai.
G. Ricordi, 1914. Plate 113960 (P.R. 156)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP117952-Verdi_-_Rigoletto_FS1_Sibley.1802.16854.pdf

Η ιεροποίηση του προσώπου της μητέρας και η πίστη πως οι προσευχές της γίνονται ευπρόσδεκτες από τον Θεό διέπει σε σημαντικό βαθμό και τη συμπεριφορά της κόρης του Rigoletto. Προσπαθώντας η αγνή και άδολη Gilda να καθησυχάσει τους φόβους του πατέρα της, που άλλοτε με έντονο ύφος και άλλοτε με ήπιες προτροπές ζητεί από την τροφό να προστατεύει αδιαλείπτως την κόρη του, υπενθυμίζει αρχικά σ' αυτόν την παρουσία δίπλα στον Θεό ενός *αγγέλου*, που είναι ακοίμητος φρουρός για τον κάθε άνθρωπο:

Che temete, padre mio?

Lassù in cielo, presso Dio,

veglia un angiol protettor.

Επιπροσθέτως όμως, ενθυμουμένη και τα όσα εγκωμιαστικά σχόλια άκουσε πριν από λίγο από τον ίδιο τον πατέρα της αναφορικά με το πρόσωπο της αποθανούσης μητέρας της, επισημαίνει την ασπίδα που αποτελεί και για τους δύο η αδιάλειπτη προσευχή εκείνης, αλλά και η αποδοχή της από τον Θεό:

Da noi stoglie le sventure

di mia madre il priego santo;

non fia mai disvelto o franto

questo a voi diletto fior.

Η μουσική απόδοση των δύο παραπάνω στροφών, με την Gilda να αποδίδει «το ίδιο θέμα με τον πατέρα της στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας»[2478] διακρίνεται, κατά τον Budden, για την απόλυτη συμμετρία της, με τον συνθέτη ν' ακολουθεί το

[2476] Αυτ., σελ. 355.
[2477] Αυτ.
[2478] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 495.

γνωστό Μπελλίνειο σχήμα $a^1\ a^2\ b\ \ a^2$ [2479]. Ο A. Basevi επισημαίνει τον «ιδιαίτερα ομοιόμορφο ρυθμό» της συγκεκριμένης καμπαλέττας (όπως χαρακτηρίζει το παρόν μέρος του ντουέττου), ενώ, αναφερόμενος προφανώς στο νοηματικό περιεχόμενο της στροφής που αποδίδει ο Rigoletto, θεωρεί πως «σε καμία περίπτωση αυτός δεν είναι ακατάλληλος για την περίσταση, καθώς το σχετικό κείμενο του λιμπρέττου δεν εκφράζει κάποιο δυνατό πάθος, αλλά μάλλον μια προειδοποίηση». Ο συγγραφέας ωστόσο θεωρεί πως δεν μπορεί να εγκρίνει την επανάληψη από την Gilda της ίδιας μουσικής ιδέας, καθώς, όπως αναφέρει, «παρακινείται από διαφορετικά συναισθήματα»[2480]. Ανάλογα ο W. Berger εστιάζει στην απλότητα της συγκεκριμένης μελωδίας, αναφέροντας μάλιστα πως κάποιοι σχολιαστές ενοχλούνται από αυτήν. Διερωτάται ωστόσο ο μελετητής αν αυτή θα μπορούσε να είχε γραφτεί από κάποιον άλλο συνθέτη εκτός από τον Verdi[2481]. Ομοίως και κατά τον R. Parker, το παρόν «τελευταίο μέρος» του ντουέττου δεν διαθέτει την παρορμητική διάθεση της πρώιμης Βερντιανής καμπαλέττας, θυμίζοντας πολύ περισσότερο το ήρεμο ύφος της αντίστοιχης μορφής στον Donizetti[2482]. Τέλος, η διακριτική, λεπτή ορχηστρική συνοδεία επιτρέπει να αναδειχτούν οι εκφραστικές απαιτήσεις του ρόλου, πλαισιώνοντας τα τέλη των φράσεων με τις διακριτικές παρεμβάσεις των ξυλίνων πνευστών (Ricordi, σελ. 112, μ. 3 – σελ. 114, μ. 1).

Το ντουέττο ολοκληρώνεται με έναν ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο, καθώς η επανάληψη του θέματος «για άλλη μια φορά από τον Rigoletto εμπλουτίζεται με έναν απλό σχολιασμό από την Gilda» (που επαναλαμβάνει με τη σειρά της τους παραπάνω στίχους), «σχεδιασμένο έτσι ώστε να καλύπτει όλες τις παύσεις στη μελωδία»[2483]. Ο A. Basevi θεωρεί ωστόσο πως «τα staccato όγδοα», τα οποία «τραγουδά η σοπράνο…ενόσω διαρκεί κάθε εκτενής νότα στο μέρος του βαρυτόνου…, δεν έχουν σχεδόν κανέναν άλλο σκοπό από το να διακοσμούν τη μελωδία». Κατά τον συγγραφέα, «ενώ αυτό μπορεί να ευχαριστεί κάποιον που τον ενδιαφέρουν οι λεπτότητες, δεν ταιριάζει ούτε επ' ελάχιστο» στο συγκεκριμένο σημείο, «καθώς είναι αντιδραματικό»[2484]. Κατά τον Berger πάντως, η αίσθηση που προκαλείται «είναι εκπληκτική για την αμεσότητά της». Κατά τον συγγραφέα, η μελωδική γραμμή της Gilda «ελίσσεται γύρω από εκείνην του πατέρα της όμοια μ' ένα κλήμα γύρω από ένα δέντρο, παρουσιάζοντάς την ως το μοναδικό στολίδι στην κατά τα λοιπά απαίσια ζωή του»[2485]. Κατά τους G. και R. Edwards τέλος, «η απαλή *staccato* μελωδική γραμμή της

[2479] Αυτόθι.
[2480] Ό.π., σελ. 168.
[2481] Ό.π., σελ. 224.
[2482] Ό.π., σελ. 138.
[2483] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 495. Αναφερόμενος, εξάλλου, ο C. Osborne στη συνήθεια μερικών μαέστρων να περικόπτουν τη μελωδία στην αρχική της απόδοση διαδοχικά από τους σολίστ, επισημαίνει το *ακαλαίσθητο* της συγκεκριμένης πράξης, που έχει ως αποτέλεσμα την *παραμόρφωση* της σκηνής. Κατά τον συγγραφέα, «η επανάληψη, όταν επέρχεται, είναι για τον Rigoletto και για την Gilda που διακοσμεί τη μελωδία που αποδίδει ο πατέρας της. Ως εκ τούτου, είναι ενδιαφέρον εξ επόψεως μουσικής η μελωδία να έχει ακουστεί ολοκληρωμένη σαν σόλο, αποδιδόμενη πρώτα από τον βαρύτονο και έπειτα από τη σοπράνο». Ο μελετητής επισημαίνει ακόμη πως «είναι ανάλογα ενδιαφέρον να μην αλλοιωθεί το σχήμα της σκηνής ως ενός κομματιού μουσικού δράματος» (*Rigoletto. A Guide to the Opera,* Barrie & Jenkins, Communica Europa 1979, σελ. 60-61).
[2484] Ό.π., σελ. 168.
[2485] Ό.π., σελ. 224

Gilda προμηνύει τον ονειρικό ιδεαλισμό της ερωτικής της οπτασίας στο "Caro nome"»[2486] (Ricordi, σελ. 118-119).

Πάντα κατά τον Budden, «η κλασσική συμμετρία του μέρους ολοκληρώνεται με μια coda (*più mosso*) από αλλεπάλληλες ιδέες, επαναλαμβανόμενες σε σμίκρυνση», ενώ «οι pianissimo πτώσεις, καθώς πατέρας και κόρη αλληλοχαιρετιούνται, ακολουθούνται από μια θορυβώδη ορχηστρική ολοκλήρωση, που να υποβάλλει τη χαλάρωση από τη συγκρατημένη συγκίνηση, αλλά και να παρακινεί στο χειροκρότημα»[2487] (Ricordi, σελ. 120-123). Στον *κανόνα* του παρόντος *τελικού επεισοδίου* αναφέρεται και ο F. Toye, καθώς και στην «πανέμορφη κατάληξή του», που, κατ' αυτόν, είναι και «ιδιαίτερα εντυπωσιακή»[2488].

Atto Terzo. Duetto Finale. Gilda e Rigoletto.
G. Ricordi, 1914. Plate 113960 (P.R. 156)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06715-Verdi_-_Rigoletto_-_Act_III_(full_score).pdf.

Μπορεί το μαχαίρι του αδίστακτου δολοφόνου να πλήγωσε θανάσιμα το σώμα της άτυχης Gilda, δεν κατάφερε όμως να πειράξει την ψυχή της: «μέσα από την αγνότητα της πίστης της στην αγάπη και στη συγχώρηση, είναι ικανή να μεταμορφώσει και αυτόν τον θάνατο»[2489]. Όντας πληγωμένη θανάσιμα η κόρη του τραγικού γελωτοποιού της αυλής, καταβάλλει ύστατη προσπάθεια να καθησυχάσει τον απαρηγόρητο πατέρα της, θυμίζοντάς του για άλλη μια φορά την παρουσία της μητέρας της στον ουρανό. Τώρα, πηγαίνοντας η ίδια να τη συναντήσει, θα ενώσει τις προσευχές της με εκείνης:

Lassù in cielo,

vicina alla madre,

in eterno per voi pregherò.

Η απόδοση των παραπάνω στίχων είναι ενταγμένη στο «duetto finale της Γ΄ Πράξης», το οποίο, κατά τον Budden, «είναι κατ' ουσίαν μια ρομάντζα σε ελάσσονα-μείζονα για δύο φωνές, οι οποίες ποτέ δεν τραγουδούν ταυτόχρονα»[2490]. Επιπλέον, η μελωδική απόδοση των παραπάνω στίχων μέσα σε δύο *σύντομες* και *βασικά αμετάβλητες παράλληλες φράσεις ενός μόνο σχήματος*, που όμως διαρκούν *περισσότερο από ένα μέτρο* απηχεί και εν προκειμένω Γαλλικές επιρροές[2491] Η πλαισίωση της φωνής της ηρωίδας από τον αιθέριο ήχο που αναδύεται από τους οξείς συγχορδιακούς φθόγγους μικρής ομάδας εγχόρδων σε συνδυασμό με τους αρπισμούς του φλάουτου, απεικονίζουν κατά τον Budden μια «σχεδόν εξαϋλωμένη» Gilda, που «υπόσχεται ότι θα προσεύχεται στον Ουρανό για τον πατέρα της»[2492], ενώ κατά τον ίδιο μελετητή, η συγκεκριμένη ενορχήστρωση ανάγει σε αντίστοιχες *σκηνές θανάτου* γνωστών ήδη από την εποχή των *Λομβαρδών*[2493]. Ακόμη περισσότερο εντυπωσιακός κατά τον μελετητή ο «μετασχηματισμός» του παραπάνω συνοδευτικού πλαισίου κατά την επανάληψη της φράσης, όπου τους αρπισμούς παραλαμβάνουν τώρα «τα πρώτα και δεύτερα βιολιά,

---

[2486] Ό.π., σελ. 70.
[2487] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 495.
[2488] Ό.π., σελ. 309.
[2489] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 76.
[2490] *Verdi*, ό.π., σελ. 224.
[2491] Giger, *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 140.
[2492] *Verdi*, ό.π., σελ. 224.
[2493] *The Operas of Verdi*, Vol. 1, σελ. 509.

εναλλασσόμενα σε οκτάβες divisi με το φλάουτο να εκτελεί τρίλλο στο ψηλό Λα ύφεση» (Ricordi, σελ. 426-427, μ. 2), όπως και η πλαισίωση των τελευταίων λόγων της Gilda από μια «αρμονική ανατροπή επάξια του Requiem»[2494] (Ricordi, σελ. 428, μ. 4 – σελ. 429, μ. 1).

3.4.4. *SIMON BOCCANEGRA*

Όπερα με πρόλογο και τρεις πράξεις σε λιμπρέττο Francesco Maria Piave (με προσθήκες του Giuseppe Montanelli) βασισμένο στο θεατρικό έργο του Antonio García Gutiérez *Simón Bocanegra* (1857) – αναθεωρημένη εκδοχή (1881) «με προσθήκες και αλλαγές από τον Arrigo Boito […]»[2495]

Prologo. Aria di Fiesco[2496].
Εκδοχή 1857: Tito Ricordi, n.d.[1857]. Plate 29431-455.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_(ed.1857)_bw.pdf.
Εκδοχή 1881: G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Το ιδιαίτερα προσφιλές σ' όλο σχεδόν το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας θέμα της σχέσης πατέρα-κόρης, στη συγκεκριμένη όπερα κατέχει σαφώς περίοπτη θέση: ο *Simon Boccanegra* δεν είναι παρά «η ιστορία ενός άνδρα στη Γένοβα του δέκατου τέταρτου αιώνα, ο οποίος περιπλέκεται σε μια φονική ίντριγκα γύρω από την κόρη του και τον παππού της»[2497], τον ευγενή Γενουάτη Jacopo Fiesco, η κόρη του οποίου *Μαρία*, έπειτα από μια «παράνομη» ερωτική σχέση με τον κουρσάρο Simon, πεθαίνει έγκλειστη στο αρχοντικό του πατέρα της, έχοντας φέρει στον κόσμο και μια κόρη.

Πληγωμένος βαθύτατα από τον πρόωρο χαμό της Μαρίας, αλλά και από την προσβολή της οικογενειακής του τιμής λόγω της παράνομης σχέσης της κόρης του, ο Fiesco καλείται να διαδραματίσει κατά πρώτον τον ρόλο του *δικαστή*, του «τύπου» δηλ.

[2494] Αυτόθι.

[2495] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 165. Βλ. και John Louis DiGaetani, «García Cutiérez' s Bequest to Verdi: Il Trovatore and Simon Boccanegra», στο: Zenia Sacks DaSilva (επιμ.), *The Hispanic Connection*…, ό.π., σελ. 232-234.

Ενδιαφέρουσα είναι εν προκειμένω και η επισήμανση των Elsa Bienefeld και Theodor Baker, σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη όπερα φέρεται ενίοτε να συσχετίζεται «με την τραγωδία του Schiller "Fiesco"». Όπως ωστόσο τονίζουν οι συγγραφείς του άρθρου, η παρούσα όπερα του Verdi «λίγο έχει να κάνει με το δράμα του Schiller», ενώ αναφέρουν ως πηγή αυτής το ως άνω θεατρικό έργο του Gutierez. Όπως όμως επισημαίνουν στη συνέχεια, «όταν, είκοσι χρόνια αργότερα από την πρεμιέρα της όπερας στη Βενετία (12 Μαρτίου 1857), ο συνθέτης, περνώντας από την Κολωνία, πέρασε ένα βράδι στο θέατρο όπου παρουσιαζόταν ο "Fiesco" του Schiller, το έργο αυτό του Γερμανού ποιητή που τόσο σεβόταν, του έκανε τόσο βαθειά εντύπωση, που με πικρία εξέφρασε τη λύπη του για το ότι δεν είχε θέσει αυτό ως βάση για την τραγωδία του». Σύμφωνα πάντα με τους συγγραφείς του άρθρου, η επαφή αυτή του συνθέτη με το παραπάνω έργο του κορυφαίου Γερμανού δραματουργού διεδραμάτισε σημαντικό ρόλο για την αναθεώρηση της όπερας, καθώς «ξύπνησε σ' αυτόν την επιθυμία να κάνει τον δικό του *Simone Boccanegra* εφάμιλλο σε δραματικό βάθος και ένταση με την τραγωδία του Schiller» (ό.π., σελ. 206-207).

[2496] Ο τίτλος του συγκεκριμένου κομματιού όπως δίδεται στην έκδοση της όπερας για φωνή και πιάνο, καθώς και στην ορχηστρική παρτιτούρα (full score). Αντίθετα ο Budden χρησιμοποιεί τον όρο *recitativo e romanza* (*The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 281).

[2497] W. Schoell, ό.π., σελ. 92.

εκείνου του οποίου, κατά τον G. de Van, «οι πράξεις υπαγορεύονται από το καθήκον του να κάνει τους ανθρώπους να σεβαστούν έναν νόμο που έχει καταπατηθεί». Καθώς σύμφωνα με τον παραπάνω μελετητή πρόκειται περί του νόμου της οικογενειακής τιμής και υπόληψης, ο ρόλος του Fiesco ταυτίζεται εν πολλοίς με εκείνους του Oberto και του Rigoletto, καθώς και εν προκειμένω διαφαίνεται η πρόθεση του ήρωα «να εξαλείψει την προσβολή που έχει γίνει στο πρόσωπο της αποπλανημένης κόρης του και άρα και στην τιμή της οικογενείας του»[2498].

Ο ήρωας εισέρχεται στη Σκηνή εκφέροντας έναν λόγο με έντονες θρησκευτικές προεκτάσεις, καθώς, την αποστροφή του προς το πρόσωπο του Boccanegra – *O maledetto! O vile seduttore!* – διαδέχεται η αναφορά του προς το πρόσωπο της Θεοτόκου. Όμως η διάθεσή του προς αυτήν κάθε άλλο παρά ως ευλαβική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί: τη σκέψη του και τον λόγο του κατευθύνουν οι ηθικές αρχές της εποχής του, η ηθική η αρμόζουσα στην κοινωνική τάξη των Πατρικίων μάλλον, παρά η αγνή και άδολη θρησκευτική πίστη. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο J. Lewsey, «μέσα στην πρώτη φράση του μονολόγου του […] διαπράττει το ασυγχώρητο αμάρτημα της βλασφημίας»[2499]. Έχοντας ως σημείο αναφοράς όχι τον θάνατο της κόρης του, αλλά την απώλεια της παρθενικής της «καθαρότητας», εντελώς απροκάλυπτα «μέμφεται το πρόσωπο της Παρθένου Μαρίας για την αδυναμία της να προστατέψει το παιδί του»[2500]: *E tu, Vergin, soffristi / Rapita a lei la virginal corona?* Όπως παρατηρεί και πάλι ο Lewsey, «ουδέποτε ήλθε στο νου του Fiesco – και εν προκειμένω ούτε στο νου οποιουδήποτε πατέρα του δέκατου τέταρτου αιώνα – πως η κόρη του θα μπορούσε να επιθυμεί την απώλεια της παρθενίας της, πως θα μπορούσε να βρει μεγαλύτερη ευτυχία με τον Boccanegra και πως αυτό που τη δολοφόνησε ήταν στην πραγματικότητα ο ανταγωνισμός του πατέρα της»[2501].

Σύντομα, ωστόσο, ο ήρωας ανακτά τον έλεγχο της σκέψης του. Συλλαμβάνοντας εαυτόν να διαπράττει το φοβερό αμάρτημα της βλασφημίας, ικετεύει τη συγχώρηση για την καρδιά ενός πατέρα που βασανίζεται από τον πόνο και τη ντροπή:

Ma che dissi! deliro! ah, mi perdona! [2502]

Τόσο η αρμονική επεξεργασία του recitativo, όσο και η ορχηστρική συνοδεία των επιμέρους ενοτήτων αυτού, συμβάλλουν σημαντικά στην ανάδειξη της ιδιότυπης αυτής αναφοράς του ήρωα προς το πρόσωπο της Θεοτόκου. Την ξαφνική μεταστροφή της σκέψης του Fiesco προς τα ουράνια, αφού πρώτα έχει καταραστεί τον άθλιο σαγηνευτή της κόρης του, αποδίδει ο συνθέτης με τη σύνδεση των βαθμίδων V-VI, όπου η επικράτηση της Ρε μείζονος δημιουργεί σαφώς έντονη αντίθεση σε σχέση με τις προηγηθείσες ελάσσονες τονικότητες Σι και Φα δίεση. Ακόμη πιο έντονα εκφράζει την παροδική, έστω, αλλά ριζική μεταβολή της ψυχολογίας του ήρωα η συνοδεία του

[2498] Ό.π., σελ. 96-97.
[2499] Ό.π., σελ. 201.
[2500] Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 281.
[2501] Ό.π., σελ. 201.
[2502] Κατά τον Budden η συγκεκριμένη φράση είναι ίσως η μοναδική που αναδεικνύει «το δίλημμα της αναθεώρησης του κομματιού έπειτα από σχεδόν το ένα τέταρτο του αιώνα», καθώς η φράση της αρχικής εκδοχής *E tu, Vergin celeste* «θα ηχούσε περίεργα ως ξεπερασμένη στο όλο πλαίσιο της παρτιτούρας του 1881». Κατά τον συγγραφέα, «πιθανόν η συμβατική απόδοση θεωρήθηκε ως κατάλληλη για ένα τέτοιο συμβατικό συναίσθημα, καθώς το να μέμφεται κανείς τον ουρανό και να ανακαλεί τη μομφή του είχε αποβεί συνηθισμένο οπερατικό εναρκτήριο σχήμα ήδη από την εποχή του *Lamento di Arianna* του Monteverdi» (αυτ., σελ. 282).

σχετικού στίχου από το χαμηλόφωνο τρέμολο του συνόλου της ομάδας των εγχόρδων, που με τη σειρά της δημιουργεί εξίσου έντονη αντίθεση σε σχέση με τις συγχορδίες των χαλκίνων, κυρίως, πνευστών, που πλαισίωναν τους προηγηθέντες στίχους (Ricordi, σελ. 33, μ. 6-9).

Αναφερόμενος ο J. Budden στον μελωδικό πλούτο της ρομάντσας «Il lacerato spirito» χαρακτηρίζει αυτήν ως την *κορυφαία στιγμή* του Προλόγου ήδη από την εκδοχή του 1857, επισημαίνοντας την ταύτιση στο σημείο αυτό αμφοτέρων των εκδοχών. Ο εν λόγω μελετητής εξάλλου, αφορμώμενος από τις απαιτήσεις της συγκεκριμένης άριας, αλλά και του recitativo που προηγείται αυτής, χαρακτηρίζει τον Fiesco ως την «αποθέωση του Βερντιανού basso comprimario»[2503], καθώς εν προκειμένω ο συνθέτης προσδίδει «σε έναν πρωταγωνιστή basso profondo ποιότητες που παλαιότερα σχετίζονταν με comprimarii, όπως ο Πάπας Λέων, ο πάστορας Moser και ο Jorg: μιαν αυθεντία, μια δύναμη πληρότητας λόγου» εντελώς δυσανάλογη με το μέγεθος και τις δυνατότητες της συγκεκριμένης φωνής[2504]. Ως εκ τούτου και σύμφωνα με υπόδειξη του συνθέτη προς τον G. Ricordi, έπρεπε εν προκειμένω ν' αποκλειστούν ποιότητες που προσιδιάζουν μάλλον στο μειλίχιο ύφος ενός βαρυτόνου, όπως είχε συμβεί σε ρόλους «όπως του Pagano, του Attila ή του Procida». Αντίθετα ο Verdi θεωρούσε πως ο ήρωας «πρέπει να έχει "φωνή ατσάλινη"», καθώς «κάθε φράση του recitativo και της άριας είναι συμπαγής και γραντιτώδης»[2505].

Τον πόνο και την απόγνωση του ήρωα όπως εκφράζονται στο πρώτο τετράστιχο της άριας «Il lacerato spirito» εντείνουν οι φωνές μιας γυναικείας χορωδίας, καθώς και μιας άλλης, αποτελουμένης από μοναχούς[2506], που δις και εκ περιτροπής θρηνωδούν το γεγονός του θανάτου της άτυχης κόρης (*È morta!*) και ικετεύουν το έλεος του Θεού (*Miserere!*), τραγουδώντας «σ'έναν και μόνο φθόγγο»[2507].

Παρότι οι παρεμβάσεις αυτές της χορωδίας συνάδουν πλήρως με τη βαριά, πένθιμη ατμόσφαιρα της άριας, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να τις πλαισιώσει με διαφορετικά αρμονικά μέσα: για τις γυναικείες φωνές ως πλέον κατάλληλη προκρίνεται η χαρακτηριστική συγχορδία της 7ης ελαττωμένης, ενώ το *Miserere* κρίνεται σκόπιμο να τοποθετηθεί στον φθόγγο της Δεσπόζουσας (Ricordi, σελ. 35, μ. 3-6). Σημειωτέον πως η εν λόγω χορωδιακή παρέμβαση προαναγγέλλεται από το όμποε και το κλαρινέττο στο Πρελούντιο της εκδοχής του 1857, λίγο μετά την έναρξη του κομματιού[2508] (Tito Ricordi, σελ. 1, μ. 32-35 & 38-41).

Η καθαυτό θρησκευτική διάθεση του ήρωα διαφαίνεται κυρίως στο τμήμα της άριας που ανήκει στην Μείζονα Τονική. Ο Γενουάτης ευγενής θεωρεί πως, μέσα από τη σκληρή δοκιμασία που υπέστη η κόρη του εξ αιτίας του «αμαρτωλού» έρωτά της, της «ατίμωσης» από τον Simone, κυρίως όμως του πρόωρου θανάτου της, κατέστη τελικά επάξια της απόδοσης *στεφάνου* ανάλογου εκείνου των μαρτύρων της πίστης:

[2503] Αυτόθι, σελ. 281.
[2504] *Verdi*, ό.π., σελ. 248-249.
[2505] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 281.
[2506] Οι συγκεκριμένοι χαρακτηρισμοί χρησιμοποιούνται από τον Budden (αυτ., σελ. 282). Στο λιμπρέττο γίνεται λόγος απλά για *άνδρες* και *γυναίκες* (*Donne, Uomini*), ενώ στο μουσικό κείμενο αναφέρεται απλά η θέση των φωνών: οι συγκεκριμένες «κραυγές» πρέπει ν' ακουστούν *Interno e molto lontano*. Υπέρ της άποψης αυτής φαίνεται να συγκλίνει και ο C. Osborne, ο οποίος κάνει λόγο για μια «εκτός σκηνής χορωδίας τεθλιμμένων» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 305).
[2507] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 282
[2508] Αυτόθι, σελ. 268. Βλ. και Basevi, ό.π., σελ. 224.

Il serto a lei de' martiri

Pietoso il cielo die'....

Λανθάνει, ωστόσο, της προσοχής του ήρωα το ότι εκείνος είναι στην πραγματικότητα ο αυτουργός του θανάτου της κόρης του. Έχοντας ήδη αναφερθεί στο ήδη γνωστό άρθρο του[2509] ο G. A. Mendelsohn τόσο στον «πατρικό» ρόλο του Giacomo όσο και σ' εκείνον του Rigoletto, θεωρεί πως ο Γενουάτης πατρίκιος «είναι επίσης ένας από εκείνους τους πατέρες που έχει καταστρέψει την ευτυχία του παιδιού του: αγαπά βαθειά τη Μαρία, όμως στην προσπάθειά του να προστατέψει την τιμή του, την έχει κάνει μια απελπισμένη φυλακισμένη και σίγουρα πρέπει να θεωρηθεί ως η αιτία του θανάτου της». Κατά τον παραπάνω μελετητή, ο ήρωας εν προκειμένω «δεν κατανοεί την ενοχή του», ενώ το μόνο που γίνεται αντιληπτό στον παρόντα Πρόλογο είναι «το αδυσώπητο μίσος του για τον Simone και ο πόνος του»[2510].

Πάντα κατά τον Budden, «η επιμονή της θλίψης στο τμήμα αυτό της μείζονος τονικότητας […] υπογραμμίζεται χάρη στο πεντατονικό περίγραμμα της μελωδίας»[2511], που αποτελεί ταυτόχρονα και «ένα ενδιαφέρον στοιχείο όσον αφορά στην tinta της όπερας», ενώ «η ελλειπτική χρήση στην παρούσα ενότητα της συγχορδίας σε 6/4 ευνοεί τον συνοπτικό χαρακτήρα του κομματιού»[2512].

Τελικά, η «πίστη» αυτή του Fiesco τον φέρει στην ίδια ευθεία με τον Giacomo στην Πρώτη Σκηνή της Α΄ Πράξης της *Giovanna d' Arco*, όπου θεωρεί πως μέσα από τις δοκιμασίες στις οποίες στοχεύει να οδηγήσει την κόρη του, θα καταφέρει να την οδηγήσει στην «κάθαρση» από το υποτιθέμενο αμάρτημά της[2513]. Θεωρώντας ο Fiesco πως η κόρη του έχει «εξαγνιστεί» μέσα από τη σκληρή δοκιμασία της απομόνωσης (στην οποία ο ίδιος την υπέβαλλε!), πιστεύει πως η κόρη του βρίσκεται πλέον μεταξύ των αγγέλων, και ως εκ τούτου σπεύδει να ζητήσει τις προσευχές της και για τον ίδιο:

Resa al fulgor degli angeli,

Prega, Maria, per me.

Την πίστη αυτή ενισχύουν και πάλι οι μακρινές φωνές της χορωδίας των γυναικών, που τραγουδώντας σε συγχορδιακούς σχηματισμούς ανάλογους με πριν, «βλέπουν» με τη σειρά τους το πνεύμα της Μαρίας να δικαιώνεται στους ουρανούς:

[2509] Βλ. άνωθι, σελ. 539, παραπ. 2139.

[2510] «Verdi the Man …(II)», ό.π., σελ. 223. Κατά τον συγγραφέα, αν το ενδιαφέρον γενικά του συνθέτη για τη σχέση πατέρα και παιδιού, «το οποίο είναι έντονο στις επτά όπερες από την *Luisa Miller* ως τον *Simon Boccanegra*» υπήρξε το αποτέλεσμα «της έντονης προσωπικής αναστάτωσης» που προκάλεσε σ' αυτόν τόσο η σχέση του με την Strepponi, όσο και ο αντίκτυπος αυτής σε σχέση με τους γονείς του, αλλά και με τον A. Barezzi (αυτ., σελ. 219-220), η ιδιαίτερη έμφαση κατά την ίδια περίοδο ειδικότερα στη σχέση πατέρα-κόρης πρέπει να αναζητηθεί στην (άκαρπη, τελικά) ενασχόληση του συνθέτη με τον *Βασιλά Ληρ*: «το 1850, όταν ο συνθέτης άρχισε να εργάζεται σοβαρά στον σχεδιαζόμενο *Βασιλά Ληρ*, οι όπερες που στην πραγματικότητα συνέθεσε ήταν ο *Stiffelio* και ο *Rigoletto*. Την επόμενη φορά που εργάστηκε στον *Ληρ*, με ακόμη περισσότερη σοβαρότητα, οι όπερες που έγραψε ήταν οι *Σικελικοί Εσπερινοί* και ο *Simon Boccanegra*», ό οποίος, όπως επισημαίνει, «από κάθε άποψη είναι ένα δράμα πατρότητας» (αυτ., σελ. 223).

[2511] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 282.

[2512] *Verdi*, ό.π., σελ. 249.

[2513] Βλ. σελ. 551-552 της παρούσης διατριβής.

…a lei s' apron le sfere!

Ο συνθέτης ωστόσο δεν αρκείται σε μια και μόνο μεταβολή του τονικού πλαισίου. Θέλοντας να εξάρει περαιτέρω την ανάγκη του άτυχου πατέρα να «αγιοποιήσει» το πρόσωπο της κόρης του οραματιζόμενος αυτήν μετά των αγγέλων, κρίνει σκόπιμο να εστιάσει ιδιαίτερα στον τρίτο στίχο της στροφής – όπου και η σχετική αναφορά – μεταβαίνοντας στη μάλλον απόμακρη τονικότητα της Λα Μείζονος (Ricordi, σελ. 36, μ. 5-6). Περαιτέρω ο συνθέτης έκρινε σκόπιμο να πραγματοποιήσει μια – τη μοναδική – τροποποίηση στην άρια κατά την επανεπεξεργασία της όπερας, μεταβάλλοντας την «εκτενή φράση από τρίηχα» στην τελική φράση (δωδέκατο μέτρο, βλ. Tito Ricordi, σελ. 29, μ. 2) και απλοποιώντας την σε «μια απλή βηματική κατιούσα κίνηση»[2514] (Ricordi, σελ. 36, μ. 7).

Atto Primo. Aria Amelia
Εκδοχή 1857: Tito Ricordi, n.d.[1857]. Plate 29431-455.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_(ed.1857)_bw.pdf.
G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Η ιεροποίηση από την θεωρουμένη ως Amelia Grimaldi (και στην πραγματικότητα τη χαμένη κόρη του Simon και της Maria, κόρης του Jacopo Fiesco) της ηλικιωμένης γυναίκας που υπήρξε γι' αυτήν το μοναδικό στήριγμα στα εξαιρετικά δύσκολα χρόνια της ορφάνιας και της εγκατάλειψής της[2515], ανακαλεί ευθέως την ανάλογη συμπεριφορά τόσο της κόρης του Oberto, όσο και εκείνης του Rigoletto. Παράλληλα όμως η τάση αυτή της Amelia φαίνεται ν' ακολουθεί μια κλιμακούμενη πορεία, στην κορύφωση της οποίας, στο τέλος της Β΄ Πράξης της παρούσης όπερας, το πρόσωπο της συγκεκριμένης γυναίκας στην ουσία ταυτίζεται με εκείνο της άγνωστης μητέρας της ηρωίδας.

Η αναφορά της Amelia στο πρόσωπο της γερόντισας στο εισαγωγικό γι' αυτήν *cantabile* στην αρχή της παρούσας Πράξης περιέχει και μια χαρακτηριστική θρησκευτική απόχρωση. Η ερωτευμένη νέα νιώθει προς στιγμήν μια μελαγχολία να κατακλύζει την ψυχή της, καθώς στη σκέψη της έρχονται αναμνήσεις από τα σκληρά παιδικά της χρόνια, και ιδιαίτερα η στιγμή του θανάτου της μοναδικής προστάτιδός της. Είναι όμως η στιγμή εκείνη που η ετοιμοθάνατη γυναίκα εναπέθετε τη ζωή του άτυχου κοριτσιού στα χέρια του Θεού:

Quando la pia morente

Sclamò: ti guardi il ciel.

[2514] Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 282.

[2515] Η κόρη του Boccanegra, «γεννημένη εκτός γάμου, καρπός μιας μικτής ένωσης μεταξύ Πληβείων και Πατρικίων […]», «παραδόθηκε σε μια θετή μητέρα, μια γερόντισσα που πέθανε. Εκείθεν πάρθηκε από ένα μοναστήρι και παρουσιαζόταν από τις μοναχές ως ορφανή. Όπως όμως θα τα 'φερνε η μοίρα, η πραγματική Amelia Grimaldi, που την πρόσεχαν οι μοναχές στο κοινόβιο, πέθανε. Όταν εξορίστηκε η οικογένεια των Grimaldi, στο άγνωστο παιδί δόθηκε το όνομα της Amelia Grimaldi και αφέθηκε στη φροντίδα του "Andrea" (Fiesco) στη Γένοβα […]» (Lewsey, ό.π., σελ. 28).

Η επιγραμματική αυτή αναφορά της Amelia διακρίνεται σαφώς στην τριμερώς διαρθρωμένη μελωδία της κατά τα πρότυπα της Γαλλικής τριμερούς μορφής[2516] άριας, κυρίως χάρη στην προσέγγιση της παραπάνω *ευχής*, η οποία, σε αμφότερες τις εκδοχές της όπερας συνίσταται κατά κύριο λόγο από «την προσφιλή χρήση του 6/4 σε απομακρυσμένες τονικές περιοχές»[2517]. Μάλιστα, όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, «στην εκδοχή του 1857 είναι η ίδια διαδοχή που επαναλαμβάνεται τετράκις στο ίδιο τονικό ύψος» (Tito Ricordi, σελ. 52, μ. 6-11), ενώ σ' αυτήν του 1881 «το τονικό ύψος διαφοροποιείται και το αποτέλεσμα μοιάζει με κάθοδο σε μια μυστηριώδη άβυσσο»[2518]. Επιπλέον, ο «επίσημος» τόνος (*solenne*) με τον οποίο η Amelia επαναλαμβάνει την ευχή της γερόντισσας επισφραγίζεται με το ξεχωριστό ηχόχρωμα που αναδύεται από μια «κενή» Δεσπόζουσα αποδιδόμενη από τα κλαρινέττα, τα φαγκόττα, τα κόρνα και το σύνολο της ομάδας των εγχόρδων πλην κοντραμπάσσων (Ricordi, σελ. 88, μ. 4 – σελ. 89, μ. 1).

Duetto Amelia – Doge. Andantino.
G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Περισσότερο διεξοδική λίγο αργότερα η Amelia στον διάλογό της με τον Δόγη, περιγράφει τη στιγμή του θανάτου της τροφού της με κάθε λεπτομέρεια. Είναι χαρακτηριστική ωστόσο και εδώ η θέλησή της να δείξει την ευλάβειά της προς αυτήν, τονίζοντας την αναφορά της στον Θεό κατά τη στιγμή του θανάτου της, αλλά και πιστεύοντας ότι αυτή αναπαύεται στον ουρανό πλησίον του Θεού. Είναι χαρακτηριστική η φράση με την οποία απεικονίζεται η ψυχή της γερόντισσας να ανέρχεται προσευχομένη στους ουρανούς:

Mi bacciò, mi benedisse,

Levò al ciel, pregando, i rai...

Η απόδοση του παραπάνω διστίχου στα πλαίσια μιας μελωδικής ενότητας χωρίς παράλληλες φράσεις κατά τα Γαλλικά πρότυπα[2519]σηματοδοτεί και τη μετάβαση στην Μείζονα Τονική[2520], ενώ η *άνοδος στον ουρανό* υπογραμμίζεται στα πλαίσια μιας επαναλαμβανόμενης 9ης. Παράλληλα το ηχόχρωμα των ξυλίνων πνευστών, πλαισιώνοντας αρμονικά τη φωνή της ηρωίδας, συμβάλλει στη δημιουργία τόσο μιας βαθειάς θρησκευτικής ατμόσφαιρας, όσο και μιας αίσθησης γαλήνης, που εκπηγάζει από την ελπίδα στον Θεό (Ricordi, σελ. 142, μ. 4 – σελ. 143, μ. 1).

[2516] Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 288.
[2517] Αυτόθι, σελ. 289.
[2518] Αυτόθι.
[2519] Giger, *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 176.
[2520] Κατά τον J. Budden το τονικό σχήμα του μέρους της Amelia στο παρόν ντουέττο προσιδιάζει «σ' εκείνο της ρομάντζας σε ελάσσονα / μείζονα» (*The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 299).

Atto Secondo. Finale Secondo. Terzetto Amelia, Gabriele e il Doge
G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Ο κίνδυνος τιμωρίας του αγαπημένου της, κυρίως όμως η αποκατάσταση των σχέσεών του με τον πατέρα της, οδηγούν την Amelia να προσευχηθεί, πλέον, στην ψυχή της μητέρας της, θεωρώντας δεδομένη τη θέση της πλησίον του Θεού (μολονότι, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, θεωρούμε πολύ πιθανό η δέηση της ηρωίδας να απευθύνεται προς την ψυχή της ευσεβούς γερόντισσας):

Madre, che dall' empireo

Proteggi la tua figlia,

Del genitore all' anima

Meco pietà consiglia...

Ei si rendea colpevole

Solo per troppo amor.

Η μελωδική γραμμή της Amelia παρουσιάζεται στην εκδοχή του 1881 αισθητά διαφοροποιημένη σε σχέση με την πρότερη μορφή της. Πέραν τούτου, με τον ταλανιζόμενο από τις τύψεις Gabriele να εκφράζεται «με μια μακρά, ασύμμετρη μελωδία, περιπλανώμενη από τονικότητα σε τονικότητα» και με τον Δόγη να αμφιταλαντεύεται «διαλεγόμενος με τον εαυτό του αν πρέπει να συγχωρήσει ή όχι τον Gabriele»[2521] η *προσευχή* της ηρωίδας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εξ επόψεως τονικής ως η «κεντρομόλος δύναμη» του παρόντος τερτσέττου, καθώς είναι η μελωδική της γραμμή είναι η μόνη σε αυτό με σαφές αρμονικό περίγραμμα (Ricordi, σελ. 316-317, μ. 1).

3.4.5. *LA FORZA DEL DESTINO*

Atto Terzo. Scena e Romanza Alvaro.
G. Ricordi, n.d.(ca.1904) [P.R. 151]
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Στο εισαγωγικό του σχόλιο στην Γ΄ Πράξη της συγκεκριμένης όπερας ο J. Budden εστιάζει στην έντονη αντίθεση ανάμεσα στη Σκηνή με την οποία κατέληξε η προηγούμενη Πράξη και σ' αυτήν με την οποία άρχεται η παρούσα, όπου «τη γαλήνη και ηρεμία του μοναστηριού» διαδέχεται «η ένταση και η φασαρία ενός στρατοπέδου», επισημαίνοντας περαιτέρω πως αυτές οι «έντονες αντιθέσεις» αποτελούν και το πρότυπο με βάση το οποίο εκτυλίσσεται η δράση στη συγκεκριμένη όπερα[2522].

Θεωρούμε ωστόσο πως αυτή η αντίθεση στη διαδοχή των δύο συγκεκριμένων πράξεων αφορά κατά βάσιν στον «τόπο» όπου εξελίσσεται κατά περίπτωση η σκηνική δράση, καθώς το κεντρικό πρόσωπο της παρούσης Σκηνής, ο Don Alvaro, δεν είναι παρά το άλλο τραγικό θύμα της Μοίρας. Ο εκτενέστατος μονόλογός του που

[2521] Αυτόθι, σελ. 320-321.
[2522] Αυτόθι, σελ. 476.

προηγείται της καθαυτό άριας και όπου ο ήρωας «αφηγείται την πρόσφατη ιστορία του»[2523] ανακαλεί δίχως άλλο εκείνον της Leonora έξω από την αυλή του Μοναστηριού. Όπως για εκείνη, όμοια και για τον Alvaro η ζωή δεν είναι παρά μια *κόλαση*, καθώς ήδη από τα βρεφικά του χρόνια βιώνει συνεχώς τον κατατρεγμό και την εγκατάλειψη. Ο συνθέτης πλαισιώνει τη φωνή του απεγνωσμένου ήρωα μ' έναν ιδιαίτερα εκφραστικό τρόπο, εισάγοντάς την με μια «μελαγχολική, εσωστρεφή αλλά και εκλεπτυσμένη εισαγωγή», με κύριο χαρακτηριστικό «ένα ενδιαφέρον σολιστικό μέρος για το κλαρινέττο»[2524], το οποίο, κατά τον Budden, θεωρείται πως έγραψε ο συνθέτης «για τον Ernesto Cavallini, πρώτο κλαρινεττίστα στην Όπερα της Αγ. Πετρούπολης και φίλο από τα μαθητικά του χρόνια […]»[2525] (Ricordi, σελ. 293, μ. 25 – σελ. 297, μ. 7).

Είναι προφανές ωστόσο πως θέτοντας ο συνθέτης ως «κεντρικό θέμα» της παραπάνω εισαγωγής τη μελωδία με την οποία ο ήρωας στην αρχή της Α΄ Πράξης της όπερας εξιδανίκευε τον έρωτά του με τη Leonora, χαρακτηρίζοντάς τον ως «αγνό και ιερό», αλλά και αφήνοντας την αίσια έκβαση της σχέσης του στα χέρια του Θεού (βλ. κάτωθι, σελ. 731), επιθυμεί να προσδώσει στα λόγια του και μια βαθύτερη, θρησκευτική διάσταση. Όπως και η αγαπημένη του στην αρχή της 2ης Σκηνής της προηγούμενης Πράξης, ο Alvaro νιώθει μιαν αφόρητη θλίψη να κατατρύχει την ψυχή του. Απογοητευμένος από τα πράγματα του κόσμου τούτου νιώθει, όμοια μ' εκείνην, επιτακτική την ανάγκη να προσευχηθεί. Όμως γι' αυτόν το πρόσωπο στο οποίο θέλει ν' αποθέσει τόσο το βάρος της ψυχής του, όσο και την ελπίδα του, δεν είναι το πρόσωπο της Παναγίας, αλλά εκείνο της αγαπημένης του. Καθώς θεωρεί «πως είναι νεκρή»[2526], εκείνο που κυριαρχεί στην προσευχή του είναι η πίστη του πως η ψυχή της βρίσκεται στον Ουρανό, κοντά στους αγγέλους, για πάντα αγνή και πέρα από την ανθρώπινη δυστυχία:

Oh, tu che in seno agli angeli,

Eternamente pura

Salisti bella, incolume,

Dalla mortal iatura.

Όντας κοινωνικά απόβλητος, αποστερημένος από κάθε χαρά δεν μπορεί παρά να επιθυμεί τον θάνατο. Αλλά αυτή η δεινή θέση στην οποία και έχει περιέλθει είναι που τον ωθεί να στρέψει το βλέμμα του προς τον Ουρανό, όπου και βρίσκεται η αγαπημένη του, ελπίζοντας στην αγάπη της. Η Leonora είναι η τελευταία του ελπίδα, αφού ένα βλέμμα της και μόνο προς αυτόν θα μπορούσε ν' απαλύνει τον πόνο του:

Non iscordar di volger

Lo sguardo a me tapino,

Che senza nome ed esule,

[2523] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 345.
[2524] Αυτόθι.
[2525] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 477. Κατά τον συγγραφέα, «είναι η πρώτη φορά έπειτα από το πρελούντιο στους *Ληστές*» όπου ο συνθέτης προβαίνει στη σύνθεση μιας μορφής αυτού του είδους, εμπνευσμένος από μια «παλιά φιλία» (αυτ.).
[2526] Osborne, *The Complete Operas*… , ό.π., σελ. 339.

In odio del destino,

Chiedo anelando, ahi, misero,

La morte d' incontrar.

Το ιδιαίτερα συγκινητικό κείμενο του λιμπρέττου εμπνέει στον συνθέτη μιαν άρια «ιδιαίτερα μελωδική», αλλά και «επεξεργασμένη με λεπτότητα, [...], ένα εξόχως παραστατικό κομμάτι δραματικού χαρακτήρα», εκφρασμένου με ομορφιά και λυρισμό»[2527]. Αρχίζοντας με «συμβατικά δομημένες φράσεις» κατά την απόδοση του πρώτου τετράστιχου, «σύντομα προσλαμβάνει εκείνη την τόσο τυπική για το ύστερο Βερντιανό στυλ "προοδευτική" μορφή[2528]. Κατά τον Budden, πρόκειται ειδικότερα για μια «ευρεία τριμερή romanza με coda», όπου «κάθε καινούρια ιδέα» εμφανίζεται «τόσο ενδιαφέρουσα και πλούσια σε αποχρώσεις όσο και η προηγούμενη, επιτρέποντάς μας έτσι να εξιχνιάζουμε τις μεταβολές της διάθεσης του τραγουδιστή, παρά κάποιες αδρανείς φραστικές επαναλήψεις»[2529].

Οι μελετητές επισημαίνουν περαιτέρω τη χαρακτηριστική χρήση της ανιούσας 6ης στην αρχή κάθε μελωδικής ενότητας της άριας. Κατά τον Osborne «το ανιόν άλμα από το Ντο ως το Λα ύφεση στην εισαγωγική φράση (Ricordi, σελ. 300) είναι ενδεικτικό της διάθεσης του απεγνωσμένου πόθου, που εμποτίζει την άρια»[2530], ενώ κατά τον Budden στα τέσσερα πρώτα μέτρα της άριας (όπως και στα δύο με τα οποία καταλήγει το solo του κλαρινέττου στο πρελούδιο) η χρήση του συγκεκριμένου διαστήματος «επεκτείνεται δημιουργώντας δύο επάλληλα τόξα», όπως στο γνωστό «μοτίβο του Πεπρωμένου» στην Εισαγωγή της όπερας[2531] (Ricordi, σελ. 299, μ. 14-17). Εξ ετέρου, στην πρώτη επίκληση του Alvaro προς την αγαπημένη του, στην αρχή μιας *δεύτερης ενότητας* της άριας, το ίδιο διάστημα προσλαμβάνει τη μορφή ενός «μεμονωμένου αρπισμού» στην αρμονία της Τονικής της Λα ύφεση ελάσσονος, αποδιδόμενο «τόσο από τη φωνή όσο και το κλαρινέττο» και υπαινισσόμενο το ρυθμικό σχήμα του παραπάνω θέματος – «πολύ εύστοχα», κατά τον Budden, «καθώς ο Alvaro πρόκειται να περιγράψει εαυτόν ως "μισητό από το Πεπρωμένο"», ενώ με τον τρόπο αυτό έρχεται πολύ κοντά «σε μια μουσική ιδέα που ανήκει αποκλειστικά στη Leonora»[2532] (Ricordi, σελ. 301, μ. 3-4). Κατά τον συγγραφέα «το καινούριο θέμα» που διαμορφώνεται από το παραπάνω μοτίβο «αναπτύσσεται σε δύο εκτενείς φράσεις, η πρώτη των οποίων διακόπτεται σύντομα, ως έκφραση κόπωσης και ακηδίας»[2533].

Σε μια *τρίτη ενότητα* (Ricordi, σελ. 302, μ. 5 – σελ. 304) ο ήρωας επαναλαμβάνει σε περισσότερο δραματικό τόνο τις απελπισμένες κραυγές του για βοήθεια:

Leonora mia, soccorrimi,

Pieta del mio penar.

Soccorrimi, pieta di me!

Καθώς ο συνθέτης θέλει τώρα ο ήρωας να νιώθει μιαν αχτίδα φωτός να διαπερνά την ψυχή του, απόρροια της ελπίδας του για αποδοχή της προσευχής του, ορίζει το

[2527] Αυτόθι, σελ. 345.
[2528] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 190.
[2529] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ.478.
[2530] *The Complete Operas*… , ό.π., σελ. 339.
[2531] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 478.
[2532] Αυτόθι.
[2533] Αυτόθι, σελ. 478-479.

τονικό πλαίσιο της συγκεκριμένης ενότητας αρχικά με την Ντο ύφεση μείζονα (*σχετική* της προηγηθείσης) και τέλος με την Μείζονα Τονική της αρχικής (Λα ύφεση). Την αίσθηση αυτή της ανακούφισης μοιάζει ν' απηχεί και η «καινούργια μεταλλαγή» του μοτίβου της ανιούσας 6ης στην αρχή της ενότητας, επερχομένη «από μιαν απαλή όσο και φωτεινή παλέττα από τα ξύλινα» και διαμορφώνοντας και πάλι το μελωδικό σχήμα του «διπλού τόξου, με την καμπύλη του δευτέρου να περιορίζεται σε μια πέμπτη»[2534] (Ricordi, σελ. 302, μ. 4 – σελ. 303, μ. 1). Ομοίως «η ανιούσα έκτη διαδραματίζει ζωτικό ρόλο» και «στην «υπερβατική φράση» με την οποία και εγκαινιάζεται η Λα ύφεση μείζων (Ricordi, σελ. 303, μ. 3), «καθώς επίσης και στην coda, η οποία μοιάζει να αναδύεται μέσα από τη συναισθηματική ένταση της προηγηθείσας φράσης»[2535].

3.4.6. *DON CARLOS*

5.Acte. Scene er Air Elisabeth
[Atto Quinto. Scena ed aria Elisabetta].
G. Ricordi, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_V.pdf.

Όπως και η εναρκτήρια Σκηνή στην Β΄ Πράξη της όπερας, ομοίως και ο εκτενής μονόλογος της βασίλισσας Ελισάβετ στην αρχή της Ε΄ Πράξης (στις πεντάπρακτες εκδοχές του έργου και της Δ΄ Πράξης στην τετράπρακτη[2536]) δεν προϋπήρχε στο δράμα του Schiller, ενώ η πρώτη ολοκληρωμένη εκδοχή της συγκεκριμένης Πράξης, όπως αυτή παραδόθηκε στον ευρισκόμενο στην S. Agata συνθέτη, περιείχε στο σημείο αυτό «ένα εκτενές σόλο για τον Carlos» ενόσω αυτός περίμενε την άφιξη της βασίλισσας έξω από το μοναστήρι του Αγ. Ιούστου[2537].

Οι αναφορές του λιμπρέττου στον ίδιο χώρο με την 1η Σκηνή της Β΄ Πράξη της όπερας – *Le cloître de St. Just* – προδιαθέτουν σαφώς και εν προκειμένω για τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα της Σκηνής. Μάλιστα, όπως καταδεικνύει ο A. Porter σε άρθρο του αναφορικά με το αρχικό σχέδιο για την αρχή της συγκεκριμένης Πράξης στο «σενάριο πρόζας» των Mery και Du Locle ήδη υπήρχε σαφής αναφορά για τον συγκεκριμένο χώρο, καθώς ο Carlos φέρεται να περιμένει την Ελισάβετ κοντά στο Μοναστήρι – *Carlos attend la Reine, assis sur une pierre, dans le cloître* – ενώ τη σκέψη του, που άλλοτε στρέφεται στην ανάμνηση της πρώτης του συνάντησης με την αγαπημένη του στο Fontainebleau και άλλοτε στον χαμένο του φίλο Rodrigo διακόπτει ο ήχος μιας καμπάνας – *Une cloche sonne*[2538]. Περαιτέρω ο λιμπρεττίστας «δεν διστάζει να δώσει στον συνθέτη μερικές νύξεις για την απόδοση της σκηνής», αναφερόμενος «στο μοτίβο της προσευχής των μοναχών γύρω από τον τάφο του Καρόλου του Ε΄», το οποίο «ανακαλεί η ορχήστρα με το σήκωμα της αυλαίας», ενώ

[2534] Αυτόθι, σελ. 479.
[2535] Αυτόθι.
[2536] Βλ. σελ. 160, παραπ. 626 της παρούσης διατριβής.
[2537] Σύμφωνα πάντα με τον J. Budden, στην αρχική σύνοψη που εκπονήθηκε από τους δύο λιμπρεττίστες, η Ε΄ Πράξη περιελάμβανε την τελευταία συνάντηση ανάμεσα στον Carlos και την βασίλισσα, ενώ τον Απρίλιο του 1866, αν και το λιμπρέττο «κατ' ουσίαν είχε ολοκληρωθεί», η συγκεκριμένη Πράξη κρίθηκε από τον συνθέτη ως χρήζουσα «μιας κάποιας τροποποίησης» (*The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 16).
[2538] «A Sketch for "Don Carlos"», *The Musical Times* Vol. 111 No. 1531, Σεπτ. 1970), σελ. 883. Σημειωτέον πως ο συγγραφέας θεωρεί πως η λέξη *σχέδιο* «μάλλον δεν είναι η κατάλληλη» για τα 75 μέτρα …που δημοσιεύει εν προκειμένω για πρώτη φορά (αυτ., σελ. 882).

την ίδια στιγμή «ο Carlos, σκεπτικός, είναι ακουμπισμένος στα κάγκελα της εκκλησίας»[2539].

Το περιεχόμενο του πρώτου τετράστιχου του συγκεκριμένου μονολόγου είναι κατά βάσιν θρησκευτικό, αλλά με έντονο το προσωπικό στοιχείο: για τον απεγνωσμένο ήρωα, ο περιβάλλων χώρος του μοναστηριού, με το *βουβό περιστύλιο, τους τάφους* και τους *παγερούς θόλους* ενσαρκώνει την ύστατη ελπίδα κατασίγασης του φλογερού αλλά και ανέλπιδου έρωτά του μάλλον, παρά αποτελεί αφορμή για θρησκευτική ανάταση. Όπως και στην αρχή της Β΄ Πράξης της όπερας, σημείο αναφοράς του αποτελεί το «ιερό» πρόσωπο του παππού του Καρόλου του Ε΄, που αναπαύεται στον συγκεκριμένο χώρο. Η αμεσότητα της συγγένειας δίδει σ' αυτόν τη δυνατότητα επίκλησής του στα πλαίσια μιας προσευχής˙ όμως ταυτόχρονα εξίσου ιερό είναι και το πρόσωπο του χαμένου του φίλου Rodrigo, ενώ η αντάξια τόσο του εξέχοντος προγόνου του, όσο και της φιλίας τους παρουσία του ήρωα εφεξής, πιθανόν να είναι αυτή που τελικά θ' απαλύνει τον πόνο του:

Ô portiques muets, tombeaux, voûtes glacées,

Êteignez de mon cœur les ardeurs insensées ;

Ombre de mon aieul sous ce cloître endormi,

Fais-mois digne de toi…digne de mon ami.

Ο συγκεκριμένος μονόλογος ωστόσο κρίθηκε από τον συνθέτη ως απορριπτέος, θεωρούμενος ως ένα κομμάτι (*an hors d' œuvre* [!]) που δεν μπορεί να έχει θέση «σε μια πέμπτη πράξη»[2540]. Το περίγραμμά του πάντως υποδηλώνει «μια ολοκληρωμένη τριμερή άρια *à la française*, με ένα ελεύθερα δομημένο κεντρικό επεισόδιο, όπως η εν λόγω άρια της Ελισάβετ «Tois qui sus le néant», η οποία έμελλε τελικά να τον αντικαταστήσει»[2541].

Όντας η Ελισάβετ το κεντρικό πρόσωπο της Σκηνής, «προσέρχεται νύχτα στο μοναστήρι του Αγ. Ιούστου για μια τελευταία συνάντηση με τον θετό γιο της και πρώην μνηστήρα της, τον Ινφάντη Carlos. Όμως πρώτα απορροφάται από έναν βαθύ στοχασμό ενώπιον του μνημείου του Καρόλου Ε΄, προς τον οποίο και απευθύνει την άριά της. Η κατάστασή της ως Βασίλισσας της Ισπανίας της επιβάλλει να ξεχάσει τον έρωτά της˙ όμως η απόγνωσή της και η παρουσία του μνημείου γεμίζουν την ψυχή της με μελαγχολικές σκέψεις, όπως και το μοναστήρι, όπου πριν από τρεις πράξεις, οι μοναχοί ψαλμωδούσαν αναφερόμενοι στην ματαιότητα αυτού του κόσμου»[2542].

Αναφερόμενος ο W. Berger στο ορχηστρικό πρελούδιο της Σκηνής χαρακτηρίζει αυτό ως αποπνέον μια «εκτενή, σπαραχτική μεγαλοπρέπεια»[2543]. Ερμηνεύοντας ο

[2539] «Au lever de rideau,l' orchestre rappelle le motif de la prière des moines autour du tombeau de Charles-Quint. Carlos, pensif, est appuyè aux grilles de la chappelle» (αυτ., σελ. 883).

[2540] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 19

[2541] Αυτόθι. Κατά τον A. Porter, η αντικατάσταση έλαβε χώρα «σε μια αρκετά προχωρημένη φάση», και αφού ο συγκεκριμένος μονόλογος είχε ήδη αντιγραφτεί στις εκδόσεις της όπερας για φωνή και πιάνο. Κατά τον συγγραφέα, η παρούσα άρια της Ελισάβετ «ενσωματώνει το μεγαλύτερο μέρος από τον μονόλογο του τενόρου, με ασήμαντες τροποποιήσεις του κειμένου και της μελωδικής γραμμής» («The Making of "Don Carlos", ό.π., σελ. 77). Αναφορικά με τους λόγους που οδήγησαν τον συνθέτη στην εν λόγω αντικατάσταση, βλ. του ιδίου, «A Sketch for "Don Carlos"», ό.π., σελ. 883-884.

[2542] G. de Van, ό.π., σελ.282-283.

[2543] Ό.π., σελ. 356.

συνθέτης την αφήγηση του λιμπρέττου επαναλαμβάνει στην ορχηστρική εισαγωγή της παρούσης άριας το θέμα της ψαλμωδίας των Μοναχών από την προηγηθείσα Πράξη, αναθέτοντας όμως τώρα την απόδοσή του στα 3 τρομπόνια, ενισχύοντας το μέρος του μπάσσου με το 3ο και το 4ο κόρνο και με το οφίκλειδο[2544]. Λίγο αργότερα (5ο μέτρο) «τα κόρνα παραχωρούν την θέση τους στα τέσσερα φαγκότα», ενώ στο 7ο «αρχίζει ένας εκτενής ρολλισμός των τυμπάνων», καλύπτοντας την απόδοση «μιας καινούργιας απαντητικής φράσης για τις κορνέτες και τα κόρνα»[2545] (Ricordi, σελ. 557-558, μ. 1).

Το άνοιγμα της αυλαίας και σύμφωνα με την Γαλλική παρτιτούρα «αποκαλύπτει την Ελισάβετ «γονατισμένη έμπροσθεν του μνημείου του Καρόλου του V» (*Au lever du rideau on voit Élisabeth devant le tombeau*), ενώ κατά την Ιταλική, «η Ελισάβετ εισέρχεται, πλησιάζει το μνημείο του Καρόλου του V και γονατίζει ενώπιον αυτού» (*Elisabetta entra lentamente, assorta nei suoi pensieri, s' avvicina alla tomba di Carlo Quinto e s' inginocchia*)[2546]. Την ίδια στιγμή, «η επανάληψη του παραπάνω θέματος, συνοδευομένη από μια αντιστικτικού χαρακτήρα μελωδία, αποτελουμένη από διακεκομμένες φράσεις για τα βιολιά και τα τσέλλα στην οκτάβα, υποβάλλει την αίσθηση του οργανικού λόγου που ακούγεται στην scène d' amour από το "Roméo et Juliette" του Berlioz»[2547]. Πριν όμως ολοκληρωθεί το αρχικό θέμα του πρελουντίου, τα έγχορδα ξεσπούν σε μιαν άνευ προηγουμένου εκφραστική μελωδία, «τυπική για υστεροροματικούς συνθέτες, είτε πρόκειται για Γάλλους, είτε για Ιταλούς, είτε για Ρώσους, με τα τσέλλα να συνεισφέρουν τον χαρακτηριστικό τους στεναγμό στην χαμηλότερη οκτάβα», ενώ «ένα σύντομο *agitato* επεισόδιο» που ακολουθεί προαναγγέλλει «το κεντρικό τμήμα της άριας»[2548] (Ricordi, σελ. 558, μ. 2 – σελ. 560, μ. 1).

Η προηγηθείσα μελωδία των εγχόρδων επανέρχεται, «μάλλον ηπιότερη, στα βιολιά και στο κλαρινέττο, με υπόβαθρο χρωματικές αρμονίες αποδιδόμενες tremolando στα χαμηλότερα έγχορδα», ενώ τα βιολιά «ολοκληρώνουν την ενότητα με τρία μέτρα ασυνόδευτης μελωδίας, η οποία κατέρχεται περισσότερο από τρεις οκτάβες». Τέλος,

---

[2544] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 144.

[2545] Αυτόθι. Ο συγγραφέας ωστόσο αμφιβάλλει για το αν και κατά πόσον η εν λόγω φράση μπορεί να χαρακτηριστεί ως «καινούρια», καθώς, «δεδομένης της αλλαγής της τονικότητας και του προστιθεμένου ισοκράτη στην τονική», θεωρεί πως πρόκειται «κατ' ουσίαν για μια παραλλαγή της δεύτερης εισόδου του Μοναχού ("Dieu seul est grand")». Ταυτόσημη και η αναφορά του W. Berger, ο οποίος θεωρεί πως το παραπάνω θέμα του Μοναχού «μεταμορφώνεται εν προκειμένω σ' ένα μοτίβο γενικότερης θλίψης, αποδιδόμενο από τα κόρνα» (ό.π., σελ. 356).

[2546] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 144. Βλ. και παραπ. †.

[2547] Αυτόθι, σελ. 144-145. Κατά τον Berger, η συγκεκριμένη «θλιμμένη, ανιούσα φράση» στα έγχορδα έρχεται αντί για τον συγκρατημένο ήχο των φλάουτων, που «υπογράμμιζαν την κατάληξη της φράσης» στην προαναφερθείσα σκηνή, «συμβολίζοντας τις καμπάνες» (ό.π., σελ. 356).

[2548] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 145. Κατά τον συγγραφέα, η «σύμπτωση» αυτή ορχηστρικής εισαγωγής και *λόγου* κρίνεται ως «πράγματι σημαντική». Θεωρώντας περαιτέρω την συγκεκριμένη εισαγωγή «τόσο γλαφυρή και εύγλωττη όσο το πρελούντιο στην Γ΄ Πράξη της *Traviata*», επισημαίνει και μιαν «ενδιαφέρουσα διαφορά» ανάμεσα στα δυο κομμάτια, καθώς το πρότερο πρελούντιο παρουσιάζει την Violetta άρρωστη στο υπνοδωμάτιό της, που είναι όμως αναπόσπαστα συνδεδεμένο με εκείνη. Αντίθετα, «η παρούσα εισαγωγή ενώνει δυο αντίθετα σκηνικά στοιχεία, το καθένα με την δική του ιδιαιτερότητα, σ' ένα και μόνο κομμάτι – την ψυχρή, απρόσωπη μεγαλοπρέπεια του μοναστηριού και την αγωνία της Ελισάβετ» (όπως αυτή απηχείται στην παραπάνω αντιστικτική μελωδική γραμμή), «και που ξεχύνεται προς στιγμήν στον πανικό του επεισοδίου που έπεται».

«μια χαμηλόφωνη συγχορδία στα ξύλινα πνευστά (Ricordi, σελ. 560, μ. 2 – σελ. 561, μ. 7), υπογραμμίζει την πτώση που οδηγεί στα πρώτα λόγια της Ελισάβετ»[2549]:

Tu qui sus néant des grandeurs de ce monde,

Toi qui goûtes enfin la paix douce et profonde.

(Tu che le vanità conoscesti del mondo

E godi nell' avel il riposo profondo).

Η προσευχή της Βασίλισσας ενώπιον του μνημείου του Καρόλου Ε΄ περιλαμβάνεται στο πρώτο τετράστιχο της άριας. Με την ψυχή της γεμάτη από τη θλίψη και την απογοήτευση που γεννά η ματαιότητα κάθε επίγειας δόξας, η Ελισάβετ πιστεύει πως μόνο ο άλλοτε κραταιός αυτοκράτορας μπορεί να νιώσει τον πόνο της , καθώς ήταν τα ίδια συναισθήματα που οδήγησαν και εκείνον στην απάρνηση των εγκοσμίων. Τώρα λοιπόν, που αυτός έχει απαλλαγεί από τα δεσμά του κόσμου τούτου και χαίρεται «τη βαθειά γαλήνη του τάφου», τον παρακαλεί να συμμεριστεί τον πόνο της και να τον μεταφέρει στον θρόνο του Κυρίου:

Si l' on répand encore des larmes dans le ciel,

Porte en pleurant mes pleurs aux pieds de l' Eternel!

(S' ancor si piange in cielo, piangi sul mio dolore,

E porta il pianto mio al trono del Signor.)

Πάντα κατά τον Budden, η συγκεκριμένη άρια είναι δομημένη σύμφωνα με τα πρότυπα της Γαλλικής τριμερούς μορφής, χωρίς ωστόσο να περιορίζεται αυστηρά στα δεδομένα αυτής[2550]. Ο G. de Van εξάλλου, αναφερόμενος στην «διαρκή επιθυμία» του συνθέτη για «ποικιλία», καθώς και για «καινούριες, "εκκεντρικές", ή και "παράτολμες" μορφές», και ειδικότερα στην χρήση *στροφικών μορφών*, οι οποίες ήταν «πολύ συνηθισμένες στην Γαλλική Ρομαντική και κωμική όπερα», χαρακτηρίζει ως «ακόμη περισσότερο φιλόδοξη» την εν λόγω «Γαλλική μορφή του τύπου ΑΒΑ΄»˙ θεωρεί δε την συγκεκριμένη άρια («η οποία», όπως επισημαίνει, στην πραγματικότητα περιγράφεται ως μια *σκηνή* [*scène*] στις διάφορες εκδόσεις της όπερας) ως «το πλέον έξοχο παράδειγμα που καθιστά εμφανή τα δραματικά πλεονεκτήματα» που απεκόμισε ο Verdi από τη συγκεκριμένη μέθοδο δόμησης μιας άριας[2551].

Όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, «η αρχική ιδέα» της πρώτης ενότητας της άριας είναι τόσο έντονα χαρακτηριστική και «χειμαρρώδης», που αποκλείει κάθε κίνδυνο απεραντολογίας[2552]. Ειδικότερα, οι παραπάνω στίχοι αποδίδονται από δύο διαφορετικές, «αντίθετες» μουσικές προτάσεις, οι οποίες συνενώνονται στην ίδια μουσική περίοδο, που με τη σειρά της αποτελεί και το εναρκτήριο τμήμα της άριας[2553]. Η πρώτη πρόταση, αντίστοιχα με τους δύο πρώτους στίχους, «είναι απλή και λιτή, στην πρώτη της απόδοση ασυνόδευτη, εκτός από χαμηλόφωνες κρούσεις των τυμπάνων και

[2549] Αυτόθι.
[2550] Αυτόθι. Βλ. και J. Rosselli, ό.π., σελ. 147.
[2551] Ό.π., σελ. 282.
[2552] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 145.
[2553] Αυτόθι.

unisoni των χαμηλότερων χαλκίνων μεταξύ των φράσεων»[2554] (Ricordi, σελ. 561, μ. 7-14). Αντίθετα η δεύτερη, αντίστοιχα με τον 3ο και 4ο στίχο, τοποθετημένη στην περιοχή της Μείζονος Τονικής, πλαισιώνεται από τις απαλές συγχορδίες των εγχόρδων (βιολιά – βιόλες), αλλά και από τις ανάλαφρες, συνοδευτικού κυρίως χαρακτήρα, μελωδικές γραμμές που αποδίδουν τρία φλάουτα. Κοινό δομικό στοιχείο αμφοτέρων των προτάσεων αποτελεί, κατά τον Budden, το γεγονός ότι «βασίζονται σ' έναν αρπισμό», ο οποίος στην δεύτερη κινείται ανιόντως, ενώ στην πρώτη, κατιόντως˙ όμως ο μελετητής επισημαίνει παράλληλα το ότι «αμφότερες διακόπτουν το συγχορδιακό τους περίγραμμα με μια μελωδική καμπύλη, η οποία ωστόσο παρουσιάζει μια πολύ λεπτή συγγένεια με το μοτιβικό πλέγμα των τεσσάρων φθόγγων, που τόσο συχνά παρατηρείται σε πολλά σημεία στην όπερα»[2555]. Παράλληλα ο συγγραφέας επισημαίνει και την παρουσία ενός μοτιβικού σχήματος αποτελουμένου από τρεις φθόγγους στις λέξεις «néant» και «encore» αντίστοιχα, το οποίο σχήμα, αν και εμφανιζόμενο «σε διαφορετικό σημείο στην κάθε φράση», μοιάζει να λειτουργεί ως «ερώτηση» και «απάντηση»: «οι αμφιβολίες της Ελισάβετ», όπως απηχούνται στην πρώτη πρόταση, «αντικρούονται στην δεύτερη μέσα από μιαν έκφραση πίστης – στον εαυτό της, στον έρωτα ή στον Θεό, ελάχιστα ενδιαφέρει». Πάντα κατά τον Budden, «αμφότερες οι μουσικές ιδέες καλύπτουν μια ευρεία φωνητική έκταση, όμως η δεύτερη σταθερά υπερβαίνει την πρώτη σε ζωτικής σημασίας σημεία, ωσάν να καταδεικνύει τον θρίαμβο της θέλησης ενάντια στην απόγνωση»[2556].

Ο W. A. Herrmann εξ ετέρου, θεωρεί πως η συγκεκριμένη «μεγάλη άρια» της Ελισσάβετ είναι εξ επόψεως μορφής δομημένη κατά κάποιο τρόπο ανάλογα με το "Ritorna vincitor" της Aida. Η επισήμανσή του αυτή είναι όντως αξιόλογη, αρκεί, ασφαλώς, να ενσωματωθούν σε αυτήν οι μορφολογικές αναλύσεις των δύο κομματιών από τους νεώτερους μελετητές, καθώς πολύ εύστοχα ο εν λόγω μελετητής αναφέρεται στα κοινά στοιχεία που συνδέουν τις δύο ηρωίδες: και οι δύο είναι να επιλέξουν ανάμεσα στην αγάπη και στο καθήκον, και οι δύο είναι φυλακισμένες, η Aida σαν σκλάβα των εχθρών της πατρίδας της, η Ελισσάβετ ως η σύζυγος ενός σκληρού βασιλιά τον οποίο δεν αγαπάει, ενώ και οι δύο επιθυμούν να επιστρέψουν στις πατρίδες τους[2557]. Στην επισήμανσή του αυτή ωστόσο θα προσθέταμε και τον καταλυτικό, «λυτρωτικό» ρόλο που διαδραματίζει για την κάθε ηρωίδα η θρησκευτική πίστη, καθώς και οι δύο καταλήγουν να εναποθέσουν τον πόνο τους στα χέρια του Θεού.

Η εκφραστικότητα της ορχηστρικής συνοδείας και η σπουδαιότητά της για την απόδοση των συναισθημάτων της ηρωίδας αναδεικνύονται ακόμη περισσότερο κατά την απόδοση του 4ου στίχου, όπου και η «παράκληση» της ηρωίδας: η λεπτότητα της ορχηστρικής γραφής ξεπερνά τώρα κάθε προηγούμενο, με το παραπάνω *trio* να «αγκαλιάζει» κυριολεκτικά τη φωνή της Ελισάβετ, συνοδεύοντας αυτήν με λιτές αλλά και περίτεχνες μελωδικές κινήσεις ως την πτώση. Ανάλογης σημασίας και ο ρόλος του

[2554] Αυτόθι, σελ. 146.

[2555] Αυτόθι. Βλ. και του ιδίου, «Don Carlos: the four-note matrix», ό.π., σελ. 34, όπου ο συγγραφέας «διερωτάται» αν η «λανθάνουσα» αυτή παρουσία του συγκεκριμένου μοτίβου θα μπορούσε να εκληφθεί ως «μια αναφορά στα όσα έχουν προηγηθεί, πιθανόν στον εφιάλτη τον οποίο η πνευματική υπεροχή που πρόσφατα έχει αποκτήσει η ηρωίδα, έχει πλέον υπερνικήσει» . Στην παρουσία του συγκεκριμένου μοτίβου βασίστηκε προφανώς και ο F. Noske, προκειμένου να εντάξει την παρούσα άρια στην υπ'αυτού καταρτισθείσα μακρά λίστα «παραδειγμάτων» από την όπερα τα οποία περιέχουν το πρώτο από τα «δύο χαρακτηριστικά μοτιβικό σχήματα» τα οποία, κατ' αυτόν, κυριαρχούν στην παρτιτούρα («Don Carlos: The Signifier and the Signified», ό.π., σελ. 299, 300).

[2556] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 146.

[2557] Ό.π., σελ. 184.

φαγκόττου, που με ανάλογη λεπτότητα (*ppp*) συνεισφέρει την υποκείμενη 3η της μελωδίας. Περαιτέρω, η συγχορδία της Δεσπόζουσας με εβδόμη μαζί με έκτη, αποδιδόμενη τεχνηέντως από έναν ιδιότυπο συνδυασμό ξυλίνων πνευστών (όμποε – κλαρινέττο – φαγκόττο) με τα βιολοντσέλλα στον έναν «ρόλο» και του τρέμολο των λοιπών εγχόρδων στον άλλον, οδηγεί σε μια δυναμική επανάληψη της φράσης, που χαρακτηρίζει μια κάπως απότολμη κορύφωση στο μέσον της, με την εκτίναξη της μελωδίας σε ένα εκτενές αλλά και μεγαλόπρεπο (*grandioso*) Λα4 δίεση. Ο διπλασιασμός της μελωδίας από τα ξύλινα πνευστά είναι τώρα συνεχής, ενώ λίγο πριν την κορύφωση καλούνται να συμπράξουν τα κόρνα, καθώς και τα τύμπανα (τρέμολο)[2558] [Ricordi, σελ. 562-564, μ. 2].

Η παραπάνω περίοδος απαρτίζει και το τρίτο και τελευταίο τμήμα της άριας: η Ελισάβετ, έχοντας αναπολήσει ευχάριστες στιγμές από το παρελθόν, «αποχαιρετά θερμά τα νεανικά της όνειρα, λαχταρώντας τώρα μόνο τον θάνατο»[2559]. Κατανοώντας ο συνθέτης πως πρόκειται για «την προσευχή ενός αγνωστικιστή, που είναι αναγκασμένος να στρέφει τη σκέψη του στις αναμνήσεις του παρελθόντος, αλλά και στην παρούσα κατάσταση»[2560], δράττεται της ευκαιρίας να πλαισιώσει την επανάληψη της αρχικής περιόδου με μια περισσότερο δυναμική ενορχήστρωση: η αρχική πρόταση ακούγεται τώρα «ενισχυμένη από επαναλαμβανόμενες συγχορδίες σε δέκατα έκτα, αποδιδόμενες από τις κορνέτες και τα τρομπόνια»[2561], ενώ για τη δεύτερη επινοεί μιαν ακόμη περισσότερο λεπτή και αισθησιακή ορχηστρική συνοδεία, με την ομάδα των εγχόρδων να προσφέρει τον «καλύτερό της εαυτό» –πρώτα και δεύτερα βιολιά μοιρασμένα (divisi) σε τρέμολο και pizzicato, φλάουτα και 1ο κλαρινέττο σε αρπισμούς, όμποε σε ενίσχυση του pizzicato των εγχόρδων, 2ο κλαρινέττο, φαγκόττο και βιολοντσέλλο (*pizz.*) σε ρόλο μπάσσου – όλα παιγμένα *ppp*! (Ricordi, σελ. 574, μ. 6 – σελ. 579, μ. 2).

Ένα ξαφνικό *stringendo* βασισμένο σε μια συγχορδία «Γερμανικής 6ης» και με την Ελισάβετ να επαναλαμβάνει για άλλη μια φορά φράσεις από το 1ο τετράστιχο, η άρια οδηγείται σε αυτό που κατά τον Budden «θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα υποκατάστατο πτώσης: τρία μέτρα ελεύθερης απαγγελίας "a piacere" που μοιάζει να τα αγγίζει μια ανάλαφρη ορχηστρική συνοδεία»[2562], με την Ελισάβετ να απευθύνει για τελευταία φορά την ολόθερμη προσευχή της.

3.5. Το περί δικαίου αίσθημα των ανθρώπων και η δικαιοσύνη του Θεού

[2558] Αναφερόμενος ο G. de Van αφ' ενός στην «αλεξανδρινή ομοιοκαταληξία a a b b» και των έξι στροφών που απαρτίζουν την άρια και συνοψίζοντας αφ' ετέρου τη μορφή του εν λόγω «πρώτου τμήματος (A)» της άριας ως απαρτιζομένη «από 5X4 μέτρα στο σχήμα a1 a2 b c1 c2», καθώς και τη χρήση σ' αυτό της «χαρακτηριστικής για την μορφή της ρομάντσας» κίνηση από ελάσσονα σε μείζονα (κάνοντας λόγο στη συνέχεια και για την ποικιλία στη μουσική απόδοση των στροφών 2-5 στο ενδιάμεσο [B] τμήμα), αναγνωρίζει στην αντίθεση αυτή τον τρόπο με τον οποίο η μουσική «υπερισχύει πλήρως έναντι της μονότονης μετρικής παρουσίας» (ό. π., σελ. 283).

[2559] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 147.

[2560] Αυτόθι, σελ. 146.

[2561] Αυτόθι.

[2562] Αυτόθι, σελ. 147.

3.5.1. Το αίτημα της δικαιοσύνης σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων.

3.5.1.1. *I DUE FOSCARI*

Atto Primo. Scena, Coro e Cavatina Lucrezia
Ricordi, n.d.[1885]. Plate 42307. http://imslp.org/wiki/File:PMLP68963-foscari.pdf.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο Πρώτο Μέρος της παρούσης διατριβής (βλ. άνωθι, σελ. 78), οι τρεις κεντρικοί ήρωες της συγκεκριμένης όπερας – ο δόγης Francesco Foscari, ο γιος του Jacopo και η Lucrezia Contarini, σύζυγος του Jacopo – αποτελούν τα θύματα ενός απάνθρωπου, απολυταρχικού πολιτικού συστήματος, που με πρόσχημα την επιβολή της δικαιοσύνης, διαπράττει ακόμη και ακρότητες, καταπατώντας την ανθρώπινη αξιοπρέπεια και καταστρέφοντας ανθρώπινες υπάρξεις. Ταυτόχρονα, μέσα από το κείμενο του λιμπρέττου και την πλοκή και εξέλιξη του δράματος, καθώς είναι ορατός ο κίνδυνος της διάπραξης μιας κατάφωρης αδικίας με την τιμωρία ενός αθώου, αναδύεται και το αμείλικτο ερώτημα των *ορίων* της δικαιοσύνης, ενώ έρχεται στο προσκήνιο και το θέμα των σχέσεων της ανθρώπινης δικαιοσύνης και της δικαιοκρισίας του Θεού.

Μια πρώτη αφορμή για την ανάδειξη των παραπάνω ερωτημάτων δίδεται στην Α΄ Πράξη της όπερας, με την απόφαση του Συμβουλίου των Δέκα για ανανέωση της εξορίας του Jacopo[2563]. Η άφιξη της Pisana, έμπιστης φίλης και ακολούθου της Lucrezia και η γνωστοποίηση από αυτήν στην αγωνιούσα σύζυγο του Jacopo της παραπάνω απόφασης, εξανεμίζει την όποια ελπίδα ενεφύσησε στην καρδιά της ηρωίδας η μόλις προ ολίγου επίκληση της θείας αρωγής. Ταυτόχρονα είναι προφανές ότι εκείνο που προκαλεί την έκρηξη οργής της απελπισμένης συζύγου δεν είναι αυτή καθ' εαυτήν η άδικη απόφαση των Δέκα, αλλά η λήψη της απόφασης ως έκφραση μεγαλοψυχίας του συμβουλίου προς τον γιο του Δόγη: στο άκουσμα της λέξη *clemenza* η ηρωίδα αφήνει να φανεί και πάλι η οργή και η αγανάκτησή της, όπως στην αρχή της Σκηνής. Η γαλήνη που επέφερε μέσα της η προσευχή αποτελεί πλέον παρελθόν˙ δεν αποτελεί παρελθόν όμως η αναφορά της στον Θεό, μόνο που τώρα ως «δικαίωση» θεωρείται η παραδειγματική τιμωρία των αδίκων κριτών, η οποία ελπίζεται να πραγματοποιηθεί στον *ουρανό*:

O patrizi, tremate… l' Eterno
l' opre vostre dal cielo misura…
D' onta eterna, d' immensa sciagura
egli giusto pagarvi saprà.

Η καμπαλέττα με την οποία η ηρωίδα εκφράζει τα συναισθήματα οργής και αγανάκτησής της ενάντια στην πραγματοποιηθείσα κατάφωρη αδικία «είναι εξ επόψεως μορφής νεωτερίζουσα, αρχίζοντας με ένα πέρασμα όμοιο με arioso σε ελάσσονα τονικότητα και ολοκληρώνοντας αποδομούμενη σε μια διακοσμημένη γραφή ελεύθερης μορφής»[2564] (Ricordi, σελ. 32, μ. 15 – σελ. 33, μ. 6). Αναφερόμενος ο A. Basevi ειδικότερα στην απόδοση του πρώτου από τους παραπάνω στίχους, θεωρεί πως πρόκειται για «μια από εκείνες τις ιδιαίτερα δημοφιλείς ορμητικές [*di slancio*]

[2563] Αναφορικά με το υπόβαθρο πάνω στο οποίο βασίζεται η πλοκή της όπερας, βλ. άνωθι, σελ. 59-60.
[2564] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 81.

περιόδους», ενώ εξαίρει και την αίσθηση που «δημιουργείται εδώ με τη μετάβαση από την Ρε ελάσσονα σε μια μείζονα συγχορδία με εβδόμη και με θεμέλιο το Ρε, που λύνεται άμεσα σε μια συγχορδία με θεμέλιο το Σολ»[2565] (Ricordi, σελ. 33, μ. 7-8). Τον ορμητικό (*con impeto*) χαρακτήρα της καμπαλέττας επισημαίνει και ο W. Berger, χαρακτηρίζοντας μάλιστα αυτήν ως «τόσο άγρια, όπως κάθε κομμάτι του Nabucco»[2566].

Σύμφωνα με τον Budden, από τα δυο τετράστιχα που ακολουθούν την «ανακοίνωση» της Pisana, μόνο το παραπάνω δεύτερο «προσφέρει το κατάλληλο υλικό για την καμπαλέττα»[2567]: είναι, θεωρούμε, εμφανές, ότι και στην παρούσα περίπτωση ο συνθέτης εστιάζει κυρίως στις μεταφυσικές αναφορές της ηρωίδας, στην κρυφή της ελπίδα για δικαίωση, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, «πέραν του κόσμου τούτου». Η μουσική της καμπαλέττας ωστόσο, «κατανοείται» πλήρως μόνο σε σχέση με εκείνη της απόδοσης του πρώτου τετράστιχου, κυρίως εξ επόψεως τονικού πλαισίου: η τονικότητα της Σολ μείζονος, ως η τονική μείζων του *Allegro moderato*, υπεμφαίνει μια «ηρωική» μεταστροφή στην ψυχολογία της ηρωίδας, την ψυχική της εκτόνωση έπειτα από τα παράπονα και τις «απορίες» που εξέφρασε στο άκουσμα της καινούργιας καταδίκης του συζύγου της. Το ίδιο απηχεί τη μεταβολή αυτή της διάθεσής της και η μικρή επιτάχυνση του ρυθμού, την οποία καθιστά αισθητή το σχήμα της ορχηστρικής συνοδείας. Τέλος, η διαμόρφωση συμμετρικού μουσικού λόγου και σαφούς μελωδικής γραμμής στην καμπαλέττα, σε αντίθεση με το μάλλον «ασύμμετρο» *declamato*, αποτελούμενο από μια πεντάμετρη και μια τετράμετρη φράση, σηματοδοτεί την απόφαση της Lucrezia να αγωνιστεί σθεναρά (*con impeto*) ενάντια στην ανθρώπινη αδικία, με όπλα τη δικαιοσύνη του Θεού, αλλά και τον φόβο της μέλλουσας κρίσης.

Όπως έχουμε ήδη επισημάνει παραπάνω, η μελωδική γραμμή της καμπαλέττας περιέχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά αντίστοιχων κομματιών της πρώτης περιόδου της συνθετικής δημιουργίας του Verdi: κίνηση της μελωδίας σε όλη την έκταση της φωνής του σολίστ, «άλματα» μεταξύ φθόγγων διαφορετικών περιοχών, συχνές συγκοπές του ρυθμού και κυρίως δεξιοτεχνικά περάσματα αυξημένων απαιτήσεων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ωστόσο η αρμονική επεξεργασία των δυο τελευταίων στίχων, με το πέρασμα στη μείζονα τονικότητα που ορίζει η βαρυμμένη III βαθμίδα (Σι ύφεση), χάρη στην οποία εξαίρεται δεόντως η περιεχομένη στους παραπάνω στίχους προαναγγελία της παραδειγματικής τιμωρίας των αδικούντων (Ricordi, σελ. 34, μ. 3-4).

Στο καθιερωμένο ritornello «η πρώτη μελωδική περίοδος, η οποία προηγείτο του στίχου "O patrizi", παραλείπεται», κάτι που ο συνθέτης έπραξε και στην άρια της σοπράνο στο finale της Β΄ Πράξης των *Λομβαρδών*, όπου η καμπαλέττα δεν επαναλαμβάνεται από την αρχή[2568]. Η χορωδία παρεμβαίνει και πάλι, επαναλαμβάνοντας – εις μάτην – τις ελπιδοφόρες παραινέσεις των ακολούθων προς την ηρωίδα ώστε να ελπίζει σε μια τελική αίσια έκβαση των πραγμάτων.

[2565] Ό.π., σελ. 65.
[2566] Ό.π., σελ. 124.
[2567] *The Operas…*Vol. 1, ό.π., σελ. 185.
[2568] Basevi, ό.π., σελ. 65.

Atto Secondo. Scena e Terzetto Lucrezia, Jacopo e Doge
Edwin F. Kalmus, n.d.[1985]. Catalog A 8144.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68963-Verdi_-_I_due_foscari_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Η άφιξη του Δόγη στο κελί του Jacopo Foscari έρχεται να παρατείνει για λίγο τις στιγμές χαράς και ανακούφισης που μόλις έζησε ο άτυχος σύζυγος στην αγκαλιά της γυναίκας του. Παράλληλα, έχοντας ο ίδιος τη σκέψη του στραμμένη στην επώδυνη εξορία, σπεύδει να αναζητήσει την πατρική ευλογία ως εφόδιο για τη δοκιμασία που τον περιμένει. Ο καταπονημένος από τις πολλαπλές δοκιμασίες Δόγης ωστόσο, δεν αρκείται στην πολυπόθητη ευλογία. Η σκέψη του φαίνεται να ακολουθεί ίδια βήματα με εκείνην της γυναίκας του γιού του στην Α΄ Πράξη του έργου. Ανταποκρινόμενος κατ' αρχάς στο αίτημα του Jacopo προβαίνει στον ύστατο πατρικό εναγκαλισμό του παιδιού του, λίγο πριν το αποχωριστεί για πάντα˙ ευλογώντας τον όμως και κάνοντας μνεία της αθωότητάς του, αναθέτει την προστασία του στον Υπέρτατο Δικαστή:

il giudice supremo

protegga l' innocente…

Το αξίωμά του και η θέση του ως θεματοφύλακα των νόμων της Βενετίας ωθεί τον Francesco Foscari να θεωρεί την εξορία του γιού του παρ' ότι κατάφωρα άδικη, ως αναπόφευκτη. Δεν παύει όμως να πιστεύει στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης, προσδοκώντας όμως και αυτός την πραγμάτωσή της *πέραν του κόσμου τούτου*, και συνεπώς χωρίς αυτή να έχει «προσωρινό» χαρακτήρα:

Dopo il terreno esilio

giustizia eterna v' è

ενώ στην ολοκλήρωση του αποχαιρετιστήριου λόγου του διακρίνουμε και έναν *εσχατολογικό* τόνο, έκφραση της ανάγκης του ως πατέρα να συμπαρευρεθεί με το παιδί του ενώπιον της θείας δικαιοσύνης, συμμετέχοντας στη δικαίωσή του:

Al suo cospetto, o figlio,

comparirai con me.

Παρά το γεγονός ότι και ο Δόγης, όπως και η Lucrezia στην Α΄ Πράξη, εναποθέτει την αποκατάσταση της αδικίας και τη λύτρωση του Jacopo στο «επέκεινα», θεωρώντας αμφότερα ως έργο ενός δικαστή υπεράνω των ανθρωπίνων δεδομένων, οι διαφορές στο ύφος των δύο ηρώων είναι εμφανείς˙ είναι δε αυτές που καθιστούν τον γέροντα Francesco εξισορροπητικό παράγοντα στο δράμα τόσο του Jacopo όσο και της οικογενείας του.

Οι διαφορές αυτές αναδεικνύονται πρώτιστα μέσα από τη μουσική απόδοση του μέρους του Δόγη στο Τερτσέττο που ακολουθεί την είσοδό του στη Σκηνή: καθώς από τον λόγο του ήρωα απουσιάζει κάθε έκφραση οργής ή επιθυμίας για εκδίκηση, η μελωδική του γραμμή εξελίσσεται με χαρακτηριστική ηρεμία και εντός της πλέον κατάλληλης περιοχής της φωνητικής έκτασης του βαρυτόνου, ενώ η αναφορά στον υπέρτατο και υπερκόσμιο δικαστή, καίριας σημασίας για την ψυχολογία του ήρωα,

εξαίρεται δεόντως, με μια ήπια κλιμάκωση στο Φα^3 στον τονισμό της λέξης *supremo*[2569].

Κατά τον A. Basevi η μελωδία του Francesco Foscari, διαφορετική εκείνης του Jacopo, αποτελείται από δύο περιόδους, «ενώ στη συνέχεια ο Δόγης, τραγουδώντας σε τρίτες με τον τενόρο, επαναλαμβάνει την τελική *di slancio* περίοδο εκείνου»[2570]. Η πρώτη από τις παραπάνω περιόδους ανήκει εξ ολοκλήρου στην κύρια τονικότητα, ενώ η αρμονική επεξεργασία του πρώτου τετραμέτρου της δεύτερης παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς η προσδοκία για λύτρωση από τα δεινά του παρόντος κόσμου υπογραμμίζεται με τη χρήση παρενθετικών Δεσποζουσών, όμοια με την αντίστοιχη προηγηθείσα φράση του Jacopo. Η ορχηστρική συνοδεία επιτελεί εξίσου σημαντικό ρόλο, με τον ήχο της άρπας να εξαίρει τον λυρικό χαρακτήρα της μελωδικής γραμμής, απηχώντας τη γαλήνη και την ψυχική ανάταση που επικρατεί στις ψυχές πατέρα και γιού κατά τη στιγμή του αποχαιρετισμού τους. Ταυτόχρονα ο ήχος από τα δυο κλαρινέττα συνδυαζόμενος με το pizzicato των εγχόρδων, συμβάλλει στην ανάδειξη της παραπάνω αρμονικής επεξεργασίας, προσδίδοντας στη Σκηνή και έναν μελαγχολικό τόνο[2571] (Kalmus, σελ. 80, μ. 4 – σελ. 85, μ. 2).

Η είσοδος της Lucrezia έρχεται να προσδώσει μια διαφορετική χροιά στο σύνολο. Η ηρωίδα και στην παρούσα φάση του δράματος δεν αρκείται στη λύτρωση του αγαπημένου της «στον ουρανό». Εκείνο που κατ' εξοχήν προσδοκά είναι η παραδειγματική τιμωρία των ενόχων κατά τη μέλλουσα κρίση, οπότε και θα αποκαλυφθεί τόσο η ενοχή, όσο και η αθωότητα ενός εκάστου. Περαιτέρω η ηρωίδα αναφέρεται στην προσδοκώμενη «ημέρα της κρίσης» περιγράφοντας αυτήν ως πλήρη φοβερών συμβάντων:

(*Di questo affano orrendo*
farai vendetta, oh cielo,
quando nel dì tremendo
si squarcerà il gran velo,
e scoprirà ogni ciglio
il giusto, il reo qual è!)

Ως εκ τούτου η απόδοση των παραπάνω στίχων πραγματοποιείται με μουσική αισθητά διαφοροποιημένη εκείνης των δυο ανδρών. Η μελωδική γραμμή της Lucrezia, περίτεχνα επεξεργασμένη, με συχνές παύσεις, λεπτές ρυθμικές υποδιαιρέσεις και περιοδικά κορυφούμενη στο Σι^4 ύφεση, αποδίδει με γλαφυρό τρόπο το πορτραίτο της αδιάλειπτα ταραγμένης συζύγου[2572]. Ο Basevi κάνει λόγο για «σπασμένο, ασθμαίνοντα

[2569] Κατά τον J. Budden, «πιθανόν για κάποιο συγκεκριμένο λόγο η στροφή του Δόγη περιέχει μιαν ασυναίσθητη υπόμνηση μιας από τις αγαπημένες μελωδίες του Verdi, το "No, non ti son rivale" από το *La Straniera* του Bellini» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 193).

[2570] Ό.π., σελ. 67.

[2571] Πρβλ. «Για άλλη μια φορά κάποιος μένει έκπληκτος από την λεπτότητα της ενορχήστρωσης – τα δύο κλαρινέττα μόνα σε τρίτες με υπόβαθρο το pizzicato των εγχόρδων, […], τους απαλούς αρπισμούς της άρπας που αρχίζουν με την είσοδο του Δόγη και συνεχίζουν μέχρι το τέλος του μέρους˙ και πάνω απ' όλα την παντελή απουσία των διπλασιασμών ρουτίνας» (J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 193).

[2572] Λαμβάνοντας αφορμή από το ύφος της συγκεκριμένης μελωδικής γραμμής της Lucrezia, αλλά και εκείνης του Jacopo στην αρχή του συνόλου, ο J. Budden θεωρεί το παρόν τερτσέττο ως «προάγγελο» του κουαρτέττου στη Γ΄ Πράξη του *Rigoletto*. (Επιπροσθέτως ως

ρυθμό, για τον οποίο ο Verdi έδειχνε συχνά ιδιαίτερη προτίμηση», ενώ στην «κίνηση» (*mossa*) της μελωδίας της, η οποία, όπως επισημαίνει, «αποτελείται από μια περίοδο και μόνο», διακρίνει «ένα δείγμα μουσικού τονισμού εκτός της φυσιολογικής του θέσης»[2573]. Παράλληλα ο συνθέτης προβαίνοντας στο σημείο αυτό σε μιαν υποτυπώδη αντιστικτική επεξεργασία, επιτυγχάνει να τονίσει τη διαφορά στην ψυχολογία ανάμεσα στους δυο Foscari αφ' ενός και στην απεγνωσμένη Lucrezia αφ' ετέρου με την αντιπαράθεση της μελωδικής γραμμής της με εκείνες των δυο ανδρών: είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η φωνή του Jacopo «συνενώνεται» τώρα με εκείνην του πατέρα του, κυρίως σε διαστήματα 3ης, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα είδος «αντιμελωδίας», που λειτουργεί άλλοτε ως μίμηση της γραμμής της soprano και άλλοτε συμπληρώνοντας το κενό που δημιουργείται σε μεγάλες αξίες εκείνης. Περαιτέρω στην αρχή της δεύτερης στροφής, όπου και η αναφορά της ηρωίδας στην αποκάλυψη του πραγματικού προσώπου καθενός κατά τη μέλλουσα κρίση, παράλληλα με την συνθετότερη αντιστικτική επεξεργασία συντελείται και μια εξόχως ενδιαφέρουσα τονική μεταβολή: στο αντίστοιχο σημείο όπου η διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών προσέδιδε έναν νοσταλγικό τόνο στα λόγια του Δόγη, η μετατροπία στην απομακρυσμένη τονική περιοχή που ορίζει η βαρυμμένη III βαθμίδα εξαίρει ακόμη πιο πειστικά τις προσδοκίες της Lucrezia και το χάσμα που τη χωρίζει εξ επόψεως «πίστης» από τους οικείους της και τον σύζυγό της (Kalmus, σελ.85, μ. 3 – σελ. 91, μ. 2).

Τέλος, αφού όλοι «επαναλάβουν την [αρχική] *di slancio* περίοδο ταυτόχρονα και fortissimo» (έπειτα από έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας), «το υπέροχο αυτό κομμάτι ολοκληρώνεται άμεσα έπειτα από μια πτωτική φράση»[2574].

Atto Terzo. Scena ed Aria Jacopo
Edwin F. Kalmus, n.d.[1985]. Catalog A 8144.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68963-Verdi_-_I_due_foscari_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Η στιγμή του αποχαιρετισμού του Jacopo Foscari προς τη Lucrezia Contarini είναι η στιγμή της ύστατης δοκιμασίας, της υπέρβασης των ορίων της ανθρώπινης αντοχής. Με φόντο το σύμβολο της άτεγκτης δικαιοσύνης και της «υποδειγματικής» εφαρμογής της, για τον ήρωα περιττεύει οποιαδήποτε αναφορά σε μια δικαιοσύνη πέραν της ανθρωπίνης. Πολύ περισσότερο στερείται νοήματος γι' αυτόν κάθε έκφραση επιθυμίας για εκδίκηση, για τιμωρία των ενόχων αδίκων κριτών του. Θεωρώντας ωστόσο τον εαυτό του ως αθώο, ολοκληρώνει την άρια του αποχαιρετισμού του προσφέροντας την αγάπη του προς όλους και ευχόμενος τη συνάντηση με τα αγαπημένα του πρόσωπα στον ουρανό:

A lor di me favella,

di' che innocente io sono,

στοιχείο του παραλληλισμού θα επισυνάπταμε και την ταυτόσημη μεταβολή της [ταυτόσημης!] αρχικής τονικότητας στο μ. 40 στην ίδια τονικότητα). Επισημαίνει ωστόσο ο αναλυτής και την «ομοιόμορφη διάθεση» του παρόντος συνόλου ως προς τη μουσική απόδοση των χαρακτήρων, εστιάζοντας κυρίως στην ήπια μελωδική απόδοση των «απειλών» της ηρωίδας, σε αντίθεση με την περιγραφή «τεσσάρων προσωπικοτήτων, τεσσάρων διαφορετικών κόσμων συναισθημάτων» στη μουσική του κουαρτέττου της μεταγενέστερης όπερας του συνθέτη (αυτόθι, σελ. 192-193).

[2573] Ό.π., σελ. 67.

[2574] Αυτόθι.

che parto, che perdono,

che ci vedrem lassù.

Η «απάντηση» της Lucrezia είναι σαφώς περισσότερο φορτισμένη συγκινησιακά, όμως απουσιάζει τώρα από τον λόγο της οποιοσδήποτε υπαινιγμός αντεκδίκησης. Φανερά καταβεβλημένη και εξουθενωμένη, στη σκιά και αυτή του φοβερού «Λέοντα της δικαιοσύνης», περιορίζεται στο να ζητεί από τον Θεό το τέλος της επίγειας ζωής της:

Cielo, s' affretti al termine

la vita mia penosa!

Οι τελευταίες στιγμές του ήρωα αποδίδονται μέσα από ένα μουσικό «πολύπτυχο», με κεντρικό μέρος την άρια Jacopo. Ο A. Basevi θεωρεί πως το ενδιαφέρον του κομματιού επικεντρώνεται στη μορφή του[2575], ενώ ο Budden χαρακτηρίζει αυτό ως «ένα μίγμα ρομάντζας, ντουέττου και concertato»[2576], « τυπικό δείγμα των υβριδικών μορφών που μπορεί να βρει κάποιος στο *I Due Foscari*»[2577], καθώς «η είσοδος της Lucrezia έπειτα από την πρώτη πτώση δίδει σε αυτήν τον χαρακτήρα ενός "ανόμοιογενούς" ντουέττου»[2578]. Η μελωδική γραμμή της άριας διακρίνεται για τον μελαγχολικό της χαρακτήρα, ο οποίος γίνεται άμεσα αισθητός και χάρη στη διακριτική ορχηστρική συνοδεία, που περιορίζεται κατά βάση σε ένα τυπικό συνοδευτικό σχήμα. Η προσδοκία της ουράνιας δικαίωσης και της αγαπητικής συνεύρεσης διακρίνεται ιδιαίτερα, καθώς η απόδοση του σχετικού στίχου συνδυάζει την αρμονική πτώση με μια ιδιαίτερα εκφραστική μελωδική *καντέντσα* (Kalmus, σελ. 43-44). Αντίθετα η υπαρξιακή αγωνία της Lucrezia, αλλά και η σπουδή της προς τον θάνατο, έντονα αποτυπωμένες στην παρεμβαλλόμενη τετράμετρη φράση της, καθιστούν αναγκαία μια ουσιαστικότερη συμμετοχή της ορχήστρας: τις απεγνωσμένες εκκλήσεις της προς τον ουρανό φορτίζει συγκινησιακά ο διπλασιασμός της μελωδικής της γραμμής από τα ξύλινα πνευστά, ενώ το τρέμολο των εγχόρδων και των τυμπάνωνστο επίπεδο της συνοδείας απηχεί πειστικά την ταραγμένη ψυχή της (Kalmus, σελ. 45-46).

Καθώς το τέλος εγγίζει, με τον αδυσώπητο Lorendano να απαιτεί την άμεση αναχώρηση του Jacopo, θα ανέμενε κανείς μια κλιμάκωση της έντασης. Αντικρίζοντας ωστόσο ο γιος του Δόγη τον εχθρό του και ευρισκόμενος ένα βήμα προ του τέλους, βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει για άλλη μια φορά την ελπίδα και ευχή του για μια λύτρωση στον ουρανό, άρρηκτα συνδεδεμένη με την από κοινού παρουσία των αγαπημένω του προσώπων:

In cielo un giorno avremo

merce' di tal dolor.

Οι παραπάνω στίχοι αποδίδονται με «μιαν άλλη, οκτάμετρη περίοδο, η οποία επαναλαμβάνεται fortissimo από τις πέντε φωνές με τη χορωδία σε ρόλο αρμονικής συνοδείας»[2579]. Εστιάζοντας ο συνθέτης στην ευγενική ψυχή του ήρωα και κυρίως

[2575] Ό.π., σελ. 68.
[2576] *Verdi*, ό.π., σελ. 188.
[2577] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 196.
[2578] Αυτόθι.
[2579] Basevi, ό.π., σελ. 68.

στην ελπίδα του αυτή, εισάγει στη μουσική την περιοχή της Μείζονος Τονικής, ενώ η προσέγγιση του θανάτου – επανειλημμένα ο ίδιος έχει ακουστεί να ομολογεί πως η ζωή μακριά από τα αγαπημένα του πρόσωπα ισοδυναμεί γι' αυτόν με θάνατο – κάνει τη φωνή του να «εξαϋλώνεται», κάτι που γίνεται αισθητό με τη συνοδεία της μελωδικής γραμμής του από την άρπα και τις διακριτικές των ξυλίνων πνευστών[2580] (Kalmus, σελ. 50-53).

Οι δύο τελευταίοι στίχοι ωστόσο επαναλαμβάνονται σε «μια καινούργια μελωδική περίοδο», η πρώτη φράση της οποίας τραγουδιέται από τον τενόρο. Στη συνέχεια «ολοκληρώνεται με τον καθένα σε ρόλο αρμονικής συνοδείας, ενώ το κομμάτι τελειώνει με μια μικρή πτωτική ενότητα»[2581] (Kalmus, σελ. 54-58). Κατά τον Budden, «η κατανομή της τελευταίας μελωδίας ανάμεσα σε σολίστ και σύνολο δημιουργεί μιαν αίσθηση υπέρτατης απλότητας και αυθεντικότητας», χάρη στην οποία «η σκηνή κλιμακώνεται σε μικρογραφία ενός finale»[2582], οδηγώντας σε ένα γενικό ξέσπασμα καθώς ο Jacopo παίρνει το δρόμο της εξορίας.

3.5.1.2. *MACBETH*

Atto Quarto. Scena ed aria Macduff.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70].Catalog A 3177. Atto Quarto
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Του χορωδιακού των εξορίστων Σκωτσέζων στην αρχή της Δ΄ Πράξης της συγκεκριμένης όπερας έπεται η «ευγενική αλλά και μελαγχολική άρια του Macduff "Ah, la paterna mano"»[2583], κοινή για αμφότερες τις εκδοχές της όπερας[2584]. Το κείμενο του λιμπρέττου, αποτελούμενο από τρία τετράστιχα με επτασύλλαβους στίχους (*settenarii*)[2585] απηχεί τη βαθειά θλίψη του Σκωτσέζου ευγενούς για τον φρικτό θάνατο της γυναίκας και των παιδιών του από τον τύραννο Macbeth, ενώ ο ήρωας μέμφεται εαυτόν για την ολιγωρία που επέδειξε μπροστά στην επερχόμενη απειλή.

Στην τρίτη στροφή ωστόσο, ταυτόσημη με τους στ. 231-235 της 3ης Σκηνής της Δ΄ Πράξης του Σαιξπηρικού δράματος, ο απελπισμένος σύζυγος και πατέρας στρέφει τη σκέψη του προς τον Ουρανό. Πιστεύοντας στη δικαιοκρισία του Κυρίου, ζητεί από Αυτόν να τον φέρει πρόσωπο με πρόσωπο με τον απαίσιο τύραννο˙ αν, ωστόσο, δεν καταφέρει ο ίδιος να τον τιμωρήσει παραδειγματικά, τότε τον αφήνει στη χάρη και στο έλεος του Υψίστου:

[2580] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 196.
[2581] Basevi, ό.π., σελ. 68.
[2582] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 196.
[2583] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 160.
[2584] Όπως αναφέρει ο Budden, «σε επιστολή του προς τον L. Escudier με ημερομηνία 3 Φεβρουαρίου 1865 ο Verdi κάνει λόγο για "επανεπεξεργασία και ενορχήστρωση" της άριας του τενόρου. Ωστόσο η Παρισινή παρτιτούρα καθιστά σαφές πέρα από κάθε αμφιβολία πως οι αναθεωρήσεις αφορούν στα τρία πρώτα μέτρα του recitativo και μόνο. Κατά τα λοιπά το κομμάτι είναι το αυτό για την εκδοχή του 1847 καθώς και για εκείνην του 1865» (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 307. Το πλήρες κείμενο της επιστολής βλ. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 161, καθώς και David Rosen & Andrew Porter [επιμ.], *Verdi' s Macbeth, A Sourcebook*, ό.π., σελ. 97-98, όπου ο εκδότης κάνει λόγο για *αναπροσαρμογή των πέντε πρώτων μέτρων του εισαγωγικού recitativo*, «απαραίτητη λόγω της μεταβολής της τονικότητας από το προηγηθέν χορωδιακό»).
[2585] F. Della Seta, ό.π., σελ. 70.

Trammi al tiranno in faccia,

Signore! e s' ei mi sfugge,

Possa a colui le braccia

Del tuo perdon aprir.[2586]

Ανήκοντας η συγκεκριμένη άρια στο καθιερωμένο στυλ της ρομάντσας της εποχής του 1847[2587], ακολουθεί εξ επόψεως τονικού πλαισίου το σχήμα «ελάσσονος-μείζονος», με τη μετάβαση να συντελείται στην τελευταία στροφή, ενώ μέσα από την όλη μελωδική και αρμονική επεξεργασία του συγκεκριμένου τετράστιχου διαφαίνεται η πρόθεση του συνθέτη να καταδείξει την βαθύτατα ευγενική φυσιογνωμία του ήρωα, εκφραζομένη μέσα από μια ανάλογη θρησκευτική πίστη. Σημείο κορύφωσης, ο τρίτος στίχος, με τον Macduff να εμπιστεύεται τελικά την τύχη του φοβερού του αντιπάλου στα χέρια του Θεού, συγκαταβαίνοντας ακόμη και σ' αυτήν την συγχώρησή του. Η πίστη του αυτή απηχείται με τον καλύτερο τρόπο στην αντίστοιχη μελωδική φράση, με τη φωνή του τενόρου να οδηγείται μέσα από μια εξαιρετικά ήπια, αλλά και ιδιαίτερα εκφραστική μελωδική γραμμή αρχικά σ' ένα εκτενές Φα^3 και να ολισθαίνει στη συνέχεια στο Λα^3 ύφεση, ακριβώς στον τονισμό της λέξης *braccia*, κατ' εξοχήν σύμβολο της αγάπης του Θεού. Ξεχωριστό ενδιαφέρον στη σύντομη αυτή μελωδική ανάπτυξη προσδίδει η αισθητή διαφοροποίηση της αρμονικής επεξεργασίας σε σχέση με τους δύο πρώτους στίχους της στροφής: τη σταθερή εναλλαγή Τονικής-Δεσπόζουσας του πρώτου τετραμέτρου διαδέχεται τώρα μια «απατηλή αλληλουχία»[2588] στην αρχή της φράσης και στη συνέχεια μια διαδοχή δευτερευουσών συγχορδιών με 7^{η} σε σχέση δεσπόζουσας, που οδηγεί σε τελική πτώση.

Ανάλογα ενδιαφέρουσα και η ενορχήστρωση της εν λόγω ενότητας: η ακλόνητη πίστη του ήρωα στη δικαιοκρισία του Θεού και η γαλήνη που δίδει σ' αυτόν διαφαίνεται μέσα από τους απαλούς (*pp*) κρατημένους αρμονικούς φθόγγους από τα κόρνα και το φαγκόττο, ενώ η ψυχική ανάταση και μεταρσίωση του τρίτου στίχου απηχείται από τον εμπλουτισμό της ορχηστρικής συνοδείας με τον διπλασιασμό της φωνής του ήρωα αρχικά από τα βιολοντσέλλα και τέλος από το φλάουτο και το όμποε. Κοινός παρονομαστής οι αρπισμοί από το κλαρινέττο, που κατά τον Budden προσδίδουν ένα χαρακτηριστικό χρώμα στη συμβατική – κατ' αυτόν – ρομάντζα[2589] (Kalmus, σελ. 18, μ. 6 – σελ. 21, μ. 3).

Μια διαφορετική, ιδιαίτερα διεισδυτική θεώρηση της συγκεκριμένης άριας του Macduff μας προσφέρει ο Gary Tomlinson, εξετάζοντας αυτήν στα πλαίσια της εξέλιξης και της διαμόρφωσης της τεχνοτροπίας του συνθέτη και με σημείο αιχμής το συγκεκριμένο τρίτο τετράστιχο. Ως αφορμή της σχετικής μελέτης του ο συγγραφέας θέτει αφ' ενός τη θεώρηση του Abramo Basevi σύμφωνα με την οποία ορόσημο για την απαρχή της νέας περιόδου της Βερντιανής τεχνοτροπίας αποτελεί η *Luisa Miller*, αφ' ετέρου δε την «απάντηση» του Antonio Ghislanzoni λίγα χρόνια αργότερα (1856), αναφορικά με το όριο μεταξύ της πρώτης και δεύτερης «στυλιστικής» περιόδου. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Tomlinson, «ο μετέπειτα στιχουργός της *Aida*», μη

[2586] «*But, gentle heavens, / Cut short all intermission; front to front / Bring thou this fiend of Scotland and myself; / Within my sword' s length set him; if he scape, / Heaven forgive him too!*».

[2587] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 306. Βλ. και Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 109.

[2588] Schoenberg, ό.π., σελ. 27.

[2589] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 306.

δεσμευόμενος από προκαταλήψεις ενάντια στα υπερφυσικά στοιχεία του *Macbeth*, θεωρεί πως «η δεύτερη περίοδος της Βερντιανής δραματουργίας άρχεται από κάποιες σκηνές του *Macbeth* και αναπτύσσεται πλήρως σ' όλες τις όπερες που ίστανται μεταξύ της *Luisa Miller* και της *Traviata*». Αλλά και ο Basevi, συνεχίζει ο μελετητής, δεν παραβλέπει αβασάνιστα τις καλύτερες σελίδες του *Macbeth*, καθώς και άλλων πρώιμων έργων του συνθέτη, θεωρεί δε πως κάποιες όπερες θα πρέπει να θεωρούνται ως μεταβατικές[2590].

Την ερμηνεία του μεταβατικού χαρακτήρα στο στυλ των έργων του Verdi ανευρίσκει ο Tomlinson και πάλι στον Basevi, ο οποίος κάνει λόγο για την ύπαρξη αναλογικά όμοιων κομματιών (*punti d' analogia*) σ' όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας, «τα οποία συγκροτούν την ουσία του Βερντιανού ύφους και αποτελούν έκφραση της ιδιοφυίας του». Περαιτέρω δε θεωρεί ο Tomlinson πως μια σύγκριση τέτοιων κομματιών θα ανεδείκνυε ευθέως πως «πουθενά στο Βερντιανό corpus δεν μπορεί να αναδείξει μια κάποια εντυπωσιακή κίνηση προς τα μπρος με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο, παρά μόνο σε μια σύγκριση του *Macbeth* με τις όπερες που έχουν προηγηθεί»[2591].

Πάντα κατά τον Tomlinson, «το πρώτο και πλέον ευδιάκριτο είδος αντιστοιχίας ευρείας κλίμακας ανάμεσα στις όπερες του Verdi αποτελεί η διαμόρφωση ενός συμβατικού μουσικο-δραματικού σχήματος πάνω σε μια παρόμοια μορφή από μια προηγούμενη όπερα»: έχοντας ο συνθέτης ανταποκριθεί «σε μια συνηθισμένη κατάσταση στο πρότερο λιμπρέττο με μια συμβατική μουσική μορφή, ερχόμενος αντιμέτωπος με μια παρόμοια δραματική κατάσταση σ' ένα άλλο λιμπρέττο, επανέρχεται στην πρότερή του ανταπόκριση», θεωρώντας την ως το ιδιαίτερο εκείνο μουσικό πρότυπο» που θα χρησιμοποιήσει στην καινούργια του δημιουργία[2592]. Παράδειγμα μιας τέτοιας αντιστοιχίας αποτελεί κατά τον συγγραφέα η συγκεκριμένη άρια του Macduff, «επεξεργασμένη κατά το πρότυπο της ρομάντζας του Foresto "Che non avrebe al misero" από τον *Attila*», μια όπερα που κατ' αυτόν «αναδεικνύει πολλές αναλογίες με τον *Macbeth*»: σε αμφότερες τις περιπτώσεις, «ο Verdi ήλθε αντιμέτωπος μ' ένα απόλυτα συμβατικό δραματικό υλικό, τον θρήνο του τενόρου για την απώλεια, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, των αγαπημένων. Και, όπως τόσο συχνά συμβαίνει με τον Verdi, ένα συμβατικό κείμενο ενέπνευσε μια συμβατική μουσική ανταπόκριση»[2593].

Παραθέτοντας ωστόσο τις ευάριθμες, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ομοιότητες ανάμεσα στα δύο παραπάνω αργά μέρη, επισημαίνει και μια σημαντική διαφορά μεταξύ αυτών, και συγκεκριμένα *την προσθήκη μιας τρίτης στροφής στο κείμενο της μεταγενέστερης άριας*. Η προσθήκη αυτή, η οποία μάλιστα, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας, πραγματοποιήθηκε από τον ίδιο τον Verdi – αυτό αποκαλύπτει το χειρόγραφο κείμενο του λιμπρέττου στο Museo teatrale della Scala – αναδεικνύει την έντονη επιθυμία του συνθέτη για περισσότερο ανεπτυγμένες μελωδικές ενότητες, με συνακόλουθη διεύρυνση των ήδη υπαρχόντων μουσικών δομών, με ταυτόχρονη διαφύλαξη ωστόσο των τονικών σχέσεων μεταξύ των επιμέρους τμημάτων. Με αυτήν την προοπτική, μια «ασύμβατη» προσθήκη στο κείμενο της άριας «έτυχε εξαιρετικής μεταχείρισης» από τον συνθέτη, ενώ «παράλληλα με τη δυνατότητα για μια περισσότερο φυσιολογική επεξεργασία του τμήματος στη μείζονα, το τρίτο τετράστιχο

[2590] «Macbeth, Attila, and Verdi's self-modeling», στο: D. Rosen και A. Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth*… , ό.π., σελ. 270-271.
[2591] Αυτόθι, σελ. 271. Βλ. και παραπ. 10.
[2592] Αυτόθι, σελ. 272.
[2593] Αυτόθι.

του επέτρεψε να προεκτείνει το ασθμαίνον τονικό περίγραμμα του κομματιού του *Attila*, και έτσι να παραμείνει για ένα πλήρες πεντάμετρο στη σχετική μείζονα»[2594].

3.5.2. Το αίτημα της δικαιοσύνης στα πλαίσια της κοινότητας

3.5.2.1. *I LOMBARDI*

Atto Primo. Scena e Finale Primo.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Το ζήτημα της απονομής της δικαιοσύνης καθώς και αυτό της σχέσης ανάμεσα στη δικαιοσύνη των ανθρώπων και σ' εκείνην του Θεού αποτελούν τα θέματα γύρω πέριξ των οποίων εκτυλίσσεται η διήγηση του λιμπρέττου στο Finale Primo και των *Λομβαρδών*, όπου το συγκεντρωμένο πλήθος σπεύδει να καταδικάσει το φοβερό έγκλημα της πατροκτονίας που μόλις πριν από λίγο διέπραξε ο δήθεν μετανιωμένος Pagano στο παλάτι του Folco. Είναι αυτονόητο πως ο στιγματισμός και η καταδίκη του εγκληματία από τους παρευρισκομένους πραγματοποιείται με ιδιαίτερα δραματικό τρόπο και με εκφράσεις ανάλογης ηθικής βαρύτητας. Μια πρώτη αίσθηση των παραπάνω λαμβάνουμε στους τέσσερις πρώτους στίχους της στροφής του *αργού κοντσερτάτου* (*adagio concertato*, κατά τον Budden[2595]) μέρους του παρόντος Finale, όπου και το πρώτο ξέσπασμα φρίκης στην αποκάλυψη του αποτρόπαιου εγκλήματος:

Mostro d' averno orribile,

Né a te (me) si schiude il suolo?

Non ha l' Eterno un fulmine

Che t' abbia (m' abbia) incenerir?

Ο τρόπος μουσικής επεξεργασίας των παραπάνω στίχων, τονίζοντας την τραγική απομόνωση του Pagano από τον κοινωνικό του περίγυρο, θέτει αυτόν κατά βάσιν στο επίκεντρο της εξέλιξης του δράματος[2596]. Ταυτόχρονα όμως ο πατροκτόνος φέρεται τελικά να είναι και ο ίδιος το θύμα μιας απάνθρωπης μοίρας, καθώς όχι απλά απέτυχε να «εκδικηθεί» τον αδελφό του, τυφλωμένος από το ερωτικό του πάθος για την Viclinda, αλλά σκότωσε – άθελά του! – τον ίδιο του τον πατέρα. Ο λιμπρεττίστας στιγματίζει μεν σαφώς την πράξη του αυτή, όμως δεν παύει να αναδεικνύει και την (αληθινή, όντως!) μετάνοιά του: όπως φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα του λιμπρέττου, ο ίδιος επαναλαμβάνει σε α΄ πρόσωπο τις επιτιμήσεις των κατηγόρων του, στρεφόμενος ευθέως κατά εαυτού. Θέλοντας να αναδείξει και ο συνθέτης την τραγικότητα αυτήν του ήρωα, στοιχώντας στα βήματα του λιμπρεττίστα, προσδίδει

[2594] Αυτόθι.
[2595] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 121.
[2596] Όπως επισημαίνει και ο G. De Van, «τα πρώτα Finale του Verdi δεν παρεκκλίνουν από την παράδοση σύμφωνα με την οποία, μολονότι ήταν επιτρεπτή η ποικιλομορφία των μερών των επιμέρους προσώπων, συχνά οι φωνές συνδυάζονταν μεταξύ τους, ή, διαφορετικά, σ' έναν χαρακτήρα με κεντρικό ρόλο διδόταν μια θέση αντίθεσης προς όλους τους υπόλοιπους», όπως και στο παρόν Finale (ό.π., σελ. 133-134 Βλ. και άνωθι, σελ. 367, παραπ. 1449).

στην μουσική του την μορφή ενός διαλόγου ανάμεσα στον Pagano και στην χορωδία, με διαμετρικές τις αντιθέσεις εκατέρωθεν των μερών.

Ειδικότερα, η εναλλαγή «συνόλου» και Pagano πραγματοποιείται από στίχο σε στίχο, ενώ η αντίθεση έγκειται ως επί το πλείστον στη δυναμική. Η τονική ασάφεια της αρχής της Σκηνής και μέχρι την αποκάλυψη του εγκλήματος αίρεται με την αναφώνηση του πρώτου στίχου στην τονική της Φα ελάσσονος, ανεπτυγμένη σε συμπαγείς συγχορδιακές συνηχήσεις αποδιδόμενες από τη χορωδία και σε διπλασιασμό από τα πνευστά. Ο αποδιδόμενος φοβερός χαρακτηρισμός προς το τερατώδες πρόσωπο του φονιά εξαίρεται ακόμη περισσότερο, με την υπογράμμιση της λέξης *orribile* τόσο με τη χαρακτηριστική συγχορδία 7ης ελαττωμένης[2597], όσο και με την προσθήκη στην ενορχήστρωση κατά την απόδοσή της και της ομάδας των εγχόρδων, των οποίων το τρέμολο επαυξάνει δραματικά την ένταση, «διογκώνοντας» την εκφραζόμενη αποδοκιμασία. Η φρίκη όμως δεν εκφράζεται μόνο με ηχηρές εξάρσεις, αλλά και με τη *σιωπή*: μετά την πρώτη της επίπληξη η κοινότητα «σιωπά», αφήνοντας τον Pagano να ομολογεί ψιθυρίζοντας εντελώς μόνος την αισχύνη του, χαρακτηριστικά διατυπωμένη στον δεύτερο από τους παραπάνω στίχους, ενώ οι υπόλοιποι επαναλαμβάνουν στο ίδιο ύφος τα λόγια του. Χαρακτηριστική εν προκειμένω τυγχάνει η «επίμονη» χρήση του staccato (τόσο στα φωνητικά μέρη όσο και στην οργανική συνοδεία) στις φράσεις τις αποδιδόμενες *p*[2598]. Η επεξεργασία των δύο στίχων καταλήγει, έπειτα από ένα χαρακτηριστικό crescendo (και την αναμενόμενη κορύφωση) στην περιοχή της σχετικής μείζονος, ενώ ο δράστης διερωτάται πανομοιότυπα για την ποινή που του αξίζει.

Το πλήρως απαξιωτικό για το πρόσωπο του δράστη περιεχόμενο των δύο στίχων που έπονται των παραπάνω οδηγεί σε μια περαιτέρω δραματική έξαρση. Οι ειλημμένες από τον ευρύτερο θρησκευτικό χώρο συμβολικές εκφράσεις και επισειόμενες απειλές των προηγηθέντων στίχων αντικαθίστανται από μία φράση με σαφώς βαθύτερες υπαρξιακές προεκτάσεις. Το ανοσιούργημα του Pagano είναι τόσο βαρύ, που δεν αξίζει καν αυτήν την εξαφάνισή του από προσώπου της γης, αυτούς τους κεραυνούς του ουρανού. Ακόμη κι ο ίδιος ο Θεός απαξιώνει την τιμωρία του˙ στο άκουσμα και μόνο του ονόματός του φρίκη καταλαμβάνει τον *ουρανό*:

Tu fai (farò) col nome solo

Il cielo inorridir!

Κύριος εκφραστής της απαξίωσης και ολοκληρωτικής απόρριψης του Pagano σε γη και ουρανό αναδεικνύεται τώρα η Giselda: στην απόδοση των παραπάνω στίχων ο συνθέτης διαχωρίζει τη μελωδική της γραμμή από τους συγχορδιακούς σχηματισμούς των λοιπών πρωταγωνιστούντων προσώπων και την οδηγεί με ανιούσα βηματική κίνηση πάνω σε τονισμένα τρίηχα στο Σι^4 ύφεση (Kalmus, σελ. 180-184, μ. 1).

[2597] Θεωρώντας ο Luigi Dallapiccola τη μουσική στην όπερα του 19ου αι. ως «κοινό παρονομαστή» για δραματικές καταστάσεις όμοιες ως προς το περιεχόμενο, «κρίνει περιττό να αναφερθεί» πως, όσον αφορά στις όπερες του Verdi,συναισθήματα όπως «το σοκ, ο τρόμος, η έκπληξη, [...], η βδελυγμία, [...] υπογραμμίζονται με τη συγχορδία της 7ης ελαττωμένης» («Words and Music in Italian 19th-Century Opera», εν: *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 199).

[2598] Πρβλ. «…απότομα, αποδιδόμενα staccato σχήματα συνδυάζονται με πρόσωπα που πρόκειται αποβληθούν από την ανθρώπινη κοινωνία, με συνωμότες, συνωμοσίες και με αιφνιδιαστικά χτυπήματα» (αυτόθι).

Η ιδέα αυτή της ολοκληρωτικής του απαξίωσης, της εικόνας «του ουρανού που φρίττει στο άκουσμα του ονόματός του και μόνο» βιώνεται και από τον ίδιο το δράστη με ιδιαίτερα δραματικό τρόπο. Αυτή η πρόγευση της σκληρής τιμωρίας αποδίδεται από τον συνθέτη με μια καινούργια μελωδική ιδέα με έντονο προσωπικό χαρακτήρα: αφ' ενός ο ήρωας εκφράζει την αποστροφή του για τον ίδιο του τον εαυτό με το χαρακτηριστικό διάστημα μιας κατιούσας 7ης ελαττωμένης κατά την απόδοση της φράσης (*nome*) *solo*, ενώ φτάνοντας το ευρισκόμενο στα όρια της φωνητικής του έκτασης Φα^3 έπειτα από έναν αρπισμό, αφήνει να φανεί το δέος του έναντι του Θεού, ο φόβος που τον κυριεύει στη σκέψη της ασύλληπτα μεγάλης απόστασης που νιώθει να τον χωρίζει από Εκείνον. Στο σημείο αυτό πρέπει να εξάρουμε και τον καθοριστικό ρόλο της ορχηστρικής συνοδείας ως προς την απόδοση της ψυχολογίας του ήρωα. Το υπόβαθρο για την απόδοση του καινούργιου αυτού μελωδικού θέματος διαμορφώνεται από ένα «επίμονο» σχήμα στην χαμηλή περιοχή της ορχηστρικής έκτασης, αποτελούμενο από μια ανιούσα τριπλή επέρειση αρχικά στο Φα^1, αποδιδόμενη *pp* από τα βιολοντσέλλα και τα κοντραμπάσσα και το όμοιο με απόηχό της pizzicato των δευτέρων στην υποκείμενη 8η. Την αίσθηση της «αβύσσου ανάμεσα σε δύο ηχητικές κορυφώσεις»[2599] συμπληρώνει ο υπόκωφος κτύπος της Gran Cassa στον πρώτο φθόγγο, προαναγγέλλοντας το *Mors stupebit* από την *Messa da Requiem*. Ο διάλογος με τους υπολοίπους επανέρχεται, αυτή τη φορά με τη μορφή ενός υποτυπώδους *κανόνα*, καθώς η «απάντηση» στη φράση του Pagano επικαλύπτει την κατάληξή της. Σολίστ και χορωδία δηλώνουν την ενιαία στάση τους απέναντι στο στυγερό έγκλημα επαναλαμβάνοντας σε unisono το θέμα που μόλις ακούστηκε, ενώ ο απειλητικός τόνος των φωνών τους ενισχύεται από τον διπλασιασμός τους από τα κλαρινέττα και τα φαγκόττα. Μια εκ νέου παρέμβαση της Giselda οδηγεί σε μια καινούργια κορύφωση, περισσότερο άμεση από την προηγούμενη, καθώς η φωνή της εκτινάσσεται με μια μικρή 6η στο Λα^4 ύφεση, ενώ η αποκλιμάκωση επέρχεται ομαλά αλλά με εξίσου δραματικό τρόπο: οι φωνές επανενώνονται και πάλι σε unisono, ενώ την κατάβαση όλων στο «χαμηλό» Ντο συνοδεύει χαμηλόφωνα ο αδιάκοπος ρολλισμός των τυμπάνων. Ο Pagano μάταια επιχειρεί να επαναλάβει τη φράση του: η φωνή του διακόπτεται τώρα βίαια από το επιτιμητικό *ff* της ομόφωνης καταδίκης του από τη χορωδία, ακόμη πιο απειλητικό με τον διπλασιασμό του από το σύνολο της ορχήστρας αλλά και από τη χρήση παρεστιγμένων σχημάτων (Kalmus, σελ. 184, μ. 2 – σελ. 188).

Ο κανόνας του *abuso dei minori* είναι προφανώς εκείνος που υποχρέωσε τον συνθέτη «σε λιγότερο από είκοσι μέτρα να επαναφέρει την ίδια ιδέα στην Μείζονα Τονική»[2600]. Μολονότι η πρώτη φράση διατηρεί χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις της πρότερης εκδοχής της, όπως η κατιούσα 7η (τώρα *μικρή*) ή και το τρίηχο στην κατάληξή της, υστερεί σε δραματική ένταση έναντι εκείνης[2601], αποδίδουμε δε εν μέρει αυτήν στην κοινότοπη προσθήκη στη μελωδική κίνηση διαστημάτων 3ης / 6ης, αποδιδομένων «από τα βιολιά και τα υψηλόφωνα πνευστά πάνω από ένα μπάσσο σε κελαριστά εξάηχα του φαγκόττου»[2602] (Kalmus, σελ. 189-191, μ. 1).

Η παραπάνω σύμβαση ωστόσο φαίνεται πως τελικά δεν στάθηκε εμπόδιο στον συνθέτη να θέσει την προσωπική του σφραγίδα στην πτώση, ολοκληρώνοντας έτσι το

[2599] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 121.

[2600] Αυτόθι, σελ. 121-122.

[2601] Αυτόθι, σελ. 122

[2602] Αυτόθι. Ανάλογη και η θεώρηση του G. Baldini, ο οποίος, αναφερόμενος προφανώς στην στην επεξεργασία που ακολουθεί έπειτα από την επικράτηση της Μείζονος Τονικής, χαρακτηρίζει αυτήν ως άσκοπη, καθώς, όπως επισημαίνει, «το περίτεχνο σύνολο» που ακολουθεί μετά από την ομολογία ενοχής του Pagano «αποτυγχάνει στο να αξιοποιήσει» τη μελωδική ιδέα του ήρωα (ό.π., σελ. 65).

παρόν κοντσερτάτο με ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο. Κύριος μοχλός στην επίτευξη του στόχου του αναδεικνύεται η αρμονική επεξεργασία, σε συνάρτηση όμως με μια «παραστατική» ενορχήστρωση. Έπειτα από την επανάληψη του θέματος, οι φωνές ακινητοποιούνται, τα πρόσωπα επί σκηνής μοιάζουν σα να παγώνουν στη θύμιση του φρικτού εγκλήματος. Η αίσθηση του ρίγους που διαπερνά όλους δίδεται από το *ppp* τρέμολο των βιολιών, παιγμένο σε υψηλές περιοχές της έκτασής τους. Ταυτόχρονα η συμμόρφωση του συνθέτη με τον παραπάνω κανόνα ελαχιστοποιείται, καθώς το αρμονικό υπόβαθρο εμπλουτίζεται αισθητά μέσα από μια διαδοχή συγχορδιών με *υποκατάστατους φθόγγους*, προερχόμενες ως επι το πλείστον από την τονική ελάσσονα. Ως βάση της παραπάνω διαδοχής λειτουργεί μια συνεχής κατιούσα κίνηση θεμελίων κατά *τρίτες*, αποδιδόμενη με εξίσου παραστατικό τρόπο μέσα από τα φευγαλέα περάσματα σε σχήματα τριήχων (ανεπτυγμένων) των μπάσσων της ίδιας ομάδας, που για άλλη μια φορά δίδουν την εικόνα της αβύσσου. Ακολουθώντας οι αντίστοιχοι συγχορδιακοί σχηματισμοί στο τρέμολο των υψηλόφωνων εγχόρδων *ανιούσα* κίνηση (σε αντίθεση με την *κατιούσα* κίνηση στην περιοχή του μπάσσου), συνθέτουν μια «σκηνή δικαστηρίου» πλήρη δραματικής έντασης: αποδιδόμενες οι όμοιες με παραλήρημα φράσεις του Pagano στο «μέσον» του παραπάνω ηχοχρωματικού πλαισίου, συνθέτουν την εικόνα ενός αναπολόγητου ενόχου, ευρισκομένου αντίστοιχα στο επίκεντρο της σκηνής, μόνου και απαξιωμένου. Το συνεχές crescendo, ιδιαίτερα στην περιοχή του μπάσσου, όμοιο με έναν ολοένα αυξανόμενο φόβο της επερχόμενης αβύσσου, μόλις που επιτρέπει σ' αυτόν ν' αρθρώσει λόγο: κυριευμένος από φρίκη ψελλίζει επαναλαμβάνοντας τον πρώτο από τους παραπάνω δύο στίχους. Αντίθετα οι φωνές της Giselda, της Viclinda και του Arvino είναι άτεγκτες: ακολουθώντας την πορεία του τρέμολο, εντείνουν όλο και περισσότερο την αγωνία του Pagano, «συμπληρώνοντας» κάθε φορά τη φράση του με την επανάληψη του επαίσχυντου ρήματος – *inorridir!* Την εικόνα του «δικαστηρίου» συμπληρώνει η χορωδία: οι φωνές των παρισταμένων, επαναλαμβάνοντας με φθόγγους μεγαλύτερης διάρκειας την αναφορά στον *ουρανό* (*il ciel*), ακούγονται από τον ένοχο ρόλο σαν άλλες Ερινύες (Kalmus, σελ. 191, μ. 2 – σελ. 195, μ. 1).

Ακόμη πιο εντυπωσιακή η *coda*: το *ff* της τελικής πτώσης στη Φα μείζονα ακολουθεί η «ηρεμία», καθώς το φωνητικό και ορχηστρικό tutti διαδέχεται μια χαμηλόφωνη επανάληψη της παραπάνω καταδίκης πάνω από το τρέμολο των κοντραμπάσσων στο Φα^0, όμοια με φλόγα που σιγοκαίει. Παρά την αποκλιμάκωση της έντασης, ο δραματικός χαρακτήρας της Σκηνής δεν εκλείπει: το παραπάνω τρέμολο λειτουργεί σαν ισοκράτης, επί του οποίου η χορωδία «απαγγέλλει» την κατηγορία της στα πλαίσια της ήδη γνωστής για τον «θλιμμένο» χαρακτήρα της συγχορδίας με 7^η ελαττωμένη. Σε μια περαιτέρω αποκλιμάκωση χορωδία και σολίστ ενώνουν τις φωνές τους στον ίδιο φθόγγο. Το μέρος ωστόσο κατακλείεται σχεδόν όπως άρχισε, με ένα επιφώνημα οργής αποδιδόμενο *ff* (Kalmus, σελ. 195, μ. 2 – σελ. 196).

Η καταδίκη του Pagano ωστόσο λαμβάνει την οριστική της μορφή στη *stretta*. Οι παριστάμενοι Λομβαρδοί αναγγέλλουν την ετυμηγορία τους για τον πατροκτόνο, αποκλείοντας την ανταπόδοση του φόνου με καινούρια αιματοχυσία. Τις εικόνες του «οργισμένου Θεού», του «ουρανού που φρίττει στο άκουσμα του ονόματος» του δράστη, διαδέχεται τώρα εκείνη του εξόριστου Pagano, που πλανιέται ατελεύτητα δίχως λυτρωμό. Το υπόβαθρο της καταδίκης είναι έντονα θρησκευτικό, καθώς το πρόσωπο του Pagano προσομοιάζεται με εκείνο του Κάϊν, στιγματιζόμενο με την κατάρα του πρώτου φονιά. Οι παρακάτω στίχοι ανακαλούν, εμμέσως πλην σαφώς, το Γεν. 4, 11-12:

Va! sul capo ti (mi) grava l' Eterno
La condanna fatal di Caino:
Più che il foco e le serpi d' averno
La tue (mie) carni il terror struggerà!
Va! (ahi!) tra I fiori di lieto cammino,
Nelle grotte, fra I boschi, sul monte
Sangue ognor verserai (verserò) dalla fronte,
Sempre al dosso un demon ti (mi) starà!

Και νυν *επικατάρατος συ από της γης,*
ή έχανε το στόμα αυτής δέξασθαι το αίμα
του αδελφού σου εκ της χειρός σου˙
ότε εργά την γην και ου προσθήσει
την ισχύν αυτής δούναι σοι˙
στένων και τρέμων έση επί της γης.
(Γεν. 4, 11-12)

Πρόθεση του συνθέτη είναι τώρα τόσο να καταδείξει την επιβολή της σκληρής τιμωρίας που η «σύναξη» επιβάλλει στον πατροκτόνο, όσο και να περιγράψει με κάθε λεπτομέρεια το περιεχόμενο της ποινής. Η απόδοση των δύο τετράστιχων που αντιστοιχούν στη stretta πραγματοποιείται στα πλαίσια ενός εξαιρετικά θυελλώδους και ορμητικού *Prestissimo*, με διαφορετική όμως επεξεργασία για την κάθε στροφή, κατάλληλα προσαρμοσμένη σύμφωνα με τα σημαινόμενα του κειμένου. Η «κατάρα του Κάϊν» εμπνέει στον συνθέτη ένα εξαιρετικά θορυβώδες ξέσπασμα ακριβώς στην αρχή του μέρους, απαρτιζόμενο από το unisono των φωνών και τον διπλασιασμό τους από την ορχήστρα, με εξαίρεση, για το πρώτο τετράμετρο, τα μπάσσα: σ' αυτά ανατίθεται για άλλη μια φορά η «περιγραφή» της κόλασης, με μια ανιούσα χρωματική κλίμακα, μέχρι που η γραμμή τους ενώνεται μ' αυτήν της χορωδίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει και η σχέση των διαστημάτων της απόδοσης των δύο πρώτων στίχων και εκείνης των δύο επομένων με την αυτή μελωδική γραμμή, καθώς πρόκειται για την τονική σχέση του Θέματος με την Απάντηση σε μια Φούγκα (Kalmus, σελ. 199, μ. 3 – σελ. 204).

Με διαφορετικό τρόπο απεικονίζεται μουσικά η σκληρή πραγματικότητα με την οποία πρόκειται να έλθει σε άμεση επαφή ο Pagano. Την ατέρμονη περιπλάνησή του και την χωρίς λυτρωμό καταπόνησή του στη γη έρχεται να αποδώσει ένα «επίμονο» σχήμα από όγδοα αποδιδόμενο *pp* από τα βιολιά, δημιουργώντας το πλαίσιο εντός του οποίου χορωδία και σολίστ περιγράφουν τα βασανιστήρια όπως εκφράζονται στο παραπάνω δεύτερο τετράστιχο (Kalmus, σελ. 205-208).

Ένα καινούριο ξέσπασμα της χορωδίας εισάγει ένα νέο μοτίβο, δίδοντας την αφορμή για μια ενδιαφέρουσα πολυφωνική επεξεργασία, που οδηγεί διαδοχικά στις περιοχές της Δεσπόζουσας και κατόπιν σ' εκείνην της (μείζονος) VI βαθμίδας. Όμως η ιδιαίτερα εκφραστική αποκλιμάκωση που λαμβάνει χώρα παράλληλα με την ως άνω τονική κινητικότητα, με κύριο χαρακτηριστικό το «σβήσιμο» της φωνής της Giselda στους χαμηλότερους φθόγγους της έκτασής της και την όμοια με απόηχό της επανάληψη του βασικού μοτίβου από το φλάουτο (Kalmus, σελ. 209-213, μ. 5), δεν ολοκληρώνεται με τον δραματικό τρόπο που προσήκει στο όλο εγχείρημα: η αρχή του *abuso dei minori* επιφέρει για άλλη μια φορά «πτώση στη συναισθηματική θερμοκρασία»[2603], εισάγοντας και πάλι την Μείζονα Τονική Απομένει ωστόσο στον συνθέτη να ολοκληρώσει την Πράξη με μια coda (*Più mosso*)της οποίας η αρμονική επεξεργασία είναι αντάξια εκείνης του 1ου Μέρους της Συμφωνίας αρ. 2 του Beethoven (Kalmus, σελ. 213, μ. 6 – σελ. 229).

[2603]J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 122.

Jérusalem

Final du 1er Acte.
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf

Δομημένο κατά βάσιν από το ίδιο μοτιβικό υλικό και το αντίστοιχο τμήμα του Finale της Α΄ Πράξη της *αναθεωρημένης εκδοχής* της όπερας, αλλά «κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα του αυθεντικού "Mostro d' averno orribile"»[2604]. Επιπλέον το σύνολο εμφανίζεται «εκτενέστερο και βελτιωμένο, προσδίδοντας αφ' ενός μεγαλύτερη ποικιλία ως προς τη μορφή και τη δυναμική του, αλλά και προσφέροντας στον Gaston μεγαλύτερη ανακούφιση, καθώς αυτός και όχι ο Roger είναι το θύμα της γενικής οργής»[2605]: στο τμήμα με τη μετάβαση στην Μείζονα Τονική, στο τέλος κάθε φράσης του συνόλου, ο ήρωας μόνος του ζητεί τη βοήθεια του Θεου, αποδίδοντας μιαν ιδιαίτερα εκφραστική μελωδία, συνοδευόμενος από τα κόρνα (Escudier, σελ. 93-94). Όμως και ο Roger, τραγουδώντας *à part, isolé*, εκφράζει τη μεταμέλειά του για την πράξη του, διατηρώντας «μερικές από τις πλέον δυναμικές πτυχές του Pagano»[2606].

Κατά τον D. Kimbell «η coda παραμένει η ίδια μέχρι τις καθαυτό πτώσεις, όπου οι απλά επαναλαμβανόμενες καταλήξεις της αρχικής εκδοχής αντικαθίστανται από μια πλούσια επεξεργασμένη δεύτερη coda, αρχίζοντας από σολιστικές φράσεις και προχωρώντας με ευάριθμα αρμονικά μέσα και μέσω ενός crescendo στα τελικά tutti»[2607] (Escudier, σελ. 98, μ. 4 – σελ. 101).

Τελικά «ο Παπικός Απεσταλμένος εξαγγέλλει το ανάθεμα για τον Gaston»[2608]:

Que flétri par le ciel

et courbé sous ta honte,

on te refuse, infâme !

et le pain et le sel !

Ο θρησκευτικός τόνος του ενδιάμεσου αυτού τμήματος αναδεικνύεται τόσο από το «ιερατικό» ύφος της απαγγελίας, όσο και από τις συνεχείς παρεμβάσεις των χαλκίνων πνευστών (Escudier, σελ. 102).

Η *stretta* αποτελεί ωσαύτως βελτιωμένη εκδοχή εκείνης των *Λομβαρδών*[2609]**.** Κατά τον Budden, «η άστοχη μεταβολή στη μείζονα τονικότητα δεν μπορεί ν' αποφευχθεί περισσότερο απ' ό, τι στο προηγηθέν adagio», όμως εδώ δεν αντιμετωπίζουμε την *επιπόλαιη επεξεργασία* των *Λομβαρδών***,** καθώς εν προκειμένω ο συνθέτης μας προετοιμάζει για την επερχόμενη τονική μεταβολή εισάγοντας ένα καινούργιο περιποιημένο λυρικό επεισόδιο στην περιοχή της Λα ύφεση μείζονος, με κυριάρχους τον Gaston και την Hélène[2610] (Kalmus, σελ. 108, μ. 4 – σελ. 110, μ. 4).

[2604] Αυτόθι, σελ. 349.
[2605] Αυτόθι
[2606] Αυτόθι.
[2607] «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 25
[2608] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 349
[2609] Αυτόθι.
[2610] Αυτόθι. Βλ. και D. Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento…», ό.π., σελ. 26.

3.5.2.2. *MACBETH*

Atto Primo. Scena e Sestetto. Finale Primo.
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70].Catalog A 3177.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55443-Verdi_-_Macbeth_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Η γνωστοποίηση από τον Banquo της φρικτής δολοφονίας του βασιλιά Duncan προς όλους του παροικούντες στο κάστρο του Macbeth, συμπεριλαμβανομένου του οικοδεσπότη και της συζύγου του, άγει προς το Finale της Α΄ Πράξης της όπερας. Όπως επισημαίνει και ο Budden, «στο σημείο αυτό η όπερα αντλεί από τον Shakespeare», καθώς «το δράμα πρέπει να "παγώσει" σε μια παρατεταμένη έκφραση τρόμου σ' ένα adagio και stretta»[2611]. Το κείμενο του λιμπρέττου ωστόσο διαφοροποιείται αισθητά από την αντίστοιχη Τρίτη Σκηνή της Β΄ Πράξης του θεατρικού, καθώς το αποτελούμενο από τρία τετράστιχα κείμενο του Piave, στην αποδοκιμασία του αποτρόπαιου εγκλήματος από τους παρισταμένους προσδίδει και έναν έντονο *θρησκευτικό τόνο*.

Η φρίκη και η απόγνωση εξ αιτίας της δολοφονίας του βασιλιά βιώνεται από τους παρόντες ως η καταλυτική, απόλυτη κυριαρχία της Κόλασης:

Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti

Nel tuo grembo l' intero creato

ενώ επιζητούν επιτακτικά από τον Θεό την παραδειγματική τιμωρία του ενόχου:

Sull' ignoto assasino esecrato

Le tue fiamme discendano, o Ciel.

Η αντίθεση που δημιουργεί το δεύτερο τετράστιχο είναι ιδιαίτερα αισθητή. Την οργή και την απόγνωση διαδέχεται τώρα ο φόβος του *αγνώστου*, είτε πρόκειται για τον αυτουργό του εγκλήματος, είτε πρόκειται για την τύχη και το μέλλον της πατρίδας. Την ιδέα ενός Θεού-φοβερού εκδικητή διαδέχεται τώρα η απόλυτη πίστη προς τον Θεό-καρδιογνώστη. Από το ως άνω δεύτερο τετράστιχο του κειμένου απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στον άγνωστο δολοφόνο, καθώς και στην τιμωρία του. Η αποκάλυψή του επαφίεται στα χέρια του παντοδυνάμου Θεού, καθώς Αυτός μόνος είναι που μπορεί νε εισέρχεται στα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης, να γνωρίζει τις καρδιές των ανθρώπων:

O gran Dio, che ne' cuori penètri,

Tu ne assisti, in te solo fidiamo.

Ακόμη πιο βαθυστόχαστο το επόμενο δίστιχο, όπου η παρέμβαση του θεού εκλαμβάνεται πλέον ως *φωτισμός*. Η κατάληξη αυτή της δεύτερης στροφής εμφανίζει τους παρισταμένους με μια ψυχολογία εκ διαμέτρου αντίθετη σε σχέση με την αρχή της Σκηνής, καθώς η αναζήτηση του Θείου Φωτός προκρίνεται της επίκλησης της Κόλασης. Αντί του αφανισμού των πάντων από τις δυνάμεις του Κακού, επιζητείται ο

[2611] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 292.

ερχομός του Φωτός, καθώς αυτό μόνο μπορεί να εξιχνιάσει αλλά και να διαλύσει τα έργα του σκότους:

Da te lume, consiglio cerchiamo

A squarciar delle tenebre il vel!

Κατά τον Budden**,** το συγκεκριμένο Adagio είναι δομημένο κατά το πρότυπο του αντίστοιχου στην Α΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, «το οποίο αρχίζει επίσης με την αποκάλυψη ενός εγκληματία»: για άλλη μια φορά από την ίδια δραματική κατάσταση αναδύεται παρόμοια μουσική[2612]. Το έναυσμα δίδει η φράση του Banquo «*È morto assasinato il Re Duncano!*»: οι τελευταίες συλλαβές του παραπάνω στίχου επικαλύπτονται από ένα φοβερό *ff* τρέμολο των τυμπάνων και της G. Cassa (έπειτα από ένα crescendo), μέσα από το οποίο ξεχύνεται ένα άνευ προηγουμένου ξέσπασμα των φωνών και της ορχήστρας, για το οποίο ο συνθέτης σημειώνει όχι μόνο *ff*, αλλά και *tutta forza*!.

Καθώς πρόκειται για επίκληση *υπερφυσικών δυνάμεων*, η τονικότητα της *Σι ύφεση* (ελάσσονος) είναι εκείνη που διαμορφώνει το τονικό πλαίσιο για την απόδοση των δύο πρώτων στίχων[2613]. Η ίδια τονικότητα πλαισιώνει και την απόδοση του επόμενου στίχου, όμως καθώς στη συνέχεια το κείμενο υπονοεί τον Macbeth ως δολοφόνο του βασιλιά, το τονικό κέντρο μετακινείται προς την Φα ελάσσονα, τονικότητα σχετιζομένη με τον πρωταγωνιστή[2614].

Η μουσική του πρώτου και του τρίτου στίχου της στροφής αναδύεται από το βασικό μοτίβο του προηγηθέντος ντουέττου (*Tutto è finito*)[2615], αποδιδόμενο από την ψηλότερη «φωνή» των συμπαγών συγχορδιακών σχηματισμών που απαρτίζουν τις αντίστοιχες φράσεις. Αντίθετα στην απόδοση του δεύτερου στίχου ο συνθέτης αρκείται σ' ένα unisono, ενώ η μετακίνηση προς τη Φα ελάσσονα επέρχεται μέσα από τη διαδοχή συγχορδιών με υποκατάστατους φθόγγους (στις εσωτερικές φωνές), πλαισιωμένη και από έναν ισοκράτη στη Δεσπόζουσα της καινούργιας τονικότητας (*Ντο*) στα μπάσσα, αλλά και στα πρώτα βιολιά, στο φλάουτο και στο Ottavino, στα οποία προστίθεται και το Ντο^5 της Λαίδης και της ακολούθου της (Kalmus, σελ. 141-142).

Η απόδοση μέσα από τη μουσική της ακαριαίας μεταβολής της ψυχολογίας των προσώπων γίνεται με εξαιρετική παραστατικότητα. Η απότομη μεταστροφή προς την *προσευχή*, προς την επίκληση της δικαιοσύνης του Θεού και του φωτισμού Του όπως εκφράζονται στο τετράστιχο που έπεται, σηματοδοτούν ριζική μεταβολή στο ύφος της μουσικής: τα *ff* ορχηστρικά tutti παύουν, αφήνοντας την προσευχή ν' αποδοθεί *a cappella* από τους σολίστ και τη χορωδία.

Στο συγκεκριμένο τμήμα του Finale διακρίνουμε δύο επιμέρους ενότητες, αντίστοιχα με το τεράστιχο και την επανάληψή του. Στην πρώτη εξ αυτών, αντίστοιχα με τους δύο πρώτους στίχους, την κάθε φράση αποδίδει αρχικά το *κουαρτέττο* (Lady – Dama – Macduff – Macbeth), τραγουδώντας σε πλήρεις τετράφωνες συνηχήσεις, ενώ η χορωδία με τους Malcolm και Banquo «απαντά» επαναλαμβάνοντας τον στίχο και τραγουδώντας κατά 3^{ες} (Kalmus, σελ. 143-144, μ. 7). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πτώση της συγκεκριμένης υποενότητας στην περιοχή της Δεσπόζουσας (Λα ύφεση), καθώς πραγματοποιείται με ιδιαίτερα περίτεχνο τρόπο, υπογραμμίζοντας

[2612] Αυτόθι.

[2613] M. Chusid, «Evil, Guilt, and the Supernatural…», ό.π., σελ. 254-255.

[2614] Αυτόθι.

[2615] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 292.

τον τελευταίο στίχο της προσευχής. Με την προοδευτική συνένωση κουαρτέττου και χορωδίας, ταυτόχρονα με την απόδοση του στίχου, το σύνολο οδηγείται σε μια εντυπωσιακή κορύφωση (*ff*) στα πλαίσια μιας «απροσδόκητης πτώσης», και μάλιστα στην VI της ομώνυμης ελάσσονος, ακριβώς στον τονισμό της λέξης *tenebre*, εξαίροντας το κύριο αίτημα της προσευχής: τη διάλυση του σκότους, της αμαρτίας, του θανάτου, που μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τον ερχομό του θείου φωτός.

Το ευφρόσυνο αίσθημα από την πρόγευση της προσδοκώμενης λύτρωσης ωστόσο υποχωρεί, καθώς είναι ώρα προσευχής και περισυλλογής. Η προαναφερθείσα πτώση πραγματοποιείται με την ελάχιστη δυνατή ένταση (*ppp*), ενώ στο όλο πλαίσιο υπεισέρχονται διακριτικά και τα τύμπανα (Kalmus, σελ. 144, μ. 4-7).

Στην επανάληψη της στροφής το σολιστικό κουαρτέττο διαμορφώνεται σε *σεξτέττο,* ενώ οι αποκρίσεις της χορωδίας σε κάθε φράση των σολίστ είναι περισσότερο λιτές (Kalmus, σελ. 144, μ. 7 – σελ. 145). Ξεχωριστή αίσθηση προκαλεί ωστόσο και μια δεύτερη κορύφωση, λίγο πριν την ολοκλήρωση της ενότητας και κατά την απόδοση του τρίτου στίχου. Το εντυπωσιακό στοιχείο της κορύφωσης έγκειται, θεωρούμε, στην εμφάνιση της «μακρινής» Φα ύφεση Μείζονος, αποδιδομένης κυρίως μέσα από αρπισμούς, αρχικά από τους Macbeth και Banquo και κατόπιν από τη Λαίδη, η άφιξη της οποίας στο Ντο[5] ύφεση, σηματοδοτεί και την αναμενόμενη κορύφωση (Kalmus, σελ. 145, μ. 3-5).

Στη συγκεκριμένη αρμονική επεξεργασία αναφέρεται και ο D. Sabbeth στην ήδη γνωστή πραγματεία του αναφορικά με τον τονικό σχεδιασμό της παρούσης όπερας (βλ. άνωθι, σελ. 341, παραπ. 1347), θεωρώντας αυτήν ως μια εκ των εκδοχών της αρμονικής διαδοχής I-III-V-I. Το ενδιαφέρον της εν λόγω διαδοχής έγκειται, κατά τον μελετητή, στην παρουσία της III βαθμίδας της τονικότητας, καθώς οποιαδήποτε αλλοίωσή της «δημιουργεί την κίνηση από ελάσσονα σε μείζονα, χαρακτηριστική σε πολλά μέρη της όπερας». Η μίξη αυτή των *τρόπων* αποτελεί, κατά τον μελετητή, μια «διαδικασία διάχυτη στον *Macbeth*», είναι δε αυτή από την οποία εκπηγάζει σε μεγάλο βαθμό η *tinta* της όπερας.[2616]. Παράλληλα, η χρήση διαφορετικών εκδοχών της παραπάνω ακολουθίας (εν προκειμένω με τη μορφή I-bIII-V-I) εξασφαλίζει αφ' ενός την *ενότητα* – «μέσα από την επανάληψη της βασικής διαδοχής» – και αφ' ετέρου *ποικιλία* – «μέσω της μεταβολής σε επίπεδο τονικού ύψους»[2617].

Η κίνηση προς την Δεσπόζουσα της αρχικής Ρε ύφεση οδηγεί σε πτώση, για ν' ακολουθήσει η απόδοση της τρίτης και τελευταίας στροφής. Η ιδέα της παραδειγματικής τιμωρίας του ενόχου επανέρχεται παράλληλα με τον αιώνιο στιγματισμό του, όμοια με τον *πρώτο φονιά*:

L' ira tua formidabile e pronta

Colga l' empio, o fatal punitor;

E vi stampi sul volto l' impronta

Che stampasti sul primo uccisor.

Το ύφος της μουσικής ωστόσο διαφέρει αισθητά σε σχέση με την αρχή του Finale, και αυτό χάρη στην ιδιαίτερα εκφραστική μελωδική γραμμή, αποδιδομένη στο μεγαλύτερό της μέρος με unisono. Ο C. Osborne χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο

[2616] Ό.π., σελ. 261. Κατά τον συγγραφέα, η τονική αυτή μίξη, η «αμφισημία» μείζονος – ελάσσονος, αποτελεί «μουσικό ισοδύναμο στην Σαιξπηρική λακωνική έκφραση αντίθεσης», όπως αυτή εκφράζεται στην αρχή του δράματος: «Fair is foul, and foul is fair» (αυτόθι, σελ.
[2617] Αυτόθι

«*grandioso* τμήμα» ως «χαρακτηριστικά Βερντιανό»[2618], ενώ ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι και η προσέγγιση των Joseph Kerman και Thomas S. Grey αναφορικά με τη μουσική της εν λόγω στροφής, οι οποίοι διακρίνουν σ' αυτήν εκείνο που ο Budden χαρακτηρίζει ως «αποκορύφωμα» (*groundswell*): «μια στερεότυπη φράση-πρότυπο και μια συνεπακόλουθη αρμονική φόρμουλα, που τυπικά λειτουργεί ως μια εμφατική πτωτική περίοδος στο τμήμα του largo concertato ενός ευρείας κλίμακας ensemble finale», και η οποία «τείνει να απαρτίζει το πλέον εντυπωσιακό και αξιομνημόνευτο μέρος» αυτού[2619].

Ως ένα από τα «πρώτα και τελειότερα παραδείγματα» του συγκεκριμένου σχήματος, όπου «αυτό λειτουργεί ως μέρος της κλιμάκωσης του τελικού συνόλου της όπερας» θεωρούν οι παραπάνω μελετητές «το καταληκτικό Finale της *Norma*». Ερμηνεύοντας τη μορφή του «ως προκύπτουσα από μια εκ των πλέον βασικών φράσεων-προτύπων της μελωδίας του bel canto, μια φράση με τη μορφή *a-a΄-b-c*», θεωρούν πως «το κορύφωμα απαρτίζει είτε μια τελική, είτε μια προτελευταία πτωτική περίοδος στο πλαίσιο μιας μεταβαλλομένης διαδοχής τμημάτων που δημιουργούν ένα τελικό σύνολο»[2620].

Πέραν αυτού του «τύπου» κορύφωσης, ο οποίος «θα μπορούσε να αποκαλεστεί ως *finale ultimo*», οι συγγραφείς επισημαίνουν και έναν «δεύτερο ευρύ συναφή υποπαράγωγο τύπο, την κορύφωση σ' ένα finale στο μέσον της όπερας», με χαρακτηριστικό παράδειγμα «το περίφημο σεξτέττο στη Β΄ Πράξη της *Lucia di Lamermoor*», σε μορφή όμοια μ' εκείνην του προαναφερθέντος στην κατάληξη της *Norma*, αλλά με «επιπλέον χαρακτηριστικά… (1) την έντονη τονική αντίθεση» σε σχέση με τις επιμέρους ενότητες και «(2) μια επακόλουθη stretta σε γρήγορο κομμένο χρόνο […]»[2621].

Κατά τους μελετητές, το παρόν Finale του *Macbeth* αποτελεί «ένα είδος διασταύρωσης των δύο τύπων», ενώ εκλαμβάνουν την κίνηση της μελωδικής γραμμής είτε κατά οκτάβες, είτε κατά έκτες, ως εξασφαλίζουσα τον εύληπτο χαρακτήρα της. Όμοια με το παράδειγμα από τη *Norma*, στις δύο πρώτες φράσεις (*a -a΄*) κυριαρχεί και εδώ «η συνήθης εναλλαγή των αρμονιών της Τονικής και της Δεσπόζουσας», αν και, όπως επισημαίνουν, η διάρκεια της παραπάνω εναλλαγής είναι διπλάσια σε σχέση με το έργο του Bellini («οκτώ μέτρα πλήρη») [Kalmus, σελ. 146-147, μ. 3). Ομοίως ακολουθεί μια «αντίθετη φράση», με κύριο χαρακτηριστικό και εδώ «τη δημιουργία έντασης», μέσα από «περίπλοκες διαδοχικές αρμονικές ακολουθίες, με ανοδικά κινούμενες ψηλές και χαμηλές φωνές»[2622]. Παράλληλα η αρμονική επεξεργασία της φράσης είναι όντως εντυπωσιακή: εκκινώντας από μια επαφή με την περιοχή της Μι ύφεση ελάσσονος, πραγματοποιεί μέσα από μια συνεχή ανιούσα μελωδική κίνηση ημιτονίου μια πρώτη κορύφωση, και πάλι στη μείζονα περιοχή της Βαρυμμένης III βαθμίδας και στη συνέχεια, μέσω της ήδη επισημανθείσης αρμονικής διαδοχής I-bIII-V-I στην αρχική τονικότητα, οδηγώντας σε μιαν όντως μεγαλόπρεπη πτώση, με κύρια χαρακτηριστικά τις συνεχείς επερείσεις στην οξύτερη φωνή ταυτόχρονα με τις *κρούσεις των κυμβάλων*, όμοια με το προαναφερθέν Finale της *Norma*[2623] (Kalmus, σελ. 147, μ. 4 – σελ. 148).

[2618] Ό.π., σελ. 157.

[2619] «Verdi' s Groundswells: Surveying an Operatic Convention», στο: Carolyne Abbate και Roger Parker (επιμ.), *Analysing Opera. Verdi and Wagner*, University of California Press, Καλιφόρνια 1989, σελ. 154.

[2620] Αυτόθι, σελ. 154-155.

[2621] Αυτόθι, σελ. 156, 158.

[2622] Αυτόθι, σελ. 158-159.

[2623] Αυτόθι, σελ. 159.

Γενικότερα οι Kerman και Gray, πέρα από την κατ' ουσίαν ταύτιση των πτωτικών φράσεων στα δύο finale αντίστοιχα, θεωρούν «τους ευρείς, αιωρούμενους παρεστιγμένους ρυθμούς», καθώς και τις *κυματοειδείς κινήσεις με την βαρυμμένη έκτη* στο μέρος της συνοδείας, πως ωσαύτως «ανακαλούν το μέρος από τη Norma», ενώ ως επιπλέον στοιχεία που αναδεικνύουν τη σχετική επιρροή θεωρούν τόσο «το γεγονός ότι ο Verdi έχει εφαρμόσει στο παρόν δραματικό πλαίσιο […] μουσικά στοιχεία του τύπου του *finale ultimo*», καθώς και τη «γενικότερη αντίθεση ελάσσονος/μείζονος […], όχι όμως και την έντονη τονική αντίθεση που παραδοσιακά απαντάται σ' αυτή τη θέση»[2624].

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του Finale, γνωστό ως *stretta*, είναι εξαιρετικά σύντομο, λειτουργώντας περισσότερο ως coda, παρά ως αυτόνομο τμήμα»[2625]. Εστιάζοντας ο Budden στο αδιάκοπο, ορμητικό unisono των εγχόρδων, παιγμένο όχι απλά *ff*, αλλά και *tutta forza*, θεωρεί πως η εν λόγω stretta «προσλαμβάνει την κίνηση από τη φράση *Orrore, orrore, orrore*» στην αρχή του Finale[2626]. Οι Kerman και Gray εξ ετέρου, έχοντας ήδη αναφερθεί στην αποφυγή από μέρους του συνθέτη ν' ακολουθήσει πιστά τον τύπο του *finale ultimo* και τη συνεπακόλουθη τονική αντίθεση, επισημαίνουν ωσαύτως την απουσία «μιας εκτενούς καταληκτικής stretta», με το παρόν Allegro *να παραμένει στην τονικότητα της κορύφωσης*. Κατά τους μελετητές, «το ενδιαφέρον αυτής της υποτυπώδους stretta εντοπίζεται στις παρατεταμένες κραυγές "Gran Dio!"»[2627], κατά τον Budden «μια μικροσκοπική όαση γαλήνης […] που απαντάται κάθε φορά από ένα άγριο ξέσπασμα σε unisono από την ορχήστρα»[2628]. Κατά τους παραπάνω μελετητές ωστόσο, οι κραυγές αυτές «υπογραμμίζουν την υποκρισία του ζεύγους των Macbeth, που συμμετέχουν στην προσευχή από ανάγκη. Στο σημείο αυτό, ασφαλώς δεν προσεύχονται, αλλά εκφράζουν την ανησυχία τους. Στην ίδια την προσευχή δίδεται μια ειρωνική χροιά από την ανησυχία που ο Macbeth έχει μόλις εκφράσει στο προηγηθέν ντουέττο: "Perché, perché ripetere / Quell' *Amen* non potrei?"»[2629] (Kalmus, σελ. 151-156)

3.5.3. Σκηνές «δικαστηρίου»

3.5.3.1. *GIOVANNA D' ARCO*

Atto Secondo. Finale Secondo
Edwin F. Kalmus, n.d.[1975-80].Catalog A 4613.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Μελετώντας και αναλύοντας τις προηγηθείσες Σκηνές τις σχετικές με το περί δικαίου αίσθημα, καθώς και με την αντίθεση ανάμεσα στη δικαιοσύνη των ανθρώπων και σ' εκείνην του Θεού, διαπιστώνουμε ως ενοποιό στοιχείο αυτών την αυθόρμητη έκφραση του αιτήματος για δικαιοσύνη, τόσο σε διαπροσωπικό επίπεδο, όσο και στο επίπεδο της σχέσης μεμονωμένων προσώπων με ευρύτερες κοινωνικές ομάδες. Με τον ίδιο αυθορμητισμό εναποτίθεται η απονομή της δικαιοσύνης, η «έσχατη κρίση», στον

[2624] Αυτόθι.
[2625] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 101.
[2626] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 293.
[2627] «Verdi' s Groundswells…», ό.π., 159.
[2628] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 293.
[2629] «Verdi' s Groundswells…», ό.π., 159.

Θεό, ο οποίος θεωρείται ως ο *Υπέρτατος δικαστής*, άρα και η ύστατη ελπίδα των αδικημένων, καθώς και ο εγγυητής της κοινωνικής ομαλότητας και των σχέσεων μεταξύ των μελών της «κοινότητας».

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, στην παρούσα όπερα η απονομή της δικαιοσύνης πραγματοποιείται στα πλαίσια μιας *τελετουργίας*, ανήκοντας σ' εκείνες τις σκηνές τις οποίες ο Frits Noske χαρακτηρίζει ως «σκηνές ιεροτελεστίας» (βλ. άνωθι, σελ. 135-136): στο finale της Β΄ Πράξης της όπερας, η θεωρουμένη ως ιερόσυλη *Παρθένα από την Ορλεάνη* καταδικάζεται στην πυρά από ένα «λαϊκό» δικαστήριο, το οποίο αποφαίνεται σχετικά κατόπιν μιας τυπικής «ακροαματικής» διαδικασίας και πάντοτε στο *όνομα του Θεού – in nomine del Dio vindice*.

Το παράδοξο και ταυτόχρονα τραγικό στοιχείο στην εξέλιξη αυτή του δράματος έγκειται τα αίτια που οδηγούν το συγκεντρωμένο στην πλατεία του καθεδρικού ναού της Rheims πλήθος στη λήψη της παραπάνω απόφασης. Στο όνομα της απονομής της δικαιοσύνης διαπράττεται εν προκειμένω μια φοβερή αδικία, καθώς η ηρωίδα καταδικάζεται από πλήρη παρερμηνεία και παρεξήγηση της προσωπικότητάς της και κυρίως του ρόλου που φέρεται να έχει διαδραματίσει στο πεδίο της μάχης. Μοναδικό τεκμήριο της ενοχής της θεωρείται ουσιαστικά η τέλεση του καθήκοντός της προς την πατρίδα, η εξ αιτίας της παρουσίας της ανεξήγητη νικηφόρα προέλαση των Γάλλων. Η δημόσια καταδίκη και αποπομπή της ηρωίδας για ανύπαρκτα ανομήματα από τους ευεργετηθέντες από τις αρετές της καθιστά γι' αυτήν την όλη διαδικασία εξαιρετικά επώδυνη. Όμως πολύ περισσότερο τραγικό αποβαίνει γι' αυτήν το γεγονός ότι πρωτεργάτης αλλά και βασικός κατήγορός της σε αυτήν είναι ο ίδιος ο πατέρας της.

Όπως έχει αναδειχτεί σε προηγούμενη ενότητα του παρόντος Τρίτου Μέρους της ανά χείρας διατριβής, η όλη συμπεριφορά του Giacomo έναντι του κόρης του δεν είναι παρά αποτέλεσμα της ακραίας όσο και παράλογης θρησκοληψίας του, η οποία εν προκειμένω εγγίζει τα όρια της διαστροφής. Παραμένοντας άκαμπτος μέχρι το τέλος, προσκολλημένος στις «πεποιθήσεις» του και θεωρώντας την κόρη του ιερόσυλη, επιδιώκει με κάθε τρόπο την καταδίκη της Giovanna, πιστεύοντας ότι με αυτόν τον τρόπο θα επιτύχει τον εξαγνισμό της κόρης του, τη δικαίωσή της ενώπιον του Θεού.

Η κατηγορία ενάντια στην κόρη του ωστόσο περιέχεται ολοκληρωμένη στην καμπαλέττα[2630] που προηγείται του αργού μέρους (*adagio*) του Finale (Kalmus, σελ. 54-60, μ. 2). Ουσιαστικά ο δύστυχος πατέρας αποδίδει παρουσία του συγκεντρωμένου πλήθους τα όσα είχε καταλογίσει στην κόρη του στον μονόλογό του στην αρχή της 2ης Σκηνής του Προλόγου, καθώς και στο trio–finale του ιδίου μέρους, αναλύοντας περαιτέρω τις «κατηγορίες». Η ομοιότητα των σχετικών στίχων του λιμπρέττου από τα δυο αντίστοιχα σημεία, είναι χαρακτηριστική:

PROLOGO	ATTO PRIMO
Ahi, forse qui sedotta… qui vinta...	*……sua fede rinnegata,*
Al gran nemico l' alma concesse!	*Questa figlia sciagurata,*
	A superba aprendo il seno,
Ella si cesse ai démoni	*Per iniquo amor terreno,*
Per folle amor del re!	*Sé dannando a eterno scempio,*
	Coi demoni pattegiò.

Η «δαιμονοποίηση» του *γήινου έρωτα* (*iniquo amor terreno*) συνδυάζεται ευθέως και εδώ με την αλαζονεία: η ηρωίδα κατηγορείται για «συμμαχία με τον διάβολο» όχι για την ικανοποίηση απλά κάποιας ερωτικής της επιθυμίας, αλλά προκειμένου να

[2630] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 218.

διατελέσει ερωμένη του βασιλιά. Στο κείμενο της Α΄ Πράξης ωστόσο προσάπτεται και η απειλή της αιώνιας καταδίκης (*Sé dannando a eterno scempio*), προετοιμάζοντας τον ακροατή για τις δραματικές εξελίξεις που έπονται.

Ως περισσότερο «πνευματικού» περιεχομένου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η απαγγελλομένη κατηγορία στο κείμενο του Schiller: ήδη από τον Πρόλογο του έργου ο *Thibaud* υποπτεύεται την κόρη του για αλαζονεία, έπαρση καθώς και για περιφρόνηση της ταπεινής της καταγωγής:

Sie schämt sich ihrer Niedrigkeit – weil Gott
Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,
Mit hohen Wundergaben sie gesegnet
Vor allen Hirtenmädchen dieses Tals,
So nährt sie sünd'gen Hohchmut in dem Herzen,
Und Hochmut ist' s, wodurch die Engel fielen,
Woran der Höllengeist den Menschen faßt.[2631]

Ανάλογου περιεχομένου είναι και οι κατηγορίες που ο παραπάνω ήρωας του Schiller προσάπτει στην *Johanna*, παρουσία και εδώ του συγκεντρωμένου πλήθους, στην αντίστοιχη με το παρόν Finale Ενδεκάτη Σκηνή της Τέταρτης Πράξης του δράματος. Όπως και στον αντίστοιχο Πρόλογο, βασική κατηγορία είναι και εν προκειμένω η αλαζονεία. Η ηρωίδα κατηγορείται για «συμμαχία» με τον διάβολο, με στόχο την απόκτηση κοσμικής δόξας. Σε αντίθεση με το λιμπρέττο του Solera, απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σχετική με ερωτική έλξη:

.....An verfluchter Stätte
Ward es ersonnen, unterm Zauberbaum,
Wo schon von alters her die bösen Geister
Den Sabbat halten – hier verkaufte sie
Dem Feind der Menschen ihr unsterblich Teil,
Daß er mit kurzem Weltruhm sie verherrliche.[2632]

Το κατ' εξοχήν μελωδικό μέρος της καμπαλέττας του Giacomo εντοπίζεται στην απαγγελία της κατηγορίας ενάντια στην κόρη του: έπειτα από ένα οκτάμετρο μελωδικά αδιάφορο, με τον ήρωα να προσπαθεί να δικαιολογήσει τη στάση του και με την παροδική μετατόπιση του τονικού κέντρου προς *ελάσσονες* τονικές περιοχές κατά την περιγραφή του *σκοτεινού* χώρου της «ανίερης συναλλαγής», η τονικότητα της αρχικής Φα μείζονος επανέρχεται με τον δύστυχο πατέρα να εκστομίζει με όσο ψυχικό σθένος του έχει απομείνει, *tutta forza*, τις φοβερές κατηγορίες ενάντια στο ίδιο του το παιδί. Χαρακτηριστικές λέξεις υπογραμμίζονται με ιδιαίτερα ξεχωριστό τρόπο: η άρνηση της πίστης (*fede rinnegata*) από μια «άθλια κόρη» (*figlia sciagurata*), πέραν των μελωδικών τονισμών εξαίρονται και χάρη στη χρήση μιας διαφωνίας 9^{ης} επί της συγχορδίας της Δεσπόζουσας κατά την απόδοσή τους. Αντίστοιχα υπογραμμίζεται και η ιδέα της απαξίωσης του έρωτα στο όμοιο μελωδικά τέλος της επόμενης φράσης, ενώ το «άνοιγμα της ψυχής της στην αλαζονεία» στην αρχή του δευτέρου τετραμέτρου εξαίρεται ακόμη περισσότερο, χάρη σε ένα Φα^3 με χαρακτήρα επέρεισης στον τονισμό της λέξης *superbia*. Περαιτέρω η μελωδική γραμμή της περιόδου διαθέτει, πέρα από έναν δυναμικό, καθαρά εξωστρεφή χαρακτήρα, όλα τα στοιχεία εκείνα που διακρίνουν

[2631] *Die Jungfrau von Orleans*, Prolog, 2. Auftritt, 126 – 132.
[2632] Αυτόθι, 4. Aufzug, 11. Auftritt, 2989 – 2994.

τη βερντιανή γραμμή του βαρυτόνου, με κυρίαρχο εκείνο της κίνησης της μελωδίας σε επίπεδα ανάλογα του τενόρου. Σημαντικός όμως εδώ είναι και ο ρόλος της ορχήστρας, με τα πνευστά να διπλασιάζουν τη μελωδία, προσθέτοντας και την χαρακτηριστική υποκείμενη 3η (Kalmus, σελ. 56, μ. 3 – σελ. 58, μ. 3).

Η διαφορά ύφους στην περίοδο που έπεται είναι αισθητή. Η απόπειρα του ήρωα να πείσει τώρα το παριστάμενο πλήθος για το εύλογο της επιλογής του να διαπομπεύσει το ίδιο του το παιδί, δικαιολογώντας εκ των προτέρων την επιδίωξη της παραδειγματικής τιμωρίας του, διαφαίνεται στη μουσική απόδοση αρχικά των δυο πρώτων στίχων της επομένης στροφής: ο φόβος της επικείμενης καταδίκης – *sé dannando a eterno scempio* – σημαίνεται αφ' ενός με την υπογράμμιση του στίχου από μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης και αφ' ετέρου με μια απρόσμενη κατιούσα 8η. Ταυτόχρονα το επαναλαμβανόμενο Μι ύφεση σε συνδυασμό με τις δις παρεστιγμένες αξίες προσδίδει στη γραμμή και έναν *ιερατικό* χαρακτήρα (Kalmus, σελ.58, μ. 4). Η επανάληψη του παραπάνω στίχου οδηγεί σε μιαν απροσδόκητη πτώση στη Ρε ελάσσονα, της οποίας προηγείται ένα πτωτικό 6/4 αποδιδόμενο *ff* από ένα ορχηστρικό ξέσπασμα (Kalmus, σελ. 59, μ. 3). Το ισχυρότερο «όπλο» του όμως ο ήρωας θα το χρησιμοποιήσει στο τέλος του λόγου του: η συμμαχία της Giovanna με το αρχηγό του σκότους αποτελεί γι' αυτόν το έσχατο μέσο που θα καταπαύσει μονομιάς τα συναισθήματα αγάπης και πίστης του πλήθους προς την κόρη του. Η ύστατη αυτή προσπάθεια εντυπωσιασμού του πλήθους από τον Giacomo αποδίδεται από τον συνθέτη με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο: μια συγχορδία Ρε ύφεση μείζων παρεμβάλλεται απρόσμενα πριν την τελική πτώση, ενώ η συμβατική, στα πλαίσια ολοκλήρωσης της πτώσης, απόδοση του τελευταίου στίχου, προσλαμβάνει δραματικό χαρακτήρα αποδιδόμενη *cupo con terrore* (Kalmus, σελ. 60, μ. 1-2).

Η δυσάρεστη έκπληξη του πλήθους στο άκουσμα των λόγων του Giacomo απηχείται αρχικά με την έντονη αντίθεση του *pp* της πτώσης στη Φα μείζονα με το *ff* ορχηστρικό *tutti* που ακολουθεί στην τονική ελάσσονα, ένδειξη πως τα συναισθήματα του λαού προς την ηρωίδα μεταβάλλονται ριζικά. Η ταραχή του πλήθους όμως γίνεται ακόμη πιο αισθητή και από την επανεμφάνιση του «μοτίβου της καταιγίδας», γνωστού ήδη από την εισαγωγή της όπερας[2633]. Πολύ μεγαλύτερη εντύπωση ωστόσο φαίνεται να προκαλεί η μομφή του Giacomo προς τον βασιλιά – *Re tradito or leva un tempio*: η προσβολή της κρίσης του Carlo αλλά και η έμμεση αμφισβήτηση του πατριωτικού συναισθήματος όλων των παρισταμένων απηχείται με την πανομοιότυπη επανάληψη του παραπάνω μοτίβου σε υψηλότερο τονικό ύψος, στην τονικότητα της Λα ύφεση μείζονος. Η εικόνα του εμβρόντητου πλήθους απηχείται μέσα από μια γενικότερη αποσταθεροποίηση του τονικού πλαισίου, αρχικά με μια μικρή ανάπαυλα στην Ρε ύφεση ελάσσονα, ως «τονικής» της προηγουμένης Λα ύφεση, και κατόπιν με μια απρόσμενη όσο και εντυπωσιακή εμφάνιση της Ντο ύφεση μείζονος, ενώ η πρώτη φάση της «δίκης» ολοκληρώνεται με όλους να βυθίζονται σε περισυλλογή. Ένα εκτενές *decrescendo* οδηγεί τώρα μέσα από το ημίθαμπο χρώμα μιας ελαττωμένης συγχορδίας με 7η μικρή στην Ρε ύφεση μείζονα (Kalmus, σελ. 60, μ. 3 – σελ. 64).

Στο *adagio concertato*[2634] του παρόντος Finale ο συνθέτης εκθέτει με τον πλέον δεξιοτεχνικό τρόπο τις αντιδράσεις και τα ανάμικτα συναισθήματα απορίας, αμηχανίας, αλλά και πιθανού φόβου, τόσο των κεντρικών ηρώων, όσο και του ανώνυμου πλήθους, ενώ το κείμενο του λιμπρέττου, περιλαμβάνοντας μια Σκηνή που απουσιάζει από το δράμα του Schiller, προσφέρει στον συνθέτη την ευκαιρία να

[2633] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 218.
[2634] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden, αυτόθι.

δημιουργήσει το εκτενέστερο finale σε σχέση με αντίστοιχα προηγουμένων έργων του, χαρακτηριζόμενο από τις ποικιλόμορφες δραματικές μουσικές του αποχρώσεις, καθώς και από την αρχιτεκτονικά δομημένη μουσική του[2635].

Εκκινώντας από εντελώς διαφορετική αφετηρία και ακολουθώντας ο καθένας τον δικό του τρόπο σκέψης, τόσο ο Carlo όσο και ο Giacomo βρίσκουν την ευκαιρία να εκφράσουν τη συμπάθεια και την αγάπη τους προς την δοκιμαζόμενη ηρωίδα. Τα συναισθήματα του βασιλιά παραμένουν κατά βάσιν αναλλοίωτα: ο «μονόλογός» του περιέχει εκφράσεις σαφώς θρησκευτικού περιεχομένου, που όμως απορρέουν από την ερωτική του έλξη προς την Παρθένα από την Ορλεάνη, όπως ακριβώς την είχε εκφράσει προς αυτήν λίγο πριν, στους κήπους του ανακτόρου της Rheims.

Κατά τα λοιπά, η σκέψη του αποδείχνεται ελεύθερη από προκαταλήψεις και ηθικολογίες. Γι' αυτόν η Giovanna ήταν και παραμένει ένας άγγελος. Ο έρωτάς του γι' αυτήν κρατάει τη σκέψη του ανέγγιχτη από κάθε διαλογισμό, από κάθε ηθικό δίλημμα, επιτρέποντάς του να διακρίνει την καθαρότητα της ψυχής της. Ατενίζοντας το βλέμμα της δεν μπορεί να διανοηθεί ότι πίσω από αυτό μπορεί να κρύβεται μια δαιμονική ψυχή˙ η σωματική αγνότητα και καθαρότητα εναρμονίζεται πλήρως κατ' αυτόν με την ψυχική και ως εκ τούτου δεν μπορεί να αντιτάσσεται στο θείο θέλημα:

No! forme d' angelo

Non son la vesta

D' un alma rèproba

Che Dio detesta!

Την αγάπη και το ενδιαφέρον του για το παιδί του επικαλείται, βεβαίως, και ο Giacomo, μολονότι ήδη έχει επιφέρει το πρώτο καίριο πλήγμα ενάντια στην αξιοπιστία και στο ήθος της Giovanna. Τα κίνητρά του όμως είναι εντελώς διαφορετικά. Ενώ ο Carlo εκφράζεται ατενίζοντας ευθέως το πρόσωπο της αγαπημένης του και ακούγοντας τη φωνή της καρδιάς του και μόνο, ο πατέρας της ηρωίδας μιλάει για το παιδί του έχοντας τη σκέψη του στραμμένη κατά βάσιν στον εαυτό του. Η απαρχή μιας σκληρής δοκιμασίας για την ίδια του την κόρη πιστεύεται από αυτόν ως ένα πρώτο βήμα, ως ο πρώτος σταθμός μιας καταναγκαστικής πορείας, άνωθεν επιβεβλημένης, προς το «μαρτύριο». Συντετριμμένος από το δυσβάστακτο φορτίο του «καθήκοντος», το οποίο ο ίδιος αυτοβούλως έχει αναλάβει να φέρει εις πέρας, δεν έχει τη δύναμη να σταθεί δίπλα στην Giovanna, όντας αυτουργός και υποκινητής της δοκιμασίας της. Απευθύνεται μονολογώντας προς εαυτόν, προσπαθώντας να πάρει δύναμη πρώτα ο ίδιος, για να μπορέσει να καταπνίξει όποια φωνή πατρικής συμπόνιας έχει απομείνει εντός του:

Vicino al termine resisti, o core...

Sensi quetatevi del genitore.

Κυρίαρχη ιδέα, πρωταρχικό του μέλημα ήταν και παραμένει ο κατευνασμός της θείας δικαιοσύνης, ενώ η αγάπη του για την κόρη του διέπεται αποκλειστικά από αυτήν την αρχή:

[2635] Πρβλ. «… το μέρος που ακολουθεί τώρα είναι δυνατό τόσο ως προς τη μουσική αρχιτεκτονική του, όσο και ως προς την πειστικότητα της δραματικής έκφρασής του» (αυτόθι).

Sol può la misera

Quaggiù punita

L' alma pentita

Tornare al ciel.

Η απόδοση των παραπάνω στίχων αρχικά με διακεκομμένες φράσεις και με την απουσία οποιασδήποτε ολοκληρωμένης μελωδικής γραμμής απηχεί, κατά τον Budden, τη γενικότερη σύγχυση και αμηχανία[2636], ενώ η υποτυπώδης αντιστικτική επεξεργασία μεταξύ των αρχικών φράσεων των δυο ανδρών θα μπορούσε να εκληφθεί και ως εκφράζουσα τη διαφορετική στάση ενός εκάστου έναντι των τεκταινομένων. Περισσότερο πειστικά αντανακλάται αυτή η διαφορά από τον αντίστοιχο πρώτο φθόγγο της μελωδικής φράσης εκάστου: η βεβαιότητα του βασιλιά για το αβάσιμο της φοβερής κατηγορίας – παρά την κάποια αμηχανία του – απηχείται από την «τονική σιγουριά» που εξασφαλίζει το χαρακτηριστικό τόσο για τονικότητα της Ρε ύφεση μείζονος, όσο και για το χαρακτηριστικό για την φωνητική έκταση του τενόρου Φα^3. Η σημασία του συγκεκριμένου φθόγγου ως προς την αναγκαία για την αρχή ενός μεγάλου συνόλου τονική σταθερότητα εκτιμάται καλύτερα αν ληφθεί υπ' όψη η έντονη τονική «σύγχυση» που προηγήθηκε κατά την ολοκλήρωση της προηγηθείσης Σκηνής. Στον αντίποδα της βεβαιότητας του Carlo, η βαρυμμένη 6^η (Σι διπλή ύφεση) της τονικότητας ως αφετηριακός φθόγγος του μέρους του Giacomo ως σημείο επαφής με την τονική ελάσσονα, απηχεί κατά κύριο λόγο την εσωστρέφεια, καθώς και την πνευματική κόπωση του υποταγμένου στην τέλεση του θρησκευτικού καθήκοντος γέροντα. Το συγκεντρωμένο πλήθος, τέλος, διακατέχεται μάλλον από σύγχυση, αδυνατώντας προς το παρόν να λάβει θέση υπέρ της μιας ή της άλλης πλευράς. Εύστοχα ο συνθέτης αποδίδει αυτήν την αμφιταλάντευση προσφεύγοντας σε ένα διαφορετικό σχήμα, με εναλλασσόμενους σε κάθε επανάληψη τους τρεις πρώτους φθόγγους της Ελάσσονος Τονικής με εκείνον της Δεσπόζουσας. Το σχήμα αυτό αποδίδεται σε unisono, με τις φωνές της χορωδίας να τραγουδάνε χαμηλόφωνα, «υπογραμμισμένες» από το σύνολο της ομάδας των εγχόρδων (Kalmus, σελ. 65 – σελ. 67, μ. 1).

Η ένωση όλων των φωνών σε δυο διαφορετικές μεταξύ τους αλλά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικές αρμονικές σχέσεις (V-VI, V/VI-IV, Kalmus, σελ. 67, μ. 2-5) δεν είναι τυχαία˙ πολύ περισσότερο, δεν καταργεί με τη συγχορδιακή «ταύτιση» τα επιμέρους συναισθήματα. Αναμφίβολα στη διατήρηση αυτής της ιδιαιτερότητας συμβάλλει και η απόδοση από συγκεκριμένες φωνές αντίστοιχων φράσεων του ποιητικού κειμένου: η λύπη για την εξαιρετικά τραγική μοίρα της ηρωίδας, αλλά και η ανησυχία για τις αναμενόμενες απρόβλεπτες («απροσδόκητες») εξελίξεις, είναι προφανώς συναισθήματα που διακατέχουν τόσο τον Carlo, όσο και τον Giacomo: είναι χαρακτηριστικό ότι οι φωνές αμφοτέρων καταλήγουν στην πρώτη από τις παραπάνω «προόδους» στη λέξη *misera*. Ως εκ τούτου, η απόδοση αυτών των συναισθημάτων ευνοείται από την *απροσδόκητη* συγχορδιακή σχέση μεταξύ των βαθμίδων της Δεσπόζουσας με την VI βαθμίδα της τονικότητας. Όμοια και οι φωνές του πλήθους ενώνονται κατά την παραπάνω σχέση σ' ένα πρώτο ξέσπασμα αγωνίας αλλά και φόβου.

Αν και «ομοειδής» εξ επόψεως αρμονικής, η δεύτερη πρόοδος διαφοροποιείται αισθητά της πρώτης, καθώς η πρώτη από τις δυο συγχορδίες είναι «τεχνητή»

[2636] Αυτόθι.

δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη είναι μείζων. Στην αντίθεση συμβάλλει αποφασιστικά και η ιδιαίτερα αισθητή μείωση της δυναμικής από *ff* σε *ppp*. Οι παραπάνω μεταβολές τελούν και πάλι σε άμεση σχέση με τα σημαινόμενα στο κείμενο του λιμπρέττου: ο μεγάλος κίνδυνος – *grava periglio* – που αιωρείται πάνω από την αγαπημένη αναμφίβολα προκαλεί δέος στον βασιλιά, ενώ για τον δέσμιο των θρησκευτικών δοξασιών του Giacomo η επικείμενη τιμωρία – quaggiù punita – αποτελεί, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, μοναδική ευκαιρία για τη «λύτρωση» της κόρης του. Τέλος το πλήθος αφήνει να εννοηθεί πως ο φόβος που το διακατέχει είναι απόρροια μιας «τυφλής» θρησκευτικής συνείδησης: η έκπληξη έχει προκληθεί σ' αυτό από την αποκάλυψη ενός «φοβερού μυστικού» (*orribile mistero*).

Η ομοφωνική υφή της τετράμετρης φράσης που ακολουθεί και οδηγεί σε πτώση δίδει την αίσθηση μιας προσευχής, με κίνητρα και αιτήματα ωστόσο διαφορετικά από τα επιμέρους πρόσωπα. Την αίσθηση εντείνει η απουσία και εδώ ορχηστρικής συνοδείας, αλλά και η κορύφωση της δυναμικής σε ένα *ff* στο μέσον της φράσης (Kalmus, σελ. 68, μ. 1-4). Και σε αυτήν την περίπτωση ο Carlo αναδεικνύεται ως ο κατ' εξοχήν «πιστός», καθώς εναποθέτει την έκβαση των πραγμάτων στα χέρια του Θεού:

Il tuo consiglio ne aditta, o ciel.

Ο όχλος αναζητεί «σημείο». Καίρια σημασία για την ψυχολογία του ανώνυμου πλήθους έχει η με υπερφυσικό τρόπο (*εξ ουρανού*) επαλήθευση ή όχι της κατηγορίας:

S' ei disse il vero ne additta, o ciel.

Την «απάντηση» που όλοι περιμένουν από τον ουρανό, τόσο ο λιμπρεττίστας όσο και ο συνθέτης θέλουν να δίδεται από την δοκιμαζόμενη ηρωίδα:

L' amaro calice sommessa io bevo,
mando un gemito, né un detto elevo...
Ch' ei sia dell' anima vital lavacro!
Sia fatto il sacro voler del ciel.

Μιμουμένη τόσο στα λόγια όσο και στην πράξη το παράδειγμα του Ιησού λίγο πριν το σταυρικό πάθος, αλλά και την υπομονή και καρτερικότητα των μαρτύρων του Χριστιανισμού μπροστά στις ανείπωτες δοκιμασίες, η ηρωίδα ομολογεί την πίστη της και την υποταγή της στο θείο θέλημα, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα μια σχέση με τον Θεό εκ διαμέτρου αντίθετη εκείνης του πατέρα της. Για τον Giacomo η σχέση αυτή έχει αποδειχτεί μέχρι τώρα στην όπερα ιδιαίτερα επώδυνη, αφού τον εξωθεί σε βιασμό της ίδιας του της φύσης ως πατέρα. Αντίθετα για την κόρη του η υποταγή στο θέλημα του Θεού, πηγάζει αυθόρμητα από την αγάπη της γι' Αυτόν. Οι σκέψεις των δυο προσώπων συναντώνται στους δυο τελευταίους στίχους της στροφής, όπου και η Giovanna δίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στον *καθαρτήριο* χαρακτήρα της δοκιμασίας της, χωρίς όμως να κάνει λόγο περί «τιμωρίας». Ως εκ τούτου το μαρτύριό της, ανεξάρτητα του κατά πόσον η επιβολή του είναι δίκαιη, γίνεται ευμενώς αποδεκτό, εφ' όσον αυτό είναι το θέλημα του Θεού.

Εξ επόψεως μουσικής το παρόν «κεντρικό» finale είναι το πρώτο στην οπερατική δημιουργία του συνθέτη όπου δημιουργείται ένα εκτενές σόλο, καθώς «η φωνή της

Giovanna μεταρσιώνεται σε μια καντιλένα διάφανης γαλήνης που μετουσιώνει την τραγωδία, εκβάλλοντας τα δάκρυα σ' έναν ιδανικό κόσμο λυρικών ήχων»[2637]: είναι προφανές πως και η μουσική του συνθέτη στοχεύει ακριβώς στο να καταδείξει όχι απλά την υποταγή της ηρωίδας σε κάποιες αόριστες ηθικές επιταγές, αλλά αυτήν την εσώτατη επιθυμία της να δεχτεί αγόγγυστα μια πολύ σκληρή τιμωρία. Από την Giovanna ζητείται να αποδώσει *cantabile con semplicità* μια μελωδία που διακρίνεται για την απλότητά της. Μικρές, απλές φράσεις, κινούμενες στην κεντρική περιοχή της φωνητικής της έκτασης, συμμετρικά επαναλαμβανόμενες και ανήκουσες σταθερά στην περιοχή της κύριας τονικότητας, απαρτίζουν μια μελωδική γραμμή που όχι μόνο έρχεται ως «απάντηση» στην αναζήτηση της *φωνής εξ ουρανού* από το πλήθος, αλλά και που «θεραπεύει» τα δυσάρεστα συναισθήματα που αλληλοδιαδόχως έχουν προκαλέσει στον ακροατή οι θλιμμένοι μονόλογοι του πατέρα της ηρωίδας, οι προκλήσεις και οι αντιπαραθέσεις του με όλους, αλλά και οι κραυγές αγωνίας του πλήθους. Αν με την «επικού» χαρακτήρα καβατίνα της στον Πρόλογο η Giovanna παρουσιάστηκε ως η επαναστάτρια που θα οδηγούσε τους Γάλλους στη νίκη ενάντια στον Άγγλο εισβολέα, με την πλήρη λυρικής διάθεσης καντιλένα της στο παρόν finale αναδεικνύεται «σιωπηλή» επαναστάτρια ενάντια σε οποιασδήποτε μορφής νοσηρή θρησκευτικότητα.

Η απλή εναλλαγή των αρμονιών της Τονικής και της Δεσπόζουσας είναι και το κύριο χαρακτηριστικό της αρμονικής επεξεργασίας της πρώτης περιόδου του μέρους της ηρωίδας. Η επεξεργασία αυτή ωστόσο μεταβάλλεται στην πρώτη φράση της δεύτερης περιόδου, όπου μια αρμονική αλυσσίδα οδηγεί σε μια σύντομη κορύφωση στο Λα^{4} ύφεση και επακολουθεί αποκλιμάκωση παράλληλα με την τελική πτώση. Η αναφορά της ηρωίδας στη λύτρωση της ψυχής της μέσα από το μαρτύριο υπογραμμίζεται εύστοχα με την τοποθέτηση από τον συνθέτη του υψηλότερου φθόγγου κάθε φράσης στις λέξεις *anima* και *lavacro*, και μάλιστα με τον φθόγγο αυτόν να είναι στη δεύτερη από αυτές η χαρακτηριστική για την έκφραση αισθημάτων θλίψης και πόνου βαρυμμένη 6^{η} βαθμίδα της αντίστοιχης τονικής περιοχής[2638].

Η προαναφερθείσα προσέγγιση της θρησκευτικής λογικής του Giacomo στο σημείο αυτό όμως πραγματοποιείται μέσα από μια εξ ολοκλήρου διαφορετική πορεία. Αυτήν την αγόγγυστη συγκατάβαση, τη γαλήνη και υπεράνω όλων τη σταθερή πίστη της ηρωίδας στον Θεό υπεμφαίνει με τη σειρά της και η ορχηστρική συνοδεία, αμετάβλητη καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού και συνισταμένη κατά πρώτο και κύριο λόγο από τους εκφραστικούς αρπισμπούς από το κλαρινέττο[2639] καθώς και από έναν ισοκράτη στα χαμηλά έγχορδα. Τέλος, η βαθειά θρησκευτική πίστη της ηρωίδας φαίνεται στο μελωδικό όσο και αρμονικό επισφράγισμα της καντιλένας, το οποίο προετοιμάζει η προσέγγιση του φθόγγου της Δεσπόζουσας στο παραπάνω τονικό ύψος και στη λέξη *sacro* (Kalmus, σελ. 68, μ. 5 – σελ. 70).

Με εξαίρεση τον Carlo ωστόσο τα λόγια αυτά της ηρωίδας δεν βρίσκουν απήχηση· τουλάχιστον αυτό υποδηλώνει το σύντομο ορχηστρικό (και φωνητικό) tutti που ακολουθεί, με μια εντελώς κεραυνοβόλα, κατά τον Budden, παρέμβαση στον τελευταίο φθόγγο της πτώσης[2640]. Οι παρόντες αρκούνται στο να επαναλαμβάνουν τα όσα έλεγαν και πριν ακουστεί ο λόγος της ηρωίδας, αποδιδόμενα με υπόβαθρο το μοτίβο της εξόδου της ηρωίδας από τον ναό, στην αρχή της Σκηνής, «μεταμορφωμένο σε έναν

[2637] Αυτόθι.
[2638] D. Cooke, ό.π., σελ. 69.
[2639] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 218.
[2640] Αυτόθι, σελ. 219.

ακόμη περισσότερο απειλητικό παρεστιγμένο ρυθμό»[2641]. Η ραγδαία μεταβολή της τονικότητας προς την απρόσμενη περιοχή της Ελάσσονος Τονικής θεωρούμε ότι είναι αυτή που κυρίως απηχεί τη δυσπιστία τους: εισάγοντας στην αρχή της κάθε φράσης εκ των υστέρων τη φωνή της ηρωίδας ο συνθέτης, αποφεύγει να καταστήσει την ομοφωνική επεξεργασία συμβατική, ενώ το ενδιαφέρον της όλης αρμονικής επεξεργασίας κορυφώνεται στα τρία τελευταία μέτρα της ενότητας (Kalmus, σελ. 71-72, μ. 1).

Η μικρή ανάπαυλα με την τρίφωνη αντιστικτική επεξεργασία των φωνών των σολίστ (Kalmus, σελ. 72, μ. 2 – σελ. 73, μ. 1) οδηγεί τώρα σε μιαν επανάληψη της καντιλένας, με την βασική μελωδική γραμμή να ακούγεται αναλλοίωτη, παρά την περισσότερο από πριν εκλεπτυσμένη συνοδεία. Ο Carlo τώρα, τραγουδώντας σε ταυτοφωνία με την Giovanna, φαίνεται να δείχνει «ότι θα σταθεί δίπλα της, ότι θα κάνει ό, τι μπορεί»[2642]. Η συνοδεία προέρχεται από τις διακεκομμένες φράσεις της παρέμβασης της χορωδίας στην αρχή του μέρους, «τώρα όμως στην Μείζονα Τονική και ανεπτυγμένες σε μια απλή γραμμή από δέκατα έκτα κατανεμημένη μεταξύ των ομάδων της χορωδίας και διπλασιασμένη από το pizzicato των εγχόρδων […]»[2643] (Kalmus, σελ. 73, μ. 2 – σελ. 78, μ. 1)

Η πορεία προς την τελική πτώση του μέρους ανακαλεί την αντίστοιχη από το *Coro d' Introduzione* του Πρώτου Μέρους του *Nabucco*. Στην coda ωστόσο όλοι φαίνονται να υποχωρούν, αφήνοντας την περίτεχνη μελωδική γραμμή της Giovanna να κυριαρχήσει. Οι λοιποί συντελεστές περιορίζονται τώρα σε μια απλή αρμονική στήριξη της κυρίας μελωδικής γραμμής, η σημασία της οποίας αναδεικνύεται κυρίως κατά την επανάληψη της φράσης, όταν η μελωδία διανθίζεται από τρίηχα δεκάτων έκτων[2644] (Kalmus, σελ. 78, μ. 2 – σελ. 82).

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το συγκεντρωμένο στην πλατεία του Καθεδρικού ναού της Rheims πλήθος *ζητεί σημείον*: κατά τον F. Noske το αίτημα αυτό του πλήθους είναι και «η άμεση αιτία της ιεροτελεστίας»[2645]. Ως εκ τούτου η καθαυτό «Σκηνή της δίκης» δεν μπορεί παρά να είναι «συμμετρική εξ επόψεως δομής και να διέπεται από ένα αριθμητικό σύμβολο ή μορφή»[2646], το οποίο στην Ιταλική όπερα είναι σταθερά ο αριθμός 3 ή πολλαπλάσιό του»[2647]. Κατά τον παραπάνω μελετητή, «η ιδέα της προσθήκης μιας ιεροτελεστίας στο finale της Β΄ Πράξης πιθανόν να είχε υποβληθεί στον Verdi και στον λιμπρεττίστα του από την αντίστοιχη σκηνή στο Γερμανικό θεατρικό (Πράξη Δ΄, σκηνή 11). Αν και στον Schiller δεν τίθεται θέμα μορφολογικής κανονικότητας, ο ποιητής κάμει χρήση του «τριπλού» συμβολισμού με διαφορετικό τρόπο: ο πατέρας της Johanna (Thibault d' Arc) εξορκίζει την κόρη του «στο όνομα της Αγίας Τριάδος»[2648].

Η συγκεκριμένη σκηνή διαδραματίζεται στο λιμπρέττο του Solera με τρόπο περίπου ανάλογο με την αντίστοιχη Σκηνή στο έργο του Schiller. Σημείο αναφοράς σε

[2641] Αυτόθι.
[2642] Αυτόθι.
[2643] Αυτόθι.
[2644] Αξιοσημείωτη στο σημείο αυτό φαίνεται και η επισήμανση του Budden, σύμφωνα με την οποία «στην coda οι αντιθέσεις συνοψίζονται με ακόμη περισσότερο έντονο τρόπο, με τη γραμμή της Giovanna να φτάνει στο αποκορύφωμά της σε μια μακρά υψηλή φράση με τρίηχα δεκάτων έκτων» (αυτόθι).
[2645] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 243.
[2646] Αυτόθι, σελ. 241-242
[2647] Αυτόθι, σελ. 242
[2648] Αυτόθι, σελ. 245

αμφότερα τα κείμενα, η *τριπλή εξέταση* της ηρωίδας ενώπιον του βασιλιά και του συγκεντρωμένου πλήθους, η επιλογή της επίμονης σιωπής της έναντι των κατηγοριών που αποδίδονται σ' αυτήν ως έκφραση άρνησης υπεράσπισής της και τέλος η καταδίκη της ως «ιερόσυλης» μάγισσας.

Όμοια με το λιμπρέττο, στο κείμενο του Schiller η ηρωίδα καλείται να απολογηθεί *τρις*. Η κατηγορία που καλείται να αναιρέσει κατά τον Solera είναι αυτή της ιεροσυλίας. Και στις τρείς κλήσεις του πατέρα της η ηρωίδα «ερωτάται»:

Non sacrilega sei tu?

Αντίθετα στο κείμενο του Schiller, αν και η κατηγορία είναι και εδώ μια, ωστόσο διατυπώνεται κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο:

Antworte mir im Namen des Dreieinen:
Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?
.....
Antworte bei dem Gott, der droben donnert!
Sprich, du seist schuldlos. Leugn' es, daß der Feind
In deinem Herzen ist, und straf mich Lügen!
.....
Im Namen Gottes frag ich dich: Schweigst du
Aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld?
Wenn dieses Donners Stimme für dich zeugt,
So fasse dieses Kreuz und gib ein Zeichen![2649]

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι στο δράμα του Γερμανού ποιητή η *Johanna* καλείται να απαντήσει σε ερωτήματα και να αναιρέσει κατηγορίες καθαρά θρησκευτικού περιεχομένου, και όχι την μάλλον ασαφή και αόριστη κατηγορία της ιεροσυλίας. Επιπλέον η απάντησή της σε καθεμιά από τις παραπάνω κατηγορίες θα πρέπει να δοθεί *στο όνομα του (Τριαδικού!) Θεού και μόνο*, σε αντίθεση με το λιμπρέττο του Solera, όπου μόνο την πρώτη φορά η *Giovanna* καλείται να αναιρέσει την παραπάνω κατηγορία *in nome del Dio vindice*. Περαιτέρω ο Giacomo προσπαθεί να πτοήσει την κόρη του, προκαλώντας την στη συνέχεια να αποκαλύψει την αλήθεια, *per l' alme dei parenti* και per *l' alma di tua madre*. Η προσπάθεια μιας αυθαίρετης αγιοποίησης των ψυχών αγαπημένων προσώπων είναι εν προκειμένω εμφανής. Παράλληλα, δεδομένης της κλιμάκωσης της πίεσης που ασκείται στην ηρωίδα κατά την δεύτερη και τρίτη εκφώνηση της κατηγορίας, ο Giacomo φέρεται να τοποθετεί, εκουσίως ή ακουσίως, τα αγαπημένα αυτά πρόσωπα υπεράνω και αυτού του Θεού, αφού η επίκλησή τους προσδοκάται ότι θα πιέσει την ηρωίδα περισσότερο και αυτής της αναφοράς στον ίδιο το Θεό να «αποκαλύψει» την αλήθεια. Η θρησκευτική πίστη του Giacomo αναδεικνύεται εν προκειμένω ως ένα μίγμα φόβου και δεισιδαιμονιών, πόρρω απέχουσα από την «αληθινή» χριστιανική πίστη, στο όνομα της οποίας πραγματοποιείται η συγκεκριμένη Σκηνή.

Ο J. Budden επισημαίνει πως «από το σημείο αυτό και εφεξής το μουσικό στοιχείο εξασθενεί»[2650]. Την άποψή του αυτήν κατανοούμε στα πλαίσια της προσπάθειας του συνθέτη να αποδώσει μιαν ιδιαίτερα τραγική στιγμή στην πορεία της ηρωίδας μέσα

[2649] F. Schiller, *Die Jungfrau*…, 4. Aufzug, 11. Auftritt, στ. 2983 – 2985, 3021 – 3023, 3026 – 3029.
[2650] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 219.

στο δράμα. Ως εκ τούτου, κρίνει σκόπιμο να εγκεταλείψει προς στιγμήν συμβατικούς, καθιερωμένους τρόπους μουσικής έκφρασης και να στραφεί σε λιγότερο «μουσικά», αλλά περισσότερο αποτελεσματικά εξ επόψεως δραματικής, μέσα.

Όπως ήδη αναφέραμε, η *συμμετρία* και η *περιοδικότητα* της μουσικής κατά την απόδοση της ακροαματικής διαδικασίας δεν μπορεί παρά να είναι άμεσα εμφανείς, συνάδουσες και με την όλη εξέλιξη του δράματος. Ως εκ τούτου, αντίστοιχα με τις *τρεις ερωτήσεις* που υποβάλλονται στην υπόδικο ηρωίδα, η σκηνή διαιρείται σε *τρεις ενότητες*. Ακολουθώντας περαιτέρω ο συνθέτης «τον κανόνα της τριπλής μορφής [...], υποδιαιρεί κάθε τμήμα σε τρεις υποενότητες, δύο από τις οποίες αποδίδονται από τους πρωταγωνιστές και μια από την κοινότητα»[2651]. Με βάση τα παραπάνω, καθεμιά από τις τρεις «ερωτήσεις» υποβάλλονται στην Giovanna από τον Giacomo, το πρόσωπο το οποίο φέρεται να «διευθύνει την ιεροτελεστία»[2652], αποδιδόμενες με ένα *ιερατικό* recitativo. Στοχεύοντας όμως ο συνθέτης να αποφύγει τη στατικότητα από την πανομοιότυπη επανάληψη της μιας και μοναδικής μουσικής ενότητας, «εντείνει τη δραματική σύγκρουση παρουσιάζοντας τις τρεις ταυτόσημες ενότητες με βηματικά ανερχόμενες τονικότητες»[2653]. Προς επίτευξη αυτού του στόχου, ο τελευταίος φθόγγος κάθε «ερώτησης» κάθε φορά καταλήγει, με *ανιούσα κίνηση ημιτονίου*, στην τονική περιοχή της *Ναπολιτάνικης* (Np). Κρίνοντας παράλληλα ο συνθέτης πως «σε μια τέτοια φάση του δράματος ένα δύσκαμπτο μουσικό σχήμα θα εξασθενούσε την ένταση», φροντίζει ώστε οι μετατροπίες «να πραγματοποιούνται στο μέσον κάθε ενότητας»[2654], μέσα από μια σύντομη διαδοχή συγχορδιών παιγμένων από τα τρομπόνια και τα φαγκόττα[2655] και «με την χρωματική ανιούσα κίνηση στο μπάσσο να αντανακλά τη δόμηση της όλης σκηνής»[2656]. Η πτώση, τέλος, με την οποία επικυρώνεται η καινούρια τονικότητα κατά την ολοκλήρωση κάθε «ερώτησης» *υπογραμμίζεται* με έναν σύντομο τριλλισμό των εγχόρδων, συνοδευόμενο από τους κρατημένους συγχορδιακούς φθόγγους των πνευστών και το τρέμολο των κρουστών, όλα συνδυασμένα με ένα παραστατικό *diminuendo*. Ο περιγραφικός χαρακτήρας της ενορχήστρωσης είναι εν προκειμένω εμφανής: ο υπόκωφος ήχος που αναδύεται από τον παραπάνω συνδυασμό, δεδομένου ότι οι συμμετέχουσες ομάδες οργάνων παίζουν σε χαμηλούς φθόγγους των εκτάσεών τους, εύλογα μπορεί να θεωρηθεί ως αποδίδων την εικόνα της εμβρόντητης, πλην όμως σιωπηλής ηρωίδας, κατά τη στιγμή που αγωνίζεται να καταπνίξει μέσα της τον πόνο από τις άδικες αιτιάσεις του πατέρα της.

Ακολουθούν τα σχόλια του πλήθους – η χορωδία που «γενικά προσαρτάται μάλλον δουλοπρεπώς στους λόγους και στα δρώμενα του καθοδηγητή»[2657], καθώς και οι σύντομες (όσο και μάταιες) εκκλήσεις του Carlo προς την Giovanna, αντίστοιχα με εκείνες της *Sorel*, του *La Hire* και του *Dunois* στο έργο του Schiller. Οι λόγοι του Βασιλιά αποδίδονται με ιδιαίτερα εμφατικό τρόπο, τοποθετημένες σε σύντομες φράσεις στην κεντρική περιοχή της έκτασης του τενόρου. Παράλληλα, με μια ανιούσα κίνηση ημιτονίου στο μέσον κάθε φράσης, που όμως ακολουθείται από επαναφορά στον αρχικό φθόγγο, όμοια με «ποίκιλμα», επιτυγχάνει ο συνθέτης να διαχωρίσει το ύφος του βασιλιά, που παλεύει να σώσει την αγαπημένη του ευεργέτιδα, από εκείνο του θρησκευομένου πατέρα – κατηγόρου. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αναδεικνύεται και η εναρμόνιση των παραπάνω φράσεων: η αλλοιωμένη συγχορδία της Δεσπόζουσας με

[2651] F. Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 243.
[2652] Αυτόθι
[2653] Αυτόθι, σελ. 242-243.
[2654] F. Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 244.
[2655] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 219.
[2656] F. Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 244.
[2657] Αυτόθι, σελ. 243.

ελαττωμένη 5η (και 7η), αποδιδόμενη από τα πνευστά, απηχεί τον πόνο όσο και την αγωνία του βασιλιά˙ μια εναρμόνιση η οποία, πάντα κατά τον Noske, συνεισφέρει στην δραματική ένταση της σκηνής της ιεροτελεστίας[2658] (Kalmus, σελ. 83-87, μ. 4).

Η βροντή και οι αστραπές (*tuono e lampi*) που επισφραγίζουν την τρίτη «ερώτηση» του Giacomo προσφέρουν στους υποστηρικτές της ενοχής της ηρωίδας το τεκμήριο που εναγωνίως προσδοκούσαν. Η στιγμή συνιστά θρίαμβο της θρησκοληψίας: ένα φυσικό φαινόμενο εκλαμβάνεται ως *θεϊκό σημείο*, ενώ διαστρέφονται πράξεις θαυμαστής γενναιότητας, θεωρούμενες, πάντα στο πνεύμα της θρησκοληψίας, ως έργα μαγικά, και συνεπώς προερχόμενα από τον διάβολο. Αφήνοντας ο λιμπρεττίστας την *θεοσημεία* να επέλθει στην τελευταία «ερώτηση- κατηγορία» του πατέρα προς την κόρη, επιτυγχάνει από κοινού με τον συνθέτη να ολοκληρώσει τη Δεύτερη Πράξη της όπερας με τον πλέον δραματικό τρόπο. Το συγκεντρωμένο πλήθος δεν σπεύδει, όπως στον Schiller, να εξαφανιστεί. Εκλαμβάνοντας τα παραπάνω φαινόμενα ως «σημεία εξ ουρανού», ξεσπά πρώτος σε μια κραυγή αποδοκιμασίας προς εκείνην που τον λύτρωσε από τον εχθρό:

Si!... la colpa è manifesta.

L' empia tace...non lo nega...

Via la strega! via la strega!

Καθώς το κείμενο του λιμπρέττου καλεί για μουσική με σαφώς «περιγραφικό» χαρακτήρα, τον πρώτο λόγο έχει η ορχήστρα: η βροντή και οι αστραπές, που προκαλούν το φόβο και τη γενική αναστάτωση (*terrore generale*), αποδίδονται με ένα απρόσμενο tutti, όπου οι συνεχείς εναλλαγές από ανιούσες και κατιούσες «κλιμακοειδείς» κινήσεις των εγχόρδων σε απόσταση ελαττωμένης 5ης συνδυάζονται με τους αστραφτερούς αρπισμούς των ξυλίνων πνευστών και με τα σαλπίσματα των χαλκίνων, με κυρίαρχο πάντα το τρέμολο των κρουστών – υπόβαθρο ιδανικό προκειμένου ο Giacomo να θεμελιώσει τις κατηγορίες του: «*Ecco! il ciel per te lo attesta*». Η «λύση» έπειτα από 5 συνεχή μέτρα με το παραπάνω *διάφωνο* περιεχόμενο επέρχεται στην Δεσπόζουσα της Σι ύφεση ελάσσονος, ταυτόχρονα με την εκτόνωση της οργής του πλήθους ενάντια στη μάγισσα: το *crescendo* που συνοδεύει τους ανιόντες αρπισμούς της εν λόγω αρμονίας οδηγεί τώρα σε πλήρεις συγχορδιακές συνηχήσεις, με τις οποίες αποδίδονται οι παραπάνω εκφράσεις αποπομπής της ηρωίδας. Τη δραματική ένταση αυξάνει αισθητά η εναλλαγή της παραπάνω αρμονίας με την προηγούμενη *ντιμινουίτα*, η οποία όμως τώρα φέρεται από έναν ισχυρό ισοκράτη στον φθόγγο της νέας Δεσπόζουσας (Kalmus, σελ. 87, μ. 5 – σελ. 89).

Η διαφορά ανάμεσα στις ενστικτώδεις αντιδράσεις του «θρησκευομένου» πλήθους αφ' ενός και στη σταθερή, αμετακίνητη στάση του βασιλιά έναντι της Giovanna απηχείται ιδιαίτερα στους στίχους που ακολουθούν τις παραπάνω αποδοκιμασίες. Ακόμη και τώρα που όλοι έχουν εγκαταλείψει την ηρωίδα, εκείνη δεν έχει να φοβηθεί τίποτε, αφού ο Carlo στέκεται δίπλα της:

Ahi, tacesti!...ed han creduto!

Ma di Carlo avrai l' aiuto!

Τη διαφορά καθιστά αισθητότερη η μουσική απόδοση των παραπάνω στίχων: με ένα *p* έπειτα από το *ff* αλλά και περαιτέρω αποδυνάμωση (*dim.*) ο συνθέτης αφήνει

[2658] Αυτόθι, σελ. 245.

κατά μέρος τον μαινόμενο όχλο και εστιάζει στο πρόσωπο του Carlo. Από τον πολυσύνθετο αρμονικό ιστό και τη θορυβώδη ενορχήστρωση απομένει μόνο ο ισοκράτης στην περιοχή του μπάσσου. Η ανακούφιση που με τα λόγια του ο Carlo σπεύδει να δώσει στην δοκιμαζομένη Giovanna απηχείται μέσα από τον έντονο λυρικό χαρακτήρα της σύντομης μελωδικής φράσης με την οποία αποδίδονται οι παραπάνω δυο στίχοι, περισσότερο όμως από την εναρμόνιση της σχετικής φράσης. Οι χρησιμοποιούμενες αρμονίες δεν δημιουργούν τώρα διάφωνες αντιθέσεις με τον φθόγγο του ισοκράτη, τόσο ως συνηχήσεις, όσο και ως ηχοχρώματα, καθώς πρόκειται για σύμφωνες συγχορδίες αποδιδόμενες απαλά από τα έγχορδα. Το αίσθημα αναμονής έπειτα από έναν οκτάμετρο ισοκράτη ικανοποιείται τελικά με τη «λύση» στην τονική της Σι ύφεση ελάσσονος (Kalmus, σελ. 90).

Το αίσθημα ανακούφισης που η παρέμβαση του βασιλιά προσέφερε στην ηρωίδα ωστόσο είναι προσωρινό. Ο ηθικός αυτουργός της εγκληματικής αδικίας Giacomo, «διορθώνοντας» την παραπάνω φράση του βασιλιά, επικαλείται εμμέσως πλην σαφώς ως «σύμμαχό» του τον Θεό, αναφέροντας προς αυτόν *con severità*:

Solo aiuto è nel Signor.

Τη φράση του ακολουθεί η μετά βδελυγμίας αποπομπή και οριστική καταδίκη της κόρης του. Ανάλογη μεταβολή του τονικού πλαισίου, με εναλλαγή της παραπάνω Τονικής σε Δεσπόζουσα, οδηγεί στη *stretta*. Μια κραυγή απελπισίας προς τον πατέρα της είναι η μόνη φράση που καταφέρνει να προφέρει η ηρωίδα. Με βία όσο ποτέ, το πλήθος ορμά επάνω της χλευάζοντάς την:

Fuggi, o donna maledetta,

Esci omai da questa mura”.

Η φωνή της Giovanna μοιάζει κυριολεκτικά να συνθλίβεται από το ογκώδες unisono χορωδίας και ορχήστρας. Αν και ως τονικότητα του μέρους φέρεται η Μι ύφεση μείζων, το αρποειδές unisono της χορωδίας σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης (με αφετηρία τον παραπάνω φθόγγο) ουσιαστικά καθιστούν το τονικό πλαίσιο ασαφές, ενώ απηχούν την *stretta* από το Finale I των *Λομβαρδών*, όπου το θέμα ήταν και πάλι η δημόσια καταδίκη και αποπομπή του Pagano (βλ άνωθι, σελ. 648).

Και πάλι ο Carlo είναι εκείνος που αισθητά διαφοροποιείται έναντι του όχλου. Τη στιγμή που το πλήθος, φοβούμενο την «οργή του Θεού», ανησυχεί για την τύχη της πατρίδας του, πιστεύοντας ότι συναναστρέφεται μια μάγισσα, και όχι αισθανόμενο το βάρος της διαπραττόμενης αδικίας – *Pria che il cielo in sua vendetta / Francia invada di terror* – εκείνος καταφέρεται εναντίον του λαού του, ευχόμενος την επιστροφή της αδικίας προς αυτούς που τη διαπράττουν και εκφράζοντας για άλλη μια φορά την πίστη του στην αθωότητα της αγαπημένης του:

O mal ferma, o cruda gente,

Su te gravi la sua pena!

Sempre cara ed innocente

Fia la misera al mio cor.

Αντίθετα ο Giacomo παραμένει εγκλωβισμένος στις θρησκευτικές ιδεοληψίες του, θεωρώντας μάλιστα πως εγγίζει το τέλος της «αποστολής» του. Μεμφόμενος και αυτός

την κόρη του, επιλέγει έναν ρόλο περισσότερο «διδακτικό» και παραινετικό προς αυτήν:

Del sacrilego misfatto

Il terrore in tutti apprendi.

Εμμένει, ωστόσο, και εδώ στην ιδέα της σκληρής τιμωρίας ως μέσου κατευνασμού της θείας οργής, αλλά και λύτρωσης της ψυχής. Ως εκ τούτου, θεωρεί την πραγματοποίηση μιας τέτοιας τιμωρίας ως τη μοναδική δυνατότητα έκφρασης της πατρότητάς του:

Ma dell' anima il riscato

T' offre, o indegna, il genitor.

Η τυπικά ομοφωνική επεξεργασία του μουσικού κειμένου με την εκφορά των παραπάνω στίχων σε συμπαγείς συγχορδιακές συνηχήσεις, καθιστά δυσχερή τη διάκριση των θέσεων επιμέρους προσώπων ή ομάδων. Η δραματική ατμόσφαιρα πάντως, αποδίδεται μάλλον πιστά: η ιδιαίτερα θορυβώδης όσο και «ορμητική» ενορχήστρωση, με κύρια χαρακτηριστικά τα *βίαια* περάσματα των εγχόρδων, αλλά και τις συγχορδιακές *κρούσεις* των χαλκίνων πνευστών, δίδουν την αίσθηση των συνεχών προπηλακισμών ενάντια στο αθώο θύμα (Kalmus, σελ. 91-96)

Την αίσθηση, ωστόσο, της όλο και περισσότερο αυξανόμενης πίεσης προς την Giovanna θεωρούμε πως δίδει ο σχετικά εκτενής ισοκράτης στη Δεσπόζουσα, στοιχείο το οποίο, κατά τον Budden, διαφοροποιεί την παρούσα *stretta* έναντι οποιασδήποτε άλλης[2659]. Η είσοδος της ηρωίδας στο μεγάλο αυτό σύνολο πραγματοποιείται με ιδιαίτερα εντυπωσιακό τρόπο, καθώς η φωνή της επιβάλλεται άμεσα των υπολοίπων, εισάγοντας την 7η της παραπάνω αρμονίας και τοποθετημένη σε ένα Λα^4 ύφεση διαρκείας 14 μέτρων. Η κραυγή πόνου και απελπισίας της Giovanna, την οποία προφανώς επιθυμεί με αυτόν τον τρόπο να εξάρει ο συνθέτης, ουδόλως υπέχει χαρακτήρα διαμαρτυρίας. Συνεχίζοντας η ηρωίδα να αποδίδει τον παραπάνω σχετικά υψηλό φθόγγο ακόμη κι όταν οι υπόλοιποι παρόντες σιωπούν, οδηγεί ομαλά προς την αποκλιμάκωση της ιδιαίτερα φορτισμένης ατμόσφαιρας, μιμουμένη έναν εκτενή κατιόντα αρπισμό των εγχόρδων, αποδιδόμενο *pp* και πάντα στην παραπάνω αρμονία. Έπειτα από μια σύντομη ανάπαυλα στην μικρή 9η της συγχορδίας, όμοια με αναστεναγμό, η ηρωίδα προσφέρει λυτρωτική διέξοδο τόσο στους διώκτες της, όσο και στις προσωπικές της ενοχές. Εγκλωβισμένη και αυτή στη θρησκοληψία της και κυρίως στους άτεγκτους κανόνες της ηθικής της, κατανοεί την πραγματικότητα όπως ακριβώς λίγο πριν ο μαινόμενος όχλος, θεωρώντας τις βροντές που μόλις ακούστηκαν ως ένδειξη της οργής του Θεού για το «αμάρτημα» που από την σκοπιά τη δική της θεωρεί πως έχει διαπράξει. Ωστόσο η πίστη της αυτή δεν γεννά εντός της την παραμικρή φοβία˙ αντιθέτως, ομολογεί περίτρανα πως με ικανοποίηση αποδέχεται τον *σταυρό του μαρτυρίου*, μάλιστα προσδοκά αυτόν με ανυπομονησία. Ταυτόχρονα εκφράζει – για πρώτη φορά στο έργο – την ελπίδα της για την άφεση των αμαρτιών της, καθώς και για τη λύτρωση της ψυχής της μέσα από μια διαρκή μετάνοια:

Contro l' anima percossa

[2659] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 219

Tuona, tuona, eternal voce;

Ma la colpa fia rimossa,

Fia purgata nel dolor!

Dell' accolto pentimento

Ecco l' iride già sento...

Bene Venga la mia croce,

Io l' attendo con amor.

Αν ο «άγραφος αλλά πολύ αυστηρός νόμος της πρώιμης Ιταλικής όπερας», γνωστός ως *abuso dei minori*[2660], κατά την εφαρμογή του στην ανάλογου δραματικού περιεχομένου προαναφερθείσα *stretta* του Finale I των *Λομβαρδών* είχε, όπως επισημαίνουμε στη σχετική ενότητα, τη μείωση της συναισθηματικής φόρτισης, θεωρούμε πως στην παρούσα περίπτωση συνάδει, εν μέρει τουλάχιστον, με την όλη δραματική πλοκή και τα σημαινόμενα στο κείμενο του λιμπρέττου, καθώς η τονική μείζων εδώ συναρτάται άμεσα με την λύση της σιωπής της ηρωίδας και την απόδοση από αυτήν των παραπάνω στίχων. Με την καθιέρωση της Μι ύφεση μείζονος ο συνθέτης ολοκληρώνει τη μουσική απόδοση του προσωπικού δράματος της ηρωίδας: έχοντας ήδη αναθέσει σε αυτήν την αποκλιμάκωση της έντασης ταυτόχρονα με την εισαγωγή της παραπάνω τονικότητας, δίδει σε αυτήν τώρα τη δυνατότητα μέσα από μια ιδιαίτερα εκφραστική μελωδική γραμμή, να φανεί παράδειγμα αληθινής πίστης και καρτερικότητας (Kalmus, σελ. 97-120).

3.5.3.2. *JÉRUSALEM*

Acte Trois – Scène 2
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Με ανάλογη διαδικασία οδηγείται στην ατίμωση και τελικά καταδικάζεται σε θάνατο ο *Gaston*, βασικός ήρωας στην αναθεωρημένη εκδοχή της τέταρτης κατά σειρά γνωστής όπερας του συνθέτη. Η κατηγορία του φόνου, που, ως γνωστόν, τον βαρύνει από το τέλος της Α΄ Πράξης της όπερας, είναι εξ ολοκλήρου ψευδής[2661], όμως δεν έχει καταστεί δυνατόν να αποδείξει την αθωότητά του.

Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό το γεγονός ότι, ο Vicomte de Béarn δεν είναι απλώς το θύμα μιας άθλιας σκευωρίας, που ο μοχθηρός Roger κατάφερε να στήσει εναντίον του. Τα δεινά που υφίσταται οφείλονται κυρίως στην ακαμψία της θρησκευτικής (παπικής) εξουσίας ενώπιον του ανθρώπινου πόνου, στην πλήρη έλλειψη ενδιαφέροντος από εκείνους που είναι ταγμένοι στη διακονία του θείου λόγου, να αναζητήσουν και ανακαλύψουν την αλήθεια. Κρίνοντας ο «Άγιος Πατέρας» ανεπαρκή την εξορία που επιβλήθηκε από τον απεσταλμένο του στον ήρωα στο τέλος της Α΄ Πράξης της όπερας (βλ. άνωθι, σελ. 649), καταδικάζει αυτόν τώρα διαμέσου του ιδίου προσώπου σε έναν ατιμωτικό θάνατο.

Τα στοιχεία που συνδέουν την παρούσα Σκηνή με την «δίκη» στο Finale Secondo της *Giovanna d' Arco* είναι αφ' ενός το άδικο και ανυπόστατο της κατηγορίας ενάντια στον αντίστοιχο ήρωα–υπόδικο και αφ' ετέρου το θρησκευτικό– τελετουργικό

[2660] Αυτόθι, σελ. 41 (και παραπομπή *).
[2661] Αυτόθι, σελ. 349.

σκηνικό, ιδιαίτερα με την εξέλιξη της διαδικασίας σε αμφότερα τα έργα σε *τρεις φάσεις* ταυτόσημα δομημένες. Ως προς την δεύτερη παράμετρο ωστόσο θα πρέπει να επισημάνουμε τον ιδιαίτερα επίσημο χαρακτήρα που αυτή προσλαμβάνει στην παρούσα όπερα: τον ήρωα δεν «δικάζει» το ανώνυμο πλήθος, στα πλαίσια μιας μάλλον «αυτοσχέδιας» διαδικασίας, αλλά ο εκπρόσωπος της επίσημης θρησκευτικής εξουσίας, ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο «τυπικό». Εξ αιτίας αυτής της διαφορετικής μορφής που προσλαμβάνει ο έντονα θρησκευτικός χαρακτήρας της Σκηνής, ανακύπτουν και οι ουσιώδεις διαφορές μεταξύ των δύο Σκηνών: παρά τον αυτοσχέδιο χαρακτήρα της δίκης της Giovanna, η ηρωίδα υποβάλλεται σε μια τυπική, έστω, ακροαματική διαδικασία, καλούμενη τρις να απαντήσει στην ερώτηση – κατηγορία του πατέρα της. Αντίθετα ο εκπρόσωπος της παπικής εξουσίας, από την πρώτη κιόλας στιγμή κυριολεκτικά κωφεύει στις συνεχείς εκκλήσεις του ήρωα, που μάταια ισχυρίζεται την αθωότητά του. Στην παρούσα *Σκηνή δικαστηρίου* δεν πραγματοποιείται μια υποτυπώδης, έστω, ακροαματική διαδικασία, αλλά δίκην τελετής ο ήρωας υποβάλλεται σε έναν «τριπλό» εξευτελισμό λίγο πριν οδηγηθεί στο ικρίωμα.

Τα δεδομένα της Grand Opéra δίδουν τη δυνατότητα στους λιμπρεττίστες να περιγράψουν και να αποδώσουν το τραγικό μεγαλείο της Σκηνής με ιδιαίτερα παραστατικό τρόπο. Ο τελετουργικός χαρακτήρας αυτής διαφαίνεται από την πρώτη κιόλας στιγμή, στην εκτενή περιγραφή που προηγείται του ύστατου λόγου του κατηγορουμένου: *Cortège, amenant Gaston, entouré de soldats et de penitents, qui portent son casque, sa targe et son épée; les chevaliers; un hérault; un bourreau; le people de Ramla*. Ενώνοντας στην πραγματικότητα την Σκηνή που έχει προηγηθεί με την παρούσα[2662] ο συνθέτης εναποθέτει την παραπάνω περιγραφή στην ορχήστρα, η οποία, «ενώ πέφτει η αυλαία παίζει ένα πένθιμο εμβατήριο, μελωδικά αρκετά μουντό, αλλά παραστατικά ενορχηστρωμένο, με χρήση της χαμηλής περιοχής των κλαρινέττων και των κρουστών»[2663], ενώ δεν λείπει από αυτό και ένα σόλο για την κορνέττα, εντελώς αδιάφορο, κατά τον Budden[2664]. Αντίθετα ξεχωριστό ενδιαφέρον προσδίδει στο μέρος η συνεχής παρουσία του «μοτίβου του θανάτου». Κατά τον F. Noske το παρόν πένθιμο εμβατήριο «κυριαρχείται εξ ολολοκλήρου από αναπαιστικά μοτίβα, αποδιδόμενα αρχικά από ένα *ταμπούρο σόλο*, έπειτα από τα κόρνα, τα τρομπόνια, το οφίκλειδο και τα κρουστά, και τέλος από όλη την ορχήστρα»[2665] (Escudier, σελ. 244-245).

Πέραν του «τελετουργικού» χαρακτήρα της διαπόμπευσης και δίκης του ήρωα από φορείς της παπικής εξουσίας, αξιοσημείωτη είναι και η εξέλιξη της όλης Σκηνής μέσα από μια διαδοχή συγκεκριμένων μορφών, οι οποίες οδηγούν σε μια κλιμάκωση της δραματικής έντασης. Την εικόνα του καταπτοημένου Gaston αποδίδει ένα σύντομο recitativo: ευρισκόμενος ο ήρωας ενώπιον της αμείλικτης θρησκευτικής εξουσίας, μόλις που δύναται να αρθρώσει λόγο, υπερασπιζόμενος εις μάτην για άλλη μια φορά την αθωότητά του ενώπιον Θεού και ανθρώπων:

Barons et chevaliers,

devant vous je proteste,

et devant Dieu, car je suis innocent!

[2662] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 355.
[2663] Αυτόθι.
[2664] Αυτόθι.
[2665] «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 191.

Η αυτοπεποίθησή του, αλλά και η ελπίδα του για μια τελική δικαίωση απηχούνται και χάρη στη μεταβολή του τονικού πλαισίου κατά την απόδοση των παραπάνω τριών στίχων: αρχίζοντας από τη Μι ύφεση ελάσσονα του εμβατηρίου καταλήγει «αισίως» στη Σολ ύφεση μείζονα, ενώ τα χάλκινα πνευστά καλούνται να συνεισφέρουν στην απόδοση των συναισθημάτων του ήρωα, αφήνοντας κατά μέρος τον πένθιμο μουντό ήχο των συγχορδιών του εμβατηρίου και δείχνοντας το καθένα τη φωτεινή πλευρά του ηχοχρώματός του.

Θεωρώντας ωστόσο αμετάκλητη την απόφαση της θανατικής καταδίκης του ο ήρωας, σαν ύστατη επιθυμία του αναζητεί να πεθάνει όπως αρμόζει στην κοινωνική του θέση: η «απομακρυσμένη» τονικότητα της Ρε μείζονος αναδεικνύει την διαφορετική θεώρηση από τον ήρωα της όλης διαδικασίας, την έντονη αντίθεση ανάμεσα στον φόβο του θανάτου όπως αυτός βιώνεται από τους φορείς και εκφραστές της θρησκευτικής αυθεντίας, και στον τρόπο με τον οποίο τον αντιμετωπίζει ο Gaston. Για τον γενναίο ιππότη, η παντελώς αναίτια επιβολή σ' αυτόν της εσχάτης των ποινών δεν αποτελεί παρά μια ακόμη πρόκληση ηρωισμού και απαράμιλλης γενναιότητας (Escudier, σελ. 246, μ. 1-16).

Όμως οι φερόμενοι ως εκπρόσωποι του Θεού επί της γης είναι αμείλικτοι: ο παπικός απεσταλμένος, διακόπτοντας βίαια τον ήρωα, αναγγέλλει σ' αυτόν την ατίμωση την οποία θα υποστεί πριν οδηγηθεί στο ικρίωμα. Η διαφορά ύφους στην έκφραση των δύο ανδρών, πέραν της χαρακτηριστικής αντίθεσης των φωνητικών τους ηχοχρωμάτων, αναδεικνύεται άμεσα από τον συνθέτη με την αισθητή διαφοροποίηση της μελωδικής επεξεργασίας, εμφαινομένη από την ανιούσα 4^{η} και κυρίως με την κατιούσα 8^{η} που την διαδέχεται, διαστήματα με τα οποία εκφέρεται η μονολεκτική επιτίμηση *Arrête* προς τον Gaston. Η ιδιαίτερα δυσάρεστη έκπληξη, ωστόσο, που επιφυλάσσεται σ' αυτόν με την αναγγελία της διαπόμπευσής του, απηχείται κυρίως με την εγκατάλειψη της προηγουμένης μείζονος τονικότητας και με τη μετάβαση στη Μι ελάσσονα.

Η συγκεκριμένη τονικότητα θα πλαισιώσει και την απόδοση των περισσοτέρων στίχων της «απάντησης» του εκπροσώπου της Αγίας Έδρας. Μολονότι, ωστόσο, ο λόγος του αποδίδεται μουσικά με τρόπο ανάλογο εκείνου του Gaston, η ήδη επισημανθείσα διαφορά ύφους σε σχέση με το recitativo εκείνου όχι απλά διατηρείται, αλλά και προοδευτικά επαυξάνεται, παράλληλα με τις συνεχώς εντεινόμενες προσβολές προς το πρόσωπο του άτυχου Ιππότη.

Παρά τον διαφαινόμενο «ιερατικό» χαρακτήρα του εν λόγω recitativo, της θρησκευτικής ιδιότητας του ομιλητή υπερισχύει αυτή του *δικαστή*, ως άμεσα συνυφασμένη με την επιβολή εξουσίας. Η αίσθηση αυτή απηχείται και στην κίνηση της μελωδικής του γραμμής, η οποία παρουσιάζει μια συνεχή ανιούσα πορεία προσδίδοντας έτσι στον απειλητικό λόγο του ιδιαίτερη παραστατικότητα. Ανάλογης σημασίας και η συμμετοχή της ορχήστρας: την αίσθηση της εντεινόμενης απειλής αποδίδει επιτυχημένα το τρέμολο των εγχόρδων, που συνοδεύει αδιάκοπα τον λόγο του εκπροσώπου. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί όμως και η «υπογράμμιση» χαρακτηριστικών λέξεων, άμεσα σχετιζομένων με την επιβαλλόμενη ποινή, όπως η προσβολή της ιπποτικής τιμής του ήρωα, αλλά και ο στιγματισμός του ως προδότη και «ανάξιου». Χρήσιμη προς τούτο αναδεικνύεται η πλαισίωση της απόδοσης των παραπάνω χαρακτηρισμών από μια ανιούσα χρωματική κίνηση με αφετηρία της οξυμμένη 4^{η} βαθμίδα με ταυτόχρονες «κρούσεις» των χαλκίνων πνευστών κατά τον τονισμό κάθε λέξης.

Παραφράζοντας τον Budden, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι, τα όσα ακολουθούν ως το καθαυτό περιεχόμενο της Σκηνής, συνθέτουν για πρώτη φορά στο έργο του Verdi «τον καμβά αντιτιθεμένων μεταξύ τους μουσικών και σκηνικών στοιχείων», μια

τεχνική η οποία «θα αποφέρει εντυπωσιακά αποτελέσματα στις όπερες που θα ακολουθήσουν»[2666]. Ο διαχρονικός (και όχι παροδικός!) χαρακτήρας της επικείμενης τιμωρίας, κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν της «αιωνίου κολάσεως», αναπόσπαστο στοιχείο κάθε θρησκείας, φαίνεται πως ικανοποιεί τελικά τον εκπρόσωπο του Θεού επί της γης. Ο στιγματισμός του Gaston ως παραδείγματος προς αποφυγή και για τις επερχόμενες γενιές – *et comme tel traîté / dans ta dernière postérité* – συνάδει με την κορύφωση της μελωδικής γραμμής στο Ρε^3, ενώ το αίσθημα της ικανοποίησης απηχείται κυρίως με τη μετατροπία στη σχετική μείζονα, καθώς και με τελική πτώση στο χαρακτηριστικό για τα δεδομένα ενός *Basso Profondo* Σολ^1 (Escudier, σελ. 246, μ. 16 – σελ. 247, μ. 15).

Άμεση ωστόσο είναι και η αντίδραση του Gaston, ο αβάσταχτος πόνος του οποίου απηχείται αρχικά στην «απάντησή» του, κυρίως όμως στη συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης στην οποία αυτή καταλήγει. Το «μοτίβο του θανάτου» επισφραγίζει τη φράση του, αποδιδόμενο από μόνο το τύμπανο και με *διπλή ιαμβική* μορφή[2667] (Escudier, σελ. 247, μ. 16 – σελ. 248, μ. 12).

Η λακωνική απάντηση της «θρησκευτικής αυθεντίας» στις εκκλήσεις του ήρωα οδηγεί τώρα στη Σι ελάσσονα, η οποία και πλαισιώνει το «συγκινητικό andante»[2668] του Gaston:

Ô mes amis, mes frères d'armes,

Mon coeur se fend, voyez mes larmes!…

Le déshonneur! c'est trop affreux!

N'accablez pas un malheureux.

Mon dernier jour me sera doux,

Et je l'implore à vos genoux.

Mais, par le ciel! moi, traître!… infâme!…

Je pleure, hélas! comme une femme.

C'est la pitié que je réclame…

Par quels accents vous attendrir?

Ô mes amis! sans me flétrir,

Laissez-moi, laissez-moi mourir!

Ο ικετευτικός τόνος της φωνής του αδικημένου ήρωα και ιδιαίτερα ο έντονα λυρικός χαρακτήρας της μελωδικής του γραμμής υπεμφαίνουν με τρόπο «αθόρυβο» αλλά και ιδιαίτερα γλαφυρό την αντίθεση ανάμεσα στη μονοδιάστατη και άκαμπτη «φωνή» του θρησκευτικού κατεστημένου και στην έκφραση του ανθρώπινου πόνου μπροστά στο αγωνιώδες αίτημα για μια δίκαιη κρίση και αποκατάσταση της αδικίας. Στην απόδοση των συναισθημάτων του ήρωα συμβάλλει και πάλι η ορχηστρική συνοδεία, ιδιαίτερα στην πρώτη «ενότητα» του κομματιού, με ένα συνοδευτικό σχήμα

[2666] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 355.
[2667] F. Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 191.
[2668] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 355.

«που προαναγγέλλει το "Madre pietosa vergine" από το *La Forza del Destino*»[2669] (Escudier, σελ. 248, μ. 13 – σελ. 250).

Ιδιαίτερη σημασία αποδίδει στο παρόν Andante ο A. Giger, χαρακτηρίζοντάς το ως «τυπικά Γαλλική μουσική ενότητα» και θεωρώντας το ταυτόχρονα ως «το πλέον ενδιαφέρον» όσον αφορά σε *αυτόνομα* κομμάτια (και όχι ενότητες μεταβατικού χαρακτήρα) στην παρούσα όπερα, που «όντως αντανακλά την ποικιλία των Γαλλικών χαρακτηριστικών μιας μελωδίας»[2670].

Ως μια πρώτη ιδιαιτερότητα του κομματιού επισημαίνει ο Giger «τον ρυθμό του ποιητικού κειμένου» αποτελούμενο από *οκτασύλλαβους* στίχους [*octasyllabes*], «αντίστοιχο με τους Ιταλικούς *εννεασύλλαβους* [*novenari*]»˙ ένα μέτρο το οποίο, λόγω της *ασύμμετρης ως προς τον τονισμό* μορφής του, «δεν συναντάται σε Ιταλικά λιμπρέττα της εποχής», ενώ «είναι μοναδικό στο έργο του Verdi μέχρι τότε». Κατά τον μελετητή, «στην πράξη, το Ιταλικό μέτρο που είναι περισσότερο συγγενικό με τον *οκτασύλλαβο* (και εκείνο που χρησιμοποιείται μεταφράζοντας αυτόν στα Ιταλικά είναι ο *διπλός πεντασύλλαβος* [*quinario doppio*]», το οποίο και χρησιμοποίησε «χωρίς εξαίρεση» ο Calisto Bassi στην υπ' αυτού εκπονηθείσα Ιταλική μετάφραση του παρόντος λιμπρέττου[2671].

«Πέραν τούτου», συνεχίζει ο Giger, «η άρια "O mes amis" περιλαμβάνει αρκετές στυλιστικές ιδιομορφίες, οι οποίες, λαμβανόμενες κατά μόνας, δεν θα αρκούσαν προκειμένου να χαρακτηριστεί η μουσική ως Γαλλική˙ συνδυαζόμενες ωστόσο, προσδίδουν εμφανώς ένα Γαλλικό άρωμα, που έως τώρα δεν έχουμε συναντήσει στις όπερες του Verdi». Προς επίρρωση μάλιστα της θέσης του αυτής ο συγγραφέας, παραθέτει και απόψεις κριτικών, οι οποίοι «ξεχώρισαν την "σκηνή του εξευτελισμού" – η οποία περιλαμβάνει το "O mes amis" – ως τη μοναδική στην *Jérusalem* που συνάδει με το Γαλλικό γούστο»[2672].

Ο συγγραφέας ωστόσο δεν κρίνει αναγκαίο «να βασιστεί σε υποκειμενικές παρατηρήσεις συναρπαστικής ακρίβειας προκειμένου να προσδιορίσει την καινοτομία του "O mes amis"». Κατ' αυτόν, «μια σύγκριση με μια όμοια μελωδία, τη *ρομάντζα* του Riccardo από τη Β΄ Πράξη του *Oberto*, μπορεί ν' απεικονίσει τη μοναδικότητα της παρούσης Γαλλικής επεξεργασίας σε καθαρά μουσικό επίπεδο». Εκκινώντας από την ταυτόσημη αρχή σε αμφότερες τις άριες «με τέσσερα ομοιόμορφα εξ επόψεως ρυθμού μελωδικά σχήματα με υπόβαθρο ένα σύντομο συνοδευτικό σχήμα συνολικής διάρκειας ενός τετάρτου», επισημαίνει παράλληλα και «ενδιαφέρουσες διαφορές» μεταξύ των δύο κομματιών. Ως πρώτη αναφέρει την ανεξαρτητοποίηση του *μέσου αρμονικού ρυθμού* σε σχέση με τον *μελωδικό* στην άρια του Riccardo σε αντίθεση με την παρούσα άρια του Gaston, όπου «ο μέσος αρμονικός και μελωδικός ρυθμός ταιριάζουν». Πέραν τούτου, «οι αρμονίες στις παράλληλες εισαγωγικές φράσεις του "O mes amis" είναι συχνά ανεστραμμένες, κάτι το οποίο όχι μόνο εξασθενίζει τις πτώσεις, αλλά και αποσπά την προσοχή από το σχήμα του ρυθμού, καθιστώντας τη μελωδία του μπάσσου περισσότερο γραμμική». «Επιπλέον», συνεχίζει ο Giger, «το αρμονικό λεξιλόγιο» είναι εν προκειμένω «λιγότερο προβλέψιμο απ' ό, τι στον *Oberto*, χρησιμοποιώντας δευτερεύουσες δεσπόζουσες και τη σχετικά σπάνια δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας. Τέλος, ο Verdi διακόπτει το ρυθμικό πρότυπο στη Γαλλική άρια, εισάγοντας ένα

[2669] Αυτόθι.

[2670] *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 105.

[2671] Αυτόθι, σελ. 105-106

[2672] Αυτόθι, σελ. 106, όπου παρατίθεται και σχετική επιθεώρηση του περιοδικού *Journal des débats*.

μεταβατικό μέτρο έπειτα από τη φράση *a*». Κατά τον Giger, «μια τέτοια διακοπή δεν συνάδει με το Ιταλικό γούστο για τις μελωδίες, που είναι *ben ritmato*»[2673].

Μιαν άλλη, «ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα δύο κομμάτια» επισημαίνει ο μελετητής «στην εξέλιξη της μελωδίας», η οποία στον *Oberto*, «έπειτα από τις δύο εισαγωγικές φράσεις, ακολουθεί το αντίθετο, συγγενικό εξ επόψεως ρυθμού, αλλά λιγότερο περιοδικά οργανωμένο μεσαίο τμήμα της λυρικής μορφής ("Ah si fugga!...) και στη συνέχεια μια πτωτική φράση ("l' ultimo lamento"), που φέρει τη μελωδία σε μια εντυπωσιακή κατάληξη με μιαν ισχυρή πτώση». Αντίθετα στην *Jérusalem*, «ο Verdi εισάγει στο τέλος της φράσης *a΄* μιαν απατηλή πτώση, συνεχίζοντας με δύο μέτρα μεταβατικού χαρακτήρα. Έτσι, έπειτα από μόνο τέσσερις στίχους, η αρχική μελωδία παύει, και ακολουθεί μια καινούργια σε καινούργια τονικότητα (Λα μείζων), με μιαν εξ ολοκλήρου καινούρια συνοδεία, σε αργότερο tempo, και βασισμένη σ' ένα εκτενέστερο σχήμα». Εύστοχα ο μελετητής θεωρεί ως ανεξήγητη τη μεταβολή αυτή του ρυθμού, τουλάχιστον για λόγους προσωδίας. Αντίθετα, θεωρεί πιθανότερο «ο Verdi να αναγνώρισε τη λεπτή αλλαγή ως προς το συναίσθημα (από την έκκληση για απολογία στην έκκληση για απαλλαγή από τον πόνο). Γνωρίζοντας τη Γαλλική πρακτική, ο Verdi τόλμησε να εισάγει μια καινούργια μελωδία, χωρίς τη συνηθισμένη ανάπτυξη της αρχικής. Οι δύο μελωδίες χρησιμοποιούν τα ίδια μοτίβα, όμως η διαφορετική τους διευθέτηση και η αρχή [της δεύτερης] στην πρώτη κίνηση του μέτρου, δίδουν την αίσθηση για κάτι καινούργιο»[2674].

Σύμφωνα με τον Giger ωστόσο, «τελικά ο Verdi εισάγει στη *ρομάντζα* του Riccardo ένα καινούριο θέμα, αλλά με την ουσιώδη διαφορά πως το αρχικό αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται με μιαν ισχυρή πτώση, πριν αρχίσει το καινούριο. Όπως και στο "O mes amis"…, είναι διπλάσιας διάρκειας και λαμβάνει μιαν εξ ολοκλήρου καινούρια συνοδεία, όμως ο ρυθμός παρουσιάζει περισσότερο εμφανή ομοιότητα με την αρχή της άριας […]». Ωστόσο, «μολονότι τα συναισθήματα που εκφράζονται στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος του κειμένου της *ρομάντζας* έρχονται σε περισσότερο έντονη αντίθεση συγκρινόμενα με εκείνα στο "O mes amis" […], η Γαλλική περίπτωση εισάγει μιαν ακόμη περισσότερο ευδιάκριτη μουσική μεταβολή. Σύμφωνα με τη Γαλλική πρακτική, το "O mes amis" εισάγει τελικά και μια τρίτη μελωδία, "C' est la pitié", για άλλη μια φορά σε καινούρια τονικότητα και σε αργότερο tempo. Όμως το συναίσθημα – η έκκληση για τον θάνατο – παραμένει το ίδιο, όπως και στη δεύτερη μελωδία, ενώ ομοιότητες ως προς τη συνοδεία και τον μελωδικό ρυθμό εγείρουν το ερώτημα αν και κατά πόσο η μελωδία μπορεί να θεωρηθεί ως καινούρια»[2675].

Με τη σχετική εντολή του παπικού εκπροσώπου – *Qu' on execute la sentence* – εισερχόμεθα στην τελική ευθεία του δράματος. Την αίσθηση αυτής της «κίνησης προς τα εμπρός» δίδει και η ανιούσα κίνηση ημιτονίου στην κατάληξη της παραπάνω φράσης στα πλαίσια και πάλι ενός recitativo «ιερατικού» χαρακτήρα, ενώ η πλαισίωση των ανάλογου ύφους επιτιμητικών φράσεων των Ιπποτών από ταυτόσημες ρυθμικά «κρούσεις» των χαλκίνων πνευστών ανακαλεί την πρόκληση του Carlo προς τον Giacomo να αποδείξει τις κατηγορίες του σε βάρος της Giovanna, στην αντίστοιχη Σκηνή της *Giovanna d' Arco* (Escudier, σελ. 251, μ. 1-6). Αλλά και το «τυπικό» της όλης διαδικασίας που ακολουθεί, φέρει, τόσο εξ επόψεως τονικού πλαισίου, όσο και ορχηστρικής συνοδείας, όλα τα χαρακτηριστικά εκείνα που προσδίδουν και στην παρούσα «Σκηνή Δικαστηρίου» χαρακτήρα *ιεροτελεστίας* : η διαπόμπευση του Gaston

---

[2673] Αυτόθι, σελ. 107.
[2674] Αυτόθι.
[2675] Αυτ., σελ. 107, 112.

πραγματοποιείται με τη θραύση *τριών* αντικειμένων – συμβόλων της Ιπποτικής τιμής και ιδιότητας, αντίστοιχα έπειτα από *τρεις* αναγγελίες, κατά τις οποίες ο *κήρυκας* χαρακτηρίζει *τρις* τον ήρωα ως προδότη και ως ανάξιο να φέρει τον τίτλο του Ιππότη. Οι σχετικές φράσεις αποδίδονται με τρόπο ανάλογο εκείνου των τριών *ερωτήσεων-κατηγοριών* του Giacomo προς την κόρη του: το αντίστοιχο recitativo διακρίνεται ωσαύτως για το «ιερατικό» του ύφος˙ τα δεδομένα του ποιητικού κειμένου ωστόσο, με τις παρεμβάσεις του Gaston αλλά και εκείνες των Ιπποτών προεκτείνουν την κάθε φράση, προσδίδοντας σε αυτήν έναν περισσότερο μελωδικό χαρακτήρα, αισθητό χάρη στην ανιούσα κίνηση ημιτονίου, μέσω της οποίας οδηγείται και εδώ σε πτώση στην κατά ένα ημιτόνιο οξύτερη τονικότητα. Η διαδικασία μετάβασης προς την συγκεκριμένη τονικότητα όμως εξελίσσεται εδώ με εκτενέστερο τρόπο έναντι της αντίστοιχης στην *Giovanna d' Arco*: αντί της αμεσότητας που προσφέρει εκεί η εναρμόνια μεταλλαγή, κρίνεται προτιμητέα η σταδιακή μετάβαση μέσω μιας διαδοχής συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, με αποτέλεσμα η κάθε καταγγελία να επισφραγίζεται στο κορύφωμα μιας συνεχώς αυξανόμενης έντασης.

Περαιτέρω διαφοροποιείται η παρούσα σκηνή από την αντίστοιχη στην *Giovanna d' Arco* και λόγω της στάσης του Gaston στην εκφώνηση της κάθε κατηγορίας: «σε αντίθεση με την Giovanna, δεν παραμένει σιωπηλός˙ κάθε φορά ακούγεται να κραυγάζει: "tu mens! tu mens!". Επιπλέον ο ρόλος των παρευρισκομένων είναι πολύ πιο σύνθετος. Οι Γάλλοι ιππότες σχολιάζουν: "Au traître de merci!", μια ομάδα γυναικών [...] εκφράζει τη λύπη της, ενώ μια χορωδία μοναχών ψάλλει στίχους από το λατινικό κείμενο του Ψαλμ. 108»[2676].

Ανάλογη και η ορχηστρική πλαισίωση της κάθε αναγγελίας˙ ωστόσο ο συνθέτης κρίνει εδώ επαρκές το τρέμολο των εγχόρδων και μόνο για τη συνοδεία της φωνής του κήρυκα, ενώ οι σχετικές με τις θραύσεις αναφορές του ποιητικού κειμένου απαιτούν ταυτόχρονη κρούση του Gong και της Gran Cassa στην καταληκτική συγχορδία στο τέλος κάθε φάσης της διαδικασίας[2677].

Η καθαυτό θρησκευτική διάσταση της Σκηνής εντοπίζεται στην προαναφερθείσα απόδοση του βιβλικού κειμένου: πρόκειται για τρία ψαλμικά χωρία, τα οποία, σύμφωνα με το λιμπρέττο, αποδίδει η ομάδα των «μετανοούντων» (*Les penitents*) στο διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ της θραύσης και της εξαγγελίας της αμέσως επόμενης ποινής. Πρόκειται για τρεις στίχους ειλημμένους από τον Ψαλμό ΡΗ΄ (ΡΘ΄ κατά το Μασωριτικό κείμενο)[2678]:

Cum judicatur exeat condemnatus *et oratio ejus fiat in peccatum.*	*Εν τω κρίνεσθαι αυτόν εξέλθοι καταδεδικασμένος* *και η προσευχή αυτού γενέσθω εις αμαρτίαν.*
Fiat dies ejus pauci *et hereditatem ejus accipiat alter.*	*Γεννηθήτωσαν αι ημέραι αυτού ολίγαι* *και την επισκοπήν αυτού λάβοι έτερος.*
Et dilexit maledictiuonem et veniat ei *Et longabitur ab eo.*".	*Και ηγάπησε κατάραν και ήξει επ' αυτώ.* (Ψαλμ. ΡΗ΄, 7.8.17)

Περιεχόμενο του ως άνω Ψαλμού αποτελούν τα δεινοπαθήματα ενός αδίκως καταδιωκομένου ανθρώπου, και συγκεκριμένα του Ψαλμωδού. Ο συγκεκριμένος Ψαλμός πιθανόν συνετέθη από τον Δαυίδ κατά την εποχή του διωγμού του από τον Σαούλ.[…]. Ο ψαλμωδός υφίσταται μεγάλους κατατρεγμούς από ανθρώπους

[2676] F. Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 255.
[2677] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 356.
[2678] Αθ. Χαστούπη, ό.π., σελ. 361.

αχαρίστους, τους οποίους είχε πολύ ευεργετήσει. Τώρα εκείνοι τον περιφρονούν, τον καταδιώκουν και εκτοξεύουν εναντίον του πολλές κατάρες»[2679].

Η θέση των παραπάνω στίχων στο σημείο αυτό της εξέλιξης του δράματος δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Το νοηματικό περιεχόμενο αυτών συνάδει απόλυτα με τη στιγμή κατά την οποία κορυφώνεται το δράμα του επίσης αδίκως διωκομένου και καταδικασμένου Gaston, ο οποίος εν προκειμένω βρίσκεται σε θέση παρόμοια με εκείνην του Ψαλμωδού, όταν αυτός συνέθετε το παραπάνω κείμενο. Παράλληλα οι στίχοι αυτοί, αποδιδόμενοι από την ομάδα των «μετανοούντων», ακούγονται ως η πλέον ενδεδειγμένη απάντηση στις εξαγγελίες και στις ατιμωτικές κινήσεις των εκπροσώπων του Παπικού-θρησκευτικού κατεστημένου, οι οποίοι εν προκειμένω επιτελούν έργο ανάλογο με τους διώκτες του Ψαλμωδού.

Για τον συνθέτη η ύπαρξη των παραπάνω στίχων στο κείμενο του λιμπρέττου είναι προφανές ότι απετέλεσε ζήτημα καίριας σημασίας. Για την απόδοση ενός εκάστου εξ αυτών προκρίνει μια και την αυτή μελωδική φράση, της οποίας τα τέσσερα πρώτα μέτρα έχουν εμφανώς ύφος Γρηγοριανού μέλους: ένα unisono στην πλέον εκφραστική περιοχή της έκτασης του μπάσσου, διπλασιασμένο από το solo φαγκότο. Στο unisono των μετανοούντων προστίθενται και οι φωνές των γυναικών του πλήθους, οι οποίες, «παρακινούμενες από οίκτο, απαντούν με μια κατιούσα συμπονετική φράση»[2680]. Με την είσοδό τους αυτή ωστόσο, η μουσική της φράσης εξελίσσεται από μονοφωνική σε ομοφωνική, με το βάρος να μετατοπίζεται στις γυναικείες εκκλήσεις για έλεος και ευσπλαγχνία, ενώ εκείνες των μετανοούντων περιορίζονται απλά σε έναν ισοκράτη. Η μεταβολή του ύφους είναι αισθητή, καθώς οι συγχορδίες της γυναικείας χορωδίας καταλήγουν κάθε φορά στην περιοχή της Μείζονος Τονικής, ενώ ανάλογα συμβάλλει και ο διπλασιασμός τους από τους γλυκείς ήχους του όμποε, του κλαρινέττου και κάποιων εγχόρδων. Με εξαίρεση την κατάληξη στη μείζονα, η όλη ενότητα είναι εκείνη με την οποία αρχίζει το πρελούντιο[2681], ενώ η διπλή επανάληψή της με κίνηση ανιόντως ημιτονίου επισφραγίζει, όπως ήδη αναφέραμε, τον τελετουργικό χαρακτήρα της Σκηνής (Escudier, σελ. 252-256, μ. 7).

Με το δικαιολογημένο ξέσπασμα του Gaston ενάντια στους φορείς της θρησκευτικής εξουσίας, με τις συνεχιζόμενες απειλές εκείνων εναντίον του, αλλά και με τις ύστατες εκκλήσεις του λαού προς τον Θεό για αποκατάσταση της δικαιοσύνης, ολοκληρώνεται η Σκηνή και η Γ΄ Πράξη της όπερας. Οι δύο αντιμαχόμενες πλευρές μεταφέρουν τώρα την τελική έκβαση της κρίσης στη θεία βούληση, ενώ το ανώνυμο πλήθος αναζητεί εναγωνίως την ανάδειξη της διαφοράς αλλά και της υπεροχής της κρίσης του Θεού έναντι εκείνης των ανθρώπων.

Για τη μουσική της τελικής sretta ο συνθέτης προσφεύγει στο γνωστό ρυθμικό σχήμα *παρεστιγμένο ήμισυ – ζεύγος ογδόων*[2682]. Η εξ ολοκλήρου ομοφωνική επεξεργασία του μέρους ωστόσο, καθώς και η αναμενόμενη ηχηρή ενορχήστρωση καθιστούν μάλλον δυσδιάκριτες τις φωνές των επιμέρους ομάδων. Η διατήρηση πάντως της ελάσσονος τονικότητας, *εκτός από τις τελευταίες πτώσεις*, «αποτρέπει την αίσθηση μιας αποκλιμάκωσης»[2683] (Escudier, σελ. 257, μ. 9 – σελ. 266).

[2679] Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη*…, Τόμος Εικοστός Τέταρτος, ό.π., σελ. 497.
[2680] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 356-357.
[2681] Αυτόθι, σελ. 357
[2682] Αυτόθι.
[2683] Αυτόθι.

3.5.3.3. *DON CARLOS*

Acte Cinquième. Final
Εκδοχή του 1867: Léon Escudier, n.d. [1867]. Plate L.E. 2765
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_(ed.francese_Escudier_1867)_bw.pdf.

Τόσο οι Γαλλικές εκδοχές της συγκεκριμένης όπερας, όσο και εκείνη της Νάπολης[2684], ολοκληρώνονται μ' ένα ιδιαίτερα εντυπωσιακό Finale. Ο Φίλιππος, από κοινού με τον Μ. Ιεροεξεταστή και τους αξιωματούχους της Ιεράς Εξέτασης, έχοντας κρυφακούσει τον τελευταίο αποχαιρετισμό ανάμεσα στον Carlos και στην Élisabeth εισέρχεται βίαια στη σκηνή, επαναλαμβάνοντας ειρωνικά τα τελευταία λόγια των δύο εραστών – *Oui, pour toujours!* – ενώ απευθυνόμενος προς τον Ιεροεξεταστή επισυνάπτει τους λόγους με τους οποίους ολοκληρώνεται το έργο του Schiller: «*Je ferai mon devoir. Et vous?*» (*Kardinal! ich habe / Das Meinige getan. Tun Sie das Ihre.*[2685]). Η παρέμβαση αυτή του Φιλίππου και της ακολουθίας του αποδίδεται με ένα σύντομο διαλογικό recitativo σε έντονο εξαγγελτικό ύφος, πλαισιωμένο από ορχηστρικά tutti σε διαδοχικές συγχορδίες 7ης ελαττωμένης (Escudier, σελ. 350, μ. 1-6).

Ο Φίλιππος ωστόσο στη συνέχεια γίνεται περισσότερο σαφής: απαιτώντας την παραδειγματική τιμωρία του Carlos με κάθε τρόπο και μέσο, παραδίδει αυτόν στην άτεγκτη κρίση των φερομένων ως εκπροσώπων του Θεού επί της γης, προκειμένου να τον καταδικάσουν εξ ονόματός Του:

Je vous livre ce criminel,

Ô ministres sacrés des vengeances du ciel !

Η φράση αυτή του Βασιλιά, αποδιδομένη με μια σύντομη μελωδία (Escudier, σελ. 350, μ. 7-10), οδηγεί στην κεντρική ενότητα (*Largo*) του παρόντος Finale, που δεν είναι άλλο παρά «μια συνοπτική δίκη, όμοια μ' εκείνην του Gaston στην *Jérusalem*. Το κείμενο, σχεδιασμένο από τον ίδιο τον Verdi, απεικονίζει τον τελετουργικό κανόνα του τρία. Ο Φίλιππος, ο Ιεροεξεταστής και στη συνέχεια πάλι ο Φίλιππος κατηγορούν εκ περιτροπής τον Carlos για τρία εγκλήματα: για το ότι καλλιέργησε έναν "αμαρτωλό έρωτα", για ανατροπή της Καθολικής πίστης και για υποκίνηση των Ισπανών πολιτών για επανάσταση»[2686]. Ο Βασιλιάς ωστόσο για άλλη μια φορά υπερβαίνει κάθε όριο ηθικής, αποποιούμενος ευθέως την πατρική του ιδιότητα, αλλά και μεμφόμενος τον ίδιο τον Θεό για την ύπαρξη του ίδιου του παιδιού του (!):

À vous l' indigne fils de moi Dieu fit naître !

Un détestable amour le brûle…à vous ce traître !"

À vous ce contepteur de la foi catholique,

Cet ami de Posa, ce hérétique !

[2684] Βλ. σελ. 160, παραπ. 626 της παρούσης διατριβής.
[2685] Fr. Schiller, *Don Karlos*, 5.Akt, Letzter Auftritt, 5369-5370.
[2686] J. Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 151.

À vous ce séducteur de mon peuple fidèle,

Cet ennemi des rois et de Dieu !... ce rebelle !

Το βαθύτερο νόημα και της παρούσης *δικαστικής τελετουργίας* εντοπίζεται σαφώς στη σχέση ανάμεσα στη δικαιοσύνη των ανθρώπων και στη δικαιοσύνη του Θεού. Οι φορείς της θρησκευτικής εξουσίας κατηγορούν τον τραγικό ήρωα-πρωταγωνιστή της όπερας για σοβαρά «ηθικά» παραπτώματα, όντας πλήρως ανίκανοι να διαγνώσουν το εσωτερικό του *μαρτύριο*, τα πολλαπλά αδιέξοδα που τον βασανίζουν, όλα αποτέλεσμα μιας αποτυχημένης ερωτικής σχέσης. Ο φερόμενος ως «άπιστος» Carlos ωστόσο, είναι στην πραγματικότητα αληθινά πιστός, καθώς τώρα, ευρισκόμενος προ μιας βαρύτατης καταδίκης, αφήνεται στα χέρια του Θεού. Κοινωνός και σύντροφος των παθημάτων του, η αγνή και άδολη Ελισάβετ, που ενώνει τη φωνή της με τη δική του, επικαλουμένη και αυτή τη θεία δικαιοσύνη:

Dieu le / me jugera!

Το τονικό πλαίσιο της *τελετουργίας* ορίζεται από τις τονικότητες Ρε ύφεση, Ρε και Μι ύφεση, «όλες ελάσσονες», για κάθε μια από τις τρεις κατηγορίες αντίστοιχα[2687]. Η απαγγελία της κάθε κατηγορίας πραγματοποιείται με μια σύντομη μελωδική φράση, πλαισιωμένη από το τρέμολο των εγχόρδων, ενώ μια κατιούσα 4η στα μπάσσα και οι «απειλητικές» παρεμβάσεις των χαλκίνων πνευστών στη συνέχεια δημιουργούν όντως ατμόσφαιρα δέους. Η επίκληση της θείας δικαιοσύνης από τους εγκαλουμένους στο τέλος της φράσης των κατηγόρων, υποστηριζομένη από τις δυναμικές συγχορδιακές παρεμβάσεις της ορχήστρας οδηγεί σε πτώση στην «μακρινή» περιοχή της Βαρυμμένης VI βαθμίδας, η οποία με τη σειρά της λειτουργεί ως Δεσπόζουσα για την τονικότητα της επόμενης φάσης της τελετής.

Οι Δομηνικανοί μοναχοί και οι αξιωματούχοι της Ιεράς Εξέτασης ωστόσο σπεύδουν να εκδώσουν την ετυμηγορία τους, που δεν είναι άλλη από την κατάρα εξ ονόματος του Θεού ενάντια στον *αμαρτωλό εραστή*, στον *αιρετικό* και στον *επαναστάτη*:

Dieu l' a dit,

Que le traître soit mudit!

Dieu l' a dit,

L' hérétique soit maudit !

Dieu l' a dit,

Le rebelle soit maudit !

Οι παραπάνω στερεότυπες φράσεις αποδίδονται πανομοιότυπα στο τέλος κάθε μιας από τις τρεις πτυχές της τελετής: μια απαγγελία σε έντονα «ιερατικό» ύφος, σ' έναν και μοναδικό φθόγγο και με συνεχή χρήση παρεστιγμένων αξιών σε συνδυασμό με τονισμούς. Το ύφος της θρησκευτικής αυθεντίας ενισχύεται επίσης από την ταυτόχρονη απόδοση της φράσης από τα χάλκινα πνευστά, ενώ την ίδια στιγμή η υπόλοιπη ορχήστρα, με δυναμικές συγχορδιακές παρεμβάσεις «αποσταθεροποιεί» το

[2687] Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 263.

τονικό πλαίσιο οδηγώντας στην τονικότητα (αρχικά Μείζονα και τελικά Ελάσσονα) για την επόμενη φάση της τελετής (Escudier, σελ. 351-352).

Με την ολοκλήρωση της *δίκης-ιεροτελεστίας* ο Φίλιππος, ο Ιεροεξεταστής και οι ακόλουθοί τους ξεσπούν από κοινού σε μιαν άνευ προηγουμένου λεκτική «επίθεση» ενάντια στον Carlos, εκτοξεύοντας ακατονόμαστες απειλές προς αυτόν. Οι φερόμενοι ως τηρητές του νόμου, θείου και ανθρωπίνου, οι (δήθεν) θεματοφύλακες των ηθικών αξιών, αφήνουν να φανεί το απύθμενο μίσος τους ενάντια σ' έναν δυστυχισμένο:

Ah! Sois maudit! Artisan d' une œvre détestée !

Sois maudit, et ta cendre à l' ouragan jetée !

Chassé du lieu céleste où la paix resplendit,

Hérétique, rebelle et traître, sois maudit !...

Το τονικό πλαίσιο για την απόδοση της παραπάνω στροφής και όσον αφορά στο πρώτο δίστιχο ορίζεται από τη Λα ελάσσονα, στην οποία οδηγεί η συγχορδία που επισφραγίζει τη δίκη (*μείζων* με θεμέλιο το Μι[2688]) ως η Δεσπόζουσα αυτής, ενώ η μετάβαση στην Μείζονα Τονική πραγματοποιείται απρόσμενα, με μιαν «απατηλή αλληλουχία» στη συγκεκριμένη τονικότητα. Χαρακτηρίζοντας ο J. Budden τη μουσική απόδοση της παραπάνω στροφής κάνει λόγο για ένα *επίσημο άσμα με απειλητικό χαρακτήρα*, όπου στο μέρος της ορχηστρικής συνοδείας ο συνθέτης κάνει χρήση «όλων των δυνατοτήτων» που του εξασφάλιζε η Grand Opéra προκειμένου να επιτύχει ένα αποτέλεσμα *κατάφωρης αγριότητας*: «συγχορδίες με επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα στα χάλκινα, σαρωτικές κλίμακες στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά, και σε ένα σημείο μια σκληρή προστριβή ημιτονίου ανάμεσα στις φωνές και στα τρομπόνια»[2689] (Escudier, σελ. 353-354).

Μάταια οι δύο εραστές προσπαθούν να αντιπαραθέσουν τις απελπισμένες φωνές τους ενάντια σ' εκείνες των ιερέων-δικαστών. Οι σύντομες μελωδικές φράσεις τους, γεμάτες από ένταση και θυμό, καθώς επικαλούνται τη θεία δικαιοσύνη ν'αποτρέψει την κατάφωρη, εγκληματική αδικία, καταπνίγονται από τις φωνές της εξουσίας και των εκπροσώπων του Θεού. Ο συνθέτης ωστόσο «επινοεί» στο σημείο αυτό τη «λύση» που είναι μεν ασυμβίβαστη με την ανθρώπινη λογική (και με τα ιστορικα δεδομένα), δίδει όμως ουσιαστική απάντηση στο τραγικό αδιέξοδο του ανθρώπου που αναζητεί τη λύτρωση πέρα από την τυποποιημένη θρησκευτική πίστη. Όμοια με τη *Φωνή από τον Ουρανό*, που στο τέλος της Γ΄ Πράξης της όπερας υποσχόταν στους παραδομένους στην πυρά αιρετικούς τη λύτρωση στον Ουρανό, καθώς ο Carlos «υποχωρεί μαχόμενος προς το μνημείο του Καρόλου του Ε΄», επικαλούμενος για ύστατη προσπάθεια την εκδίκηση του Θεού – *Ah! Dieu me vengera, / Ce tribunal de sang, sa main le brisera!...* – « ο Μοναχός εμφανίζεται και τον καλύπτει με τον μανδύα του»[2690]. Τη μοναδική σε όλη την παρτιτούρα κρούση του *gong*[2691], διαδέχεται η *φωνή* που εξαγγέλλει στον ήρωα τον μοναδικό τόπο της λύτρωσης:

Mon fils, les douleurs de la terre

Nous suivent encor dans ce lieu,

[2688] Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 263.
[2689] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 151.
[2690] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 151-152.
[2691] Αυτόθι, σελ. 152.

La paix que votre cœur espère

Ne se trouve qu' apres de Dieu !

Είτε πρόκειται για το «φάντασμα» του άλλοτε κραταιού αυτοκράτορα, ή για έναν απλό Μοναχό[2692], η θρησκευτική ατμόσφαιρα της Σκηνής μεταβάλλεται ριζικά, καθώς η φωνή που ακούγεται κατ' ουσίαν ανατρέπει την ετυμηγορία της θρησκευτικής αρχής, αμφισβητώντας ουσιαστικά την αυθεντία της. Η εν λόγω «ανατροπή» ωστόσο πραγματοποιείται με τη δέουσα σοβαρότητα, χωρίς απειλητικές κραυγές μίσους. Η μουσική του συνθέτη συμβάλλει τα μέγιστα στην ανάδειξη των παραπάνω: η απόδοση των σχετικών στίχων πραγματοποιείται πανομοιότυπα με τη Β΄ Πράξη της όπερας, με τη λιτή μελωδική γραμμή του Μοναχού να κινείται με τις ήδη γνωστές αλληλοκαλυπτόμενες 4ες, πλαισιωμένη και πάλι «από τα τρομπόνια και το οφίκλειδο», ενώ στη συνέχεια «σύρει τον Carlos στα ενδότερα του Μοναστηριού»[2693]. Οι λοιποί παρόντες, εμβρόντητοι, αναγνωρίζοντας στο πρόσωπο του Μοναχού τον Κάρολο τον Ε΄, γονατίζουν υπό τους ήχους της ψαλμωδίας των μοναχών όπως και στην αρχή της Β΄ Πράξης της όπερας, ενώ «οι καταληκτικές συγχορδίες της ορχήστρας ανακαλούν σχεδόν πανομοιότυπα το τέλος του *Simon Boccanegra*»[2694] (Escudier, σελ. 357, μ. 7 – σελ. 359).

Κατά την αναθεώρηση του 1882-83 ωστόσο, ο συνθέτης θεώρησε αρχικά πως, μεταξύ των άλλων παρεμβάσεων στην παρτιτούρα, «η τελική σκηνή με τους ιεροεξεταστές θα έπρεπε επίσης να συρρικνωθεί», ενώ τελικά έκρινε σκόπιμο να αφαιρεθεί εξ ολοκλήρου, «καθώς "επιμηκύνει τη δράση και χαλαρώνει το ενδιαφέρον"»[2695]. Προς τον σκοπό αυτό «εξήρε στο προσχέδιο του λιμπρέττου τους στίχους που χρειαζόταν, με τη συνήθη βοήθεια της μετάφρασης του Maffei», δικαιολογώντας την επιλογή του με την παντελή απουσία χορωδιακών στις δύο τελευταίες πράξεις, την οποία και έκρινε ως θετική[2696]. Πάντα κατά τον Budden, «ούτε ο du Locle ούτε ο Nuitter είχαν να βρουν κάποιο σφάλμα σχετικό με τη ρύθμιση αυτή, υπό τον όρο ότι ο ίδιος ο συνθέτης θα ήταν με αυτήν ευχαριστημένος»[2697]. Παράλληλα ο Verdi «αποστέλλοντας αυτή την τελική πράξη στον Ricordi ακύρωνε εκ των προτέρων κάθε επιφύλαξη που θα μπορούσε να διατηρήσει ο εκδότης του αναφορικά με την καταλληλότητα των αλλαγών», γράφοντας χαρακτηριστικά πως «από τη στιγμή που τα γεγονότα έφτασαν σ' αυτό το σημείο, η αυλαία θα έπρεπε να πέσει σύντομα»[2698]. Ταυτόχρονα όμως *υπεραμύνεται της εμφάνισης του Καρόλου του Ε΄ με τη στολή του Αυτοκράτορα*, ακριβώς κατά τη στιγμή που οι Ιεροεξεταστές «απλώνουν τα χέρια τους στον Don Carlos», χαρακτηρίζοντας αυτήν αφ' ενός ως «μάλλον απίθανη», καθώς «ο Αυτοκράτορας είχε πεθάνει πριν αρκετά χρόνια», δικαιολογώντας όμως αυτήν στα ευρύτερα πλαίσια του παρόντος δράματος, όπου, όπως χαρακτηριστικά

[2692] Σύμφωνα με τον Budden «η Γαλλική παρτιτούρα αναφέρεται στο συγκεκριμένο πρόσωπο ως "ο Μοναχός"», ενώ η «Ιταλική παρτιτούρα της ίδιας χρονολογίας και το βιβλίο με τις σκηνοθετικές οδηγίες τον περιγράφουν κατηγορηματικά ως "τον Κάρολο τον Ε΄"». Ωστόσο σε καμιά πηγή «δεν υπάρχει κάποια αναφορά για αυτοκρατορικά εμβλήματα» (αυτ., παραπ.*).

[2693] Αυτόθι.

[2694] Αυτόθι.

[2695] Αυτόθι, σελ. 37.

[2696] Αυτόθι. Κατά το συγγραφέα ωστόσο, ο συνθέτης «προφανώς λησμόνησε την "sommosa"», με την οποία ολοκληρώνεται η Δ΄ Πράξη της όπερας.

[2697] Αυτόθι.

[2698] Αυτόθι.

αναφέρει, «κάθε τι είναι αναληθές. Ο Don Carlos ήταν ένας ανόητος, ένας παράφρων, ένας αχάριστος. Η Ελισάβετ ουδέποτε υπήρξε ερωτευμένη με τον Don Carlos. Ο Posa είναι μια φανταστική ύπαρξη, που ουδέποτε έζησε στο βασίλειο του Φιλίππου […]». Ολοκληρώνοντας την επιστολή του προς τον Ricordi ο συνθέτης, αναφέρει: «Με άλλα λόγια, σ' αυτό το δράμα τίποτε δεν είναι ιστορικό, ούτε ενυπάρχει κάποια Σαιξπηρική αλήθεια ή εμβρίθεια…έτσι, ένα πράγμα περισσότερο ή λιγότερο δεν θα προκαλέσει βλάβη, και εμένα τον ίδιο δεν μ' ενοχλεί η παρουσία αυτή του Αυτοκράτορα […]»[2699].

Η συγκεκριμένη εμφάνιση του άλλοτε κραταιού Αυτοκράτορα ωστόσο και κυρίως η διατήρησή της καθ' όλη τη μακρά διάρκεια των πολλαπλών αναθεωρήσεων της όπερας, με πρωτοβουλία του ιδίου του Verdi, δεν προσπερνάται εύκολα από τους μελετητές, μάλλον δε και διχάζει αυτούς. Ο R. Hardcastle, επισημαίνοντας την αδιαφορία του Verdi (όπως και του Schiller!) αναφορικά με «την ιστορική ακρίβεια» των τεκταινομένων στην παρούσα όπερα, θεωρεί πως αυτή δεν αρκεί προκειμένου «να εξηγήσει το πώς έφτασε στο σημείο ν' αποδεχτεί μια βασική απόκλιση από την αυθεντική πλοκή του λιμπρέττου, κατασκευασμένη από τους Joseph Méry και Camille du Locle». Κατά τον συγγραφέα, «επαφίεται στον ακροατή να επεξεργαστεί το τι συμβαίνει επί σκηνής», και ναι μεν «ο *Don Carlos* είναι κατ' ουσίαν μια όπερα ιδεών, όμως είναι δύσκολο να κατανοήσουμε πώς ο Verdi, με την θεατρική του αίσθηση και με το υψηλά ανεπτυγμένο δραματικό του ένστικτο, μπορούσε να έχει επιτρέψει να αντικατασταθεί η κρυστάλλινη *λύση* του Schiller από μια τέτοια σκοτεινή κατάληξη, τόσο πλήρη ασάφειας και μυστηρίου»[2700].

Βασιζόμενος προφανώς στις παραπάνω αναφορές του συνθέτη ο William Berger, αρκείται στο να δηλώσει άγνοια για το «τι πραγματικά συμβαίνει στο τέλος αυτής της όπερας». Κατ' αυτόν, «ίσως ο Μοναχός, ο οποίος έχει οριστικά τη μορφή του Καρόλου του Ε΄, να είναι πραγματικός, και να μεταφέρει τον Carlos μέσα στο ιερό κοινόβιο, ώστε να μην ξαναενοχληθεί. Ή μπορεί να είναι το φάντασμα του Καρόλου του Ε΄, που συνοδεύει τον Carlos στον θάνατο». Σε κάθε περίπτωση ο μελετητής θεωρεί πως «ο Verdi, καλώς ή κακώς, αποφάσισε να ολοκληρώσει αυτό το εκτενές έπος με ένα ερωτηματικό», ενώ, παραθέτοντας *λύσεις* που έχουν προταθεί κατά καιρούς από διαφόρους διευθυντές, καταλήγει στο συμπέρασμα πως είναι καλύτερο «να αποδεχτεί κανείς πως δεν υπάρχουν σαφείς απαντήσεις σ' αυτήν την όπερα. Μυστήριο και αμφιβολία περιβάλλουν ακόμη και την κατάληξη. Ο Carlos είναι εκτός διαμάχης, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο. Η μάχη τελείωσε. Όλοι χάνονται»[2701].

Ο Vincent Godefroy εξ ετέρου επιχειρεί να ερμηνεύσει την απρόσμενη εμφάνιση του Μοναχού/Αυτοκράτορα βασιζόμενος, εν μέρει τουλάχιστον, σε ιστορικά δεδομένα. Ο μελετητής δεν είναι βέβαιος για το αν και κατά πόσον ο συνθέτης «θεωρούσε αυτόν ως φάντασμα» ή αν εκείνος, «αγνοούμενος ιστορικά, ήταν ακόμη εν ζωή ερημίτης στο απόμακρο μοναστήρι του». Κατά τον συγγραφέα, η φήμη για το φάντασμά του «χρησιμοποιείται από τον Schiller και πρέπει να ήταν αυτή που έδωσε την ιδέα στους λιμπρεττίστες», καθώς «ο, τιδήποτε υπερφυσικό θα γινόταν ευρέως αποδεκτό στην Παρισινή Opéra […]». Ο Godefroy φρονεί ωστόσο πως η συγκεκριμένη ιδέα «δεν φαινόταν αλλόκοτη στον Verdi», καθώς μέσα του μπορεί να υπέφωσκε μια άλλη ανάμνηση του Καρόλου του Ε΄, όπως την είχε φανταστεί στο παρελθόν. Ο συγγραφέας συγκεκριμένα αναφέρεται στην Γ΄ Πράξη του *Ernani*, όπου ωσαύτως «είχε υπάρξει μια όμοια σκηνή σε μνήμα, στο μνήμα του Καρλομάγνου», και όπου «ο Κάρολος είχε κρυφτεί εντός του μνημείου, ώστε να παγιδεύσει τους συγκεντρωμένους

[2699] Αυτόθι.
[2700] Ό.π., σελ. 125
[2701] Ό.π., σελ. 358.

συνωμότες καθώς το κανόνι εξήγγελλε την εκλογή του στον Αυτοκρατορικό θρόνο». Ως εκ τούτου, «αν ο νεοεκλεγείς Αυτοκράτορας μπορούσε ν' αρχίσει τη βασιλεία του με μια τόσο εντυπωσιακή χειρονομία, δεν μπορούσε […] να είχε επαναλάβει εαυτόν στο τέλος της ζωής, ή και έπειτα από αυτό;».

Κατά τον συγγραφέα εξάλλου, «το θέαμα του Καρόλου του Ε΄ που υπερίπταται γύρω από τις σκιές του μνήματός του» δεν είναι κάτι το ιδιαίτερα αξιόλογο, καθώς ο κατά τα άλλα ένδοξος Αυτοκράτορας «βασανιζόταν νοσηρά από εμμονές για τον θάνατό του» σε τέτοιο βαθμό, ώστε «είχε σκηνοθετήσει ακόμη και την κηδεία του, όντας ακόμη εν ζωή». Αποκαλυπτική προς τούτο τυγχάνει η σχετική περιγραφή του επιφανούς Αμερικανού ιστορικού και Ισπανολόγου William Hickling Prescott, την οποία ο Godefroy παραθέτει, και η οποία, κατ' αυτόν, θα μπορούσε να ταυτιστεί «με τη δυσοίωνη αρχή στη Β΄ Πράξη», όπου παρουσιάζεται ο γνωστός γρίφος: «ο μυστηριώδης μοναχός, με τον Carlos να νομίζει πως αναγνωρίζει τη φωνή του Αυτοκράτορα». Κατόπιν τούτου ο συγγραφέας θεωρεί πως «δεν θ' αποτελούσε άλμα στο σκοτάδι το να τελειώσει η όπερα […] με μιαν οπτασία του ιδίου του Αυτοκράτορα, υπερφυσική,…αλλά πνευματικά εφικτή. *Ένας μονάρχης που παρακολουθεί τη δική του κηδεία, μπορεί να πιστωθεί με σχεδόν ο, τιδήποτε*». (Η σήμανση ημέτερη).

Κατά τον μελετητή ωστόσο υπάρχει και το ερώτημα που θα μπορούσε να προβάλλει «ο περισσότερο νηφάλιος ιστορικός» αναφορικά με τους λόγους που θα υπαγόρευαν στον Κάρολο τον Ε΄ «να σώσει τον εγγονό του από την Ιερά Εξέταση», δεδομένου ότι «στην διαθήκη του κληροδότησε στον Φίλιππο το επίσημο χρέος να υποστηρίζει τον εν λόγω θεσμό και να συντρίψει την αίρεση "δίχως χάρη και έλεος για κανέναν"». Ανάλογη σημασία φαίνεται να έχει κατά τον συγγραφέα και η αρνητική γνώμη του Καρόλου για τον εγγονό του, που σχημάτισε έπειτα από τη μια – και μοναδική – συνάντηση των δύο, «κατά την περίοδο του τελευταίου του ταξιδιού στο μοναστήρι του Αγ. Ιούστου» και όταν «ο Carlos ήταν περίπου έντεκα ετών». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ανατρέχοντας και πάλι στον Prescott, «λίγο καιρό αργότερα» ο Αυτοκράτορας εξέφραζε τη δυσαρέσκειά του, τόσο για την εμφάνιση του Carlos, όσο και για τη συμπεριφορά του, διερωτώμενος για την περαιτέρω εξέλιξη της ζωής του.

Ολοκληρώνοντας πάντως την αναφορά του ο Godefroy και με αφορμή τις ποικίλες, περισσότερο ή λιγότερο αυθαίρετες «λύσεις» που κατά καιρούς προτείνουν διάφοροι παραγωγοί όπερας σχετικά με την «εξαφάνιση του Carlos», κρίνει πως, «καθώς η πρόθεση είναι αδιευκρίνιστη», η σκηνή «είναι σίγουρα καλύτερο να παρουσιάζεται ακριβώς όπως ο Verdi είχε επιλέξει να είναι»[2702].

Αντίθετα ο J. Lewsey αποδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στη συγκεκριμένη κατάληξη της όπερας, προσδίδοντας μάλιστα σε αυτήν έντονο μεταφυσικό χαρακτήρα. Παρακάμπτοντας το ζήτημα της πραγματικής ταυτότητας του φερομένου ως *Μοναχού*, τον οποίο θεωρεί ως ευρισκόμενο στον αντίποδα του Μ. Ιεροεξεταστή, τονίζει τη σημασία που έχει η παρουσία του στο τέλος της όπερας (όπως και στην αρχή της Β΄ Πράξης) στο να καταδείξει για άλλη μια φορά στον Carlos, και κυρίως τώρα στον Φίλιππο, που σπεύδει να αφανίσει το γιο του, την *αυθεντική αλήθεια*, το πραγματικό νόημα της σχέσης του ανθρώπου με τον τον Θεό. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο εν λόγω μελετητής, καθ' όλη τη διάρκεια της όπερας τόσο ο Βασιλιάς, όσο και ο Ινφάντης, *εγκλωβισμένοι στη μάταιη διαμάχη ανάμεσα σε πατέρα και γιο για δύναμη και εξουσία*, μοιραία αδυνατούν να μετάσχουν των παραπάνω αξιών. Κατά τον Lewsey αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τον Φίλιππο, ο οποίος, «πλήρως αποξενωμένος, τόσο από τον κόσμο, όσο και από τον ίδιο του τον εαυτό», επικοινωνεί με την Εκκλησία μόνο «μέσω της Ιεράς

[2702] Ό.π., σελ. 169-171.

Εξέτασης, η οποία ουδόλως νοιάζεται να παράσχει στήριξη σε προσωπικό επίπεδο, παρά μόνο για την εξασφάλιση της ισχύος της Εκκλησίας στο διηνεκές». Ως εκ τούτου, η παρουσία των Ιεροεξεταστών αφ' ενός και η καταλυτική απρόσμενη εμφάνιση του Μοναχού αφ' ετέρου είναι που κατ' αυτόν «προσδίδουν στη Σκηνή ξεχωριστή ευγλωττία, καθώς μέσα από τη διαφαινόμενη αντίθεση καθίσταται πλέον σαφές πως «η υπεροχή της αλήθειας εναπόκειται όχι στην Ιερά Εξέταση, αλλά στην πρό(σ)κληση στη μοναχική ζωή»[2703].

Μιαν εντελώς διαφορετική θεώρηση μας παρέχει ο Gerald A. Mendelsohn στο ήδη γνωστό άρθρο του αναφορικά με τη σχέση ανάμεσα στον *Άνθρωπο-Verdi* και στον *Δραματουργό-Verdi* [2704]. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο εν λόγω μελετητής, «προφανώς η συγκεκριμένη κατάληξη δεν υπήρξε εξ αρχής επινόηση του ιδίου του Verdi». Όμως κατ' αυτόν «εάν είναι δύσκολο να καταλάβουμε το πώς μπορούσε να είχε αποδεχτεί αυτήν στην αρχική της θέση, είναι περισσότερο δύσκολο να κατανοήσουμε το γιατί την διατήρησε στις μεταγενέστερες εκδοχές του 1872 και του 1882-83». Ο συγγραφέας του άρθρου αναφέρεται ακόμη και στις πολλαπλές παρεμβάσεις που έλαβαν χώρα από διευθυντές όπερας προκειμένου να βρεθεί «μια αξιόπιστη δραματικά κατάληξη στην όπερα», ενώ κατ' αυτόν «είναι προφανές πως ο ίδιος ο Verdi θεωρούσε ή έτεινε στο να θεωρεί τη συγκεκριμένη λύση ως μη ικανοποιητική». Προς επίρρωση των θέσεών του μάλιστα (και σε αντίθεση με τον Budden), επικαλείται και «μια επιστολή του συνθέτη του 1882 σχετική με την αναθεώρηση του λιμπρέττου», όπου «αναφερόταν στην εμφάνιση του Καρόλου του Ε΄» χαρακτηρίζοντας αυτήν ως «"μελανό σημείο" που έχρηζε αλλαγής»: «"η ζωντανή παρουσία του Καρόλου του Ε΄ πάντα με ενοχλούσε…πρέπει ν' αποφασίσουμε αν ταιριάζει ή όχι να παραλείψουμε αυτόν τον *Μοναχό*». Σύμφωνα πάντα με τον Mendelsohn ωστόσο, «ο du Locle υποστήριξε σθεναρά (και με εύσχημο τρόπο) πως η επινόησή του θα έπρεπε να διατηρηθεί, κάτι που ο Verdi αποδέχτηκε: «"παρά την λίγη συμπάθειά μου για την μάλλον φανταστική φιγούρα του Καρόλου του Ε΄, συμφωνώ πως θα έπρεπε να παραμείνει άθικτη ως έχει"».[2705]

Με εξαίρεση τον du Locle ο συγγραφέας δηλώνει άγνοια αναφορικά με την ταυτότητα των υποστηρικτών της εν λόγω κατάληξης της όπερας . Παράλληλα όμως δεν γνωρίζει και «κάποια ικανοποιητική εξήγηση σχετικά με το γιατί ο Verdi την άφησε να βρίσκεται», θεωρώντας πως «πολλοί συγγραφείς που επισημαίνουν το πρόβλημα παραμένουν σιωπηλοί σχετικά με την αιτία του», ενώ παραθέτοντας ενδεικτικά ερμηνείες που προσπαθεί να παρουσιάσει ο Hughes, κρίνει αυτές ως αβάσιμες[2706]. Ως εκ τούτου, ο μελετητής θεωρεί πως η διατήρηση της παρουσίας του Αυτοκράτορα «μπορεί να εξηγηθεί μόνο με προσωπικούς και ψυχολογικούς όρους»[2707].

Ήδη στην αρχή του άρθρου του ο Mendelsohn αναφέρεται στη μάλλον περίεργη σχέση του συνθέτη με τον πατέρα του, επισημαίνοντας κατά πρώτον τις θυσίες και την αφοσίωση του Carlo Verdi, χάρη στις οποίες κατέστη εφικτή η καριέρα του γιου του, αλλά και την ευγνωμοσύνη του συνθέτη προς τους γονείς του, τις «γενναιόδωρες παροχές» του προς αυτούς «όταν κατέστη ικανός προς τούτο»[2708]. Ο συγγραφέας ωστόσο επισημαίνει και τη ριζική μεταβολή της συμπεριφοράς του συνθέτη προς τους γονείς του «στα ώριμα χρόνια του», όταν η παραπάνω σχέση κατέστη «τεταμένη και απόμακρη», θεωρώντας ως κύρια αιτία της αλλαγής αυτής «την αντίθεση του Carlo

---

[2703] Ό.π., σελ. 222.
[2704] Βλ. σελ. 539, παραπ. 2139 της παρούσης διατριβής.
[2705] «Verdi the Man…II», ό.π., σελ. 227.
[2706] Αυτόθι.
[2707] Αυτόθι.
[2708] Αυτόθι, σελ. 215.

Verdi αναφορικά με την υπόθεση της Giuseppina Strepponi […]». Όπως αναφέρει μάλιστα, «είναι χαρακτηριστικό το ότι στις αυτοβιογραφικές διηγήσεις των ύστερων χρόνων του, ο Verdi ηρνείτο σταθερά να αναγνωρίσει κάθε υποχρέωση προς τον πατέρα του». Παράλληλα ο Mendelsohn υπενθυμίζει και τη συμπεριφορά του συνθέτη έναντι του Antonio Barezzi, όπου, «κατά κανέναν τρόπο δεν επεχείρησε να επισκιάσει τον ζωτικό ρόλο» που εκείνος διεδραμάτισε στην καριέρα του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «ο Barezzi ήταν για τον Verdi ο "καλός" του πατέρας, το πρότυπο της ανιδιοτελούς, όχι απαιτητικής, ταπεινής πατρικής αγάπης, κάτι που δεν ήταν ο Carlo Verdi»[2709].

Έπειτα από τις παραπάνω επισημάνσεις και με βάση την «ψυχολογική» διάσταση που επιθυμεί να προσδώσει στη Σκηνή ο Mendelsohn, κρίνουμε πως μπορούμε να ερμηνεύσουμε την αμετάβλητη θέση του συνθέτη ως προς την παρουσία του Καρόλου με βάση τη σχέση του τόσο με τον φυσικό του γεννήτορα, όσο και με τον πατέρα της πρώτης του γυναίκας. Όπως εμφατικά τονίζει ο παραπάνω μελετητής, «η δυσφορία και η αμφιθυμία του Verdi προς τον φυσικό του πατέρα είναι προφανείς», καθώς, «ήδη από τα πρώτα χρόνια της ζωής του ο συνθέτης προτιμούσε έναν άλλον άνθρωπο για πατέρα του και, μολονότι εξωτερικά ο Verdi ήταν ένας καλός γιος, στην πράξη απέρριψε τον Carlo Verdi»[2710]. Συνεπώς, δεν θα ήταν αβάσιμο να θεωρήσουμε πως πίσω από την παρουσία του αμείλικτου και ψυχρού Φιλίππου κατά τη στιγμή που διατάσσει τη οριστική συντριβή του γιου του, ο συνθέτης «έβλεπε» τον παγερά αδιάφορο – όπως τον θεωρούσε – πατέρα του, ενώ στο πρόσωπο του *από μηχανής θεού* Μοναχού, ο Verdi ανεγνώριζε το πρόσωπο του πάντα στοργικού Antonio Barezzi, του οποίου την παρουσία θεωρούσε ως καταλυτική για την εξέλιξη της σταδιοδρομίας του και τη λύτρωσή του από τα δεσμά της αφάνειας και της δυστυχίας που συνεπαγόταν η ταπεινή καταγωγή του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Mendelsohn, «ο Verdi αποδέχτηκε αυτό το τέλος διότι του επέτρεψε να αποφύγει μια λύση που έβρισκε βαθειά οδυνηρή. Η ρητή απόρριψη του Carlos από τον Φίλιππο και η ψυχρή, άσπλαγχνη απόφασή του ν' αφανίσει τον γιο του δεν μπορούσε να μην αλλαχτεί. Η ανάγκη του Verdi ήταν ψυχολογική, μια ανάγκη να σώσει τον Don Carlos από αυτό που θα έπρεπε να θεωρηθεί ως αναπόφευκτο πεπρωμένο του»˙ επιπροσθέτως δε, ο συγγραφέας θεωρεί πως σημαντικό ρόλο στις επιλογές του συνθέτη θα πρέπει να διεδραμάτισαν ο θάνατος τόσο του «φυσικού» του πατέρα, όσο και του πεθερού του, που έλαβαν χώρα το 1867, κατά την περίοδο των δοκιμών της όπερας [2711].

Σε κάθε περίπτωση ο Mendelsohn θεωρεί πως «ψυχολογικές ερμηνείες όπως αυτή είναι πάντοτε προβληματικές, επειδή είναι σπάνια, αν υπάρχει, σαφής γραπτή απόδειξη που να μπορεί να τις επιβεβαιώσει ή να τις ανασκευάσει». Αφ' ετέρου όμως δεν δείχνει διατεθειμένος να δεχτεί «εναλλακτικές ερμηνείες», θεωρώντας τις ως «αρκετά απίθανες», καθώς κατ' αυτόν «απαιτούν να δεχτούμε έναν βαθμό κυνισμού, απροσεξίας, αδράνειας, ή πνευματικής αδυναμίας, η οποία είναι εξ ολοκλήρου ασύμβατη με όσα γνωρίζουμε για τον άνθρωπο και τον δραματουργό»[2712]. Επιπλέον δε, θεωρεί πως, παρά την γενικότερη αποστροφή του συνθέτη προς τον πατέρα του, και μολονότι «οι ενοχές που αισθανόταν προς τον πατέρα του (καθώς και προς την μητέρα του) μόνο υποθετικές μπορεί να είναι, όμως ένας άνθρωπος τόσο εσωστρεφής και συγκινησιακά ευαίσθητος όπως ο Verdi δεν μπορούσε να αντιδράσει απέναντι σ' αυτές τις συγκεχυμένες καταστάσεις με αμερόληπτη αδιαφορία», πολλώ μάλλον καθώς κατά

[2709] Αυτόθι.
[2710] Αυτόθι, σελ. 229.
[2711] Αυτόθι, σελ. 228.
[2712] Αυτόθι, σελ. 228-229

την εν λόγω περίοδο «μπορούμε να αναγνωρίσουμε τα πρώτα σημάδια της διαρκούς προσωπικής και καλλιτεχνικής αναστάτωσης» που τον καταδυνάστευε από τα μέσα της πέμπτης δεκαετίας της ζωής του ως την έκτη[2713].

Θα ήταν παράλειψη ωστόσο να ολοκληρώσουμε την αναφορά μας στο επίμαχο θέμα της αινιγματικής παρουσίας του Μοναχού στο τέλος της όπερας *Don Carlos* χωρίς να παραθέσουμε και την ερμηνεία του καθηγητού Απόστολου Κώστιου, όπως αυτή περιέχεται σε άρθρο του δημοσιευμένο με την ευκαιρία της παραγωγής της όπερας στην Εθνική Λυρική Σκηνή κατά την Καλλιτεχνική περίοδο 1987-88. Κατ' αρχάς θεωρεί και αυτός αδύνατον – εξ επόψεως ιστορικής, τουλάχιστον – «ο μοναχός που εμφανίζεται με τη μορφή του Καρόλου Ε΄ και σώζει τον Ντον Κάρλος […] να είναι ο πρώην αυτοκράτορας της Ισπανίας που, αποσύρθηκε βέβαια στο μοναστήρι, είχε όμως πεθάνει (1558) την εποχή που διαδραματίζονται τα γεγονότα». Παράλληλα όμως διερωτάται και αυτός (όπως και άλλοι ερευνητές) ως προς την ανάγκη που «μπορούσε να επιβάλει στον Βέρντι – που είναι γνωστό με πόση επιμονή ζητούσε, απαιτούσε αυτό που πίστευε ότι υπηρετεί τις προθέσεις του ως δημιουργού να δεχτεί συγκαταβατικά μια λύση που δεν δινόταν στα αποδεκτά για την τέχνη πλαίσια της μετάπλασης των ιστορικών προσώπων και χαρακτήρων, αλλά ξεπερνούσε τα όρια της "ποιητικής άδειας", άγγιζε τα όρια του "πέρα από τη λογική", προχωρούσε στο εξωπραγματικό».

Η απάντηση κατά τον καθηγητή βρίσκεται στα πλαίσια της ενότητας του Βερντιανού «μουσικού δράματος», και συγκεκριμένα «στα λόγια του μοναχού που εκφωνούνται στην αρχή και επαναλαμβάνονται στο τέλος» της όπερας:

Solo del cor la guerra
in ciel si calmerà!

Από τα πάθη του ο άνθρωπος
λυτρώνεται
μόνο στον Ουρανό!

Όπως επισημαίνει ο Α. Κώστιος, «οι εκφωνήσεις αυτές του ιδίου κειμένου αποτελούν *τα ακραία σημεία στήριξης του άξονα, γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η σφαίρα του δράματος*. Επάνω της σημαδεύεται το στίγμα του κάθε ήρωα», αφού «ο καθένας τους διαγράφει τη δική του τροχιά, κανένας όμως δεν μπορεί να ξεφύγει»˙ όμως «η κοινή μοίρα αποτελεί συνάμα και την παραμυθία για την ανθρώπινη τραγωδία: *Η λύτρωση υπάρχει στον Ουρανό*». Στο σημείο αυτό ο καθηγητής επισημαίνει και τη «βαθειά θρησκευτικότητα του Βέρντι», η οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «εκφράζεται στο έργο αυτό με μια διάθεση *μυστικιστική*», ενώ με καταπληκτική ευστοχία ερμηνεύει την παρουσία του μοναχού ανατρέχοντας και σε μιαν άλλη σκηνή, εκείνην του auto – da – fe, η οποία, όπως υπενθυμίζει, είναι η μόνη «που δεν υπέστη καμιά αλλαγή από τις συνεχείς αναθεωρήσεις της όπερας», καθώς, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, «είναι η καρδιά του έργου»! Παρομοιάζοντας δε τη στιγμή όπου ακούγεται η *Φωνή από τον Ουρανό* με «τρούλο Βασιλικής, σύμβολο του ουράνιου θόλου, απ' όπου ακούγεται η απόμακρη φωνή» που υπόσχεται «την αιώνια γαλήνη του Κυρίου» στους παραδιδόμενους στην πυρά αιρετικούς, συνδέει αυτήν με το Finale της όπερας: «από έναν μοναχό, από ένα βασανισμένο ηγεμόνα που αποτραβήχτηκε από τα εγκόσμια και από τον ουρανό, ακούγονται τα ίδια λόγια και επαναλαμβάνονται για να δώσουν έναν από τους βασικούς πυρήνες αυτού του πολυπύρηνου συστήματος, του

[2713] Αυτόθι,.σελ. 229

μουσικού δράματος με το οποίο ο δημιουργός του συνέζησε […] είκοσι ολόκληρα χρόνια»[2714] (Οι σημάνσεις ημέτερες).

3.5.3.4. *AIDA*

Atto Quarto. Scena del Giudizio
G. Ricordi, n.d.[1913]. (P.R. 153)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_IV_(full_score).pdf.

Η αποκάλυψη από τον Radames στην Aida της διόδου απ' όπου ο Αιγυπτιακός στρατός σχεδίαζε να επιτεθεί στους Αιθίοπες, αλλά και η σύλληψη του γενναίου στρατηγού από τον αρχιερέα Ράμφι παρουσία της «επίσημης» μνηστής του και κόρης του Βασιλιά στο τέλος της Γ΄ Πράξης της όπερας, προδιαγράφουν την πλέον τραγική κατάληξη της ζωής του ήρωα. Ο άλλοτε ένδοξος υπερασπιστής της Αιγύπτου, κατηγορούμενος τώρα για εσχάτη προδοσία, πρόκειται σύντομα να οδηγηθεί σε δίκη, αντιμέτωπος με την εσχάτη των ποινών.

Παρά το γεγονός ωστόσο ότι ο υπόδικος Radames κατηγορείται για κάτι που έχει όντως διαπράξει – σε αντίθεση με την Giovanna και τον Gaston, οι κατηγορίες των οποίων ήταν ψευδείς και ανυπόστατες – ο ίδιος δεν νιώθει τύψεις για την πράξη του. Στο ντουέττο του με την Αμνέριδα στην αρχή της Δ΄ Πράξης της όπερας, αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη της επονείδιστης προδοσίας, προσθέτοντας πως αυτή πραγματοποιήθηκε ακούσια:

Di miei discolpe i giudici
Mai non udran l' accento;
Dinanzi ai Numi, agl' uomini,
Né vil, né reo mi sento.
Profferse il labbro incauto
Fatal segreto, è vero,
Ma puro il mio pensiero
E l' onor mio restò.

Οι λόγοι του αυτοί εμμέσως πλην σαφώς τον φέρουν στην ίδια θέση με τους υπόδικους οπερατικούς προκατόχους του: νιώθοντας ήσυχη τη συνείδησή του «ενώπιον θεών και ανθρώπων», *αδιαφορεί πλήρως για την επικείμενη τιμωρία του από τους φερομένους ως εκπροσώπους των θεών επί της γης*, θεωρώντας την απόφασή τους ως αποτέλεσμα μιας *κατ' όψιν κρίσεως* και μόνο.

Η αμετάκλητη απόφασή του να πεθάνει ωστόσο, αρνούμενος τη βοήθεια της Αμνέριδος και παρά τις συνεχείς εκκλήσεις αλλά και τις απειλές της, οδηγεί το δράμα των δύο προσώπων στην κορύφωσή του, με την πραγματοποίηση της *Δίκης*, μιας σκηνής από τις πλέον δραματικές στο έργο του συνθέτη, αλλά και της όπερας γενικότερα.

Όπως και στις προηγηθείσες αναφορές της παρούσης υποενότητας, το πλαίσιο της επικείμενης Δίκης διακρίνεται για τον καθαρά *θρησκευτικό* του χαρακτήρα. Κυρίαρχα

[2714] Απόστολος Κώστιος, «Ντον Κάρλος. Από την αλήθεια της Ιστορίας στην αλήθεια της Τέχνης», *Βέρντι Ντον Κάρλος*, Εθνική Λυρική Σκηνή 1987-1988.

πρόσωπα της Σκηνής αναδεικνύονται για άλλη μια φορά *θρησκευτικοί* παράγοντες: ο αρχιερέας Ράμφις και οι ιερείς της Ίσιδος. Καθώς όμως το ιερατείο της Αιγύπτου έχει διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο καθ' όλη την εξέλιξη του δράματος, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο στην παρούσα Σκηνή όχι απλά να εξάρει την παρουσία του, αλλά κυρίως να αναδείξει το απύθμενο βάθος της αναλγησίας των ιερέων απέναντι στο ανθρώπινο δράμα. Ως εκ τούτου, ιδιαίτερη σημασία αποκτά μια ξεχωριστή ενότητα, που ακολουθεί το ντουέττο ανάμεσα στην Αμνέριδα και στον Radames, λειτουργώντας ως «Πρόλογος» στην καθαυτό *ιεροτελεστία της Δίκης*.

Το στίγμα δίδει και πάλι «μια σμικρυσμένη εκδοχή του θέματος των ιερέων»[2715], αποδιδόμενο όμως τώρα «σε μείζονα τονικότητα και ενορχηστρωμένο για κοντραμπάσσα με σορντίνα και μόνο – μια επινόηση που θα εφαρμοστεί και πάλι προκειμένου να απεικονίσει την κρυφή είσοδο του Otello στο υπνοδωμάτιο της συζύγου του»[2716]. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί επίσης και *το ολόκληρο με τον φθόγγο της δεσπόζουσας*, «στα μέτρα τρίτο, πέμπτο και ένατο», αποδιδόμενο *ppp* από τα τρία τρομπόνια, «όπως και στο εμβατήριο για την πυρά στην Γ΄ Πράξη του *Don Carlos*»[2717] (Ricordi, σελ. 390, μ. 1-9). Όπως επισημαίνει ο Budden, «το συγκεκριμένο θέμα, για πρώτη φορά, δεν δομείται αντιστικτικά»[2718]. Αντίθετα, «αναπτύσσεται μ' έναν αργό, άκαμπτο τρόπο»[2719], «χρησιμεύοντας κυρίως ως υπόβαθρο για τους μετανιωμένους ψιθύρους της Αμνέριδος»[2720], η οποία «απελπισμένη καταριέται τη ζήλεια της, που στέλνει τον Radames στον θάνατο και καταδικάζει την ίδια σε αιώνια δυστυχία»[2721]**:**

Ohimè!...morir mi sento! Oh ! chi lo salva?

E in poter di costoro

Io stessa lo gettai! Ora a te impreco,

Atroce gelosia, che la sua morte

E il lutto eterno del mio cor segnasti!

Καθ' όλη τη διάρκεια της συγκεκριμένης ενότητας το συγκεκριμένο θέμα ακούγεται τρεις φορές, πραγματοποιώντας όμως διαφορετική κάθε φορά πτώση και με διαφορετική ενορχήστρωση»[2722]. Την πρώτη φορά καταλήγει στην περιοχή της D, σημαινομένη από άλλο ένα *ppp* από τα τρομπόνια, αλλά και από έναν εξίσου χαμηλόφωνο ρολλισμό στα τύμπανα. Κρίνουμε σκόπιμο να τονίσουμε στο σημείο αυτό ότι η όλη μουσική επεξεργασία της συγκεκριμένης ενότητας δεν μπορεί παρά να κατανοηθεί σε συνάρτηση με την «αργή», αλλά συνεχή εξέλιξη του δράματος. Η απόδοση του γνωστού «ιερατικού» θέματος έπειτα από μιαν ακαριαία, κατακόρυφη πτώση της έντασης, όχι μόνο μας προετοιμάζει για την επερχόμενη έλευση των φορέων της θρησκευτικής εξουσίας, αλλά, καθώς στη Σκηνή συμπρωταγωνιστεί και η Άμνερις, αποδίδει ταυτόχρονα τον φόβο που η σκέψη τους κα μόνο της προκαλεί.

[2715] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 211.
[2716] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 247-248.
[2717] Αυτόθι, σελ. 248-249.
[2718] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249.
[2719] Newman, ό.π., σελ. 140.
[2720] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249.
[2721] Newman, ό.π., σελ. 140.
[2722] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249.

Ο πρώτος στίχος της παραπάνω στροφής είναι αποκαλυπτικός: η ηρωίδα έρχεται πλέον αντιμέτωπη με το φάσμα του θανάτου. Σύμφωνα με τα «χρηστά ήθη» της πατρίδας της, ο αγαπημένος της πρέπει να τιμωρηθεί παραδειγματικά, ενώ και η ίδια είναι προσβεβλημένη από αυτόν˙ όμως δεν παύει να τον αγαπά και να θέλει να τον σώσει. Αλλά τώρα αυτά δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία: εκείνο που έχει προτεραιότητα είναι το πανίσχυρο ιερατείο να καταστήσει για άλλη μια φορά σαφές πως η δύναμη της εξουσίας του είναι ανυπέρβλητη και η κρίση του αμείλικτη.

Το θέμα επαναλαμβάνεται στην υπερκείμενη 8η, αποδιδόμενο από τις βιόλες και τα βιολοντσέλλα, επίσης *con sordina* και με υπόβαθρο ανάλογα χαμηλόφωνες συγχορδίες από τα πνευστά (φαγκόττα, 1ο κόρνο, cimbasso). Οι τύψεις που τώρα αρχίζουν να βασανίζουν την ηρωίδα αποδίδονται με την πτώση στην ελάσσονα τονικότητα που ορίζει η ΙΙΙ βαθμίδα (Ricordi, σελ. 390, μ. 10 – σελ. 391, μ. 4). Ένα κλιμακοειδές πέρασμα στα παραπάνω έγχορδα επαναφέρει την αρχική τονικότητα, ενώ το θέμα αποδίδεται λίγο περισσότερο έντονα, καθώς με τα έγχορδα καλούνται τώρα να συμπράξουν το 1ο κλαρινέττο και το 1ο φαγκόττο. Ανάλογα αναβαθμίζεται και το μέρος της συνοδείας, με την προσθήκη του pizzicato των βιολιών (Ricordi, σελ. 391, μ. 5 – σελ. 392, μ. 4) .

Η ήπια, αλλά αισθητή αυτή αύξηση της δυναμικής κατά τη δεύτερη επανάληψη της γνωστής μελωδίας, συνάδει απόλυτα με τα τεκταινόμενα επί σκηνής: σύμφωνα με την αναφορά του λιμπρέττου, είναι η στιγμή όπου οι ιερείς εισέρχονται πλέον στη σκηνή, η προαναγγελθείσα παρουσία τους μέσα από την απόδοση του θέματός τους αποτελεί πλέον πραγματικότητα: *…i Sacerdoti…attraversano la scena per entrare nel sotteraneo*. Είναι όμως αυτή η παρουσία που κορυφώνει την αγωνία και τον πόνο της Αμνέριδος, η οποία, βλέποντας τους Ιερείς *να διασχίζουν τη σκηνή*, «κρύβει το πρόσωπό της με τα χέρια της»[2723], ενώ το παρεμβαλλόμενο τρέμολο στα τύμπανα (2ο και 5ο μέτρο του θέματος) μοιάζει ν' αποδίδει το ρίγος που διαπερνά την ηρωίδα στη θέα των *μοιραίων, άσπλαχνων υπηρετών του θανάτου*.

Η ενότητα ολοκληρώνεται αρχικά με μια «αμυδρή εντύπωση κανόνα στην codetta»[2724], βασισμένη και πάλι στο θέμα των Ιερέων και αποδιδόμενη με έξοχο τρόπο από το ηχόχρωμα που προκύπτει από τη μίξη της χαμηλής περιοχής του φλάουτου με τα πρώτα βιολιά, των δεύτερων βιολιών με το *dolcissimo* που μόνο η κεντρική περιοχή του κλαρινέττου σε Λα μπορεί ν' αποδώσει, και του 1ου φαγκόττου με τα τσέλλα˙ όλα με υπόβαθρο έναν ισοκράτη στον φθόγγο της Τονικής στο 2ο φαγκόττο, στα κοντραμπάσσα, στα κόρνα, αλλά και στο τρέμολο των τυμπάνων, απόηχο της αγωνίας και του φόβου της ηρωίδας για τα όσα τραγικά προαισθάνεται. Τέλος, μια ιδιαίτερα απαλή πτώση, βασισμένη στην τριπλή απόδοση μιας σύνδεσης δύο *άσχετων* τονικά συγχορδιών[2725], ολοκληρώνει οριστικά την εισαγωγική ενότητα της Σκηνής (Ricordi, σελ. 392, μ. 5 – σελ. 393, μ. 5).

Κάτω από τη σκηνή, «από την υπόγεια αίθουσα, ακούγονται οι φωνές του Ράμφιδος και των ιερέων (χωρίς να συνοδεύονται από την ορχήστρα) που προσεύχονται στους θεούς προκειμένου να πέμψουν το πνεύμα της δικαιοσύνης ανάμεσά τους»[2726]. Κατά τον Budden, πρόκειται για «μια ξεχωριστή ψαλμωδία, επινόηση του Verdi, με πεντατονικά στοιχεία και που τελειώνει μ' ένα μέλισμα,…δομημένη και αυτή επίσης

[2723] Αυτόθι.
[2724] Αυτόθι.
[2725] Αυτόθι.
[2726] Newman, ό.π., σελ. 140.

σε τρεις παράλληλες, αν και όχι ταυτόσημες φράσεις»[2727]. Σύμφωνα με τον Herrmann, ο Verdi θεωρούσε πως οι στίχοι που αρχικά είχε εκπονήσει ο Ghislanzoni ήταν κάπως υποτονικοί και περιορισμένης έκτασης. Ο συνθέτης θεωρούσε πως εδώ ήταν απαραίτητο «κάτι μεγαλόπρεπο, κάτι σε στυλ Δάντη, πιθανόν σε τριπλή ομοιοκαταληξία», το ποιητικό μέτρο της «Θείας Κωμωδίας». Κατά τον μελετητή, το αποτέλεσμα ήταν μια στροφή αποτελούμενη από τρεις ενδεκασύλλαβους στίχους, τον καθένα αποδιδόμενο σε μια απλή, εκτενή, ενιαία και ασύμμετρη φράση 17 μέτρων, «ένα από τα λίγα χορωδιακά στα οποία ο Verdi δίδει την αίσθηση Γρηγοριανού μέλους»[2728] (Ricordi, σελ. 393):

Spirto del Nume, sovra noi discendi!

Ne avviva al raggio dell' eterna luce;

Per labbro nostro tua giustizia apprendi.

Παρά το αίσθημα ενός έντονου αντικληρικαλισμού που αποπνέει το λιμπρέττο της συγκεκριμένης όπερας, υπάρχουν σ' αυτό στίχοι όπου εκφράζεται μια βαθύτατη θρησκευτική πίστη, με έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα, αποκαλύπτουσα την εσώτατη ανάγκη της ανθρώπινης ψυχής ν' αποτανθεί στο Υπερβατικό. Η επίκληση της ευσπλαγχνίας των θεών από την Aida στην άριά της στο τέλος της Α΄ Πράξης της όπερας, αλλά και λίγο πριν τη *Σκηνή του Θριάμβου* στη Β΄ Πράξη, αποτελούν δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα, στα οποία έρχεται τώρα να προστεθεί και η σχεδόν ταυτόσημη προσευχή της Αμνέριδος για τη λύτρωση του αγαπημένου της. Η επίκληση της κόρης του Βασιλιά έρχεται σ' ευθεία αντίθεση με το στερεότυπα θρησκευτικό κείμενο που έχει προηγηθεί: η προσευχή των Ιερέων πραγματοποιείται για λόγους εφαρμογής ενός παγιωμένου *τυπικού*. Οι φορείς της θρησκευτικής εξουσίας, επικαλούμενοι τον «άνωθεν φωτισμό», προσπαθούν ουσιαστικά να πείσουν εαυτούς για τον θεόπεμπτο χαρακτήρα της αποστολής τους, στοχεύοντας ταυτόχρονα στην αυτοδικαίωσή τους για το ανοσιούργημα που πρόκειται να διαπράξουν, αφού, κατ' αυτούς, η απόφαση που θα λάβουν δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της θείας βούλησης.

Αντίθετα η Άμνερις, απευθύνεται προς τους θεούς προκειμένου ν' αποθέσει σε αυτούς τον αφόρητο πόνο της καρδιάς της. Νιώθοντας *και* η ίδια υπόλογη γι' αυτό που πρόκειται να συμβεί, αλλά και παντελώς ανίκανη να βοηθήσει τον αγαπημένο της, προσφεύγει στο έλεος των θεών, θεωρώντας αυτούς και μόνο ως δυνάμενους να τον σώσουν:

Numi, pietà del mio straziato core.

Egli è innocente, lo salvate, o Numi!

Disperato, tremendo è il mio dolore!

Η αντίθεση ανάμεσα στη βαθειά θρησκευτική πίστη της Αμνέριδος και στις στερεότυπες αναφορές των Ιερέων γίνεται ιδιαίτερα αισθητή μέσα από τη μουσική απόδοση αμφοτέρων των κειμένων, καθώς στην επίσημου χαρακτήρα, αλλά μονότονη και «άχρωμη» ψαλμωδία εκείνων «απαντά» η σύντομη, αλλά ιδιαίτερα εκφραστική

[2727] The *Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 249.
[2728] Ό.π., σελ. 141.

μελωδική φράση της ηρωίδας, πλαισιωμένη μάλιστα από την εξαιρετικά χαμηλόφωνη (*ppp* ή *pp*) συνοδεία των εγχόρδων[2729] (Ricordi, σελ. 394, μ. 1-7).

Το δράμα των δύο ηρώων εντείνεται και κορυφώνεται ραγδαία στην επόμενη ενότητα, όπου ο Radames *fra le Guardie attraversa la scena e scende nel sotterraneo.* Τη μέχρι τώρα συγκρατημένη ένταση στη μουσική διαδέχεται ένα ξαφνικό ξέσπασμα (*ff* αλλά και *tutta forza*!) στα χαμηλά έγχορδα, στα κόρνα και στα φαγκόττα, που για άλλη μια φορά επαναλαμβάνουν το θέμα των Ιερέων, όμως στην εκδοχή της Β΄ Πράξης (σε ελάσσονα τονικότητα)[2730]. Ταυτόχρονα το συνεχές marcato δίδει στο παραπάνω θέμα χαρακτήρα *πομπής*, αποδίδοντας έτσι την εικόνα του Radames ακριβώς τη στιγμή που οδηγείται ενώπιον των Ιερέων-δικαστών, ενώ ο Ramfis και οι Ιερείς άρχονται εκ νέου την παραπάνω προσευχή τους, τραγουδώντας πάνω στον ίδιο φθόγγο[2731]. Η επίκλησή τους ωστόσο διακόπτεται ακαριαία από την Αμνέριδα, η οποία, «καθώς βλέπει να περνά μπροστά της ο αγαπημένος της, κραυγάζει σε κατάσταση αλλοφροσύνης, "*Oh! chi lo salva!*"»[2732]. Η παρέμβασή της αποδίδεται πανομοιότυπα και με το ίδιο υπόβαθρο εκείνης των Ιερέων, όμως είναι εμφανής η βούληση του συνθέτη ώστε να προβάλλει την απεγνωσμένη φωνή της ηρωίδας έναντι των «προσευχών» του Ιερατείου. Για τον σκοπό αυτό, η ταυτόσημη εξ επόψεως ρυθμού φράση της ηρωίδας τοποθετείται στον φθόγγο της Δεσπόζουσας, δηλ. στην υπερκείμενη 5η του φθόγγου των Ιερέων, ενώ η σαφής υπεροχή της φωνής της έναντι του unisono των αντιπάλων της επιτυγχάνεται τόσο χάρη στο ιδανικό εξ επόψεως δυναμικής για τη φωνή της *mezzo* Μι^3, όσο και στην υπέρ το δέον ενίσχυσή της από τα ξύλινα πνευστά και τις τρομπέττες.

Αλλά ποιος τολμά να υψώσει τη φωνή του στο Ιερατείο; Όπως επισημαίνει ο A. Arblaster, «αυτό που βλέπουμε ν' απεικονίζεται» στη συγκεκριμένη όπερα είναι «ο απόλυτος θρίαμβος ενός συστήματος πάνω σ' όλα εκείνα τα πρόσωπα που αντιτίθενται ή παρεκκλίνουν από αυτό»[2733]. Οι Ιερείς συνεχίζουν να «προσεύχονται», επικαλούμενοι το *πνεύμα του θεού*, όμως οι φωνές τους ακούγονται ακόμη πιο απειλητικές, διπλασιαζόμενες τωρα «από τέσσερις τρομπέττες και τέσσερα τρομπόνια,

---

[2729] Κρίνουμε σκόπιμο στο σημείο αυτό να αναφερθούμε στον υπό του D. Hussey παραλληλισμό της όλης Σκηνής του Δικαστηρίου με «το "Miserere" από το *Il Trovatore*», τον οποίο μάλιστα επιχειρεί *κρίνοντας αναγκαίο να δώσει έμφαση στην αυθεντικότητα της σκέψης* «κατά τη δημιουργία της Aida», κι αυτό «για τον απλούστατο λόγο ότι, λόγω της μεγάλης μας οικειότητας με την όπερα, έχουμε την τάση να την παραβλέπουμε, απολαμβάνοντας απλά τον μελωδικό της πλούτο».

Κατά το συγγραφέα, μολονότι ο εν λόγω παραλληλισμός *υποδεικνύεται από τον ίδιο τον Verdi*, «όμως δεν πρόκειται για μια ομοιότητα που θα αγγίξει άμεσα τον θεατή, διότι ο συνθέτης δεν έχει αρκεστεί να επαναλάβει ένα εφφέ που κάποτε πραγματοποίησε με επιτυχία, αλλά έχει προσεγγίσει μια παρόμοια κατάσταση με νέα αντίληψη, και με αίσθηση της ιδιαιτερότητάς της και του τοπικού της χρώματος. Ο Manrico, ο τροβαδούρος, απλά εκφράζει με τη φωνή τον ηρωικό του πόνο μέσα στο μπουντρούμι του˙ ο Radames είναι, επίσης απλά, σιωπηλός έναντι των κατηγόρων του. Οι ιερείς τραγουδούν το "Miserere" στα πλαίσια ενός λεοτουργικού άσματος προφανώς Ρωμαιοκαθολικού˙ το άσμα των Ιερέων της Ίσιδος είναι, αν όχι αυθεντικά αρχαίο Αιγυπτιακό, τουλάχιστον ανατολίτικο και εξωτικό. Και, τέλος, πόσο μεγάλη διαφορά υπάρχει ανάμεσα στον λυρικό θρήνο της Leonora και στο στομφώδες ξέσπασμα της αγωνίας, του πόνου και μομφής προς εαυτήν της Αμνέριδος ! […]. Κάθε έργο είναι *sui generis* τέλειο στα πλαίσιά του» (ό.π., σελ. 187).

[2730] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249. Βλ. και άνωθι, σελ.505-506.

[2731] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249.

[2732] Newman, ό.π., σελ. 140.

[2733] Ό.π., σελ. 141.

επίσης ευρισκόμενα στην υπόγεια αίθουσα»[2734], ενώ ανάλογα αισθητά αυξάνει και η δυναμική στην απόδοση του θέματός τους, καθώς κατ' αυτήν συμπράττει τώρα το σύνολο της ομάδας των εγχόρδων, αλλά και τα τρομπόνια με το cimbasso, ενώ το τρέμολο των κρουστών (Timpani, Gran Cassa), τόσο στην ορχήστρα όσο και *nel sotterraneo*, αυξάνει περαιτέρω την ένταση και την ταραχή (Ricordi, σελ. 394, μ. 8 – σελ. 395).

Τελικά η Άμνερις, παρότι «συνεχίζει τις διαμαρτυρίες της και τις οιμωγές της», αναγκάζεται να σιωπήσει, ολοκληρώνοντας τη φράση της «σ' ένα χαμηλό "Mi sento morir", πάνω σ' ένα τρέμολο στις βιόλες και σ' έναν ρολλισμό στο τύμπανο»[2735] (Ricordi, σελ. 396, μ. 1-4).

Όπως επισημαίνει και πάλι ο Budden, «ο κανόνας του τρία, ο οποίος είναι ήδη εμφανής από το τέλος του ντουέττου, προβάλλει τώρα με τον πλέον ανάγλυφο τρόπο στην πλέον μνημειώδη σκηνή δικαστηρίου του Verdi»[2736]. Ανάλογες και οι επισημάνσεις του F. Noske, σύμφωνα με τις οποίες στην *Aida* ο Verdi επανακάμπτει σε μια πρότερη επινόηση, «όμως η παρούσα ιεροτελεστία ταιριάζει απόλυτα στον χαρακτήρα του δράματος ως όλου». Κατά τον μελετητή, συγκρινόμενη η παρούσα όπερα με προηγούμενες παρτιτούρες «μπορεί να μοιάζει ξεπερασμένη […]», ενώ το κλασσικό της λιμπρέττο ανήκει στο είδος εκείνο που άνθιζε περίπου 40 χρόνια νωρίτερα, και του οποίου ο Felice Romani εθεωρείτο ως ο αδιαμφισβήτητος δάσκαλος […]». Ο συνθέτης ωστόσο κατάφερε, πάντα κατά τον Noske, να καταστήσει την Aida το 1871 «τόσο βιώσιμο δράμα, όσο θα ήταν το 1831», κάτι που κατ' αυτόν ισχύει και για τη συγκεκριμένη σκηνή με τη δίκη του Radames, «η οποία είναι εξ επόψεως δραματικής τόσο επιτυχημένη, όσο οι αντίστοιχες ιεροτελεστίες στην *Giovanna d' Arco* και στην *Jérusalem*». Εξ επόψεως μουσικής τέλος, πρόκειται για μια σκηνή «περισσότερο επεξεργασμένη και υψηλότερης ποιότητας», καθιστώντας σαφές πως «η παλαιότερη φόρμουλα σίγουρα διέθετε κρυφές δυνατότητες, που τώρα μόνο κατέστησαν εμφανείς»[2737].

Η καθαυτό ιεροτελεστία της δίκης «αρχίζει με την κλήση του Radames», όπου «η έμμετρη απόδοση του ονόματός του στο ρυθμικό σχήμα του ανάπαιστου, προδιαθέτει για τον επικείμενο θάνατό του», ενώ «το ίδιο μοτίβο, αποδιδόμενο σε unisono από τις τρομπέτες και τα τρομπόνια, εγκαινιάζει τη δεύτερη υποενότητα, στην οποία ο Ramfis διατυπώνει εν συντομία την κατηγορία»[2738] (Ricordi, σελ. 39:

Tu rivelasti / Della patria I segreti allo straniero!

Tu disertasti / Dal campo il dì che preceda la pugna.

Tua fè violasti / Alla patria spergiuro, al Re, all' onore.

Την κάθε κατηγορία που απαγγέλλεται προς τον Radames ακολουθεί η κλήση προκειμένου ν' αποδείξει την αθωότητά του: «ο Ramfis με επισημότητα τον προτρέπει να υπερασπιστεί εαυτόν, ενώ η προτροπή επαναλαμβάνεται από τους ιερείς»·[2739] όμως

[2734] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249.
[2735] Αυτόθι.
[2736] Αυτόθι.
[2737] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 263-264.
[2738] Αυτόθι, σελ. 264.
[2739] Newman, ό.π., σελ. 141.

«και τις τρεις φορές δεν υπάρχει απάντηση, παρά η χαρακτηριστική σιωπή από έναν *pianissimo* ρολλισμό στην Gran Cassa»[2740].

Καθώς ο ήρωας «κάθε φορά αρνείται ν' απαντήσει, οι ιερείς τον στιγματίζουν ως προδότη ("Traditor!")[2741], ενώ «η απελπισμένη ικεσία της Αμνέριδος – "Ah! pietà! Egli è innocente! Numi, pietà!"» εισάγει στην «τελευταία υποενότητα» κάθε φάσης[2742].

Ο E. Newman επισημαίνει «μιαν εκπληκτική επισημότητα και μοιρολατρεία στο μονότονο ύφος του Ράμφιδος και των άλλων ιερέων», όμως κατ' αυτόν «αυτό που κατ' εξοχήν προκαλεί δέος είναι οι σιωπές που ακολουθούν την κάθε προτροπή προς τον Radames να μιλήσει»[2743]. Ο C. Osborne εξ ετέρου, επισημαίνει την έντονη αντίθεση ανάμεσα στις θερμές, αλλά και απεγνωσμένες κραυγές της Αμνέριδος «προς τους θεούς για έλεος» και στην «ψυχρή κτηνωδία των όσων διαδραματίζονται κάτω από τη σκηνή»[2744]. Εστιάζοντας, τέλος, ο E. Newman στην πτώση στο τέλος κάθε φράσης της ηρωίδας, και ειδικότερα στην συνεχώς διακοπτόμενη μελωδική γραμμή, συνεπεία των παρεμβαλλομένων παύσεων, αναγνωρίζει «τον παλιό, γνωστό Verdi της ολολύζουσας πτώσης», επισημαίνοντας όμως ταυτόχρονα και «μιαν εκφραστικότητα και επιβλητικότητα, που ουδέποτε επετεύχθη σε κάποια από τις πρότερες όπερες του συνθέτη»[2745].

Καθώς «η όλη ενότητα επαναλαμβάνεται δις, κάθε φορά κατά ένα ημιτόνιο οξύτερα»[2746], η όλη διαδικασία απαρτίζει ένα τρίπτυχο[2747]. Όπως επισημαίνει ωστόσο ο F. Noske, «δεν είναι μόνο η ιεροτελεστία που διαιρείται σε τρεις ενότητες, αλλά κάθε μια από αυτές με τη σειρά της απαρτίζεται από τρεις υποενότητες, η πρώτη από τις οποίες υποδιαιρείται εκ νέου σε τρία ταυτόσημα μοτίβα, τις κλήσεις του Radames»[2748]. Κατά τον μελετητή, πέρα από τη «σταθερή αύξηση της έντασης στις συνημμένες ενότητες μέσω των ανερχομένων ημιτονίων», ενός τρόπου ήδη γνωστού από αναφορές σε τελετές σε προηγούμενες όπερες, οι υποενότητες παρουσιάζουν ωσαύτως μια περαιτέρω εξέλιξη, που γίνεται αισθητή μέσα από την παράθεση και διαδοχή ανάλογων μουσικών δομών». Με βάση το παραπάνω σχήμα, η *πρώτη υποενότητα* (σημαινομένη υπ' αυτού ως *b*) δεν είναι παρά μια «γυμνή μουσική απαγγελία», στους φθόγγους Λα, Σι ύφεση και Σι φυσικό αντίστοιχα, «χωρίς ποικιλία τονικού ύψους και αρμονικού υποβάθρου» (Ricordi, σελ. 396, μ. 4-8, σελ. 398, μ. 2-6 & σελ. 400, μ. 2-6)˙ η *δεύτερη υποενότητα* (ομοίως, *c*) «μια "μελωδία", επίσης ασυνόδευτη και μάλλον ασαφής εξ επόψεως τονικού πλαισίου» (Ricordi, σελ. 396, μ. 9-15, σελ. 398, μ. 7 – σελ. 399, μ. 1-5 & σελ. 400, μ. 7 – σελ. 401, μ. 5). Μόνο η *τρίτη* (και τελευταία) *υποενότητα* «κατέχει τονική σταθερότητα», καθώς «οι πλήρως εναρμονισμένες φράσεις της Αμνέριδος αποδίδονται στις τονικότητες Μι, Φα και Φα δίεση αντίστοιχα»[2749] (Ricordi, σελ. 397 – σελ. 398, μ. 1, σελ. 399, μ. 6 – σελ. 400, μ. 1 & σελ. 401, μ. 6-10).

Ολοκληρώνοντας ο μελετητής την ανάλυση της συγκεκριμένης Σκηνής, δεν παραλείπει να επισημάνει πως, «η συμμετρική, σχεδόν μαθηματική δόμηση της "Scena del giudicio" δεν εξασθενεί τη δραματική της ένταση. Απεναντίας, αυτή η συμμετρία επαυξάνει αισθητά την από μέρους μας επίγνωση της τραγικής κατάστασης. Οι

[2740] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 392.
[2741] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 211.
[2742] Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 264.
[2743] Newman, ό.π., σελ. 141.
[2744] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 392.
[2745] Ό.π., σελ. 141.
[2746] Noske, «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 264.
[2747] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 249.
[2748] «Ritual Scenes», ό.π., σελ. 265-266, όπου και το σχετικό σχεδιάγραμμα της όλης Σκηνής.
[2749] Αυτόθι, σελ. 266.

χαρακτήρες εμπλέκονται σε βαθειά ανθρώπινες διαμάχες, όμως και οι τρεις τους, η απεγνωσμένη Άμνερις, όχι λιγότερο απ' ό, τι ο κατήγορος Ramfis και ο σιωπηλός Radames, υπακούουν στον θεϊκό νόμο που κυριαρχεί στη σκηνή. Και έτσι πράττει και το ακροατήριο»[2750].

Ο D. Hussey εξάλλου, εντάσσει την αρμονική επεξεργασία της παρούσης Σκηνής, με την «φθόγγο προς φθόγγο» τριπλή επανάληψη της αρχικής ενότητας κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα, στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο Verdi στοχεύει στο «να εξάρει το μουσικό και το δραματικό ενδιαφέρον σκηνών, που θα μπορούσαν από μόνες τους να είναι αφ' ενός κοινότοπες, και αφ' ετέρου επίπεδες και βαρετές». Περαιτέρω ο μελετητής προβαίνει σε μια συνολική θεώρηση του τονικού πλαισίου της κάθε επαναλαμβανόμενης ενότητας, χαρακτηρίζοντας αυτό ως «εξαιρετικά ρευστό», ως ένα «διαρκώς μεταβαλλόμενο καλειδοσκόπιο τονικότητας στα πλαίσια μιας στενά συνδεδεμένης ομάδας τονικών σχέσεων». Πρόκειται, κατ' αυτόν, για «ένα από τα χαρακτηριστικά του ώριμου στυλ του Verdi, και γενικά της μουσικής του δέκατου ένατου αιώνα»˙ επισημαίνει, ωστόσο, την εντελώς διαφορετική μεταχείριση του εν λόγω καλειδοσκοπίου από τον Verdi σε σχέση με «τη χρωματική κίνηση και την συνεχή θεματική ανάπτυξη» του Wagner. Κατά τον Hussey, το μέσον που προκρίνει ο Verdi για την πραγματοποίηση μιας μετατροπίας «είναι, όπως ο ίδιος ομολογούσε, η συγχορδία 7ης ελαττωμένης», με την ευρύτατη επιλογή των κατευθύνσεων που αυτή προσφέρει. «Ωστόσο», συνεχίζει ο συγγραφέας, «η προσφυγή του σ' αυτό το ευμετάβολο μέσον απέβη λιγότερο πρόσφορη καθώς το στυλ του ωρίμαζε και η επιλογή της λήψης μιας συγκεκριμένης πορείας μέσα από αυτήν την αρμονική συμβολή περισσότερο επεγνωσμένη, και, ως εκ τούτου, λιγότερο κοινότοπη»[2751].

Καθώς ο Radames παραμένει σιωπηλός καθ' όλη τη διάρκεια της δίκης, αμετακίνητος στην απόφασή του, «οι ιερείς αναγγέλλουν τη φοβερή απόφαση: θα ενταφιαστεί ζωντανός κάτω από τον ναό του θεού που προσέβαλε»[2752]:

Radamès, è deciso il tuo fato:

Degli infami la morte tu avrai;

Sotto l' ara del Nume sdegnato

A te vivo fia schiuso l' avel.

Η παραπάνω στροφή αποδίδεται από τους ιερείς και τον Αρχιερέα μ' ένα δυναμικό unisono, αποτελούμενο κυρίως από τονισμένα τρίηχα, ενώ οι ιδιαίτερα ηχηρές παρεμβάσεις του συνόλου της ορχήστρας (συμπεριλαμβανομένων και των χαλκίνων των ευρισκομένων υποκάτω της σκηνής) στο τέλος κάθε στίχου, με τις βίαιες συγχορδιακές κρούσεις εγχόρδων και χαλκίνων, τα συρρίζοντα περάσματα των ξυλίνων και το τρέμολο των κρουστών, επαυξάνουν περαιτέρω την ένταση (Ricordi, σελ. 402-403).

Το πανδαιμόνιο ωστόσο που έπεται της έκδοσης της ετυμηγορίας των ιερέων-δικαστών είναι δύσκολο να περιγραφτεί: εύστοχα ο J. Budden κάνει λόγο για *πανδαιμόνιο* στην ορχήστρα (υπενθυμίζοντας μάλιστα πως «είναι η στιγμή για την οποία χρησιμοποιείται το tam-tam»)[2753], η οποία, «φτάνοντας στο απόγειό της, βγάζει

[2750] Αυτόθι, σελ. 267.
[2751] Ό.π., σελ. 189-191.
[2752] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 211.
[2753] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 250.

ένα σπαρακτικό θέμα»[2754], όπου στη ραγδαία κατιούσα κίνηση των βιολιών και των ξυλίνων πνευστών σε σχήμα όμοιο μ' εκείνο της πτώσης των φράσεων της Αμνέριδος[2755] (αλλά στη διπλάσια ταχύτητα και χωρίς την παρεμβολή των παύσεων) αντιπαρατίθεται η ανιούσα χρωματική κίνηση τονισμένων ογδόων κατά 3ης από τα υπόλοιπα έγχορδα, τα τρομπόνια και το cimbasso (Ricordi, σελ. 404, μ. 1-2).

Στο σημείο αυτό ο συνθέτης σπεύδει ν' αναδείξει τον τραγικό ρόλο της Αμνέριδος. Προς τούτο κρίνει αναγκαίο να περιορίσει αισθητά την παρουσία της ορχήστρας, αφήνοντας μόνα τα δεύτερα βιολιά να συνοδεύουν την ηρωίδα, που ακούγεται τώρα *να καταριέται στριγγλίζοντας* «αυτούς τους απηνείς ιερείς, που αποκαλούν εαυτούς ως τους λειτουργούς των θεών και που ποτέ το αίμα που λαμβάνουν δεν είναι αρκετό ώστε να τους χορτάσει»[2756]:

Né di sangue son paghi giammai…

E si chiaman ministri del ciel!

Το ξέσπασμα αυτό της ηρωίδας, που ακούγεται σα να βγαίνει από τα βάθη της ψυχής της, θυμίζει, κατά τον Osborne, «αυτήν την ακαταμάχητη δύναμη του αντικληρικαλισμού του Verdi, καθώς και την προφανή εξομοίωση του Ράμφιδος και των ιερέων με τον Ιταλικό κλήρο του δέκατου ένατου αιώνα, για τον οποίο αισθανόταν όχι λίγη περιφρόνηση». Κατά τον συγγραφέα «άνετα θα μπορούσε να είχε γράψει ο ίδιος» τους παραπάνω στίχους[2757] (Ricordi, σελ. 405, μ. 1-5).

Όμως το δράμα της ηρωίδας εντείνεται περαιτέρω καθώς «οι ιερείς, βγαίνοντας από την κρύπτη, παρελαύνουν με αργό ρυθμό κατά μήκος της σκηνής»[2758], «ανεπηρέαστοι από την απελπισμένη οργή της Αμνέριδος»[2759]. Η σχετική επισήμανση του λιμπρέττου, γραμμένη και στην παρτιτούρα – *I Sacerdoti escono dal sotterraneo* – εμπνέει στον συνθέτη μιαν ανάλογης δραματικής έντασης μουσική, με την οποία και πλαισιώνει την παρουσία τους: το γνωστό θέμα των ιερέων ακούγεται τώρα στην πλέον «εκφυλισμένη» μορφή του, εκτοξευόμενο[2760] από τα κλαρινέττα, τα φαγκόττα, τα κόρνα και το σύνολο των εγχόρδων. Το τοπίο της φρίκης, τη θέα των απτόητων ιερέων, ολοκληρώνει η αρμονία της 7ης ελαττωμένης που πλαισιώνει την τελευταία αυτή ανάκρουση του γνωστού θέματος, αποδιδόμενη από το *ff* Φα^1 στα 3 τρομπόνια και με τους υπόλοιπους φθόγγους της στο cimbasso και τα διηρημένα (*divisi*) κοντραμπάσσα, ενώ δεν λείπει και το τρέμολο των κρουστών (Timpani, Gran Cassa), μια σύνθεση που, κατά τον Budden, εντείνει τις διαφωνίες του μπάσσου σε επικίνδυνο βαθμό[2761] (Ricordi, σελ. 405, μ. 6-9).

Ωστόσο «η δίκη έχει ολοκληρωθεί», ενώ «οι ιερείς διασχίζουν τη σκηνή ψιθυρίζοντας 'Traditor'»[2762]. Η αδιαλλαξία τους εξοργίζει ακόμη περισσότερο την Αμνέριδα, που για άλλη μια φορά «επιτίθεται εναντίον τους με ύβρεις και κατάρες»[2763]. Για την ηρωίδα οι ιερείς, με τα ανοσιουργήματα που διαπράττουν αναδεικνύονται όχι

[2754] Newman, ό.π., σελ. 141.
[2755] Αυτόθι.
[2756] Αυτόθι.
[2757] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 392.
[2758] Newman, ό.π., σελ. 141.
[2759] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 392.
[2760] Ο χαρακτηρισμός του Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 250.
[2761] Αυτόθι, σελ. 250-251.
[2762] Αυτόθι, σελ. 251.
[2763] Newman, ό.π., σελ. 141.

μόνο σε δυνάστες των ανθρώπων, όμοιοι με αιμοδιψείς τίγρεις, αλλά και σε υβριστές αυτού του θείου θελήματος. Η απόφασή τους να τιμωρήσουν έναν αθώο εξοργίζει όχι μόνο τους ανθρώπους, αλλά και αυτούς τους θεούς, των οποίων το θέλημα ισχυρίζονται πως εφαρμόζουν:

Sacerdoti: compiste un delitto!

Tigri infami di sangue assetate,

Voi la terra ed I Numi oltraggiate…

Voi punite chi colpe non ha!

Το παραπάνω τετράστιχο αποδίδεται από αυτήν στα πλαίσια μιας «από εκείνες τις έντονα συμπυκνωμένες μουσικές περιόδους, οι οποίες στον ώριμο Verdi λειτουργούν ως μια πλήρης άρια»[2764]. Ένα δυναμικό πέρασμα της ορχήστρας στο Λα ορίζει ως τονικότητα της περιόδου τη Λα ελάσσονα, με την πρώτη φράση, αντίστοιχα με το πρώτο δίστιχο, να συνοδεύεται από ένα σχετικά «δυνατό» τρέμολο από τα βιολιά. Αντίθετα «η δεύτερη φράση (δεύτερο δίστιχο) ξεσπά απροσδόκητα στη μείζονα τονικότητα, με μια σαρδόνια υπόμνηση του μελωδικού σχήματος του "Ritorna vincitor"»[2765]. Πολύ πιο πλούσια η ορχηστρική συνοδεία της δεύτερης αυτής φράσης, με το 1ο όμποε, το 1ο κλαρινέττο και το 3ο κόρνο να διπλασιάζουν τη μελωδική γραμμή της ηρωίδας και τις βιόλες, το 1ο και 2ο κόρνο, το 2ο κλαρινέττο και το 1ο φαγκόττο να αντιπαραθέτουν μια μάλλον «σκοτεινή», με ανιούσα χρωματική κίνηση δεύτερη μελωδία, οδηγώντας μέσα από ένα *crescendo* σε μια επεισοδιακή πτώση, όπου ξεχωρίζουν οι τριλλισμοί στις τρομπέττες (Ricordi, σελ. 406, μ. 2 – σελ. 407).

È traditor! Morrà!, «εμμένουν οι ιερείς», ενώ η Άμνερις, απευθυνόμενη προς τον Ράμφι, «στρέφει την κατηγορία εναντίον του»[2766]:

Sacerdote: quest' uomo che uccidi,

[2764] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 251. Ο R. Parker κάνει λόγο για ένα «ελεύθερο arioso» (*The New Grove*…ό.π., σελ. 211).

[2765] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 251. Κατά τον G. De Van πρόκειται για ένα μελωδικό σχήμα που διαμορφώνει την *tinta* της όπερας (όρο τον οποίο επεξηγεί και ο ίδιος (αυτ., σελ. 331). Παραθέτοντας ο μελετητής παραδείγματα απ' όλη την παρτιτούρα, αποδεικνύει πως η συγκεκριμένη φόρμουλα «υποδηλώνει τον Αιγυπτιακό μιλιταρισμό, όμως εμπλουτίζεται με διαφορετικές αποχρώσεις, ανάλογα με τα συμφραζόμενα – με θριαμβολογία και υπερηφάνεια, με τις ερωτικές προσδοκίες και την απογοήτευση της Αμνεριδος, με την εσωτερική σύγκρουση της Aida, την ικανοποίηση του Βασιλιά από τη νίκη, τις ηρωικές ψευδαισθήσεις του Radames, την ειρωνία του εχθρού που ηττάται αλλά δεν υποτάσσεται» (σελ. 336). Ειδικότερα στο σημείο αυτό αποδίδει «τις κατηγορίες της Αμνέριδος ενάντια στους ιερείς-δικαστές […]», ακολουθώντας ίδιο ρυθμό με τον χαιρετισμό του Βασιλιά προς τον στρατηγό του στη Β΄ Πράξη [*Salvator della patria, io ti saluto*] καθώς και με την πρόκληση του Amonasro [*se l' amor della patria è delitto*] (αυτ., σελ. 335). Όπως όμως εύστοχα επισημαίνει ο συγγραφέας, «το θέμα που συνοδεύει τους ιερείς κατά τη διάρκεια της ψαλμωδίας τους [εννοώντας το γνωστό θέμα των ιερέων που ακούγεται λίγο πριν την έναρξη της δίκης, αποτελεί κατά κάποιον τρόπο αντιστροφή της θριαμβευτικής αυτής φόρμουλας, όντας βασισμένο σε μια κατάβαση κατά γειτνιάζουσες βαθμίδες, συνήθως όχι εκτενέστερη από μια μεγάλη έκτη», ως η πένθιμη αντιστροφή της Αιγυπτιακής θριαμβολογίας!» (σελ. 336).

[2766] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 251.

Tu lo sai, da me un giorno fu amato.

L' anatema d' un core straziato

Col suo sangue sute ricadrà!

Το παραπάνω τετράστιχο αποδίδεται «με την ίδια μουσική, εκείνος όμως παραμένει ασυγκίνητος»[2767].

Επαναλαμβάνοντας η ηρωίδα το τελευταίο δίστιχο από την πρώτη στροφή επιχειρεί, έστω την ύστατη στιγμή, να μεταπείσει τους απάνθρωπους δικαστές˙ «όμως οι ιερείς παραμένουν αμετάπειστοι»[2768]. Θέλοντας ο συνθέτης να εξάρει την αγωνία και τον πόνο της μπροστά στον επικείμενο θάνατο του αγαπημένου της, αλλά και την οργή της ενάντια στους «ιερούς» αυτουργούς του εγκλήματος, θέτει τους παραπάνω στίχους σε μιαν άνευ προηγουμένου «αγωνιώδη φράση», παρεμφερή με εκείνη στο τέλος του ντουέττου με τον Radames στην αρχή της Πράξης[2769]. Ταυτόχρονα η ορχήστρα στο σύνολό της «μοιάζει να στενάζει μαζί της»[2770], με τα βιολιά, τα βιολοντσέλλα και σχεδόν το σύνολο των ξυλίνων να διπλασιάζουν τη μελωδία της. Σ' αυτά προστίθενται (από τον 2ο στίχο) οι τρομπέττες και το 1ο και 2ο κόρνο, τα τρομπόνια με μια δεύτερη μελωδία, αρμονικού κυρίως ενδιαφέροντος, καθώς και το τρέμολο των κρουστών. Η ένταση κορυφώνεται συνεχώς όσο πλησιάζουμε προς την πτώση, με την Αμνέριδα να εγγίζει τα όρια της έκτασης, αλλά και της δυναμικής της φωνής της, καθώς καλείται ν' αποδίδει συνεχώς τονισμένους φθόγγους στα πλαίσια ενός ορχηστρικού *tutti*. Άμεση ωστόσο είναι και η αντίδραση των ιερέων, οι οποίοι, παγερά αδιάφοροι «σ' όλα τα παραληρήματα και τους θρήνους αρκούνται ν' απαντούν, επαναλαμβάνοντας μονότονα και αδυσώπητα, πως ο άνθρωπος είναι προδότης και πρέπει να πεθάνει»[2771] (Ricordi, σελ. 410, μ. 4 – σελ. 414).

Αυτή ωστόσο δεν φαίνεται να εγκαταλείπει τον αγώνα: αν και η πραγματοποιούμενη πτώση δίδει σαφώς την αίσθηση πως όλα πλέον έχουν τελειώσει, συνεχίζει απεγνωσμένα να εκλιπαρεί για έλεος, ενώ εισπράττοντας την στερεότυπη απάντηση των δικαστών: *morrà!* συνεχίζει να επαναλαμβάνει μονότονα πάνω στους ίδιους φθόγγους και με υπόβαθρο τη συγχορδία της Τονικής: *pietà!*.

Αποχωρώντας από την σκηνή οι ιερείς, εγκαταλείπουν την ηρωίδα άφωνη, «με τις λέξεις της καταδίκης στα χείλη τους»[2772] και με υπόβαθρο έναν ρυθμικό ισοκράτη στους φθόγγους της τονικής και της πέμπτης της συγχορδίας της VI βαθμίδας, αποδιδόμενους από τις βιόλες και τα τσέλλα (Ricordi, σελ. 415).

Μόνη πλέον η Άμνερις στη σκηνή, «εκτοξεύει ενάντια στους ιερείς μια φοβερή κατάρα»[2773], «ένα ανάθεμα […] που θυμίζει την υστερία της Azucena»[2774], ενώ «αλλόφρων υψώνει τα χέρια και τη φωνή της σε μια ύστατη έκκληση προς τους θεούς για εκδίκηση […]»[2775]. Έχοντας πλέον η ηρωίδα απογυμνώσει πλήρως τους ιερείς από τα θρησκευτικά τους άλλοθι, αποκαλύπτοντας το βάθος της κακίας τους και έχοντας αποδυναμώσει πλήρως τον «ιερό» χαρακτήρα της εξουσίας τους, *δίδει το στίγμα της*

[2767] Αυτόθι.
[2768] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 211.
[2769] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., 251.
[2770] Αυτόθι.
[2771] Newman, ό.π., σελ. 141.
[2772] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 252.
[2773] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 211.
[2774] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 252.
[2775] Newman, ό.π., σελ. 142.

αληθινής δικαιοσύνης, της προερχομένης «άνωθεν», προς υποστήριξη των αδυνάτων και προς παραδειγματική τιμωρία των πραγματικών ενόχων:

Empia razza! Anatema su voi!

La vendetta del ciel scenderà!

Anatema su voi!

Αρχίζοντας την παραπάνω σύντομη φράση της η Άμνερις με υπόβαθρο μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης αποδιδόμενη από τα χάλκινα και συνεχίζοντας προς την πτώση πλαισιουμένη από το σύνολο της ορχήστρας σε μια πληθωρική συγχορδιακή υποστήριξη της μελωδικής της γραμμής, καταλήγει, έπειτα από «μιαν ακόμη ειρωνική υπόμνηση του "Ritorna vincitor"»[2776] σ' ένα εκτενές Λα^4, ταυτόχρονα μ' άνα εκφραστικό ορχηστρικό tutti.

Το σύντομο ορχηστρικό επεισόδιο που ακολουθεί ωστόσο, με το οποίο και κλείνει η αυλαία και με το οποίο ο συνθέτης «ολοκληρώνει μια σκηνή που έχει κάτι από τη μεγαλοπρέπεια της αρχαίας τραγωδίας»[2777], επαναφέρει στα τελευταία του μέτρα τον *κανόνα του τρία*[2778] : πρόκειται για μια εκ δευτέρου επανάληψη μιας και της αυτής φράσης, αποτελουμένης από ένα unisono στα έγχορδα και σε παρεμβάσεις των πνευστών, άλλοτε με βίαια περάσματα και άλλοτε με τριλλισμούς, ακόμη και στα χάλκινα (Ricordi, σελ.415, μ. 8 – σελ. 419).

[2776] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 252.
[2777] Osborne, The Complete Operas…, ό.π., σελ. 392.
[2778] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 252.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ

Ο ΙΕΡΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΕΡΩΤΙΚΗΣ ΣΧΕΣΗΣ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΗΣΗ ΑΥΤΗΣ ΩΣ ΕΝΩΣΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΘΕΟ ΚΑΙ ΩΣ ΥΠΕΡΒΑΣΗΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

4.1. Η ερωτική σχέση και συνάντηση ως έργο του Θεού

4.1.1. *LUISA MILLER*

Atto Primo. Introduzione. Cavatina[2779] Luisa
Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42310.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-verdiluciamillerricordivocalscore.pdf.

Ανεξαρτήτως του διαφορετικού τρόπου διαίρεσης σε περιόδους της Βερντιανής δραματουργίας, οι μελετητές του έργου του συνθέτη κάνουν λόγο για μια οριστική στροφή του κατά τη σύνθεση της εν λόγω όπερας σε περισσότερο «προσωποκεντρικά» θέματα. Αναφερόμενος ο A. Porter στην υπό του A. Basevi μελέτη του έργου του συνθέτη, την οποία μάλιστα χαρακτηρίζει ως «την πρώτη (1859) και ακόμη και σήμερα μια από τις πλέον λεπτομερείς σπουδές της μουσικής του Verdi», παραθέτει την προτεινόμενη από αυτόν «διαίρεση σε τέσσερις περιόδους ή τεχνοτροπίες», από τις οποίες η δεύτερη, χαρακτηριζομένη και ως «η "προσωποκεντρική"», εγκαινιάζεται από την Luisa Miller, είναι δε η περίοδος εκείνη, «στην οποία οι ήρωες εκφράζονται με μεγαλύτερη λεπτότητα και σε περισσότερο προσωπικό τόνο, ενώ ο συνθέτης κινείται εγγύτερα προς τον Donizetti»[2780].

Στη διαίρεση του Basevi παραπέμπει και ο Budden: «ορίζοντας την εξέλιξη του συνθέτη ο Abramo Basevi επεσήμαινε πως με την *Luisa Miller* επήλθε η αρχή ενός καινούριου στυλ ή τεχνοτροπίας». Κατά τον μελετητή ωστόσο, «η τάση προς το προσωπικό στοιχείο, την οποία ο Basevi επισημαίνει κατά πρώτον στη *Luisa Miller*, είναι παρούσα ήδη από την αρχή» στο έργο του συνθέτη[2781]. Ο R. Parker αντίθετα, εντάσσει την *Luisa Miller* στην υπ' αυτού ορισθείσα ως «πρώτη περίοδο» της δραματουργίας του συνθέτη, η οποία κατ' αυτόν, όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. άνωθι, σελ. 16), «περιλαμβάνει τις δεκαεννέα όπερες από τον *Oberto* (1839) ως το *La traviata* (1853)». Καθώς όμως η συγκεκριμένη περίοδος «περιλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος των έργων του Verdi», κρίνεται αναγκαίο κατά τον μελετητή και για μια «ποιοτική διαβάθμιση» εντός αυτής, και συγκεκριμένα, για μια «"δεύτερη περίοδο", που να αρχίζει κάπου στο τέλος της δεκαετίας του 1840, ή στις αρχές εκείνης του 1850, με διαχωριστική γραμμή τον *Macbeth*, την *Luisa Miller* ή τον *Rigoletto*»[2782].

Στο σημείο αυτό ωστόσο, θεωρούμε πως δεν πρέπει να αποκλείσουμε ως αιτία αυτής της *στροφής* του συνθέτη και τις ιδιαίτερα δραματικές εξελίξεις για την πατρίδα του σε εθνικό και πολιτικό επίπεδο: η τελική επικράτηση της Αυστριακής κυριαρχίας με τη μια ή την άλλη μορφή στο βόρειο άκρο της Ιταλικής χερσονήσου, έπειτα από τη συντριβή και των τελευταίων επαναστατών, αναμφίβολα θα είχε αποθαρρύνει τον ίδιο – όπως και κάθε συμπατριώτη του – στο να στρέφεται ενάντια στους κατακτητές, ή στο να παροτρύνει τα πλήθη να ξεσηκώνονται. Η Mary Ann Smart ωστόσο θεωρεί μάλλον συμπτωματική την αποστασιοποίηση του συνθέτη «από το πολιτικό ζήτημα» και την προτίμηση από αυτόν θεμάτων περισσότερο «οικογενειακού» χαρακτήρα, προερχόμενα από Παρισινά θεατρικά έργα: «Ενώ ο Verdi ήταν ξεκάθαρο ότι ένιωθε κάποια πολιτική απογοήτευση, προσωπικοί παράγοντες – η αυξανόμενη οικονομική

[2779] Ο ορισμός του J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 426.
[2780] «Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 207.
[2781] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 37.
[2782] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 10.

και επαγγελματική του σιγουριά και οι μακρές περίοδοι παραμονής του στο Παρίσι – ήταν προφανώς περισσότερο καθοριστικοί»[2783].

Στο προηγηθέν Τρίτο Μέρος της ανά χείρας διατριβής και με αφορμή την άρια με την οποία ο πατέρας της Luisa έδιδε αποστομωτική απάντηση στις αξιώσεις του επίδοξου εραστή της κόρης του Wurm (βλ. άνωθι, σελ. 559) μας δόθηκε η ευκαιρία να παραθέσουμε τη θεολογική ερμηνεία της τραγωδίας του Schiller *Kabale und Liebe* που προτείνει ο D. Kimbell, ο οποίος μάλιστα, όπως αναφέρουμε (βλ. άνωθι, σελ. 559-561), συναρτά την ερμηνεία του αυτή με τα πολιτικοκοινωνικά σημαινόμενα του κειμένου. Στο πλαίσιο αυτό ο εν λόγω μελετητής θεωρεί πως «ο έρωτας του Ferdinand και της Luise δεν είναι τόσο θέμα αμοιβαίας έλξης», ενώ *μπορεί να αιτιολογήσει την ύπαρξή του θεολογικά*. Ο συγγραφέας μάλιστα αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τη φράση του Ferdinand από την 5η Σκηνή της Β΄ Πράξης της τραγωδίας του Schiller, την οποία ο γιος του Προέδρου απευθύνει προς την Luisa αμέσως έπειτα από την ακύρωση από μέρους του γάμου με την Λαίδη Milford και καθώς εισέρχεται *τρέχοντας και τρομαγμένος* στην οικία του Miller και στο δωμάτιο που βρίσκεται η Luisa (*Ferdinand von Walter stürzt erschrocken und außer Atem ins Zimmer*): «Ich will sie führen vor des Weltrichters Thron, und ob meine Liebe Vebrechen ist, soll der Ewige sagen»[2784].

Η πίστη πως η ερωτική σχέση δεν είναι παρά η εκπλήρωση του θείου θελήματος, η πραγματοποίηση ενός «θεϊκού σχεδίου» διαφαίνεται εξίσου έντονα και στο λιμπρέττο του Cammarano. Αναμφίβολα η βούληση του λιμπρεττίστα να εξαλείψει τυχόν πολιτικές ή και κοινωνικές προεκτάσεις που εμπεριέχονται στο παραπάνω έργο του Schiller[2785] συνέβαλε τα μέγιστα σε αυτό: αποτέλεσμα, η δημιουργία ενός καθαρά προσωποπαγούς δράματος, του οποίου μάλιστα ο τίτλος ταυτίζεται με το όνομα της κεντρικής ηρωίδας του, μιας ιστορίας ανθρώπινων συγκινήσεων, μιας τραγωδίας ενός αποτυχημένου έρωτα σ' ένα ειδυλλιακό χωριό στο Τυρόλο[2786]. Παράλληλα ωστόσο, η απουσία από τους στίχους του Cammarano οποιουδήποτε θρησκευτικού – ή και πολιτικού – υπαινιγμού, που θα μπορούσε, κατά τον Martin, να εγείρει ενστάσεις από την πλευρά της λογοκρισίας[2787], δεν σημαίνει και την έλλειψη μεταφυσικών αναφορών μέσα στο κείμενο του λιμπρέττου, με τη μορφή τυπικών «θρησκευτικών» εκφράσεων, με πρώτο δείγμα την καβατίνα της Luisa στην 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης.

Στα πλαίσια της ευφρόσυνης συνάντησης αγαπημένων φιλικών προσώπων με αφορμή την ημέρα των γενεθλίων της, από την πρώτη στιγμή της παρουσίας της στη σκηνή η ηρωίδα δεν κρύβει τον φλογερό έρωτά της για τον Rodolfo, παρά τις επιφυλάξεις του πατέρα της. Υπερβαίνοντας τους δισταγμούς του Miller η νεαρή Luisa, όχι μόνο εκφράζεται με τον πλέον εγκάρδιο τρόπο για τον αγαπημένο της, αλλά προσδίδει στη μεταξύ τους σχέση έναν ιδιαίτερα *ιεροπρεπή* χαρακτήρα, καθώς φέρεται να βιώνει αυτήν ως εκπλήρωση ενός θείου θελήματος.

Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η ηρωίδα χαρακτηρίζεται κατά βάσιν από την απλότητα και τον αυθορμητισμό του. Η Luisa, σαν μια απλή χωριατοπούλα, δεν καταφεύγει σε περίτεχνες εκφράσεις, σε εξεζητημένες απεικονίσεις και συμβολισμούς. Η αγάπη της για τον Rodolfo είναι άμεση και απροϋπόθετη. Παράλληλα όμως οι στίχοι του λιμπρέττου καταδεικνύουν και μια ανοδική πορεία, μια κίνηση από το «φαίνεσθαι»

[2783] «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento», ό.π., σελ. 32. Περισσότερο εκετενή περιγραφή της πολιτικής κατάστασης στην Ιταλία κατά το χρόνο δημιουργίας της εν λόγω όπερας, βλ. G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 209-210.
[2784] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 541.
[2785] G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 209.
[2786] Αυτόθι.
[2787] Αυτόθι.

προς τις εσώτερες πτυχές της ύπαρξής της. Όσο απλά και αυθόρμητα εκφράζεται η ηρωίδα στο πρώτο τετράστιχο της καβατίνας της «Lo vidi, e' l primo palpito», τόσο βαθυστόχαστη γίνεται στο δεύτερο. Η σχέση με τον Rodolfo δεν βιώνεται απλά ως αποτέλεσμα μόνο μιας «εξωτερικής», αμοιβαίας έλξης˙ πολύ περισσότερο πιστεύεται ως πραγμάτωση ενός «θεϊκού σχεδίου». Ο αμοιβαίος έρωτας των δυο νέων επί γης δεν είναι παρά η ολοκλήρωση ενός έργου που είχε ήδη ξεκινήσει *στον ουρανό*:

Quaggiù si riconobbero

nostr' alme in rincontrarsi

formate per amarsi Iddio

le avea in ciel!

Από άποψη νοηματικού περιεχομένου η καβατίνα της Luisa συναρτάται, εμμέσως πλην σαφώς, με την Τρίτη Σκηνή της Α΄ Πράξης στο προαναφερθέν έργο του Schiller, όπου η κόρη του Miller, σ' έναν σύντομο διάλογο με τους γονείς της αμέσως μετά την επιστροφή της από την εκκλησία, καταφεύγει σε ποικίλες συμβολικές εκφράσεις, θρησκευτικού τις περισσότερες φορές περιεχομένου, προκειμένου να εκφράσει την αγάπη της για τον *Ferdinand*, γιο του προέδρου *von Walter*. Από τις πολλές εκφράσεις της ηρωίδας ο λιμπρεττίστας λαμβάνει σχεδόν αυτούσια εκείνη του *άνωθεν προκαθορισμού* της σχέσης της με τον εραστή της: «…Ferdinand mein ist, mir geschaffen, mir zur Freude *vom Vater der Liebenden»*[2788]

Με τη σειρά του ο συνθέτης αποδίδει με ανάλογα γλαφυρό τρόπο τα ερωτικά σκιρτήματα της ηρωίδας. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο J. Budden χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο κομμάτι ως καβατίνα, διαπιστώνει όμως σε αυτό ύφος *καμπαλέττας*[2789]: ο τρόπος έκφρασης της Luisa μέσα από μια ανάλαφρη όσο και περίτεχνα διακοσμημένη μελωδική γραμμή, που «επαναλαμβάνει τη ζωντανή, εορταστική ατμόσφαιρα από το εναρκτήριο χορωδιακό»[2790], προσομοιάζει ιδιαίτερα με αυτόν της *Amalia* στην 3η Σκηνή της Α΄ Πράξης των *Ληστών* (*I Masnadieri*), ή και με εκείνον της *Alzira*, στην *καμπαλέττα* της στη 2η Σκηνή της Α΄ Πράξης της ομώνυμης όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 780-783 & 824-827 αντιστοίχως)[2791].

Η μουσική απόδοση του δεύτερου τετράστιχου, όπου και οι θρησκευτικές – μεταφυσικές αναφορές της ηρωίδας, δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα (Ricordi, σελ. 27, μ. 8-15). Από άποψη μοτιβικής ανάπτυξης, και αυτή η μουσική ενότητα του κομματιού βασίζεται στο αυτό ρυθμικό μοτίβο με τη μουσική του πρώτου τετράστιχου, με τρίηχο ογδόων στον 1ο χρόνο κάθε μέτρου και στη συνέχεια όγδοα εναλλασσόμενα

[2788] Friedrich Schiller, *Kabele und Liebe*, 1. Akt, 3. Szene.

[2789] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 426. Ως *καμπαλέττα* χαρακτηρίζει το κομμάτι και ο G. Baldini, μολονότι, όπως επισημαίνει, δεν έπεται κάποιου cantabile» (ό.π., σελ. 162). Αξίζει να σημειωθεί εδώ πως, σύμφωνα με τα όσα αναφέρει ο John Black, στην αρχική εκδοχή του λιμπρέττου ο Cammarano «ορίζει το πρώτο κομμάτι της Luisa ως καβατίνα», έχοντας μάλλον κατά νουν «μια διπλή άρια», καθώς, «εάν εννοούσε ρομάντσα, θα είχε χρησιμοποιήσει εκείνον τον όρο». Κατά τον μελετητή, η υποχρέωση να κινηθεί ο λιμπρεττίστας «μακριά από τις καθιερωμένες σειρές από διπλές άριες και ντουέττα» και «συνεπακόλουθα να απλοποιήσει σολιστικά μέρη, κάνοντας τα περισσότερα από αυτά ρομάντσες ή απλά ντουέττα», προέκυψε από την ανάγκη να προσαρμόσει «τον τεράστιο καμβά των πέντε πράξεων του Schiller, με την ευρεία δραματική πλοκή και τις πολλές ιδέες, σε ένα συνηθισμένο πλαίσιο», «σ' ένα έργο λογικού μεγέθους […]» (ό.π., σελ. 184-185).

[2790] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 426.

[2791] Αυτόθι.

με ισάξιες παύσεις. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο A. Basevi (ο οποίος κάνει λόγο για *ρομάντσα*), «τα δύο πρώτα μέτρα της "κίνησης" (*mossa*) καθορίζουν την πορεία ολόκληρου του μέρους, καθως το υπόλοιπο κομμάτι είναι το αποτέλεσμα παραλλαγών σε αυτά, αν όχι εξ επόψεως τονικού ύψους, σίγουρα όμως εξ επόψεως ρυθμού». Ο συγγραφέας επισημαίνει ειδικότερα την «staccato μελωδική γραμμή» στη φράση «"Lo vidi, e il primo palpito" και κατ' επέκταση στην όλη cabaletta», επισημαίνοντας μάλιστα πως πρόκειται για «ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του Verdi»[2792]. Η εναλλαγή, ωστόσο, των τονικοτήτων σ' αυτό μοιάζει ν' απηχεί στιγμή προς στιγμή τις ψυχικές ανατάσεις από τα ερωτικά σκιρτήματα της ηρωίδας, καθώς αφηγείται τη γρήγορη εξέλιξη και ολοκλήρωση της ερωτικής της εμπειρίας˙ μιας εμπειρίας, που ανάγει σ' αυτόν το Θεό, ο Οποίος, όπως και στο ανάλογο σημείο του έργου του Schiller, αναγνωρίζεται ως πηγή της αγάπης.

Στην ειδική αναφορά του στη συγκεκριμένη όπερα (καθώς και στον ακολουθούντα *Stiffelio*) ο D. Kimbell, κάνει λόγο για μια «αυξανόμενη ελευθερία στην ευρύτερη μορφή της όπερας», καθώς και για «μια ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια» ως «τα ποιοτικά γνωρίσματα αυτής της περιόδου», συμπληρώνοντας πως «τίποτε δεν απεικονίζει καλύτερα τα παραπάνω όσο η αδιάλειπτη ευρηματικότητα και η ομορφιά στις solo άριες». Κατά τον συγγραφέα, όσον αφορά στα cantabile «ο Verdi είχε αναδειχτεί ως ολοκληρωμένος δάσκαλος χρόνια πριν. Αυτό που ανακαλύπτουμε τώρα είναι το ότι σπάνια [μια άρια] χάνει το σύνδεσμο με την υπόλοιπη σκηνή», ενώ οι καμπαλέττες «είναι ανάλογα πρωτότυπες εξ επόψεως μορφής και ανάλογα επιτυχημένες εκφραστικά»[2793]. Η συγκεκριμένη *aria di sortita* της Luisa ωστόσο έρχεται, κατ' αυτόν, *σε πλήρη αντίθεση* «με όλες σχεδόν τις παραπάνω γενικές παρατηρήσεις». Κατά τον μελετητή, πρόκειται για «ένα από τα εξόχως χαρακτηριστικά και επίσημα επεισόδια της όπερας», όπου «ο Verdi επεξεργάζεται μια μορφή άριας υπέρτατης πνοής», βασιζόμενος σ' έναν «αρκετά ξεπερασμένο φορμαλισμό», συγκεκριμένα «κάνοντας χρήση δύο ολοκληρωμένων φάσεων του κειμένου». Αναφερόμενος μάλιστα ο Kimbell στο εν λόγω τετράστιχο, το οποίο χαρακτηρίζει ως «μετατροπικό επεισόδιο», επισημαίνει την *προέκταση* αυτού «σ' ένα πλήρες οκτάμετρο», όπου *όχι απλά δημιουργείται αρμονική αντίθεση*, «αλλά στην πραγματικότητα εγκαθιδρύεται ένα καινούργιο τονικό κέντρο»[2794]. Συγκεκριμένα, μια μετατροπική αρμονική αλυσσίδα με ανιούσα κίνηση προς τις τονικότητες που ορίζει η II και η III βαθμίδα, αντίστοιχα με τους δυο πρώτους στίχους της στροφής, προκρίνεται κατ' αρχάς ως το κατάλληλο αρμονικό μέσο για την ανάδειξη των παραπάνω πτυχών του ποιητικού κειμένου. Η ανιούσα κίνηση από τη μια τονική περιοχή προς την άλλη ακούγεται ως απόηχος αναπάντεχων *ερωτικών εκπλήξεων*, τόσο από τη «συνάντηση» (*riconobbero*) των δυο νέων, όσο και από την «αναγνώριση» (*rincontrarsi*) του ενός στο πρόσωπο του άλλου ως του μοναδικού εραστή (Ricordi, σελ. 27, μ. 8-11).

Το αποτέλεσμα όμως της σχέσης αυτής, η αναγνώριση του Θεού ως μοναδικής αιτίας της ύπαρξής της, απηχεί η τελευταία τετράμετρη φράση (τελικό δίστιχο) που επισφραγίζεται με πτώση στην περιοχή της Δεσπόζουσας. Η ποιότητα της *μείζονος* τονικότητας της εν λόγω περιοχής ακούγεται ως η αναμενόμενη «λύση», ως ευχάριστη απόληξη μιας συναρπαστικής πορείας, όπως αυτή απεδόθη μέσα από την προηγηθείσα αλυσσίδα. Παράλληλα είναι εμφανές πως ο συνθέτης στοχεύει στην απόδοση των παραπάνω εμπειριών μέσα από τη σύντομη αλλά ξεχωριστών δεξιοτεχνικών και εκφραστικών απαιτήσεων μελωδική γραμμή. Πρώτη χαρακτηριστική ένδειξη, το *pp*

[2792] Ό.π., σελ. 142.
[2793] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 400.
[2794] Αυτόθι, σελ. 403.

ακριβώς στην αρχή του τρίτου στίχου της στροφής: η συγκεκριμένη δυναμική, εμφανιζόμενη για πρώτη φορά στο κομμάτι και σε ένα παρατεταμένο Σολ^4, μοιάζει με έναν πρώτο απόηχο της θρησκευτικής ευλάβειας της ηρωίδας, προσδίδοντας στη χροιά της φωνής της έναν διαφορετικό τόνο. Η ανάταση στην οποία αυτή οδηγείται ενθυμουμένη το δώρο του Δημιουργού, την αγάπη (*amarsi*) απηχείται ανάλογα με το τονισμένο Σι^4 στην κατάληξη της παραπάνω φράσης και αμέσως πριν τη μνεία του ονόματός Του (Ricordi, σελ. 27, μ. 12-15).

Η επανάληψη του κομματιού σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής[2795] και ειδικότερα του δεύτερου τετράστιχου με πτώση στην περιοχή της Τονικής δεν κομίζει κάτι ιδιαίτερο αναφορικά με τη μουσική «υπογράμμιση» συγκεκριμένων πτυχών του λιμπρέττου. Η επανάληψη όμως του τελευταίου στίχου – *Iddio le avea in ciel* – στα πλαίσια μιας εκτενούς coda συμβάλλει στο να εξαρθεί για άλλη μια φορά η πίστη στο Θεό ως αιτίας για την ευφρόσυνη ερωτική εμπειρία που βιώνει η ηρωίδα. Αξιόλογη προς τούτο αναδεικνύεται η «πληθωρική» αρμονική επεξεργασία, με αιχμή την παρενθετική Δεσπόζουσα της IV[2796]. Ανάλογα ο διαρκείας δυο *ολοκλήρων* τριλλισμός στο Σολ^4 στη λέξη *ciel* και η εξαιρετικών απαιτήσεων δεξιοτεχνική κατάληξη πάνω στην ίδια λέξη, υπεμφαίνουν βιώματα ουρανίων εμπειριών[2797] (Ricordi, σελ. 29, μ. 3 – σελ. 30, μ. 1).

4.1.2. *LA FORZA DEL DESTINO*

Atto Primo. Scena e Duetto. Alvaro e Leonora.
G. Ricordi, n.d.[ca.1904] (P.R. 151).
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Ως έργο του Θεού βιώνει τον έρωτα και την ένωσή του με την Donna Leonora di Vargas και ο Don Alvaro, στην πρώτη συνάντησή τους στην Α΄ Πράξη της όπερας *La Forza del Destino*. Ήδη από την πρώτη στιγμή της παρουσίας του στη σκηνή, ο νεαρός απόγονος των Ίνκας δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για την από μέρους του *ιεροποίηση* του προσώπου της αγαπημένης του, προσφωνώντας αυτήν ως *άγγελο* στον πρώτο κιόλας στίχο του σχετικού ποιητικού κειμένου. Η πίστη του ωστόσο στην ιερότητα της σχέσης του εκφράζεται κυρίως στον επόμενο στίχο, όπου η επικείμενη ένωσή του με την Leonora πιστεύεται ως έργο του ιδίου του Θεού, μια πίστη που γεμίζει την ψυχή του με ανείπωτη χαρά:

Ah, per sempre, o mio bell' angiol,

Ne congiunge il cielo adesso!

L' universo in questo amplesso

Io mi veggo a giubilar.

[2795] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 17.
[2796] Αυτόθι, σελ. 427.
[2797] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο C. Osborne, η κολορατούρα δεν χρησιμοποιείται εν προκειμένω «ως καλλωπισμός», αλλά ως έκφραση με νόημα (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 207).

Πολύ περισσότερο απηχείται η πίστη του αυτή στο τρίτο τετράστιχο της φερομένης ως πρώτης ενότητας[2798] του ντουέττου. Παραμερίζοντας ο ήρωας την ανησυχία και τους φόβους της αγαπημένης του αναφορικά με τη σχεδιασμένη «αρπαγή» της από τον ίδιο, τονίζει τη δύναμη μιας αγάπης «αγνής και άγιας», σαν αυτή που τους συνδέει, στο να υπερβαίνει κάθε εμπόδιο. Η αίσια έκβαση και ολοκλήρωση της σχέσης τους, η *μετουσίωση* του αρχικού ερωτικού τους σκιρτήματος σε αγαπητική σχέση και πάλι πιστεύεται ως έργο του ιδίου του Θεού:

Ma d' amor si puro e santo

Nulla opporsi può all' incanto,

E Dio stesso il nostro palpito

In letizia tramutò.

Η συνεχιζόμενη αμφιταλάντευση της Leonora ωστόσο τον οδηγεί σε μια τρίτη αναφορά στον «ιερό» χαρακτήρα της σχέσης τους, αυτή τη φορά με έμφαση στην επικείμενη τελετουργία του γάμου. Έχοντας επίγνωση ο Alvaro πως η ολοκλήρωση της σχέσης του με την κόρη του Μαρκησίου του Calatrava πραγματοποιείται με τρόπο «ξένο» και ανοίκειο σε σχέση με τα δεδομένα της κοινωνικής τάξης της αγαπημένης του, με εξαίρεση τη σχεδιαζομένη απαγωγή, τα πάντα θα γίνουν σύμφωνα με τα όσα επιτάσσει η χριστιανική πίστη. Καθώς η σχέση τους μέλλει να ολοκληρωθεί ενώπιον του Θεού, δεν έχει πλέον τίποτε να φοβηθεί:

Pronti destrieri di già ne attendono;

Un sacerdote ne aspetta all' ara.

Vieni, d' amore in sen ripara

Che Dio dal cielo benedirà!.

Από τα λόγια του ήρωα ωστόσο δεν απουσιάζει και κάποια αόριστη, ίσως, αναφορά στη θρησκεία των προγόνων του. Είναι χαρακτηριστικό πως το εγκώμιό του στον ιερό χαρακτήρα της σχέσης του με τη Leonora ολοκληρώνεται με τη μνεία της υπέρτατης θεότητας των προγόνων του, «του θεού των Ινδιάνων», με τρόπο ωστόσο που να μη θίγει την πίστη της αγαπημένης του:

E quanto il sole, nume dell' India,

*Di mia regale stirpe signore***,**

[2798] Παραθέτοντας ο Pierluigi Petrobelli το *γενικό περίγραμμα* του ντουέττου και παραπέμποντας σε σχετική θεώρηση του Philipp Gossett, αποδίδει σ' αυτό κατά βάσιν τετραμερή μορφή, διακρίνοντας «ένα Allegro *tempo d' attacco*», ακολουθούμενο «από ένα τμήμα σε βραδύτερο tempo, που διαφέρει τόσο στην τονικότητα, όσο και στο μέτρο»˙ στη συνέχεια «ένα ταχύτερο *tempo di mezzo* (πάλι με αλλαγή στην τονικότητα και στο μέτρο)», το οποίο «οδηγεί σ' ένα τελικό τμήμα, την Cabaletta». Περαιτέρω ο συγγραφέας επισημαίνει πως «αυτή η τετραμερής μορφή είναι εμφανής ήδη σε λεκτικό επίπεδο, με κάθε ένα από τα μέρη να χαρακτηρίζεται από διαφορετικό ποιητικό μέτρο και ομοιοκαταληξία» («More on the Three "Systems": The First Act of *La Forza del Destino*», *Music in the Theater*, ό.π., σελ. 133).

Il mondo inondi del suo splendore,

Sposi, o diletta, ne troverà..

Η μια και κατ' ουσίαν μοναδική σ' ολόκληρη την όπερα ερωτική συνάντηση ανάμεσα στον Don Alvaro και στη Leonora αποδίδεται από τον συνθέτη με μουσική έξοχου λυρισμού, το ύφος της οποίας ωστόσο σχετίζεται άμεσα με την ψυχολογία ενός εκάστου των ηρώων. Όπως ήδη αναφέραμε, ο φλογερός έρωτας του Don Alvaro προς τη Leonora και ο ιερός χαρακτήρας που εκείνος αποδίδει στην ένωσή του με αυτήν εκφράζεται κυρίως στην 1η και στην 3η στροφή του αρχικού αυτού τμήματος του ντουέττου. Έχοντας προφανώς κατά νουν ο συνθέτης την ταχύτητα με την οποία πρέπει να κινηθούν και να δράσουν οι δύο νέοι προκειμένου να κάνουν το όνειρό τους πραγματικότητα, πλαισιώνει την πρώτη εμφάνιση του ήρωα αναγγέλλοντας αρχικά την άφιξή του με ένα σχήμα όμοιο με *καλπασμό αλόγων*, αποδιδόμενο από τα έγχορδα «pianissimo αλλά με αυξανόμενη ένταση»[2799] και «απεικονίζοντας» την είσοδό του με ένα ορμητικό ξέσπασμα από το σύνολο της ορχήστρας, ενώ «χωρίς να σπαταλάται χρόνος ακόμη και για το πλέον πρόχειρο recitativo»[2800] (Ricordi, σελ. 56, μ. 5 – σελ. 59, μ. 3), ο ήρωας σπεύδει να εκφράσει τη χαρά του προς τον αγαπημένο του άγγελο και την πίστη του για την ευόδωση της σχέσης τους από τον ίδιο το Θεό.

Έχοντας ήδη επισημάνει ο P. Petrobelli την αναλογία ανάμεσα στις μουσικές ενότητες του παρόντος ντουέττου και σε αντίστοιχες ποιητικές μορφές, σύμφωνα με το μέτρο και την ομοιοκαταληξία, αναφέρει τη δόμηση «του παρόντος εισαγωγικού Allegro στη Μι ύφεση μείζονα […] πάνω σε τέσσερα τετράστιχα *οκτασύλλαβων στίχων* [*ottonari*][2801]. Το πρώτο, δοσμένο εξ ολοκλήρου στον Don Alvaro, απεικονίζει την ευγενική, ρωμαλέα φυσιογνωμία του», με τη μελωδική του γραμμή να «φέρει το όλο βάρος της ενότητας» και να «ακολουθεί τη μορφή του ποιητικού κειμένου, με κάθε μελωδική φράση να αντιστοιχεί απόλυτα σε κάθε στίχο της στροφής»[2802]. Η ορχηστρική συνοδεία περιορίζεται σε ρόλο συνοδευτικό, συμπράττοντας όμως ταυτόχρονα στη δημιουργία της κατάλληλης δραματικής ατμόσφαιρας και αποδίδοντας και αυτή την ψυχολογία και τα συναισθήματα του ήρωα: το συνεχές staccato σε συνδυασμό με την αδιάκοπη διαδοχή ογδόων στις βιόλες, στα βιολοντσέλλα και στα κοντραμπάσσα δίδει σαφώς την αίσθηση της σπουδής που διακατέχει τον ήρωα ενόσω αυτός απευθύνει τον πρώτο του χαιρετισμό προς την αγαπημένη του, ενώ την ίδια στιγμή τα *ημίσεα* στους συγχορδιακούς φθόγγους των πνευστών υπογραμμίζουν τόσο τον έντονο λυρισμό που αποπνέουν τα λόγια του, όσο και τη σταθερότητα των συναισθημάτων του (Ricordi, σελ. 59, μ. 3 – σελ. 61, μ. 5).

Ως «κέντρο» ωστόσο της μουσικής επεξεργασίας της παρούσης αρχικής ενότητας του ντουέττου θα πρέπει να θεωρήσουμε το *τρίτο τετράστιχο*, αποδιδόμενο ωσαύτως από τον Don Alvaro. Πρόκειται για τους στίχους εκείνους όπου, όπως προαναφέραμε, ο φλογερός εραστής εκθειάζει την ακατανίκητη ορμή της αγαπητικής του σχέσης με τη Leonora, πιστεύοντας αυτήν ως έργο του Θεού. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Petrobelli, «ο Verdi εξαίρει το συγκεκριμένο τετράστιχο προσφεύγοντας στα κατάλληλα μουσικά μέσα»[2803], όχι απλά αναδεικνύοντας την αγάπη του Alvaro για τη Leonora «ως ένα από

[2799] Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 451.
[2800] Αυτόθι.
[2801] «More on the Three "Systems"…», ό.π., σελ. 133.
[2802] Αυτόθι.
[2803] Αυτόθι.

τα βασικά στοιχεία ολόκληρης της όπερας»[2804], αλλά και υπογραμμίζοντας τη θρησκευτική διάσταση που ο ίδιος προσδίδει στη σχέση του.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του συνθέτη για τη μουσική απόδοση του συγκεκριμένου τετράστιχου φαίνεται κατ' αρχάς από την έντονη αντίθεση ανάμεσα στη μουσική απόδοση αυτού και σ' εκείνη της προηγηθείσης δεύτερης στροφής, η μουσική της οποίας, όπως επισημαίνει και πάλι ο Petrobelli, εναποτίθεται κυρίως στην ορχήστρα[2805]. Οι κυριώτερες διαφορές εντοπίζονται τόσο σε επίπεδο ρυθμικής επεξεργασίας, όσο και ως προς τη διαμόρφωση του τονικού πλαισίου. Αναφορικά με την πρώτη παράμετρο, το συνεχές staccato των ογδόων (που κάποτε μάλιστα «επεκτείνεται» και στο μέρος της μελωδίας) σε συνδυασμό με τα συγκοπτόμενα σχήματα (3ο και 4ο μέτρο), μια ρυθμική επεξεργασία που αποπνέει την αγωνία και τις ανησυχίες της Leonora, ανατρέπεται άρδην ήδη από το 1ο μέτρο της καινούριας υποενότητας, τόσο με την επικράτηση βραδύτερου tempo – «MM. 120 για το τέταρτο, αντί 138 και μεγαλύτερων ρυθμικών αξιών»[2806] – κυρίως όμως με το συνεχές legato στη μελωδική κίνηση.

Ανάλογη αίσθηση δημιουργείται και με την έντονη αντίθεση ως προς τη διαμόρφωση του τονικού πλαισίου. Αν η αντίθεση ανάμεσα στην αρχική Μι ύφεση μείζονα (Alvaro) και στην Ελάσσονα Τονική κρίθηκε επαρκής προκειμένου να καταδείξει τη διαφορετική ψυχολογία της ηρωίδας σε σχέση με τον εραστή της, η «απάντηση» εκείνου στις ανησυχίες της εξαίρεται δεόντως χάρη στην «ξαφνική μετατόπιση από την περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης της Μι ύφεση (Σι ύφεση ελάσσων)» στην οποία κατέληξε η προηγούμενη φράση «προς την Σολ ύφεση μείζονα»[2807].

Το καθαυτό ενδιαφέρον στη μουσική επεξεργασία της παρούσης στροφής ωστόσο εστιάζεται στον «προφανή μελωδικό της χαρακτήρα, υπογραμμιζόμενο με την ένδειξη "cantabile"»[2808]. Στην ανάδειξη του έξοχου λυρισμού της μελωδικής γραμμής συμβάλλει αναμφίβολα και η ορχήστρα, «διπλασιάζοντας» τη φωνή του Alvaro (Flauto, Clarinetto I, Fagotti, Violini I) και ενίοτε προσάπτοντάς της τη χαρακτηριστική υποκείμενη 3η (Ricordi, σελ. 61, μ. 6 – σελ. 63, μ. 1).

Η ξεχωριστή αυτή μουσική επεξεργασία ωθεί τον Petrobelli να αναφερθεί στο «πρωτοποριακό» – όπως το χαρακτηρίζει – «δοκίμιο του Luigi Dallapicola» με τον τίτλο «Κείμενο και Μουσική στην Ιταλική Όπερα» (*Words and Music in Italian Opera*) και συγκεκριμένα στις απόψεις του αναφορικά με τη σημασία του *τρίτου* τετράστιχου στην αποτελούμενη από τέσσερις στροφές μορφή, την οποία και θεωρεί ως ένα σχήμα τυπικό για την Ιταλική οπερατική και φωνητική παράδοση. Κατά τον συγγραφέα η επιγραμματική διατύπωση του Dallapicola, σύμφωνα με την οποία «το δράμα λαμβάνει χώρα στην τρίτη στροφή», πρέπει να ερμηνευθεί ως σημαίνουσα την «έντονη αντίθεση» στην οποία έρχονται «η δόμηση των φράσεων, ο μετρικός παλμός, η ρυθμική οργάνωση, καθώς και ο μελωδικός και αρμονικός βηματισμός» της συγκεκριμένης στροφής σε σχέση με τα αντίστοιχα μεγέθη «των δύο προηγουμένων στροφών […]»[2809]· είναι δε αυτή η θεωρία, η οποία, κατά τον μελετητή, βρίσκει πλήρη εφαρμογή στη μουσική επεξεργασία του παρόντος τετράστιχου.

[2804] Αυτόθι.
[2805] Αυτόθι.
[2806] Αυτόθι.
[2807] Αυτόθι.
[2808] Αυτόθι.
[2809] Αυτόθι. Βλ. και Luigi Dallapiccola, «Words and Music in Italian Nineteenth-Century Ooera», στο: William Weaver και Martin Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 199-206.

Επεκτείνει, ωστόσο, την παραπάνω θεωρία και μέσα στο ίδιο το τετράστιχο, επισημαίνοντας πως και αυτό «με τη σειρά του είναι οργανωμένο σύμφωνα με τις ίδιες αρχές που διέπουν το ευρύτερο δομικό του πλαίσιο»[2810]. Το ενδιαφέρον εστιάζεται και πάλι στον τρίτο στίχο (*E Dio stesso*…), όπου και η αναφορά του Alvaro στην παρουσία του Θεού και στη σημασία της για τη σχέση του με τη Leonora. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Petrobelli, η απόδοση του συγκεκριμένου στίχου «συμπίπτει με μια αξιοσημείωτη αύξηση σε επίπεδο αρμονικού ρυθμού και με την βηματική κατιούσα κίνηση στη γραμμή του μπάσσου, η οποία φτάνει στο πλέον δυνατό σημείο έντασης (V^7 με την εβδόμη στο μπάσσο) ταυτόχρονα με την κορύφωση στη μελωδική γραμμή (Λα ύφεση)» [Ricordi, σελ. 62, μ. 4 – σελ. 63, μ. 1). Επιπροσθέτως ο συγγραφέας, αφορμώμενος από σχετικό άρθρο του David Lawton, επισημαίνει τη σημασία της συγκεκριμένης φράσης και εξ επόψεως δραματικής, καθώς, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, πρόκειται για μια μουσική ιδέα η οποία «έχει πλούσιο μέλλον, και ως εκ τούτου ακόμη ευρύτερη δομική λειτουργία», καθώς «επανέρχεται ακόμη τρεις φορές στην παρτιτούρα: στο ορχηστρικό επεισόδιο – το σόλο του κλαρινέττου – στην αρχή της τρίτης πράξης, στα όμοια με recitativo μέτρα αμέσως μετά, τα οποία εισάγουν την Ρομάντσα του Alvaro "Oh tu che in seno agli angeli", και τέλος στην έβδομη σκηνή της τρίτης πράξης, πάλι στην ορχήστρα, στην εισαγωγή στο ντουέττο ανάμεσα στον Don Alvaro και στον Don Carlo». Ο συγγραφέας επισημαίνει ακόμη την απόδοση της εν λόγω φράσης «στην ορχηστρική της εκδοχή» πάντα από το κλαρινέττο και, «ακόμη πιο σημαντικό, η σειρά των εκθέσεών της διευθετείται σε μια προοδευτικά κατερχόμενη τονική διαδοχή (Σολ ύφεση, Φα, Μι ελάσσων), αποβαίνουσα ταυτόχρονα κάθε τόσο και βραχύτερη»[2811].

Την ερμηνευτική του ανάλυση ολοκληρώνει ο Petrobelli ποιούμενος μνεία της ήδη γνωστής διάκρισης του Joseph Kerman «ανάμεσα σε "ανακαλούντα θέματα" και "ταυτίζοντα θέματα"»[2812]. Χαρακτηρίζοντας το παραπάνω θέμα του Don Alvaro ως «αναμφισβήτητα ταυτιζόμενο με αυτόν (ή, πιο συγκεκριμένα, ως ταυτιζόμενο με την αγάπη του για τη Leonora)», θεωρεί πως αυτό «χρησιμοποιήθηκε από τον Verdi με έναν ιδιαίτερο, ξεκάθαρα δομικού χαρακτήρα λειτουργικό ρόλο στην καθόλου οργάνωση της όπερας»[2813].

Η κατάληξη της τελευταίας στροφής της πρώτης ενότητας του ντουέττου στη Φα χωρίς να προσδιορίζεται αν πρόκειται για μείζονα ή ελάσσονα, καθώς από το διαρκείας δύο μέτρων unisono απουσιάζει ο φθόγγος της τρίτης, λειτουργεί ως «μια μορφή προετοιμασίας μέσω της Δεσπόζουσας» για τη Σι ύφεση μείζονα, τονικότητα στην οποία ανήκει, αρχικά τουλάχιστον, το «δεύτερο μεγάλο τμήμα του ντουέττου»[2814]. Ο Petrobelli αναφέρει τη σύσταση του ποιητικού κειμένου για τη συγκεκριμένη ενότητα ως αποτελουμένη από «έξι τετράστιχα με διπλό πεντασύλλαβο στίχο [*quinari doppi*]», επισημαίνοντας ωστόσο πως «μόνο τα δύο πρώτα τετράστιχα αποδίδονται σε tempo, μέτρο, και τονικότητα ανταποκρινόμενα στο παραδοσιακό δεύτερο μέρος: το

[2810] Αυτόθι.

[2811] Αυτόθι, σελ. 133-134.

[2812] «Verdi's Use of Recurring Themes», *Write all these down*, ό.π., σελ. 274-275.

[2813] «More on the Three "Systems"…», ό.π., σελ. 134. Φαίνεται πάντως ότι ο συγγραφέας, εμμέσως πλην σαφώς προσεταιρίζεται τον χαρακτηρισμό του *Leitmotiv*, ασφαλώς «όχι με τη Βαγκνέρια έννοια (όπως προφανώς εννοεί ο Kerman, όταν υποστηρίζει ότι [τα εν λόγω θέματα] "δεν συνδέουν τη μια φάση του δράματος με την άλλη")», αλλά θεωρώντας πως «ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται, σίγουρα βοηθά στο να συνδέσει και να συσχετίσει κάποιος διάφορες στιγμές στην όπερα» (αυτ.)

[2814] Αυτόθι.

Andantino των 3/8 στη Σι ύφεση μείζονα», περαιτέρω δε επισημαίνει και εδώ την πλήρη ταύτιση μελωδικών φράσεων και στίχων[2815].

Ο J. Budden προσομοιάζει την ελκυστικότητα και τη γοητεία της καινούριας αυτής προσέγγισης του Alvaro με εκείνην του Δούκα της Μάντοβα προς την ερωτευμένη Gilda[2816]. Ο συνθέτης επισημαίνει τον έντονο λυρικό χαρακτήρα και αυτής της ενότητας, θέτοντας και πάλι τον όρο *cantabile* από το πρώτο κιόλας μέτρο, ενώ πρόσθετη εκφραστικότητα απαιτείται κατά την απόδοση του 2ου και του 4ου στίχου, όπου και οι σχετικές θρησκευτικές αναφορές του ήρωα. Επιπλέον η αναφορά του Alvaro στην εξ ουρανού ευλογία του Θεού, υπογραμμίζεται με μια χαρακτηριστική μελωδική κίνηση ανιούσας 4ης κατά την απόδοση της λέξης *cielo* (Ricordi, σελ. 66, μ. 14).

Ξεχωριστό ενδιαφέρον στην παρούσα ενότητα ωστόσο παρουσιάζει η μουσική απόδοση του δεύτερου τετράστιχου. Η μνεία από τον Alvaro του *Ηλίου*, του θεού των προγόνων του, καθώς και ο συσχετισμός της κυριαρχίας του στον κόσμο, όταν σε λίγο ξημερώσει η καινούργια μέρα, με το μεγαλείο της σχέσης του με τη Leonora, κατά τον Budden μια θεολογία κάπως συγκεχυμένη[2817], εμπνέει στον συνθέτη μιαν έξοχη *μουσική εικόνα*, «μια συγκρατημένη ανάβαση για περισσότερα από δεκατρία μέτρα από το Σι ύφεση^2 ως την υπερκείμενη ογδόη»[2818]. Κατά τον συγγραφέα, «το συνοδευτικό τρέμολο των εγχόρδων» υπομιμνήσκει «την εισαγωγή στο όνειρο της Alzira στην προγενέστερη όπερα»˙ επισημαίνει ωστόσο τόσο την «μεγαλοπρεπώς κατερχόμενη γραμμή του μπάσσου», όσο και «τη γλυκύτητα εκείνου του τριλλισμού στο φλάουτο», στοιχεία που, κατ' αυτόν, προσδίδουν ξεχωριστή ομορφιά «στα τελευταία μέτρα της χαραυγής», θεωρώντας πως αυτά δεν θα μπορούσαν να είχαν περάσει από τη σκέψη του συνθέτη κατά τη δημιουργία της προαναφερθείσης όπερας[2819] (Ricordi, σελ. 67, μ. 2 – σελ. 68).

4.2. Η ερωτική σχέση σε συνάρτηση με την ιερότητα της γαμήλιας τελετής

4.2.1. *LUISA MILLER*

Finale Primo (Allegro)
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A 5141.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-Verdi_-_Luisa_Miller_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Παράλληλα με τη δυναμική που παρουσιάζει στη Βερντιανή δραματουργία η ερωτική σχέση, τόσο σε διαπροσωπικό επίπεδο, όσο – και κυρίως – σε αναφορά με την παρουσία του Θεού και στην ένωση με Αυτόν μέσα από την αγάπη που ενώνει δύο εραστές, χαρακτηριστικές είναι και οι Σκηνές εκείνες όπου γίνεται λόγος για τη γαμήλια τελετή, χωρίς ωστόσο να δίδεται ιδιαίτερη έμφαση σε κάποιο τελετουργικό τυπικό.

Μια πρώτη χαρακτηριστική σκηνή με ανάλογο περιεχόμενο λαμβάνει χώρα λίγο πριν το Finale της Α΄ Πράξης της όπερας *Luisa Miller*, όπου πραγματοποιείται η *επικύρωση* της ερωτικής σχέσης ανάμεσα στην κόρη του βετεράνου Miller με τον γιο του κόμη Walter, κατά ένα υποτυπώδες *θρησκευτικό τυπικό* και σύμφωνα με τις

[2815] Αυτόθι, σελ. 134-135.
[2816] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 452.
[2817] Αυτόθι.
[2818] Αυτόθι.
[2819] Αυτόθι, σελ. 452-453.

επικρατούσες συνήθειες στον κοινωνικό περίγυρο των δύο νέων. Η εν λόγω Σκηνή καταλαμβάνει ιδιαίτερα μικρή έκταση στο λιμπρέττο του Cammarano: ουσιαστικά πρόκειται για μια ενδιάμεση Σκηνή ανάμεσα στο *Coro di Cacciatori* και στο Finale Primo.

Η σκηνοθετική αναφορά του λιμπρεττίστα στο σχετικό *adagio* αποδίδει κατά βάσιν τα λόγια του *Ferdinand* καθώς και την αντίστοιχη επισήμανση του Schiller λίγο πριν το τέλος της Πέμπτης Σκηνής της Δεύτερης Πράξης στο θεατρικό:

Cammarano: *Luisa Miller*	Schiller: *Kabale und Liebe*
Rodolfo *pone Luisa in ginocchio a' piedi di Miller, e prostrandi anch'esso, stringe nella sua la destra di lei*.	*Hier, Luise! Deine Hand in die meinige! (Er faßt diese heftig.)*

Το θρησκευτικό – τελετουργικό στοιχείο της υποτυπώδους «γαμήλιας τελετής» είναι κατά τι περισσότερο εμφανές στο λιμπρέττο του Cammarano, παρά στο θεατρικό κείμενο του γερμανού δραματουργού. Από την παραπάνω επισήμανση του λιμπρεττίστα καθίσταται σαφές πως, η «αυτοαναγόρευση» του Rodolfo ως συζύγου της Luisa – *Son io, tuo sposo !* – έρχεται ως η κορύφωση μιας σύντομης, απλής διαδικασίας, αλλά με έντονη τελετουργική χροιά, κάτι που απουσιάζει από την αντίστοιχη Σκηνή στο έργο του Schiller. Επιπλέον, ο Ferdinand αναφέρεται στον Θεό *εμμέσως*, θεωρώντας Αυτόν γενικά ως *αιτία* της προσωπικής του υπόστασης: *So wahr mich Gott, im letzten Hauch nicht verlassen soll!*[2820]. Αντίθετα στην όπερα ο Θεός καλείται να διαδραματίσει ενεργότερο ρόλο στην τελουμένη διαδικασία, με τον Rodolfo να Τον επικαλείται ως *μάρτυρα*, ως εγγυητή του όρκου του. Περαιτέρω, θεωρώντας ο ήρωας την παρουσία του Θεού δεδομένη, όπως και εκείνην του πατέρα της αγαπημένης του, προσδίδει στην παραπάνω επίκληση του ονόματός Του ουσιαστική και όχι «συμβολική» σημασία, ενώ παράλληλα *ιεροποιεί* και το πρόσωπο του Miller:

Il padre testimone, e Dio

chiamo del giuramento!

Η μουσική απόδοση της σύντομης αυτής τελετής γίνεται με τρόπο λιτό, αλλά ταυτόχρονα εκφραστικό. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα *adagio* απαρτιζόμενο από την τριπλή επανάληψη ενός δίμετρου μοτίβου, που από ρυθμική κατ' αρχάς άποψη παρουσιάζει μια μακρινή συγγένεια με το βασικό μοτίβο της *Sinfonia* (παρεστιγμένο ήμισυ – ζεύγος ογδόων).

Παράλληλα η αρμονική επεξεργασία του μέρους μοιάζει να ακολουθεί το όλο φάσμα των ψυχολογικών μεταπτώσεων των δυο προσώπων, όπου η αρχική τονικότητα της Ντο ελάσσονος εγκαταλείπεται βαθμηδόν διαμέσου μιας διαδοχής συγχορδιών 7^{ης} ελαττωμένης, με βάσιμο όμως πάντα τον φθόγγο της τονικής (Ντο). Μέσα από την παραπάνω αρμονική πορεία θεωρούμε πως δημιουργείται η αίσθηση μιας προσδοκώμενης και επερχόμενης «λύτρωσης», όπως ακριβώς φέρονται να βιώνουν αυτήν οι δυο ερωτευμένοι νέοι: η αγωνία και οι αμφιβολίες, κυρίως της Luisa, για το μέλλον της σχέσης τους («λύση» της αρχικής διαφωνίας, με τη μορφή *ντιμινουίτας* σε ελάσσονα συγχορδία) δείχνει να υποχωρεί σε κάποιο βαθμό («λύση» της αυτής διαφωνίας σε ελάσσονα με ανεστραμμένη 7^{η}) ενώ κορυφούμενη (εναρμόνιος

[2820] Fr. Schiller**:** *Kabale und Liebe*, 2. Akt, 5.Szene.

μετασχηματισμός της ίδιας διαφωνίας σε αυτήν της Γερμανικής 6ης) «λύνεται» αισίως οριστικά στη Β΄ αναστροφή (*πτωτική*) της σχετικής *μείζονος*, σημαίνοντας την υπέρβαση κάθε ανησυχίας: ο εραστής είναι πλέον και σύζυγος (Kalmus, σελ. 234, μ. 5-10).

Στην ιδιαίτερα λεπτή ενορχήστρωση του συγκεκριμένου τμήματος, πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει το κλαρινέττο, στον ήχο του οποίου ο Budden αναγνωρίζει του τα όσα ο Rodolfo στην παρούσα Σκηνή «πασχίζει να εκφράσει»[2821] .

Η διαβεβαίωση του Rodolfo αποτελεί και την πεμπτουσία της Σκηνής. Βασιζόμενος ο συνθέτης σε έναν και μόνο στίχο του λιμπρέττου, επιτυγχάνει να δημιουργήσει μιαν ιδιαίτερα εκφραστική μελωδική κατάληξη, κινούμενη μέσα στην πλέον χαρακτηριστική περιοχή της φωνητικής έκτασης του τενόρου: αρχίζοντας από τον τελευταίο φθόγγο του μοτίβου του μέρους και έπειτα από μια υποτυπώδη *καντέντσα* οδηγεί τη μελωδία στην τονική της καινούργιας τονικότητας (Kalmus, σελ. 235, μ. 1-2). Ο W. Berger κάνει λόγο για «μια καμπαλέττα σ' έναν και μόνο στίχο, ένα μεγάλο επίτευγμα του Verdi, που θα τελειοποιούσε στο υπόλοιπο της καριέρας του»[2822], ενώ ο Fr. Toye, εντάσσοντας το παρόν *Adagio* στο όλο Finale, θεωρεί πως, συνδυαζόμενο με τα υπόλοιπα κομμάτια του μέρους, συμβάλλει στη δημιουργία «μουσικής υψηλού επιπέδου»[2823]. Οι εκφραστικές επισημάνσεις για τη σύντομη αυτή μελωδική απόληξη του μέρους είναι δεόντως ενδεικτικές της βούλησης του συνθέτη ώστε να δοθεί έμφαση στον ρόλο του ήρωα. Σύμφωνα με αυτές, η φράση πρέπει να αποδοθεί *con passione*, αλλά και *grandioso*, ως έκφραση της αγάπης του Rodolfo για την αγαπημένη του, αλλά και της χαράς του για την προσωπική του απελευθέρωση από την πατρική κυριαρχία.

Η επίκληση του Θεού ως μάρτυρα, σχεδόν μονολεκτική στο κείμενο του λιμπρέττου, δεν λανθάνει της προσοχής του συνθέτη. Για την υπογράμμισή της μέσα από την εξέλιξη της μουσικής του μέρους κρίνεται σκόπιμη κατ' αρχάς η άμεση μεταβολή της μουσικής έκφρασης στο μέρος του ήρωα, από την παραπάνω καθαρά λυρικού χαρακτήρα μελωδική γραμμή προς ένα *ιερατικού* χαρακτήρα *recitativo*, βασισμένο στο γνωστό σχήμα παρεστιγμένων και επαναλαμβανόμενων φθόγγων. Η καθ' εαυτήν αναφορά του όμως στο *όνομα του Θεού* γίνεται ακόμη περισσότερο αισθητή και από την ακαριαία μετατροπία στην τονικότητα της Ντο ύφεση μείζονος, με την αρμονική υποστήριξη ενός ορχηστρικού *tutti* (Kalmus, σελ. 235, μ. 3 – σελ. 236, μ. 3).

4.2.2. *IL TROVATORE*

Δράμα σε τέσσερις πράξεις σε λιμπρέττο Salvadore Cammarano (με προσθήκες του Leone Emanuele Bardare) βασισμένο στο θεατρικό έργο του Antonio García Gutiérrez *El trovador*[2824]

Parte Terza – Scena 2 (Allegro)
G. Ricordi, n.d. (P.R. 158)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06712-Verdi_-_Il_Trovatore__Part_3_(orch._score).pdf.

Η υπόθεση της όπερας διαδραματίζεται στην Ισπανία του 15ου αιώνα, όπου «μια τσιγγάνα, η Azucena, ψάχνει εκδίκηση για τον θάνατο της μητέρας της η οποία, μερικά χρόνια νωρίτερα, κατηγορήθηκε εσφαλμένα για μαγεία και κάηκε στην πυρά κατ'

[2821] *The Operas*…Vol. 1, σελ. 432. Εξάλλου το κλαρινέττο κατέχει εξέχουσα θέση στη συγκεκριμένη όπερα, «αναμφίβολα λόγω του κλαρινεττίστα Sebastiani, ο οποίος ήταν δεξιοτέχνης» (αυτόθι, σελ. 426. Βλ. και *).
[2822] Ό.π., σελ. 198.
[2823] Ό.π., σελ. 295.
[2824] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 144.

εντολή του Κόμη Di Luna. Η Azucena άρπαξε το ένα από τα δύο βρέφη του Κόμη, σκοπεύοντας να προκαλέσει τον ίδιο θάνατο σε βάρος του, όμως πάνω στον πανικό της έριξε κατά λάθος το δικό της παιδί στις φλόγες. Έχει αναθρέψει το παιδί του Κόμη, τον Manrico, σαν δικό της: μόνο αυτή γνωρίζει την ταυτότητά του. Εκείνος, όταν γίνεται άνδρας, γίνεται τροβαδούρος και αρχηγός μιας αντάρτικης συμμορίας. Στο μεταξύ, ο αδελφός του έχει κληρονομήσει τον τίτλο κι έχει γίνει διοικητής του στρατού της Αραγωνίας. Τόσο αυτός όσο και ο Manrico αγαπούν τη Leonora, κυρία επί των τιμών της Πριγκίπισσας της Manrico Αραγωνίας»[2825].

Η τυχαία συνάντηση των δύο εραστών με τη Leonora στον κήπο του παλατιού της Alliaferia είχε σαν αποτέλεσμα τη μονομαχία ανάμεσα στους δύο αντίζηλους, ενώ η ηρωίδα, «πιστεύοντας πως ο Manrico είναι νεκρός, εισέρχεται σ' ένα κοινόβιο»˙ όμως και ο Κόμης, «όντας επίσης σίγουρος για τον θάνατο του Manrico, σχεδιάζει την απαγωγή της»[2826]. Η απρόσμενη εμφάνιση του Manrico ωστόσο ανατρέπει τα σχέδιά του, ενώ λίγο αργότερα, οι δύο ερωτευμένοι νέοι, ευρισκόμενοι στο εσωτερικό του κάστρου του Castellor, «βιώνουν τη μοναδική στιγμή ευτυχίας τους»[2827].

Η σύντομη Σκηνή πριν από την έναρξη της τελετής του γάμου του Manrico με την Leonora αποτελεί τη μοναδική στιγμή στην όπερα όπου οι δυο νέοι μπορούν να νιώσουν τον έρωτά τους χωρίς το φόβο του πολέμου και την απειλή του θανάτου. Γνωρίζουν πως «την επόμενη ημέρα το Castellor πρόκειται να δεχτεί επίθεση, όμως προς το παρόν οι σκέψεις τους μπορούν να αναπαύονται στον έρωτά τους και στη σκέψη του επικείμενου γάμου τους»[2828]. Ο απαλός, «μυσταγωγικός» ήχος του *Οργάνου – L' onda de' suoni mistici* – δεν δημιουργεί σ' αυτούς απλά κάποια θρησκευτική συγκίνηση. Νιώθοντας το άκουσμά του να αγγίζει άμεσα τις καρδιές τους – *pura discende al cor!* – αφήνουν να φανεί η επιτακτική ανάγκη τους για λίγη, έστω, γαλήνη και ψυχική ηρεμία. Δεν παραλείπουν ωστόσο να δείξουν και τον σεβασμό τους και για αυτήν τη γαμήλια τελετή, θεωρώντας την απαραίτητη για τον καθαγιασμό τη μεταξύ τους σχέσης, καθώς για την επιβεβαίωση της ιερότητάς της:

Vieni, ci schiude il tempio

gioie di casto amor!

Εξ επόψεως μουσικής, η Σκηνή (*tempo di mezzo* κατά τον Basevi[2829]) διαρθρώνεται σε ένα σύντομο ντουέττο, «αδιάφορο» κατά τον παραπάνω μελετητή, ο οποίος μάλιστα το αναφέρει και ως παράδειγμα «νωχελικής» μουσικής, κάτι που κατ' αυτόν ωστόσο, αποτελεί «αρκετά σπάνια περίπτωση» στη μουσική του Verdi[2830]. Ο Berger αναγνωρίζει στη μουσική μιαν «ελάχιστη ένδειξη ενός ερωτικού ντουέττου, με υπόβαθρο τη μουσική του οργάνου»[2831]. Ο Budden κάνει λόγο για *arioso*[2832], το οποίο μάλιστα χαρακτηρίζει ως την πλησιέστερη προσέγγιση των δυο προσώπων σε ένα

[2825] R. Hardcastle, ό.π., σελ. 84. Βλ. και John Louis DiGaetani, «*García Gutiérrez's Bequest to Verdi:* Il Trovatore *and* Simon Boccanegra», στο: Zenia Sacks DaSilva (επιμ.), *The Hispanic Connection*, ό.π., σελ. 230-231.
[2826] A. Riding & Leslie Dunton-Downer, ό.π., σελ. 172.
[2827] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 259.
[2828] Αυτόθι.
[2829] Ό.π., σελ. 188.
[2830] Αυτόθι.
[2831] Ό.π., σελ. 247.
[2832] *The Operas*... Vol. 2, ό. π., σελ. 97.

πλήρες ερωτικό ντουέττο[2833]. Ως κύριο χαρακτηριστικό του αναδεικνύεται αρχικά η μιμητική επεξεργασία ανάμεσα στις αλληλοκαλυπτόμενες φράσεις των δυο ηρώων, την οποία διαδέχεται η παράλληλη κίνηση αυτών κατά διαστήματα 6ης ή 3ης[2834], ενώ ο ήχος του οργάνου «με τις θρησκευτικές του αρμονίες τονίζει την αγνότητα, τον υπερκόσμιο χαρακτήρα της αγάπης τους, όπως αρμόζει στην παράδοση του μεσαιωνικού ιπποτισμού στην οποία και ανήκουν»[2835] (Ricorsi, σελ. 299, μ. 3 – σελ. 300, μ. 8)

Στο σημείο αυτό ωστόσο δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναφερθούμε και στη σημασία της τονικότητας της Φα μείζονος, η οποία και διαμορφώνει το τονικό πλαίσιο της σύντομης αυτής Σκηνής, λαμβάνοντας αφορμή από την εκτενή και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μελέτη του Martin Chusid σχετικά με μια *καινούρια πηγή* έμπνευσης του Antonio García Guttiérez για το προμνημονευθέν θεατρικό έργο του, που με τη σειρά του απετέλεσε τη βάση για την παρούσα όπερα του Verdi, καθώς και για τις συνέπειες αυτής της καινούριας πηγής για την *Τονική Οργάνωση του Il trovatore*.

Αναφερόμενος αρχικά ο μελετητής τόσο στην πραγματεία του Carl August Regensburger με τίτλο «Über den "Trovador" des García Guttiérrez, die Quelle von Verdi' s "Il Trovatore"», όπου ο εν λόγω μελετητής «απέδειξε με πειστικότητα πως το νήμα της πλοκής το σχετικό με τον κακότυχο έρωτα των ευγενών εραστών στο θεατρικό διαμορφώθηκε με βάση τον *Macías*, ένα δράμα γραμμένο από τον Mariano Jose de Larra, μέλος του λογοτεχνικού κύκλου της Μαδρίτης, στον οποίο ανήκε και ο Antonio García Guttiérrez», όσο και σ' εκείνη του Nickolson B. Adams, ο οποίος «επεξεργάστηκε περαιτέρω τις ιδέες του Regensburger», επισημαίνει την έλλειψη στοιχείων, τόσο στο δράμα του Larra όσο και σε άλλες λογοτεχνικές πηγές που επικαλούνται οι παραπάνω μελετητές αναφορικά με «το τόσο ενδιαφέρον για το *El trovador* θέμα της εκδίκησης», και μάλιστα σε συνδυασμό με «το χαμένο ή κλεμμένο παιδί»[2836]. Πάντα κατά τον Chusid, ένα έργο που θα μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο για τον Guttiérrez, καθώς «συνδυάζει όλα εκείνα τα πολύτιμα στοιχεία που απουσιάζουν από το *El trovador*», είναι το λιμπρέττο για «ένα από τα πλέον επιτυχημένα μουσικά δράματα του δέκατου έννατου αιώνα, το *La Juive*, έργο του Γάλλου συνθέτη Jacques François Fromental Halévy», γραμμένο από τον Eugène Scribe και «θεωρούμενο γενικά ως ένα από τα καλύτερά του». Η σύνοψη της πλοκής της συγκεκριμένης όπερας, οι χρονικές συγκυρίες που με ακρίβεια παραθέτει ο Chusid αναφορικά με τις παραστάσεις της εν λόγω όπερας παράλληλα με το *El trovador*, καθώς και οι σχέσεις που είχαν αναπτυχθεί κατά τη συγκεκριμένη περίοδο και σε πνευματικό επίπεδο ανάμεσα στη Μαδρίτη και στο Παρίσι, καθιστούν αναμφίβολη την επίδραση που άσκησε στον Guttiérrez η όπερα του Halévy, παράλληλα με το δράμα του Larra[2837].

[2833] Αυτόθι. Όπως επισημαίνει και ο E. Newman, «οδεύοντας προς το παρεκκλήσι η Leonora και ο Manrico συνταιριάζουν τους πόθους και τους όρκους τους για αιώνια αγάπη» (ό.π., σελ. 106).

[2834] J. Budden, *The Operas*... Vol. 2, ό.π., σελ. 97.

[2835] Αυτόθι. Σύμφωνα πάντα με τον Budden, «ο ιμπρεσσάριος, ο Jacovacci, είχε ορίσει αντί του οργάνου μια μεγάλη "φυσαρμόνικα"». Επίσης, στην πρωτότυπη παρτιτούρα υπάρχει η πρόταση «για μια μπάντα, αποτελουμένη από κλαρινέττο σε Μι ύφεση, κλαρινέττα σε Σι ύφεση (2), φλικόρνα σε Σι ύφεση, τρομπέττες σε Ντο (2), κόρνα σε Φα (2), bombardino, φαγκόττα, τρομπόνια, bombardone» (αυτ.., υποσημ. *).

[2836] A New Source for *El trovador* and Its Implications for the Tonal Organization of *Il trovatore*», στο: Martin Chusid (επιμ.), *Verdi' s Middle Period*, ό.π., σελ. 207-208. Βλ. και υποσημ. 4

[2837] Αυτ., σελ. 208-209

Το στοιχείο όμως εκείνο το οποίο αποδεικνύει όντως, κατά τον Chusid, πως «ο Guttiérrez έπλεξε από κοινού δύο μάλλον διαφορετικά νήματα πλοκής προκειμένου να διαμορφώσει το πρώτο και πλέον επιτυχημένο από τα πολλά του δράματα», είναι η αντανάκλαση αυτής της διχοτόμησης «στο λιμπρέττο και στη μουσική του *Il trovatore*». Πέραν της σχηματοποίησης του πεντάπρακτου δράματος του García Guttiérrez «σ' ένα λιμπρέττο όπερας σε τέσσερις πράξεις, καθεμιά από τις οποίες διαιρείται σε δύο μέρη», ο Cammarano «σχεδίασε επίσης όλα τα αρχικά μέρη της όπερας», ενώ το υπ' αυτού εκπονηθέν *πρόγραμμα*, «ένα σενάριο πρόζας, χρησίμευσε προκειμένου να σχεδιαστεί το βασικό πλάνο της όπερας, τόσο ως προς το λιμπρέττο του, όσο, συνεπακόλουθα, για τη μουσική του απόδοση από τον Verdi». Ως εκ τούτου, «ακολουθώντας στενά το σχέδιο του λιμπρεττίστα, *η μουσική του συνθέτη διαφοροποιείται ωσαύτως ανάμεσα στα διαφορετικά δραματικά νήματα*, ενώ το κάνει αυτό, εν μέρει τουλάχιστον, *μέσα από ιδιαίτερες τονικές περιοχές*»[2838] (οι σημάνσεις ημέτερες).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η τονικότητα της Φα μείζονος ανήκει σ' εκείνες τις τονικότητες που «φαίνεται να έχουν για τον Verdi δραματικούς συσχετισμούς που επίσης φέρουν κατά περιόδους και σε άλλα έργα του». Όσον αφορά ειδικότερα στη συγκεκριμένη τονικότητα, κατά τον μελετητή «θα πρέπει να τονιστεί πως στις όπερες του Verdi η σχέση αυτής γενικά με το θέμα του έρωτα συμβαίνει μόνο εφ' όσον η δραματική πλοκή δημιουργεί την πεποίθηση πως θα υπάρξει ευτυχής έκβαση, ή, λιγότερο συχνά, αν υπάρχει αναφορά σε μια περασμένη ευτυχία»[2839]. Ως εκ τούτου, η επιλογή της εν λόγω τονικότητας και για τη συγκεκριμένη Σκηνή ερμηνεύεται σαφώς με βάση τα εκφραζόμενα στο κείμενο του λιμπρέττου, όπου διαφαίνεται η ελπίδα των δύο νεονύμφων για την υπέρβαση των δυσκολιών και για τη μελλοντική τους γαλήνια συνύπαρξη.

4.2.3. *SIMON BOCCANEGRA*

Atto Primo. Scena e Duettino. Gabriele e Fiesco.
Εκδοχή 1857: Tito Ricordi, n.d.[1857]. Plate 29431-455.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_(ed.1857)_bw.pdf.
Εκδοχή 1881:G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Ενώ για τον Rodolfo η σύντομη, «αυτοσχέδια» γαμήλια τελετή ενώπιον του Miller δεν ήταν παρά μια αυθόρμητη έκφραση της αγάπης του για τη Luisa, αποτελώντας ταυτόχρονα μοναδικό τρόπο διαβεβαίωσης προς τον πατέρα της για την ανυστερόβουλη αγάπη του για την κόρη του, και για το ζεύγος Manrico-Leonora η προαναγγελία της τελετής του γάμου τους ήταν απλά η αφορμή για μια μικρή ανάπαυλα γαλήνης και ηρεμίας, ο γάμος της Amelia Grimaldi με τον Gabriele Adorno «ανακοινώνεται» και επισπεύδεται χάριν και μόνο πολιτικών σκοπιμοτήτων.

[2838] Αυτ., σελ. 210. Βλ. και *Πίνακα 1*, σελ. 211-212.

[2839] Αυτ., σελ. 219. Ως παράδειγμα αναφέρει ο συγγραφέας το σημείο εκείνο «κατά τη διάρκεια της εισαγωγής στη Γ΄ Πράξη του *La forza del destino*, όπου «ο Alvaro θυμάται τη Leonora και την ευτυχισμένη στιγμή όταν είχε πιστέψει πως θα δραπέτευαν». Κατά τον μελετητή, τη συγκεκριμένη ανάγνωση επιβεβαιώνει το θέμα που αποδίδεται από το σόλο κλαρινέττο», το οποίο «είναι το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό μέρος από τη μουσική του για τη φράση "Ma d' amor si puro e santo" από τον Πρόλογο» (αυτ., παραπ. 20. Βλ. και άνωθι, σελ. 627 & 705).

Σύμφωνα με τη διήγηση του λιμπρέττου, μοναδικός λόγος για να επισπεύσουν οι δύο νέοι την ένωσή τους μέσα και από την τέλεση μιας επίσημης γαμήλιας τελετής αποτελεί η άφιξη του Δόγη Boccanegra στο παλάτο των Grimaldi, για τον οποίο η Amelia πιστεύει πως «θα της ζητήσει να παντρευτεί κάποιον από τους ευνοούμενούς του», και ως εκ τούτου «ο Gabriele πρέπει να ζητήσει από τον Andrea [το "κρυφό" όνομα του Fiesco] να ορίσει τον γάμο τους άμεσα»[2840].

Στο κείμενο του λιμπρέττου οι αναφορές των δύο νέων στην καθαυτό «θρησκευτική» διάσταση του επικειμένου γάμου τους είναι μάλλον αόριστες και ευκαιριακού χαρακτήρα, καθώς η «χαρά του γάμου» νοείται ως πηγή αντίστασης ενάντια στην «κακή μοίρα», στις δυσμενείς πολιτικές συγκυρίες που καλούνται ν' αντιμετωπίσουν. Δεν απουσιάζει πάντως και η προσδοκία της υπέρβασης του θανάτου, χάρη στη δύναμη της αγάπης που τους συνδέει, *χωρίς όμως αυτή να συναρτάται με τη γαμήλια τελετή*:

Sì, sì dell' ara il giubilo
contrasti il fato avverso,
e tutto l' universo
io sfiderò conte.
L' innamorato anelito
è del destin più forte,
vivranno oltre la morte
in noi l' amor, la fé.

Οι παραπάνω αναφορές των δύο νέων περιέχονται στην αναμενόμενη cabaletta, η οποία και αποτελεί «φυσική συνέχεια» του αργού μέρους του ντουέττου που έχει προηγηθεί[2841] και η οποία, στην εκδοχή του 1857 «είναι αρκούντως αυθεντική», κυρίως όσον αφορά «στο σχήμα της με τις αλληλοκαλυπτόμενες φράσεις, όμως παραμένει cabaletta, με ritormello στην ορχήστρα και κλιμάκωση στο φωνητικό μέρος που προσεγγίζεται με συγκοπές, όπως στις καμπαλέττες της *Traviata*», ενώ ολοκληρώνεται με επίσης συμβατικό τρόπο, «με μια coda και μια συστοιχία συγχορδιών […]»[2842] (Tito Ricordi, σελ. 69-73).

Στην ίδια εκδοχή το δραματικό ενδιαφέρον στη συνάντηση του Gabriele με τον Andrea ελάχιστα αφορά στον γάμο των δύο εραστών. Έπειτα από τη σύντομη αναφορά του Andrea στην πραγματική ταυτότητα της Amelia, ο Gabriele αρκείται στη διαβεβαίωση της αγάπης του γι' αυτήν, ενώ η «επικύρωση» του Andrea περιορίζεται σ' έναν στίχο και μόνο – *In terra e in ciel!* – με έμμεση αναφορά στη θρησκευτική-μεταφυσική διάσταση του γάμου (Tito Ricordi, σελ. 76, μ. 3-4). Αντίθετα εκείνο που κυριαρχεί είναι η ακόρεστη δίψα για εκδίκηση, κοινή σε αμφότερους τους ήρωες και αποδιδόμενη «με ένα ντουέττο με κατάρες για τον Boccanegra», καθώς ο Gabriele τον θεωρεί ως υπαίτιο του θανάτου του πατέρα του και ο Andrea της κόρης του[2843] (Tito Ricordi, σελ. 77-79).

[2840] Berger, ό.π., σελ. 292.
[2841] Βλ. σελ. 797-798 της παρούσης διατριβής.
[2842] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 294.
[2843] Parker, *The New Grove*… , ό.π., σελ. 168.

Διαφορετικά έχουν τα πράγματα στην *αναθεωρημένη εκδοχή* της όπερας (1881), όπου ο γάμος των δύο νέων προαναγγέλλεται με έναν εντελώς ξεχωριστό τρόπο, χάρη στην παρέμβαση του λιμπρεττίστα Arrigo Boito και έπειτα από σχετικό αίτημα του ιδίου του συνθέτη.

Η παρέμβαση αφορά κατά βάσιν στην απάλειψη του παραπάνω ντουέττου ανάμεσα στον Gabriele και στον Fiesco, το οποίο ο A. Basevi, μόλις δύο χρόνια από την πρεμιέρα της πρώτης εκδοχής της όπερας, χαρακτήριζε ως «το περισσότερο φτωχό κομμάτι στην όπερα»[2844]. Ανάλογη άποψη για το συγκεκριμένο κομμάτι ωστόσο φαίνεται να είχε διαμορφώσει και ο ίδιος ο Verdi όταν, «είκοσι τρία χρόνια αργότερα, το 1880, […], με την *Aida* πίσω του και με τη δημιουργία του *Otello* εν εξελίξει, δέχτηκε πιέσεις από τον Ricordi προκειμένου να εξετάσει εκ νέου τον *Boccanegra*»[2845].

Ειδικότερα, ο συνθέτης αναφέρεται για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο ντουέττο σε επιστολή του προς τον Arrigo Boito με ημερομηνία 8 Ιανουαρίου 1881, όπου, μεταξύ άλλων τροποποιήσεων που προτείνει, θέτει ως προτεραιότητα την αλλαγή του: «Αυτό που πραγματικά με ενδιαφέρει είναι ν' αλλάξει το ντουέττο ανάμεσα στον Fiesco και στον Gabriele», ενώ χαρακτηρίζει αυτό ως «σκληρό» και ως «κενό περιεχομένου» και πως «*δεν λέει απολύτως τίποτα*». Αντίθετα, προτιμά ώστε «ο Fiesco, ο οποίος είναι σχεδόν πατέρας της Amelia, να ευλογεί τη νύμφη και το γαμπρό», θεωρώντας πως αυτό «θα είχε ως αποτέλεσμα μια σκηνή πάθους, που θα μπορούσε ν' αποβεί μια αχτίδα φωτός μέσα σε τόσο σκοτάδι». Δεν παραβλέπει ωστόσο ο συνθέτης την έντονη πολιτική ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στη Σκηνή από την αρχή της Πράξης. Ως εκ τούτου, προτρέπει τον Boito να προσδώσει στο αναθεωρημένο κείμενο και μια λεπτή απόχρωση *πατριωτικού* συναισθήματος, με τον Fiesco να ιεραρχεί την αγάπη του Gabriele *για τον άγγελό του* τοποθετώντας την *έπειτα από την αγάπη για τον Θεό και την πατρίδα*.

Αναφερόμενος στη διάρκεια του κομματιού στην καινούρια του εκδοχή ο συνθέτης, κάνει λόγο για *οκτώ στίχους για τον Fiesco και άλλους τόσους για τον Gabriele, απλούς, συγκινητικούς, στοργικούς,* «ώστε να μπορούν να αποδοθούν με μια μικρή μελωδία, ή κάτι που τουλάχιστον να μοιάζει με μελωδία». Ακόμη, θεωρεί ευχής έργο «να μπορούσε η Amelia να επιστρέψει στη σκηνή, και να γραφτεί ένα ασυνόδευτο terzettino!», όπου «η Amelia και ο Gabriele γονατίζουν και ο Fiesco ανάμεσά τους, όρθιος, να τους ευλογεί!», κατανοώντας ωστόσο πως, «πέρα από τη δυσκολία να επιστρέψει η Amelia», η συγκεκριμένη εκδοχή θα είχε ως αποτέλεσμα την ύπαρξη «μιας σχεδόν ταυτόσημης σκηνής στην τελευταία πράξη»[2846].

Δύο μέρες αργότερα, σε καινούργια επιστολή του ο συνθέτης και αναφερόμενος σε «παραλλαγές» του κειμένου που είχε ήδη αποστείλει σε αυτόν ο Boito, επισημαίνει σε αυτόν τον κίνδυνο «το μικρό ντουέττο ν' αποβεί πολύ εκτενές και θορυβώδες», ενώ για πρώτη φορά επισημαίνει και τον *θρησκευτικό* χαρακτήρα του μέρους, υπενθυμίζοντας πως «αφορά σε γάμο», όπου «ένας πατέρας ευλογεί τα θετά παιδιά του». Στην επιστολή του αυτή ο συνθέτης περιορίζει τον αριθμό των στίχων σε «τέσσερις για τον καθένα», ενώ επισημαίνει και τη «στάση» που πρέπει να έχει ο Gabriele, ο οποίος *θα πρέπει να είναι σε θέση ώστε να μπορεί να τραγουδήσει το μέρος του γονατιστός*»[2847].

[2844] Ό.π., σελ. 231. Βλ. και Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 295.

[2845] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 296.

[2846] F. Walker, *The Man Verdi*, ό.π., σελ. 482. Βλ. και «Επιστολή του Verdi προς τον Boito, Genoa, 8 Ιανουαρίου 1881», στο: William Weaver (επιμ.), *The Verdi-Boito Correspondense*, ό.π., σελ. 17-18.

[2847] F. Walker, *The Man Verdi*, ό.π., σελ. 483. Βλ. και «Επιστολή του Verdi προς τον Boito, Genoa, 10 Ιανουαρίου 1881», στο: William Weaver (επιμ.), *The Verdi-Boito Correspondense*,

Το τελικό αναθεωρημένο κείμενο του λιμπρέττου, αποτελούμενο (σύμφωνα με την παραπάνω επιθυμία του συνθέτη) από δύο τετράστιχα με οκτασύλλαβους στίχους (*ottonari*) και το οποίο αναφέρεται για πρώτη φορά σε επιστολή του Boito προς τον συνθέτη με ημερομηνία 14 Ιανουαρίου 1881[2848] διακρίνεται όντως για την απλότητά του, αλλά και για τον έντονο, σχεδόν *μυστικιστικό*, θρησκευτικό χαρακτήρα του, που όμως γίνεται αισθητός χάρη στην εξαίσια μουσική του συνθέτη, που δικαιολογεί απόλυτα τον χαρακτηρισμό του ως duettino *religioso*.

Μια διαδοχή «επισήμων συγχορδιών από τα χάλκινα πνευστά και τα φαγκόττα»[2849] οδηγεί στην καθαυτό τελετουργία της *ευλογίας*. Η απόδοση των δύο πρώτων στίχων της κάθε στροφής πραγματοποιείται εναλλάξ από τους δύο άνδρες, των οποίων οι μελωδικές γραμμές, τοποθετημένες σε σχετικά υψηλές περιοχές του μπάσσου και του τενόρου αντίστοιχα, διακρίνονται τόσο για το συνεχές *legato*, όσο και για την εκφραστική μελωδική τους κίνηση, ιδιαίτερα του Gabriele, ο οποίος, «τουλάχιστον εδώ, διατηρεί την ιδιαιτερότητά του με μιαν ήπια, και κυρίως βηματική μελωδική γραμμή, σε αντίθεση με τα μεγάλα διαστήματα του Fiesco»[2850]. Σε κάθε περίπτωση ο συνθέτης επισημαίνει τόσο τον θρησκευτικό τόνο της μουσικής, σημειώνοντας *religioso* στην αρχή του μέρους εκάστου των ηρώων, αλλά και την εκφραστικότητα με την οποία πρέπει ν' αποδοθεί και η μικρότερη φράση, όπως στην πτώση στη Μι ελάσσονα στο τέλος του δεύτερου στίχου, όπου ζητείται από τον Gabriele να τραγουδήσει *ppp*.

Η έξοχη, με μυστικιστικές αποχρώσεις, θρησκευτική ατμόσφαιρα της σκηνής ωστόσο οφείλεται πρωτίστως στην *σε ύφος οργάνου* ορχηστρική συνοδεία[2851], εντελώς διαφορετική σε σχέση με προηγούμενες θρησκευτικές σκηνές στο έργο του συνθέτη. Είναι χαρακτηριστικό πως τα χάλκινα πνευστά, έχοντας ακουστεί ως «προανάκρουσμα» του ντουέττου, με εξαίρεση τα κόρνα απέχουν πλήρως ενόσω αυτό διαρκεί. Αντίθετα ο συνθέτης εμπιστεύεται την συγχορδιακή, όμοια με choral υποστήριξη των φωνών στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά.

Ειδικότερα, για τη φωνή του Fiesco προκρίνει τις συγχορδίες των εγχόρδων με ένα solo contrabasso σε ρόλο ισοκράτη, ζητώντας να παίξουν *pp* και *con sordina*, ενώ για τον Gabriele εμπιστεύεται τον εξαιρετικά απαλό ήχο των χαμηλών περιοχών των ξυλίνων πνευστών, προκρίνοντας για την αντιστικτικού χαρακτήρα μελωδία του μπάσσου τα τσέλλα.

Η αυτονομία των δύο ορχηστρικών ομάδων διατηρείται και κατά την απόδοση του δεύτερου διστίχου της κάθε στροφής, οπότε οι φράσεις των δύο προσώπων συναρμόζονται με μάλλον αντιστικτικό τρόπο. Ιδιαίτερη αίσθηση ωστόσο προκαλούν τώρα τα σύντομα περάσματα των ξυλίνων πνευστών στα τέλη των φράσεων, όπου οι κλιμακοειδείς κινήσεις τους και οι προκύπτοντες συγχορδιακοί σχηματισμοί ανακαλούν φράσεις από το *Agnus Dei* και το *Lux Aeterna* του *Requiem*[2852] (Ricordi, σελ. 125, μ. 7 – σελ. 129, μ. 5).

ό.π., σελ. 24-25. Στην ίδια επιστολή ο συνθέτης φέρεται να διαφωνεί με το «*ottonario* μέτρο», κυρίως λόγω της ανάγκης σε αυτό για τοποθέτηση δύο φθόγγων στην άρση με το σχήμα παρεστιγμένο όγδοο με δέκατο έκτο.

[2848] «Επιστολή του Verdi προς τον Boito, [Μιλάνο] 14 Ιανουαρίου [1881]», στο: William Weaver (επιμ.), *The Verdi-Boito Correspondense*, ό.π., σελ. 27.

[2849] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 296.

[2850] Αυτόθι.

[2851] Αυτόθι.

[2852] D. Rosen, *Verdi: Requiem*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σελ. 55, 58.

Atto Terzo
Εκδοχή του 1857: Tito Ricordi, n.d.[1857]. Plate 29431-455.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_(ed.1857)_bw.pdf.
Εκδοχή του 1881: G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Η κορύφωση του δράματος στην Γ΄Πράξη της όπερας ταυτόχρονα με την *κάθαρση* του κεντρικού ήρωα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια ξεχωριστή και ίσως μοναδική περίπτωση στο corpus της Βερντιανής δραματουργίας. Η μοναδικότητά της αυτή έγκειται, θεωρούμε, στη συνύπαρξη σε αυτήν στιγμών χαράς και αγαλλίασης με ανείπωτα τραγικά γεγονότα: η αποκατάσταση και η συμφιλίωση παλιών θανάσιμων αντιπάλων, η άρση του μίσους και ο θρίαμβος της αγάπης επέρχονται ταυτόχρονα με τον θάνατο ενός από τους άλλοτε στενούς συνεργάτες του Δόγη και στο τέλος με τον θάνατο του ιδίου.

Η δράση εξελίσσεται με φόντο τη γαμήλια τελετή της Amelia Grimaldi με τον Gabriele Adorno. Η ένωση του ζεύγους είναι που φέρνει το δράμα κοντά στη «λύση» του, καθώς η Amelia, που στην πραγματικότητα είναι η «χαμένη κόρη» του Δόγη, είναι ταυτόχρονα το πρόσωπο εκείνο που θα άρει το *μεσότοιχον της έχθρας* ανάμεσα στον πατέρα της και στον Jacopo Fiesco, πατέρα της θανούσης μητέρας της, καθώς η εύρεσή της θα αποτελούσε, κατά τον Fiesco, προϋπόθεση της συγχώρησής του προς τον «αποπλανητή» της κόρης του Μαρίας. Ταυτόχρονα, ο γάμος της Amelia με τον Gabriele οδηγεί και στην «πολιτική συμφιλίωση των αντιμαχομένων κοινωνικών ομάδων» της Γένοβας, κάτι που αποτελεί πρωταρχικό μέλημα του Simon ως ηγέτη»[2853].

Στην αρχική εκδοχή της όπερας (1857) η γαμήλια τελετή εξαγγέλλεται πανηγυρικά από τον ίδιο τον Δόγη με ένα «δυναμικό παρεμβαλλόμενο recitativo», με το οποίο «διακόπτει» το «θριαμβευτικό διπλό χορωδιακό»[2854] του λαού της Γενοβας προς τιμήν του, καλώντας τον σύμμαχό του Gabriele Adorno να προσέλθει στον ναό προκειμένου ν' απολαύει το έπαθλο του αγώνα του:

Tu vieni al tempio, ove alla tua prodezza

degna mercé t' aspetta.

Η καθαυτό γαμήλια τελετή περιλαμβάνεται σε μια ξεχωριστή Σκηνή, επιγραφομένη ως *Coro Nuziale*, όπου «ένα γαμήλιο χορωδιακό […] τραγουδιέται πίσω από τη σκηνή, μόνο από γυναίκες, με μια σκηνή όπου ουδείς υπάρχει, εκτός του Paolo»[2855]. Πρόκειται για μια προσευχή με αφορμή την τέλεση του γάμου, όπου οι γυναίκες επικαλούνται την προστασία του Θεού για τους μελλόνυμφους, ευχόμενες παράλληλα ο γάμος τους ν' αποτελέσει την απαρχή κατασίγασης των παθών, όντας «σημάδι ειρήνης»:

Dal sommo delle sfere

Proteggili, o Signor;

Di pace sien foriere

[2853] Arblaster, ό.π., σελ. 120.
[2854] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 322.
[2855] Αυτόθι.

Le nozze dell' amor.

Η μουσική επεξεργασία της παραπάνω στροφής, περιλαμβάνουσα αποκλειστικά πλήρεις τετράφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις (συχνά με *υποκατάστατους φθόγγους*), αποτελείται από τέσσερις προτάσεις, εκ των οποίων η δεύτερη πραγματοποιεί τελεία πτώση στην περιοχή της Δεσπόζουσας (Tito Ricordi, σελ. 213, μ. 9-10) και η τρίτη, επαναλαμβάνοντας το δεύτερο δίστιχο, ημίπτωση στην περιοχή της Σχετικής Ελάσσονος (Tito Ricordi, σελ. 214, μ. 1-2). Ο Budden χαρακτηρίζει το άκουσμα του χορωδιακού ως «κατάλληλα διαυγές», θεωρώντας ωστόσο πως «το κομμάτι καθεαυτό «προσελκύει το ενδιαφέρον μας μόνο στο δωδέκατο μέτρο ("di pace sien foriere"), όπου ένα χαρακτηριστικό 6/4 προτυπώνει αμυδρά στιγμές στο "Ave Maria" από τα Quattro Pezzi Sacri»[2856]. Το τρέμολο ωστόσο με το οποίο κατακλείεται η Σκηνή, δίδει και τη «σκοτεινή» όψη του δράματος, προϊδεάζοντας για τα δραματικά γεγονότα που θ' ακολουθήσουν.

Αντίθετα στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας (1881) η παραπάνω γαμήλια τελετή εκτυλίσσεται παράλληλα με τις τελευταίες δραματικές στιγμές και την τραγική κατάληξη της ζωής του Paolo Albiani, καθώς ο άλλοτε στενός συνεργάτης του Δόγη, έχοντας συμμετάσχει στην επανάσταση των Guelfi ενάντια στον Simone, οδηγείται στο ικρίωμα.

Η συγκεκριμένη Σκηνή, μη υπάρχουσα στην εκδοχή του 1857, όπου ο Paolo έπειτα από έναν σύντομο διάλογο με τον Fiesco δραπετεύει[2857], αποτελεί επινόηση του Boito. Ήδη σε επιστολή του προς αυτόν με ημερομηνία 2 Φεβρουαρίου 1881, ο συνθέτης ζητούσε την απάλειψη του πρώτου χορωδιακού, επιθυμώντας η Πράξη ν' αρχίζει με την ορχήστρα να επαναλαμβάνει «τη μουσική της εξέγερσης με την οποία τελειώνει η προηγούμενη πράξη»[2858], ενώ λίγες ημέρες αργότερα, στις 6 Φεβρουαρίου 1881, έκρινε σκόπιμη την αποφυγή της αρχικής Σκηνής της Γ΄ Πράξης και το άνοιγμα της αυλαίας ταυτόχρονα με την απόδοση του Γαμήλιου Χορωδιακού εκτός σκηνής, αμέσως έπειτα από ένα ορχηστρικό πρελούντιο και με τους Pietro και Paolo να αναφέρονται στη νίκη του Δόγη και στο γάμο του Gabriele με την Amelia.[2859]. Απαντώντας ο επιφανής ποιητής (7 Φεβρουαρίου 1881) αποδεχόταν την πρόταση του συνθέτη, θεωρώντας μάλιστα αυτήν ως «πολύ πρακτική», καθώς θα δημιουργούσε «όμορφη αντίθεση με την πολεμοχαρή ένταση του πρελουδίου», ενώ περαιτέρω προέτεινε την ταυτόχρονη επί σκηνής του «πολύ σύντομου αλλά απαραίτητου διαλόγου ανάμεσα στον Fiesco και στον Paolo». Στην ίδια επιστολή ο Boito θεωρεί αναγκαίο ο συγκεκριμένος διάλογος «να προσλάβει διαφορετικό χαρακτήρα από εκείνον του παλαιού λιμπρέττου», και συγκεκριμένα πως «ο Paolo πρέπει να έχει λάβει ενεργό μέρος στην εξέγερση των Guelfi ενάντια στον Δόγη, να έχει συλληφθεί, φυλακιστεί και καταδικαστεί σε θάνατο από τον ίδιο τον Δόγη […]». Αντίθετα ο Fiesco […] απελευθερώνεται με εντολή του Δόγη και αυτό είναι το σωστό, καθώς δεν έλαβε μέρος στην εξέγερση […]. Έτσι ο κατάδικος και ο απελευθερωμένος συναντώνται καθώς συνεχίζεται ο γαμήλιος ύμνος και κατά τη διάρκεια του διαλόγου τους ο Paolo αποκαλύπτει την πράξη του δηλητηριασμού, και από τους λόγους των δύο οι πράξεις που πρέπει ν' αποσαφηνιστούν, αποσαφηνίζονται»[2860].

[2856] Αυτόθι.
[2857] Αυτόθι, σελ. 323.
[2858] W. Weaver (επιμ.), *The Verdi-Boito Correspondence*, ό.π., σελ. 36.
[2859] Αυτόθι, σελ.38.
[2860] Αυτόθι, σελ.39.

Με τους στίχους που παρεμβάλλει στο σημείο αυτό ο Boito προσδίδει έντονα τραγικό χαρακτήρα στα τελευταία λόγια του Paolo, ο οποίος, με την ομολογία της ενοχής του, θεωρεί εαυτόν ως *όργανο του διαβόλου*:

Il mio demonio mì cacciò fra l' armi

Dei rivoltosi e là fui côlto.

Η μουσική που ενέπνευσε στον συνθέτη η παρέμβαση αυτή του Boito καταδεικνύει την προσπάθεια του συνθέτη να προκαλέσει τη συμπάθεια του ακροατή ακόμη «και για έναν χαρακτήρα τόσο ασυμπαθή», όπως ο Paolo, μολονότι «στον Verdi υπάρχουν πολύ λίγοι εντελώς ασυμπαθείς χαρακτήρες, ή πολύ λίγοι για τους οποίους δεν μπορεί να εκφράσει μια κάποια συμπάθεια»[2861]. Αυτό αποδεικνύει το «όμοιο με πένθιμο εμβατήριο» θέμα στη Ντο ελάσσονα, «με ελικοειδή μελωδική γραμμή εμφανώς προερχόμενη από τη μουσική του αυτοεπιβαλλομένου αναθέματος»[2862], αποδιδόμενο από τις βιόλες, τα βιολοντσέλλα και το φαγκόττο και με το οποίο συνδυάζεται η απόδοση των παραπάνω στίχων (Ricordi, σελ. 337-339, μ. 3).

Η δραματική κορύφωση της Σκηνής ωστόσο φτάνει στο απόγειό της κατά τη στιγμή που ο Paolo, έχοντας ομολογήσει τη δολοφονική του πράξη ενάντια στο Δόγη, εκφράζει τη φρικτή προσδοκία μιας μεταθανάτιας συνάντησής του μ' αυτόν:

Ei forse

Già mi precede nell' avel!

Η απόδοση των παραπάνω στίχων με υπόβαθρο «τις απαλές συγχορδίες των εγχόρδων», οι οποίες «φέρουν έναν τόνο προσευχής για τους νεκρούς», αποτελούν ταυτόχρονα και μια «ομαλή μετάβαση προς το εκτός σκηνής γαμήλιο χορωδιακό»[2863], καθώς από την κατάληξή τους στην «κενή» συγχορδία της I στη Ντο μείζονα αναδύονται οι πλήρεις τετράφωνες συνηχήσεις της γυναικείας χορωδίας (Ricordi, σελ. 340, μ. 3-7).

Στο άκουσμα του χορωδιακού ο επίδοξος εραστής της Amelia, νιώθοντας αφόρητο πόνο να τον διαπερνά, αποκαλύπτει στον συνομιλητή του τη σχεδιασμένη από αυτόν απαγωγή της θετής κόρης του. Αναμφίβολα η όλη μουσική επεξεργασία αποδεικνύει τη μοναδική ικανότητα του συνθέτη στην απόδοση κορυφαίων δραματικών αντιθέσεων, καθώς αποτελεί δείγμα αντιστικτικής επεξεργασίας: η «ζοφερή αντιπαράθεση» μεταξύ των δύο ανδρών συνεχίζεται απρόσκοπτα, όμως με υπόβαθρο τις πανομοιότυπες με την αρχική εκδοχή συγχορδίες του γαμήλιου χορωδιακού[2864]. Την ίδια στιγμή, το *Coro Nuziale* «λειτουργεί ως ένα trio στην μείζονα τονικότητα, έπειτα από το οποίο το αρχικό θέμα επαναλαμβάνεται καθώς ο Paolo απομακρύνεται»[2865] (Ricordi, σελ. 339, μ. 7 – σελ. 342).

Έχοντας ο Δόγης συνδιαλλαγεί με τον Fiesco, αφού προηγουμένως αποκάλυψε σε αυτόν την πραγματική ταυτότητα της Amelia Grimaldi, «μπορεί να τελειώσει τη ζωή του ειρηνικά»[2866]. Ήδη έχει αρχίσει να προγεύεται της *ουράνιας βασιλείας*: «τη στιγμή

[2861] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 309.
[2862] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 251.
[2863] Του ιδίου, *The Operas*… Vol.2, ό.π., σελ. 323.
[2864] Osborne, The Complete Operas…, ό.π., σελ. 309.
[2865] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 251.
[2866] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 116.

που ο Fiesco του αποκαλύπτει τον επικείμενο θάνατό του, έχει ήδη μεταμορφωθεί, με τα μάτια του γαλήνια προσηλωμένα στη δόξα του Ουρανού, με τη φωνητική του γραμμή να πασχίζει να ξεφύγει από τα πρόσκαιρα: "Tutto favella, il sento, in me d' eternità"»[2867].

Όμως δεν μπορεί να φύγει από τον κόσμο της ματαιότητας χωρίς να ευλογήσει την αγαπημένη του κόρη, που στο μεταξύ, μαζί με το σύζυγό της «επιστρέφουν από την εκκλησία ακολουθούμενοι από γερουσιαστές, ιππότες με τις συζύγους τους και τους παρανύμφους»[2868]. Ο επικείμενος θάνατός του ανατρέπει το αίσθημα αγαλλίασης που δημιούργησε στις ψυχές των παρισταμένων και κυρίως της Amelia η είδηση της συμφιλίωσης, όμως ο Δόγης σπεύδει να επαναφέρει τη γαλήνη στην ψυχή της εξομολογούμενος την ανακούφισή του καθώς και την ευγνωμοσύνη του προς τον Θεό, που του επέτρεψε να πεθάνει στην αγκαλιά της κόρης του:

Ma l' Eterno

In tue braccia, Maria,

Mi concedea spirar…

Η ψυχική ευφορία του ευρισκομένου στο κατώφλι του θανάτου Δόγη απηχείται στη μουσική του συνθέτη με απαράμιλλη γλαφυρότητα, καθώς η μελωδική γραμμή του κατά την απόδοση των παραπάνω στίχων ανατρέπει άρδην τη βαριά ατμόσφαιρα που είχε ως συνέπεια η αναγγελία του επικειμένου τέλους. Πολύ περισσότερο όμως αποδίδει την εικόνα του αγωνιζόμενου να σταθεί Δόγη προκειμένου να ευλογήσει τους νεονύμφους μια εκτενής μελωδική φράση στα βιολοντσέλλα, μακρινός απόηχος (και συνάμα μετεξέλιξη) της μελωδίας που σκιαγραφούσε τον *Nabucco* λίγο πριν τη δική του προσευχή, κυρίως όμως προάγγελος του θέματος της εισόδου του *Otello* στο υπνοδωμάτιο της Δυσδαιμόνας (Ricordi, σελ. 383, μ. 7 σελ. 384, μ. 9).

Η αναφορά του λιμπρέττου μας προδιαθέτει για μια από τις πλέον συγκινητικές στιγμές σ' όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας: *Maria e Gabriele cadono a pie' del Doge. Il Doge sorge, ed imponendo sul loro capo le mane, solleva gli occhi al cielo* […]. Ταυτόχρονα όμως μας προετοιμάζει για την πιο ολιγόλογη, αλλά και πιο κατανυκτική προσευχή στο έργο του συνθέτη. Η *πρόγευση της αιωνιότητας* που ήδη έχει αρχίσει βιώνει ο Simone «αντηχεί και στην τελευταία αιθέρια ευλογία της Amelia και του Gabriele, με την εικόνα του λυτρωτικού μαρτυρίου του, αλλά και την υπόσχεση της ελπίδας για την ανθρωπότητα μέσα από τη δύναμη της Χριστιανικής αγάπης»[2869]:

Gran Dio, li benedici

Pietoso dall' empireo;

A lor del mio martiro

Can gia le spine in fior.

Εύστοχα ο Budden θεωρεί πως η μουσική απόδοση της παραπάνω προσευχής «υπαινίσσεται αμυδρώς το Ave Maria στον *Otello*»[2870]: συνηγορεί σε αυτό η εξαιρετική απλότητα της φωνητικής γραφής, η ανάλογα απλή εναρμόνιση, κυρίως

[2867] Αυτόθι.
[2868] Budden, *The Operas…*Vol. 2, σελ. 327.
[2869] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 116.
[2870] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 328.

όμως η ορχηστρική συνοδεία, αποτελουμένη από τα διηρημένα βιολιά και τις βιόλες, *pp* αλλά και *con sordina* (Ricordi, σελ. 384, μ. 10 – σελ. 385, μ. 7). Επιπλέον η εξαιρετικά απλή μελωδία του Δόγη, μη περιέχοντας παράλληλες φράσεις, κατά τα πρότυπα της Γαλλικής Αισθητικής[2871], είναι που δίδει το έναυσμα για το σύνηθες concertato, όμως είναι και αυτή που ακούγεται κατά τη στιγμή όπου ο Simone, *ακουμπώντας εκ νέου τα χέρια του στα κεφάλια των νεονύμφων*, παραδίδει το πνεύμα του στα χέρια του Δημιουργού, προφέροντας το όνομα της κόρης του και της γυναίκας του: *Maria!!!* (σελ. 399, μ. 5-10). Είναι το όνομα εκείνο που «αποβαίνει τόσο ευλογία της ζωής, όσο και χαιρετισμός προς τον θάνατο, ένα πάντρεμα Γης και Ουρανού, καθώς ο Simon ανέρχεται προς τη Μαρία που έχασε μια ζωή πριν, συμμετέχοντας στην ακτινοβόλο αγάπη του Θεού με εκείνη που είχε συμβάλλει ώστε να έλθει στον κόσμο. Στρεφόμενος για άλλη μια φορά προς τη θάλασσα ο Simon ξαναγεννιέται, η ζωή του γίνεται ένας πλήρης κύκλος, καθώς επιστρέφει στη Maria του και στην αθωότητα του χαμένου παραδείσου»[2872].

4.2.4. *AIDA*

Atto Terzo. Introduzione, Preghiera-Coro
G. Ricordi, n.d.[1913] (P.R. 153)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_III_(full_score).pdf.

Με εντελώς ξεχωριστό τρόπο προβάλλεται ο ιερός χαρακτήρας της ερωτικής σχέσης σε συνάρτηση με το τελετουργικό της γαμήλιας τελετής στη συγκεκριμένη όπερα, ο οποίος μάλιστα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εξ επόψεως μουσικής επεξεργασίας, καθώς η προετοιμασία της κόρης του Βασιλιά της Αιγύπτου Αμνέριδος με τον γενναίο ηγέτη του Αιγυπτιακού στρατού και νικητή του πολέμου ενάντια στους Αιθίοπες εισβολείς Radames προσλαμβάνει διαστάσεις μιας ολόκληρης Σκηνής στην αρχή της Γ΄ Πράξης της όπερας.

Σύμφωνα με το λιμπρέττο, η Σκηνή διαδραματίζεται «στις γεμάτες από φοίνικες όχθες του Νείλου. Είναι νύχτα, και το φεγγάρι λάμπει. Στην κορυφή ενός βράχου, μισοκρυμμένος από τα δέντρα, βρίσκεται ο ναός της Ίσιδος»[2873]. Η παραπάνω περιγραφή εμπνέει στον συνθέτη «μερικές από τις πλέον ένδοξες σελίδες» σ' όλο το φάσμα της δημιουργίας του[2874]. Πρόκειται σαφώς για ένα εξαίσιο δείγμα «μινιμαλιστικής» γραφής, καθώς τα δεκαέξι μέτρα ορχηστρικής εισαγωγής, δομημένα από «έναν και μόνο φθόγγο, ένα Σολ», αποδιδόμενο από «ένα πολύπλοκο μείγμα ορχηστρικών ήχων»[2875], αποδεικνύονται «μαγικά ως προς το ότι υποβάλλουν την αίσθηση μιας ζεστής, λαμπερής φεγγαρόλουστης νύχτας στις όχθες του ποταμού»[2876].

Κατά τον Osborne, η συγκεκριμένη ατμόσφαιρα «δημιουργείται από θροΐζοντα έγχορδα, τα βιολιά με sordina να παίζουν πολύ απαλά staccato εκτεταμένες οκτάβες κι ένα solo φλάουτο χρησιμοποιούμενο με την απλότητα που προσήκει σε μια ιδιοφυΐα»[2877]. Όμοια ο Budden θεωρεί πως το πολύχρωμο αυτό μουσικό υπόβαθρο «διαμορφώνεται από τον φθόγγο Σολ, αποδιδόμενο μέσα από μια ποικιλία τρόπων και

[2871] Giger, *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 176.
[2872] G. & R. Edwards, ό.π., σελ. 117.
[2873] Newman, ό.π., σελ. 133.
[2874] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389.
[2875] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 210.
[2876] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389.
[2877] Αυτόθι.

ηχοχρωμάτων από τα βιολιά και τις βιόλες με sordina και τα τσέλλα χωρίς sordina»[2878]. Ειδικότερα, η αυλαία ανοίγει με τις διαδοχικές οκτάβες του παραπάνω φθόγγου (*Σολ*^{2}-*Σολ*^{5}), αποδιδόμενες *staccato* με εναλλάξ *ανιόντα* και *κατιόντα δέκατα έκτα* από τα πρώτα βιολιά *con sordina*, ενώ από το 3^{ο} μέτρο ο συγκεκριμένος φθόγγος αποδίδεται από τις βιόλες, επίσης *con sordina*, αλλά *pizzicato*, σε κίνηση με *ανιόντα όγδοα* και σε λιγότερες οκτάβες (*Σολ*^{2}-*Σολ*^{4}). Ιδιαίτερα σημαντική για τη δημιουργία ατμόσφαιρας ωστόσο θεωρείται και η απόδοση του ιδίου φθόγγου με τη μορφή ισοκράτη ως (*τεχνικού*) *αρμονικού* από τα διηρημένα (*divisi*) τσέλλα[2879].

Κατά τον Budden η αίσθηση που δημιουργείται από την παραπάνω πρωτόγνωρη στο έργο του συνθέτη ορχηστρική επεξεργασία είναι αυτή της απόλυτης γαλήνης και ηρεμίας, «όπως αυτή μιας τροπικής νύχτας»[2880]. Ο μελετητής επισημαίνει μάλιστα πως αυτή η αίσθηση παραμένει ακόμη κι όταν το παραπάνω ηχητικό πλαίσιο διευρύνεται με την προσθήκη και άλλων φθόγγων, όπως αυτού της υπερκείμενης (*ανοιχτής*) 5^{ης} (Ρε) στο 3^{ο} μέτρο στο τρέμολο από τα δεύτερα βιολιά και στη συνέχεια (5^{ο} μέτρο) από την *κυκλική κίνηση* του φλάουτου, ή του Μι «στο τρέμολο των δεύτερων βιολιών» και ταυτόχρονα «με έναν τρίλλο, ακολουθούμενο από μια arabesque στο φλάουτο», αλλά και με την εναλλαγή Σι ύφεση με Σι «στα πλαίσια μιας γρήγορα επαναλαμβανόμενης φιγούρας, της οποίας η μονοτονία και η εμφανής ανακολουθία ανακαλεί το σόλο του φλάουτου στο "Beni Mora" του Holst, αυξάνοντας έτσι τις πιθανότητες ο Verdi, όπως και ο Holst, να έχει εμπνευστεί έστω για μια φορά από μια αυθεντική Αραβική παραδοσιακή μελωδία»[2881] (Ricordi, σελ. 265-266).

Ανάλογα συμβάλλει στο συντελούμενο εφφέ και «μια εκτός σκηνής χορωδία»[2882]: πρόκειται για τους ιερείς και τις ιέρειες, που «ένδοθεν του ναού», με ένα χορωδιακό με απαλή μελωδική κίνηση, εξυμνούν «την Ίσιδα, "Αθάνατη Μητέρα και Σύζυγο του Όσιρι, τη θεά που εμφυτεύει την άδολη αγάπη στις καρδιές των ανθρώπων"»[2883] (Ricordi, σελ. 267):

O tu che sei d' Osiride

Madre immortale e sposa,

Diva che i casti palpiti

Desti agli umani in cor,

Soccorri a noi, pietosa,

Madre d' immenso amor.

[2878] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 234.

[2879] Σε επιστολή του προς τον G. Ricordi με ημερομηνία 14 Αυγούστου 1871 ο συνθέτης, σημειώνοντας το πραγματικό τονικό ύψος που ήθελε ν΄ακούσει από τα συγκεκριμένα όργανα, τον προέτρεπε ν' απευθυνθεί «σε κάποιον τσελλίστα» και να τον ρωτήσει αν οι νότες που είχε γράψει ανταποκρίνονταν σ' εκείνες που πραγματικά ήθελε («Verdi to Giulio Ricordi», στο: Hans Busch [επιμ.], *Verdi' s Aida*…, ό.π., σελ. 203). Σε απάντησή του δύο ημέρες αργότερα ο Eugenio Tornaghi, υποδιευθυντής και γραμματέας του Οίκου Ricordi, επικαλούμενος την άποψη του Καθηγητή Βιολοντσελλίστα Mazenco, πληροφορούσε τον συνθέτη αναφορικά με τον τρόπο γραφής στην παρτιτούρα «προκειμένου να έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα» («Eugenio Tornaghi to Verdi, Μιλάνο, 16 Αυγούστου 1871», αυτόθι, σελ. 203-204).

[2880] *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 234.

[2881] Αυτόθι.

[2882] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 210.

[2883] Newman, ό.π., σελ. 133.

Αναφερόμενος ο J. Budden στη μουσική επεξεργασία του συγκεκριμένου ύμνου επισημαίνει, πέρα από την απόδοσή του σε unisono, και την απουσία σε αυτόν – όπως και στο πρελούδιο «από το οποίο αναδύεται» – ενός συγκεκριμένου θέματος. Δεν παραλείπει να αναφερθεί ωστόσο και «στην ταλάντωση μεταξύ Σι και Σι ύφεση», χάρη στην οποία δίδεται η εντύπωση *διτονικότητας*, «με την ανδρική χορωδία να τραγουδάει στη Μι ελάσσονα, τις ιέρειες ν' απαντούν στη Σολ ελάσσονα, ενώ τα τσέλλα να εξακολουθούν να συμμετέχουν με τα κρατημένα Σολ». Κατά τον συγγραφέα, «η όλη ενότητα με τα τριάντα τέσσερα μέτρα παρουσιάζει τον Verdi να εκτείνεται πολύ πέραν των ορίων του παραδοσιακού τρόπου σύνθεσης τόσο στην Ιταλία, όσο και εκτός αυτής», ενώ για «μια παρόμοια μείξη» *αχρονικότητας με μουσική κίνηση* ο συγγραφέας παραπέμπει «στα πρώτα μέτρα του *Rheingold*»[2884].

Ειδικότερα και όσον αφορά στην προέλευση της μελωδίας των Ιερειών ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχετική αφήγηση του καθηγητή Stefano Sivelli όπως αυτή καταγράφεται σε άρθρο του με τίτλο «L' origine d' un motivo dell' *Aida*», που δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *L' Italia* (Μιλάνο, 14 Ιανουαρίου 1941) με ανατύπωση στο *La Giovane Montagna* (Parma, XLII, 1: 15 Ιανουαρίου 1941) και αργότερα σε αναδημοσίευση από τον V. Marchi («Un' invocazione dell' Aida», *Aurea Parma*, XLIV, 2: Απρίλιος-Ιούνιος 1960, σελ. 101-2). Σύμφωνα με τον Marcello Conati, πρόκειται για μια «ανέκδοτη» αφήγηση προερχόμενη «από αυτόπτη μάρτυρα», και ως εκ τούτου, «αν και σχετικά πρόσφατη, είναι όχι λιγότερο αξιόπιστη», ή, καλύτερα, «είναι σίγουρα η πλέον αξιόπιστη απ' όλες τις ποικίλες γνωστές σ' εμάς εκδοχές αναφορικά με ζητήματα σχετικά με τις τοπικές πηγές ποικίλων Αιγυπτιακών θεμάτων από την *Aida*»[2885].

Ως χρόνος που έλαβε χώρα το περιστατικό που αφηγείται στο άρθρο του ο Sivelli φέρεται να είναι, «το φθινόπωρο του 1869, όταν ο Verdi δεν είχε ακόμη κατά νουν την Aida». (Κατά τον Conati ωστόσο, «είναι πολύ πιθανότερο το επεισόδιο να έλαβε χώρα το φθινόπωρο ή αργά το καλοκαίρι του 1870, όταν ο Verdi ήδη εργαζόταν στην Aida», και αυτό, διότι «αφού το επεισόδιο που διηγείται ο Sivelli αναφέρεται σε μια μελωδία από την τρίτη πράξη της *Aida*, θα ήταν καλό να υπενθυμίσουμε ότι η σύνθεση αυτής της πράξης άρχισε μόλις στο τέλος του Σεπτεμβρίου του 1870, όπως αποκαλύπτουν δύο γράμματα από τον Verdi προς τον Ghislanzoni με ημερομηνίες 28 και 30 Σεπτεμβρίου»)[2886].

Σύμφωνα με την αφήγηση του Sivelli, «ο οποίος έπαιζε στην ορχήστρα στις πρώτες παραστάσεις της Aida στο Κάιρο και στην Πάρμα», πρόκειται για ένα περιστατικό που έλαβε χώρα στην Πάρμα «ένα κρύο, γκρίζο απόγευμα» και σε κατάστημα πώλησης

[2884] Budden, σελ. 234-235. Αναφερόμενος εξάλλου ο συνθέτης σε επιστολή του προς τον Giulio Ricordi (12 Αυγούστου 1871) σε κάποια πιθανή πρότερη εκδοχή της παρούσης Εισαγωγής, κάνει λόγο για αντικατάσταση από μέρους του «ενός χορωδιακού και μιας *ρομάντσας* για την Aida για τετράφωνη χορωδία και επεξεργασμένη στο στυλ Palestrina», που, όπως αναφέρει, θα μπορούσε να του είχε προσφέρει ένα «bravo» από τους μεγαλόσχημους και χάρη στο οποίο θα μπορούσε να ελπίζει «σε μια θέση ως κοντραπουνκτίστας σε κάποια παλιά ακαδημία». Συνεχίζοντας ωστόσο εκφράζει τους ενδοιασμούς του σχετικά με τη δυνατότητα επιβολής του Palestrina «στην αρμονία της Αιγυπτιακής μουσικής», θεωρώντας πως *αυτή είναι η μοίρα του!* και χαρακτηρίζοντας εαυτόν όχι ως «επιστήμονα στη μουσική» («Επιστολή του Verdi προς τον Giulio Ricordi, Τορίνο, 12 Αυγούστου 1871», στο: Hans Busch [επιμ.], *Verdi' s Aida…*, ό.π., σελ. 202).

[2885] «The Origin of a Theme from *Aida*», στο: Marcello Conati (επιμ.), *Encounters with Verdi*, ό.π., σελ. 83.

[2886] Αυτόθι, σελ. 86.

πηλίνων σκευών, ευρισκόμενο στη Via Farini «(τότε Strada dei Genovesi)», όπου ο εκεί ευρισκόμενος αφηγητής συνομιλούσε «με τον ιδιοκτήτη του καταστήματος, τον Chiarrèn, έναν καλόκαρδο τύπο της παλιάς Πάρμας». Ο διάλογος μεταξύ των δύο ανδρών «διεκόπη από την είσοδο ενός ψηλού ευγενικού κυρίου», στο πρόσωπο του οποίου ο Sivelli ανεγνώρισε «τον ήδη διάσημο και αγαπητό στον λαό της Ιταλίας Maestro». Σύμφωνα πάντα με την αφήγηση, ο Verdi, συνοδευόμενος από την Giuseppina, «άρχισε να εξετάζει λεπτομερώς τα διάφορα είδη μπωλ», που «πρόθυμα του είχε δείξει ο Chiarrèn», ενώ «έξω στο δρόμο επικρατούσε η συνηθισμένη ησυχία», και το μόνο που «μπορούσε κάπου-κάπου ν' ακουστεί… ήταν η μοναχική, αδύνατη και ρυθμική φωνή» του Paita, «πολυαγαπημένου εμπόρου μαγειρεμένων αχλαδιών, ο οποίος πωλούσε τα σκευάσματά του με τη συνοδεία μιας ρυθμικής επωδού: "Boièǹt i pèr còtt, boièèèǹt!"».

Καθώς το τραγούδι του συμπαθούς μικροπωλητή ακουγόταν όλο και πιο κοντά και με ακόμη μεγαλύτερη ευκρίνεια, συνεχίζει ο Sivelli, και η φωνή του, «τώρα καθαρή και δυνατή, ακουγόταν σαν καμπάνα στην ησυχία του δρόμου, […] το πρόσωπο του Verdi ξαφνικά φωτίστηκε με μια από εκείνες τις λάμψεις που συχνά φλόγιζαν τα μάτια του, παράτησε τα μπωλ, την σύζυγό του και τον Chiarrèn, πήρε από την τσέπη του γιλέκου του ένα μικρό σημειωματάριο, έτρεξε προς την πόρτα του καταστήματος και έτρεξε προς τον γέροντα Paita, που ακόμη παρακαλούσε τον κόσμο ν' αγοράσει τα μαγειρευτά φρούτα του. Ο Verdi σχεδίασε πρόχειρα λίγες γραμμές στο σημειωματάριό του, γύρισε χαρούμενος στο ταμείο και αποδέχτηκε χωρίς συζήτηση την έμπειρη επιλογή μπωλ της αγγελικής συζύγου του».

«Δύο χρόνια αργότερα», συνεχίζει ο Sivelli, «κάνοντας για πρώτη φορά πρόβα την παρτιτούρα της *Aida* στο θέατρο του Χεδίβη στο Κάιρο, […], στην αρχή της Γ΄ Πράξης» και με όλους τους μουσικούς της ορχήστρας «να αισθάνονται απερίγραπτα εκστασιασμένοι από αυτό το υπέροχο αριστούργημα, ένιωσα *να* ταράζομαι από μια γνωστή μελωδία. Ήταν η στιγμή όπου, τη λαμπερή φεγγαρόλουστη νύχτα, από τον ναό της Ίσιδος υψώνεται η επίκληση των ιερειών στις όχθες του Νείλου […]. Το μυστικιστικό, μελαγχολικό θέμα της προσευχής της γυναικείας χορωδίας» δεν ήταν άγνωστο στον Sivelli˙ στην προσπάθειά του δε να θυμηθεί *πότε και πού το είχε ακούσει*, «ανάμεσα στις μεγαλειώδεις αρμονίες που αναδύονταν από το πολυτελές Αιγυπτιακό θεάτρο», του φάνηκε πως άκουγε «την τενόρα φωνή του πραματευτή Paita να επαναλαμβάνει το refrain του. Τα έγχορδα επανέλαβαν απαλά την προσευχή προς την Θεά», και ενώπιόν του ξεπρόβαλε ξεκάθαρα η εικόνα εκείνου του μακρινού φθινοπωρινού πρωινού, «όταν ο Giuseppe Verdi άκουσε τη φωνή από το δρόμο, άφησε τα μπωλ στο ταμείο του Chiarrèn και σημείωσε βιαστικά στο σημειωματάριό του: «το ρεφραίν του δικού μας Paita είχε καταγραφεί από τον διαπρεπή Μαέστρο μας και από τότε κατέστη αθάνατο μέσα στο μεγαλειώδες αριστούργημα»[2887].

Με την ολοκλήρωση της προσευχής, «τις όχθες προσεγγίζει μια βάρκα, απ' όπου αποβιβάζονται η Άμνερις, ο Ράμφις, μερικές γυναίκες που φέρουν πέπλο, και φρουροί»[2888]. Καθώς είναι η παραμονή του γάμου της Αμνέριδος με τον Radames, «ο Ράμφις προτρέπει την πριγκίπισσα να περάσει τη νύχτα της προσευχομένη στο

[2887] Αυτόθι, σελ. 86-89. Εκ παραδρομής ωστόσο ο Sivelli, αντί να παραθέσει στην παραπάνω αφήγησή του το κείμενο που τραγουδούν οι ιέρειες, «παραθέτει εκείνο που τραγουδούν οι ιερείς» (αυτ., σελ. 86).
[2888] Newman, ό.π., σελ. 133.

ναό»,[2889] ζητώντας «την εύνοια της θεάς που γνωρίζει όλα τα μυστικά της ανθρώπινης ψυχής»[2890]:

Vieni d' Iside al tempio: alla vigilia

Delle tue nozze, invoca

Della Diva il favore. Iside legge

Dei mortali nel core; ogni mistero

Degli umani a lei è noto.

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Budden, έπειτα από το έως τώρα αυστηρό ύφος που διέκρινε τους λόγους και τις παρεμβάσεις του Αρχιερέα, «τα λόγια του αυτά έχουν μια ανθρώπινη ζεστασιά, αποδιδόμενη με την όμορφη μελωδική γραμμή ενός αριόζο με την υποστήριξη των εγχόρδων»[2891] (Ricordi, σελ. 268-269, μ. 1). Αν όμως οι προτροπές του Αρχιερέα προς την μελλόνυμφη Αμνέριδα είναι το μοναδικό σημείο στην όπερα όπου αυτός συμπεριφέρεται ως πραγματικός εκπρόσωπος των θεών επί της γης και όχι ως φορέας εξουσίας, ακόμη πιο συγκινητική είναι η «απάντηση» της νεαρής πριγκίπισσας. Νιώθοντας την ψυχή της να πάλλεται από αγάπη για τον ένδοξο στρατηγό, κυριευμένη από τον έρωτά της γ' αυτόν, αλλά και πιστεύοντας πως η ευόδωση της ερωτικής της σχέσης δεν είναι παρά αποτέλεσμα της θείας βοηθείας, είναι πρόθυμη να περάσει όλη τη νύχτα προσευχομένη στην Ίσιδα, δηλώνοντας απερίφραστα στον ιερό χώρο του ναού και λίγο πριν τη γαμήλια τελετή, τον υπέρτατο ιερό χαρακτήρα της ερωτικής της σχέσης:

Sì; io pregherò che Radamès mi doni

Tutto il suo cor, come il mio cor a lui

Sacro è per sempre.

Η αγνότητα και η ειλικρίνεια των συναισθημάτων της ηρωίδας, αλλά και η πραΰτητα που αναδύεται από την απάντησή της αυτή απηχούνται με τον πλέον πειστικό τρόπο σε μια σύντομη, απέριττη μελωδική φράση, ένα εκφραστικότατο *cantabile* με το οποίο αποδίδονται οι παραπάνω στίχοι. Ο J. Budden εξαίρει την ασύγκριτη απλότητα καθώς και τον λιτό χαρακτήρα της συγκεκριμένης φράσης, της οποίας όμως η εκφραστική δύναμη είναι, κατ' αυτόν, τέτοια, που κάλλιστα η ηρωίδα θα μπορούσε «να κλέψει τη συμπάθεια του κοινού για την ερωτική της αντίζηλη, παρά τη δική της μεγαλόπρεπη σκηνή που έπεται»[2892].

Τη μελωδικότητα της φράσης εξαίρει ανάλογα και ο C. Osborne, θεωρώντας αυτήν ως «εξαιρετικά απλή για ν' αναλυθεί», επισημαίνοντας όμως πως «κάποιος θα πρέπει να μη διέθετε ούτε επ' ελάχιστον την αίσθηση του ήχου για να μη συγκλονιστεί από την εκφραστική της ομορφιά». Περαιτέρω ο μελετητής θεωρεί, όπως και ο Budden, πως «με τις πέντε αυτές νότες», που αποτελούν το βασικό μοτίβο της φράσης, «ο Verdi εξασφάλισε τη συμπάθειά μας για την Αμνέριδα»[2893].

[2889] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 235.
[2890] Newman, ό.π., σελ. 133.
[2891] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 235.
[2892] Αυτόθι.
[2893] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 389-390.

Ανάλογου ενδιαφέροντος και η σχετική αναφορά του D. Hussey, ο οποίος θεωρεί πως «σε αυτές τις δύο γραμμές» που απαρτίζουν την απάντηση της Αμνέριδος «ο Verdi αποκαλύπτει, για μια και μοναδική φορά, αλλά με τέτοια πληρότητα ώστε να μην έχουμε ανάγκη άλλης επιβεβαίωσης, τη γυναικεία τρυφερότητα που ενυπάρχει στο βάθος αυτής της σκληρής κα παθιασμένης φύσης». Κατ' αυτόν, «ακόμη και στα ύστερα έργα της Βερντιανής δραματουργίας, δεν υπάρχει καλύτερο δείγμα πλήρους φράσης, που με μια κίνηση προσδιορίζει χαρακτήρα και κατάσταση γοητεύοντας ταυτόχρονα την ακοή μας με την ομορφιά της»[2894].

Η Σκηνή ολοκληρώνεται με μια ταυτόχρονη επανάληψη των «στοιχείων» της αρχικής ενότητας: τα βιολιά και οι βιόλες θροΐζουν, οι ιερείς και οι ιέρειες ψάλλουν, ενώ ένας εκτενής τρίλλος στο φλάουτο πάνω από αμφότερα οδηγεί τη διαδοχή σ' ένα τέλος» (Ricordi, σελ. 269-270).

4.3. Η θρησκευτική πίστη ως *εμπόδιο* στην πραγμάτωση της ερωτικής σχέσης. Η άρση του αδιεξόδου μέσα από την *αυθυπέρβαση* και την αναγνώριση του έρωτα ως *αληθινής θρησκείας*.

4.3.1. *I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATTA*

Atto Terzo. Scena e Duetto Giselda e Oronte
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_III_(orch._score).pdf

Τα δραματικά γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο τέλος της Β΄ Πράξης των *Λομβαρδών* και κυρίως η πλήρης αποδοκιμασία και καταδίκη του θρησκευτικού μένους και των αποτρόπαιων πράξεων των Σταυροφόρων από την ίδια την κόρη του ηγέτη τους είναι ταυτόχρονα η αφορμή προκειμένου οι δυο ερωτευμένοι νέοι, ο *μουσουλμάνος* γιος του διοικητή της Αντιόχειας Oronte και η *χριστιανή* Giselda, να προσεγγίσουν αλλήλους, καταρρίπτοντας όσα εμπόδια ορθώνονταν μέχρι τώρα ανάμεσά τους. Η τυφλή αιματηρή επίθεση των Σταυροφόρων στο χαρέμι πλήγωσαν βαριά όχι μόνο τους αθώους Μουσουλμάνους, αλλά και την βαθειά ανθρώπινη, ευγενική ψυχή της Giselda. Η κόρη του Λομβαρδού ηγέτη των Σταυροφόρων ωστόσο, δεν αρκείται σε ένα απλό ξέσπασμα οργής ενάντια στη θρησκευτική μισαλλοδοξία. Αν και θεωρεί τον Oronte νεκρό, έχει συνειδητοποιήσει πλέον πως η στιγμή της υπέρβασης του *εγώ* και της αναζήτησης της πληρότητας της ύπαρξης μέσα από τον έρωτα έχει φτάσει τώρα και για την ίδια. Η «επιτυχής» έκβαση της επίθεσης των Σταυροφόρων στο χαρέμι της Αντιόχειας ήταν ουσιαστικά η αφορμή προκειμένου ν' αποκτήσει την πολυπόθητη ελευθερία της˙ όμως, χωρίς την παρουσία του αγαπημένου της, αυτή η ελευθερία στερείται νοήματος. Όμοια, ελάχιστη απήχηση φαίνεται πως είχαν στην ψυχή της οι ευφρόσυνες φωνές του μόλις πριν λιτανεύοντος πλήθους στις παρυφές της Ιερουσαλήμ (βλ. άνωθι, σελ. 191-195). Ο λιμπρεττίστας για άλλη μια φορά επιχειρεί να παραλληλίσει την πορεία των δύο ερωτευμένων νέων: τώρα είναι πλέον φανερό ότι, όπως και τον Oronte στην αρχή της προηγούμενης Πράξης (βλ. άνωθι, σελ. 267-269 και κάτωθι, σελ. 769 κ.ε.), όμοια τώρα και την *χριστιανή* Giselda αφήνουν παγερά αδιάφορη οι φωνές του θρησκευόμενου πλήθους.

[2894] Ό.π., σελ. 194-195.

Η τοποθέτηση από τον λιμπρεττίστα *της φυγής της Giselda από την σκηνή του πατέρα της*[2895] στον απόηχο των ιαχών των Σταυροφόρων, θεωρούμε ότι προσδίδει ξεχωριστή σημειολογία στα δρώμενα: η παραπάνω πράξη της σημαίνει κατ' αρχάς την απόρριψη από μέρους της μιας *ελευθερίας* που απλά είναι φυσικό επακόλουθο της φυσικής αλλά και της θρησκευτικής της καταγωγής. Η μέχρι πριν από λίγο σκλάβα του χαρεμιού δεν απολαύει τώρα την ελευθερία της απλά και μόνο επειδή τυγχάνει κόρη του χριστιανού ηγέτη των Σταυροφόρων. Εκ δευτέρου η αποδοχή μιας τέτοιας «ελευθερίας» δεν μπορεί παρά να σημαίνει εμμέσως πλην σαφώς και κατάφαση των αποτρόπαιων βιαιοτήτων, που και η ίδια λίγο πριν ακούστηκε να καταδικάζει. Ευθέως, λοιπόν, αποκλείει κάθε συμβιβασμό με κατεστημένες νοοτροπίες και, μη μπορώντας να πραγματώσει το γεγονός της ελευθερίας της ως αυθεντικής σχέσης, ολοκληρωτικής προσφοράς στον «άλλον», αφού θεωρεί πως ο αγαπημένος της έχει χαθεί, προτιμά τουλάχιστον να διακόψει κάθε δεσμό με πρόσωπα και καταστάσεις που θα αντέκειντο σε αυτήν τη σχέση.

Είναι πλέον ολοφάνερο πως η ηρωίδα ζει την δική της προοπτική μιας *ανόδου στον ουρανό*, όμοιας με εκείνην που περιέγραφε λίγο πριν ο Oronte (βλ. κάτωθι, σελ. 802-805). Πολύ εύστοχα ο λιμπρεττίστας θέλει τους δυο νέους να συναντώνται ακριβώς τη στιγμή που πραγματοποιείται η *έξοδος* της Giselda από την πραγματικότητα στην οποία ζούσε εγκλωβισμένη. Από το σημείο αυτό αρχίζει και η κοινή, πια, πορεία των δυο ηρώων.

Όπως αναφέρει και ο R. Parker, «η απόφαση των δύο εραστών να δραπετεύσουν από κοινού αποδίδεται στα πλαίσια ενός παραδοσιακού ντουέττου σε τέσσερα μέρη, που είναι αξιοσημείωτο για το δεύτερο από αυτά»[2896]: πρόκειται για ένα *andantino*, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η «γαμήλια τελετή» των δυο ερωτευμένων. Τα δύο τετράστιχα που το απαρτίζουν δεν περιέχουν τετριμμένες εκφράσεις μιας απροσδιόριστης ερωτικής αφοσίωσης, παρά είναι μεστά από λόγια βγαλμένα μέσα από την προσωπική εμπειρία μιας *αυθυπέρβασης*. Οι δυο νέοι, σα να διαισθάνονται ότι πρόκειται για τη μια και μοναδική φορά που μπορούν να ζήσουν τον έρωτά τους, απαρνιούνται με παρρησία ό,τι μέχρι τώρα προσδιόριζε την ύπαρξή τους, ενώ η «εξομολόγηση» εκάστου επισφραγίζεται από μια σύντομη φράση «θρησκευτικού» χαρακτήρα, ενδεικτική ωστόσο μιας ειλικρινούς και ανυστερόβουλης συνείδησης.

Προσβλέποντας και πάλι στην ιερότητα της ψυχής της μητέρας της, η Giselda νιώθει για άλλη μια φορά την ανάγκη, όπως και στην άριά της στην προηγούμενη Πράξη, να αποτανθεί προσευχομένη σε αυτήν. Όμως τώρα, βιώνοντας την πληρότητα της ερωτικής της σχέσης, αισθάνεται απαλλαγμένη από ενοχές. Η διαφορετική θρησκευτική πίστη του αγαπημένου της δεν την εμποδίζει πια να χαρακτηρίζει την εμπειρία της αυτήν ως *θεϊκή μαγεία* (*divino incanto*). Δεν έχει καταφέρει ακόμη ωστόσο ν' απαλλαγεί πλήρως από τα «φαντάσματα» του παρελθόντος: θεωρώντας και τώρα ότι παραβαίνει την κοινωνική – θρησκευτική «νομιμότητα» του περιβάλλοντός της, σπεύδει να ζητήσει τη συγχώρηση της μητέρας της για τα όσα πράττει˙ όμως την ίδια στιγμή ομολογεί την ασύγκριτη υπεροχή, τη λυτρωτική δύναμη των όσων βιώνει δίπλα στον αγαπημένο της, σε σχέση με οποιαδήποτε εγκόσμια συμβατικότητα:

Madre, perdona! Un anima

Redime un tanto amor.

[2895] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., Vol. 1, σελ. 129.
[2896] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 70.

Αναφερόμενος ο A. Basevi στη μουσική του συγκεκριμένου μέρους, κάνει λόγο για «μια γλυκειά μελωδία, συνοδευομένη απαλά από ένα τριπλό σχήμα». Χαρακτηρίζοντας περαιτέρω ο μελετητής ως «πλούσιο» τον αρμονικό διάκοσμο της συγκεκριμένης μελωδίας, αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η πρώτη τετράμετρη φράση της περιλαμβάνει έντεκα μεταβολές της αρμονίας, χωρίς να δημιουργείται η παραμικρή ασάφεια»[2897].

Χωρίς να διαφοροποιείται από την αγαπημένη του ο Oronte, σπεύδει με παρόμοιο τρόπο να απαρνηθεί τα πάντα για χάρη της. Γι' αυτόν όμως πιθανόν η παρούσα στιγμή να έχει και μια ξεχωριστή σημασία. Για τον νεαρό Μουσουλμάνο πρίγκιπα είναι η στιγμή να πραγματοποιήσει την επιθυμία που είχε εκφράσει στη μητέρα του στην προηγούμενη Πράξη, ασπαζόμενος ανεπιφύλακτα τη θρησκευτική πίστη της αγαπημένης του:

Lo stesso Dio che veneri

Avrà mie preci ancor!

Η δημιουργία από τον συνθέτη στο συγκεκριμένο *andantino* μιας και της αυτής μελωδικής γραμμής για αμφότερους τους ήρωες απηχεί ανάλογα την ταύτιση όχι απλά των συναισθημάτων τους, αλλά και αυτών των υπάρξεών τους, πολύ περισσότερο που την εν λόγω μελωδία χαρακτηρίζει και μια βαθειά λυρική διάθεση. Κατά τον Basevi, ο συνθέτης ακολουθεί εν προκειμένω «τη μορφή του παλαιού ντουέττου, που είχε απαρνηθεί σε άλλα κομμάτια ως τώρα»˙ μια επιλογή που κατ'αυτόν, *δεν θα πρέπει ν' απορριφθεί*, καθότι «οι ήρωες διακατέχονται από τα ίδια συναισθήματα»[2898]. Παράλληλα, η κατάληξη του μέρους «με το *fil di voce* της Giselda σ' ένα ψηλό Σι ύφεση» ακούγεται από τον Osborne ως «δοκιμή για μια παρόμοια στιγμή στο "Libera Me" του Requiem»[2899].

Σε ανάλογη κατεύθυνση και η συμμετοχή της ορχήστρας, με τη λιτή συνοδεία από μόνη «την άρπα με το pizzicato από τα τσέλλα και τα μπάσσα»[2900], ενώ οι απαλές συγχορδίες των ξυλίνων πνευστών, αποδίδοντας για άλλη μια φορά τη γνωστή «φιγούρα του θανάτου» σε ρυθμό *διπλού ιάμβου*, μοιάζουν να προαναγγέλλουν τον επερχόμενο θάνατο του ήρωα[2901] (Kalmus, σελ. 26-39).

Jérusalem

Acte deux. Duo. Gaston, Hélène
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Η ίδια πρόκληση για «θρησκευτική» (και όχι μόνο) αυθυπέρβαση χάριν της ολοκλήρωσης της ερωτικής σχέσης τίθεται αντίστοιχα στην Hélène και στον Gaston, κατά την επίσης απρόσμενη συνάντησή τους στο παλάτι της Ραμάλα, στη 2η Σκηνή της Β΄ Πράξης στην αναθεωρημένη εκδοχή των *Λομβαρδών*. Όπως ήδη γνωρίζουμε από το Finale της Α΄ Πράξης της εν λόγω εκδοχής, «ο Gaston πρέπει να υποστεί όλες τις δυστυχίες του Pagano», χωρίς όμως να μπορεί «κατά κανέναν τρόπο να δικαιολογήσει τον εξοστρακισμό του […]. Έχοντας αφιχθεί στην Παλαιστίνη, σύντομα

[2897] Ό.π., σελ. 38.
[2898] Ό.π., σελ. 38.
[2899] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 69. Βλ. και D. Rosen, *Verdi:Requiem*, ό.π., σελ. 67-68.
[2900] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., Vol. 1, σελ. 129.
[2901] F. Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 186

συλλαμβάνεται και φυλακίζεται από τον Εμίρη της Ραμάλα»[2902]. Παράλληλα ωστόσο η Hélène, η οποία πιστεύει πως ο Gaston είναι νεκρός, «όταν φτάνει στην Παλαιστίνη με τον πατέρα της, μαθαίνει περιχαρής από τον Raymond πως ο Gaston είναι εν ζωή, αν και φυλακισμένος από τον Εμίρη της Ραμάλα. […]». Όπως θα ήταν αναμενόμενο, «η πρώτη της σκέψη είναι πώς να τον δει»˙ συνεπώς, «είναι περισσότερο από προφανές πως με σκοπό να το επιτύχει, καταφέρνει σκόπιμα να συλληφθεί από τον Εμίρη»[2903].

Κατά την απρόσμενη συνάντηση των δύο εραστών, το ζητούμενο και εδώ είναι η πρόκληση για αυθυπέρβαση χάριν της ολοκλήρωσης της αγαπητικής τους σχέσης. Η κοινή θρησκευτική τους πίστη αποκλείει εν προκειμένω την προσωπική αναμέτρηση σε αυτό το επίπεδο. Όμως ο δύσκολος δρόμος που έχουν να διανύσουν αν θέλουν να είναι ενωμένοι, με δεδομένο τον άδικο στιγματισμό του Gaston ως δολοφόνου και την εξορία από την πατρίδα του, φέρει τα δυο πρόσωπα σε θέση ανάλογη εκείνης του αντίστοιχου ζεύγους στο μέσον της Γ΄ Πράξης της αρχικής εκδοχής του έργου.

Στην παρούσα εκδοχή ωστόσο, οι θρησκευτικές αναφορές των δύο ερωτευμένων είναι έκδηλες από τις πρώτες στιγμές της συνάντησής τους. Ήδη στο Allegro με το οποίο αρχίζει το ντουέττο (*Tempo d' attacco*[2904], Escudier, σελ. 173-178, μ. 1-10) θα είναι η Hélène εκείνη που από την πλευρά της θα θεωρήσει τη διαφύλαξη του αγαπημένου της ως έργο του Θεού, αναγνωρίζοντάς Τον και ως αυτόν που «κατηύθυνε τα βήματά της» προς τον Gaston:

Oh ! Dieu t' a preserve,

et m' a vers toi guide.

Αντίστοιχα με τον Oronte ωστόσο, ο Gaston υπερβαίνει εαυτόν θέτοντας κατά μέρος τον πόθο του να συνευρίσκεται με την αγαπημένη του, προτρέποντας αυτήν να ακολουθήσει τον δικό της δρόμο, αφήνοντάς τον μόνο στη δυστυχία του. Την πραγμάτωση της υπέρβασής του αυτής εναποθέτει στα χέρια του Θεού, αλλά και στη δύναμη που θα αντλεί στη σκέψη και μόνο της αγάπης της Hélène:

Dieu me rend tout mon courage

s' il me garde ton amour.

Η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου στο συγκεκριμένο solo (*meno mosso*) του Gaston, πανομοιότυπη εκείνης στο αντίστοιχο «ερωτικό ντουέττο της Γ΄ Πράξης των *Λομβαρδών*»[2905], αλλά κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα[2906], θεωρούμε πως συνάδει περισσότερο με τα σημαινόμενα του παρόντος ποιητικού κειμένου, παρά με εκείνα της

[2902] Lewsey, ό.π., σελ. 225.
[2903] Αυτόθι, σελ. 253.
[2904] S. L Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 53.
[2905] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 354.
[2906] D. Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 21. Παραδόξως ο Budden αναφέρει πως «οι μελωδικές ιδέες» του παρόντος ντουέττου παρουσιάζονται «όλες αμετάβλητες» σε σχέση με εκείνες στο αντίστοιχο μέρος της πρώτης εκδοχής, «ακόμη κι εκείνες που είναι ενσωματωμένες στο recitativo», αναφέροντας την παραπάνω μεταφορά μόνο στο andante (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 354. Βλ. και κάτωθι, σελ. 729). Εύστοχα ωστόσο ο Kimbell, πέρα από τη μεταβολή του τονικού ύψους *και* στο παρόν *primo tempo*, κάνει λόγο και για «αλλαγές στη διανομή των φράσεων μεταξύ των φωνών», ως συνέπεια του *καινούριου δραματικού πλαισίου* στο κείμενο του λιμπρέττου («Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 21).

πρότερης εκδοχής: η επικράτηση της σχετικής μείζονος αντιστοιχεί τόσο στην ελπιδοφόρα προοπτική μιας αέναης, νοερής συνύπαρξης του ήρωα με την αγαπημένη του, μέσα από το ανεξίτηλο χάραγμα της εικόνας της στη μνήμη του, όσο και στην αναφορά του ήρωα στο Θεό ως θεμελιωτή αυτής της ελπίδας. Η ευχή του αυτή διατρανώνεται ακόμη περισσότερο κατά την επανάληψη του σχετικού τετράστιχου ταυτόχρονα με την οριστική επικράτηση της Μείζονος Τονικής, ενώ η φωνή του Gaston στους δυο τελευταίους στίχους ακούγεται μόνη και σε σαφώς δυναμικότερη περιοχή της φωνητικής του έκτασης, με την ορχήστρα να περιορίζεται στην απολύτως απαραίτητη αρμονική στήριξη (Escudier, σελ. 175, μ. 15 – σελ. 176, μ. 15).

Πολύ περισσότερο εμψυχώνει αυτόν η σταθερότητα των συναισθημάτων της αγαπημένης του, που παρά τις εκκλήσεις του να χωρίσουν οι δρόμοι τους, επιμένει στην απόφασή της, ταυτίζοντας τη ζωή της με την δική του. Αν για τον Oronte αυτό σήμαινε δύναμη μπροστά σε κάθε επίγεια δοκιμασία, για τον Γάλλο οπερατικό διάδοχό του σημαίνει την παρουσία αυτού του Θεού μέσα από την ύπαρξη του αγαπημένου προσώπου˙ πολύ περισσότερο όμως σημαίνει *εξύψωση αυτού του προσώπου υπεράνω και αυτών των αγγέλων*. Η αναφορά στα *ουράνια πνεύματα* γίνεται εδώ προκειμένου να δειχτεί ο υπέρτατος χαρακτήρας μιας πράξης αγάπης και αυταπάρνησης και όχι για να *απεικονιστεί* απλά το αγαπημένο πρόσωπο:

Dieu t' inspire un sacrifice

dont un ange serait jaloux.

Η εξύψωση αυτή της Hélène εντάσσεται μουσικά στο τμήμα εκείνο του ντουέττου, όπου ο διάλογος ανάμεσα στους δυο ερωτευμένους νέους συνοδεύεται από μια ορχηστρική μελωδία, λίγο πριν παιγμένη σε ελάσσονα τονικότητα και τώρα στην Μείζονα Τονική[2907]. Οι παραπάνω στίχοι ωστόσο διακρίνονται σαφώς και εξαίρονται, με την προσωρινή «παύση» της παραπάνω μελωδίας από την ορχήστρα – η οποία προσωρινά περιορίζεται στην απαραίτητη αρμονική υποστήριξη – και με την κυριαρχία της φωνής του ήρωα, ταυτόχρονα με ένα πέρασμα προς την περιοχή της Δεσπόζουσας (Escudier, σελ. 176, μ. 16 – σελ. 178, μ. 10).

Στο αργό μέρος του ντουέττου που ακολουθεί, η Hélène πραγματοποιεί την δική της υπέρβαση. Όπως επισημαίνει και ο Budden, «σε αντίθεση με την Giselda, δεν πρέπει να λυπάται έχοντας προδώσει την πίστη της […]»[2908]. Ως εκ τούτου από τους σχετικούς στίχους απουσιάζουν θρησκευτικές αναφορές. Δεν συμβαίνει το ίδιο όμως και με τον Gaston. Ικανοποιημένος και δικαιωμένος από την απόφαση της αγαπημένης του να τον ακολουθήσει πιστά, αδιαφορώντας για τις οποιεσδήποτε δυσκολίες, εμμέσως πλην σαφώς θεωρεί την ευτυχή έκβαση των πραγμάτων ως εκπλήρωση ενός θεϊκού σχεδίου για την προσωπική του λύτρωση, θεωρώντας παράλληλα εαυτόν ως συνεργό του Θεού για την πραγματοποίηση του σχεδίου αυτού. Είναι εμφανές πως και στην προκείμενη περίπτωση η ρήξη με το παρελθόν, το «σπάσιμο αλυσσίδων», θεωρείται απαραίτητη προϋπόθεση για την ένωση με το αγαπημένο πρόσωπο:

Quand, pour finir ma peine,

[2907] Η συγκεκριμένη επισήμανση του Budden (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 129) αφορά, ασφαλώς, στο αντίστοιχο ντουέττο της Γ΄ Πράξης των *Λομβαρδών*, παραθέτουμε όμως αυτήν, καθώς το παρόν ντουέττο ακολουθεί στο συγκεκριμένο σημείο ταυτόσημη εξέλιξη μ'εκείνο της πρότερης εκδοχής της όπερας.

[2908] Αυτόθι, σελ. 354.

Dieu m' a donné ton retour,

ah ! il veut que je rompe ta chaîne ;

ma vie est dans ton amour !

Με μόνες διαφορές τη μεταφορά, (και) κατά τον Budden, κατά έναν τόνο χαμηλότερα, την απουσία της άρπας και τις παραλείψεις των παρεμβάσεων της soprano[2909], το εν λόγω *andante* ακολουθεί την αυτή μελωδική και αρμονική ροή με το προαναφερθέν της πρότερης εκδοχής της όπερας. Κατά τον Lewsey ωστόσο, «η σκηνή διαθέτει εν προκειμένω αρκετά μεγαλύτερη δυναμική. Στους *Λομβαρδούς*, ο Oronte και η Giselda είναι και οι δύο αλλόφρονες, αποστερημένοι, αλλά ελεύθεροι. Στην *Jerusalem* (sic) αμφότεροι οι ήρωες είναι φυλακισμένοι. Κάθε σχέδιο για το μέλλον είναι απλά θεωρητικό. Δεν γνωρίζουν αν θα είναι καν ζωντανοί πέρα από την επόμενη μέρα»[2910].

Ταυτόσημα με τη *stretta* στο αντίστοιχο *ντουέττο* των *Λομβαρδών*, οι δύο ερωτευμένοι, μέσα στον υπέρμετρο ενθουσιασμό τους, υπερβαίνουν καθιερωμένες εικόνες και σχήματα, τοποθετώντας την αγάπη τους υπεράνω και αυτού του *ουρανού*:

Le ciel ! le ciel même

ne peut m' arracher à toi !

Μη θεωρώντας την από κοινού διακήρυξη των δυο νέων ως ένδειξη *ύβρεως*, διαβλέπουμε σε αυτήν την τάση υπέρβασης οποιασδήποτε νοητικής προσέγγισης του Θεού. Ευρισκόμενοι στη δίνη μιας θρησκευτικής διαμάχης και υφιστάμενοι τις οδυνηρές συνέπειες αυτής, εν μέσω των πολεμικών ιαχών των Σταυροφόρων και όντας αιχμάλωτοι των Μουσουλμάνων, στρέφουν τα νώτα σε οποιαδήποτε θρησκευτική αντίληψη περί Θεού, βιώνοντας την αναγεννημένη, αυθεντική ερωτική τους συνύπαρξη ως τη γνησιότερη προτύπωση της σχέσης τους με Αυτόν.

4.3.2. *GIOVANNA D' ARCO*

Atto Primo. Scena e Duetto – Finale Primo. Giovanna e Carlo
Edwin F. Kalmus, n.d.[1975-80]. Catalog A 4613
http://imslp.org/wiki/File:PMLP68986-Verdi_-_Giovanna_d%27arco_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Στην ήδη γνωστή αναφορά του ο G. de Van τη σχετική με τη Μορφολογία των χαρακτήρων στις όπερες του Verdi και εξετάζοντας τη σχέση ανάμεσα στους πραγματικούς *τύπους* και στους *χαρακτήρες* σε κάθε όπερα[2911], επισημαίνει, μεταξύ άλλων, και το ασυμβίβαστο για ορισμένους τύπους που εκ παραδόσεως ανήκουν σε συγκεκριμένο φύλο, ή σε διαφορετικό ρόλο[2912]. Αναφερόμενος ενδεικτικά στον ρόλο του *δικαστή*, «του υπερασπιστή του νόμου, του οποίου οι πράξεις υπαγορεύονται από το καθήκον του να κάνει τους ανθρώπους να σέβονται έναν νόμο που έχει καταστρατηγηθεί»[2913], θεωρεί αυτόν ως «εξ ορισμού ανδροπρεπή»˙ συνεπώς, «αν

[2909] Αυτόθι.
[2910] Ό.π. σελ. 225.
[2911] Ό.π., σελ. 95.
[2912] G. de Van, ό.π., σελ. 102-103.
[2913] Αυτόθι, σελ. 96.

αναλάβει τη συγκεκριμένη δραστηριότητα μια γυναίκα, θα πρέπει να θεωρείται ως τέτοια από έναν άνδρα, κάτι το οποίο την αποκλείει από το να είναι ηρωίδα», καθώς «η δραστηριότητα του ρόλου της ως δικαστή, στέκεται εμπόδιο στην ερωτική της κατάσταση ως ηρωίδας»[2914].

Κατά τον μελετητή, «η *Giovanna d' Arco* αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα αυτού του μηχανισμού, στην ιδιαίτερα ελεύθερη προσαρμογή που πραγματοποίησε ο Solera στο θεατρικό του Schiller. Έχοντας επωμιστεί μια ιερή αποστολή, αυτήν της απελευθέρωσης της Γαλλίας, η Joan πρέπει ν' απαρνηθεί τον έρωτα […]. Η αντίθεση αυτή είναι παράλογη από ψυχολογική άποψη, όμως είναι ξεκάθαρη ως συμβολισμός: φορώντας τον θώρακα και την περικεφαλαία της, η Joan αναλαμβάνει έναν ανδρικό ρόλο, που την καθιστά μη διαθέσιμη ως ηρωίδα»[2915].

Ως εκ τούτου, από τη στιγμή κατά την οποία δημιουργείται αμοιβαία έλξη μεταξύ του βασιλιά Carlo και της Giovanna, και κυρίως από το γεγονός ότι εκείνη «αποτυγχάνει να απαρνηθεί την κατάσταση του να είναι αντικείμενο ερωτικής έλξης»[2916], αρχίζει και το προσωπικό δράμα της *Παρθένου της Ορλεάνης*. Την απόφαση της ηρωίδας (*Ho risolto*) να επιστρέψει στον πρότερο τρόπο ζωής, αποδιδομένη από αυτήν αμέσως έπειτα από την ρομάντζα της στο Finale της Α΄ Πράξης της όπερας, έρχεται να ανακόψει η αναπάντεχη εμφάνιση του βασιλιά. Η αρχική άρνηση της ηρωίδας να ενδώσει στις επίμονες και ταυτόχρονα ειλικρινείς ερωτικές προσκλήσεις του εδράζεται κατά πρώτο λόγο στην πίστη και αφοσίωσή της τόσο προς τον Θεό, όσο και προς την αποστολή την οποία, όπως πιστεύει, έχει ο ίδιος ο Θεός αναθέσει σε αυτήν:

Il Signor che mi addusse

A miei lari or mi richiama.

Σύντομα όμως το ασκητικό φρόνημα της ηρωίδας κάμπτεται, ενώ το όνειδος που αρχίζει να κατατρύχει την ψυχή της εκπηγάζει από τη σκέψη πως ήδη εξέπεσε της αποστολής της:

Oh! Pietade!... Io non sono

L' inviata di Maria […]."

Όταν όμως η Giovanna απερίφραστα ομολογεί την αγάπη που και η ίδια νιώθει για τον βασιλιά, οι ενοχές της προσλαμβάνουν συγκεκριμένη μορφή. Οι «φωνές» της συνειδήσεώς της είναι οι *φωνές των Αγγέλων*, τις οποίες άκουγε στον ύπνο της, δίπλα στον *ιερό βράχο*, λίγο πριν αρχίσει την αποστολή της:

Guai se terreno affetto

Accoglierai nel cor!

Στο «άκουσμα» των *φωνών* αυτών η ψυχολογία της ηρωίδας μεταβάλλεται ριζικά: το ερωτικό σκίρτημα που μόλις πριν αισθάνθηκε, ήταν και το τελευταίο˙ τώρα η απόγνωση και ο φόβος μιας τιμωρίας από τον Θεό δεν αφήνουν σ' αυτήν κανένα

[2914] Αυτόθι, σελ. 103.
[2915] Αυτόθι.
[2916] Αυτόθι.

περιθώριο ψυχικής ευφορίας. Μετά βδελυγμίας σπεύδει ν' απορρίψει τον ίδιο της τον εαυτό:

Lasciami, lasciami,

Son maledetta!

Περαιτέρω, η σχέση της ηρωίδας με τον πατέρα της, που για πρώτη φορά στο λιμπρέττο θεωρείται από την οπτική γωνία της ιδίας, δρα και αυτή με τη σειρά της καταλυτικά στην όλη ψυχολογική της κατάσταση, ενισχύοντας μέσα της αυτήν την ιδέα της αυτο-απόρριψης. Αν οι φωνές των αγγέλων στάθηκαν η αιτία να αφυπνιστεί η φωνή της συνειδήσεως εντός της, το *φάντασμα* του Giacomo θεωρείται ότι αποτελεί γι' αυτήν φοβερή απειλή, στρεφομένη ευθέως ενάντια σ' αυτή της την ύπαρξη:

Qual fra le tenebre

Torvo canuto

Appar fantasima

Che accenna e aspetta?

Muori, o sacrilega!

Qual voce, o Dio!

Il padre mio – che vuol da me?

Τέλος, λίγο πριν την αναχώρηση για τον καθεδρικό ναό της Ρεμς, και ενώ τα πλήθη αναμένουν εναγωνίως τη στέψη του Carlo από τα χέρια της Giovanna, εκείνη εγγίζει το έσχατο σημείο της προσωπικής της απαξίωσης, λυπουμένη επειδή δεν άφησε την τελευταία πνοή της στα πεδία των μαχών:

Oh, perché sui campi in guerra

Non versai quest' alma impura?

Μοναδική ελπίδα λύτρωσης για την ηρωίδα απομένει πλέον η *μετάνοια*. Η θεώρηση αυτής ωστόσο δεν γίνεται με όρους «θρησκευτικούς»˙ εκφράσεις που να συνδέουν αυτήν ευθέως με μια επανάκαμψη προς το θέλημα του Θεού απουσιάζουν από το κείμενο του λιμπρέττου. Αντίθετα η πραγμάτωση αυτής της μετάνοιάς της συναρτάται ευθέως με μια ζωή πλήρως απαξιωμένη, μέσα στα δάκρυα και στη δυστυχία:

Ma, se ad anima pentita

Valga il pianto e la sventura

Ogni di mia vita

Sia pur giorno di dolor!

Στο έργο του Schiller η πορεία της ηρωίδας προς την *πτώση* παρουσιάζεται σαφώς εκτενέστερα και σκιαγραφείται με περισσότερο έντονο δραματικό τρόπο: κατ' αρχάς στην Τέταρτη Σκηνή της Τρίτης Πράξης, όπου η *Johanna*, έπειτα από σχετικό υπαινιγμό του *Karl*, απορρίπτει άμεσα και με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο κάθε

ενδεχόμενο ερωτικού σκιρτήματος από μέρους της για «θνητό», εν συνεχεία στην Δέκατη Σκηνή της ιδίας Πράξης, όπου το *επεισόδιο* με τον *Lionel* στέκεται αφορμή ώστε να αναπτυχθεί αμοιβαία συμπάθεια μεταξύ των δυο «εθνικών» αντιπάλων, και τέλος στο μονόλογο της ηρωίδας στην Πρώτη Σκηνή της Τέταρτης Πράξης, όπου εκείνη βυθίζεται όλο και περισσότερο σε απόγνωση, θεωρώντας πλέον ότι εξέπεσε της υψηλής όσο και *ιερής* αποστολής της.

Ωστόσο, αν ο Solera εστιάζει με το λιμπρέττο του περισσότερο στην ερωτική διάσταση της ιστορίας της *Παρθένου από την Ορλεάνη*, ο συνθέτης με τη μουσική του είναι εκείνος που παρακολουθεί και φωτίζει όλες τις πτυχές του δράματος, αναδεικνύοντας τόσο την «λανθάνουσα» ερωτική σχέση της ηρωίδας με τον βασιλιά Carlo – αντί για τον *Lionel* στον Schiller – όσο και την «εσωτερική» πορεία της Giovanna στο προσωπικό της δράμα. Ο J. Budden θεωρεί το παρόν ντουέττο Giovanna – Carlo ως «ευθεία πρόγευση» της ερωτικής σκηνής της Β΄ Πράξης του *Un Ballo in Maschera*, την οποία σκηνή εξαίρει ως «την πλέον εντυπωσιακή,…την πλέον εκτενή, και την πλέον ενδιαφέρουσα από άποψη οπερατικής μορφής,…μεταξύ σκηνών αντίστοιχου περιεχομένου ανάμεσα στη σοπράνο και στον τενόρο από τις μεταγενέστερες όπερες του συνθέτη»[2917]. Κατά τον ίδιο μελετητή, σε αμφότερα τα έργα «οι συνθήκες είναι κατά το πλείστον ίδιες»[2918]. Θεωρούμε, ωστόσο, ότι το αίσθημα ενοχής απέναντι στο φλογερό έρωτα του τενόρου, κοινό τόσο για την Giovanna, όσο και για την Amelia, εν προκειμένω περιγράφεται ιδιαίτερα ισχυρό, ενώ ταυτόχρονα καθίσταται πολύ περισσότερο ανυπόφορο και βασανιστικό για την *παρθένο της Ορλεάνης* εξ αιτίας και της βαθειάς θρησκευτικής της πίστης, η οποία διέπει κάθε πράξη και σκέψη της.

Αυτός ο καταλυτικός ρόλος της πίστης στο Θεό δεν θα μπορούσε να διαφύγει της προσοχής του Verdi. Το παρόν ντουέττο ασφαλώς και δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ασυνήθιστο, όντας κυρίως μια ανάπτυξη του σταθερού τριμερούς σχήματος»[2919]. Η απόφαση όμως του συνθέτη να ακολουθήσει έναν συμβατικό τρόπο μουσικής έκφρασης, ουδόλως τον παρεμποδίζει στο να αποδίδει σχεδόν κάθε στιγμή τις ψυχολογικές μεταπτώσεις των ηρώων με κυρίαρχη εκείνες της κεντρικής ηρωίδας και πάντοτε να τις συναρτά με τα αίτια που τις προκαλούν.

Η μουσική απόδοση του αδιεξόδου με το οποίο προοδευτικά έρχεται αντιμέτωπη η Giovanna, κυρίως λόγω της θρησκευτικής πίστης που την διακρίνει, εξελίσσεται έτσι, ώστε να απηχεί με όσο το δυνατόν πιστότερο τρόπο τις διακυμάνσεις της ψυχολογίας της. Στο πρώτο από τα δυο μουσικά θέματα του πρώτου μέρους[2920] (tempo d' attacco[2921]) του ντουέττου (*Allegro vivo*) τόσο η επισήμανση του Carlo «*Chiede ognuno che mai fusse; / Te la corte attende e brama*» όσο και η «απάντηση» της ηρωίδας αποδίδονται με πανομοιότυπα, με την ίδια μελωδική γραμμή. Κατά τον A. Basevi πρόκειται για «ένα *parlante* του οποίου το ορχηστρικό μέρος ανακαλεί εκείνο του εισαγωγικού χορωδιακού στη δεύτερη πράξη του *Ernani*»[2922]. Με αυτόν τον τρόπο, η επίκληση από μέρους της ηρωίδας του «θεόσταλτου» χαρακτήρα της αποστολής της, ακούγεται μάλλον ψυχρή και αδιάφορη, σαν αυτή να θέλει να απωθήσει όσο είναι νωρίς την επιθυμία του βασιλιά (Kalmus, σελ. 78-82).

[2917] Ό.π., σελ. 215
[2918] Αυτόθι.
[2919] Αυτόθι, σελ. 215-216.
[2920] Οι μορφολογικές μας αναφορές ακολουθούν την ανάλυση που πραγματοποιεί ο Budden (αυτ., σελ. 216).
[2921] S. L Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 53.
[2922] Ό.π., σελ. 74.

Δεν συμβαίνει το ίδιο ωστόσο και στη συνέχεια, όταν πλέον ο Carlo γίνεται περισσότερο θερμός και τα λόγια του προσλαμβάνουν έναν περισσότερο ικετευτικό τόνο. Η απάντηση της Giovanna στην πρώτη άμεση ερωτική πρό(σ)κλησή του – *Fin dal di che m' apparivi / Io t' amai d' immenso amor* – στο δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους (*Meno mosso*) απηχεί ξεκάθαρα την έντονη ανησυχία της, το δράμα που αρχίζει να βιώνει ως συνέπεια του διχασμού της ανάμεσα στο θρησκευτικό καθήκον και στην ανθρώπινη ανάγκη για τις χαρές του έρωτα. Το ερωτικό σκίρτημα που αρχίζει να αισθάνεται εντός της μεταμορφώνεται σε θλίψη, καθώς αυτή θεωρεί πως έχει πλέον πάψει να είναι «l' inviata di Maria». Μολονότι ο συνθέτης και εν προκειμένω δίδει σε αμφότερα τα πρόσωπα την αυτή μελωδική γραμμή, φροντίζει ώστε να αποδοθεί η αγωνία που αρχίζει να βασανίζει την Giovanna: η αρχή των δύο πρώτων φράσεών της ακούγεται ιδιαίτερα φορτισμένη, καθώς ένα σύντομο ορχηστρικό unisono από το σύνολο των ξυλίνων πνευστών, ενισχυόμενο και από τα βιολοντσέλλα, διπλασιάζει την μελωδική γραμμή προσδίδοντας σε αυτήν ένα μάλλον ασυνήθιστο για τα δεδομένα της εποχής «βάρος»[2923] (Kalmus, σελ. 85-87, μ. 2). Ταυτόχρονα προνοεί ώστε να αποδοθεί και η γενικότερη συναισθηματική φόρτιση της ηρωίδας: η Giovanna δεν παραμένει απαθής στις τόσο θερμές, εγκάρδιες προτροπές του βασιλιά. Αν από τον Carlo ζητείται να τραγουδήσει απευθυνόμενος προς αυτήν *con tutta la passione*, η Giovanna, μολονότι πιεζομένη από την αμείλικτη «φωνή» του *ιερού καθήκοντος*, φέρεται να απαντά στις εκκλήσεις του τραγουδώντας *commossa*. Παράλληλα, όπως αναφέρει και πάλι ο Basevi, «φθόγγοι εκτός αρμονίας χρησιμοποιούνται ως βασικοί φθόγγοι της μελωδίας, με τον τρόπο που συχνά προσφεύγει ο Bellini», κάτι που, κατ' αυτόν, προσδίδει στο παρόν cantabile περαιτέρω συναίσθημα[2924]. Εξίσου ενδιαφέρουσα εξ επόψεως δραματικής φέρεται και η τελική πτώση του μέρους αυτού του ντουέττου, στη φράση της Giovanna «Deh, rispetami qual pria!... / Ch' io non sugga il tuo velen!». Αντιπαραβάλλοντας τους παραπάνω στίχους με εκείνους του Carlo, αντίστοιχα στο τέλος της προηγούμενης στροφής, εύκολα κατανοούμε τον διαφορετικό ψυχισμό των δυο προσώπων: ενώ ο βασιλιάς εκφράζει την αγάπη του προς την ηρωίδα με τον πλέον ευθύ τρόπο, εκείνη εμμένει σταθερά στην ιδέα της ιερότητας του προσώπου της, ασφαλώς χωρίς την παραμικρή διάθεση για *οίηση*, ζητώντας όμως σεβασμό ανάλογο με εκείνον προς το πρόσωπο ενός οιονεί *αγίου* (*rispettami*). Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε και τη σημασία της ως άνω πτώσης: προσεγγίζοντας ο συνθέτης την κατάληξη της συγκεκριμένης μουσικής ενότητας μέσα από μια διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών και εξελίσσοντας τη μελωδία σε μια δεξιοτεχνική *καντέντσα*, αναδεικνύει αυτήν την ιδιότυπη στάση της Παρθένου της Ορλεάνης απέναντι στα ειλικρινή συναισθήματα του συνομιλητή της, οφειλομένη στη σύγκρουση της ανάγκης της ν' αγαπήσει και ν' αγαπηθεί με τις θρησκευτικές της εμμονές.

Πολύ περισσότερο απηχείται η σύγκρουση αυτή με την παράθεση των τελευταίων μέτρων του χορωδιακού των Αγγέλων από την Δεύτερη Σκηνή του Προλόγου αμέσως μετά το αυθόρμητο ερωτικό ξέσπασμα της ηρωίδας «στην αγκαλιά του Carlo»[2925]. Την έντονη αντίθεση, όπως αυτή διαφαίνεται στο κείμενο του λιμπρέττου, καθιστούν έντονα αισθητές οι αντιθέσεις δυναμικής και ηχοχρωμάτων στην παρτιτούρα: αφ' ενός στις φωνές της σοπράνο και του τενόρου που, τραγουδώντας στην υψηλότερη περιοχή της φωνητικής τους έκτασης, «προσχωρούν από κοινού σε μια εκστατική

[2923] Ο J. Budden επισημαίνει εν προκειμένω την επανάληψη της μελωδίας του Carlo από την Giovanna «με αγωνιώδεις τόνους» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 216).
[2924] Ό.π., σελ. 74.
[2925] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 216.

καντέντσα»[2926], αντιπαρατίθεται τώρα το απαλό, κατανυκτικό unisono της *χορωδίας των Αγγέλων*. Αφ' ετέρου, ο αιθέριος ήχος της άρπας, ως ο μόνος κατάλληλος για τη συνοδεία «αγγελικών» φωνών, διαδέχεται το *ff* του ορχηστρικού tutti.

Δεν περιορίζει ωστόσο ο συνθέτης τον ρόλο της ορχήστρας, αλλά και την όλη δόμηση της Σκηνής, σε μια απλή περιγραφή αντιθέσεων. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, κύριο μέλημά του αποτελεί η παρακολούθηση των ψυχολογικών μεταπτώσεων των προσώπων επί σκηνής. Ως εκ τούτου, η εντύπωση που δημιουργείται από την μάλλον κοινότοπη παράθεση των τελευταίων μέτρων του εν λόγω χορωδιακού μεταβάλλεται άρδην από μια σύντομη αλλά ξεχωριστή ορχηστρική παρέμβαση που «επικαλύπτει» την κατάληξη της χορωδίας: μέσα σε τρία μέτρα, σκιαγραφείται η εικόνα της ιδιαίτερα ταραγμένης ηρωίδας, που, ακούγοντας μόνη αυτή τις *μυστικές* φωνές (*alla cui anima solamente* scende l' avvertimento), τρομοκρατημένη απομακρύνεται από τα χέρια του Carlo (*liberasi dale braccia di Carlo*). Από άποψη ορχηστρικών ηχοχρωμάτων την εικόνα συνθέτουν δυο διαφορετικά στοιχεία: αφ' ενός ένα τρέμολο, παιγμένο *pp* από τα μπάσσα έγχορδα, και η όμοια με απόηχο «απάντηση» με συγχορδίες από τα υπόλοιπα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά. Περαιτέρω τα δύο ως άνω στοιχεία αλληλοσυμπληρώνονται από αρμονική άποψη, αποδίδοντας μουσικά τους δύο προσδιορισμούς με τους οποίους ο λιμπρεττίστας περιγράφει από την δική του πλευρά την εικόνα της αλλοπαρμένης Giovanna: «Ella è *tremante, esterrefatta*». Πολύ φυσιολογικά, το *pp* τρέμολο σε τόσο χαμηλές συχνότητες, εύλογα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αποδίδον τον πρώτο από τους παραπάνω χαρακτηρισμούς, ενώ ταυτόσημης δυναμικής συγχορδίες, με διακριτικές, αλλά συνεχείς διαφωνίες, ακούγονται ως αρκούντως πιστή ηχητική απόδοση της τρομοκρατημένης όψης της Παρθένου από την Ορλεάνη (Kalmus, σελ. 93, μ. 2 – σελ. 94).

Δεν πρέπει ακόμη να παραλείψουμε να επισημάνουμε την απόλυτα φυσιολογική ροή και εξέλιξη της μουσικής εξ επόψεως διαμόρφωσης του τονικού πλαισίου κατά το πέρασμα στο *δεύτερο μέρος* του ντουέττου (*Adagio*), με αιχμή την παράθεση του χορωδιακού και την ολοκλήρωση του μέρους με τις παραπάνω συγχορδίες της ορχήστρας. Σε αντίθεση με την δραματική ένταση που σηματοδοτεί, το *Coro di Angeli* αποδίδεται στην τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος, η οποία έχει μεν καθιερωθεί «έπειτα από μια μακρά περιήγηση από τονικότητα σε τονικότητα»[2927], αλλά συμβαίνει να είναι και η τονικότητα της πρώτης έκθεσης αυτού στον Πρόλογο. Αφ' ετέρου, το τρέμολο με τις συνυφασμένες με αυτό συγχορδίες, εκκινώντας από την καταληκτική ως άνω τονικότητα του χορωδιακού, οδηγεί προς τη Σολ ελάσσονα / μείζονα, τονικότητα του ακολουθούντος *Adagio*.

Στην ορχήστρα προσφεύγει ο συνθέτης προκειμένου να αποδώσει την εικόνα της ηρωίδας που βιώνει πλέον εμφανώς το προσωπικό της δράμα, καταδυναστευομένη από τις θρησκευτικές εμμονές της. Το εν λόγω ενδιάμεσο *Adagio* εισάγεται με μια «επίμονη, βασανιστική», κατά τον Budden[2928]**,** φιγούρα από τα έγχορδα, η οποία, επαναλαμβανόμενη από μέτρο σε μέτρο ανάμεσα στις επίσης «επαναλαμβανόμενες ερωτήσεις»[2929] του βασιλιά και δίνοντας έτσι την αίσθηση ενός «διαλόγου» με αυτόν, φέρεται ως «προσωποποίηση» αυτής της Giovanna, «απαντώντας» κατ' ουσίαν για αυτήν[2930] (Kalmus, σελ. 95-96).

[2926] Αυτόθι.
[2927] Αυτόθι
[2928] Αυτόθι.
[2929] Αυτόθι
[2930] Αυτόθι.

Το βαθύ χάσμα ωστόσο που ήδη έχει ανορθωθεί μεταξύ των δυο προσώπων φαίνεται ξεκάθαρα με την απάντηση της ίδιας της ηρωίδας: η παρθένα από την Ορλεάνη δεν στοχεύει πλέον στο να αποκρούσει τις συνεχιζόμενες ερωτικές προτροπές του βασιλιά. Τα λεγόμενά της καθιστούν σαφές το ότι βρίσκεται «σε έναν άλλο κόσμο», πως βιώνει μιαν άλλη πραγματικότητα. Αρκείται ως εκ τούτου, όπως προαναφέρθηκε, σε ένα παραλήρημα προσωπικής απαξίωσης. Η τραγική της μοίρα αποδίδεται μέσα από τη μουσική με ξεχωριστό τρόπο: πρωταρχικό στοιχείο αναδεικνύεται η «επίμονη» *φιγούρα* των πρώτων μέτρων του παρόντος τμήματος, περιοριζομένη όμως τώρα σε ένα μόνο ρυθμικό μοτίβο, εισαγόμενο με *διπλή επέρειση*. Η αδιάλειπτη παρουσία αυτού του μοτίβου ενόσω διαρκεί η απάντηση της ηρωίδας (εν είδει *ostinato*), σκιαγραφεί με τον πλέον ανάγλυφο τρόπο την εμμονή αυτής στις ενοχές της. Παράλληλα, στο προαναφερθέν ερωτικό *cantabile* του Carlo η ηρωίδα αποκρίνεται με «σπασμένες», επίπεδες από μελωδική άποψη φράσεις, ενώ την αίσθηση του παραληρήματος αποδίδουν με παραστατικότητα και οι συνεχείς παρεμβολές παύσεων. Την αντίθεση συμπληρώνουν αφ' ενός η επαναφορά της Σολ ελάσσονος, καθώς και οι απαλές *pp* είσοδοι των ξυλίνων πνευστών.

Με δυο αναπάντεχα ξεσπάσματα στο μέσον και στο τέλος της απάντησής της η Giovanna «επισφραγίζει» την καταδίκη της. Στο πρώτο από αυτά η χρήση παρεστιγμένων δεκάτων έκτων παραπέμπει στην καβατίνα της ηρωίδας στον Πρόλογο. Δεν θεωρούμε απίθανη την εσκεμμένη χρήση του εν λόγω σχήματος από τον συνθέτη στο σημείο αυτό, προκειμένου να καταδειχθεί η ρίζα των *κακών* που βασανίζουν την ηρωίδα: η ιδέα της *κατάρας* – το ρυθμικό σχήμα με το οποίο φέρεται η φράση «Son maledetta» – εκπηγάζει από εκείνην της αθέτησης των ανειλημμένων και υπεσχημένων από αυτήν θρησκευτικών υποχρεώσεων. Καθώς η πράξη της αυτή φέρεται να πραγματοποιείται στην προαναφερθείσα καβατίνα, η αντίστοιχη χρήση εν προκειμένω του αυτού ρυθμικού μοτίβου αποκτά *συμβολικό χαρακτήρα*.

Η ορχήστρα δεν μένει αμέτοχη στα δραματικά τεκταινόμενα: η «ιδέα της κατάρας» υπογραμμίζεται δεόντως με την κατάλληλη πλαισίωση των δυο παραπάνω εκρήξεων ενοχής της ηρωίδας. Στο πρώτο από αυτά, η προσωρινή «εκτόνωση» στην τονικότητα της Σι ύφεση μείζονος επισφραγίζεται από ένα ηχηρότατο *tutti*, με βίαια περάσματα στον φθόγγο της Τονικής. Η πλήρης μουσική απόδοση του πρώτου αυτού ξεσπάσματος της ηρωίδας δεν εξαντλείται στην αναμενόμενη κατακόρυφη αύξηση της δυναμικής. Για να έχει νόημα το παρόν *ff* επιβάλλεται να καταστεί σαφής ο όμοιος με κραυγή (*grido*) χαρακτήρας του (Kalmus, σελ. 97-99, μ. 1).

Εκείνο όμως που κατ' εξοχήν βασανίζει την ηρωίδα είναι η εικόνα-φάντασμα του γέροντα πατέρα της˙ η αιτία δε του στιγματισμού της από εκείνον έγκειται, κατ' αυτήν, στην παράβαση του θρησκευτικού καθήκοντος, και συγκεκριμένα στη διάπραξη ιεροσυλίας. Παρακολουθώντας ο συνθέτης την επιδείνωση της ψυχολογίας της ηρωίδας προσχωρεί τώρα σε μελανότερα εκφραστικά μέσα: με το ρυθμικό ostinato σε ρόλο μπάσσου, μια συνεχής διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης υποβαστάζουν τη φωνή της Giovanna ενόσω αυτή περιγράφει το φρικτό όραμα του πατέρα – κατηγόρου. Η γραμμή της ηρωίδας εξακολουθεί να έχει τη μορφή μικρών αποσπασματικών φράσεων ανάμεσα σε παύσεις. Η διεξοδική περιγραφή της φοβερής οπτασίας ωστόσο, επιβάλλει τώρα την ελαχιστοποίηση της μελωδικής κίνησης σε ένα κατιόν ημιτόνιο. Περαιτέρω, καθώς παράλληλα με την ολοκλήρωση της περιγραφής αυξάνεται και το δέος της άτυχης κόρης, το παραπάνω διάστημα επαναλαμβάνεται μέσα από μια περιοδική ανιούσα κίνηση. Η παραπάνω λεπτομερής απεικόνιση της ηρωίδας ολοκληρώνεται με τις αξιοσημείωτες επισημάνσεις του συνθέτη αναφορικά με την έκφραση κατά την απόδοση της μουσικής: η Giovanna καλείται τώρα να μειώσει άμεσα και στο ελάχιστο την ένταση από την κατάληξη της προηγούμενης φράσης, από

ff σε *pp*. Η μείωση αυτή της έντασης δεν συνιστά αυτοσκοπό: η δραματική σημασία του *pp* έγκειται στον χαρακτηρισμό του (*cupo*), καθώς με αυτόν θα αποδοθεί φόβος και η ταραχή της ηρωίδας.

Καθώς η περιγραφή ολοκληρώνεται με την «απαγγελία» από την ίδια την ηρωίδα της προσωπικής της καταδίκης – *Muori, o sacrilege* – ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να προσχωρήσει σε περαιτέρω παρεμβάσεις όσον αφορά στη μουσική απόδοση του δράματος. Η διαμόρφωση της μελωδικής γραμμής φαίνεται ανάλογη εκείνης των προηγουμένων φράσεων. Η μεταβολή όμως του ρυθμικού σχήματος (*όγδοα* με *δέκατα έκτα* στη θέση των τριήχων) δημιουργεί διαφορετική αίσθηση σε σχέση με το προηγούμενο παραλήρημα, προσδίδοντας στη γραμμή έναν χαρακτήρα εξαγγελτικό και ιεροπρεπή. Αλλά και στην καθαυτό μελωδική κίνηση επισημαίνουμε μιαν αξιοπρόσεκτη διαφορά: η κίνηση κατά ημιτόνιο δεν λαμβάνει χώρα στο τέλος της φράσης, επισφραγίζοντας αυτήν με μιαν εσπευσμένη κατιούσα κίνηση. Αντίθετα, πραγματοποιείται στο μέσον αυτής, και μάλιστα ανιόντως και προς *παρεστιγμένη* αξία, για να επανέλθει στη συνέχεια (με αντίθετη κίνηση) και να παραμείνει στον βασικό φθόγγο της «εξαγγελίας» (*Ρε*). Τοποθετώντας ο συνθέτης τη λέξη τη σημαίνουσα το «αμάρτημα» της ηρωίδας (*sacrilega*) στο επίκεντρο της παραπάνω διεργασίας – καθώς η ανιούσα κίνηση ημιτονίου πραγματοποιείται ακριβώς στον τονισμό αυτής – καθιστά πλέον σαφές πως εκείνο που ονειδίζει περισσότερο την Giovanna δεν είναι η απειλή του θανάτου, αλλά αυτή η «αμαρτωλή» πράξη της ιεροσυλίας.

Και στην προκειμένη περίπτωση, αυξομειώσεις της δυναμικής δεν επαρκούν προκειμένου να αποδοθεί το δραματικό στοιχείο μέσα από τη μουσική. Παράλληλα με το *pp* η ποινή θα πρέπει να «απαγγελθεί» *sotto voce*: η πεποίθηση της ηρωίδας πως έχει διαπράξει μέγιστο αμάρτημα είναι τόσο βαθειά ριζωμένη μέσα της, ώστε να θεωρεί αναμφισβήτητα δεδομένη την πατρική κατάρα, ενώ ο φόβος δεν επιτρέπει σ' αυτήν να απαγγείλει την κατηγορία μεγαλόφωνα. Προκειμένου να φανεί γυμνή η θλιβερή πραγματικότητα της αυτοβούλως και στο όνομα των θρησκευτικών της εμμονών καταδικασμένης Giovanna, ο συνθέτης θέλει στο άκουσμα της παραπάνω φράσης την ορχήστρα να σιωπά, επιτρέποντας επιλεκτικά στα ξύλινα πνευστά και μόνο τον *θρηνώδη απόηχο* της φοβερής τιμωρίας, εκφρασμένο με μίμηση της κίνησης του κατιόντος ημιτονίου. Τέλος, ένα δεύτερο ξέσπασμα της ηρωίδας, αυτή τη φορά στην περιοχή της τονικής μείζονος και συνοδευόμενο από ένα *ff* ορχηστρικό tutti σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της φανταστικής «περιγραφής» του οράματός της, με την αναγνώριση της μορφής του πατέρα της (Kalmus, σελ. 99, μ. 2 – σελ. 100).

Στην ολοκλήρωση του μέρους αυτού του ντουέττου οι φωνές των δυο ηρώων συνδυάζονται με περισσότερο συμβατικό τρόπο. Δεν παύει, ωστόσο, να γίνεται αισθητή η αντίθεση μεταξύ των συναισθημάτων ενός εκάστου, αφού κάθε τόσο τα απότομα ξεσπάσματα της Giovanna, που εμμένει να καταράται εαυτήν, επισκιάζουν την πλήρη ερωτικής διάθεσης και λυρισμού μελωδία του Carlo.

Ο συνθέτης δεν παραλείπει να εστιάσει για άλλη μια φορά τόσο στις θρησκευτικές ενοχές, που ταλανίζουν την ηρωίδα, όσο και στη γενικότερη ψυχολογική της κατάσταση, στο σύντομο «επεισόδιο» (*Allegro*) [*tempo di mezzo*[2931]] που προηγείται της *stretta*: η αφορμή δίδεται κατά τη στιγμή της παράδοσης στην ηρωίδα της σημαίας από τους απεσταλμένους, οι οποίοι αναγγέλλουν και την οσονούπω έναρξη της τελετής της στέψης της Giovanna. Με τρόπο λιτό, αλλά ταυτόχρονα και εύγλωττο μουσικά, ο συνθέτης αποδίδει την ξεχωριστή στιγμή κατά την οποία η ηρωίδα παραλαμβάνει το λάβαρο της νίκης από τα χέρια του Delil: διατηρώντας το βασικό μοτίβο του επεισοδίου

[2931] S. L Balthazar, «The forms of set pieces», ό.π., σελ. 53.

επισκιάζει προς στιγμήν τη χαρμόσυνη ατμόσφαιρα που αυτό δημιούργησε, στρέφοντας για άλλη μια φορά την προσοχή του ακροατή στο πρόσωπο της ηρωίδας. Προηγείται ένα απότομο ξέσπασμα υπαινισσόμενο την περιοχή της τονικής ελάσσονος, από ένα ορχηστρικό *tutti* σε unisono, το οποίο όμως διακόπτεται ακαριαία, αφήνοντας και πάλι έκθετη την ηρωίδα να μονολογεί στη θέα του λαβάρου: *Fu mia!* (Kalmus, σελ. 108-116).

Τέσσερα μουσικά μέτρα κρίνονται από τον συνθέτη επαρκή προκειμένου να αποδοθεί η εσωτερική αναστάτωση που προκαλεί στην Giovanna η αποτυπωμένη στο λάβαρο εικόνα της Παναγίας. Εγκαταλείποντας την ελάσσονα τονικότητα που υπαινίχθη το προηγούμενο *ff* δημιουργεί ακόμη πιο «σκοτεινή» ατμόσφαιρα, στρεφόμενος προς το μελανότερο χρώμα της ελαττωμένης συγχορδίας. Στο προαναφερθέν τετράμετρο οι κρατημένοι φθόγγοι μιας τέτοιας συγχορδίας δημιουργούν το υπόβαθρο επί του οποίου επανεκτίθεται το βασικό μοτίβο του επεισοδίου, ενώ τον σκοτεινό αρμονικό ιστό συμπληρώνει η προσθήκη της ελαττωμένης 7ης (Kalmus, σελ. 117).

Η παραπάνω επεξεργασία αναδεικνύει και μιαν εγγύτητα της μουσικής του συνθέτη με τα όσα ο Schiller περιγράφει σχετικά με το εν λόγω στη Τρίτη Σκηνή της Τέταρτης Πράξης του έργου του περισσότερο, παρά με τη σύντομη περιγραφή του Solera. Μέσα από το προαναφερθέν αναπάντεχο *ff* ορχηστρικό *tutti* στη Ντο ελάσσονα θεωρούμε ότι περισσότερο διαφαίνεται ο φόβος και ο τρόμος της Johanna, κατά τη στιγμή όπου ο La Hire επιχειρεί να της παραδώσει το ιερό λάβαρο – La Hire will ihr die Fahne überreichen, *sie bebt schaudernd davor zurück*[2932] – καθώς και το δέος αυτής στη θέα της εικόνας της Παναγίας – *mit Entsetzen hinschauend* [2933] – παρά η «μηχανική» αποδοχή αυτού, κατά την λακωνική αναφορά του λιμπρεττίστα (Delil le porge l' insegna, Giovanna la prende *machinalmente*.). Περαιτέρω, ενώ στο κείμενο του λιμπρέττου η ηρωίδα φέρεται, έπειτα από την αναγνώριση της σημαίας, να παραμένει αμίλητη, στο έργο του Schiller την άρνησή της να δεχθεί το λάβαρο της νίκης διαδέχεται ένας φανταστικός διάλογος της ιδίας με την απεικονιζομένη στο λάβαρο Παναγία. Η απόλυτη κυριαρχία της ελαττωμένης συγχορδίας θεωρούμε ότι εκφράζει τη βούληση του συνθέτη να αποδώσει με μια κατ' εξοχήν «σκοτεινή» αρμονική επεξεργασία αυτόν τον «βουβό» στο κείμενο του λιμπρέττου διάλογο.

Η δόμηση της μουσικής της stretta (*Allegro moderato*) φέρει τα χαρακτηριστικά της μορφής εκείνης, που ο J. Budden χαρακτηρίζει ως «όμοιο ντουέττο»[2934]. Η όντως «λεπτή και ευγενική», κατά τον χαρακτηρισμό του ιδίου μελετητή[2935] μελωδική γραμμή ωστόσο, μπορεί να θεωρείται κατάλληλη για την έκφραση των ευγενικών συναισθημάτων του βασιλιά, αποδεικνύεται όμως ανεπαρκής για την απόδοση των φρικτών σκέψεων της ηρωίδας, η οποία εξακολουθεί να στρέφεται κατά εαυτής αλλά με ακόμη μεγαλύτερη σκληρότητα, νοσταλγώντας πλέον απερίφραστα το θάνατο . Πολύ περισσότερο η ταυτόσημη μελωδική γραμμή για αμφότερους τους ήρωες αδυνατεί να αποδώσει το οριστικό χάσμα που έχει ορθωθεί ανάμεσά τους, απόρροια της νοσηρά θρησκευομένης συνείδησης (Kalmus, σελ. 122-141).

[2932] Fr. Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, 4. Aufzug, 3. Auftritt
[2933] Αυτόθι
[2934] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 18.
[2935] Αυτόθι, σελ. 216.

4.3.3. *ALZIRA*: *Ο έρωτας* ως *αληθινή θρησκεία*

Atto Primo. Duetto. Alzira e Zamoro
Ricordi, n.d.[ca.1890].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP30843-Verdi_-_Alzira_-_vocal_score.pdf.

Η στιγμή της απρόσμενης συνάντησης της Alzira, κόρης του αρχηγού μιας Περουβιανής φυλής των Ίνκας Ataliba με τον αγαπημένο της Zamoro, ηγέτη, σύμφωνα με το λιμπρέτο, μιας άλλης Περουβιανής φυλής, ανακαλεί εν πολλοίς τη συνάντηση Hélène με τον Gaston στη Β΄ Πράξη της *Jérusalem*: σύμφωνα με την πλοκή του λιμπρέττου του Cammarano, «η Alzira έχει πιαστεί αιχμάλωτη μαζί με τον πατέρα της και την αδελφή της από τους Ισπανούς, έχοντας ως εκ τούτου αποχωριστεί από τους συμπατριώτες της, και το κυριώτερο, από τον αγαπημένο της Zamoro, τον οποίο θεωρεί ότι είναι νεκρός»[2936]. Ταυτόχρονα όμως η ηρωίδα δέχεται και τις πιέσεις του πατέρα της προκειμένου να παντρευτεί τον τον Ισπανό Κυβερνήτη του Περού Gusmano, ώστε να εξασφαλιστεί η ειρήνη μεταξύ των δύο λαών[2937]· μια πρόταση ωστόσο που η ηρωίδα απορρίπτει άμεσα και κατηγορηματικά.

Στο τελευταίο μέρος (*Allegro con brio*) από το ιδιαίτερα σύντομο ντουέττο[2938] που αποδίδεται από τους δύο ερωτευμένους νέους κατά την εντελώς απρόσμενη συνάντησή τους, διαφαίνεται η απροθυμία αμφοτέρων στο να εκφραστούν με στερεότυπους θρησκευτικούς όρους, αμφισβητώντας ευθέως ή και απορρίπτοντας μια συμβατικά εκφρασμένη θρησκευτικότητα:

De nostri infidi numi

cadde il fallace impero […].

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα αρνητικά συναισθήματα των δυο νέων ενάντια στην πατρογονική θρησκευτική τους πίστη συναρτώνται στο κείμενο του λιμπρέττου με την ανέκφραστη αγαλλίαση που βιώνουν μέσα από την ερωτική τους συνύπαρξη. Έχοντας ανανεώσει τον μεταξύ τους όρκο για αιώνια πίστη και αφοσίωση, *βλέπει ο καθένας την*

[2936] Lewsey, ό.π., σελ. 23.

[2937] Σύμφωνα με τα όσα έχουν προηγηθεί στην 1η Σκηνή της Α΄ Πράξης, «όταν ο κυβερνήτης του Περού Alvaro επιστρέφει και διηγείται πώς σώθηκε η ζωή του από έναν συμπονετικό Ίνκα και παρωτρύνει ώστε να υπογραφεί συμφωνία μεταξύ των δύο μερών, ο Ataliba σώζεται από έναν φρικτό θάνατο. Όπως θα ήταν αναμενόμενο, υποστηρίζει το σύμφωνο ειρήνης, όχι μόνο διότι θα εξασφαλίσει τη δική του ζωή, αλλά διότι γνωρίζει πως θα σώσει έναν ανυπολόγιστο αριθμό άλλων ανθρώπων από τη φυλή του. […].

Ο Ataliba ωστόσο δεν αδιαφορεί για το γεγονός πως η κόρη του αποτελεί κομβικό σημείο των διαπραγματεύσεων για την ειρήνη. Γνωρίζει ότι η Alzira πενθεί ακόμη για τον Zamoro, ο οποίος πιστεύει ότι είναι νεκρός, όμως είναι βέβαιος πως η κόρη του θα καταλάβει την πολιτική αναγκαιότητα να υποσχεθεί γάμο στον Gusmano» (αυτ., σελ. 45).

[2938] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Budden, το συγκεκριμένο μέρος «συνδυάζει τους ρόλους κεντρικού andante και srretta»: είναι όμοιο με andante «στον βαθμό που αυτό επιτυγχάνεται με τη χαλαρωτική τονική μεταβολή από τη Mi μείζονα στη Sol», ενώ θυμίζει stretta «έχοντας τον γρήγορο βηματισμό ενός τελικού μέρους» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 236). Κατά τον Berger εξ ετέρου, το συγγεκριμένο «ερωτικό ντουέττο […] ανάμεσα στον Zamoro και στην Alzira ολοκληρώνεται πριν καν αρχίσει» (ό.π., σελ. 143), ενώ κατά τον Parker, έπειτα από το πρώτο μέρος του ντουέττου και καθώς «τίποτε άλλο δεν χρειάζεται να ειπωθεί, ο Cammarano και ο Verdi προχωρούν άμεσα προς την cabaletta […]» (*The New Grove*.., ό.π., σελ. 90).

ύπαρξή του να ξαναγεννιέται στα μάτια του άλλου. Καθώς οι παραπάνω δυο στίχοι έπονται εκείνων στους οποίους εκφράζονται τα παραπάνω συναισθήματα, θεωρούμε ότι με την διατύπωση της αμφισβήτησής τους οι δυο ερωτευμένοι σκλάβοι δεν εκφράζουν μιαν «αθεΐζουσα» ιδεολογία. Όντας δέσμιοι στα χέρια των Ισπανών κατακτητών και βιώνοντας καθημερινά την απειλή του θανάτου, είναι πλέον σε θέση να γνωρίζουν ποια είναι η δύναμη εκείνη που θα τους κάνει νικητές σε αυτή τη μάχη ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, ποια δύναμη αποδεικνύεται ακατανίκητη, όταν στη ζωή έχει κανείς απολέσει τα πάντα. Το αδιάψευστο κριτήριο της βιωματικής εμπειρίας, η χειροπιαστή πραγματικότητα, έχει, μεταξύ των άλλων, καταστήσει σε αυτούς σαφές πως σε μια τέτοια αδυσώπητη μάχη οποιαδήποτε ιδεολογία, συμπεριλαμβανομένης και αυτής της θρησκείας (της παθητικής αποδοχής αφηρημένων όσο και αναπόδεικτων δοξασιών), αποδεικνύεται παντελώς ανίσχυρη, καθώς δεν καθιστά εφικτή την υπέρβαση της απειλής του θανάτου, σε οποιαδήποτε μορφή της. Ζώντας όμως την ίδια στιγμή την πληρότητα ζωής την απορρέουσα από την μεταξύ τους αγάπη – *Finor quanto perdei / tutto m' è reso in te!* – είναι σε θέση να γνωρίζουν πως αυτή η αγάπη είναι που τελικά καταξιώνει την ύπαρξή τους. Παραδεδομένες θρησκευτικές έννοιες προσλαμβάνουν τώρα καινούριο περιεχόμενο, με αποκορύφωμα τη «θεοποίηση» του προσώπου του εραστή:

ma nume fido e vero

ancor tu sei per me!

Ο J. Budden επισημαίνει τον «θορυβώδη» χαρακτήρα που σταδιακά προσλαμβάνει η μουσική του καταληκτικού αυτού τμήματος του ντουέττου, σε αντίθεση μάλιστα με την λεπτή ενορχήστρωση στην αρχή του, με το *pizzicato* των εγχόρδων και τους αρπισμούς στη χαμηλή περιοχή του κλαρινέττου, επισημαίνοντας περαιτέρω πως «σπάνια ένα ερωτικό ντουέττο ολοκληρώνεται με τόσο θορυβώδη τρόπο». Είναι εμφανές ότι η παραπάνω επισήμανση αφορά στη μουσική των στίχων των σχετικών με τις θρησκευτικές αναφορές των δύο προσώπων. Στην εν λόγω ενότητα ο συνθέτης ζητεί από τους δυο σολίστ να τραγουδήσουν *f*, για μοναδική φορά στο παρόν ντουέττο, ενώ ενισχύει αισθητά την ορχηστρική συνοδεία: αφ' ενός διπλασιάζει τις φωνές των δυο προσώπων, με τα βιολιά, τα ξύλινα πνευστά και την 1η τρομπέττα, ενώ αφ' ετέρου πυκνώνει αισθητά το συνοδευτικό μέρος. Αυτή του η κίνηση είναι κυρίως που καθιστά αισθητή την αντίθεση με την αρχικά φράση: η ανάλαφρη αίσθηση του ρυθμού που αναδυόταν από τους αρπισμούς του κλαρινέττου ανατρέπεται τώρα από το «στιβαρό μπάσσο» στους τονισμένους χρόνους, το οποίο προκύπτει με την μεταβολή του απαλού *pizzicato* των βιολοντσέλλων σε *arco*, την εκατέρωθεν ενίσχυσή του τόσο από τις βιόλες, όσο και από τα κοντραμπάσσα, και κυρίως με την ανάμιξη του ήχου όλων αυτών με εκείνους των τριών τρομπονιών, των δύο φαγκόττων και του cimbasso.

Η εμφανής πρόθεση του συνθέτη να προσδώσει στη φράση χαρακτήρα *εμβατηριακό – θριαμβευτικό* θεωρούμε πως καταδεικνύει το ενδιαφέρον του να εξάρει την ανατροπή οποιασδήποτε μορφής επιβαλλόμενης θρησκευτικής πίστης, που αποδεικνύεται ανίσχυρη απέναντι στην σκληρή πραγματικότητα της ζωής, όπως αυτή η ανατροπή διακηρύττεται από τους δυο ερωτευμένους ήρωες. Ανάλογα η επανάληψη, αρχικά με τη μορφή αρμονικής αλυσσίδας και στη συνέχεια μέσα από αντιθέσεις δυναμικής και ενορχήστρωσης της φράσης όπου «θεοποιείται» το πρόσωπο του ερωτικού συντρόφου (δυο τελευταίοι στίχοι), φαίνεται να αποσκοπεί στην έξαρση της ερωτικής σχέσης ως μιας κατ' εξοχήν συμβολικής προτύπωσης της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό (Ricordi, σελ. 78-82).

4.3.4.*LA TRAVIATA*

Atto Secondo. Scena e Duetto Violetta – Germont
G. Ricordi & C., 1914. Plate 113958 [P.R. 157]
http://imslp.org/wiki/File:PMLP16223-Verdi_-_La_Traviata_-_Act_II.pdf.

Αν η *Violetta Valéry* κατέχει σαφώς μια ξεχωριστή θέση σε όλο το φάσμα της Βερντιανής δημιουργίας, αυτό οφείλεται, μεταξύ άλλων, και στο γεγονός ότι πρόκειται για μια ηρωίδα που κατ' εξοχήν υφίσταται τις συνέπειες από τη σύγκρουση του πόθου της για μια ελεύθερη, αυθεντική και ανυστερόβουλη ερωτική συνύπαρξη με τον άνθρωπο που ένιωσε να αγγίζει με την αγάπη του τα βάθη της ύπαρξής της, με τα προστάγματα της συμβατικής κοινωνικής ηθικής της εποχής της, όπως αυτή θεμελιώνεται σε μια ανάλογα τυποποιημένη θρησκευτική «πίστη».

Ο τίτλος της συγκεκριμένης όπερας (*La Traviata*), δοσμένος από τον ίδιο τον Verdi έπειτα από την απόρριψη του αρχικού *Amore e morte* από τη λογοκρισία της Βενετίας[2939], υποδηλώνει, εμμέσως πλην σαφώς, την πρόθεση του συνθέτη να προσδώσει στο έργο του *A. Dumas* (υιού) μιαν αίσθηση έντονου ηθικού προβληματισμού, θέτοντας ευθέως το ερώτημα για την ουσία της αληθινής ηθικής, αλλά και προβάλλοντας τη λυτρωτική δύναμη του έρωτα, προκαλώντας με αυτόν τον τρόπο τις ηθικές-θρησκευτικές αντιλήψεις της εποχής του. Παρακάμπτοντας ευθέως το *πνεύμα δυαλισμού* της νουβέλλας – το οποίο, κατά τον Gilles de Van, επιτείνεται στο αντίστοιχο θεατρικό – όπου ο «ηθικισμός» συνυπάρχει με τα «ελευθέρια ήθη», τα «θέλγητρα του πάθους» προβάλλονται παράλληλα με την «διακήρυξη της υπεροχής της αρετής» και η «ερωτοτροπία με τον διάβολο» πραγματοποιείται ταυτόχρονα με την «λατρεία του Θεού»[2940], «χτύπησε ευθέως στην καρδιά του ζητήματος: η Violetta είναι ή μια πόρνη, άρα διόλου ενδιαφέρεται για τον πελάτη της, ή μια *traviata*, μια πόρνη βεβαίως, αλλά πάνω απ' όλα κάποια που έχει καταντήσει παραστρατημένη, μια δύστυχη αμαρτωλή […]»[2941]. Την απάντηση στο ερώτημα δίδει, κατά τον μελετητή, η ίδια η ηρωίδα στην άριά της στην Α΄ Πράξη, όπου «συνδυάζεται η αγάπη του Alfredo με τα παιδικά της όνειρα. […]. Έτσι, η διεφθαρμένη κοινωνία, στην οποία η Violetta συμμετέχει μέσα από το επάγγελμά της αποβαίνει τελείως ξένη γι' αυτήν»[2942].

Στην Β΄ Πράξη της όπερας, η άρνηση και η απόρριψη του πρότερου ακόλαστου βίου της φαίνεται να αποτελεί πλέον γι' αυτήν συνειδητή επιλογή, χωρίς να είναι αποτέλεσμα υποταγής της σε θεωρίες και προστάγματα «ηθικού» περιεχομένου: εκείνο που για την *Giovanna d' Arco* αποτελούσε αιτία συμφορών και εθεωρείτο ως η απαρχή της ηθικής της κατάπτωσης, για την άλλοτε παραστρατημένη ηρωίδα αποτελεί πηγή λύτρωσης και δικαίωσης, ενώ η μεταστροφή και η μετάνοιά της δεν είναι παρά ο καρπός της αγάπης της για τον νεαρό Alfredo. Οι διαφορές ανάμεσα στην εποχή της «παραστρατημένης» Γαλλίδας του Παρισιού και σ' εκείνην που δραστηριοποιείται η *Παρθένος από την Ορλεάνη* δεν λανθάνουν, βεβαίως, της προσοχής μας. Ανάλογα εξόφθαλμες τυγχάνουν και οι διαφορές ως προς την θρησκευτική πίστη της ηρωίδας των Γάλλων ενάντια στους Άγγλους κατακτητές, σε σχέση με αυτήν της *Violetta*. Τις δυο ηρωίδες ωστόσο συνδέει η δίψα για ελευθερία, για ολοκλήρωση μέσα από την αγάπη, ενώ η σύγκρουση του πόθου τους αυτού με τις αρχές της καθιερωμένης

[2939] Του ιδίου, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 116-117 και υποσημ. *.
[2940] Ό.π., σελ. 188.
[2941] Αυτόθι.
[2942] Αυτόθι.

κοινωνικο-θρησκευτικής ηθικής της εποχής τους είναι που καθιστά αμφότερες πρόσωπα έντονα τραγικά.

Από την άλλη, εκφραστής της άκαμπτης και ανελέητης φωνής του ηθικού νόμου, «της επισήμως ορθής ηθικής»[2943], και κυρίως των κοινωνικών – θρησκευτικών συμβάσεων της εποχής, φέρεται ο πατέρας *Germont*. Η παρουσία και εκείνου στην ίδια Πράξη σημαίνει και την αρχή της σύγκρουσης ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους: εκείνου της βεβαιότητας και ασφάλειας που παρέχει η τήρηση του κοινά αποδεκτού ηθικο-θρησκευτικού νόμου και αυτού της αυθυπέρβασης μέσα από την αγάπη.

Στο κείμενο του λιμπρέττου η ηρωίδα θα εκφραστεί με θρησκευτικούς όρους αρκετά αργότερα και για μια και μοναδική φορά, λίγο πριν το θάνατό της, αναφερομένη στη συνάντησή της με έναν ιερέα. Την ίδια στιγμή, εκουσίως ή ακουσίως, αναφέρεται στη σημασία της θρησκείας για την ανθρώπινη ύπαρξη, περιορίζοντας αυτήν σε μια απλή παρηγοριά μπροστά στο φάσμα του θανάτου: *Ah! religione è sollievo ai offerenti*. Αυτό όμως ουδόλως σημαίνει την απουσία σε αυτήν μεταφυσικών αναζητήσεων ή την απόρριψη μιας σχέσης με τον Θεό, μονο που αυτή *θεωρείται και δομείται μέσα από τον έρωτα για τον άλλον*.

Σαν βάση μιας τέτοιας αληθινής ερωτικής σχέσης θέτει η ηρωίδα – ακολουθώντας προφανώς ασυναίσθητα το πνεύμα του Ευαγγελίου – τη *μετάνοια*, ως ριζική απόρριψη του παρελθόντος και στροφή προς το μελλον. Σε ανύποπτο χρόνο και σχεδόν στην αρχή της συνομιλίας της με τον Germont, προλαμβάνει τον ηθικολόγο συνομιλητή της, αντιπαραθέτοντας στην επικριτική του αναφορά στο «αμαρτωλό» παρελθόν της την καθολική αλλαγή που έχει επιφέρει στην ύπαρξή της η παρουσία του αγαπημένου της Alfredo. Η πίστη της ότι τόσο η ειλικρινής της μετάνοια, όσο και η αληθινή αγάπη που την ενώνει με αυτόν λειτουργούν για την ίδια εκτός των άλλων και *λυτρωτικά*, συμβάλλοντας στο να συγχωρηθούν όλες οι πρότερές της αμαρτίες, σηματοδοτεί την πρώτη ρήξη με επίκεντρο το πρόσωπό της ανάμεσα στην «τυποποιημένη» θρησκευτικότητα και στην πραγματική πίστη προς τον Θεό ως σχέσης εξάρτησης από την αγάπη Του και όχι ως σχέσης διεκπεραίωσης νομικών προσταγμάτων. Χαρακτηριστική προς τούτο τυγχάνει η επισήμανση από τον λιμπρεττίστα του ενθουσιασμού (*con entusiasmo*) με τον οποίο εκφράζεται εν προκειμένω η ηρωίδα, ενώ ταυτόχρονα ο λόγος της ανακαλεί ανάλογη ρήση του Ιησού:

GERMONT

D' ogni vostro avere

Or volete spogliarvi?

Ah, il passato, percché v' accusa!

VIOLETTA (*con entusiasmo*)

Più non esiste. Or amo Alfredo

E Dio lo cancellò

Col pentimento mio!

Ταυτόχρονα ο συνθέτης αναδεικνύει τη βαθειά πίστη της ηρωίδας και την αγαλλίαση που αυτή η πίστη γεννά μέσα της «με μια από εκείνες τις ανερχόμενες

[2943] W. Weaver, «Aspects of Verdi's Dramaturgy», ό.π., σελ. 140

φράσεις για σοπράνο, που περικλείουν έναν ολόκληρο κόσμο αισθημάτων μέσα σε δυο ή τρία μέτρα»[2944]. Η διαρκείας μόλις πέντε μέτρων φράση της Violetta διακρίνεται για την ξεχωριστή της ένταση και θέρμη, αποτέλεσμα μιας συνεχώς κλιμακούμενης ανοδικά μελωδικής γραμμής, που κορυφώνεται σ' ένα ιδιαίτερα εκτενές Λα^4, περίτρανη διακήρυξη της βιουμένης συγχώρησης.

Η σημασία της συγκεκριμένης φράσης ωστόσο εκτείνεται και στην αρμονική της επεξεργασία, καθώς και στην επίδραση που ασκεί στη διαμόρφωση της μουσικής της όλης Σκηνής του διαλόγου. Ως προς την πρώτη επισήμανση, η «λύση» της Δεσπόζουσας της Φα *ελάσσονος*, όπου καταλήγει και το «φιλεύσπλαγχνο» σχόλιο του Germont για το αμαρτωλό παρελθόν της ηρωίδας, στην Τονική της Φα *μείζονος*, μοιάζει να αντικατοπτρίζει την πρώτη ανατροπή των ηθικών στερεοτύπων του πατέρα του Alfredo από την αυθεντική πίστη της ηρωίδας στον Θεό και στην ερωτική της σχέση[2945]. Την τονική αντίθεση ενισχύει και η ορχηστρική συνοδεία από μόνα τα έγχορδα, μεταλλάσσοντας τον στατικό ήχο των κρατημένων συγχορδιών σε ένα κυριολεκτικά αιθέριο τρέμολο (Ricordi, σελ.137, μ. 6 – σελ. 138, μ. 1).

Αναμφίβολα όμως η φράση αυτή εγκαινιάζει το καθαυτό μουσικό μέρος του διαλόγου. Μολονότι, όπως επισημαίνει και ο Budden, «το κανονικό τμήμα του ντουέττου αρχίζει με την αναφορά της αδελφής του Alfredo»[2946] (εννοώντας το *Allegro moderato* στην Λα ύφεση μείζονα), η πρώτη απάντηση της Violetta στις αιτιάσεις του συνομιλητή της είναι ουσιαστικά η πρώτη ολοκληρωμένη μελωδική ενότητα του μέρους, «ένα μεγάλο ξέσπασμα» έπειτα από «ένα recitativo με δύο σύντομους ορχηστρικούς σχολιασμούς»[2947], καθώς οι δυο ήρωες φέρονται να ανταλλάσσουν τα πρώτα λόγια τους διαλεγόμενοι στο «πλέον αυτοσχέδιο αφηγηματικό στυλ»[2948].

Στο φερόμενο από τον Budden ως τμήμα Α του ντουέττου[2949] ο Germont, προσκολλημένος στις κοινωνικο-θρησκευτικές του πεποιθήσεις, δηλώνει ευθέως προς την ερωμένη του γιού του την επιθυμία του ώστε αυτή να διακόψει τη σχέση της με εκείνον, φοβούμενος τις οδυνηρές συνέπειες που θα έχει για το μέλλον του ερωτικού δεσμού της κόρης του η ερωτική σχέση του Alfredo με μια παραστρατημένη νέα του Παρισινού υποκόσμου. Οι εκφράσεις και οι εικόνες που χρησιμοποιεί προς επίτευξη του στόχου του, προέρχονται σε μεγάλο βαθμό από την «θρησκευτική» σφαίρα αντίληψης και κατανόησης της πραγματικότητας: ήδη σ' αυτήν την αρχή του λόγου του, στους δύο πρώτους στίχους του πρώτου από τα τρία τετράστιχα που απαρτίζουν τη συγκεκριμένη ενότητα[2950], θεωρώντας την κόρη του ως *δώρο του Θεού*, εξαίρει

[2944] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 139.

[2945] Πρβλ. «Η Violetta διασκορπίζει τη θλίψη της Φα ελάσσονος […]» (αυτόθι).

[2946] Αυτόθι.

[2947] Gilles de Van, ό.π., σελ. 267.

[2948] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 139. Περαιτέρω, ο R. Parker θεωρεί πως για την εν λόγω εναρκτήρια ενότητα του ντουέττου, « η οποία διακρίνεται για την ευρύτατα εκτεταμένη και εμπλουτισμένη λυρικά εισαγωγική αλληλουχία» αυτής, ο υπό του Basevi χρησιμοποιούμενος όρος του *tempo d' attaco* μοιάζει ανεπαρκής «για να αποδώσει την πολυπλοκότητα αυτής» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 18).

[2949] Κατά τον μελετητή «το ντουέττο ανάμεσα στους δυο ήρωες είναι μια αλυσσίδα από σύντομα, διαφορετικά μεταξύ τους μέρη, με το καθένα να δημιουργεί μια καινούργια σκηνή στη συγκινησιακή διαλεκτική» (*The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 140). Σύμφωνα με τον Gilles de Van ωστόσο, δεν λείπουν και οι κριτικοί εκείνοι που θεωρούν τη μορφή του παρόντος ντουέττου ως υποκείμενη «σε παραδεδομένα αρχέτυπα». Ο ίδιος μάλιστα παραθέτει και την άποψη του Harold S. Powers, ο οποίος «ανέλυσε το ντουέττο υπό το φως των συνήθων υποδιαιρέσεων […] »(ό.π., σελ. 269).

[2950] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 141.

ταυτόχρονα την ηθική της καθαρότητα. Η εικόνα των *αγγέλων* κρίνεται εδώ ως ιδανική για την απόδοση των σημαινομένων του ποιητικού κειμένου[2951]:

Pura siccome un angelo

Iddio mi die' una figlia.

Η παραπάνω προβολή της αγνότητας μιας νέας κοπέλας ενώπιον μιας άλλης, ξεπεσμένης και στιγματισμένης (σύμφωνα πάντα με τον ηθικό – κοινωνικό κώδικα της εποχής), εύκολα θα μπορούσε να εκληφθεί ως έμμεση αλλά ξεκάθαρη μομφή προς αυτήν. Γρήγορα όμως αναδεικνύονται οι πραγματικές προθέσεις του συνομιλητή της, και συγκεκριμένα στο τελευταίο τετράστιχο της ενότητας, όπου ο ταλαίπωρος πατέρας ικετεύει κυριολεκτικά την Violetta να σταθεί αρωγός στην προσπάθειά του:

Deh non mutate in triboli

Le rose dell' amor.

A' prieghi miei resistere

No, no, non voglia il vostro cor.

Οι παραπάνω στίχοι δεν αφήνουν την παραμικρή αμφιβολία για τις κατά βάσιν αγαθές προθέσεις του επαρχιώτη πατέρα. Με τα τελευταία του αυτά λόγια ο Germont καθιστά σαφές ότι σκοπός της επισκέψεώς του δεν είναι ο ηθικός στιγματισμός της Violetta, αλλά η διαφύλαξη της οικογενειακής του τιμής και γαλήνης. Με ανάλογου ύφους μουσική ο συνθέτης σπεύδει στη ενότητα αυτή να διασκεδάσει τυχόν αρνητικές εντυπώσεις από τον διάλογο στην αρχή της Σκηνής και να παρουσιάσει την κατά βάθος ευγενική φυσιογνωμία του Germont, παρά τα στοιχεία ηθικού φορμαλισμού που ανευρίσκονται στο λόγο του. Το *cantabile* στη Λα ύφεση μείζονα, με τη «συμμετρική, ρευστή μελωδική του γραμμή, αποτελουμένη από τρία οκτάμετρα, διαθέτει μια μάλλον επιδεικτική πραότητα, απεικονίζοντας την άμεμπτη ηθική συνείδηση ενός οικογενειάρχη που υπερασπίζεται την τιμή της κόρης του […] »[2952] (Ricordi, σελ. 139, μ. 7 – σελ. 142, μ. 1).

Όμως για την τραγική ηρωίδα τα λόγια αυτά του Germont δεν σημαίνουν παρά την αρχή του τέλους: «αν η μεγάλη συναισθηματική εμπειρία για την Violetta στην Α΄ Πράξη είναι η ανακάλυψη ενός "λυτρωτή", αυτή στη Β΄ Πράξη είναι η συνειδητοποίηση του γεγονότος πως τα ήθη της αστικής κοινωνίας απαιτούν ώστε αυτή να αποποιηθεί των προσδοκιών της για "λύτρωση". Κατά τη διάρκεια αυτής της πράξης, και ιδιαίτερα στο ντουέττο της με τον Germont, η μουσική της ηρωίδας ταλαντεύεται ανάμεσα στους συναισθηματικούς πόλους της απόγνωσης και της υποταγής στο πεπρωμένο»[2953].

Η πίστη της ηρωίδας ωστόσο στη σχέση της με τον Alfredo παραμένει σταθερή, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να προτιμά τον θάνατο από έναν ενδεχόμενο

[2951] Κατά τον G. Baldini ωστόσο η σχετική έκφραση-παρομοίωση, καθώς και πολλές από αυτές που έπονται, κυρίως στο μέρος του Germont, θεωρούνται ως «πολύ εξεζητημένες». Μολονότι αποτελούν, κατ' αυτόν, συνηθισμένες εκφράσεις για τη γλώσσα ενός λιμπρέττου, «τις οποίες ο Verdi επίσης χρησιμοποιούσε κατά κόρον», εκφράζει την άποψη πως αυτές «δεν συμβαδίζουν με τον παθιασμένο ρεαλισμό του δράματος» (ό.π., σελ. 193).

[2952] G. de Van, ό.π. σελ. 267.

[2953] Kimbell, *V erdi in the Age*…, ό.π., σελ. 665.

χωρισμό. Ενδεικτικό του πανικού που την διακατέχει, το κείμενο των παρακάτω στροφών:

Non sapete quale affetto
Vivo, immense m' arda il petto?
Che né amici, né parenti
Io non conto tra' viventi?
E che Alfredo m'ha giurato
Che in lui tutto io troverò?

Non sapete che colpita
D' atro morbo è la mia vita?
Che già press oil ne vedo?
Ch' io mi separi da Alfredo!"
Ah, il supplizio è sì spietato,
Che morir preferirò.

Η αντίδραση αυτή της ηρωίδας κλιμακώνει την ένταση του διαλόγου, κάτι που καθίσταται αισθητό κατά πρώτο λόγο από την ορχήστρα, η οποία «σύντομα αναλαμβάνει ηγετικό ρόλο, προκειμένου να αναδείξει τον δισταγμό που διακατέχει την ηρωίδα, την συναισθηματική ταραχή που δημιουργούν σ' αυτήν οι λόγοι του συνομιλητή της». Έχοντας μέχρι τώρα ως κύριο χαρακτηριστικό «μια γλυκειά μελωδικότητα, αποπνέουσα τη μετριοφροσύνη και την τρυφερότητα της Βιολέττας», γίνεται *περισσότερο συμβατική και ταραχώδης*, καθώς «βαθμηδόν προσοικειώνεται το πλήρες περιεχόμενο των λόγων του Germont»[2954]. Στην ήδη γνωστή μελέτη του ο G. Martin αναφορικά με την διόλου συμβατική ενορχήστρωση της συγκεκριμένης όπερας (βλ. άνωθι, σελ. 95), επισημαίνει την ορχηστρική συνοδεία των *σπασμένων φράσεων* της Violetta κατά την απόδοση των τεσσάρων πρώτων στίχων της πρώτης στροφής, εστιάζοντας κατ' αρχάς στον ρόλο των εγχόρδων, τα οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «ο Verdi εν προκειμένω ενορχηστρώνει όμοια με κρουστά», κάνοντάς τα ν' ακούγονται σαν «χτυπήματα από μικρό σφυρί, που γρήγορα δυναμώνουν και γίνονται σκληρότερα». Ανάλογα κατά την επανάληψη των σκέψεών της στους αντίστοιχους τέσσερις πρώτους στίχους της δεύτερης στροφής και με ανάλογες μουσικές φράσεις, ο μελετητής επισημαίνει την πλαισίωσή τους από «μια κατιούσα χρωματική κλίμακα», αποδιδομένη από τα κλαρινέττα και τα φαγκότα» και που κατ' αυτόν «δίδει την εντύπωση ήττας»[2955] (Ricordi, σελ. 144, μ. 5 – σελ. 145).

Αντίθετα, «είναι η σκέψη και μόνο του Alfredo που ζεσταίνει και πάλι την καρδιά της ώστε να ανακτά την ευγλωττία και τον έλεγχο των συναισθημάτων της», κάτι που στη μουσική απηχείται με τον υπερκερασμό της φράσης της κατά την απόδοση του καταληκτικού διστίχου της πρώτης στροφής από «απαλές επερείσεις. Όμως η αδυναμία της Βιολέττας ν' αντικρούσει τα λόγια του Germont εκφράζεται απόλυτα

[2954] Αυτόθι.
[2955] *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 203.

στο τελικό τμήμα της φράσης σε Ντο μείζονα», αντίστοιχα με το τελικό δίστιχο της δεύτερης στροφής, όπου *σαν με αναφιλητό* τραγουδάει τους στίχους της «πάνω στον ίδιο φθόγγο, ενώ η ανερχομένη και πίπτουσα χρωματική φράση στην ορχήστρα υποβάλλει την αίσθηση των ανυπέρβλητων συναισθηματικών μεταπτώσεων που την ταλανίζουν»[2956]. Περισσότερο αναλυτικός ο Martin, επισημαίνει τον διπλασιασμό της φωνής της ηρωίδας «στο πρώτο ήμισυ αυτής της κρίσιμης φράσης […] από ένα φλάουτο, ένα όμποε και τα πρώτα βιολιά», και «όχι από *όλα* τα ξύλινα, όπως παραπονείται ο Shaw». Ο μελετητής δεν παραλείπει ν' αναφερθεί και στην «τοξοειδή φράση» την οποία ο συνθέτης τοποθετεί ως υπόβαθρο στην παραπάνω μελωδική ενότητα, αποδιδόμενη από «ένα κλαρινέττο, ένα φαγκόττο, τις βιόλες και τα τσέλλα, η οποία ανέρχεται και πέφτει χρωματικά, τελειώνοντας με μια έντονη ρυθμική συστροφή, που προωθεί τη φωνή της ηρωίδας ανοδικά»[2957]. Τέλος, η ευθεία κατάφαση από μέρους της ηρωίδας του θανάτου ως προτιμοτέρου από τον χωρισμό της με τον Alfredo απηχείται με τη μετατόπιση του μουσικού ενδιαφέροντος στη μελωδική γραμμή της Violetta, καθώς αποδίδει ασθμαίνουσα τον τελικό στίχο («preferirò morir»), με τα ξύλινα πνευστά «να διπλασιάζουν τις φράσεις της καθώς ανέρχεται ως ένα Σι ύφεση, όχι ιδιαίτερα ψηλό φθόγγο για τον ρόλο της, και το οποίο διαρκεί για δύο ολόκληρα μέτρα. Κάτω από αυτό ο Verdi διατηρεί τον ορμητικό χαρακτήρα της μουσικής με μιαν ανιούσα κλίμακα, δυναμικά αποδιδόμενη από τα φαγκόττα, τρία τρομπόνια, τρομπόνι μπάσσο (sic), τσέλλα και κοντραμπάσσα». Κατά τον Martin, πρόκειται για ιδιαίτερα βαρειά ενορχήστρωση, ενώ «η φράση μπορεί να προκαλέσει συγκίνηση […] μόνο όταν ο μαέστρος δώσει έμφαση στους πέντε ανερχόμενους φθόγγους της κλίμακας, τους οποίους ο Verdi στην παρτιτούρα έχει τονισμένους»[2958] (Ricordi, σελ. 146 – σελ. 149, μ. 1).

Η αντίθεση ανάμεσα στην ταυτισμένη με κοινωνικά στερεότυπα θρησκευτική «πίστη» και στην βιουμένη σχέση αγάπης με τον Θεό διαφαίνεται έντονα τόσο στον επόμενο λόγο του Germont προς την ηρωίδα (τμήμα *D* κατά τον Budden), όσο και στην καινούρια «απάντηση» εκείνης (*E*). Ο απεγνωσμένος θεματοφύλακας των ηθών και των παραδόσεων δεν διστάζει να κατηγορήσει εμμέσως πλην σαφώς τον ίδιο του το γιο, υπαινισσόμενος την αστάθεια στον έρωτα ενός άνδρα, προδιαγράφοντας έτσι το γρήγορο όσο και επώδυνο τέλος της σχέσης από την οποία η Violetta εξαρτά την ίδια της την ύπαρξη. Όπως θα ήταν αναμενόμενο, ο Θεός και οι περί αυτού αντιλήψεις αποτελούν τώρα για τον ήρωα ένα ασφαλές καταφύγιο, μια βασική πηγή έμπνευσης, απ' όπου θεωρεί πως αντλεί ακλόνητα επιχειρήματα προς επίρρωση των θέσεών του:

Poiché dal ciel non furono

Tai nodi benedetti.

Μολονότι ο Θεός χρησιμοποιείται εν προκειμένω από τον Germont προς επίτευξη ιδιοτελούς σκοπού και η μη επίκληση της «ευλογίας» Του, σύμφωνα με την καθιερωμένη τελετουργία, θεωρείται εκ προοιμίου ως αιτία για μια εσπευσμένη (και κατά βάσιν σκόπιμη!) διάλυση μιας αληθινής ερωτικής σχέσης, δεν καταλογίζουμε στον ήρωα φαρισαϊκή νοοτροπία. Ο ταλαίπωρος οικογενειάρχης αδυνατεί να νιώσει την πραγματική δύναμη της αγάπης. Γι' αυτόν ο έρωτας δεν είναι παρά «αμαρτία», ένα

[2956] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 665-666.

[2957] *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 203.

[2958] Αυτόθι. Σημειωτέον ότι στην ορχηστρική παρτιτούρα αναφέρονται τρία τρομπόνια και *cimbasso* (βλ. και Ph. Gossett, «Instruments old and new», *Divas and Scholars*, ό.π., σελ. 96, καθώς και Renato Meucci και William Waterhouse, ό.π.).

αναγκαίο «κακό», που επιτρέπεται μόνο έπειτα από τον «καθαγιασμό» του μέσα από την γαμήλια τελετή. Μην θέλοντας επ' ουδενί να θίξει ηθικά την συνομιλήτριά του, την καλεί για άλλη μια φορά να συνδράμει στην αποστολή του. Και σ' αυτήν την περίπτωση το υπόβαθρο της σκέψης του είναι «θρησκευτικό», όμως ο χαρακτηρισμός που θα αποδώσει στην ηρωίδα μοιάζει να «ανατρέπει» τις παροτρύνσεις που μόλις έχει απευθύνει προς αυτήν. Υπερβαίνοντας τώρα κάθε ενδοιασμό σχετικά με την ηθική καθαρότητα της Violetta, χαρακτηρίζει αυτήν όπως και την κόρη του (στην αρχή της προηγουμένης ενότητας), προσκαλώντας την ευθέως να γίνει ο *σωτήρας – άγγελος* της οικογένειάς του:

Siate di mia famiglia

L' angiol consolatore!

Ολοκληρώνοντας ο Germont επικαλείται για άλλη μια φορά τη «θεϊκή αυθεντία», προσπαθώντας την ύστατη στιγμή να προσδώσει στα λεγόμενά του όσο περισσότερο κύρος είναι εφικτό, αλλά και προκειμένου να ενισχύσει τη θέση του ως πατέρα:

È Dio che inspira, o giovine,

Tai detti a un genitor.

Στο καθαυτό μελωδικό μέρος της παρούσης ενότητας του ντουέττου, απαρτιζόμενο από «ένα συμμετρικό τμήμα σε Φα ελάσσονα»[2959], είναι εμφανής η επιθυμία του συνθέτη «να καταδείξει το στοχευμένο σφυροκόπημα από μια πικρή αλήθεια»[2960]: σε αυτό αποσκοπεί, κατά τον Budden, «το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο» πάνω στο οποίο ο Germont αναπτύσσει τις θέσεις του»[2961]. Η αναφορά του όμως στον Θεό και το αίσθημα σιγουριάς που του προσδίδει η ιδέα της διάλυσης μιας μη «επικυρωμένης εξ ουρανού» «παράνομης» ερωτικής σχέσης, αντανακλώνται στη μουσική με τονική μεταβολή στη Σχετική Μείζονα στο τέλος της πρώτης στροφής. Θέλοντας ωστόσο ο συνθέτης να προσδώσει περαιτέρω έμφαση στον ικετευτικό χαρακτήρα του λόγου του Germont προς την Violetta και να εξάρει τον χαρακτηρισμό της ως φύλακα – αγγέλου, μεταβάλλει εκ νέου την τονικότητα, οδηγώντας στην περιοχή της VI βαθμίδας (Ρε ύφεση μείζων), ενώ η πίστη του ήρωα στον θεόσταλτο ρόλο του ως πατέρα τονίζεται και κατά την πτώση, με την ανοδική πορεία της μελωδικής του γραμμής προς την υψηλότερη περιοχή της έκτασης του βαρυτόνου.

Γενικότερα θεωρούμε πως, ο τρόπος με τον οποίο σκιαγραφούν τον ήρωα τόσο ο Piave, αποδίδοντας σ' αυτόν μια μάλλον «αντιφατική» συμπεριφορά, ως αποτέλεσμα της αγωνίας του να διασφαλίσει την κοινωνική καταξίωση και των δυο του παιδιών, όσο και ο Verdi, αποδίδοντας το λόγο του με μουσική καθαρά λυρικού χαρακτήρα, όπου αρμονίες μειζόνων τονικών περιοχών συνδυάζονται με περίτεχνα cantabile, ενορχηστρωμένα με λεπτότητα μαρτυρεί τη σύμφωνη γνώμη αμφοτέρων να

[2959] G. de Van, ό.π. σελ. 267.

[2960] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 144.

[2961] Αυτόθι. Βλ. και J. Rosselli, ό.π., σελ. 111. Ενδιαφέρουσα τυγχάνει, ωστόσο, και η σχετική με το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα επισήμανση του Gilles de Van, όπου το θεωρεί μάλλον ταυτόσημο με εκείνο του «Pura sicomme un angelo», θεωρώντας ότι ο Germont «επανέρχεται σε αυτό, προκειμένου να καταδείξει τον εύθραυστο χαρακτήρα ενός έρωτα μη καθαγιασμένου από την κοινωνία» (ό. π., σελ. 267-268).

εμφανίσουν τον πατέρα του Alfredo «αν όχι εντυπωσιακό, τουλάχιστον συμπαθητικό»[2962] (Ricordi, σελ. 152-155, μ. 3).

[2962] Αυτόθι, σελ. 197. Παρεμφερής και η επισήμανση του E. Newman, σύμφωνα με την οποία «ο Germont, χάρη στον Verdi, είναι περισσότερο συμπαθής χαρακτήρας απ' ό, τι ο Duval στην *Κυρία με τις Καμέλιες* (ό.π., σελ. 77). Προσπαθώντας ωστόσο ο G. De Van να εμβαθύνει στην όλη συμπεριφορά του συγκεκριμένου προσώπου αντιτίθεται στις διατυπώσεις διαφόρων σχολιαστών, σύμφωνα με τις οποίες μέσα από το ντουέττο Violetta – Germont «ο Verdi φαίνεται να στιγματίζει μια κοινωνία της υποκρισίας, που απαιτούσε μεγαλειώδεις θυσίες, και ο Germont αποβαίνει η προσωποποίηση αυτού του φαρισαϊσμού». Τις ενστάσεις του αυτές στηρίζει κατ' αρχάς στο γεγονός ότι ο ταλαίπωρος πατέρας «δεν ανήκει στον ίδιο κόσμο με τον Vicomte de Létorières, τον βαρώνο Duphol και τον Obigny, με εκείνους τους αρρωστημένους χαρακτήρες που συμμετέχουν στις βραδυνές συναναστήσεις της Violetta Flora». Περαιτέρω επισημαίνει το γεγονός ότι, «ενώ στη νουβέλλα του Dumas ο πατέρας του Armand, (ο Germont) ζει στην Tours (κοντά στο Περίσι), ο Verdi και ο Piave τον εξορίζουν στην Προβηγκία, μια ζεστή, ηλιόλουστη περιοχή, όσο πιο μακριά γίνεται από το Παρίσι. Αυτή η πραγματική λεπτομέρεια καθιστά εφικτό να ορίσουμε μια διαφορά μεταξύ των δυο κοινωνιών – εκείνης του Παρισιού, επιπόλαιης, κυνικής και ηδονικής, και μιας άλλης ειρηνικής, επαρχιακής κοινωνίας προσωποποιουμένης από τον Germont, ως η εικόνα ενός κόσμου που προορίζεται να χαθεί». Τέλος, συσχετίζει τόσο τον κόσμο του Germot, όσο και εκείνον της Violetta, με τον κόσμο της opera semiseria, όπου «ανακαλύπτουμε καλούς ανθρώπους, που παρά τον ηθικό τους συντηρητισμό, είναι κατά βάσιν συμπαθητικοί […]. Ο Germont και, εν μέρει, η ίδια η Violetta, ανήκουν σ' αυτόν τον κόσμο: η κατά βάθος καλόκαρδη, επαρχιώτικη διάθεσή του καθιστά τον Germont έναν ηθικιστή ο οποίος μπορεί να εγείρει ζητήματα, όμως δεν είναι *τάφος κεκονιαμένος* ˙ ενώ η Violetta, με τις ονειροπολήσεις της για γαλήνη και ευτυχία και με τη νοσταλγία της για τα παιδικά της χρόνια, ενσαρκώνει μια Linda di Chamounix η οποία θα μετανοούσε που είχε υποκύψει στις απολαύσεις της μεγαλούπολης, καθιστώντας την επιστροφή της αδύνατη, ταυτόχρονα όμως και κάπως παθιασμένα επιθυμητή» (αυτ., σελ. 197-198).

Ο Άτιλα Τσάμπαϊ ωστόσο θεωρεί πως τα βαθύτερα αίτια αυτού του τρόπου έκφρασης του Germont πρέπει να αναζητηθούν στο «αιώνιο τρίγωνο» («The eternal triangle», όρο τον οποίο αποδίδει στον J. Budden), το οποίο, κατ' αυτόν, αποτελεί το «βασικό δραματουργικό μοντέλο του Βέρντι. Κατά τον συγγραφέα, τόσο ο Βέρντι όσο και ο «πιστός του λιμπρεττίστας Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε δεν δίστασαν να στριμώξουν το επίκαιρο κοινωνικό δράμα της *Traviata* στην τριγωνική τους δραματουργία»˙ επισημαίνει δε και το γεγονός της απάλειψης από τους δύο πρωτεργάτες της όπερας οποιουδήποτε στοιχείου «που δεν συναρτάται άμεσα με το απλοϊκό τριγωνικό σχήμα των πρωταγωνιστών». Όπως όμως εύστοχα επισημαίνει ο μελετητής, «σε αυτό το "δράμα της φθίσης" δεν υπάρχει ερωτικός ανταγωνισμός μεταξύ των δύο ανδρών πρωταγωνιστών για την εύνοια της ωραίας γυναίκας, κι έτσι απουσιάζει ένα ουσιαστικό μοτίβο του δραματικού άσματος, της διαρκούς έκρηξης των συναισθημάτων στη μουσική». Αυτό το «συναισθηματικό έλλειμμα» εντοπίζει «πρωτίστως στη μορφή του πατέρα Ζερμόν, ο οποίος εδώ δεν μπορεί να εκδηλώσει ούτε την εκδικητικότητα (έναντι του μισητού αντίζηλου) ούτε ερωτικά αισθήματα (για το ποθητό αντικείμενο του έρωτά του), αλλά μόνο την α-μουσική, εν πάση περιπτώσει ακατάλληλη για τραγούδι "αρχή της πραγματικότητας", δηλαδή τον ψυχρά ορθολογικό έξω κόσμο με τους κανόνες, τους καταναγκασμούς και την ηθική του, και να αντιπαλέψει με ορθολογικά επιχειρήματα τα αισθήματα του ερωτικού ζευγαριού». Στο σημείο αυτό, συνεχίζει, «εμφανίζεται το αισθηματικό δίλημμα του όχι και τόσο κατάλληλου για την όπερα χαρακτήρα του Ζερμόν: αφενός πρέπει να γλιστρήσει στον μουσικά προδιαγεγραμμένο ρόλο του "ερωτευμένου τυράννου", πρέπει δηλαδή, για να μπορέσει να σταθεί στην όπερα, να αρθρώσει τα συμφέροντά του με τα μέσα του άσματος και μόνο, δηλαδή στο επίπεδο της συναισθηματικής εκδήλωσης, αφετέρου όμως η επιδίωξή του στρέφεται κατά του συναισθήματος γενικά και αξιώνει την επικράτηση των ηθικών κανόνων έναντι των συναισθηματικών –αισθησιακών δυνάμεων που παρακινούν το ερωτικό ζευγάρι».

Τίποτε ωστόσο δεν μπορεί να απαλύνει τον πόνο που προξενεί στην Violetta ο επικείμενος χωρισμός της από τον Alfredo. Πρέπει όμως παράλληλα να επισημάνουμε την πραγματική αιτία του πόνου της αυτού, που δεν είναι άλλη από τη σκληροκαρδία του ανθρώπου-εκφραστή του ηθικού νόμου, που σαν μέλος μιας συντηρητικής κοινωνίας, αδυνατεί να κατανοήσει τη λυτρωτική δύναμη του έρωτα και κυρίως τον αναγωγικό ρόλο που διαδραματίζει ως προς μια ουσιαστική, αυθεντική σχέση του ανθρώπου με τον Θεό. Για άλλη μια φορά η άτυχη παραστρατημένη «ιεροποιεί» την ερωτική της σχέση, τώρα με έναν ξεχωριστό τρόπο: η αποδοκιμασία και η απόρριψη αυτής της σχέσης από τον ευρύτερο κοινωνικό της περίγυρο δεν σημαίνει γι' αυτήν απλά την απώλεια ενός ερωτικού συντρόφου, αλλά και έμμεση πλην σαφή αποδοκιμασία και απόρριψη αυτού του προσωπικού της αγώνα, της έμπρακτης μετάνοιάς της:

Cosi alla misera

Ch' è un di caduta,

Di più di risorgere speranza è muta!

Περισσότερο εκφραστικοί οι επόμενοι δυο στίχοι, όπου η ηρωίδα θεωρεί την αρχική ευόδωση της σχέσης της ως «σημείο» αποδοχής της μετάνοιάς της από τον Θεό, σε πείσμα κάθε ανθρώπινου ηθικού κώδικα:

Se pur benefico le idulga Iddio,

L' uomo implacabile per lei sarà.

Αναγνωρίζοντας όμως το γεγονός ότι και ο ίδιος ο Germont είναι στην πραγματικότητα και αυτός θύμα αυτής της ιδιότυπης, σχεδόν καθεστωτικού χαρακτήρα, ηθικής, δεν στρέφεται εναντίον του. Όπως επισημαίνει και πάλι ο Gilles de Van, «για πρώτη φορά η Violetta στρέφει την πικρία της ενάντια στον εαυτό της και όχι προς τον συνομιλητή της», ενώ αναφερόμενος στην αντίθεση ανάμεσα στους δυο χαρακτήρες, η οποία μέχρι τώρα εβασίζετο στην «μελωδική ρευστότητα του Germont» αφ' ενός και στη «σύγχυση της Violetta» αφ' ετέρου, επισημαίνει πως αυτή τώρα διαφαίνεται από την αντιπαράθεση «στο staccato τραγούδι του πατέρα της

Εντέλει, «ο Ζορζ Ζερμόν πρέπει τραγουδώντας να αντιπαλέψει τη συναισθηματική βάση κάθε τραγουδιού, να εξορκίσει τον διάβολο με τον Βελζεβούλ. Η ηθική, ως γνωστόν, δεν τραγουδιέται καλά, τουλάχιστον δεν τραγουδιέται ειλικρινώς [...], κι έτσι ο Βέρντι βάζει τον αυταρχικό γέροντα να επιδεικνύει πίσω από όλη την αυτάρεσκη φλυαρία αληθινά αισθήματα και να ενεργεί – αν και συγκρατημένα – απολύτως παρορμητικά, σαν να μην απείχε στις ψυχικές του αντιδράσεις τόσο από τους ασυγκρίτως ακραίους προκατόχους του Λούνα και Ριγκολέτο. Η καμπύλη των συναισθημάτων του τραγουδιστικού μέρους του σ' εκείνη την κρίσιμη σκηνή του ντουέτου με τη Βιολέτα δεν αντιστοιχεί σε τίποτε σχεδόν με την ηθικολογία της ομιλίας του, αλλά κινείται ολωσδιόλου στο σύνηθες εκφραστικό πλαίσιο των συναισθηματικών βαρυτόνων του Βέρντι – κι όποιος δεν ξέρει το κείμενο είναι βέβαιο πως με το πρώτο άκουσμα δεν θα αποκομίσει την εντύπωση ότι πρόκειται για αντιπαράθεση ηθικού χαρακτήρα [...]. Μόνο αυτή η μουσικοψυχολογική ακτινοσκόπηση του αρχικά δευτερύοντος ήρωα του Δουμά τον κάνει στην όπερα χαρακτήρα με δραματικό βάρος και του προσδίδει την αξιοπιστία που χρειάζεται ώστε να μπορεί να επηρεάσει τόσο δραστικά το δράμα» («Βιολέτα Βαλερί:ο δρόμος των παθών μιας γυναίκας», *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρο*, ό.π., σελ. 232-235).

αχαλίνωτης λυρικής διάθεσης της νεαρής κοπέλας»[2963]. Όπως ο λιμπρετίστας επισημαίνει τον αφόρητο πόνο – *con estremo dolore* – υπό το κράτος του οποίου η ηρωίδα εκφέρει τους παραπάνω 5 στίχους, ανάλογα και ο συνθέτης θέλει αυτήν να τους αποδίδει μονολογώντας – *da sè*. Δεν παραλείπει ωστόσο και ο ίδιος να εξάρει αυτόν τον πόνο της Violetta, επενδύοντας τους παραπάνω στίχους με μια μελωδία απαράμιλλης εκφραστικότητας. Κατά τον Baldini η συγκεκριμένη φράση είναι «μια από τις εκτενέστερες που συνέθεσε ο Verdi, και το μήκος της έγκειται στην έντασή του». Κατά τον συγγραφέα, το καλύτερο που μπορεί να κάνει κάποιος είναι «να παραθέσει το υπέροχο, εξαιρετικά ευφυές σχόλιο του Basevi: "δεκέξι μέτρα με μια και μοναδική έκφραση πάθους"»[2964]. Η γνωστή τονική αντίθεση μείζονα-ελάσσονα φαίνεται να αποτελεί και εδώ βασικό στοιχείο στη δόμηση της όλης ενότητας: τοποθετώντας την απάντηση-μονόλογο της ηρωίδας στην Ελάσσονα Τονική (Ρε ύφεση) σε σχέση με την προηγηθείσα έκκληση του Germont, και μάλιστα «χωρίς μεταβατική ενότητα»[2965], ακριβώς πάνω στην κατάληξη της φράσης του, υπεμφαίνει και με αυτόν τον τρόπο τις εκ διαμέτρου αντίθετες πεποιθήσεις των δυο προσώπων τόσο ως προς την ηθική αξιολόγηση των πραγμάτων, όσο και ως προς την πίστη αμφοτέρων προς τον Θεό, ως εγγυητή της νομιμότητας των ανθρωπίνων σχέσεων και ως υπέρτατου δικαστή (*Germont*) ή ως *εραστή*, στο πρόσωπο του οποίου βρίσκει κανείς την αυθεντική έκφραση της αγάπης και της συγχώρησης (*Violetta*).

Περισσότερο όμως η παραπάνω τονική αντίθεση προσλαμβάνει και έναν «συμβολικό» χαρακτήρα αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο βιώνει την αγάπη ο ελεύθερος, ανεπηρέαστος από ηθικές προκαταλήψεις άνθρωπος και με αυτόν που επιβάλλει τις θέσεις της η εκάστοτε ισχύουσα ηθική, δηλητηριάζοντας κυριολεκτικά την ψυχή του όποιου «αντιφρονούντος». Η έντονη αυτή διαφορά αναδεικνύεται αν η παραπάνω τονική αντίθεση συνδυαστεί με την υφή της μελωδικής γραμμής των οκτώ πρώτων μέτρων της συγκεκριμένης ενότητας: σύμφωνα και πάλι με τον Gilles de Van, πρόκειται για «μια βουβή, θλιμμένη εκδοχή του μεγαλειώδους θέματος της αγάπης "Di quell' amor ch' è palpito", που ακούστηκε στη Πρώτη Πράξη. Ενώ την πρώτη φορά διεκήρυττε τον πανανθρώπινο χαρακτήρα της αγάπης, την δεύτερη υπενθυμίζει το μη πραγματοποιήσιμο αυτής για τη γυναίκα που έχει αμαρτήσει»[2966].

Εξίσου εκφραστική και η ορχηστρική συνοδεία της όλης «απάντησης» της ηρωίδας: ο διπλασιασμός της μελωδίας της από το φλάουτο, το 1ο όμποε και τα πρώτα βιολιά, παίζοντας όμως *pp*, απηχεί τη θλίψη της με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο, ενώ το ρυθμικό σχήμα της συνοδείας, και κυρίως εκείνο των βιολοντσέλλων και κοντραμπάσσων, μοιάζει απόηχος των κτύπων μιας καρδιάς που συνθλίβεται από τον πόνο (Ricordi, σελ. 155, μ. 4 – σελ. 158, μ. 2).

Η τονική εξέλιξη της ενότητας μετά το 8ο μέτρο και στην αρχή του τελευταίου διστίχου προς την περιοχή της Ελάσσονος Πέμπτης (Λα ύφεση), «σαν το σκοτείνιασμα ενός άλλου ορίζοντα»[2967], τονίζει ακόμη περισσότερο τον πόνο της ηρωίδας για τη σκληροκαρδία των ανθρώπων προς την *αμαρτωλή*. Ταυτόχρονα αναδεικνύει και την επιθυμία του συνθέτη να εμβαθύνει ιδιαίτερα στην ψυχολογία της κατά τη συγκεκριμένη στιγμή, καθώς, σύμφωνα με τον Budden, η μετατροπία αυτή απουσιάζει από την αρχική εκδοχή του 1853[2968]. Ο πόνος της ηρωίδας κορυφώνεται στα τέσσερα

[2963] Αυτόθι, σελ. 268.
[2964] Ό.π., σελ. 193
[2965] G. de Van, ό.π., σελ. 268.

[2966] Αυτόθι.
[2967] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 144.
[2968] Αυτόθι.

τελευταία μέτρα πριν την τελική πτώση στη Μι ύφεση ελάσσονα, με την ορχήστρα να σιωπά προκειμένου να ακουστεί η ύστατη κραυγή πόνου της Violetta, λίγο πριν τη γενναία απόφασή της να θυσιαστεί για το καλό της ηθικά άψογης κόρης του Germont. Ο συνθέτης εναποθέτει τώρα όλο το βάρος της ερμηνείας στις δυνατότητες της φωνής της σοπράνο, επιθυμώντας να αποδώσει μόνη της τη στιγμή αυτή της δραματικής κορύφωσης. Σε αυτό στοχεύει η ένδειξη *a piacere con forza* ακριβώς στην επανάληψη του τελευταίου στίχου, αλλά και η τοποθέτηση της μελωδικής γραμμής αρχικά στην κεντρική περιοχή της έκτασης της σοπράνο και κατόπιν η κατάληξη στο «χαμηλό» Σι ύφεση, η πλήρης εξουθένωση του ανθρώπου που χάνει τα πάντα.

Η υπέρβαση

Στην απόφασή της να χωριστεί από τον αγαπημένο της η ηρωίδα δεν προσδίδει θρησκευτική διάσταση. Είναι ενδιαφέρον ωστόσο το γεγονός ότι, τόσο αυτή, όσο και ο συνομιλητής της, χαρακτηρίζουν την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης απόφασης ως *θυσία,* όρος ο οποίος προφανώς ενέχει και θρησκευτικό περιεχόμενο[2969]. Το γεγονός αυτό οδηγεί τον G. de Van στη διατύπωση «ερωτημάτων», μέσα από τα οποία αναζητεί συσχετισμούς της χρήσης του παραπάνω όρου με μια διάθεση τόσο από μέρους του Piave όσο και του Verdi να αποδώσουν στη *θυσία* της Violetta και έναν ιδιάζοντα *θρησκευτικό* χαρακτήρα, προσδίδοντας σε αυτήν διαστάσεις ανάλογες με ιεροτελεστία αρχαίας ανθρωποθυσίας. Ως αφορμή της αναζήτησής του αυτής αναφέρει κατά βάσιν τη σημειολογία που προσλαμβάνει στο λιμπρέττο η χρονική στιγμή του θανάτου της ηρωίδας, καθώς και κάποια χαρακτηριστικά γεγονότα που προηγούνται. Παράλληλα επισημαίνει την αποκατάσταση από τους δυο πρωτεργάτες της όπερας του τραγικού γεγονότος του θανάτου της Violetta «ανάμεσα στο θάνατο της *Marie Duplessis*, η οποία πέθανε στις 3 Φεβρουαρίου του 1847, στο απόγειο του καρναβαλιού, και στο Καρναβάλι»[2970]. Η αποκατάσταση αυτή αποκτά ξεχωριστή σημασία αν ληφθεί υπ' όψη και το γεγονός ότι η *Marie Duplessis* είναι πρόσωπο υπαρκτό[2971], ενώ «στη νουβέλα η Marguerite Gautier πεθαίνει τη νύχτα της 19ης προς την 20η Φεβρουαρίου, όμως η περίοδος του Καρναβαλιού έχει παρέλθει»[2972], και ότι «το θεατρικό, από την πλευρά του, τοποθετεί τον θάνατο της ηρωίδας την 1η Ιανουαρίου […]»[2973]. Ολοκληρώνοντας τον συλλογισμό του ο μελετητής, θεωρεί πως η παραπάνω αποκατάσταση του τραγικού γεγονότος στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή πραγματοποιείται από τον Verdi και από τον Piave «με σκοπό να δοθεί ακόμη μεγαλύτερη έμφαση σε αυτό», την οποία μάλιστα ο ίδιος εντοπίζει σε ένα επεισόδιο ευρύτερου θρησκευτικού – τελετουργικού χαρακτήρα, που λαμβάνει χώρα λίγο πριν τον θάνατο της ηρωίδας: στη «βακχική πομπή που διέρχεται κάτω από τα παράθυρα της ετοιμοθάνατης Violetta», η οποία πομπή «γιορτάζει τον θρίαμβο του θρεμμένου ταύρου, μια τελετή που πολύ

[2969] Κατά τον G. Baldini «το θέμα για το οποίο ενδιαφερόταν πραγματικά ο Verdi [...] ήταν το θέμα της θυσίας [...]. Η σχέση της Violetta με τον Alfredo δεν ενδιαφέρει το δράμα, ούτε ο Verdi ενδιαφερόταν γι' αυτήν˙ ενδιαφερόταν μόνο για τα γεγονότα που βαθμιαία προκαλούν την καταστροφή της» (ό. π., σελ. 190).
[2970] Ό.π., σελ. 189.
[2971] Βλ. J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 118-119, όπου αναφέρεται και η περιγραφή του συγκεκριμένου προσώπου τόσο από τον Théophile Gautier όσο και από τον Jules Janin, όπως αυτή παρέχεται από τον Dumas «στον πρόλογο της έκδοσης του θεατρικού του έργου το 1867».
[2972] G. de Van, ό.π., σελ. 189.
[2973] Αυτόθι.

πιθανόν να προέρχεται από μια αρχαία θυσιαστήρια ιεροτελεστία»[2974]. Περαίνοντας «διερωτάται» αν ο σκοπός της ελεύσεως των ταυρομάχων «στο σαλόνι της Flora Bervoix» στο Finale της Β΄ Πράξης είναι άλλος από το «να υπενθυμίσουν πως είναι εκείνοι που φέρουν την ευθύνη να διεκπεραιώσουν μιαν επίσημη ιεροτελεστία θυσίας»[2975].

Στο θέμα αναφέρονται με περισσότερη σαφήνεια (αλλά και πρωτοτυπία) οι Linda και Michael Hutcheon, αφορμώμενοι επίσης από το «τραγούδι του καρναβαλιού σχετικά με τον θάνατο του προορισμένου για θυσία Διονυσιακού βοδιού, εστεμμένου με φύλλα αμπέλου», εστιάζοντας όμως παράλληλα και στη *φυματίωση* ως αιτία του θανάτου της ηρωίδας, μιας ασθένειας που, κατ' αυτούς, «στη λαϊκή αντίληψη έχει μια μακρά εμβέλεια ιστορικών συσχετισμών, που περιλαμβάνει ο, τιδήποτε, από ρομαντικούς ποιητές, έως ρομαντικούς εραστές» και με το πρότυπο της *φυματικής ηρωίδας* να αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην όπερα του δέκατου ένατου αιώνα.[2976].

Οι παραπάνω μελετητές υπενθυμίζουν κατ' αρχάς πως «η ζωή που είχε κάνει η Violetta – πάρτυ, αισθησιακές εμπειρίες – δεν είχε απλά Διονυσιακό χαρακτήρα στα μάτια μερικών ανθρώπων, αλλά ήταν αυτή που κυριολεκτικά την οδηγούσε στη φυματίωση». Ως εκ τούτου, κατά τους συγγραφείς, «μολονότι η Violetta φθίνει μόνη», σε χώρο και χρόνο που σε τίποτε δεν θυμίζουν «τον χυδαίο, χονδροειδή ενθουσιασμό του καλοθρεμμένου ταύρου, ο συσχετισμός με τη θυσία της είναι, παρ' όλα αυτά, εμφανής»: η φυματίωση κατά τη συγκεκριμένη εποχή «ήταν μια ασθένεια με πολλαπλή, ακόμη και αντιφατική σημειολογία», υποδηλώνοντας «τόσο τη θλίψη της αισθησιακής παρακμής, όσο και την εξαϋλωμένη γυναικεία ύπαρξη». Θεωρώντας οι δύο μελετητές πως «η Violetta, όμοια με τη Mimi, κατορθώνει να είναι ταυτόχρονα αμαρτωλή και αγία», «βλέπουν» αυτή τη διπλή της ιδιότητα να σημαίνεται και από αυτό «το πραγματικού της όνομα, φαινομενικά αθώο», καθώς υποδηλώνει «ένα κοινό λουλούδι», που ενσωματώνει όμως και αυτή «τη διπλή ταυτότητα, του ενόχου και του θύματος: σ' αυτό περιέχεται η ρίζα του ρήματος *violare*, το οποίο στα Ιταλικά σημαίνει τόσο την παράβαση και τη βεβήλωση, όσο και τον σεξουαλικό βιασμό»[2977].

4.4. Η ερωτική σχέση (ή και η ανάμνηση αυτής) ως εμπειρία *παραδείσου*

4.4.1. *I MASNADIERI*

Atto Primo. Cavatina. Amalia
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702. http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Το πνευματικό περιεχόμενο που έχει για τους ήρωες του Verdi η αγαπητική σχέση διαφαίνεται και από τη μοναδικότητα και το ανεπανάληπτο της ερωτικής εμπειρίας. Η πληρότητα της ερωτικής σχέσης, η αίσθηση της ολοκλήρωσης που δημιουργεί η παρουσία του αγαπημένου προσώπου, είναι ως εκ τούτου βιώματα που είναι αδύνατον να εκφραστούν με λόγους και σχήματα του κόσμου τούτου. Αντίθετα η γλώσσα της μεταφυσικής, της *θρησκευτικής* εμπειρίας, αποδεικνύεται περισσότερο κατάλληλη για τους Βερντιανούς εραστές προκειμένου να εκφράσουν τα ερωτικά τους σκιρτήματα.

[2974] Αυτόθι.
[2975] Αυτόθι.
[2976] *Opera: Desire, Desease, Death*, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1996, σελ. 29.
[2977] Αυτόθι, σελ. 43.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η συχνή αναφορά στον *τόπο* και στην *εμπειρία* του *παραδείσου*: η δύναμη της αγάπης και γενικότερα τα αισθήματα που κατακλύζουν τις ψυχές των ερωτευμένων, αποτελούν εμπειρίες που μόνο με τη συνύπαρξη με τους αγγέλους και με την αίσθηση της αέναης παρουσίας του Θεού μπορούν να συγκριθούν.

Ακόμη περισσότερο διαφαίνεται η ανάγκη για μεταφυσικές αναφορές όπως η παραπάνω κατά την απουσία του αγαπημένου προσώπου. Η μελαγχολία η προερχόμενη τόσο από την ανάμνηση τρυφερών ερωτικών στιγμών, όσο – και κυρίως – από τη σκέψη πως αυτές ανήκουν πλέον οριστικά στο παρελθόν, απαλύνεται, έστω και για λίγο, με την περιγραφή αυτών των «στιγμών» ως ανάλογων με την ανεπανάληπτη εμπειρία του παραδείσου. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η μοναδική ηρωίδα στην όπερα του Verdi με λιμπρέττο βασισμένο στο έργο του Schiller *Die Räuber* Amalia, η ορφανή ανηψιά του Κόμητα του Moor Massimiliano και μνηστή του Carlo, ενός από τους δύο γιους του Κόμη και «εξόριστου από τον Massimiliano εξ αιτίας της άσωτης ζωής του»[2978]. Όπως διαφαίνεται από τις χρησιμοποιούμενες εκφράσεις και εικόνες στην καβατίνα της στην στην 3η Σκηνή της Α΄ Πράξης της όπερας, «ένα τυπικό τραγούδι το οποίο η Amalia τραγουδά πολύ αργότερα στο δράμα (*Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne*)»[2979] η ηρωίδα διακατέχεται έντονα από τα παραπάνω συναισθήματα. Περαιτέρω, οι εκφράσεις στις οποίες προσφεύγει η Amalia κατά την αναπόληση αυτή του παρελθόντος παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες με εκείνην της κόρης του *Oberto*. Όπως και στην καβατίνα της Leonora στην Α΄ Πράξη της παραπάνω όπερας (βλ. κάτωθι, σελ. 790-792), η εικόνα του *αγγέλου* προκρίνεται και εδώ ως η πλέον κατάλληλη προκειμένου να αποδοθεί η ομορφιά του αγαπημένου προσώπου˙ όμοια δε με την ηρωίδα της πρώτης όπερας του συνθέτη, η Amalia σπεύδει να αποδώσει τον εν λόγω χαρακτηρισμό ήδη από τους πρώτους δυο στίχους της καβατίνας της στην όπερα *I Masnadieri*:

Lo sguardo avea degli angeli

che Dio creò d' un riso...

Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε και μια βαθύτερη θρησκευτική διάθεση στη φράση αυτή της ηρωίδας, που συνεπάγεται και μια περαιτέρω *ιεροποίηση* της αναπολούμενης ερωτικής της σχέσης. Είναι χαρακτηριστικό το ότι η Amalia δεν αρκείται στο να παρομοιάσει το χαμογελαστό πρόσωπο του Carlo με τη μορφή ενός αγγέλου. Ο αγαπημένος της πάνω απ' όλα είναι ένα δημιούργημα του Θεού (Dio *creò*). Η φράση αυτή της ηρωίδας αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα αν αναλογιστεί κανείς το ότι ο Carlo στην αρχή της παρούσας Πράξης εμφανίζεται διατεθειμένος να ηγηθεί μιας συμμορίας ληστών˙ ταυτόχρονα δε, προδιαθέτει για την όλη στάση της στην όπερα. Στην παρούσα άρια ωστόσο οδηγεί σε μια κλιμάκωση «μυσταγωγικού» χαρακτήρα, που διαφαίνεται από την ανάμνηση στους επόμενους δυο στίχους μιας *εμπειρίας παραδείσου* («I baci suoi stillavano / *gioir di paradiso*»), που ανακαλεί τον 1ο στίχο της 3ης στροφής από το παραπάνω τραγούδι του Schiller: «Seine Küsse – *paradiesisch Fühlen!*»[2980]. Η αφήγηση της ηρωίδας ωστόσο κορυφώνεται εγγίζοντας τα όρια της έκστασης στο τρίτο τετράστιχο, όταν αναπολεί στιγμές ανείπωτου ερωτικού μεγαλείου. Λέξεις ή εικόνες με εμφανή θρησκευτικό χαρακτήρα εκλείπουν από την περιγραφή της. Το υπόβαθρο όμως του λόγου της είναι βαθειά *θεολογικό*: η περιγραφομένη

[2978] Lewsey, ό.π., σελ. 95.
[2979] J. Budden, *The Operas*…, Vol. 1, ό.π., σελ. 325. Βλ. και F. Schiller, *Die Räuber*, Dritter Akt, Erste Szene.
[2980] F. Schiller, *Die Räuber*, Dritter Akt, Erste Szene.

αδιάρρηκτη ψυχοσωματική ενότητα των δυο εραστών παραπέμπει ευθέως στη βιβλική ρήση *και έσονται οι δυο εις σάρκα μίαν*: «*Anima uniasi ad anima / fuse ad un foco istesso*», ενώ ο *αναγωγικός* – μεταφυσικός χαρακτήρας της αφήγησης ολοκληρώνεται με την βιουμένη *ενότητα ουρανού* και *γης*, στους δύο τελευταίους στίχους («*e terra e ciel pareano / stemprarsi in quell amplesso*») με αντίστοιχους στο τραγούδι του Schiller τον 3ο και 4ο στίχο της τέταρτης στροφής («*Seele rann in Seele*-Erd und Himmel schwammen / Wie zerronnen, um die Lieben»)[2981].

Εκστασιασμένη η ηρωίδα στον υπέρτατο βαθμό με την αναπόληση του ερωτικού παρελθόντος, εξιδανικεύει την αγαπητική της σχέση, προσδίδοντάς της διαστάσεις *υπερκόσμιες*: οι παραπάνω εμπειρίες περιγράφονται εμμέσως πλην σαφώς σα να έχουν λειτουργήσει για τους δυο εραστές ως δυνατότητες *υπέρβασης του θανάτου*. Το τελευταίο τετράστιχο της καβατίνας με την παραπάνω μεταφυσική αναφορά, ανακαλεί ανάλογες εκφράσεις ερωτικής ανάτασης του Oronte, από την καβατίνα του στη Β΄ Πράξη των *Λομβαρδών* (βλ. κάτωθι, σελ. 798 κ.ε.). Η κατάληξη ωστόσο του ερωτικού σκιρτήματος διαφέρει εκείνης, καθώς η ηρωίδα βιώνει τη σκληρή πραγματικότητα της απουσίας του αγαπημένου προσώπου:

Dolcezze ignote all' estasi
d' un immortal gustai;
sogno divin! ma sparvero
né torneran più mai.

Εξ επόψεως μορφής η συγκεκριμένη καβατίνα είναι μια άρια με ένα και μόνο μέρος, ένα σχήμα στο οποίο, όπως επισημαίνει και ο D. Kimbell, ο συνθέτης έχει ήδη προσφύγει κατά τη δημιουργία του *Macbeth*[2982] και του οποίου η σχετικά συχνή χρήση κατά τη συγκεκριμένη περίοδο αποτελεί, πάντα κατά τον ίδιο μελετητή, «μια από τις ενδείξεις της αυξανόμενης ελευθερίας ως προς τη μορφή» στο έργο του συνθέτη[2983]. Ο A. Basevi ωστόσο θεωρεί την τοποθέτηση από τον λιμπρεττίστα A. Maffei της συγκεκριμένης «καβατίνας της σοπράνο» αμέσως έπειτα από εκείνη του Carlo, καθώς και εκείνη του Francesco ως αποτέλεσμα της οργάνωσης των μουσικών κομματιών από αυτόν με «την ελάχιστη περίσκεψη». Κατά τον μελετητή ο ρυθμός του κομματιού στα πρώτα του μέτρα «απομακρύνεται από τα συνηθισμένα, η μελωδία όμως συνεχίζει με πολύ κοινότοπους, άτεχνα συνδεδεμένους ρυθμούς και άχαρες αρμονικές μετατοπίσεις. Ως εκ τούτου παρουσιάζεται μακροσκελής, ασυνάρτητη, αδύνατη και υπερφορτωμένη». Επιπλέον, ο Basevi θεωρεί πως το θέμα του κομματιού είναι «πολύ σπινθηροβόλο για να ταιριάζει στην Amalia, καθώς αυτή θυμάται τον μνηστήρα της, που έχει άδικα εξοριστεί από τον πατέρα του»[2984]. Αντίθετα ο Berger θεωρεί πως «εξ επόψεως μορφής», το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης καβατίνας έγκειται στη διάρκειά της, κατά τη στιγμή μάλιστα που δεν παρουσιάζει «καμιά ευδιάκριτη επανάληψη, κάτι πολύ τολμηρό για την εποχή της και μια πρώιμη προσπάθεια για δραματική αφήγηση». Κατά τον μελετητή ωστόσο, «η μελωδική γραμμή καθ' εαυτήν είναι γεμάτη από

[2981] Αυτόθι.
[2982] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 363-364, 368.
[2983] Αυτόθι, σελ. 368. Ο μελετητής ωστόσο διακρίνει τη συγκεκριμένη μορφή της «μονομερούς άριας» από εκείνες «του παραδοσιακού είδους της ρομάντσας και της καντσόνας», διευκρινίζοντας πως εδώ πρόκειται για «ανεξάρτητα cantabile και καμπαλέττες» (αυτόθι).
[2984] Ό.π., σελ. 106.

τριλλισμούς και μελωδικά στολίδια, γραμμένα προφανώς για προβολή της Jenny Lind», όμως τόσο γλυκερά, που να φτάνουν στο σημείο ν' ακούγονται σχεδόν γλυκανάλατα[2985].

Η επιθυμία του συνθέτη να προβάλλει τις δεξιοτεχνικές ικανότητες της εν λόγω διάσημης σοπράνο υπήρξε και κατά τον Budden «ο πρωταρχικός σκοπός» για τη δημιουργία του συγκεκριμένου κομματιού, το οποίο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «σε ρυθμό και χαρακτήρα ανακαλεί την καμπαλέττα της Alzira από την Α΄ Πράξη της ομότιτλης όπερας»[2986] (βλ. κάτωθι, σελ. 824-827). Κατά τον Kimbell εξ ετέρου, η παρούσα aria di sortita δεν είναι παρά ένα ονειροπόλο ερωτικό τραγούδι, που σε κάποιο βαθμό – με τα λαμπερά του χρώματα και με διανθισμένα στολίδια του [...] – προανγγέλλει τόσο το "Lo vidi e' l primo palpito" της Luisa όσο και το "Caro nome" της Gilda»[2987]. Όπως και ο Budden, ο C. Osborne διαπιστώνει στην μουσική που ο Verdi έγραψε για τη συγκεκριμένη σοπράνο «να αντανακλώνται οι φωνητικές της ικανότητες, ιδιαίτερα στην παρούσα εισαγωγική άρια, καθώς και στην καμπαλέττα της άριάς της στη Β΄ Πράξη»[2988]. Ο R. Parker ωστόσο επισημαίνει εν προκειμένω την χρήση της μελωδικής διακόσμησης «αυστηρά μέσα στα πλαίσια της περιοδικής μορφής», σε αντίθεση με άριες των Donizetti και Bellini, όπου ο εμπλουτισμός με στολίδια της φωνητικής γραφής επέρχεται έπειτα από το ενδιάμεσο τμήμα του κομματιού, και αφού η μουσική αρχίζει να αποδομείται «σε μια χαλαρή αλληλουχία από διακοσμημένες μελωδικές φράσεις και επαναλαμβανόμενες λέξεις»[2989].

Δεν μπορούμε ωστόσο να αγνοήσουμε τις επισημάνσεις του συνθέτη κατά την επεξεργασία της μελωδικής γραμμής του κομματιού, ή και αυτήν τη χρήση συγκεκριμένων μελωδικών καλλωπισμών ταυτόχρονα με χαρακτηριστικές λέξεις του κειμένου. Είναι αξιοσημείωτος ο *αιθέριος* τρόπος με τον οποίο ζητείται να αποδοθεί η ταιριαστή στο χαμόγελο του αγαπημένου προσώπου «εικόνα των αγγέλων»: απαραίτητη προϋπόθεση η ελαχιστοποίηση της έντασης (*ppp*), συνδυασμένη όμως με *legato*, ώστε η εκφορά της λέξης να είναι ευκρινής. Όμοια και η ανάμνηση μιας *εμπειρίας παραδείσου* που ακολουθεί: οι ανείπωτες χαρές μιας τέτοιας εμπειρίας αποδίδονται με ανάγλυφο τρόπο μέσα από τα δεξιοτεχνικά τρίηχα δεκάτων έκτων˙ αυτή όμως η αίσθηση του παραδείσου απηχείται ακόμη περισσότερο με την «εκτίναξη» της μελωδικής γραμμής ως το Σι^4, πάλι κατά την εκφορά της χαρακτηριστικής λέξης.

Ανάλογα επισημαίνεται αυτολεξεί και ο *ενθουσιασμός* της ηρωίδας, όταν αναβιώνει τον ενότητα της *γης* με τον *ουρανό*, όπως τη ζούσε στην αγκαλιά του αγαπημένου της. Ο καλλωπισμός της μελωδικής γραμμής είναι και πάλι χαρακτηριστικός. Περισσότερο διεισδυτική, ωστόσο, ως προς την ανάδειξη της ψυχολογίας της ηρωίδας αναδεικνύεται η τονική μεταβολή που επιφυλάσσει ο συνθέτης για το τελευταίο τετράστιχο. Έχοντας ακολουθήσει μια σχετικά απλή αρμονική επεξεργασία για τη μουσική που έχει προηγηθεί, μεταβαίνει στη μάλλον απομακρυσμένη περιοχή της Σι ύφεση μείζονος, προκειμένου να αναδείξει τόσο την αυξανόμενη έκσταση της ηρωίδας, όσο και την έμμεσα εκφραζομένη εμπειρία της *υπέρβασης του θανάτου* μέσα από την ερωτική της συνύπαρξη με τον Carlo. Το ίδιο εκφραστική ακούγεται και η μετάβαση στην Ελάσσονα Τονική, στη σκέψη πως όλα αυτά αποτελούν πλέον παρελθόν (Ricordi, σελ. 43, μ. 1-11)

[2985] Ό.π., σελ. 172.
[2986] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 325.
[2987] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 368-369.
[2988] *A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 72.
[2989] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 21.

4.4.2. *IL TROVATORE*

Parte Prima. Scena e Cavatina. Leonora. (Andantino[2990])
G. Ricordi, n.d. (P.R. 158)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06712-Verdi_-_Il_Trovatore_-_Part_1_(orch._score).pdf.

Με ανάλογες εκφράσεις αφηγείται τα ερωτικά της σκιρτήματα και η *κυρία επί των τιμών της πριγκίπισσας της Αραγωνίας*, στη δεύτερη στροφή της καβατίνας της *Tacea*

[2990] Ως *ρομάντσα* ωστόσο χαρακτηρίζει το παρόν 1ο μέρος της καβατίνας της Leonora ο James Hepokoski, στην ήδη γνωστή εκτενή μελέτη του αναφορικά με τη *μίξη μουσικών ειδών…στη μουσική του Verdi* «της περιόδου γύρω από το *Il trovatore* (1853)» και συγκεκριμένα σχημάτων «βασισμένων στην Ιταλική λυρική μορφή», όπως «η άρια, το ντουέττο και μεγαλύτερα σύνολα» με «όχι Ιταλικούς (και συχνά Γαλλικούς) τύπους στροφικών τραγουδιών, κατανεμημένους σε couplets, ρομάντζες, μπαλλάντες, κ.ο.κ», καθώς και με τους *πολιτιστικούς συνειρμούς* που η «μίξη» αυτή πιθανότατα δημιουργούσε στο ακροατήριο της εποχής («*Ottocento* Opera as Cultural Drama…», ό.π., σελ. 147-205).

Όσον αφορά ειδικότερα στο συγκεκριμένο κομμάτι, ο μελετητής θεωρεί πως πρόκειται για φαινόμενο ανάλογο με την προηγηθείσα Σκηνή (*Introduzione*), όπου «η μορφή της μπαλλάντας εισχωρεί στο cantabile τμήμα μιας διπλής άριας»: εν προκειμένω «ο Cammarano και ο Verdi αναζητούν μορφικά σχήματα της στροφικής *ρομάντζας*, προκειμένου να εξυπηρετήσουν τον ίδιο μηχανισμό, αν και πάλι, καθώς το κομμάτι αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης οπερατικής μορφής, δεν φέρει τον παραπάνω τίτλο» (αυτ., σελ. 175).

Κατά τον Hepokoski, «όταν στροφικά σχήματα αντιπαρατίθενται με λυρικές μορφές στα στενά πλαίσια των συμβάσεων του *Primo Ottocento*, φαίνονται να υποδηλώνουν μια περισσότερο αυταπόδεικτη κοινωνική προοπτική "φυσικότητας" και απλότητας». Παράλληλα κατά τον μελετητή, αν και «τα στροφικά τραγούδια […] άρχισαν να συνηθίζονται στην όπερα στη Γαλλία των μέσων του δέκατου όγδοου αιώνα», με την *opéra comique* να αποτελεί «το πρώτο τους φυσικό περιβάλλον», ωστόσο *δεν περιορίστηκαν σ' αυτήν*: «εμφανίστηκαν ως στυλιστικά μέσα έκφρασης σ' όλους τους τύπους της όπερας του δέκατου ένατου αιώνα, ως ένα στοιχείο σ' ένα potpourri ανάμικτων στυλ», ενώ «είναι κυρίως σε αυτήν την ποικιλότροπα χτυπητή μίξη που θα μπορούσε ν' αναζητηθεί ο λανθάνων χαρακτήρας της πολιτισμικής δραματουργίας της όπερας του *Ottocento*» (αυτ., σελ. 160-161).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η αναγνώριση από τον Hepokoski *και* στις στροφικές μορφές μιας *διαδοχής δραματικών-ψυχολογικών ζωνών*, όμοια μ' εκείνην που πραγματοποιεί στις *λυρικές μορφές* (αυτ., σελ. 153-158), ενώ σημαντική είναι και η επισήμανση του μελετητή πως η συγκεκριμένη διαδοχή «σε μια διευρυμένη μορφή» (όπως ονομάζει τα σχήματα των στροφικών τραγουδιών [αυτ., σελ. 162]) «εν μέρει συμπίπτει μ' εκείνη του σχήματος της Ιταλικής λυρικής μορφής, ιδιαίτερα μ' εκείνην του τύπου *a a΄b c*», ενώ θεωρεί πως «αυτή η αμφισημία αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του Verdi των μέσων του αιώνα» (αυτ., σελ. 163).

Η παρουσίαση αυτή και η ανάλυση των εν λόγω «ζωνών» (αυτ. σελ. 163-165), καθιστά σαφές πως «εν συντομία, μια από τις λειτουργίες των στροφικών τύπων ήταν να καταθέσουν μιαν ακόμη υψηλότερη προσφορά για ταύτιση με το καινούριο οπερατικό ακροατήριο και με τις όλο και περισσότερες μεγαλοαστικές, δημοκρατικές, και ανεπιτήδευτες προτιμήσεις του», καθώς και *ο ορισμός ενός σημείου αναφοράς* «για την κατανόηση του περιεχομένου της όπερας», κάτι που, πάντα κατά τον Hepokoski, «θα μπορούσε να βοηθήσει στο να εξηγήσουμε γιατί οι στροφικές μορφές τείνουν να εμφανίζονται στην αρχή των πράξεων, όχι στο τέλος»: «πρώιμα στροφικά τραγούδια συνέβαλλαν στο να τεθούν οι όροι με τους οποίους το ακροατήριο θα αντιλαμβανόταν τα όσα θα επακολουθούσαν. […]. Και ό, τι συνήθως ακολουθούσε ήταν δύο πράγματα […]: η εικόνα ενός απειλούμενου, παλαιού κόσμου σε κοινωνική ή πολιτική κρίση, και το πέρασμα μέσα από την αισθητική τελετουργία της όπερας καθεαυτής σ' ένα καινούριο, εκσυγχρονισμένο κοινό» (αυτ., σελ. 165-166).

la notte placida, από το Πρώτο Μέρος της όπερας *Il Trovatore*. Η Leonora, «περιμένοντας στους κήπους του κάστρου της Aliaferia με την ακόλουθό της Ines, χωρίς να χάνει την ελπίδα της, να εμφανιστεί ο τροβαδούρος» και «απαντώντας στις προτροπές της Ines να επιδείξει σύνεση, διηγείται πώς, πριν την έκρηξη του εμφυλίου πολέμου, έδωσε την καρδιά της σ' εκείνον τον ιππότη που θεωρούσε πως είχε χάσει για πάντα, μέχρι που μια όμορφη, φεγγαρόλουστη νύχτα, το τραγούδι του ακούστηκε κάτω από το παράθυρό της» […][2991]. Νιώθοντας υπέρτατη αγαλλίαση στη σκέψη και μόνο του αγαπημένου της τροβαδούρου, αισθάνεται έντονη την ανάγκη να συνεχίσει τη διήγησή της προς την πιστή της ακόλουθο Ines, προσπαθώντας να «περιγράψει» με κάθε λεπτομέρεια τα όσα ένιωσε μέσα της όταν για πρώτη φορά, ακούγοντας τη φωνή του άγνωστου «ιππότη» να διασχίζει τη γαλήνη της νύχτας, την ένιωθε να εγγίζει τις εσώτερες πτυχές της ύπαρξής της.

Ο βαθειά «θρησκευτικός», *ιερός* τόνος που η ηρωίδα προσδίδει στην ερωτική της έλξη είναι έκδηλος από τους πρώτους στίχους της στροφής, όπου τα λόγια του τροβαδούρου περιγράφονται από αυτήν σαν *λόγια προσευχής*:

Versi di prece ed umile

qual d' uom che pregga Iddio

ενώ η πίστη της στην «ιερότητα» της σχέσης της διαφαίνεται ακόμη περισσότερο στη χαρά που ένιωσε ακούγοντας μέσα στα λόγια αυτής; της «προσευχής» το ίδιο της το όνομα:

…in quella ripeteasi

un nome…il nome mio!...

Η κλιμάκωση της συναισθηματικής της φόρτισης ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση της διήγησής της στο τελευταίο τετράστιχο συνυφαίνεται με ανάλογη κορύφωση του ερωτικού – θρησκευτικού της σκιρτήματος. Η χαρά της τώρα μπορεί να συγκριθεί μόνο με αυτήν των αγγέλων, ενώ μέσα σε αυτή τη μέθεξη *η γη μετατρέπεται σε ουρανό*:

Gioia provai che agl' angeli

solo è provar concesso!...

Al core, al guardo estatico

la terra un ciel sembrò.

Στον ξεχωριστό, μοναδικό ίσως αυτόν τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα βιώνει την αγαπητική της σχέση αναζητούμε και την πηγή έμπνευσης της συγκεκριμένης καβατίνας, την οποία ο Budden χαρακτηρίζει ως κομμάτι αξεπέραστο σε όλο το φάσμα της μουσικής του συνθέτη[2992], ενώ στο προαναφερθέν άρθρο του ο J. Hepokoski, θεωρεί πως το παρόν cantabile «του μέρους που ο Verdi όρισε ως "Cavatina Leonora", αποτελεί κλασσική περίπτωση ενός σόλο κομματιού χωρίς τίτλο, άμεσα σχετιζομένου με τον αποτελούμενο από δύο στροφές τύπο *ρομάντζας* "της πρώτης ματιάς"»[2993] (της

[2991] Toye, ό.π., σελ. 312.
[2992] *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 77.
[2993] «*Ottocento* Opera as Cultural Drama…», ό.π., σελ. 181.

ρομάντσας δηλ. εκείνης της οποίας το θέμα ήταν «εκείνο της πρώτης ματιάς του αγαπημένου»[2994]). Έχοντας ο μελετητής συσχετίσει την παρουσία στροφικών μορφών στην όπερα του *Primo Ottocento* με την αναζήτηση περισσότερο «φυσικών», ανεπιτήδευτων μορφών έκφρασης, καθώς και με την προσπάθεια για ένταξη της όπερας στο πολιτικο-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής (βλ. άνωθι, σελ. 755, παραπ. 2898), θεωρεί πως «αναμφίβολα σκοπός του Cammarano και του Verdi ήταν να παρουσιάσουν τη Leonora να κατακλύζεται από ιδιαίτερα, προσωπικά συναισθήματα. Όπως η προκάτοχός της, η Lucia di Lamermoor, δεν χωρεί πλέον στην παλαιοκοσμική Αυλή και στην ιεραρχία των στερεοτύπων επιτηδευμένων συμπεριφορών. Αυτή η απροθυμία ν' αποδεχτεί τις προσταγές μιας προκαθορισμένης κοσμιότητας βρίσκεται στο επίκεντρο της συμπεριφοράς της Leonora ως συμβόλου του δέκατου ένατου αιώνα. […]. Αν και εμφανώς είναι μέλος του κύκλου της Αυλής στο Παλάτι της Aliaferia, η απρόσκλητη εμφάνιση του μυστηριώδους *trovatore* την έχει αποσπάσει από τις υποχρεώσεις της κοινωνικής της θέσης και από τα συνακόλουθα πρότυπα ευπρέπειας. Το προηγηθέν recitativo μας πληροφορεί, για παράδειγμα, πως όχι μόνο παραμελεί τις προσδοκίες της Αυλής προς αυτήν, αλλά και αδιαφορεί έναντι εκείνων που της υπενθυμίζουν αυτά της τα καθήκοντα», ενώ «η περιφρόνησή της προς τις κοινωνικές συμβάσεις συνεχίζουν με την παρείσφρυση του cantabile, […], με τη μορφή της *ρομάντζας*»[2995].

Παρά την επισήμανση ωστόσο του Budden ότι «στην απλή λυρική διήγηση» της Leonora «δεν επιτρέπεται στο κείμενο να ρυθμίζει τα μουσικά τεκταινώμενα»[2996], μια επισήμανση που αφορά κυρίως την καταληκτική φράση της πρώτης στροφής, η *αίσθηση του παραδείσου*, όπως αυτή σημαίνεται στο τελευταίο τετράστιχο της δεύτερης στροφής εξαίρεται και υπογραμμίζεται δεόντως, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη σημασία της χρήσης της συγκεκριμένης στροφικής μορφής αντί του καθιερωμένου λυρικού σχήματος. Στο αποτελούμενο από «δύο στροφές δέκα στίχων» ποιητικό κείμενο (χωρίς την παρουσία επωδού), οι οποίες (στροφές) «συνδέονται με τους τελευταίους ομοιοκατάληκτους *tronco* στίχους ("cantò" / "sembrò")», που «η μουσική του Verdi τέμνει…αποδίδοντας την κάθε στροφή με βάση το σχήμα […] ελάσσονος-μείζονος»[2997], το συγκεκριμένο τετράστιχο στη μείζονα, το οποίο μάλιστα «πρέπει ν' αποδοθεί "con espansione" και μ' ένα ακόμη ταχύτερο tempo, "un poco più animato"», ακούγεται «σαν μια ασυνήθιστα εμφατική τελική ζώνη μιας Ιταλικής λυρικής μορφής (ένα εκτενές *c*)»[2998]. Στην ανάδειξη όμως της *ουράνιας εμπειρίας* της ηρωίδας, όπως αυτή εκφράζεται στο παρόν τετράστιχο, συμβάλλει αναμφίβολα και η επεξεργασία των στίχων που προηγούνται, οι οποίοι, όπως επισημαίνει ο Hepokoski, αποτελούν «μιαν απλή κίνηση προεργασίας για τα όσα έπονται» τόσο εξ επόψεως *μελωδικής*, με την «ανιούσα μελωδική κίνηση» στο τέλος κάθε διστίχου, η οποία μάλιστα «ενισχύεται από τη συνεχή παρουσία του μοτίβου της κυματοειδούς τετάρτης» (αποδιδόμενο στη δεύτερη στροφή μια φορά λιγότερο, λόγω της διαφορετικής μελωδικής κατάληξης στον τέταρτο στίχο), , όσο και *αρμονικής*, καθώς «η αρποειδής κίνηση των θεμελίων της αρμονίας προς την δεσπόζουσα» – Λα ύφεση (*Iddio*), Ντο ύφεση (*mio*), και Μι ύφεση (*desso*) – «επιτελεί τη λειτουργία της ανάκρουσης των έξι πρώτων στίχων». Τέλος, «η εισαγωγή της διπλής παύσης (sic) στο τέλος του έκτου στίχου αποτελεί το υπόβαθρο προς την προβαλλόμενη μουσική ενότητα που ακολουθεί ως μια καινούργια αρχή, που

[2994] Αυτόθι, σελ. 179-180.
[2995] Αυτόθι, σελ. 181-182.
[2996] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 77.
[2997] Hepokoski, «*Ottocento* Opera as Cultural Drama…», ό.π., σελ. 182.
[2998] Αυτ., σελ. 183.

χαλαρώνει επίσης τον περιορισμό μείζονος-ελάσσονος στην αρχή του κομματιού και αφήνεται σε μιαν εκτενή, λυρική ενότητα στην τονική μείζονα»[2999].

Αξιοσημείωτες είναι και οι επισημάνσεις του C. Osborne όσον αφορά ειδικότερα στη μελωδία της συγκεκριμένης καταληκτικής ενότητας της στροφής. Εξαίροντας, όπως και ο Budden, την ομορφιά της άριας, εστιάζει στην ανιούσα κλιμακοειδή πορεία της μελωδικής γραμμής στην αρχή της ενότητας, θεωρώντας την ως *το πλέον ακαταμάχητο σημείο* ολόκληρης της άριας – μια φράση που, όπως σημειώνει, θα επανεμφανιστεί και θα αναπτυχθεί περαιτέρω προκειμένου ν' αποδώσει μιαν άλλη, ακόμη πιο κατανυκτική και αγωνιώδη επίκληση της παρουσίας του Θεού, την «επαναλαμβανόμενη κραυγή της Violetta "Ah, perchè venni, incauta! Pietà, gran Dio, pietà di me!", στη 2η Σκηνή από τη Β΄ Πράξη της *Traviata*». Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και η αναγνώριση της εν λόγω μελωδικής ενότητας από τον μελετητή και στο τραγούδι «In solitaria stanza», το οποίο ο συνθέτης είχε μελοποιήσει δεκαπέντε χρόνια ενωρίτερα[3000]. Αποφασιστικής σημασίας ωστόσο για την ανάδειξη των μελωδικών αρετών της άριας στο συγκεκριμένο σημείο είναι και η ορχηστρική συνοδεία, με τα βιολιά, τα βιολοντσέλλα, αλλά και το κλαρινέττο με το φαγκόττο να συμμετέχουν ενεργά στην όλη επεξεργασία, διπλασιάζοντας την κύρια μελωδία και προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο εκφραστικότητα, αλλά και όγκο στη φωνή της Leonora (Ricordi, σελ. 43, μ. 5 – σελ. 44, μ. 4).

Όμως η μουσική απόδοση της *εμπειρίας του παραδείσου* που φέρεται να εκφράζει η Leonora στους τελευταίους δύο στίχους οδηγείται σε μια περαιτέρω κλιμάκωση και κορυφώνεται αμέσως έπειτα από τον τελευταίο στίχο, του οποίου η μουσική «μεταβάλλεται, προκειμένου ν' αποφευχθεί το κλείσιμο, επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο, έπειτα από μια αναμενόμενη παύση, μιαν επιπλέον, ακόμη περισσότερο εκστατική επανάληψη των στίχων 9 και 10»[3001]. Καθώς η μελωδική γραμμή παραμένει αναλλοίωτη κατά την επανάληψη, η πεμπτουσία του όλου εγχειρήματος βρίσκεται στην ενορχήστρωση: η φωνή της ηρωίδας ενόσω αναβιώνει τη *μεταμόρφωση της γης σε ουρανό* αποκτά τώρα ξεχωριστή δυναμική και μοναδική εκφραστικότητα, καθώς τα έγχορδα την διπλασιάζουν όχι με μια πανομοιότυπη ρυθμικά απόδοση της μελωδικής της γραμμής, αλλά αποδίδοντας αυτήν με ένα τρέμολο. Εξίσου σημαντικός όμως αναδεικνύεται και ο ρόλος των ξυλίνων πνευστών, χάρη στη συμμετοχή των οποίων το

[2999] Αυτόθι. Ο μελετητής παραθέτει και μιαν άλλη ερμηνευτική προσέγγιση του εν λόγω τετράστιχου, αυτήν του «μέρους του refrain σε μια *ρομάντζα*, ακόμη κι όταν δεν παρουσιάζεται refrain στο ποιητικό κείμενο» (αυτ.). Ωστόσο και με βάση αυτήν τη θεώρηση, η απόδοση των υπερκόσμιων σκιρτημάτων της ηρωίδας καταλαμβάνει και πάλι περίοπτη θέση: όπως έχει ήδη αναφέρει ο συγγραφέας, «το μέρος του refrain […] αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα των εκτενών στροφικών σχημάτων», καθώς αποτελεί μια δεύτερη αφετηρία μέσα στο κομμάτι, συνήθως με ανανεωμένους μουσικούς ή στυλιστικούς όρους», ενώ η αντίθεση που δημιουργεί «είναι μεγαλύτερη σε σχέση με εκείνη που διαπιστώνεται στην τελική ζώνη του σχήματος μιας συνηθισμένης λυρικής μορφής *a a΄ b c*» (αυτ., σελ. 164).

Τέλος, ο Hepokoski δεν παραλείπει ν' αναφερθεί και στην υπό του A. Basevi επισήμανση «της ξαφνικής μεταβολής "κίνησης και ρυθμού" στο σημείο αυτό ως του βασικού χαρακτηριστικού του κομματιού», καθώς και στη σύγκριση που επιχειρεί ο εν λόγω μελετητής με μια παρόμοια κίνηση «σ' ένα άλλο σόλο κομμάτι για σοπράνο», και συγκεκριμένα «στο "Funesti pensieri" από την καντάτα του Paër με τίτλο *Eloisa ed Abelado*». Θεωρεί ωστόσο πως εν προκειμένω ο Basevi «φαίνεται να μην έχει μελετήσει τις συνέπειες της μορφής του κομματιού ως ρομάντσας» (αυτ., σελ. 183, υποσημ. 57. Βλ. και A. Basevi, ό.π., σελ. 178).

[3000] *The Complete Operas of Verdi*, σελ. 256, 454.

[3001] Hepokoski, «*Ottocento* Opera as Cultural Drama…», ό.π., σελ. 183.

εκτενές *crescendo* καθίσταται αρκούντως παραστατικό, ενώ η ένταση κορυφώνεται με τις διαδοχικές εισόδους και των υπολοίπων μελών της ορχήστρας, αρχής γενομένης από τον *ρολλισμό* των τυμπάνων και τέλος εκείνης των χαλκίνων πνευστών (Ricordi, σελ. 47, μ. 6 – σελ. 48, μ. 5).

Έχοντας ο J. Budden θεωρήσει τη μουσική του μέρους ως μη συνάδουσα με τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου, αναφέροντας ενδεικτικά το καταληκτικό δίστιχο της πρώτης στροφής, για τη μουσική του οποίου *κάθε άλλο παρά μελαγχολία θα μπορούσε να φανταστεί κανείς*, επισημαίνει την *άρση* αυτής της ανακολουθίας στην παρούσα επανάληψη, όπου ο συνθέτης, «σαν να θέλει να αποφύγει κάθε παρερμηνεία, πραγματοποιεί την τελική κλιμάκωση της στροφής ακόμη περισσότερο μεγαλειώδη, με την κορύφωσή της κατ' αρχάς να ανακόπτεται μέσα από μια ημιτελή κατάληξη, επαναλαμβανόμενη στη συνέχεια πάνω από ένα crescendo της όλης ορχήστρας […]»[3002]. Πάντα κατά τον Hepokoski, στο σημείο αυτό «η μορφή του κομματιού υπερβαίνει τους περιορισμούς της αρχής της συμμετρικής στροφής. Ευρισκόμενη για πρώτη φορά η μουσική της Leonora εκτός των ορίων της, κινείται προς μια περισσότερο ελεύθερη ζώνη, όπου ακόμη και η πληρότητα του βαθμιαία αυξανόμενης ορχηστρικής συνοδείας, καθώς και η εκστατική cadenza, μπορούν ν' αποβούν φυσικά σύμβολα»[3003].

Η απαιτητική εξ επόψεως δεξιοτεχνικής cadenza φαίνεται να είναι σχεδιασμένη έτσι ώστε και αυτή να εξαίρει τα σημαινόμενα του λιμπρέττου μάλλον, παρά την ανάδειξη των φωνητικών ικανοτήτων της σοπράνο. Σε αυτό αποσκοπεί, θεωρούμε, η επιθυμία αλλά και η επισήμανση του συνθέτη ώστε αυτή να αποδοθεί σταθερά και στο αυτό tempo. Περαιτέρω η περιγραφή της ουράνιας εμπειρίας της Leonora εκφράζεται και με την οριστική πτώση του κομματιού σε *μείζονα* τονικότητα, σε αντίθεση με την επαναφορά της αρχικής ελάσσονος στο τέλος της πρώτης στροφής[3004].

4.4.3. *LA TRAVIATA*

Atto Secondo. Aria Alfredo
G. Ricordi & C., 1914. Plate 113958 [P.R. 157].
http://imslp.org/wiki/File:PMLP16223-Verdi_-_La_Traviata_-_Act_II.pdf.

Για τον νεαρό Alfredo η εμπειρία του Παραδείσου βιώνεται ήδη από αυτήν την επίγεια ζωή, όμως όχι ως μακρινή ανάμνηση, αλλά ως καθημερινή πραγματικότητα· αυτή η εμπειρία δε εκπηγάζει, όπως μαρτυρείται ξεκάθαρα από τον ίδιο, από την

[3002] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 77.

[3003] «*Ottocento* Opera as Cultural Drama…», ό.π., σελ. 183-184. Κατά τον μελετητή, «αυστηρά εξ επόψεως μορφής, ο Verdi πιθανόν να είχε την πρόθεση με αυτήν την ασυνήθιστη επανάληψη να τονίσει περαιτέρω τον χαρακτήρα επωδού [refrain] της καταληκτικής αυτής ζώνης», δηλ. να δώσει την αίσθηση ενός στοιχείου μιας επανάληψης όμοιας με refrain, που το κομμάτι από μόνο του δεν μπορούσε να παράσχει». Υπενθυμίζει ωστόσο πως «ανεξάρτητα από αυτό, η όμοια με κλιμάκωση επανάληψη ενόχλησε κάποιον από τους πρώτους ακροατές της», εννοώντας τον A. Basevi, ο οποίος θεωρεί αυτήν *ως μη φυσιολογικά προερχόμενη, ως ώφειλε, από τη μουσική που προηγείται.* Ο Hepokoski θεωρεί ωστόσο πως «ο Verdi μάλλον είχε ακούσει παρόμοιες κριτικές πολύ πριν το 1859» (έτος έκδοσης του έργου του Basevi), ενώ σε κάθε περίπτωση, το 1857 […], «απομάκρυνε την επιπλέον επανάληψη από την πρώτη Γαλλική εκδοχή της όπερας (*Le Trouvère*)», πιθανόν «καθότι το κομμάτι προοριζόταν να παρουσιαστεί – τουλάχιστον το 1857 – προ ενός ακροατηρίου πολύ εξοικειωμένου με το είδος της *ρομάντζας*» (αυτ. Βλ. και παραπομπές).

[3004] Budden, The Operas… Vol. 2, ό.π., σελ. 77.

επιθυμία της Violetta να ζήσει πιστή και αφοσιωμένη αποκλειστικά σε αυτόν. Η μεταφυσική διάσταση που ο ήρωας προσδίδει στην ερωτική του σχέση αντικατοπτρίζεται κυρίως στην *θρησκευτικής* προελεύσεως έκφραση του τελευταίου στίχου της παρούσης άριας, σύμφωνα με την οποία ο ίδιος αισθάνεται ότι *ζει στον ουρανό*:

Dell' universo immemore

io vivo quasi in ciel.

Δεν μπορούμε να μην επισημάνουμε ωστόσο και τον γενικότερο «πνευματικό» χαρακτήρα που ο ερωτευμένος νέος προσδίδει στη σχέση του, ήδη από την πρώτη στροφή της άριας, καθώς το ευγενικό χαμόγελο της αγαπημένης του καταπραΰνει τη φλόγα του νεανικού ερωτικού πάθους του, τη δίψα για ηδονή, προσφέροντάς του την αίσθηση της απόλυτης εσωτερικής γαλήνης και αναπαύοντας πραγματικά την ψυχή του:

De'miei bollenti spiriti

Il giovanile ardore

Ella temprò col placido

Sorriso dell' amor!

Η όλη μελωδική εξέλιξη του κομματιού, ενός «συνοπτικού Andante χωρίς επανάληψη της αρχικής μελωδικής του φράσης»[3005], συνάδει στην απόδοση της ψυχολογίας του ήρωα, όπως αυτή διαφαίνεται ενδεικτικά στους παραπάνω στίχους: «σύντομες φράσεις και μικρά μελωδικά διαστήματα»[3006] συνθέτουν την εικόνα του πραγματικά ερωτευμένου νέου. Κατά τον A. Basevi η σπουδαιότητα της άριας έγκειται στο γεγονός ότι «σχεδόν εξ ολοκλήρου η μελωδία αφήνεται σε μιαν απλή κίνηση [*di getto*], αν και ο ρυθμός επαναλαμβάνεται αδιαλείπτως»[3007], ενώ ο C. Osborne δύσκολα θα τη θεωρούσε «ως ένα από τα ιδιαίτερα εμπνευσμένα κομμάτια της παρτιτούρας», του οποίου όμως «το χαριτωμένο λυρικό πάθος μπορεί ν' ακουστεί ελκυστικό, αν [η άρια] αποδοθεί με κομψότητα»[3008].

Πολύ περισσότερο διαφαίνονται τα αγνά συναισθήματα και η βαθειά πίστη του Alfredo στη σχέση του με τις δύο κορυφώσεις αντίστοιχα με το τέλος κάθε τετράστιχου. Η γαλήνη συνάμα με την κατασίγαση των παθών, συνεπακόλουθο της αγάπης της συντρόφου, απηχείται στην πτώση της πρώτης περιόδου, όπου τα παραπάνω συναισθήματα εκφράζονται μέσα από μια ήπια ανιούσα μελωδική κίνηση ως το Σολ^3, που όμως διαδέχεται μια *ppp* κατιούσα κίνηση προς τον φθόγγο της Τονικής. Ανάλογα για την έκφραση της εμπειρίας της ουράνιας αγαλλίασης ο συνθέτης επιφυλάσσει μια κορύφωση στο Λα^3 ύφεση, έκφραση της χαράς για την «μετάβαση» *από γης εις ουρανόν*. Αξίζει να σημειωθεί πως το σημείο αυτό είναι το μοναδικό μέσα στο κομμάτι που πρέπει να αποδοθεί *f* (Ricordi, σελ. 111, μ. 4 – σελ. 114).

[3005] R. Parker, *The New Grove*.., ό.π., σελ. 154.
[3006] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 136.
[3007] Ό.π., σελ. 199.
[3008] Ό.π., σελ. 273.

4.5. Το αγαπημένο πρόσωπο ως *άγγελος*

4.5.1. *OBERTO, IL CONTE DI SAN BONIFACIO*

Atto Primo. Cavatina Leonora
Ricordi, 137473 http://imslp.org/wiki/File:PMLP87216-Verdi--Oberto--vocal_score.pdf.

Παράλληλα με την προσομοίωση της ερωτικής συνύπαρξης με *εμπειρία παραδείσου*, η μορφή του *αγγέλου* κατέχει ξεχωριστή θέση σ' όλο το φάσμα της δραματουργίας του συνθέτη, ως η πλέον προσφιλής «εικόνα» με την οποία προσομοιάζεται το ερώμενο πρόσωπο, ενώ οι σχετικές εκφράσεις και προσφωνήσεις είναι συνακόλουθα ιδιαίτερα συχνές στα κείμενα των λιμπρέττων. Με τον τρόπο αυτό το αγαπημένο πρόσωπο «ιεροποιείται», καθώς εξαίρεται η αγνότητα των συναισθημάτων και τονίζεται το ήθος του, ενώ επίσης *ιερό* χαρακτήρα προσλαμβάνει και η αγαπητική σχέση που συνδέει τους δύο εραστές.

Παρά την εξαπάτησή της από τον Riccardo, Κόμη του Salinguerrra, η κόρη του Oberto Leonora είναι η πρώτη Βερντιανή ηρωίδα που προσφεύγει στην εν λόγω «απεικόνιση» όταν αναφέρεται στον πρώην εραστή της στην καβατίνα της στην Α΄ Πράξη της παρούσης όπερας. Σε αντίθεση με τον έντονο θυμό και τη θέληση για εκδίκηση που η ηρωίδα εκφράζει ταυτόχρονα με την είσοδό της στη σκηνή (recitativo), στο αργό μέρος (*andante*) της άριάς της διαφαίνεται η μελαγχολική διάθεση που προξενεί σε αυτήν η αναπόληση του παρελθόντος. Θέλοντας η ηρωίδα να δώσει την εικόνα του ιδανικού εραστή, όπως η ίδια την είχε πρωτοδεί στο πρόσωπο του Riccardo κατά τη στιγμή της πρώτης τους συνάντησης, δεν διστάζει να αναφερθεί σ' αυτόν χαρακτηρίζοντάς τον κατά τη δεδομένη στιγμή ως *άγγελο*:

sotto il paterno tetto

Un angiol m' apparia

Radiante nell' aspetto

D' amore e di beltà.

Ερμηνεύοντας τις ψυχολογικές μεταπτώσεις της ηρωίδας ο συνθέτης οδηγεί προς την άρια μέσα από μια σύντομη φράση αποτελουμένη από μια διαδοχή συγχορδιών, από τις οποίες διακρίνεται η τονισμένη 9^{η} μικρή αρχικά και 9^{η} μεγάλη στη συνέχεια, στην καταληκτική Δεσπόζουσα. Μολονότι απουσιάζει από το λιμπρέττο οποιαδήποτε «θρησκευτική» αναφορά, τη σχετική ατμόσφαιρα δημιουργεί ο ήχος των ξυλίνων πνευστών σε συνδυασμό με την συγχορδιακή – όμοια με *choral* – υφή. Προφανώς ο συνθέτης επιθυμεί να διασκεδάσει τις εντυπώσεις από το πλήρες θυμού προηγηθέν ξέσπασμα της Leonora, προϊδεάζοντας τον ακροατή για την κατά βάθος καλωσυνάτη και ευγενική ψυχή της, όπως θα φανεί στο *andante* που ακολουθεί.

Ανάλογη είναι η διάθεση που χαρακτηρίζει την ηρωίδα και στο allegro (*cabaletta*). Μολονότι μόνη και προδομένη, της είναι αδιανόητο να ξεριζώσει από την ψυχή της την αγάπη της για τον Riccardo. Στην πραγματικότητα η αγάπη της γι' αυτόν παραμένει αμείωτη:

Oh, potessi nel mio core

Soffocar l' immenso amore!

Οι δυο παραπάνω στίχοι εξυψώνουν ηθικά την ηρωίδα, προβάλλοντας τόσο τη σταθερότητα των συναισθημάτων της, όσο – και κυρίως – τον αμνησίκακο χαρακτήρα της. Η ιδέα μιας *αγγελικής ονειροπόλησης* προκρίνεται ως ο πλέον κατάλληλος τρόπος έκφρασης από την ηρωίδα, που τώρα αναπολεί την εποχή της χαμένης αθωότητας:

Io sognava allor cherubi

su dorate e bianchi e nubi.

Αν και η εποχή των *αγγελικών ονειροπολήσεων* είναι πλέον γι' αυτήν μια μακρινή ανάμνηση, όμως η σκληρή πραγματικότητα που τώρα βιώνει και οι πληγές της προδοσίας δεν καταφέρνουν να αμαυρώσουν μέσα της αυτό που κάποτε πίστευε. Το πρόσωπο του *προσδοκώμενου ιδανικού εραστή* ήταν και παραμένει το πρόσωπο ενός *αγγέλου*. Παράλληλα δηλώνει έτοιμη να σηκώσει τον σταυρό του μαρτυρίου:

Ora i triboli e lo scorno,

Ora il pianto e il sospirar.

Μέσα από την έντονη αντίθεση που δημιουργείται αφ' ενός από την ονειροπόληση και αφ' ετέρου από την αναμέτρηση με την σκληρή πραγματικότητα του παρόντος, αντικατοπτρίζεται και πάλι η άμεμπτη, ηθικά ακέραιη «αγγελική» ψυχή της ηρωίδας. Ωστόσο η μουσική της cabaletta (αναφορικά και με τις παραπάνω έμμεσες *θρησκευτικές* αναφορές της ηρωίδας) έχει χαρακτήρα ανάλογα συμβατικό με εκείνον του andante. Ο Budden επισημαίνει γενικότερα την απουσία ιδιαίτερων εκφραστικών μέσων σε αυτήν, θεωρώντας πως «απλά συνεχίζει τη σκέψη του andante, και έτσι η αλλαγή μέρους είναι άνευ λόγου»[3009]. Κατά τον D. Kimbell εξάλλου, το συγκεκριμενο κομμάτι καθιστά σαφή την πρόθεση του συνθέτη να σεβαστεί κατ' αρχάς «τις μορφές και τις συνήθειες της όπερας του ottocento ως δεσμευτικές, πράγμα που σημαίνει πως δεν είχε ιδιαίτερες φιλοδοξίες να τις διαφοροποιήσει, ή να τις αλλοιώσει προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες ενός χαρακτήρα ή μιας κατάστασης». Όπως αναφέρει ο μελετητής, μολονότι στη συγκεκριμένη καμπαλέττα «η Leonora αντιπαραβάλλει τα πρότερα όνειρα της αγάπης της με την παρούσα πραγματικότητα των δακρύων και των θρήνων, η μουσική στην πραγματικότητα αναπτύσσεται προς μιαν αντίθετη λογική, αρχίζοντας με αυτό που θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως εξωστρεφής, συγκεκαλυμμένη απόγνωση, αλλά και εξελισσόμενη σε μια προδήλως διαχυτική coloratura». Κατά τον συγγραφέα μάλιστα, «κατά τη στιγμή που η μουσική φτάνει στη φράση με την πτώση, η απουσία της σχέσης της με τα σημαινόμενα του κειμένου είναι πράγματι εκπληκτική»[3010].

Αντίθετα ο C. Osborne κάνει λόγο για «ένα ευγενικό κομμάτι», που διατηρεί τη χάρη του προηγηθέντος andantino και το οποίο, αν και στο ύφος του συνθέτη, «απηχεί τον Bellini». Κατά τον μελετητή, «ήδη από τόσο νωρίς, ο Verdi έδιδε υπόσταση στη Βερντιανή σοπράνο. Οι φωνές για τις οποίες σε αυτή τη φάση της καριέρας του ήταν, όπως είναι φυσικό, φωνές εκπαιδευμένες να τραγουδούν Bellini και Donizetti, και αυτό μπορεί να το καταλάβει κανείς στις μελωδίες που έγραφε γι' αυτές στον *Oberto* και

[3009] Κατά τον μελετητή, η cabaletta αποτελεί απλά μια «προέκταση» του andante, ενώ είναι εμφανής και η συγγένειά της με αντίστοιχα μέρη του Rossini. Ο Budden αναφέρει σχετικά και επιστολή του συνθέτη προς τον Piave τέσσερα χρόνια αργότερα, όπου και ο ίδιος ο Verdi καθιστούσε επιτακτική την ανάγκη για τη δημιουργία αντίθεσης μεταξύ του andante και της cabaletta (*The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 54 και υποσημ.).

[3010] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 315.

στο *Un giorno di regno*. Όμως σχεδόν από την αρχή προσέθετε και κάτι δικό του στη Μπελλίνεια καντιλένα. Η πρώτη αυτή άρια για τον πρώτο ρόλο για σοπράνο του Verdi μπορεί να μην είχε ακουστεί ως ασυνήθιστη ή παράξενη σ' όσους την άκουσαν το 1839, όταν όμως ακούγεται με τα αυτιά του σήμερα, έχει περισσότερα κοινά με τον Verdi της μέσης περιόδου, παρά με τους προκατόχους του»[3011] (Ricordi, σελ. 31-36).

4.5.2. *I MASNADIERI*

Atto Terzo. Scena e Duetto. Amalia e Carlo. Andantino
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702. http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Αναφερόμενος ο J. Lewsey στην προσωπικότητα του Carlo Moor, «μεγαλύτερου γιου του Massimiliano, Κόμη του Moor», χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο ήρωα ως «έναν από τους πλέον γοητευτικούς πρωταγωνιστές τενόρους του Verdi», ενώ, συγκρίνοντας αυτόν «με τον συνονόματό του Don Carlo, από την ομώνυμη όπερα (επίσης βασισμένη στον Schiller)», επισημαίνει μερικά βασικά στοιχεία στη συμπεριφορά αμφοτέρων: «και οι δύο είναι συναισθηματικά ασταθείς, καθοδηγούμενοι από το ένστικτο και τα πάθη τους μάλλον, παρά από το φως της λογικής».

Ειδικότερα ο Carlo Moor, «έχοντας εξοριστεί από τον Massimiliano από την πατρίδα του λόγω του ασώτου τρόπου ζωής του, το μόνο που ονειρεύεται είναι η συμφιλίωση με τον πατέρα του και η ένωσή του και να ξανασμίξει με την αγαπημένη του Amalia. Όμως οι ικεσίες του αντιμετωπίζονται προφανώς με αδιαφορία και με τις απειλές της στέρησης και της φυλάκισης, όποτε θα επέστρεφε».

Είναι ωστόσο απορίας άξιο κατά τον παραπάνω μελετητή το γεγονός πως ο Carlo ουδόλως υποπτεύεται την προδοσία που εξυφαίνει σε βάρος του ο αδελφός του Francesco, καθώς και η αδιαφορία του να στραφεί εναντίον εκείνου, «όταν ο πατέρας του επιτέλους μόλις που καταλαβαίνει πως ο Francesco φέρει το μεγαλύτερο μέρος της ευθύνης για τον πόνο του». Κατά τον Lewsey, «η απάντηση βρίσκεται στην ιδιοσυγκρασία του Carlo. Όπως όλοι οι Βυρωνικοί ήρωες, η ροπή του δεν είναι τόσο πολύ προς το να σκέφτεται, αλλά προς την υπερβολή όσον αφορά στο πάθος του. Πάνω απ' όλα είναι ιδεαλιστής, με τη σκέψη του γεμάτη από αφηρημένες ιδέες για το πώς θα έπρεπε να είναι η ζωή, αλλά χωρίς σαφή αντίληψη για το πώς θα μπορούσε να επιτύχει τους στόχους του»[3012].

Πάντα κατά τον Lewsey, «η αγάπη του για τον πατέρα του και για την Amalia είναι ό, τι καλύτερο υπάρχει στη σκέψη του Carlo», καθώς «και η απόφασή του να δει να επικρατεί δικαιοσύνη»[3013]. Η πρώτη του συνάντηση με την αγαπημένη του πραγματοποιείται στη Γ΄ Πράξη της όπερας, «σ' ένα μέρος του δάσους όχι μακριά από το κάστρο του Κόμη Moor, όπου η ηρωίδα έχει δραπετεύσει προκειμένου να γλιτώσει από τον Francesco»[3014], ο οποίος λίγο πριν «της εκμυστηρεύτηκε την αγάπη του γι' αυτήν και της ζήτησε να την παντρευτεί»[3015]. […]. Όταν εμφανίζεται ο Carlo, η Amalia δεν τον αναγνωρίζει άμεσα και ζητεί την βοήθειά του», καθώς μόλις πριν έχει ακούσει τους ληστές να πλησιάζουν»[3016]· όμως γρήγορα «η απόγνωσή της μετατρέπεται σε

[3011] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 28.
[3012] Ό.π., σελ. 95.
[3013] Αυτόθι.
[3014] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 170.
[3015] Αυτ., σελ. 169.
[3016] Αυτ., σελ. 170.

χαρά, όταν αναγνωρίζει τον αγαπημένο της, στον οποίο διηγείται τον υποτιθέμενο θάνατο του Massimiliano και τα άθλια σχέδια του Francesco για την ίδια»[3017].

Στο ντουέττο που ακολουθεί αποδεικνύεται κατά πρώτον η δύναμη της πραγματικής, ανιδιοτελούς αγάπης της ηρωίδας, ενώ η αγωνία της ηρωίδας να μάθει για τα όσα πέρασε ο αγαπημένος της όσον καιρό ζούσαν χωριστά, έχει σαν αποτέλεσμα την εξιδανίκευσή της από τον Carlo. Για τον απεγνωσμένο ήρωα η μορφή της αγαπημένης του θεωρείται ως η μορφή ενός *αγγέλου*, η αναγνώριση δε αυτή δεν είναι παρά το αποτέλεσμα τόσο της ιεροποίησης, της ηθικής εξύψωσης από αυτόν του αγαπημένου προσώπου, όσο και της αισχύνης που προκαλεί στον ήρωα η σύγκριση με την δική του ηθική κατάπτωση και ψυχική αθλιότητα, την οποία και αναγνωρίζει σαν συνέπεια των «κακών» επιλογών του, καθώς δεν παραλείπει έμμεσα να προβάλει την αναξιότητά του για μια τέτοια αγάπη: *E un angelo osava per me lagrimar?* (Ricordi, σελ. 131-135, μ. 4).

Atto Quarto. Finale Ultimo. Terzetto Amalia, Carlo, Massimiliano
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Στη Δεύτερη Σκηνή της Δ΄ Πράξης της όπερας, στη συνάντησή του με τον πατέρα του, «ο Carlo δεν θα αποκαλύψει την ταυτότητά του στον Massimiliano, ζητεί όμως ωστόσο "την ευλογία ενός πατέρα"». Όταν όμως «εμφανίζονται οι ληστές, έχοντας αιχμαλωτίσει την Amalia, η ταυτότητα του Carlo αποκαλύπτεται»[3018], οδηγώντας τόσο τον ίδιο, όσο και τα αγαπημένα του πρόσωπα σε πλήρη κατάρρευση. Είναι η στιγμή όπου, σύμφωνα με τον Lewsey, γίνεται αισθητή «η χειρότερη έκφραση του ιδεαλισμού του» ως «παράλογη αντίδραση στα γεγονότα» και ως «πλήρης απώλεια του ελέγχου του εαυτού του», καθώς «ξαφνικά αντιλαμβάνεται ότι είναι μάταιο να ελπίζει πως θα συμφιλιώσει τη συνύπαρξή του με τους ληστές με την επιθυμία του να επανέλθει στον πρότερο τρόπο ζωής του». Κατά τον μελετητή, το αναπάντεχο ξέσπασμά του – *Strappate costei dal mio collo! / quel vecchio svenate! / Lei pur trafiggete, me stesso, voi tutti! / Oh, fossero i vivi d; un colpo distrutti!...* – «αποτελεί επιτομή αυτού που εννούσε ο Freud όταν έλεγε πως ο απωθημένος θυμός ενός μωρού, αν εξαπολυθεί στον κόσμο, θα τον κατέστρεφε. Από τη στιγμή που η ζωή δεν μπορεί να του παράσχει αυτό που τόσο πολύ επιθυμεί, απεριόριστη ελευθερία από τη μια και οικιακή ευτυχία από την άλλη, θα ήθελε, αν μπορούσε, να καταστρέψει όλα όσα η ζωή του προσφέρει (ή μάλλον όσα στερεί από αυτόν)»[3019].

Όμως η δύναμη της αγάπης που νιώθει γι' αυτόν η Amalia αναδεικνύεται ακατανίκητη. Έχοντας καθ' όλη τη διάρκεια του έργου δείξει την αμέριστη συμπάθειά της για τον αγαπημένο της, δεν εμποδίζεται να πράξει και τώρα το ίδιο. Αδιαφορώντας κυριολεκτικά για την αλήθεια ή όχι των όσων ομολογεί ο ίδιος ο μνηστήρας της, παραμένει σταθερή στην απόφασή της να μείνει για πάντα ενωμένη μαζί του.

Σ' ένα ύστατο παραλήρημα αγάπης και αφοσίωσης προς το πρόσωπο του αγαπημένου της καταφεύγει στον χαρακτηρισμό αυτού ως *αγγέλου*, όμως αυτή η εξομοίωση στην παρούσα συνάφεια χάνει το καθαυτό περιεχόμενό της. Από το τετράστιχο της εισόδου της ηρωίδας στο παρόν σύνολο είναι προφανές πως η παραπάνω αναφορά της στον κόσμο των *ουρανίων πνευμάτων* προκειμένου περί του Carlo δεν αποσκοπεί στην ηθική εξύψωση του ήρωα – ληστή, ούτε στην *άφεση* των

[3017] Toye, ό.π., σελ. 279.
[3018] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 108.
[3019] Ό.π., σελ. 95-96.

αμαρτιών του αλλά *στην κατάδειξη της χωρίς όρια αγάπης της γι' αυτόν*. Μέσα απ' αυτήν την αγάπη τόσο ο χαρακτηρισμός του *αγγέλου*, όσο και ο αντίθετός του (του *δαίμονα*) σχετικοποιούνται και υπερβαίνονται με μεγάλη ευκολία:

Angelo o demone…no, non t' abbandono!

L' inseparabile tua sposa sono [...].[3020]

Στο τρίο με το οποίο ολοκληρώνεται η όπερα και όπου, κατά τον Osborne, «αποκαλύπτεται το μοναδικό χάρισμα του Verdi του να έχει την ικανότητα να εμποτίζει με βηματισμό και ενέργεια ένα μέρος του οποίου το tempo δεν είναι ζωηρότερο από εκείνο ενός σταθερού *andante*»[3021], ο συνθέτης εξαίρει την απόφαση αυτή της ηρωίδας αφ' ενός τοποθετώντας την αρχή εκάστου των δυο στίχων σε ένα Σολ^4 ύφεση και αφ' ετέρου διαμορφώνοντας τη μελωδική εξέλιξη του συνόλου με βάση το ύφος της γραμμής αυτής. Η αντίθεση με την προηγηθείσα φράση του Carlo είναι εμφανής, κυρίως και λόγω της ορχηστρικής συνοδείας: η αρμονική στήριξη της μελωδίας παρουσιάζεται αδιάλειπτη, όμως περισσότερη αίσθηση δημιουργεί η προβολή της μελωδικής γραμμής με τον διπλασιασμό της από τα βιολιά και στην 8^η από τα βιολοντσέλλα.

Όμως και για τον Carlo το πρόσωπο της μνηστής του είναι το πρόσωπο ενός αγγέλου. Για ύστατη φορά ο ήρωας αναγνωρίζει τόσο την ανυστερόβουλη αγάπη της Amalia, αλλά και τη δύναμη της να συγχωρεί:

M' ama quest' angelo…m' ama ed oblia!

Μολονότι η ένδειξη του λιμπρεττίστα *in eccesso di gaudio* αναφορικά με τον παραπάνω στίχο προσεγγίζει αισθητά την αντίστοιχη του Schiller – *aufblühend, in ekstatischer Wonne* – η «απάντησή» του αυτή δεν είναι ανάλογη εκείνης που φέρεται να εκφράζει στο θεατρικό έργο. Μόνο κοινό στοιχείο ανάμεσα στα δυο κείμενα, η αρχική αναφώνηση του ήρωα – *Sie vergibt mir, sie liebt mich*[3022]. Η συνέχεια όμως στο κείμενο του Schiller είναι εντυπωσιακή: ο Karl αισθάνεται εξαγνισμένος από την αγάπη της μνηστής του («Rein bin ich wie der Äther des Himmel!»[3023]), ενώ εκφράζοντας την ευγνωμοσύνη του προς τον Θεό («Er fällt auf die Knie und weinet heftig»[3024]) νιώθει περιστοιχισμένος από *αγγέλους φωτός* («Sieh, o sieh, die Kinder des Lichts wienem am Hals der weinenden Teufel»[3025]). Τη μοναδική αυτή στιγμή ψυχικής γαλήνης ωστόσο, έμελλε να διακόψει η βίαιη παρέμβαση των ληστών-συντρόφων του.

Την έκσταση του ήρωα αποδίδει με έμφαση ο συνθέτης, όπως ακριβώς εξήρε λίγο πριν τη γενναία απόφαση της μνηστής του. «Καλύπτοντας» την κατάληξη της φράσης της Amalia η «απάντηση» του Carlo άρχεται εντυπωσιακά με ένα εκτενές Λα^3 ύφεση, ενώ υπογραμμίζεται ανάλογα με τον διπλασιασμό της από μέρος της ομάδας των εγχόρδων και εκείνης των ξυλίνων πνευστών (Ricordi, σελ. 206-209, μ. 1).

Η απόδοση όμως του παραπάνω χαρακτηρισμού στο πρόσωπο της αγαπημένης του στο τέλος της όπερας έχει έντονα τραγικό χαρακτήρα, όμοια με την κατάληξη του

[3020] «Mörder! Teufel! Ich kann *dich Engel* nicht lassen» (Fr. Schiller, *Die Räuber*, 5. Akt, 2. Szene).
[3021] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 175.
[3022] Fr. Schiller, *Die Räuber*, 5. Akt, 2. Szene.
[3023] Αυτόθι.
[3024] Αυτόθι.
[3025] Αυτόθι.

δράματος˙ παράλληλα δε, υπερβαίνει τα όρια του παραλόγου. Προσβεβλημένος ο Carlo από τις συνεχείς προκλήσεις των συντρόφων του, που τον θεωρούν υπεύθυνο για τα δεινοπαθήματά τους, «εξοφλεί το χρέος του» προς αυτούς ως «αρχηγός» τους προσφέροντάς τους ως θυσία τη ζωή της μνηστής του(!). Χαρακτηρίζοντας αυτήν ως *άγγελο* («Io v' offro *un angelo!*») καταδεικνύει για ύστατη φορά και με τον πλέον παράδοξο τρόπο τόσο τον θαυμασμό του γι' αυτήν, όσο και την αδυναμία του να υπερβεί το χάσμα που ορθώνεται ανάμεσά τους[3026].

Ο *εξαγγελτικός* χαρακτήρας του *recitativo* με το οποίο αποδίδονται οι λόγοι του Carlo προς τους «συντρόφους» του αποδίδει τον *τελετουργικό* χαρακτήρα – εν είδει ανθρωποθυσίας – που ο ίδιος επιθυμεί να προσδώσει στην αποτρόπαιη πράξη του. Ταυτόχρονα όμως η ανιούσα διαδοχή ελαττωμένων συγχορδιών με 7η απηχεί την ανησυχία, την αγωνία που έχει καταλάβει όλους, στο άκουσμα του ξέφρενου παραληρήματος του ήρωα. Το τρέμολο των εγχόρδων και το ξεχωριστό συνοδευτικό σχήμα στα μπάσσα εντείνει σαφώς τα παραπάνω συναισθήματα.

Η «λύση» των διαφώνων συγχορδιών σηματοδοτεί και την αντίστοιχη τραγική απόληξη του δράματος: η φωνή του Carlo, που αποσαφηνίζει τις προθέσεις του αναγγέλλοντας τη *θυσία ενός αγγέλου*, αφήνεται μόνη να ανέλθει αποφασιστικά ως το Λα3 ύφεση, οδηγώντας σε τελική πτώση ταυτόχρονα με ένα θεαματικό *tutti* (Ricordi, σελ. 215).

4.5.3. *JÉRUSALEM*

Acte Deux Scène 2. Aria Gaston
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf

Η ιεροποίηση του αγαπημένου προσώπου προβάλλει ως επιτακτική ανάγκη για τον Gaston, στη 2η Σκηνή της Β΄ Πράξης της αναθεωρημένης εκδοχής των *Λομβαρδών*. Για τον άδικα εξόριστο από την πατρίδα του και αιχμάλωτο στα χέρια του αλλόθρησκου Εμίρη της Ραμάλα *υποκόμη του Béarn*, η θύμηση της αγαπημένης του Hélène αποτελεί ανάσα ελπίδας, ενώ η σκέψη και μόνο μιας συνάντησης αναπτερώνει το ηθικό του άτυχου νέου.

Η ποιητικό κείμενο της άριας *Je veux encore entendre* απηχεί τις προσδοκίες αυτές του Gaston με πειστικότητα. Εξίσου όμως διαφαίνεται μέσα σε αυτό και η πίστη του ήρωα στην ιερότητα της ερωτικής του σχέσης, με την απόδοση στο πρόσωπο της ερωμένης του χαρακτηρισμών *θρησκευτικού* περιεχομένου και με τις ελπίδες του να στρέφονται σε αυτό.

Για άλλη μια φορά η εικόνα του *αγγέλου* προκρίνεται ως η πλέον κατάλληλη για την απόδοση ξεχωριστών ερωτικών σκιρτημάτων:

Ange vers qui s' envole

mon rêve d' espoir.

Περισσότερο διαχυτικός ο ήρωας στους επόμενους τελευταίους δυο στίχους, καθώς, αδυνατώντας πλήρως να συγκρατήσει την επιθυμία του ν' αντικρύσει το

[3026] Πολύ περισσότερο εμφαίνεται αυτός ο παράδοξος τρόπος ανταπόδοσης στο κείμενο του Schiller, με τον εκτενέστερο επίλογο του Karl αμέσως έπειτα από το φρικτό έγκλημα: «Ihr opfertet mir ein Leben auf, ein Leben, das schon nicht mehr euer war, ein Leben voll Abscheulichkeit und Schande – *ich hab euch einen Engel geschlachtet»* (Fr. Schiller, *Die Räuber*, 5. Akt, 2. Szene.)

αγαπημένο του πρόσωπο, επαναλαμβάνει τον παραπάνω χαρακτηρισμό προσθέτοντας και άλλον, πλέον εμφατικό:

ah! bel ange, mon idole,

je veux encore te voir.

Η μουσική της καβατίνας του Oronte από τη Β΄ Πράξη των *Λομβαρδών* (βλ. κάτωθι, σελ. 802-805) μεταφερμένη κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα[3027], προκρίνεται από τον συνθέτη ως ενδεδειγμένη προς απόδοση των παραπάνω συναισθημάτων του ήρωα (Escudier, σελ. 166, μ. 15 – σελ. 168). Τόσο η θέση της άριας μέσα στη ροή του δράματος στη συγκεκριμένη εκδοχή του έργου, όσο και αυτό το κείμενο του λιμπρέττου, διαφέρουν ουσιωδώς εκείνων της πρότερης εκδοχής, όμως παραμένει κοινό στοιχείο σε αμφότερες τις περιπτώσεις η έντονη ερωτική διάθεση του αντίστοιχου ήρωα, η οποία μάλιστα δείχνει να κορυφώνεται στο παραπάνω δεύτερο τετράστιχο. Ως εκ τούτου, το όλο πλαίσιο της άριας, με το παραπάνω τετράστιχο να αντιστοιχεί στα τμήματα *b* και *c*[3028], αναδεικνύεται εξίσου κατάλληλο για την απόδοση της ψυχολογίας του ήρωα και στην παρούσα εκδοχή: η εισαγωγή της περιοχής της σχετικής ελάσσονος (*b*) απηχεί με ξεχωριστό τρόπο τα ψυχικά σκιρτήματα του Gaston, τη στιγμή που στρέφει το νου του αλλά και τις ελπίδες του προς τον *άγγελό* του, ενώ η δυναμική επαναφορά της κυρίας τονικότητας (*c*) στο καταληκτικό δίστιχο, με την αισθητή παρουσία της ορχήστρας πλάι στη φωνή του ήρωα, προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στις επικλήσεις του.

Η επιθυμία για συνύπαρξη με το αγαπημένο πρόσωπο ωστόσο, προσλαμβάνει διαφορετικό περιεχόμενο σε κάθε περίπτωση, πάντοτε ανάλογα με την ψυχολογία του «ομιλούντος» εραστή. Υπό την έποψη αυτή η προοπτική μιας από κοινού «ανόδου στα ουράνια» *dove mortal non va* του Oronte θεωρούμε ότι εκφράζει μια ωριμότερη, περισσότερο «προχωρημένη» στάση απέναντι στο γεγονός της ερωτικής σχέσης, με έντονο το *μεταφυσικό* στοιχείο. Αντίθετα, η προσωπική περιπέτεια του Gaston, με την άδικη εκδίωξή του από την πατρίδα και την αιχμαλωσία του από τους «απίστους», δεν αφήνουν σ' αυτόν πολλά περιθώρια μεταφυσικών αναζητήσεων. Προέχει γι' αυτόν η άμεση επικοινωνία με την αγαπημένη του, η θέα και μόνο του προσώπου της Hélène. Κατά τον Kimbell εξ ετέρου, η γλώσσα του λιμπρέττου έχει εν προκειμένω «κατά πολύ απλουστευθεί, όπως και η δράση: η παράξενη (grotesque) διάθεση του Solera μεταλλάσσεται σε μια Παριζιάνικη κενότητα. Αυτό που στο "La mia letizia" ήταν μια συγκρατημένη και ολάνθιστη οπτασία υπερκόσμιων παραστάσεων, στο "Je veux encore entendre" καταντά μια επίπεδη και ξεπερασμένη λογοτεχνική καλολογία»[3029].

Κατά τον μελετητή, ανάλογα και η μουσική της άριας «απετέλεσε αντικείμενο μερικών μικρών αναθεωρήσεων, που απηχούν το Παρισινό περιβάλλον». Συγκεκριμένα, πρόκειται για κάποιες «μικροσκοπικές αναθεωρήσεις», οι οποίες, πάντα κατά τον Kimbell, «συμβάλλουν περαιτέρω στην ομορφιά ενός ήδη αριστοτεχνικά δομημένου κομματιού. Μια ή δύο φορές μεταβάλλονται κάποιες αποχρώσεις της μελωδίας», ενώ «βελτιώνονται και κάποιες αρμονικές λεπτομέρειες».

Εκείνο όμως που ο μελετητής θεωρεί ως το κατ' εξοχήν ενδιαφέρον στοιχείο της επανεπεξεργασίας του κομματιού είναι «ο περισσότερο επιδέξιος χειρισμός της ορχήστρας», που κατ' αυτόν μάλιστα γίνεται αισθητός στο δεύτερο τετράστιχο, όπως

[3027] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 353.
[3028] Βλ. σελ. 803-805 της παρούσης διατριβής.
[3029] «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 11.

η περισσότερο ελεύθερη κίνηση των συγχορδιακών σχημάτων, καθώς και η παράλειψη των τρομπονιών και των τυμπάνων στις κλιμακώσεις[3030]. Ανάλογες και οι επισημάνσεις του Budden, ο οποίος επίσης κάνει λόγο για περισσότερο ανάλαφρη ενορχήστρωση, αναφερόμενος ωσαύτως στην απουσία των τρομπονιών και του ρολλισμού των τυμπάνων στο τελευταίο δίστιχο της άριας[3031].

Η επανάληψη των στίχων αυτών σε μια οκτάμετρη προαιρετική coda[3032], η οποία μάλιστα οδηγεί και σε ένα Ντο[3] προφανώς ετέθη «χάριν του Duprez, του δημιουργού του Gaston, ο οποίος συνήθιζε να ξαφνιάζει τον Rossini με το "ut de poitrine" του στον *Γουλιέλμο Τέλλο*»[3033] (Escudier, σελ. 168, μ. 2-10). Ο Kimbell ωστόσο, θεωρώντας τις προαναφερθείσες παρεμβάσεις στην υπόλοιπη άρια ως ήσσονος σημασίας, χαρακτηρίζει την παρούσα ως ατυχή[3034].

4.5.4. *SIMON BOCCANEGRA*

Atto Primo. Scena e Duetto. Amelia – Gabriele. (Andantino).
Εκδοχή του 1857: Tito Ricordi, n.d.[1857]. Plate 29431-455.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_(ed.1857)_bw.pdf.
Εκδοχή του 1881: G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 152.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55408-Verdi_-_Simon_Boccanegra_-_Act_I_(orch._score).pdf.

Ως *άγγελο που κατέβηκε στη γη, διπλώνοντας τα φτερά του*, αποκαλεί την αγαπημένη του Amelia Grimaldi και ο ευγενής Γενουάτης Gabriele Adorno στην Α΄ Πράξη της παρούσης όπερας και έπειτα από την ιδιαίτερα ζοφερή ατμόσφαιρα του Προλόγου. Επιστρέφοντας στην οικία του, με τη μέρα να χαράζει, ο ερωτευμένος νέος προσπαθεί με τα λόγια του αυτά να κατευνάσει τους φόβους της ερωμένης του, στοχεύοντας ταυτόχρονα στο να κρατήσει αυτήν μακριά από τα σκοτεινά σχέδια συνωμοσίας ενάντια στον Δόγη, στα οποία ο ίδιος έχει εμπλακεί. Οι άδολες σκέψεις της Amelia ωστόσο, αποτέλεσμα της αγάπης της για εκείνον, έχουν συνεπάρει τον ερωτευμένο νέο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην αρκείται στον απλό χαρακτηρισμό της ως *αγγέλου*, αλλά να εξαίρει και την ηθική καθαρότητα, την αγνότητα της αγαπημένης του, αντιπαραθέτοντας μάλιστα την εικόνα της ως «αγγέλου φωτός» με τα μίση που ταλανίζουν τις ψυχές των κοινών θνητών:

Angiol che dall' empireo
Piegasti a terra l' ale,
E come faro sfolgori
Sul tramite mortale.

Το συγκεκριμένο ντουέττο στο οποίο εντάσσεται και η παραπάνω στροφή του Gabriele ανήκει στα μέρη εκείνα όπου η εκδοχή του 1857 (Tito Ricordi, σελ. 65, μ. 1-

---

[3030] Αυτόθι, σελ. 21.
[3031] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 353. Σε άλλο σημείο του έργου του ο ίδιος θεωρεί την παρέμβαση αυτή ως δείγμα προόδου της ενορχηστρωτικής τεχνικής του συνθέτη (αυτ., σελ. 30 – 31).
[3032] Αυτόθι. (Βλ. και υποσημ.).
[3033] Αυτόθι.
[3034] «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 21.

15) συναντά την αναθεώρηση του 1881. Ωστόσο η «εκστατική απάντηση»[3035] του Gabriele διαφοροποιείται αισθητά στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας, ιδιαίτερα στην πρώτη φράση, αντίστοιχη των δύο πρώτων στίχων. Η διαφοροποίηση συνίσταται κατά κύριο λόγο στη μετάβαση της μελωδικής γραμμής του ήρωα σε οξύτερη περιοχή της έκτασης του τενόρου, με αποτέλεσμα αυτή να γίνεται περισσότερο εκφραστική, αποκτώντας έντονο λυρικό χρώμα.: όπως επισημαίνει και ο Budden, «πραγματοποιώντας ο συνθέτης κατά τα φαινόμενα παραχωρήσεις στην υψηλότερη περιοχή της έκτασης του Tamagno, κατάφερε να προσδώσει στον Gabriele μιαν αίσθηση του μέλλοντος έρχεσθαι Fenton»[3036]. Παράλληλα η διαφορετική μελωδική επεξεργασία συναρτάται και με μια λεπτότερη αρμονική ανάπτυξη καθώς και μια αναθεωρημένη ενορχήστρωση, σε τέτοιο βαθμό, ώστε «η αρχική εκδοχή με την χαμηλά προσκείμενη γραμμή του τενόρου συγκρινόμενη να μοιάζει με προσχέδιο»[3037]. Σε αμφότερες τις εκδοχές πάντως, διακρίνεται η απόδοση του 3ου και 4ου στίχου, όπου με τον τενόρο κατά τη στιγμή που εξυμνεί την ηθική υπεροχή, τη λάμψη της αγαπημένης του, συμπράττουν τα ξύλινα πνευστά καθώς και τα βιολιά (I-II), τα οποία μάλιστα ο συνθέτης θέλει να παίζουν στην 4η χορδή (IV. Corda), προς επίτευξη μεγαλύτερης εκφραστικότητας[3038] (Ricordi, σελ. 106, μ. 8 – σελ. 107, μ. 8).

4.6.Η προσέγγιση του Θεού μέσα από την ερωτική σχέση και η υπέρβαση του θανάτου.

4.6.1. *I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATTA*

Parte prima. Scena e cavatina Oronte (*Andante*)
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_II_(orch._score).pdf.

Αν και ο τίτλος της συγκεκριμένης όπερας παραπέμπει σε γεγονότα θρησκευτικού κυρίως περιεχομένου, μελετώντας το λιμπρέττο του Solera διαπιστώνει κανείς ότι, τα όσα διαδραματίζονται κατά την Α΄ Σταυροφορία, είτε μεταξύ των «ομοθρήσκων» Λομβαρδών, αλλά είτε και μεταξύ Χριστιανών και Μουσουλμάνων, αποκτούν αξία και σπουδαιότητα όχι ως γεγονότα αποκλειστικά θρησκευτικού ενδιαφέροντος, αλλά ως καταστάσεις, βιώματα, που προάγουν, καθαίρουν και λυτρώνουν τα επιμέρους πρόσωπα. Υπό την έποψη αυτή το ενδιαφέρον της όπερας δεν εστιάζεται στις επιτυχίες ή αποτυχίες των μεν ή των δε πεδία των (θρησκευτικών) μαχών˙ πολύ περισσότερο, δεν λαμβάνεται ιδιαίτερη πρόνοια, τόσο από τον λιμπρεττίστα, όσο και από τον συνθέτη, ώστε να εξαρθεί η γενναιότητα κάποιας εκ των αντιμαχομένων πλευρών, ή στο να καταδειχτεί η ανωτερότητα της μιας θρησκείας έναντι της άλλης. Στο επίκεντρο της δράσης δεν υπάρχουν οι Χριστιανοί Σταυροφόροι ή οι «άπιστοι» Μουσουλμάνοι, αλλά συγκεκριμένα πρόσωπα, που, ανεξάρτητα από το σε ποιο μέρος ανήκουν, παλεύουν ακατάπαυστα για την προσωπική τους λύτρωση.

[3035] Budden, *The Operas*…Vol. 2, ό.π., σελ. 293.
[3036] Αυτόθι.
[3037] Αυτόθι.
[3038] Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο W. Piston, η συγκεκριμένη χορδή «είναι άριστη για πλατιές μελωδίες ανερχόμενες ως την εβδόμη ή ογδόη θέση, αν και έχει μια τάση ν' ακούγεται βραχνή στους εξαιρετικά οξείς φθόγγους» (ό.π. σελ. 53).

Ως εκ τούτου, τα μέρη εκείνα της όπερας τα σχετιζόμενα αποκλειστικά με την διαμάχη ανάμεσα στους οπαδούς – υπερασπιστές των δυο θρησκειών καταλαμβάνουν περιορισμένη μάλλον έκταση, όντας ταυτόχρονα και ήσσονος μουσικού ενδιαφέροντος. Τουναντίον οι πλέον χαρακτηριστικές σελίδες, τόσο του λιμπρέττου όσο και της παρτιτούρας, είναι εκείνες που αφορούν σε ήρωες που εναγωνίως αναζητούν την *κάθαρση* (Pagano), ή σε εκείνους που υπερβαίνουν αποφασιστικά τα συμβατικά όρια των «θρησκευτικών» τους καταβολών και πεποιθήσεων, προκειμένου να βιώσουν τη σχέση τους με τον Θεό μέσα από το μεγαλείο μιας αυθεντικής ερωτικής συνύπαρξης**.**

Η ερωτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο γιο του *Μουσουλμάνου* διοικητή της Αντιόχειας και στην κόρη του *Χριστιανού* ηγέτη των Σταυροφόρων αποτελεί για τον συνθέτη πηγή έμπνευσης κάποιων από τα πλέον αξιομνημόνευτα μέρη της όπερας. Αναμφίβολα η παράθεση των σχετικών γεγονότων στο λιμπρέττο συμβάλλει ανάλογα. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στην αρχή της Β΄ Πράξης, όπου αρχίζει να γίνεται λόγος για την παραπάνω σχέση, όλα μοιάζουν «τυχαία»: αφ' ενός η *Giselda* βρίσκεται αιχμάλωτη στα χέρια των Σύρων μουσουλμάνων, ενώ αφ' ετέρου ο *Oronte* – ο *Saladino*, κατά το ποιητικό κείμενο του *Grossi*, η μετονομασία του οποίου από τον λιμπρεττίστα γίνεται, κατά τον J. Budden[3039], προκειμένου να μη συγχέεται με τον ομώνυμο εχθρό του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου – την ερωτεύεται αδιαφορώντας για την θρησκευτική ή οποιαδήποτε άλλη καταγωγή της.

Ο παραπάνω μελετητής θεωρεί τον Oronte ως τον «πρωταγωνιστή τενόρο» της παρούσης όπερας, ενώ παραλληλίζει τον ρόλο του Arvino με εκείνον του Ismael στον *Nabucco*, επισημαίνοντας παράλληλα τον περισσότερο ρωμαλέο, δυναμικό χαρακτήρα του ρόλου του ηγέτη των Σταυροφόρων και την ανάγκη ως εκ τούτου για την απόδοσή του από «βαρύτερη» φωνή[3040]. Βασιζόμενοι στην παραπάνω επισήμανση καταλήγουμε σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα ως προς την εξέχουσα θέση που αρχίζει να καταλαμβάνει στις όπερες του συνθέτη, και ιδιαίτερα σε εκείνες με καθαρά *θρησκευτικό* περιεχόμενο, η θρησκευτική διάσταση μιας ερωτικής σχέσης. Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Oronte και στην Giselda μοιάζει κατ' αρχάς μ' εκείνη ανάμεσα στον *Ismaele* και στην *Fenena* στην προηγηθείσα όπερα: ο μεν κατέχει ηγετικό ρόλο ανάμεσα στους ομοεθνείς του, όντας και αυτός, σύμφωνα με το λιμπρέττο, συγγενής εξ αίματος με τον βασιλιά˙ το ειδύλλιο δε ανάμεσα στους δυο ήρωες αρχίζει να αναπτύσσεται από τη στιγμή που η κόρη του βασιλιά των αλλοθρήσκων Βαβυλωνίων βρίσκεται αιχμάλωτη στα χέρια των Εβραίων. Η σχέση τους αυτή όμως θεωρείται σχεδόν αποκλειστικά ως προς την θρησκευτική της σκοπιμότητα: κορύφωσή της αποτελεί η στιγμή του προσηλυτισμού της Ασσυρίας κόρης στην *πίστη προς τον αληθινό Θεό*. Η αλληλεπίδραση διαπροσωπικών και διαθρησκειακών στοιχείων στη συγκεκριμένη όπερα επισκιάζεται σημαντικά, λόγω της κυριαρχίας σε αυτό του εθνικο-θρησκευτικού στοιχείου.

Διαφορετικά είναι τα πράγματα ωστόσο στο παρόν λιμπρέττο: εκκινώντας από τον θαυμασμό του για την άτυχη Λομβαρδή, ο Oronte, υπερβαίνει κάθε φραγμό που θεωρεί ότι τον εμποδίζει να βρίσκεται μαζί της, αρχίζοντας από αυτήν την θρησκευτική πίστη του. Η είσοδός του στη σκηνή μας προϊδεάζει για την πορεία του κατά την εξέλιξη του δράματος. Είναι χαρακτηριστικό το ότι, αν και πρόκειται για πρωταγωνιστικό ρόλο –

[3039] *The Operas of Verdi*, Vol. 1, σελ. 124. Περαιτέρω ο συγγραφέας διερωτάται για την επιλογή του *Solera* να δώσει στον ήρωά του το όνομα του ποταμού πάνω στον οποίο είναι χτισμένη η Αντιόχεια.

[3040254] Αυτόθι.

Primo Tenore κατά την διανομή του λιμπρέττου[3041] – η πρώτη του εμφάνιση επί σκηνής γίνεται με ιδιαίτερα διακριτικό τρόπο: θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ήρωας δεν εισέρχεται αφ' εαυτού επί σκηνής. Εξίσου σημαντικό θεωρούμε να αναφέρουμε την δραματική ενότητα στην οποία εντάσσεται η Σκηνή του (*Scena e Cavatina*), και ιδιαίτερα το ότι προηγείται αυτής το *Coro di Ambasciatori*: το θρησκευτικό μένος το εκφραζόμενο από τους Μουσουλμάνους απεσταλμένους αλλά και από τον πατέρα του Oronte (βλ. άνωθι, σελ. 267-269), κάθε άλλο παρά εισάγει στο πνεύμα της *καβατίνας* που ακολουθεί .

Ενόσω οι απεσταλμένοι αφηγούνται ο ήρωας φέρεται να είναι παρών[3042]. Οι όρκοι όμως των Μουσουλμάνων «να παραμερίσουν τις εθνικές τους διαφορές και να ενωθούν ενάντια στους Ευρωπαίους», που "*είθε ο Αλλάχ να τους πετσοκόψει!*"[3043] αφήνουν αυτόν παντελώς ανεπηρέαστο. Έτσι, όταν αυτοί απομακρύνονται και ο Oronte παραμένει στη σκηνή μόνος, αυτός και η κρυπτοχριστιανή μητέρα του[3044], ο λιμπρεττίστας βρίσκει την ευκαιρία να μας αποκαλύψει την ευγενική ψυχή του, και παράλληλα τις εσώτερες πτυχές του δράματος: *την αναζήτηση της λύτρωσης, εκφρασμένης ως μιας αυθεντικής σχέσης με το Θεό, μέσα από μια καθαρά προσωπική πορεία και αναζήτηση*.

Η «στροφή» αυτή του λιμπρεττίστα αποτελεί, όπως είναι αναμενόμενο, την αφορμή για τον συνθέτη προκειμένου να σκιαγραφήσει με τη μουσική του μια τέτοια πορεία. Με μια τέτοια προοπτική θεωρούμε ότι μπορεί να αιτιολογηθεί η ιδιαίτερα υποτονική, «νωχελική» κατά τον Budden[3045] μουσική εισαγωγή του «πρώτου τενόρου» της όπερας. Χάρη σε αυτήν, η αντίθεση τόσο με την ορχηστρική εισαγωγή του χορωδιακού που έχει προηγηθεί όσο και με τη μουσική του ιδίου μέρους καθίσταται εντόνως αισθητή: στο στιβαρό unisono των εγχόρδων, στα βίαια ξεσπάσματα των ξυλίνων πνευστών, και κυρίως στον αποφασιστικό χαρακτήρα του ρυθμού (*risoluto*) αντιπαρατίθεται μια απλή, απέριττη μελωδική γραμμή, μάλλον ασαφούς τονικού πλαισίου, αποδιδόμενη από τον απαλό ήχο ενός φλάουτου, που διακριτικά διπλασιάζει στην 8η ένα κλαρινέττο[3046] (Kalmus, σελ. 27, μ. 1-4). Χαρακτηριστική και η ένδειξη *a piacere*, δεικνύουσα την ρυθμική της χαλαρότητα. Θεωρούμε εμφανή την πρόθεση του συνθέτη να αντιδιαστείλει μέσα από τις παραπάνω αντιθέσεις τη φυσιογνωμία ενός των βασικών συντελεστών του δράματος τόσο με εκείνην του πατέρα του, όσο – και κυρίως – με το όλο πνεύμα της θρησκευτικής μισαλλοδοξίας, όπως αυτό εμφανίζεται περιστασιακά μέσα στο δράμα.

Ήδη από τα πρώτα λόγια του Oronte καθίσταται σαφές πως τα δραματικά γεγονότα του επικείμενου *ιερού πολέμου* τον αφήνουν παγερά αδιάφορο. Αντίθετα με ιδιαίτερη στοργή ζητεί εναγωνίως να μάθει νέα για την κατάσταση της αλλόθρησκης αιχμάλωτης του πατέρα του˙ όταν δε πληροφορείται από τη μητέρα του για την αγάπη που εκείνη νιώθει γι' αυτόν, η συμπεριφορά του μεταβάλλεται άρδην. Ευθέως αφήνει να εννοηθεί πως η ευτυχία του ουδόλως εξαρτάται από την επικράτηση στα πεδία των μαχών της μιας ή της άλλης θρησκείας, αλλά από την αγάπη της Giselda. Από το *recitativo* αναδύεται μια μελωδική φράση γεμάτη από λυρισμό, καθώς ο ήρωας, στηριζόμενος στο Φα^3, διακηρύττει *con enfasi* την ανείπωτη χαρά του:

[3041] Αυτόθι, σελ. 114.
[3042] Η παρουσία του ήρωα κατά τη διάρκεια του χορωδιακού δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα. Αναφέρει όμως αυτήν εμμέσως πλην σαφώς ο J. Budden (αυτ., σελ. 124).
[3043] Αυτόθι.
[3044] Αυτόθι.
[3045] Αυτόθι.
[3046] Αυτόθι..

Mortal di me più letto

Non ha la terra!

Την ίδια στιγμή κρατημένες συγχορδίες από τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά απηχούν τη βαθειά γαλήνη του, ενώ η εισαγωγή της Φα μείζονος (και μάλιστα με τη συγχορδία της Υποδεσπόζουσας) απηχεί την απρόσμενη αγαλλίαση που προξένησαν σ' αυτόν τα λόγια της μητέρας του. Ταυτόχρονα ωστόσο, το γνωστό «μοτίβο του θανάτου», αποδιδόμενο από τον απαλό ήχο των συγχορδιών από μόνα τα ξύλινα πνευστά και στην *διπλή ιαμβική* εκδοχή του[3047], προσδίδει στους λόγους του, πάντα κατά τον F. Noske, και μια «δραματική ειρωνεία, που ενισχύεται στην καβατίνα που ακολουθεί, στον στιχ. "dove mortal non va"»[3048] (Kalmus, σελ. 28, μ. 3-5).

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να εστιάσουμε για λίγο την προσοχή μας στο πρόσωπο της Sofia, έναν ρόλο προοριζόμενο για *Seconda Donna Soprano*, όμοια με εκείνον της *Viclinda*[3049], ίσως και ακόμη υποδεέστερης σημασίας αυτού, καθώς, όπως επισημαίνει και ο Budden, δεν διαθέτει καν μια ξεχωριστή μελωδική γραμμή σε κάποιο σύνολο[3050]. Η παρουσία της όμως στη συγκεκριμένη Σκηνή, δίπλα στο γιο της, συμβάλλει στο να καταστεί αισθητή η διαφορά ανάμεσα σε μια συμβατικά εκφραζομένη θρησκευτικότητα, με σαφώς προδιαγεγραμμένη πορεία, και σε μια αυθεντική *πίστη* προς τον Θεό, που όμως φαίνεται σαν μια πορεία προς το *Άγνωστο*, ενώ συνδέεται με γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις μοναδικής σπουδαιότητας. Στη συγκεκριμένη Σκηνή, ωστόσο, διαφορετικές θέσεις και αντιλήψεις δεν οδηγούν σε ρήξη. Στο ίδιο *recitativo*, αμέσως έπειτα από την πρώτη έκφραση χαράς του Oronte, στο άκουσμα της αγάπης της Giselda, η μητέρα του με διακριτικό τρόπο, μονολογώντας εύχεται απλά «να φωτίσει ο Θεός το νου του παιδιού της»:

(Oh voglia, Iddio

Schiarar così la mente

Al figlio mio!).

Η αμοιβαία έλξη που ήδη αναπτύσσεται μεταξύ των δυο «αλλοπίστων» νέων αφήνει την Σοφία μάλλον αδιάφορη. Εκείνο που την ενδιαφέρει περισσότερο είναι η προσέλκυση του γιου της στον Χριστιανισμό. Εύστοχα ο συνθέτης δεν παραλείπει να σκιαγραφήσει την προσωπικότητα της Σουλτάνας της Αντιόχειας, έστω στα περιορισμένα πλαίσια ενός recitativo: οι συγχορδίες των εγχόρδων που «στηρίζουν» τις φράσεις της, σαφώς και δεν προσδίδουν βάθος και σαφήνεια παρόμοια με το ανάλογης υφής συνοδευτικό πλαίσιο των λόγων του Oronte. Ακόμη περισσότερο αντανακλάται στη μουσική ο διαφορετικός τρόπος σκέψης των δυο προσώπων μέσα από την σύντομη αρμονική επεξεργασία: εκκινώντας από τη Φα μείζονα, η *ευχή* της Σοφίας καταλήγει σε μια ημίπτωση στη μάλλον «απόμακρη» Λα ελάσσονα – ευχή και ταυτόχρονα συγκρατημένη αγωνία για την έκβαση των πραγμάτων.

Οι τελευταίες συγχορδίες του παραπάνω παραδείγματος παιγμένες από τα ξύλινα πνευστά, έκφραση πνευματικής διαύγειας και ανάτασης (Kalmus, σελ. 29, μ. 3-4), οδηγούν στο *Andante* του Oronte. Ένας αξεπέραστος λυρισμός, όσο και έντονη ερωτική διάθεση διαπερνά καθέναν από τους οκτώ στίχους των δυο στροφών που

[3047] F. Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 186.
[3048] Αυτόθι.
[3049] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 114.
[3050] Αυτόθι, σελ. 124.

ακολουθούν. Τα όσα ο ήρωας «εύχεται» στους έξι πρώτους στίχους της άριας ακούγονται σαν «απάντηση» στην προηγούμενη ευχή της μητέρας του: στην επιθυμία εκείνης για μια λύτρωση του παιδιού της μέσα από το πέρασμα στην χριστιανική θρησκεία αντιπαρατίθεται η βαθειά, εσώτατη επιθυμία εκείνου για μια αυθεντική ερωτική συνύπαρξη.

Συνοπτικά θεωρούμενα τα δυο τετράστιχα του Andante μοιάζουν να προδιαγράφουν την δραματική πορεία του ήρωα μέσα στο έργο. Για τον Oronte η *άνοδος στους ουρανούς* προσδοκάται ως το αποτέλεσμα της ένωσής του με την αγαπημένη του Giselda˙ η προσδοκία του δε αυτή εκφράζεται απερίφραστα στους δυο τελευταίους στίχους της δεύτερης στροφής:

Ah! Ir seco al cielo, ed ergermi

Dove mortal non va![3051]

Κατά τον A. Basevi η σημασία της καβατίνας του Oronte εστιάζεται κυρίως στο παρόν andante, η μελωδία του οποίου είναι αυθόρμητη, με όμορφες διακυμάνσεις και χωρίς να είναι ενοχλητικά δυσνόητη, ενώ συνοδεύεται από ένα σχήμα με τρίηχα, του οποίου ο Verdi «συχνά κάνει υπέρχρηση». Ο συγγραφέας ωστόσο εφιστά την προσοχή μας στην αντίστοιχη με το παραπάνω δίστιχο ενότητα, στην οποία επισημαίνει μια «λιτή» μελωδική περίοδο «που απαιτεί μια δυναμική φωνητική απόδοση ώστε να επιφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η αναφορά του συγγραφέα στη μελωδική «ορμή» της συγκεκριμένης περιόδου, για την απόδοση της οποίας μάλιστα χρησιμοποιεί τον ιδιαίτερα προσφιλή σε αυτόν όρο *slancio* (αν και σε «εμβρυική μορφή»), προλέγοντας την παρουσία του «αργότερα σε άλλα κομμάτια» και θεωρώντας αυτόν ως «ένα από τα χαρακτηριστικά της πρώτης περιόδου του Verdi»[3052]. Κατά τον Budden εξ ετέρου, η άρια αυτή σηματοδοτεί για τον Verdi την πρώτη του απόπειρα να ολοκληρώσει ένα κομμάτι στηριζόμενος σε επαναλήψεις ενός απλού ρυθμικού σχήματος, πράγμα που, κατά τον ίδιο μελετητή, αποτελεί συνηθισμένο φαινόμενο για τον Donizetti[3053]. Όχι λιγότερο όμως, αποτελεί κι ένα σαφές πρώτο δείγμα της ικανότητάς του να αναπροσαρμόζει καθιερωμένες μορφές – σχήματα σύμφωνα με τις ανάγκες του λιμπρέττου, και με γνώμονα την ψυχολογία του ήρωα επί σκηνής. Στην προκείμενη περίπτωση η παρέμβασή του αφορά στο παραδεδομένο σχήμα $a^1\ a^2\ b\ a^2$ [3054], το οποίο διαμορφώνεται σε $a^1\ a^2\ b\ c$, με το c να αποτελεί, πάντα κατά τον Budden, *ρυθμικό παράγωγο* της αρχικής ιδέας «πάνω στην αρμονία της Δεσπόζουσας με 7η»[3055].

[3051] Μιαν εντελώς διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση των λόγων αυτών του Oronte επιχειρεί ο J. Lewsey. Εκκινώντας από τη φράση «Mortal di me più leto / Non ha la terra» και εκλαμβάνοντας αυτήν ως εκφράζουσα με τον πλέον εύγλωττο τρόπο τη σκέψη του ήρωα, θεωρεί πως «σ' αυτή τη φάση ο Oronte ενδιαφέρεται ακόμη μόνο για τις δικές του ανάγκες, ανεξάρτητα από την κοπέλα που αγαπάει». Περαιτέρω ο Lewsey θεωρεί πως «θα τον πλήγωνε το γεγονός ότι η Giselda υποφέρει», γεγονός που ερμηνεύει, κατ' αυτόν, και την προηγηθείσα ευχή της μητέρας του, «Oh voglia, Iddio / Schiarar così la mente / Al figlio mio!"». Τέλος, ο μελετητής θεωρεί πως η επιθυμία του Oronte *να εμφυσήσει την ευτυχία του στην καρδιά της αγαπημένης του* «δεν είναι το ίδιο με το να επιθυμεί ν' αντιμετωπίσει την αιτία της δυστυχίας της […]. Η δυστυχία της είναι ένα βάσανο από το οποίο εύχεται ν' απαλλαγεί με σκοπό να μπορέσει "να πετάξει (μαζί της) στον ουρανό"» (ό.π., σελ. 346-347).
[3052] Ό.π., σελ. 32-33.
[3053] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 124.
[3054] Αυτόθι, σελ. 14.
[3055] Αυτόθι, σελ. 124.

Τη σημασία της συγκεκριμένης παρέμβασης επισημαίνει και ο D.Kimbell, θεωρώντας τους *Λομβαρδούς* ως την όπερα εκείνη, όπου εκπροσωπείται «εκείνος ο τύπος της άριας, στον οποίο η συμμετρία και η επανάληψη αντικαθίστανται από μια δυναμική λυρική ορμητικότητα»[3056]. Αν και θεωρεί πως «πιθανόν τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα» της μεταβολής αυτής στους τρόπους έκφρασης του συνθέτη είναι «η *preghiera* της Α΄ Πράξης και η *gran scena* της Γ΄ Πράξης», επισημαίνει πως το παρόν *cantabile* του *Oronte* αποτελεί ένα «λιγότερο αντιπροσωπευτικό αυθεντικό κομμάτι», που όμως «αποδεικνύει την αληθινή δεξιοτεχνία του Verdi στο συγκεκριμένο στυλ». Αναφερόμενος και ο Kimbell στην «ορμητικότητα» (slancio) που διακρίνει τη μελωδική κίνηση ολοκλήρου του κομματιού (παραθέτοντας μάλιστα και τη σχετική «ενθουσιώδη» αναφορά του Soffredini), επεξηγεί και αναλύει αυτήν, εντοπίζοντάς την κυρίως στο εν λόγω καταληκτικό δίστιχο, όπου «ο Verdi επινοεί μια θαυμαστά αυθεντική έκφραση για τον αυξανόμενο ενθουσιασμό του πάθους του Oronte, χωρίς να δεσμεύεται από όλα εκείνα τα ανακεφαλαιούμενα σχήματα και συνθέτοντας μιαν αδιάκοπη, συνεχώς εξελισσόμενη μελωδία», η οποία «παραμένει απλή και ακέραιη», χωρίς να απογίνεται «μια αλυσσίδα θεματικών αποσπασμάτων», και αυτό «χάρη στην κομψά υπολογισμένη και διευρυνόμενη φωνητική της έκταση, καθώς και στους ποικίλους, διεισδυτικούς ρυθμούς της, εκείνους που "ομοιοκαταληκτούν" ή διαποικίλουν τον ρυθμό της εισαγωγικής φράσης, και εκείνους που προσλαμβάνουν το συνοδευτικό σχήμα από το επεισόδιο με τη φράση "tante armonie", προκειμένου να διατηρήσουν την ορμητικότητα του τραγουδιού»[3057].

Ανάλογη σημασία αποδίδει ο μελετητής ωστόσο και στο προαναφερθέν τμήμα *b*, το οποίο και χαρακτηρίζει στη συνέχεια ως «κεντρικό επεισόδιο»: πρόκειται για τη φράση εκείνη όπου η μετάβαση *από τη γη στον ουρανό* προεικονίζεται από τον Oronte με τη «μετάδοση» των ερωτικών σκιρτημάτων του, *τόσων όσων και οι πλανήτες του σύμπαντος*, στους αιθέρες:

Vorrei destar co' palpiti

Del mio beato amore

Tante armonie nell' etere

Quanti pianeti egli ha.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, ο συνθέτης εν προκειμένω «αρχίζει ν' αποστασιοποιείται από τον περισσότερο συνηθισμένο και καθιερωμένο τρόπο σύνθεσης μιας άριας», καθώς διαπιστώνουμε «μια πλήρη απουσία επανάληψης ή παραλλαγής», με την όλη φράση να είναι δομημένη έτσι «ώστε να επιτευχθεί η επιστροφή στην κύρια τονικότητα στη φράση "seco al cielo"», ταυτόχρονα μ' έναν αυξανόμενο τόνο έντασης. Η ένταση αυτή διατηρείται αριστοτεχνικά, με επαναλήψεις της [αρχικής] φράσης, με εισαγωγή αυτών των αποσπασμάτων με υπόβαθρο μιαν αρμονία δεσπόζουσας με εβδόμη, με τις συνήθεις επιταχυνόμενες αρμονίες και με διευρυνόμενη την έκταση της φωνής στη φράση "ir seco"»[3058].

Σε κάθε περίπτωση, η παρέμβαση αυτή του συνθέτη στο τελευταίο δίστιχο θεωρούμε πως θα πρέπει να αξιολογηθεί σε συνάρτηση με όσα λίγο παραπάνω έχουμε επισημάνει σχετικά με το περιεχόμενο τόσο αυτών των δύο στίχων, όσο και του όλου

[3056] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 341.
[3057] Αυτόθι, σελ. 342.
[3058] Αυτόθι.

ποιητικού κειμένου της άριας. Αναμφίβολα πρόκειται για το σημείο κορύφωσης του κομματιού: ο ήρωας, προγευόμενος την εμπειρία της σχέσης του με την Giselda, αφήνεται για λίγο *να πετάξει στα ουράνια*, ενώ την ίδια στιγμή βολιδοσκοπείται μέσα από την πραγμάτωση αυτής της σχέσης και *η υπέρβαση του θανάτου* (dove *mortal* non va): έπειτα από τα παραπάνω δεν θεωρούμε διόλου υπερβολικό να εκλάβουμε αυτούς τους στίχους ως μια *αυθεντική έκφραση της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό, πέρα από κάθε συμβατικά εκφρασμένη θρησκευτικότητα*. Παράλληλα, θεωρούμε πως με βάση την παραπάνω ερμηνεία μπορούμε να ερμηνεύσουμε και την *παρέμβαση* του συνθέτη στην καθιερωμένη στην εποχή του μορφή άριας: η απόπειρα υπέρβασης του θανάτου μέσα από την ερωτική συνύπαρξη και η ιεροποίηση μιας τέτοιας σχέσης, ως *προτύπωσης* της σχέσης *ανθρωπίνου* και *θείου*, βασικός άξονας δράσης στο σύνολο σχεδόν της οπερατικής του δημιουργίας, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τον έχει ήδη συνεπάρει από τα πρώτα βήματα συνθετικής του δραστηριότητας.

Δεν αποτελούν, ωστόσο, οι τροποποιήσεις στη *μορφή* τις μοναδικές ενδείξεις των όσων ευαισθητοποιούν τον συνθέτη στην παρουσίαση του συγκεκριμένου ήρωα. Πολύ περισσότερο αποκαλύπτει την φροντίδα του να εξάρει τις μετάρσιες σκέψεις του Oronte η ορχηστρική συνοδεία της τελευταίας ενότητας (*c*) της άριας, η οποία, όντας συμβατική καθ' όλη τη διάρκεια του Andante, εμπλουτίζεται και καθίσταται ιδιαίτερα εκφραστική στο άκουσμα των τελευταίων δυο στίχων. Θεωρούμε ως κυριώτερο χαρακτηριστικό αυτής της μεταβολής τον διπλασιασμό της φωνής του τενόρου από τα πρώτα βιολιά και τα βιολοντσέλλα, με αποτέλεσμα την αύξηση του ηχητικού όγκου και την υπογράμμιση και προβολή του αδόμενου ποιητικού κειμένου. Εξίσου ενδιαφέρουσες όμως είναι και οι παρεμβάσεις τόσο των ξυλίνων πνευστών, τα οποία, συνδυαζόμενα σε διαστήματα 3^{ης} (ή 6^{ης}), διανθίζουν τα τέλη των μελωδικών φράσεων, «αναπληρώνοντας» την φωνή του σολίστ στις αναγκαίες παύσεις, όσο και των χαλκίνων (Tromboni, Cimbasso), που με τις συμπαγείς συγχορδιακές τους συνηχήσεις υπογραμμίζουν την αρμονία στην αρχή κάθε μέτρου. Ας σημειωθεί πως όσον αφορά ειδικότερα στη χρήση των ξυλίνων πνευστών, ο τρόπος αυτός χρήσης τους, ήδη γνωστός από το *Andantino* της *sinfonia* στον *Nabucco*[3059] αλλά και από την *cavatina* του Ζαχαρία στο Πρώτο Μέρος της ίδιας όπερας δεν αποκλείεται να επέχει εν προκειμένω και *περιγραφικό* χαρακτήρα: μολονότι συμβατική η χρήση του, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως απόηχος της ψυχικής ευφορίας που διακατέχει τον ήρωα, καθώς προσιδιάζει στις εικόνες ουράνιας πραγματικότητας που αυτός νιώθει (Kalmus, σελ. 34-35, μ. 2).

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι παρεμβάσεις σε μελωδικό επίπεδο. Μολονότι η κίνηση της μελωδικής γραμμής στο τελευταίο δίστιχο της άριας είναι βασισμένη στο αρχικό ρυθμικό μοτίβο, ως παραλλαγή αυτού, το αποτέλεσμα διαφέρει αισθητά. Θεωρούμε πως αυτή η διαφορετική αίσθηση οφείλεται, πέραν της ενορχηστρώσεως, και στη μελωδική επεξεργασία: εξ επόψεως τονικού ύψους οι φράσεις έχουν ως αφετηρία το Μι^3, ενώ κατά κύριο λόγο κινούνται στην πλέον εκφραστική και δυναμική περιοχή της έκφρασης του τενόρου. Αποδίδουμε ιδιαίτερη σημασία στο μελωδικό διάστημα της αυξημένης 4^{ης}, στις λέξεις *cielo* και *mortal*. Η χρήση του ανάγει στην *Preghiera* στην αρχή του Τετάρτου Μέρους από τον *Nabucco*, όπου χρησιμοποιώντας το ίδιο διάστημα στη λέξη *omnipossente*, ο συνθέτης θέλησε να αποδώσει το δέος του μετανοήσαντος βασιλιά των Βαβυλωνίων μπροστά στο μεγαλείο του *αληθινού Θεού του Ιούδα* (βλ. άνωθι, σελ. 43). Ασχέτως του αν το όλο νοηματικό περιεχόμενο της παρούσης άριας διαφέρει ουσιωδώς και εξ ολοκλήρου με την προαναφερθείσα *Προσευχή*, τα συναισθήματα του ήρωα τα εκφραζόμενα με τις δύο

[3059] Του ιδίου, «Instrumental music…», ό.π., σελ. 154.

παραπάνω λέξεις-κλειδιά είναι ανάλογα εκείνων του προσευχομένου τυράννου: πίσω από τις σχετικές εκφράσεις αμφοτέρων αναγνωρίζουμε τόσο τον θαυμασμό από την αναφορά στον *ουρανό*, όσο και την βαθειά νοσταλγία του λυτρωμού (Kalmus, σελ.34, μ. 2 & σελ. 35, μ. 1).

Η επανάληψη των δυο τελευταίων στίχων οδηγεί και στην κορύφωση του μέρους. Λέξη – κλειδί αναδεικνύεται και πάλι η σημαίνουσα την τραγική απόληξη κάθε *γήινης* χαράς. Ερμηνεύουμε την χαρακτηριστική επανάληψη της λέξης *mortal* και πάλι ως έμμεση έκφραση πίστης όσο και προσδοκίας του Oronte για το πέρασμα σε μια άλλη αίσθηση πραγματικότητας μέσα από τη σχέση του με την αγαπημένη του. Η άνοδος της μελωδικής γραμμής ως το Λα[3], η κατάληξη σε αυτό με την επισήμανση *dolcissimo*, ακόμη περισσότερο όμως οι ιδιαίτερα εμπλουτισμένες πτώσεις, τόσο πριν, όσο και μετά από αυτό, αποτελούν τα εκφραστικά μέσα με τα οποία ο συνθέτης σκιαγραφεί την όλη ψυχολογία του ήρωα[3060]. Αξιοσημείωτη στο σημείο αυτό και η επισήμανση από τον Kimbell «μιας ολόκληρης διαδοχής όμοιας με με *stretta* χρωματικών κινήσεων, συσσωρευμένων με τον πλέον αδιάφορο τρόπο στην πτωτική φράση, που δημιουργεί ευχαρίστηση από μόνη της, χωρίς να χάνει τον δομικό της χαρακτήρα». Τέλος, «στην πραγματική πτώση, είναι αξιοσημείωτη η προεξαγγελία του "Celeste Aida", αποτέλεσμα του παιχνιδίσματος με αυτά τα χρωματικά πρότυπα»[3061] (Kalmus, σελ.37-38).

Finale Terzo. Giselda, Oronte, Pagano (*Eremita*)
G. Ricordi & C., n.d.(after 1901). Plate 42309.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-ilombardiallapri00verd.pdf
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_III_(orch._score).pdf.

Η πολυπόθητη *λύτρωση* για τους δύο ερωτευμένους νέους επέρχεται τελικά ταυτόχρονα με την ολοκλήρωση της Γ΄ Πράξης της όπερας, με ορόσημο την προσχώρηση του Oronte στη χριστιανική πίστη.

Ο τίτλος της Πράξης (*La Conversione*) απηχεί προφανώς την εξέχουσα σημασία την οποία ο λιμπρετίστας θέλει να αποδώσει στο συγκεκριμένο γεγονός. Η περίπτωση της θρησκευτικής μεταστροφής ενός ήρωα λόγω της ερωτικής του σχέσης με πρόσωπο διαφορετικής θρησκευτικής πίστης μας είναι γνωστή ήδη από τον *Nabucco*. Θεωρούμε, ωστόσο, πως ο εν λόγω τίτλος προσιδιάζει περισσότερο στην περίπτωση της Fenena, παρά σε αυτήν του Oronte, καθώς ο τρόπος της δικής του μεταστροφής διαφέρει αισθητά εκείνης: πέραν του ότι τελετή του βαπτίσματος του ήρωα, ως η «επικύρωση» της προσχώρησής του στον Χριστιανισμό συντελείται επί σκηνής και αποδίδεται μουσικά με ιδιαίτερα ξεχωριστό τρόπο, η θρησκευτική διάσταση του Finale Terzo είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη τόσο με την ακλόνητη αγάπη των δυο νέων μεταξύ τους,

---

[3060] Πρβλ. και με την επισήμανση του Rodolfo Celletti τη σχετική με τη φωνητική γραφή του συνθέτη, σύμφωνα με την οποία «ο τενόρος του Verdi […] ακολουθεί τα παραδείγματα των τενόρων των Bellini και Donizetti, και αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στις πρώτες όπερες του Verdi. Το σημείο επαφής, σε κάθε περίπτωση, ανάμεσα στους τενόρους των Bellini και Donizetti και στον τενόρο του Verdi παραμένει ο εκστατικός, ελεγειακός και νοσταλγικός χαρακτήρας των ερωτικών τραγουδιών, είτε σε άριες από τις πρότερες όπερες ([...], "La mia letizia infondere" από το *I lombardi*) είτε από μεταγενέστερες όπερες [...]. Είναι εδώ που ο Verdi επωφελείται πλήρως από το φωτεινό χρώμα και από το μαλακό, μελαγχολικό ηχόχρωμα του τενόρου» (ό.π., σελ. 218).
[3061] Ό.π.

όσο – και κυρίως – στην βαθειά πίστη και ελπίδα αμφοτέρων για την ουσιαστική ολοκλήρωση της σχέσης τους στον *ουρανό*. Ο θάνατος δεν υπερβαίνεται με μια υπερφυσική παρέμβαση, όπως στην περίπτωση της Fenena, αλλά μέσα από την ερωτική συνύπαρξη.

Ως απαραίτητη προϋπόθεση της προσδοκώμενης *κάθαρσης* δεν φέρεται κατ' αρχάς απλά η πραγματοποίηση μιας τελετουργίας, αλλά *η απόλυτη αυταπάρνηση*, η *απογύμνωση* των δυο ηρώων από κάθε τι το γήινο. Αποκαλυπτικές προς τούτο είναι οι περιγραφές των σκηνικών, που ο λιμπρεττίστας θέτει αμέσως έπειτα από την επικεφαλίδα κάθε Πράξης ή και κάθε Σκηνής, καθώς μέσω αυτών μπορούμε να παρακολουθήσουμε την δραματική πορεία εκάστου των δυο προσώπων *από την ευδαιμονία προς τη δυστυχία*, από μια κοινωνικά καταξιωμένη θέση προς την *πλήρη απαξίωση*.

Γόνος αριστοκρατικής καταγωγής η Giselda, στην αρχή της Α΄ Πράξης απολαύει ανυποψίαστη την ευφρόσυνη ατμόσφαιρα που επικρατεί στην πλατεία του Αγίου Αμβροσίου στο Μιλάνο. Η προσωπική της πορεία προς την *κάθαρση* άρχεται από τη στιγμή που απαρνιέται τόσο την προνομιακή της θέση μέσα στο χαρέμι, ως ερωμένης του Πρίγκιπα, όσο – και κυρίως – την ελευθερία και τη δυνατότητα επιστροφής στην πρότερη ευμάρεια, που χάρισε σ' αυτήν η νικηφόρα επέλαση των Σταυροφόρων. Η πορεία αυτή ολοκληρώνεται με την εγκατάλειψη της πατρικής στέγης για να κορυφωθεί στο παρόν Finale: το εσωτερικό μιας σπηλιάς (*Interno di una Grotta*) στο μέσον της ερήμου απέχει πόρρω τόσο από τις επιβλητικούς καθεδρικούς ναούς της πατρίδας της, ή και από τα χρυσοποίκιλτα παλάτια της Ανατολής. Δεν απουσιάζει, ωστόσο, και από το παρόν σκηνικό η ανάλογη *θρησκευτική* παράμετρος, μόνο που εδώ δεν πρόκειται για μια επιβλητική παρουσία, ανάλογη με εκείνην του ναού του Αγίου Αμβροσίου. Ο λιμπρεττίστας αναφέρει ένα μικρό άνοιγμα μέσα στη σπηλιά, μέσα από το οποίο φαίνονται οι όχθες του Ιορδάνη: «Da un' apertura in fondo vedonsi le rive del Giordano». Η άμεση σύνδεση του συγκεκριμένου ποταμού με κορυφαία γεγονότα της Βίβλου, όπως της Βάπτισης του Ιησού, σε συνάρτηση με το «γυμνό» τοπίο της ερήμου, φέρονται να υπενθυμίζουν στην ηρωίδα πού έγκειται το πραγματικό μεγαλείο της χριστιανικής πίστης, ποια είναι η αυθεντική ουσία της.

Αλλά και η αντίστοιχη πορεία του Oronte δεν είναι λιγότερο δραματική: ο νεαρός διάδοχος του θρόνου της Αντιόχειας, έχοντας απολέσει τη σιγουριά της βασιλικής καταγωγής του έπειτα από την επέλαση των Σταυροφόρων, απαρνιέται τώρα και αυτήν τη θρησκευτική του πίστη, χάριν ενός αγαπημένου προσώπου. Είναι εμφανές πως οι πράξεις του αυτές ουδόλως απετέλεσαν κινήσεις ενός πρόσκαιρου, επιπόλαιου ενθουσιασμού: ευρισκόμενος τώρα στο κατώφλι του θανάτου, δεν εμποδίζεται να ζήσει, έστω και για λίγο τη χαρά που του προσφέρει η παρουσία της αγαπημένης του, ελπίζοντας ταυτόχρονα σε μια ολοκλήρωση αυτής της σχέσης στον *ουρανό*. Ως εκ τούτου, τόσο για την Giselda, όσο και για τον Oronte δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία πως, η μεταξύ τους σχέση, βιώνεται ως η πιστότερη, η αυθεντικότερη «προτύπωση» της *βασιλείας των ουρανών*, πολύ περισσότερο αφού αυτή η σχέση συναρτάται άμεσα και με την χριστιανική πίστη˙ θέτοντας δε αυτήν τη σχέση υπεράνω θρησκευτικών, εθνικών ή κοινωνικών συμβάσεων, φαίνονται να ακολουθούν, προφανώς εν αγνοία τους(!), τις ευαγγελικές επιταγές τις σχετικές με την αυταπάρνηση, την παραίτηση από κάθε τι το γήινο, προκειμένου να εισέλθει κάποιος στην *βασιλεία* αυτή.

Το τραγικό μεγαλείο της επίγειας απόληξης της αγάπης των δυο νέων απηχείται με μιαν ανάλογης μεγαλοπρέπειας μουσική καθ' όλη τη διάρκεια της Τρίτης Σκηνής της Γ΄ Πράξης της όπερας. Τη δέουσα κατανυκτική ατμόσφαιρα δημιουργεί το εκτενές

πρελούδιο, κατά τον Baldini «ένα εξαιρετικό κομμάτι […], που με μεγάλη ευγένεια και μελαγχολία δημιουργεί το σκηνικό για τη θρησκευτική μεταστροφή του Μουσουλμάνου Oronte». Κατά τον μελετητή, «στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα είδος αργού μέρους κοντσέρτου για βιολί και ορχήστρα, που διαθέτει ασυνήθιστη διαύγεια και λαμπρότητα»[3062] (Kalmus, σελ. 111-133).

Κατά τον Basevi εξ ετέρου, «ο Verdi δεν θα μπορούσε να είχε επιλέξει ένα περισσότερο κατάλληλο όργανο από αυτό, το οποίο δικαίως θεωρείται ως ο Βασιλιάς της Ορχήστρας». Κατά τον συγγραφέα, «η ασάφεια που προκαλείται από την αναπόφευκτη τονική αβεβαιότητα του βιολιού, το καθιστά καταλληλότερο από άλλα όργανα προκειμένου ν' αποδώσει ό, τι το αδιευκρίνιστο υπάρχει στα βάθη της ψυχής μας», ενώ ταυτόχρονα, «με την αξιοθαύμαστη ευαισθησία του, αποτελεί τον πλέον άμεσο ερμηνευτή των συναισθημάτων του σολίστα»[3063].

Ως «μινιατούρα κοντσέρτου για βιολί» χαρακτηρίζει το παρόν «εκτενές πρελούντιο» και ο W. Berger, θεωρώντας το γι' αυτό ως ένα *αξιόλογο, σπάνιο κομμάτι* «ανάμεσα στα έργα του Verdi». Κατά τον μελετητή, «σαν κοντσέρτο, συντίθεται από τρία μέρη: γρήγορο, αργό και γρήγορο», ενώ μολονότι «οι μουσικοί δεν βρίσκουν πολλά να θαυμάσουν σε αυτό, όμως δημιουργεί ιδιαίτερη εντύπωση στο ακροατήριο», καθώς «επικεντρώνει την προσοχή της ακοής σ' ένα λεπτό θέμα, έπειτα από τα πολλά συμβάντα στην όπερα»[3064].

Ταυτόχρονη και η αναφορά του Budden, ο οποίος κάνει λόγο ωσαύτως για *κοντσέρτο σε μικρογραφία*[3065], ενώ κατά τον Osborne «το ενδιαφέρον μέρος για το σόλο του βιολιού θα μπορούσε να εκληφθεί (εσφαλμένα) ως το αργό μέρος ενός κοντσέρτου του Spohr ή του Mendelssohn, ένα θελκτικό, μελωδικό cantabile που οδηγεί σ' ένα λαμπρό *allegro*»[3066].

Δεν θα ήταν σκόπιμο, ωστόσο, να περιορίσουμε εν προκειμένω τον ρόλο του συγκεκριμένου οργάνου σε ένα καθαρά δεξιοτεχνικό επίπεδο. Η συχνή παρουσία του στη Σκηνή που ακολουθεί εντάσσει αυτό ενεργά στη σκηνική δράση, με περισσότερο περιγραφικό – αφηγηματικό ρόλο. Ήδη ο σύντομος διάλογος ανάμεσα στην Giselda και στον ψυχορραγούντα Oronte αποδίδεται με ένα σύντομο *recitativo*, «με το σόλο βιολί να επανεμφανίζεται σχολιάζοντας, καθώς η Giselda ξαπλώνει τον Oronte στο έδαφος»[3067]. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και πάλι ο Basevi, «ενώ το βιολί προσφέρεται για την έκφραση των πλέον λεπτών συγκινήσεων του ερμηνευτή, ταιριάζει ιδιαίτερα καλά σε συναισθήματα λύπης και μελαγχολίας, και αυτό γιατί τα παραπάνω συναισθήματα χαρακτηρίζονται ως συγκεχυμένα, κάτι που αποτελεί επίσης μέρος της εκφραστικότητας του βιολιού»[3068].

Η καθαυτό μουσική του μέρους αρχίζει με την ύστατη κραυγή αγωνίας της Giselda προς το «Θεό των πατέρων» της. Καθώς νιώθει τη σκιά του θανάτου πάνω από τον αγαπημένο της, δεν έχει άλλη ελπίδα από το να στρέψει για άλλη μια φορά το βλέμμα στον ουρανό. Η ορατή απειλή του θανάτου, ωστόσο, δεν αφήνει σ' αυτήν περιθώρια να εκφράσει αόριστα αιτήματα άφεσης «ηθικών παραπτωμάτων». Πολύ περισσότερο, τώρα που οι φόβοι της για τα επερχόμενα δεινά επιβεβαιώνονται με τον πλέον τραγικό

[3062] Ό.π., σελ. 64-65. Ο μελετητής θεωρεί επίσης ως ατυχές το γεγονός ότι «κομμάτια σαν αυτό» είναι συσσωρευμένα μαζί με τις «ιδιαίτερα ευάριθμες» στην παρούσα όπερα «στιγμές ρουτίνας», από τις οποίες και «πρέπει να ξεχωρίσει».
[3063] Ό.π., σελ. 38.
[3064] Ό.π., σελ. 107.
[3065] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 130.
[3066] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 70.
[3067] Berger, ό.π., σελ. 107.
[3068] Ό.π. σελ. 39.

γι' αυτήν τρόπο, δεν καλύπτεται με μιαν «έμμεση» αναφορά της προς τον Θεό, μέσω της ψυχής της μητέρας της, όπως στο Finale Secondo. Αντίθετα, απευθύνεται προς Αυτόν άμεσα, ενώ η επικοινωνία της έχει χαρακτήρα μάλλον διαμαρτυρίας, παρά προσευχής, καθώς ολοκληρώνεται με ένα φοβερό *κατηγορώ* κατά αυτού του Θεού:

Or tu m' ascolta, oh Dio de' padri miei!

Tu la madre mi togliesti,

M' hai serbata a dì funesti...

Sol comforto è al pianto mio questo amor...

E il togli me...Tu crudel!

Η ραγδαία επιδείνωση της ψυχολογίας της ηρωίδας απηχείται έξοχα μέσα από την μουσική επεξεργασία της Σκηνής. Απαραίτητη προϋπόθεση θεωρεί ο συνθέτης την ανάλογη διαμόρφωση της έκφρασης, επισημαίνοντας το θυμό της ηρωίδας (*fuor di sè*) λίγο πριν την έναρξη του μέρους της. Η μετάβαση προς μια σαφώς διακρινόμενη μελωδική γραμμή γίνεται διεξοδικά: ο πρώτος στίχος της παραπάνω στροφής εκφωνείται ουσιαστικά με ύφος *recitativo*. Η απότομη παρουσία όμως μιας συγχορδίας Γερμανικής 6ης ταυτόχρονα με τη λέξη *ascolta*, αποδιδομένης *ff* από ένα ορχηστρικό *tutti*, αυξάνει ραγδαία την ένταση, προδιαθέτοντας για το ακαριαίο ξέσπασμα της εκτίναξης ως το Σι^4, στην ολοκλήρωση της επίκλησης˙ συναρτώμενο δε αυτό το ξέσπασμα από αρμονική άποψη με την προηγηθείσα διάφωνη συγχορδία ως η «λύση» αυτής, οδηγεί στο *allegro*, εισάγοντας (ως πτωτικό 6/4) την τονικότητα της Μι ελάσσονος. Πρόκειται για μια αρμονική σχέση που σε συνδυασμό με την μελωδική κίνηση, και ιδιαίτερα την ανιούσα μικρή 3η πάνω στην πρώτη εκ των δύο συγχορδιών, προαπηχεί την είσοδο του *Monterone* στον *Rigoletto*.

Συνεχίζοντας η Giselda δίνει ουσιαστικά το έναυσμα «για το πρώτο μέρος ενός ensemble», ακριβώς κατά τη στιγμή που ακούγεται «να τα βάζει με τον Θεό», τραγουδώντας τον δεύτερο από τους παραπάνω στίχους[3069]: πρόκειται για μια φράση, όπου αναδεικνύεται «η αξιοσημείωτη φωνητική γραφή» της Σκηνής, σε συνδυασμό μάλιστα «με το τυπικά Βερντιανό σχήμα στο μέρος της συνοδείας»[3070] (Kalmus, σελ. 137, μ. 3 – σελ. 140, μ. 4).

Η «ασεβής διαμαρτυρία» της ηρωίδας όμως προκαλεί την άμεση παρέμβαση του ερημίτη Pagano:

Chi accusa Iddio?

Questo amor, delitto egli è!

[3069] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 70. Ιδιαίτερα σημαντική στο σημείο αυτό είναι και η επισήμανση του εκδότη του έργου του Basevi, σύμφωνα με την οποία «από τεχνική άποψη, η αρχή του Terzetto-Finale» εντοπίζεται μάλλον στον παρόντα στίχο, «όπου το λιμπρέττο αλλάζει από στίχους ρετσιτατίβο σε λυρικούς στίχους, ενώ η κίνηση της Giselda προς μια μεγαλόπρεπη μελωδία […] σηματοδοτεί την αρχή ενός ιδιαίτερα ρευστού *tempo d' attacco*» (ό.π., σελ. 39, υποσημ. 47). Όμοια και ο J. Budden θεωρεί πως πρόκειται για μια «εκ πρώτης όψεως cabaletta, όμως στην πραγματικότητα πρόκειται για την αρχή ενός trio με ελεύθερη μορφή» (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 130).

[3070] Toye, ό.π., σελ. 239.

Θεωρούμε απαραίτητο να επισημάνουμε τον ιδιαίτερης βαρύτητας *συμβολισμό* της παρουσίας του εν λόγω προσώπου κατά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, κι αυτό, διότι δεν πρόκειται για μια παρέμβαση απλά και μόνο *θρησκευτικής* σημασίας. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια *συνάντηση* τριών προσώπων, τα οποία συνδέει *η πλήρης απαξίωση και απόγνωση*: ένας ετοιμοθάνατος Μουσουλμάνος, μόλις πριν λίγο πρίγκιπας, και μια κόρη αριστοκρατικής καταγωγής, αυτοεξόριστη τώρα και εγκαταλελειμμένη στην αφιλόξενη έρημο, συναντούν έναν ερημίτη πρώην πατροκτόνο. Εκτός όμως από την απόγνωση, τα τρία πρόσωπα συνδέει και *η ελπίδα η συνυφασμένη με την πίστη προς τον Θεό*, τον Οποίο επικαλούνται όχι απλά για να ικανοποιήσουν τις «μεταφυσικές» τους ανησυχίες, αλλά διότι πραγματικά αισθάνονται την ύπαρξή τους αποκλειστικά εξαρτημένη από Εκείνον. Για τους λόγους αυτούς η Giselda, αν και θορυβημένη από την *επιτίμηση* του Pagano (*Qual mi scende al cuor favella?*), στην πραγματικότητα ακούγεται σα να γαληνεύει από αυτήν. Σαφής απόηχος του συναισθήματος αυτού, η μουσική του παραπάνω στίχου: η μελωδική γραμμή της ηρωίδας μεταφέρεται εσπευσμένα στην χαμηλή περιοχή της φωνητικής έκτασης της soprano, για να καταλήξει, έπειτα από μια συνεχή κατιούσα χρωματική κίνηση και ανάλογη διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, στο Ρε^3 δίεση.

Η ανάδειξη, ωστόσο, του ερημίτη Pagano ως του *θρησκευτικού* παράγοντα της Σκηνής δεν παραβλέπεται από τον συνθέτη, κυρίως για λόγους *σκηνικής οικονομίας*: η τέλεση του βαπτίσματος του Oronte λίγο πριν το θάνατο είναι η πράξη εκείνη που προσδοκάται τελικά να απαλύνει την ψυχή όλων, τόσο ως «ορόσημο» της λύτρωσης εκείνου, όσο και ως δικαίωσης της παρουσίας των υπολοίπων: της Giselda ως πόλου έλξης στη χριστιανική πίστη και του Pagano ως ιερουργού. Η επισήμανση της σπουδαιότητας της θρησκευτικής του αυτής ιδιότητας επιτυγχάνεται κατά πρώτο λόγο χάρη στο «ιερατικού» χαρακτήρα *recitativo*, στο οποίο ο συνθέτης προσφεύγει σε κάθε παρέμβαση του ερημίτη. Περαιτέρω όμως οι τρεις παρεμβάσεις του Pagano που προηγούνται του βαπτίσματος, είναι εκείνες που καθορίζουν και την αρμονική εξέλιξη του μέρους: οι δυο πρώτες, οδηγώντας προοδευτικά στη Μι μείζονα, αρχικά με μάλλον διφορούμενο τρόπο (κατάληξη στη Δεσπόζουσα), στη συνέχεια με ένα 6/4 της τονικής της, απηχούν αμυδρά την ελπίδα που η παρουσία του ερημίτη αρχίζει να δίδει στο απελπισμένο ζευγάρι. Περισσότερο έντονος απόηχος αυτής της ελπίδας, η μετάβαση από την Μι ελάσσονα στην Ντο μείζονα, με τη συγκατάνευση στο αίτημα του Oronte να βαπτιστεί.

Ανάλογης βαρύτητας και οι παρεμβάσεις στην ορχηστρική συνοδεία: η εμφάνιση του ερημίτη ως θρησκευτικού παράγοντα αναδεικνύεται κατ' αρχάς με τον χαρακτηριστικό ήχο κρατημένων συγχορδιών από τα τρομπόνια και το cimbasso[3071]. Με το ίδιο ηχόχρωμα πλαισιώνει ο συνθέτης και την γνωστοποίηση της ιδιότητας του ερημίτη στον ψυχορραγούντα Oronte (Kalmus, σελ. 141 – σελ. 143, μ. 3), ενώ «το βιολί ακούγεται και πάλι όταν ο ερημίτης υπόσχεται τη λύτρωση στον Oronte και αντιλαμβανόμαστε πως έχει αποβεί το σύμβολο της σωτηρίας, καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής»[3072]. Η ορχηστρική συνοδεία ωστόσο εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο καθώς εγγίζει η στιγμή της τέλεσης του βαπτίσματος. Η αρμονική διαδοχή που πλαισιώνει την ενθάρρυνση του ερημίτη προς τον τραυματισμένο ήρωα, καθώς και την πίστη του στη θετική ανταπόκριση του Θεού στο αίτημά του, αποδίδεται με *sf* παρεμβάσεις των πνευστών στην αρχή κάθε μέτρου, ενώ τα έγχορδα παρατείνουν την αντίστοιχη συγχορδία με τρέμολο καθ' όλη τη διάρκεια του μέτρου (Kalmus, σελ. 143, μ. 3 – σελ. 147, μ. 2).

[3071] Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 130.
[3072] Berger, ό.π., σελ. 107.

Η τέλεση του *βαπτίσματος* εμπνέει στο συνθέτη μια ξεχωριστή ενότητα, όπου ο περιγραφικός χαρακτήρας της μουσικής συνυπάρχει σε αγαστή ενότητα με το θρησκευτικό – τελετουργικό στοιχείο. Αν οι παρεμβάσεις του Αρχιεπισκόπου του Μιλάνου είχαν ως αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Budden**,** την απουσία από την παρτιτούρα οποιασδήποτε αναφοράς σχετικής με την αναγκαία μετάβαση του Pagano στον Ιορδάνη προς άντληση ύδατος[3073], δεν εμπόδισαν το συνθέτη να αποδώσει με ξεχωριστό μουσικό τρόπο την κάθε σκηνική λεπτομέρεια. Έτσι, η εν λόγω μετάβαση του Ερημίτη προς τον ποταμό-σύμβολο του χριστιανικού βαπτίσματος αποδίδεται με μια τετράμετρη φράση με καινούριο θεματικό υλικό, δομημένο με τη μορφή πλήρων συγχορδιακών συνηχήσεων, όμοια με χορικό, όπου η παρέμβαση παρενθετικών δεσποζουσών προσδίδει ιδιαίτερη εκφραστικότητα. Η ενορχήστρωση αναδεικνύεται και πάλι σε σημαντικό παράγοντα, εμφαίνοντας την πρόθεση του συνθέτη στο ν' αναδείξει την ψυχική κατάσταση ενός εκάστου των παρισταμένων και κυρίως αυτή του *προς το βάπτισμα ευτρεπιζομένου* Oronte: δεν υπάρχει αμφιβολία πως ανείπωτη χαρά και αγαλλίαση κυριεύει την ψυχή του, στη θέα του σπεύδοντος στον Ιορδάνη ερημίτη. Αλλά και ο μετανοήσας Pagano δεν μπορεί να μην αισθάνεται αγαλλίαση για την επιλογή του από τον Θεό προς τέλεση του βαπτίσματος ενός αλλοπίστου στην καρδιά της ερήμου.

Η συνάρτηση των παραπάνω παραγόντων, είναι προφανώς εκείνη που οδηγεί το συνθέτη στο να προκρίνει ένα ιδιαίτερα «αιθέριο» όσο και κατανυκτικό ηχόχρωμα, και συγκεκριμένα τον ευγενικό όσο και εκφραστικό ήχο των βιολοντσέλλων: η υποδιαίρεσή τους σε τέσσερις υποομάδες, με την προσθήκη των κοντραμπάσσων προς ενίσχυση του *βασίμου* της αρμονίας, συνθέτουν το πλέον κατάλληλο ηχόχρωμα που προκρίνει για την παρούσα περίσταση[3074]. Ακόμη πιο γλαφυρά πλαισιώνεται η καθεαυτό τελετουργία του βαπτίσματος: στον παραπάνω εκφραστικό συνδυασμό

[3073] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 130. Περισσότερες λεπτομέρειες αναφορικά με το θέμα της λογοκρισίας για την παρούσα όπερα, βλ. αυτόθι, σελ. 116. Ωστόσο η σύγκρουση με τη λογοκρισία, κυρίως λόγω της αναπαράστασης του Βαπτίσματος επί σκηνής, καταγράφεται από την πλειοψηφία των μελετητών ως το γεγονός εκείνο που σημάδεψε την προετοιμασία των *Λομβαρδών*: κατά τον D. Hussey, η συγκεκριμένη όπερα «είναι αξιομνημόνευτη κυρίως από το γεγονός ότι έφερε τον Verdi για πρώτη φορά σε διαμάχη με τις αρχές, τόσο με την εκκλησία, όσο και με το κράτος. Ο Αρχιεπίσκοπος του Μιλάνου, ακούγοντας ότι επρόκειτο να πραγματοποιηθεί αναπαράσταση βαπτίσματος επί σκηνής και ότι το υπόλοιπο της δράσης είχε τοποθετηθεί στην Ιερουσαλήμ, επέστησε την προσοχή της αστυνομίας στο λιμπρέττο, με σκοπό την απαγόρευσή του». Κατά τον μελετητή, αυτό απεφεύχθη κυρίως χάρη στις πιέσεις του Merelli προς τον αρχηγό της αστυνομίας Torresani, ο οποίος, σαν Ιταλός, ήταν προφανώς διατεθειμένος να στηρίξει το έργο, θέτοντας εν αμφιβόλω τις αιτιάσεις του Αρχιεπισκόπου και δεχόμενος μόνο την αλλαγή στην αρχή της προσευχής της Giselda προς την Παναγία (ό.π., σελ. 34-35. Βλ. και άνωθι, σελ. 48 κ.ε.). Ταυτόσημη και η αναφορά του R. Hardcastle (ό.π., σελ. 43), ενώ κατά τον E. Newman, η τέλεση πολλαπλών θρησκευτικών τελετουργιών επί Σκηνής, όπως βαπτίσεις, κατηχήσεις κλπ., όπως αυτές περιλαμβάνονταν στο λιμπρέττο, ώθησαν την αστυνομία να σκεφτεί «πως είχε μια πρόφαση να απαγορεύσει την όπερα [...] και έτσι ο Αρχιεπίσκοπος του Μιλάνου δραστηριοποίησε τον αρχηγό της αστυνομίας». Κατά τον μελετητή ωστόσο, το συγκεκριμένο πρόσωπο «συνέβαινε να είναι και μουσικός», και ως εκ τούτου με διακριτικό τρόπο συμπαρατάχθηκε με την άρνηση τόσο του συνθέτη, όσο και των υπευθύνων του θεάτρου «να αλλάξουν το λιμπρέττο όπως επιθυμούσε ο Αρχιεπίσκοπος», ζητώντας μόνο την αλλαγή στην αρχή της προσευχής της Giselda (ό.π., σελ. 13). Το γεγονός της παρέμβασης του Αρχιεπισκόπου αναφέρεται και από τον C. Osborne (*A Life in the Theatre*, ό.π., σελ. 32), καθώς και από τον A. Porter («Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 254).

[3074] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 130.

ηχοχρωμάτων προστίθενται τώρα οι δεξιοτεχνικοί ανιόντες και κατιόντες αρπισμοί από το σόλο βιολί, που πλαισιώνουν την «ευλογία του Pagano»[3075], «αναπαριστώντας το κελάρυσμα του νερού»[3076] ακριβώς τη στιγμή όπου «υψώνει το νερό του βαπτίσματος πάνω από το κεφάλι του Oronte», ευχόμενος ώστε τα αγιασμένα νερά του Ιορδάνη ν' αποτελέσουν γι' αυτόν πηγή ζωής: «*L' acque sante del Giordano* / *Sian lavacro a te di vita!*» (Kalmus, σελ. 147, μ. 3 – σελ. 151).

Την θρησκευομένη Giselda, ωστόσο, χαροποιεί περισσότερο η *νομιμοποίηση* της σχέσης της, παρά αυτή η λύτρωση του αγαπημένου της:

Oh non più dinanzi al cielo

È delitto il nostro amor!

Το παραλήρημα θρησκευτικής αγαλλίασης της ηρωίδας έρχεται να απηχήσει ένα σύντομο «θριαμβευτικό» *allegro*[3077], το πιο χαρούμενο ίσως κομμάτι γι' αυτήν μέσα στην όπερα. Όμως η δύναμη του θριάμβου του *θρησκευτικού νομικισμού* καταλύεται μπροστά στο φάσμα του επερχόμενου θανάτου: το ξέσπασμα χαράς διαδέχεται τώρα η επιστροφή στη ζοφερή πραγματικότητα της φθοράς, του επερχόμενου *τέλους*. Η δυσάρεστη έκπληξη της ηρωίδας στη θέα του ετοιμοθάνατου αγαπημένου της αντανακλάται στην «απροσδόκητη» κατάληξη (*πτώση*) του χαρμόσυνου allegro στην αρμονία της VI βαθμίδας.

Στα λίγα μέτρα που απομένουν ως το τελικό trio ο συνθέτης εστιάζει με τη μουσική του στο πρόσωπο του ημιθανούς Oronte, με πρωταγωνιστή και πάλι το σόλο βιολί. Χαρακτηρίζοντας το ύφος μιας αδιάκοπης ροής αρπισμών από αυτό ως *angelico* (κατά τον Toye *μια πραγματικά σημαντική ένδειξη*, «με ο, τιδήποτε θα μπορούσε να σημαίνει για τον διευθυντή της ορχήστρας ή τον σολίστα»[3078]) επιχειρεί να αποδώσει την εικόνα ενός ανθρώπου ευρισκομένου στο μεταίχμιο της ζωής και του θανάτου, του οποίου όμως το πρόσωπο αντανακλά την αγαλλίαση της δικαίωσης, την εκπηγάζουσα από την αδιάσειστη πίστη, την αδιάψευστη ελπίδα σωτηρίας. Αρωγός στην προσπάθεια αυτή του συνθέτη, και η αρμονική επεξεργασία, με σημείο αιχμής την χρήση της Υποδεσπόζουσας της *Ελάσσονος* Τονικής, ταυτόχρονα με κατιούσα χρωματική κίνηση της μελωδικής γραμμής (Φα δίεση - Φα φυσικό) [Kalmus, σελ. 152-156]. Η εισαγωγή της παραπάνω κίνησης στη λέξη *scende* αποδίδει με τη μέγιστη πιστότητα το αίσθημα της φθίνουσας «βιολογικής» πορείας, που όμως βιώνεται ως *πρόγευση* της αιωνιότητας:

Al petto anelo scende insolito vigor!

Ο επίλογος της σχέσης ανάμεσα στον Oronte και στην Giselda περιέχεται στο *Trio* (*Andante*) που ακολουθεί, με το οποίο και ολοκληρώνεται η παρούσα Πράξη[3079]. Ο νεοφώτιστος χριστιανός Oronte όχι απλά δεν πτοείται από το επικείμενο τέλος της επίγειας ζωής του, αλλά περιμένει αυτό με αξιοθαύμαστη καρτερικότητα αλλά και εσωτερική γαλήνη, ακολουθώντας πιστά τα διδάγματα της χριστιανικής πίστης. Τα

[3075] Αυτόθι.
[3076] Basevi, ό.π., σελ. 39.
[3077] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 130.
[3078] Ό.π., σελ. 238-239.
[3079] Κατά τον Scott L. Balthazar ο συνθέτης αναδεικνύεται εν προκειμένω περισσότερο επιρρεπής «απ' ό, τι οι προκάτοχοί του στο να σμικρύνει τη σχετική μορφή», καθώς το παρόν Finale απαρτίζεται μόνο από το *tempo d' attacco* και το *largo concertato*» («The forms of set pieces», ό.π., σελ. 59. Βλ. και σελ. 57-58).

βαρειά τραύματα που φέρει σωματικά τον έχουν ήδη καταβάλλει, ο πόνος όμως αυτός ουδόλως τον εμποδίζει να προγεύεται τις χαρές της ουράνιας βασιλείας, καρπό τόσο της «δικαίωσής» του μέσα από το βάπτισμα, όσο και της αγαπητικής σχέσης του με την Giselda. Προσφεύγοντας σε εκφράσεις και εικόνες προερχόμενες από ευαγγελικές διηγήσεις, όπως αυτή του *λουτρού των δακρύων*, στηρίζει την απεγνωσμένη ηρωίδα, διακηρύσσοντας, *ημιθανής τυγχάνων*, την πεμπτουσία της Χριστιανικής διδασκαλίας και ανθρωπολογίας, που δεν είναι άλλη από την υπέρβαση του θανάτου μέσα από την αυθεντική αγαπητική σχέση. Η Giselda μπορεί να είναι ευτυχής, καθώς είναι αυτή που *άνοιξε τους ουρανούς* σ' έναν «άπιστο», ο οποίος σπεύδει τώρα εκεί, περιμένοντάς την:

Qual voluttà trascorrere

Sento di vena in vena.

Più non mi reggo … aitami …

Io ti discerno appena!

T' accosta!... Oh nuovo incanto!

Bagnami col tuo pianto…

In ciel t' attendo…affrettati…

Tu lo schiudesti a me.

Αντίθετα η αγαπημένη του δυσκολεύεται να τον αποχωριστεί. Για την Giselda η απώλεια του Oronte, χάριν του οποίου έχει εγκαταλείψει και απαρνηθεί τα πάντα, σημαίνει την απώλεια κάθε «στήριξης». Στο πρόσωπο του ημιθανούς εραστή αντικρίζει τώρα την «χαμένη της ελπίδα», ενώ μοναδική διέξοδος είναι ο θάνατος, θεωρούμενος όμως όχι ως κάτι το επώδυνο και φρικτό, αλλά ως μια ευκαιρία ολοκλήρωσης της αγαπητικής σχέσης της, ως ευκαιρίας για την ατελεύτητη συνύπαρξή της με τον Oronte. Η παράταση της επίγειας ζωής της είναι πλέον γι' αυτήν ένα εμπόδιο στο να βρίσκεται πλάι στον αγαπημένο της. Η *εικόνα των αγγέλων που κλείνουν σ' αυτήν τις πύλες του ουρανού* είναι, ως έκφραση, ενδεικτική του νοήματος που αυτή αποδίδει τόσο στη *ζωή*, όσο και στον *θάνατο*:

Deh non morire, attendimi,

O mia perduta speme!

Vissuti insiem ne' triboli,

Noi morremo assieme.

Donna che t' amo tanto

Puoi tu lasciar nel pianto?

Perchè mi vietan gli angeli

Il ciel dischiuso a te?

Σημείο αναφοράς καθώς και παράγων εξισορρόπησης των ανάμικτων συναισθημάτων χαράς και λύπης των δυο ηρώων αναδεικνύεται ο ερημίτης Pagano. Συναισθανόμενος το χρέος του *ως ανθρώπου του Θεού* παρεμβαίνει κατ' αρχάς την κρίσιμη στιγμή της έκφρασης του ανθρώπινου πόνου, προσπαθώντας να στρέψει τη

σκέψη των δύο νέων προς τον Θεό. Αν και ερημίτης μοναχός, έχει βαθειά επίγνωση της δύναμης της αγάπης ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα, έχοντας και ο ίδιος βιώσει αυτό το συναίσθημα. Πολύ περισσότερο όμως έχει ζήσει την επώδυνη εμπειρία της *αποτυχίας της σχέσης*, καθώς και τις απρόβλεπτες περιπέτειες στις οποίες μπορεί να οδηγήσει η «εσφαλμένη» αντιμετώπιση αυτής της αποτυχίας. Τα αγνά συναισθήματα των δύο νέων, η βαθειά τους πίστη στο Θεό και προ πάντων η τραγική απόληξη της σχέσης τους «εδώ στη γη» τον εμπνέουν ώστε να μην περιοριστεί στο να απευθύνει ηθικές παραινέσεις προς αυτούς, αλλά να μοιραστεί μαζί τους τις δικές του εμπειρίες, τα προσωπικά του βιώματα, με κυρίαρχη την ελπίδα για μια μελλοντική δικαίωση. Σε κάθε περίπτωση τα λόγια του δεν είναι ένα *αφηρημένο κήρυγμα περί αιωνιότητας*, ενώ σε σημαντικό βαθμό ανακαλούν στη μνήμη την *Επί του όρους ομιλία* του Ιησού, και συγκεκριμένα τους στίχους εκείνους από τους *Μακαρισμούς*, όπου ο Κύριος επαγγέλλεται τη δικαίωση των καταδιωγμένων και αδικημένων της γης, στη *βασιλεία των ουρανών* – «*Μακάριοι οι πενθούντες, ότι αυτοί παρακληθήσονται.* […] *Χαίρετε και αγαλλιάσθε, ότι ο μισθός υμών πολύς εν τοις ουρανοίς»* (Ματθ. 5, 4.12), «*Μακάριοι οι κλαίοντες νυν, ότι γελάσετε*» (Λουκ. 6, 21) :

L' ora fatale ed ultima

Volga le menti a Dio.

S' avvivi il cor d' un palpito

Solo celeste e pio.

Se qui l' amor di pianto

Ebbe mercè soltanto,

Sperate!...un di fra gli angeli

Di gioia avrà mercè!

Κατά τον G. Martin, η συγκεκριμένη σκηνή, όπου «ο ένας εραστής πεθαίνει, ο άλλος σώζεται απελπισμένος, ενώ ένα τρίτο πρόσωπο, γενικά ένας ερημίτης ή η μορφή ενός πατέρα, συνιστά την εγκαρτέρηση στα χτυπήματα της ζωής, … επαναλαμβάνεται με διάφορες μορφές σε πολλές από τις όπερες του Verdi, με πλέον γνωστές το *La Forza del Destino* και την *Traviata*» (βλ. κάτωθι, σελ. 863-868 & 860-863 αντίστοιχα). Κατά τον μελετητή, «μουσικά η σκηνή είναι μια από τις πλέον επιτυχημένες και συγκινητικές», ενώ είναι εμφανές κατ' αυτόν πως «βρήκε κάποια ιδιαίτερη ανταπόκριση στον Verdi». Επισημαίνοντας ο Martin πως «τίποτε δεν είναι πιο επικίνδυνο από την ερασιτεχνική ψυχολογία, ιδιαίτερα όταν αυτή εξασκείται σε δημιουργικούς καλλιτέχνες», θεωρεί πως «είναι αδύνατον να αγνοήσουμε την προφανή σύγκριση με την εμπειρία του ιδίου του Verdi όταν έβλεπε πρώτα τα παιδιά του και έπειτα την Margherita να πεθαίνουν». Τέλος, ο συγγραφέας «διερωτάται» για την ταυτότητα του γηραιότερου άνδρα που «συνιστά εγκαρτέρηση», θεωρώντας πως πίσω από αυτόν κρύβεται ο Barezzi, «ή, όπως φαίνεται περισσότερο πιθανόν, είναι ο Verdi», στην απέλπιδα προσπάθειά του να διδαχτεί ο ίδιος μέσα από μια μορφή αυτοπροβολής[3080].

Σύμφωνα με τον A. Basevi «η μορφή του παρόντος *terzetto* θα μπορούσε να συγκριθεί μ' εκείνην της μεγάλης άριας, εκτός από το ότι, στην ανάπτυξή του αντί για

[3080] *Verdi.His Music*…, ό.π., σελ. 102.

μια και μόνο φωνή, συμπράττουν, εναλλάξ ή ταυτόχρονα, τρεις φωνές»[3081]. Ταυτόσημη και η αναφορά του F. Toye, ο οποίος κάνει λόγο για *aria a tre voci*, θεωρώντας «το όμορφο *cantabile* με το οποίο τελειώνει το τρίο ως ένα θαυμάσιο παράδειγμα ένωσης τριών φωνητικών μερών»[3082], ενώ κατά τον Osborne, το παρόν «καταληκτικό andantino» θεωρείται ως «ένας άξιος προάγγελος του τελικού τρίο στο *La forza del destino*»[3083].

Περισσότερο αναλυτικός ο W. A. Herrmann, κάνει ωσαύτως λόγο για aria a tre voci, όπου ο καθένας από τους τρεις ήρωες εκφράζει τα προσωπικά του συναισθήματα εντασσόμενος σε μια ενιαία μελωδική ενότητα και ροή, επισημαίνει όμως και τη διαφορετική δομή του καταληκτικού τμήματος, όπου μια και μόνο μελωδία «αφήνεται [3084]να κάνει το έργο διαφορετικών», με τη διαδοχική της απόδοση από κάθε ήρωα και την τελική σύμπραξη όλων σε αυτήν «σε unisosno, ή σε έκτες και τρίτες»

Η πλέον εμπεριστατωμένη ανάλυση αυτού του εξαιρετικά ενδιαφέροντος συνόλου ωστόσο θεωρούμε ότι επιχειρείται από τον Joseph Kerman, σύμφωνα με τον οποίο η μορφή του παρόντος terzetto, το οποίο, όπως επισυνάπτει, αποτελείται από τρεις οκτάστιχες στροφές[3085] (κατ' αντιστοιχίαν με τους τρεις συμμετέχοντες σ' αυτό), προκύπτει από μιαν «εκ των έσω επέκταση» (*expansion from within*) του «σταθερού λυρικού σχήματος A A B C»[3086], την οποία και θα επιχειρήσουμε να παραθέσουμε ακολούθως.

Στην πρώτη οκτάμετρη περίοδο (A A΄), αντίστοιχη με τους στιχ. 1-4 της πρώτης στροφής[3087], όπου ο Oronte εκφράζει τα ανάμικτα συναισθήματα σωματικού πόνου και ψυχικής αγαλλίασης προσβλέποντας στον ουρανό, κυριαρχεί η τονικότητα της Λα μείζονος (Ricordi, σελ. 270, μ. 7 – σελ. 271, μ. 1). Η ιδιαιτερότητα της μελωδικής γραμμής του ήρωα έγκειται στη χρήση του «κέντρου» της φωνητικής έκτασης του τενόρου, καθιστώντας εμφανή την πρόθεση του συνθέτη «να επωφεληθεί του ήπιου, ελεγειακού χαρακτήρα» της συγκεκριμένης φωνής[3088]. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και η σχετική αναφορά του Toye στις «σπασμένες, ασθμαίνουσες φράσεις του θνήσκοντος Oronte, που αξίζει ν' αναφερθούν προκειμένου να δείξουν την αναζήτηση του Verdi για εκφραστικότητα, ακόμη και σ' εκείνα τα πρώτα χρόνια» της δραματουργίας του[3089]. Παράλληλα, η ρυθμική υποδιαίρεση της αρχικής αυτής περιόδου, την οποία ο Budden χαρακτηρίζει ως «καντιλένα σε ύφος Bellini»[3090], ανακαλεί το andantino από το ερωτικό ντουέττο της προηγούμενης Πράξης˙ όμως το ανιόν ζεύγος ογδόων στην 3η κίνηση σε συνδυασμό με την παύση ογδόου στον αμέσως επόμενο χρόνο, δίνει σαφώς την αίσθηση του «ασθμαίνοντος» ήρωα, ενώ «στο τέλος κάθε φράσης υπάρχει το βιολί για να του θυμίζει τη λύτρωση»[3091].

[3081] Ό.π., σελ. 39.
[3082] Ό.π., σελ. 239.
[3083] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 70.
[3084] Ό.π., σελ. 124.
[3085] «Two Early Verdi Operas…», ό.π., σελ. 306, σημ. 8.
[3086] Αυτόθι, σελ. 301. Περαιτέρω ο συγγραφέας θεωρεί πως η εν λόγω «επέκταση» προκύπτει από την άλλοτε ξέχωρη και άλλοτε ταυτόχρονη απόδοση των στίχων των παραπάνω στροφών (αυτόθι, σελ. 306, σημ. 8).
[3087] Αυτόθι, σελ. 302 (σχ. 3).
[3088] R. Celletti, ό.π., σελ. 220-221.
[3089] Ό.π., σελ. 239.
[3090] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό. π., σελ. 130.
[3091] Αυτόθι.

Η «απάντηση» της Giselda στον τόνο της Δεσπόζουσας (Β Β΄) ταυτόχρονα με εκείνην του Ερημίτη, αντίστοιχα με τους στιχ. 1-4 της δεύτερης και τρίτης στροφής[3092] αφήνει κατ' αρχάς να φανεί η διαφορετική στάση της ηρωίδας απέναντι στον επικείμενο χαμό του αγαπημένου της. Εκτός της τονικής μεταβολής, το πορτραίτο της απαρηγόρητης ηρωίδας αποδίδει και η μελωδική της γραμμή, ίσως η πλέον εκφραστική στο παρόν σύνολο. Αν και η ρυθμική της υποδιαίρεση ομοιάζει αισθητά με αυτή της προηγηθείσης μελωδίας του Oronte, χάρη στις λεπτές και επιδέξιες παρεμβάσεις του συνθέτη διαφοροποιείται από αυτήν αισθητά. Κατ' ουσίαν η διαφορά ανάμεσα στα δύο μέρη εντοπίζεται στη ροή της μελωδίας: η απουσία εν προκειμένω *παύσεων* σε χαρακτηριστικά μέρη του μέτρου εξασφαλίζει την ενότητα της μελωδικής γραμμής, επιτρέποντας να ακουστεί μέσα απ' αυτήν το παράπονο της ηρωίδας (Ricordi, σελ. 271, μ. 2 – σελ. 272, μ. 3). Ως κορυφαίο σημείο της συγκεκριμένης φράσης θεωρούμε ωστόσο την επεξεργασία του δευτέρου στίχου: ο θρήνος της Giselda για τη χαμένη της ελπίδα απηχείται με μια ομαλή, συνεχή άνοδο της γραμμής για να καταλήξει σε ένα εκτενές Σολ^4 δίεση, η οποία κίνηση όμως καθίσταται αισθητή χάρη και στην ημίπτωση στη σχετική ελάσσονα (Ricordi, σελ. 271, μ. 4-5). Εξίσου σημαντική εν προκειμένω και η συμμετοχή της ορχήστρας: τις κραυγές πόνου της ηρωίδας γλυκαίνουν τα ξύλινα πνευστά, που εισάγονται διακριτικά κατά την παραπάνω μελωδική κλιμάκωση (Kalmus, σελ. 161).

Η μουσική επεξεργασία που αντιστοιχεί διαδοχικά στους στίχ. 5 και 6, αρχικά της στροφής του Oronte και στη συνέχεια εκείνης της Giselda και του Pagano απηχεί και πάλι τον αβάσταχτο πόνο τόσο του ψυχορραγούντος Oronte, όσο και της αγαπημένης του, οδηγώντας προς μια κλιμάκωση. Οι έσχατοι λόγοι του ήρωα ως ύστατη έκκληση για βοήθεια προς την αγαπημένη του καθώς και η επίκληση της λυτρωτικής δύναμης των δακρύων της εκφέρονται με μια μελωδική γραμμή ακόμη περισσότερο διακεκομμένη, καθώς οι παρεμβολές παύσεων γίνονται συχνότερες. Το συνοδευτικό υπόβαθρο είναι το αυτό με εκείνο της πρώτης εισόδου του ήρωα, ενώ οι περισσότερο συχνές παρεμβάσεις από το σόλο βιολί απηχούν την αυξανόμενη όσο και επιτακτική ανάγκη για λύτρωση. Αντίθετα για την μελωδική γραμμή της Giselda ο συνθέτης διατηρεί το ρυθμό της προηγουμένης της εισόδου. Καθώς όμως το παράπονο της ηρωίδας εξελίσσεται βαθμηδόν σε παραλήρημα πόνου, κρίνει σκόπιμο να μεταβάλλει το τονικό ύψος της μελωδικής κίνησης επί το οξύτερον, ενώ ο διάλογος ανάμεσα στους δυο εραστές με τη μορφή στοιχειώδους αντιστικτικής επεξεργασίας εντείνει τη δραματική ένταση.

Τα παραπάνω συναισθήματα των δύο ερωτευμένων, όπως εκφράζονται στους παραπάνω στίχους καθιστούν επιτακτική στα δυο αντίστοιχα τετράμετρα (c c′, d d′[3093]) την επικράτηση *ελασσόνων* τονικοτήτων: η πτώση στη Σι μείζονα της προηγηθείσης πρώτης εισόδου της Giselda δημιουργεί την προϋπόθεση για την εισαγωγή της σχετικής της ελάσσονος (Σολ δίεση) για την εκ νέου είσοδο του ήρωα, ενώ το τονικό πλαίσιο για την «απάντηση» της ηρωίδας διαμορφώνεται ουσιαστικά με βάση τη σχέση που διείπε την τονική σχέση στον πρώτο διάλογο ανάμεσα στα δυο πρόσωπα, προκαλώντας μετατροπία προς τη Ντο δίεση ελάσσονα (Ricordi, σελ. 272, μ. 4 – σελ. 274, μ. 1).

«Κεντρομόλος δύναμη» σε μια τελική ενότητα, αναδεικνύεται, τόσο εξ επόψεως δραματικής όσο και αρμονικής, ο Pagano. Πρέπει να επισημάνουμε ωστόσο ότι, ενώ ο ερημίτης έχει ακουστεί στο παρόν σύνολο ήδη από την πρώτη είσοδο της Giselda, ο συνθέτης επιφυλάσσει κυρίαρχο ρόλο γι' αυτόν στα τελευταία 25 μέτρα του τρίο,

---

[3092] J. Kerman, «Two Early Verdi Operas…», ό.π., σελ. 302 (σχ. 3).
[3093] Αυτόθι.

περιορίζοντας το ενδιαφέρον του μέρους του στις προηγηθείσες ενότητες σε μια αποκλειστικά αρμονικού ενδιαφέροντος μελωδική γραμμή. Αναζητούμε τους λόγους της μουσικής αυτής επεξεργασίας για τον συγκεκριμένο ρόλο στο περιεχόμενο των αντίστοιχων στίχων του λιμπρέττου: είναι προφανές πως ο συνθέτης ενδιαφέρεται να εξάρει όχι τόσο την ακραιφνώς θρησκευτική διάσταση της παρουσίας του ερημίτη, αλλά επιθυμεί να προσδώσει στις *θρησκευτικές* του παραινέσεις μια περισσότερο ανθρωπιστική και λιγότερο *ασκητική* προοπτική. Ως εκ τούτου, οι προτροπές του πρώτου τετράστιχου, όπως και οι δυο στίχοι του δεύτερου, «επισκιάζονται» από την ανεπτυγμένη μελωδική γραμμή της Giselda. Αντίθετα, η προσθήκη του χαρακτηρισμού *tonante* ακριβώς στην αρχή της μελωδικής του γραμμής για τους δυο τελευταίους στίχους, δίδει ευθέως το στίγμα των προθέσεων του συνθέτη αναφορικά με το ρόλο του στην παρούσα ενότητα: ο όμοιος με σάλπισμα *αρπισμός*, αποδιδόμενος μάλιστα σύμφωνα με την παραπάνω επισήμανση, καθιστά την επαγγελία της *ουράνιας ανταμοιβής εν μέσω αγγέλων* κυρίαρχη ιδέα του μέρους, ελπιδοφόρο και θριαμβευτικό επισφράγισμα της Γ΄ Πράξης της όπερας.

Στην παραπάνω έξαρση της παρουσίας του ερημίτη αξιοσημείωτες είναι τόσο η αρμονική όσο και η μελωδική επεξεργασία της συγκεκριμένης περιόδου (e e F[3094]). Η επαναφορά της αρχικής τονικότητας (Λα μείζων), ως επιστροφή στο τονικό κέντρο, ταυτόχρονα με την προτροπή για ελπίδα, λειτουργεί ως ένας *συμβολισμός* σιγουριάς και σταθερότητας, εμφαινόμενος μέσα από τη διαδοχή των επιμέρους τονικών σχέσεων.

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε σε επισήμανση του J. Budden, σύμφωνα με την οποία «το αδύνατο σημείο του παρόντος τρίο έγκειται στο τονικό του σχήμα»[3095]. Την άποψή του αυτή τεκμηριώνει αναφερόμενος αφ' ενός στον προσανατολισμό της μουσικής προς την τονικότητα της Σι μείζονος (στην οποία, όπως αναφέρει, μεταβαίνει μέσω της Μι μείζονος) «για αρκετό χρονικό διάστημα», αφ' ετέρου – και κυρίως – όμως, στην εξασθένηση (προφανώς λόγω αυτής της παρεμβολής) του τονικού κέντρου σε τέτοιο βαθμό, ώστε «η τελική επαναφορά σε αυτό να ηχεί περιέργως άνευ σημασίας [*unmotivated*]»[3096]. Τις αιτιάσεις του αυτές ωστόσο φέρεται να αναιρεί ο J. Kerman, ιδιαίτερα τον παραπάνω χαρακτηρισμό του τον σχετικό με την επαναφορά στην αρχική τονικότητα, επικαλείται δε προς επίρρωση των θέσεών του «δύο λόγους», με τον πρώτο να συσχετίζεται με την *μακροδομική εξέλιξη της μελωδικής γραμμής* (*linear*) και των τριών προσώπων. Σημείο αναφοράς του, οι μελωδικές κορυφώσεις ενός εκάστου των ηρώων. Όπως επισημαίνει, «στην αρχική περίοδο», η μελωδική γραμμή του τενόρου «ανέρχεται μόνο μέχρι το Φα δίεση, το οποίο προσεγγίζεται με το χαρακτηριστικό μοτίβο μιας ανιούσας τετάρτης» (το οποίο, παρεμπιπτόντως, θεωρεί ως «αξιοσημείωτα χαρακτηριστικό, όχι μόνο στο παρόν terzetto και στον απόηχό του στην Σκηνή της Οπτασίας που έπεται, αλλά επίσης και σε άλλα βασικά μέρη του Oronte, όπως το "La mia letizia infondere" και το "Per dirupi e per foreste")»[3097]. Συνεχίζοντας με την «απάντηση [*riposta*] από την σοπράνο και τον μπάσσο», εστιάζει στην «σταθερή κίνηση» της Giselda προς το Σολ δίεση, «ένα τονικό ύψος στο οποίο ο τενόρος φτάνει για λίγο (στο τετράμετρο c′) μέσω του ιδίου μοτίβου», ενώ «η σοπράνο και ο μπάσσος εμφαίνουν το Σολ δίεση ακόμη περισσότερο στην

[3094] Αυτόθι.

[3095] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 131. Αλλού ωστόσο ο ίδιος μελετητής, προσομοιάζοντας την έκταση του μέρους με εκείνην ενός andante του Bellini, αναφέρεται θετικά στην «ευρύτερη τονικά έκταση» του terzetto, καθώς και στην «αρμονική κλιμάκωση» αυτού, η οποία «είναι όμορφα σχεδιασμένη στην τελική του φράση» (*Verdi*, ό.π., σελ. 181).

[3096] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 131.

[3097] J. Kerman, «Two Early Verdi Operas…», ό.π., σελ. 301.

επόμενη ενότητα (d′)»[3098]. Κατά τον μελετητή, η επαναφορά της αρχικής Λα μείζονος στην τελική ενότητα (e e F) δεν είναι παρά το *φυσικό επακόλουθο* όλης της παραπάνω διεργασίας: «ό,τι απομένει είναι να επιβληθεί δυναμικά ένα Λα σε τρεις οκτάβες, αρχίζοντας από τον Ερημίτη, που αναδεικνύεται τώρα για πρώτη φορά ως ηγέτης»[3099] (Ricordi, σελ. 274, μ. 1 – σελ. 275, μ. 3).

Ως έναν δεύτερο λόγο «για τον οποίον το terzetto δεν φαίνεται αδιάφορα εναρμονισμένο» επικαλείται ο μελετητής το γενικότερο ύφος (*tinta*) της συγκεκριμένης παρτιτούρας, «θεωρουμένης ως όλου»[3100]. Όπως επισημαίνει, το όλο έργο «εκτυλίσσεται μέσα από τον χαρακτηριστικό ήχο της αρμονικής σχέσης V/V σε επιμέρους ενότητες» (μια κίνηση ωστόσο την οποία θεωρεί ως την «κορυφή του αρμονικού παγόβουνου», αποδίδοντας στον Verdi «κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο της ζωής του [...] μιαν ισχυρή τάση προς αυτό που οι Γερμανοί αποκαλούν *Stufenreichtum*», επικαλείται δε ως χαρακτηριστικό παράδειγμα «την κλιμάκωση στο "Salve Maria"»)[3101]. Σε κάθε περίπτωση, η προσεκτική αρμονική ανάλυση του συγκεκριμένου συνόλου αναδεικνύει την επικράτηση των επιμέρους τονικοτήτων ως αποτέλεσμα της παραπάνω αρμονικής σχέσης[3102].

Έχοντας προφανώς συναίσθηση της απομάκρυνσής του από το τονικό κέντρο ο συνθέτης επικυρώνει την επαναφορά σε αυτό με τρόπο ιδιαίτερα πλούσιο ηχοχρωματικά, ενώ οι φωνές των ηρώων συνενώνονται σε μια ξεχωριστής έντασης πτώση. Και πάλι το νόημα των στίχων του λιμπρέττου είναι αυτό που καθορίζει τις εξελίξεις, εμπνέοντας εν προκειμένω στο συνθέτη την *προβολή* της λέξης *ciel*, η σημασία της οποίας είναι καίρια και για τα τρία πρόσωπα. Σημαντικός παράγων στην «υπογράμμιση» της λέξης αυτής κατά την πορεία προς την πτώση αναδεικνύεται η αντιστικτική επεξεργασία των φωνών, κυρίως έπειτα από την παρέμβαση του Oronte στο διάλογο ανάμεσα στον ερημίτη και στην ερωμένη του: οι εναλλασσόμενες είσοδοι των φωνών των δυο νέων, αρχίζοντας από την ίδια λέξη, ακούγονται ως απόηχος αυτής[3103]. Η αρμονική επεξεργασία ταυτόχρονα με τη μελωδική κίνηση ουδόλως παραθεωρείται: η υπόσχεση του Oronte «*In ciel t'attendo*», με το χαρακτηριστικό «τίναγμα» της μελωδίας στο $Λα^3$ προκαλεί την επανάληψη της απορίας της ηρωίδας με μια μίμηση στην $6^η$ στην αρχή της τελικής της φράσης, όπου η παραπάνω λέξη φτάνει στο απόγειο της έξαρσής της, προσεγγίζοντας με συνεχή βηματική κίνηση το $Σι^4$. Η ανωτέρω επεξεργασία πλαισιώνεται με μια διαδοχή παρενθετικών Δεσποζουσών, ενώ η κατάληξη στο πτωτικό 6/4 επικυρώνεται με μια σύντομη παρέμβαση των χαλκίνων πνευστών. Τέλος, ο θάνατος του ήρωα αποδίδεται με τη μέγιστη δυνατή θεατρικότητα, με την «ελαχιστοποίηση» της μουσικής και τον περιορισμό της σ' έναν σύντομο διάλογο *a piacere* (Ricordi, σελ. 276, μ. 4 – σελ. 275).

[3098] Αυτόθι.
[3099] Αυτόθι.
[3100] Αυτόθι, σελ. 302.
[3101] Αυτόθι.
[3102] Ο μελετητής θεωρεί πως το συγκεκριμένο αρμονικό «χρώμα» εύλογα «θα μπορούσε να συσχετιστεί με τις εκστατικές εξάρσεις των Σταυροφόρων προς την Ιερουσαλήμ», επισημαίνει δε περαιτέρω την χαρακτηριστική απουσία αυτού τόσο από τον *Nabucco*, όσο και από τον *Ernani* («Two Early Verdi Operas…», ό.π., σελ. 302).
[3103] Ο Kerman εντοπίζει την «κρίσιμη ποιότητα» της τελικής αυτής ενότητας του μέρους «στο ταίριασμα μεταξύ των φωνών», το οποίο μάλιστα και χαρακτηρίζει ως κάτι το «καινούριο στο έργο». Όπως επισημαίνει, προηγείται μια «αμοιβαία ρυθμική αλληλεπίδραση των δύο πρώτων φράσεων του μπάσσου και της σοπράνο, ακολουθεί η μίμηση και τέλος η αντιστροφή» (αυτόθι. Βλ. και σελ. 303, παραδ. 4).

Καθ όλη τη διάρκεια του μέρους, η ορχηστρική συνοδεία διακρίνεται για την εκφραστικότητά της, καθώς η αίσθηση της *ουράνιας χαράς*, έκδηλη στους λόγους του ερημίτη, φαίνεται με τον επιτυχημένο συνδυασμό της άρπας με το σόλο βιολί, οι αρπισμοί του οποίου μεταμορφώνονται σε ήχο ουράνιας αύρας, ενώ ο αδιάκοπος τριλλισμός του εξέχοντος σολιστικού οργάνου, ακούγεται ως το φτερούγισμα της ψυχής του ήρωα στα ουράνια (Kalmus, σελ. 157-178).

Jérusalem

Acte quatre. Trio.
Escudier, n.d. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55461-jerusalemgrandop00verd_bw.pdf.

Στην αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας η αντίστοιχη Σκηνή μεταφέρεται στη Δ΄ Πράξη και αμέσως έπειτα από το χορωδιακό «Jérusalem! Jérusalem!» (*Chœur de la Procession*)[3104]. Αναφερόμενος ο D. Kimbell στη συγκεκριμένη μετακίνηση, χαρακτηρίζει ως *ιδιαίτερα ευρηματικό* «τον τρόπο με τον οποίο οι λιμπρετίστες επινόησαν μια πρόφαση» για την πραγματοποίησή της: υπενθυμίζοντας πως το συγκεκριμένο trio «εστιάζει στη μορφή του θνήσκοντος Oronte», ο οποίος, «θανάσιμα τραυματισμένος από τους στρατιώτες του Arvino και έχοντας δραπετεύσει με την Giselda, ασπάζεται τη χριστιανική πίστη και βαπτίζεται χριστιανός από τον Pagano επί της επιθανατίου κλίνης του», θεωρεί, ασφαλώς, τη συγκεκριμένη κατάσταση «εκ πρώτης όψεως εντελώς άσχετη με την *Jérusalem*», επισημαίνοντας όμως παράλληλα πως «οι Royer και Vaëz προετοίμασαν το έδαφος γι' αυτό με αρκετά έξυπνο τρόπο», καθώς «ο Gaston προορίζεται να πεθάνει όπως και ο Oronte, όχι από τραύματα, αλλά από την άδικη απόφαση που πάρθηκε στη σκηνή της δίκης στο τέλος της Γ΄ Πράξης», και «αν η παρηγοριά η παρεχόμενη από το βάπτισμα χαρακτηρίζεται εν προκειμένω ως άσχετη, δεν είναι όμως άσχετη αυτή που παρέχεται από την τελευταία μετάληψη»[3105].

Πάντα κατά τον Kimbell, «έπειτα από την καταδίκη του Gaston, η ευθύνη για τη χορήγηση της μετάληψης δίδεται στον Roger, ενώ ο στρατός των σταυροφόρων ακολουθεί την πορεία του προς την Ιερουσαλήμ»[3106]: ο Παπικός Απεσταλμένος, «πριν φύγει για να ενωθεί με την πομπή, προστάζει τον Ερημίτη να δώσει άφεση αμαρτιών στον κατάδικο Gaston»[3107]. Λίγο αργότερα ωστόσο η Hélène, έπειτα από την άφιξη του αγαπημένου της και έχοντας νιώσει για άλλη μια φορά τον αβάσταχτο πόνο του, τόσο για την κατάφωρα άδικη απόφαση σε βάρος του όσο και για την αδυναμία του να πολεμήσει στις τάξεις των Σταυροφόρων, «στην απελπισία της, όμοια με την Giselda, φτάνει στο σημείο να κατηγορεί τον Θεό»[3108]:

Seigneur, Seigneur!

voilà donc ta justice!

Dieu qui causes ma misère,

qui repousses ma prière,

[3104] Βλ. σελ. 222-225 της παρούσης διατριβής.
[3105] «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 14.
[3106] Αυτόθι.
[3107] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 357.
[3108] Αυτόθι.

frappe et montre, en ta colère,

que le ciel s' égare aussi!

Dieu cruel!

Η απόδοση των παραπάνω στίχων πραγματοποιείται πανομοιότυπα με την αντίστοιχη προαναφερθείσα φράση της Giselda, όπως και η παρέμβαση του Roger, που διαβεβαιώνει για την επίβλεψη της αθωότητας του ήρωα από τον ίδιο τον Θεό:

Sur l' innocence

sa clémence veille ici.

Επιθυμώντας ωστόσο ο συνθέτης ν' αναδείξει την ελπίδα που φέρουν στην ψυχή της ηρωίδας οι λόγοι αυτοί του Ερημίτη, σε αντίθεση με το δέος της Giselda από την αντίστοιχη παρέμβαση του Pagano, κρίνει σκόπιμο να μεταφέρει την αντίστοιχη φράση στην υπερκείμενη ογδόη, ενορχηστρώνοντας αυτήν εκ νέου και *εξομαλύνοντας τις αιχμηρές γωνίες του ρυθμού*, με αποτέλεσμα αυτή να «μεταμορφώνεται σε μιαν έκφραση γαλήνης και ελπίδας»[3109] (Escudier, σελ. 279, μ. 15-17). Ανάλογα μεταβάλλεται και η μεταβατική ενότητα προς το ταυτόσημο εξ επόψεως μουσικής *Lento του βαπτίσματος*: ενώ στους *Λομβαρδούς* η πρόσκληση του Ερημίτη αποδιδόταν με *πειστικότητα* αλλά και με *τραχύτητα*, εν προκειμένω οι εξάρσεις στην περιοχή του μπάσσου, με τα επαναλαμβανόμενα ξεσπάσματα tutti «εγκαταλείπονται χάριν μιας συστηματικής αρμονικής διαδοχής πάνω από ένα χρωματικά ανερχόμενο μπάσσο», κάτι που αναδεικνύει «την αυξανόμενη ωριμότητα» του συνθέτη[3110].

Με υπόβαθρο «την ίδια μουσική με την οποία ο Pagano είχε βαφτίσει τον Oronte», ο Roger, *θέτοντας το ξίφος του στα χέρια του Gaston… και τα χέρια του πάνω στον σταυρό που σχηματίζει η λαβή του ξίφους*, «διαβεβαιώνει πως σύντομα θα λάμψει η δικαιοσύνη του Θεού και θα δικαιωθεί ο Gaston»[3111]. Ενώ ωστόσο «η πολυπλοκότητα της σκηνικής δράσης η συνεπακόλουθη με την τελετή του βαπτίσματος καθιστούσε αναγκαία μια διακοπή στον διάλογο, που στη μουσική αποδίδεται από ένα ορχηστρικό πρελούδιο για διηρημένα τσέλλα, η απλούστερη τελετή στην Jérusalem δεν απαιτεί κάτι ανάλογο»[3112], ενώ «οι "αγγελικοί" αρπισμοί του σόλο βιολιού αποδίδονται από το κατά πολύ περισσότερο κατάλληλο φλάουτο, προετοιμάζοντας το γνωστό περίφημο trio»[3113].

Αναλογιζόμενος την επικείμενη εκτέλεσή του ο Gaston αφήνει να φανεί η απελπισία του για τον επικείμενο χωρισμό του από την αγαπημένη του:

Dieu nous sépare, Hélène.

Oui, l' espérance est vaine!

La mort, hélas! M' entraîne,

je me soutiens à peine.

[3109] Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 26-27.
[3110] Αυτόθι, σελ. 27.
[3111] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 357.
[3112] Kimbell, «Verdi' s First Rifacimento», ό.π., σελ. 27.
[3113] Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 357.

Όμως και η Hélène με τη σειρά της επιθυμεί να δώσει και αυτή ένα τέλος στη ζωή της:

Ah! Si ton heure est venue,

si l' espérance est perdue,

je te serai bientôt rendue,

la tombe finira mon mahleur.

Αντίθετα ο Roger δεν παύει να επικαλείται την επέμβαση της θείας δικαιοσύνης προκειμένου να λάμψει η αλήθεια και να αποκαλυφθεί ο πραγματικός ένοχος-υπαίτιος των δεινών που υφίσταται ο Gaston:

Ce jour finira ta misère

et te rendra l' honneur.

Ah, qu' en Dieu ton âme espère,

entends la voix du ciel.

Κατά τον A. Basevi, το παρόν trio, σχεδιασμένο με πρότυπο το αντίστοιχο περίφημο κομμάτι από τη Γ΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, δεν δημιουργεί την ίδια αίσθηση μ' εκείνο. Κατά τον μελετητή, αυτό συμβαίνει διότι, «πέρα από την παράλειψη του σολιστικού μέρους για το βιολί, το οποίο προδιέθετε τόσο καλά τον ακροατή, η δραματική κατάσταση είναι τώρα διαφορετική», καθώς «δεν έχει να κάνει πλέον με την ιεροπρεπή στιγμή κατά την οποία ένας Μουσουλμάνος λαμβάνει το βάπτισμα λίγο πριν πεθάνει, αλλά μάλλον με μιαν απλή ευλογία από έναν μοναχό»[3114]. Κατά τον Budden εξ ετέρου, η μεταφορά του κομματιού κατά ημιτόνιο χαμηλότερα προσφέρει τη δυνατότητα για μερικές «ήσσονος σημασίας βελτιώσεις στην κίνηση των φωνών»[3115]. Μεγαλύτερο πλεονέκτημα ωστόσο αναδεικνύεται κατά τον μελετητή η απουσία του σόλο βιολιού, «καθώς απαλλάσσει το κομμάτι από το "concertante" στοιχείο του και έτσι επιτρέπει μια περισσότερο δραματική κατάληξη σε σχέση με την εκτενή coda των *Λομβαρδών*»[3116] (Escudier, σελ. 282, μ. 7 – σελ. 287, μ. 6).

Ο ήχος της επικείμενης μάχης δίδει νέα τροπή στην εξέλιξη του δράματος, καθώς ο Gaston, λαμβάνοντας από τον Roger το ξίφος του, μπορεί να ριχτεί στη μάχη «για τη δόξα του Κυρίου» (*pour le Signeur*), εκλαμβάνοντας την κίνηση ως ένδειξη αποκατάστασης της τιμής του και διάσωσής του από έναν άδικο χαμό (Escudier, σελ. 287, μ. 6 – σελ. 288).

Atto Quarto. Visione. Oronte
Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55463-Verdi_-_I_Lombardi_alla_prima_crociata_-_Act_IV_(orch._score).pdf.

Η αυλαία της Δ΄ Πράξης της όπερας υψώνεται παρουσιάζοντας μια Σκηνή «υπερφυσικού» χαρακτήρα. Ασφαλώς δεν είναι η πρώτη φορά στο έργο του συνθέτη όπου λίγο πριν το τέλος και την αναμενόμενη «κάθαρση» η θρησκευτική παράμετρος του δράματος εκφράζεται μέσα από μια υπερφυσική «αποκάλυψη»: ήδη στον αμέσως

[3114] Ό.π., σελ. 117-118.
[3115] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 358.
[3116] Αυτόθι.

προηγηθέντα *Nabucco*, το Τέταρτο Μέρος αρχίζει με τον άλλοτε φοβερό δυνάστη αποδυναμωμένο και φυλακισμένο, να βασανίζεται από ένα φοβερό όνειρο, το οποίο όμως, όπως φαίνεται στη συνέχεια, συμβάλλει στη λύτρωσή του μέσα από τη μετάνοια. Στην περίπτωσή του ωστόσο ο συνθέτης καταθέτει τη μουσική αναφορά του στο όνειρο που βασανίζει τον ήρωα αρκούμενος σε μια απλή ορχηστρική περιγραφή της ταραγμένης σκέψης του με παράθεση αποσπασμάτων από τα προηγούμενα Μέρη της όπερας, ενώ ο ακροατής πληροφορείται ότι πρόκειται για κάποιο όνειρο, με μια απλή αναφορά σ' αυτό από τον ίδιο τον αφυπνισθέντα ήρωα.

Αντίθετα, η μέσα από τη μουσική περιγραφή της «Οπτασίας» (*Visione*) στην Δ΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος της 1ης Σκηνής, καθιστά σαφή την πρόθεση του συνθέτη να αναδείξει αυτήν ουσιαστικό στοιχείο στην εξέλιξη του δράματος, κυρίως όσον αφορά στην *κάθαρση* της Giselda. Σύμφωνα με τον R. Parker, «ένας σύντομος διάλογος στο αυθεντικό τυπωμένο λιμπρέττο, όχι αποδιδόμενος μουσικά, επεξηγεί πώς η Giselda έχει οδηγηθεί πίσω στον πατέρα της από τον "Ερημίτη", και ότι ο Arvino έχει συγχωρήσει την κόρη του» [3117]. Για άλλη μια φορά ωστόσο, η χριστιανική πίστη της ηρωίδας, κυρίως όμως η αγάπη της για τον Oronte, αναδεικνύονται ως οι βασικές παράμετροι του δράματος, ενώ τόσο το εκτενές *Coro di Spiriti Celesti* όσο και η αισθητή παρουσία ανάμεσά τους του μόλις θανέντος Oronte συνδέουν άμεσα την παρούσα Σκηνή με το προηγηθέν Finale Terzo, εξασφαλίζοντας την απαραίτητη ενότητα στην εξέλιξη της δραματικής πλοκής.

Τα τέσσερα πρώτα μέτρα της ορχηστρικής εισαγωγής συνδυάζουν αφ' ενός τη *μουσική του σπηλαίου*[3118] από την Δεύτερη Σκηνή της Β΄ Πράξης της όπερας και αφ' ετέρου εκείνην του *recitativo* της Viclinda από την Δεύτερη Σκηνή της Α΄ Πράξης (βλ. άνωθι, σελ. 65). Με τη Σκηνή να διαδραματίζεται σε «ένα σπήλαιο πλησίον της Ιερουσαλήμ» (*Caverna. La scena è presso Gerusalemme*), ο συνθέτης περιορίζεται και πάλι στα έγχορδα, των οποίων το συνεχές τρέμολο δημιουργεί την αίσθηση της «παγωμένης ατμόσφαιρας» εντός του σπηλαίου. Ο αρμονικός ιστός της φράσης όμως παραπέμπει άμεσα στην *Preghiera* της Α΄ Πράξης: οι χρωματικές ακολουθίες δεν δημιουργούν έντονες προστριβές, ούτε επεκτείνονται σε μιαν ατελεύτητη διαδοχή συγχορδιών 7ης ελαττωμένης, χωρίς την προοπτική κάποιας «λύσης». Αντίθετα, περιοριζόμενες στο τρίτο μέτρο πάνω από έναν ισοκράτη, λύνονται ομαλά στη Δεσπόζουσα. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί και η απροσδόκητη εμφάνιση του 6/4στο 1ο μέτρο, λειτουργώντας και εν προκειμένω ως *προωθητική συγχορδία*, προετοιμάζοντας την *κίνηση προς τα εμπρός*, ή και ως *συγχορδία αναμονής*[3119]: στην παρούσα συνάφεια, προκρίνεται από το συνθέτη ως η πλέον κατάλληλη για να εκφράσει την αγωνία που προφανώς διακατέχει την κείμενη εντός του σπηλαίου ηρωίδα, πάντα για το πρόσωπο του αγαπημένου της.

Καθώς τα όσα ακολουθούν θα απαλύνουν τον πόνο της ηρωίδας, αναπτερώνοντας τις ελπίδες της και τονώνοντας το ηθικό της, ο συνθέτης σπεύδει να δημιουργήσει ανάλογη ατμόσφαιρα ψυχικής αγαλλίασης: η αίσθηση ανησυχίας που προκάλεσε το τρέμολο εξαλείφεται από τον αιθέριο ήχο της άρπας συνδυαζόμενο με εκείνον των ξυλίνων πνευστών. Ταυτόχρονα η τονικότητα οδηγείται μέσα από την σαφή αρμονική σχέση που προκαλεί η διαδοχή των βαθμίδων II-^{V}$_{V}$-V στη Σι ύφεση μείζονα (Kalmus, σελ. 1 – σελ. 2, μ. 2).

Η παραπάνω τονικότητα διαμορφώνει και το τονικό πλαίσιο για τον διάλογο ανάμεσα στα ουράνια πνεύματα και την Giselda. Η αρχική αίσθηση είναι αυτή ενός

[3117] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 70.
[3118] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 125.
[3119] J. Budden, *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 38-39, καθώς και *.

χορωδιακού χωρίς κάποια ιδιαιτερότητα, και σίγουρα όχι θρησκευτικού χαρακτήρα, το οποίο και δέχεται, όπως και η όλη Σκηνή γενικότερα, τα πυρά της κριτικής των μελετητών του συνθέτη. Ο A. Basevi κάνει λόγο για «ένα μέτριο ουράνιο χορωδιακό, ακολουθούμενο από την οπτασία της Giselda, η οποία είναι όχι ιδιαίτερης αξίας»[3120]. Ο Budden το χαρακτηρίζει «κωμικά κοινότοπο»[3121], ενώ ο W. A. Herrmann θεωρεί πως πρόκειται για μια από εκείνες τις φανταστικές καταστάσεις, που σπάνια ήταν αποτέλεσμα των καλύτερων προσπαθειών του συνθέτη»[3122]. Ο Osborne, αναφερόμενος προφανώς στην παρούσα Σκηνή, θεωρεί πως «στην τελευταία πράξη της όπερας η σκηνική δράση εκφυλίζεται σε καθαρή τρέλλα» και ότι «το μουσικό ενδιαφέρον είναι διαλείπον»[3123]. Αν και υπερβολικοί οι παραπάνω χαρακτηρισμοί, θεωρούμε ότι ανταποκρίνονται, εν μέρει τουλάχιστον, στην πραγματικότητα: η συχνή χρήση παρεστιγμένων σχημάτων, καθώς και οι συχνές παρεμβολές παύσεων έχουν ως αποτέλεσμα το χορωδιακό να ακούγεται ασυνάρτητο σε σχέση με το κείμενο που αποδίδει. Δεν πρέπει, ωστόσο, να λησμονούμε ότι πρόκειται για *οπτασία*: η αίσθηση της «ουράνιας πραγματικότητας» δεν αποτελεί παρά ένα όνειρο για την κείμενη εντός του σπηλαίου ηρωίδα. Προφανής στόχος του συνθέτη είναι *η απόδοση της αίσθησης αυτής καθ' εαυτής*, και όχι η μουσική απόδοση του περιεχομένου μιας εξωκοσμικής πραγματικότητας.

Μάλλον άστοχη θα χαρακτηρίζαμε, εν μέρει τουλάχιστον, την ενορχήστρωση της Σκηνής: εκτός από τις δυο άρπες, ο συνθέτης πλαισιώνει τις φωνές της αθέατης χορωδίας καταφεύγοντας, καθ' ημάς ανεπιτυχώς, στον ήχο της μπάντας[3124]. Οι συνοδευτικές συγχορδίες προς το τέλος της Σκηνής προσλαμβάνουν τη μορφή τρίφωνων αρπισμών, των οποίων η απόδοση από τα ξύλινα πνευστά ανακαλεί την κατάληξη του *Ave Maria* από την Α΄ Πράξη.

Αντίθετα, ιδιαίτερα προσεκτικός αποδεικνύεται ο συνθέτης στην απόδοση κάθε μεταβολής της ψυχολογίας των ηρώων του, μη περιοριζόμενος σε μια απλή περιγραφή. Με σκοπό να καταδείξει την αντίδραση της ηρωίδας στην παραπάνω πραγματικότητα, δημιουργεί ένα καινούργιο ηχητικό πλαίσιο, στηριζόμενος αποκλειστικά στον ήχο των εγχόρδων: τα συγχορδιακά πλέγματα της συγκεκριμένης ομάδας δημιουργούν ένα ostinato πάνω στο «μοτίβο του θανάτου» (*διπλός ίαμβος*), δίδοντας σαφώς την αίσθηση ενός ανθρώπου που, με περιορισμένη την αίσθηση της πραγματικότητας, παλεύει να κατανοήσει τα όσα νιώθει να συμβαίνουν γύρω του[3125]· ενός ανθρώπου που, σύμφωνα και με την επισήμανση του λιμπρεττίστα, «εγείρεται εξακολουθώντας να ονειρεύεται» (*alzandosi e continuando a sognare*). Κυρίως όμως σκιαγραφείται η εικόνα της καταπονημένης στη γη ηρωίδας τη στιγμή που αυτή έρχεται σε επαφή με την ψυχή του μόλις θανέντος εραστή της, με τον απόμακρο κόσμο των ουρανίων

[3120] Ό.π., σελ. 40.
[3121] *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 132.
[3122] Ό.π., σελ. 125.
[3123] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 70.
[3124] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 132.
[3125] F. Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 186. Στο ίδιο ρυθμικό σχήμα θα καταφύγει ο συνθέτης αρκετά χρόνια αργότερα στον επίλογο του *Rigoletto*, επιχειρώντας να αποδώσει αναλόγου περιεχομένου εικόνα, αλλά ασύγκριτα μεγαλύτερης δραματικής έντασης: πλαισιωμένος αντίστοιχα από την ορχήστρα ο τραγικός γελωτοποιός, εμφανίζεται ξαφνιασμένος από το επίσης interno τραγούδι του Δούκα, ενώ γεμάτος τρόμο και αγωνία προσπαθεί να αντιληφθεί την προέλευση αυτού του τραγουδιού, έχοντας την ψευδαίσθηση ότι μπροστά του κείτεται το πτώμα εκείνου που προσέβαλλε ανεπανόρθωτα την τιμή της κόρης του (αυτόθι, σελ. 194).

πνευμάτων, ύστατη ελπίδα τόσο για την ηθική όσο και για τη σωματική της τόνωση (Kalmus, σελ. 6, μ. 2 – σελ. 8).

Η είσοδος της Giselda στην παρούσα Σκηνή πραγματοποιείται με μια μελωδική γραμμή αποτελουμένη από μικρές φράσεις, που πρέπει να αποδοθούν *pp*. Πέραν, ωστόσο, του παραπάνω χρωματισμού, το δέος και την έκσταση της ηρωίδας («*Oh! di sembianze eteree*») απηχεί δεόντως η ομαλή αλλά και άμεση άνοδος της μελωδίας του παραπάνω στίχου ως το Σολ^4 ύφεση και κυρίως η απότομη κάθοδός της κατά μικρή 6^η. Περισσότερο απηχούνται τα παραπάνω συναισθήματα στην μεταβολή του τονικού πλαισίου προς την τονική ελάσσονα. Η τυπική χαρακτηριστική αντίθεση μεταξύ μείζονος-ελάσσονος – Σι ύφεση *μείζων*/ χορωδία *ουρανίων πνευμάτων*, Σι ύφεση *ελάσσων*/ Giselda – επιστρατεύεται εν προκειμένω προκειμένου και πάλι να τονιστεί η αντίθεση υπερκόσμιας και εγκόσμιας πραγματικότητας, όπως αυτή βιώνεται από την ηρωίδα (Kalmus, σελ. 7).

Μοναδική ελπίδα γι' αυτήν απομένει «η αυγή της αιώνιας μέρας»:

Si!... t' affreta a sorgere

alba del giorno eterno.

Καθώς πρόκειται για έκφραση σημαίνουσα την ελπίδα μιας ουσιαστικής μεταβολής, την προσδοκία μετάβασης στη *ζωή μέσα από τον θάνατο* και όχι την «αντίθεση» ανάμεσα σε *γη* και *ουρανό*, ως περισσότερο κατάλληλη προκρίνεται αντίστοιχα η *μεταβολή* των τονικών σχέσεων με μετατροπία στη σχετική μείζονα (Ρε ύφεση). [Kalmus, σελ. 8].

Ωστόσο τα «ουράνια πνεύματα» επιμένουν να προσκαλούν την ηρωίδα να συμμετάσχει στη χαρά τους: οι επαναλαμβανόμενες προσκλήσεις τους επαναφέρουν την τονικότητα της Σι ύφεση μείζονος. Για την Giselda όμως αυτή η συμμετοχή προϋποθέτει την παρουσία του Oronte. Η απροσδόκητη χαρά και ανακούφιση που αισθάνεται αντικρύζοντας τη μορφή του αγαπημένου της να υπερίπταται αντικατοπτρίζονται στην παρτιτούρα με ένα «τίναγμα» της μελωδικής της γραμμής κατά μια μεγάλη 6^η σε ένα εκτενές Σολ^4, ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία η ηρωίδα αναφωνεί το όνομα του Oronte. Μολονότι η ορχήστρα «συμμετέχει» στη χαρά της Giselda πλαισιώνοντας το παραπάνω ξέσπασμα χαράς της με ένα *ff* ορχηστρικό *tutti*, ο συνθέτης στο σημείο αυτό θέλει κυριολεκτικά να επικρατήσει η φωνή της ηρωίδας, ζητώντας από αυτήν να τραγουδήσει *con grido di gioia*.

Υπό ανάλογο πρίσμα επιχειρούμε να προσεγγίσουμε και την αρμονική διεργασία, όπως αυτή εξελίσσεται παράλληλα με τα σκηνικά δρώμενα. Η αναφώνηση από την Giselda του ονόματος του αγαπημένου της πλαισιώνεται αρμονικά με την δυναμική ανάκρουση της συγχορδίας της Υποδεσπόζουσας (μείζων συγχορδία με θεμέλιο Μι ύφεση) της παραπάνω τονικότητας από το σύνολο της ορχήστρας, όπως προαναφέραμε (Kalmus, σελ. 9). Στο σημείο αυτό κρίνουμε αναγκαίο να εστιάσουμε και σε έναν διαφορετικό τρόπο απόδοσης από τον συνθέτη των συναισθημάτων της ηρωίδας, τώρα λιγότερο δυναμικό. Σημείο αναφοράς μας η παραπάνω συγχορδία της Υποδεσπόζουσας, η οποία, σε συνδυασμό με την ακαριαία παύση της ορχήστρας και την συνεπακόλουθη κατακόρυφη πτώση της δυναμικής, μοιάζει μετέωρη. Μέσα από αυτήν τη «στατικότητα» όσο και απροσδιοριστία της αρμονίας όμως θεωρούμε πως ο συνθέτης επιχειρεί να αποδώσει τις αλλεπάλληλες μεταπτώσεις της ψυχολογίας της ηρωίδας: την ανείπωτη χαρά διαδέχεται τώρα η απορία, ίσως και η απογοήτευση, καθώς το χάσμα μεταξύ *γης* και *ουρανού* τελικά δεν επιτρέπει παρά μόνο την περιστασιακή επικοινωνία ανάμεσά σ' αυτήν και τον Oronte. Αυτή ειδικά η απογοήτευση γίνεται αισθητή μέσα από μια σύντομη επαφή με την *περιοχή* της Ντο

ελάσσονος (σχετική ελάσσων για την Μι ύφεση μείζονα), ταυτόχρονα με την *ερώτηση* της ηρωίδας: «*Ah tu fra gli angeli?*» (Kalmus, σελ. 10, μ. 1-2).

Την απορία όμως γρήγορα διαδέχεται η γαλήνη για τη *δικαίωση* του αγαπημένου της. Η μελωδική κίνηση που εισήγε την Ντο ελάσσονα οδηγεί τώρα, με συνεχή ανιούσα κίνηση, σε ένα εκτενές Λα[4] ύφεση εξελισσομένη σε μια ιδιαίτερα περίτεχνη καντέντσα. Η παραπάνω μείζων συγχορδία Μι ύφεση προσλαμβάνει τώρα μεταβατικό χαρακτήρα, καθώς οδηγεί ως Δεσπόζουσα στη Λα ύφεση μείζονα (Kalmus, σελ. 10, μ. 2 – σελ. 11, μ. 2), όπου και θα ακουστεί η «απάντηση» του Oronte σε μια σύντομη άρια.

Όπως είναι αναμενόμενο, ο διάλογος ανάμεσα στους δύο νέους δεν μπορεί πλέον να είναι ερωτικός. Η σχέση τους δεν παύει να είναι αγαπητική˙ όμως αυτή η αγάπη έχει ως σημείο αναφοράς της τον *ουρανό*, το επίκεντρό της βρίσκεται *πέραν του κόσμου τούτου*. Ο Oronte ομιλεί περισσότερο ως *άγιος*, παρά ως εραστής, η σχέση του με την Giselda καταξιώνεται εφ' όσον υπήρξε γι' αυτόν η αιτία να βρεθεί μετά θάνατον στον *ουρανό*:

In cielo benedetto,

Giselda, per te sono!"

Περαιτέρω ο ήρωας προτρέπει την αγαπημένη του στη γη να σπεύσει προς ηθική ενίσχυση των ομοεθνών της Σταυροφόρων. Η αγάπη των δυο νέων προσλαμβάνει τώρα και έναν *ιεραποστολικό* χαρακτήρα: το χάσμα του θανάτου που λίγο πριν ορθώθηκε ανάμεσά τους, υπερβαίνεται τώρα μέσα από την επίτευξη ενός *θρησκευτικού* ιδεώδους.

Η μορφή της εν λόγω άριας είναι απλούστατη, στο σχήμα a^1 a^2 b a^2. Ο Berger θεωρεί πως «το μεγαλοπρεπές σόλο» του Oronte «δεν εντυπωσιάζει τους μουσικούς, προφανώς όμως είναι η πλέον ξεκάθαρη λυρική μουσική στον ρόλο του τενόρου, μια ευκαιρία να τραγουδήσει όμορφα και τίποτα παραπάνω»[3126] Όμοια απλή παρατηρείται και η ορχηστρική της συνοδεία, περιοριζομένη και πάλι σε δυο άρπες (Kalmus, σελ. 12-16).

4.6.2. *ALZIRA*

Atto Primo. Cavatina Alzira (Allegro).
Ricordi, n.d.[ca.1890] http://imslp.org/wiki/File:PMLP30843-AlziraOverture_(etc).pdf.

Η πίστη στη δύναμη της αγάπης και η ελπίδα για την υπέρβαση του θανάτου μέσα από την ερωτική συνύπαρξη είναι στοιχεία που κυριαρχούν και στο allegro της καβατίνας της Alzira στην Α΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας, ενώ το σχετικό κείμενο του λιμπρέττου παραπέμπει ευθέως σ' εκείνο του andante από την καβατίνα του Oronte των *Λομβαρδών*. Στο σημείο αυτό μάλιστα η πίστη που εκφράζει η νεαρή Αμερικάνα ιθαγενής αναδεικνύεται περισσότερο ισχυρή εκείνης του μουσουλμάνου πρίγκιπα, καθώς τυγχάνει περισσότερο δοκιμασμένη αυτής: η υπέρβαση του θανάτου, την οποία ο νεαρός ευγενής της Αντιόχειας έμμεσα οραματίζεται στην καβατίνα του στη Β΄ Πράξη της παραπάνω όπερας με την αγαπημένη του να βρίσκεται «εν ζωή», για την Alzira αποτελεί πλέον ευθεία πρόκληση, καθώς θεωρείται βέβαιο πως ο αγαπημένος της είναι ήδη νεκρός.

Αφορμή για τη διακήρυξη της πίστης της στην ακατανίκητη δύναμη της αγάπης αποτελεί η σύντομη παρέμβαση της ακολουθίας της. Οι πιστές της φίλες, ακούγοντας την ονειροπόλησή της, επιχειρούν «να την επαναφέρουν στη γη», ενώ στην προσπάθειά

[3126] Ό.π., σελ. 108.

τους αυτή επικαλούνται ως «σύμμαχο» και τη θέληση του Θεού, θεωρώντας την μάλιστα ως αντικείμενη στην αγάπη της ηρωίδας για τον Zamoro:

Scorda un amore infausto

cui tanta il ciel fa guerra.

Την αντίθεση ανάμεσα σε δυο διαφορετικούς «κόσμους», αντίστοιχα με τα ομιλούντα πρόσωπα, εμφαίνει εν προκειμένω και η μεταβολή του τονικού πλαισίου αμέσως με την έναρξη του παρόντος χορωδιακού: η επικράτηση της Λα ελάσσονος, *σχετικής* της προηγηθείσης Ντο μείζονος του προηγηθέντος *Andantino*, καθιστά αισθητή τη διαφορά ανάμεσα σε μια ουσιαστική *πίστη* στην υπέρβαση του θανάτου μέσα από την ερωτική συνύπαρξη αφ' ενός, και αφ' ετέρου στην παθητική αποδοχή του θανάτου, και μάλιστα ως θελήματος του Θεού(!). Παράλληλα μέσα από αυτόν το σύντομο διάλογο δίδεται και η αφορμή στην Alzira να απαντήσει στις συντρόφους της με την *καμπαλέττα* που ακολουθεί.

Τελικά οι παραινέσεις των πιστών συντρόφων ουδόλως αγγίζουν την ηρωίδα. Παραμένοντας ακλόνητη στην πίστη της η Alzira, με απόλυτα φυσικό και αβίαστο τρόπο διακηρύσσει την πίστη της: ο αγαπημένος της είναι *νεκρός κατά κόσμον* (*In terra!*), όντας βέβαιη ταυτόχρονα για την ύπαρξή του μέσα από την αγάπη του για εκείνην *σε έναν καλύτερο κόσμο*. Με τον τρόπο αυτό η ηρωίδα προβάλλει – εκουσίως ή ακουσίως! – την ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη γνήσια μεταφυσική που περιέχεται στη χριστιανική διδασκαλία τη σχετική με το γεγονός του θανάτου αφ' ενός, και σε μια πειθαναγκαστική αποδοχή της τραγικότητας της ανθρώπινης μοίρας αφ' ετέρου˙ όλα αυτά, χωρίς την παραμικρή χρήση όρων καθιερωμένων από τη συμβατική θρησκευτική πίστη, αλλά μέσα από μια «τοπικού» χαρακτήρα αόριστη αναφορά, σαφώς όμως μεταφυσικού – αναγωγικού περιεχομένου. Εκείνο όμως που φαίνεται να κυριαρχεί στη σκέψη της, δεν είναι η μια ή η άλλη *εικόνα*, αλλά η ταύτιση της ζωής με την αγάπη:

Ma in più giocondo loco

ei vive, mi ama ognor.

Ανάλογη διαφαίνεται και η κινητικότητα των αρμονικών σχέσεων και συνεπακόλουθα η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου: η αρμονία της συγχορδίας της Δεσπόζουσας, καταληκτική της αναφοράς της χορωδίας στο θέλημα του Θεού, καθώς και στον αμετάκλητο χαρακτηρισμό του Zamoro ως νεκρού, λύνεται ανορθόδοξα σε μια συγχορδία 7ης ελαττωμένης, την οποία μάλιστα επιβάλλει ένα ορχηστρικό tutti παιγμένο με ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα (Ricordi, σελ. 62, μ. 7-9). Το «σκοτεινό» χρώμα της παραπάνω αρμονίας προκρίνεται προκειμένου να αποδοθεί κατ' αρχάς η προαναφερθείσα αντίθεση μεταξύ «τυπικής» και ουσιαστικής θρησκευτικής πίστης. Περαιτέρω δίδει το έναυσμα για την εισαγωγή της τονικότητας της καμπαλέττας, οδηγώντας σε πτώση στην τονικότητα της Σολ μείζονος, όπου θα εκτεθεί και η προαναφερθείσα καμπαλέττα. Ταυτόχρονα η βαθειά, αληθινή πίστη της ηρωίδας στη δύναμη της ζωής και του έρωτα αποδίδεται με ένα δεξιοτεχνικό καλλωπισμό εν είδει μιας *cadenza* της λέξης *vive* πάνω στο πτωτικό 6/4 (Ricordi, σελ. 62, μ. 8-12).

Αμφότερα τα τετράστιχα του *Allegro* που έπεται συνθέτουν μια εικόνα μεταφυσικού χαρακτήρα. Εξακολουθώντας η ηρωίδα την ονειροπόλησή της στα μάτια των ακολούθων της, αναλύει διεξοδικά τα όσα εξέφρασε στο παραπάνω δίστιχο. Εμμέσως πλην σαφώς αφήνει να φανεί η πίστη της σε μια αιωνιότητα νοουμένη ως

υπέρβαση του θανάτου μέσα από την ερωτική συνύπαρξη δυο ανθρώπων, χωρίς βέβαια και εν προκειμένω να μετέρχεται θρησκευτικούς όρους ή εκφράσεις. Σημείο αναφοράς της σκέψης της ο *ουρανός*, ο *κόσμος των άστρων* – χώρος ιδιαίτερα φορτισμένος συμβολικά από *θρησκευτική* άποψη, τόσο ως *τόπος κατοικίας* των αγγέλων, των αγίων, αυτού του Θεού, όσο και ως *χώρος λύτρωσης*, ως *εικόνα* ανάγουσα σε έναν ιδανικό κόσμο, πέραν και υπεράνω της γήινης πραγματικότητας:

Nell' astro che più fulgido

la notte in ciel sfavilla,

ivi è Zamoro, e palpita,

fatto immortal scintilla.

Περισσότερο προσωπικού χαρακτήρα το τελευταίο τετράστιχο[3127] της άριας, με την ηρωίδα να αναμένει με χαρά τη στιγμή της δικής της *μετάβασης* στον ίδιο «χώρο» με τον αγαπημένο της. Ενδεικτικές του νοήματος που αυτή αποδίδει στο γεγονός του θανάτου είναι οι εκφράσεις με τις οποίες περιγράφει τόσο το γεγονός αυτό καθ' εαυτό, όσο και την κατάσταση μετά τούτο. Κυρίαρχο στοιχείο και εν προκειμένω το *φως*. Η στιγμή του τέλους της επίγειας ζωής της θεωρείται ως η στιγμή της μεταμόρφωσής της σε *αχτίδα φωτός*:

conversa in luce ascendervi

a me fia dato ancor.

Εκείνο όμως που φαίνεται να την συναρπάζει περισσότερο είναι η ελπίδα για μια ουσιαστική, αυθεντική ερωτική συνύπαρξη με τον αγαπημένο της. Η προοπτική της *επουράνιας ζωής* εκφράζεται και εδώ την ελπίδα του ανθρώπου που αγαπά για τη δικαίωσή του, ενώ εμμέσως πλην σαφώς η Alzira ανατρέπει μια θρησκευτικότητα που οδηγεί σε μια παθητική μοιρολατρεία, προβάλλοντας την αγάπη ως την κατ' εξοχήν έκφραση πίστης, ταυτίζοντάς την κατ' ουσίαν με αυτό το γεγονός της ζωής:

e seco unirmi e vivere

vita d' eterno amor.

Το ιδιαίτερα παραστατικό όσο και αφηγηματικό ύφος του προηγηθέντος αργού μέρους (*andantino*) της καβατίνας[3128] ωστόσο δεν έχει αντίστοιχο και στο παρόν Allegro. Περιοριζόμενος ο συνθέτης στα εκφραστικά όσο και μορφολογικά δεδομένα της εποχής του, προβαίνει στη δημιουργία ενός κομματιού με κύριο χαρακτηριστικό

[3127] Στις έντυπες εκδόσεις του λιμπρέττου, η συγκεκριμένη cabaletta φέρεται ν' αποτελείται από ένα οκτάστιχο. Όπως όμως επισημαίνει ο A. Giger, παραπέμποντας στον W. Theodor Elwert, ο τονισμένος στη λήγουσα στίχος (*verso tronco*) είναι αυτός που «διακόπτει τον ρυθμό και διαμορφώνει μια στροφή». Ως εκ τούτου, η πρώτη στροφή του κομματιού πρέπει να τελειώνει στον στίχο *a me fia dato ancor*, που είναι ο πρώτος στίχος με τέτοια κατάληξη. Καθώς όμως δεν μπορούμε να εκλάβουμε «δίστιχα ως ανεξάρτητες στροφές, […] θα ορίσουμε τη συγκεκριμένη μορφή ως *στροφή έξι συν δύο στίχων*» (*Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 38. Η σήμανση ημέτερη).

[3128] Βλ. J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 234-235, καθώς και C. Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 128.

τις δεξιοτεχνικές απαιτήσεις. Η λεπτότητα της ενορχήστρωσης, το ανάλαφρο ύφος και η απαιτητική κολορατούρα ωστόσο, όντως εντυπωσιάζουν[3129].

4.6.3. *ATTILA*
Prologo. Scena e Cavatina Foresto (Andantino)
Edwin F. Kalmus, n.d.[1933-70]. Catalog A5474
http://imslp.org/wiki/File:PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_Prologue_(orch._score).pdf.

Μια διαφορετική εκδοχή της πιστευομένης υπέρβασης του θανάτου μέσα από την ερωτική συνύπαρξη μας αποκαλύπτεται στον Πρόλογο της αμέσως επόμενης όπερας του συνθέτη, στην τελευταία Σκηνή του οποίου ο Ακουηλιανός Ιππότης Foresto «εύχεται» τον θάνατο της αγαπημένης του. Η «ευχή» του αυτή γίνεται κατανοητή στα πλαίσια της έντονης πατριωτικής ατμόσφαιρας που κυριαρχεί στην εν λόγω Σκηνή: ο θάνατος θεωρείται προτιμότερος από τη στιγμή που ο ήρωας θεωρεί την αγαπημένη του Odabella αιχμάλωτη στα χέρια του βάρβαρου ηγέτη των Ούννων.

Αφορμώμενος ωστόσο ο Foresto από τη θύμηση της ερωμένης του και από την αγωνία για την τύχη της, δράττεται της ευκαιρίας να εκμυστηρευτεί ενώπιον των συμπατριωτών του τα ευγενικά του συναισθήματα για εκείνην. Μολονότι το σημείο αφετηρίας της σκέψης του είναι διαφορετικό σε σχέση τόσο με εκείνο του Oronte, όσο και με της Alzira, στο παρόν αργό μέρος της καβατίνας του ο ευγενής Ιππότης εκφράζει βιώματα ανάλογα εκείνων: και στην παρούσα περίπτωση το αγαπημένο πρόσωπο εξιδανικεύεται σε υπέρτατο βαθμό, εγγίζοντας την *αγιοποίηση*, ενώ ο *ουρανός* ως *χώρος-σύμβολο* θεωρείται ως ιδανικός «τόπος διαμονής» για την συνέχεια της ύπαρξης. Εκφραζόμενος στο δεύτερο τετράστιχο της άριας με περισσότερο *θρησκευτικό* πνεύμα σε σχέση με την Alzira ο Foresto, οραματίζεται αντί του «χώρου» ενός *λαμπρού αστεριού* τον *αγγελικό κόσμο* ως αντάξιο της ψυχής της αγαπημένης του:

Io ti vedrei fra gli angeli

Almen ne' sogni allora [...].

Σχεδόν ταυτιζόμενος με τα δυο προαναφερθέντα πρόσωπα ο ήρωας, διακηρύσσει στους δυο τελευταίους στίχους την επίμαχη όσο και πολυπόθητη υπέρβαση του θανάτου, ως αποτέλεσμα του άκρατου πόθου του για μια ατελεύτητη συνύπαρξη με την αγαπημένη του. Παράλληλα, έχοντας χρησιμοποιήσει εικόνες θρησκευτικού περιεχομένου, εμμέσως πλην σαφώς εκλαμβάνει αυτήν τη συνύπαρξη ως ανάγουσα σε μια πραγματική σχέση με τον Θεό. Περισσότερο σαφής σε σχέση με τον Oronte ο Foresto θεωρεί την από κοινού με την αγαπημένη του *μετάβασή* του *στους ουρανούς* («dove *mortal non va*») ως την απαρχή της *προσωπικής* του *απαθανατίσεως* («l' aurora / *Del immortal mio dì*»). Ταυτόχρονα, όπως και η Alzira, αναφέρεται στο γεγονός της προσωπικής του «εξόδου» χρησιμοποιώντας εκφράσεις που κάθε άλλο παρά απηχούν φόβο και αγωνία μπροστά στο γεγονός του θανάτου, ενώ είναι χαρακτηριστικό πως αμφότερα τα πρόσωπα τείνουν να χρησιμοποιούν εικόνες ή παραστάσεις όπου

[3129] Κατά τον D. Kimbell η μουσική της συγκεκριμένης καμπαλέττας παρουσιάζει μια «περιορισμένης εμβέλειας ρυθμική επινοητικότητα», καθώς δεν είναι παρά «μια διαδοχή από παραλλαγές πάνω σε μιαν απλή ρυθμική ιδέα: η συνήθης διεργασία της επανάληψης της αρχικής πρότασης (στη φράση "seco unirmi") και το στοιχείο της συμμετρίας (στις επαναλαμβανόμενες φράσεις της coda "vita d' eterno amor") φέρονται από τα καινούρια περιγράμματα και τα αρμονικά χρώματα που έχουν ληφθεί από το απλό αυτό μοτίβο» (*Verdi in the Age*…, ό.π.,σελ. 349).

κυριαρχεί το *φως*: για την κόρη του Περουβιανού φύλαρχου ο θάνατος προσδοκάται ως η *φωτεινή μεταμόρφωσή* της («conversa *in luce*»), ενώ οραματιζόμενος ο Ακουηλιανός Ιππότης τον θάνατό του πιστεύει αυτόν ως την *αυγή* («*l' aurora*») της *αιώνιας ημέρας* του.

Η μουσική απεικόνιση του ήρωα στην εν λόγω Σκηνή αποκαλύπτει το ενδιαφέρον του συνθέτη να εστιάσει σε κάθε πτυχή της ψυχολογίας του και ιδιαίτερα στις παραπάνω ακλόνητες πεποιθήσεις του. Θεωρώντας κατ' αρχάς ως απαραίτητη προϋπόθεση τη μεταβολή του έντονου πατριωτικού χαρακτήρα της Σκηνής και τη δημιουργία μιας περισσότερο λυρικής διάθεσης, προβαίνει σε αισθητή μεταβολή του τονικού πλαισίου, εγκαταλείποντας την τονικότητα της Σι μείζονος, στην οποία ο Foresto επευφημείται από τους συμπατριώτες του και εισάγοντας εκείνην της Φα δίεση ελάσσονος ταυτόχρονα με ένα ιδιαίτερα μελαγχολικό recitativo του ήρωα. Η έντονη αντίθεση της εν λόγω τονικότητας με την προηγηθείσα μείζονα κρίνεται επαρκής προκειμένου να φανεί η μεταβολή της διάθεσης του ήρωα στη σκέψη της αγαπημένης του. Παράλληλα, ως ελάσσων που αναμένει τη «λύση» της στην Μείζονα Τονική, δημιουργεί και τις τονικές προϋποθέσεις για το andantino που ακολουθεί (Kalmus, σελ. 174).

Τόσο ο τριμερής ρυθμός, όσο – και κυρίως – η μελωδική επεξεργασία του εν λόγω αργού μέρους της καβατίνας του Foresto ανακαλούν ευθέως το αντίστοιχο andante του Oronte από τους *Λομβαρδούς*, με κύρια χαρακτηριστικά «τη μακρά ρυθμική ώθηση» που διακρίνει μια ηρωική άρια του Verdi, καθώς και την τόσο ιδιαίτερη σ' αυτήν την παρτιτούρα «τοξοειδή εισαγωγική φράση», ενώ εξ επόψεως μορφής το παρόν *Andantino* είναι σχεδιασμένο με βάση μια παραλλαγή του καινούριου εκτενούς σχήματος του οποίου ο συνθέτης έκανε ήδη χρήση στο προηγηθέν Andante της Odabella (a^1 a^2 b a^3 c b a^4 coda)[3130].

Η περίοπτη θέση που κατέχει στο παραπάνω ακολουθούμενο σχήμα το δεύτερο τετράστιχο της άριας έχει ως συνέπεια την υπεροχή τόσο του εγκωμιασμού του προσώπου της Odabella από τον εραστή της στους δυο πρώτους στίχους, όσο και της ταύτισης από τον ίδιο της *αθανασίας* με την ερωτική συνύπαρξη, στο τέλος της στροφής. Ο A. Basevi επισημαίνει και εν προκειμένω τον «ορμητικό» χαρακτήρα της μελωδικής γραμμής του Foresto, κάνοντας λόγο για μια ενότητα *di slancio*, η οποία μάλιστα, όπως επισημαίνει, επαναλαμβάνεται έπειτα από μια σύντομη παρέμβαση της χορωδίας[3131].

Ιδιαίτερα σημαντική ως προς την ανάδειξη των παραπάνω στοιχείων θεωρούμε κατ' αρχάς τη μεταβολή του τονικού πλαισίου στο τμήμα *b* του παραπάνω σχήματος: η εισαγωγή της τονικότητας της Δεσπόζουσας αναμφίβολα εξαίρει την εικόνα του *αγγέλου*, την οποία ο Ιππότης εμμέσως πλην σαφώς αποδίδει στο πρόσωπο της αγαπημένης του. Πολύ περισσότερο όμως στοχεύουν στην ανάδειξη του ευλαβικού όσο και φλογερού έρωτά του οι επισημάνσεις εκφοράς της μελωδικής του γραμμής, καθώς και η ορχηστρική συνοδεία: η προσθήκη του *legato* ήδη από την αρχή της φράσης αποσκοπεί στην ιδιαίτερα εκφραστική απόδοση των ανάλογων στίχων, με λυρισμό και έκδηλη ερωτική διάθεση. Ακόμη περισσότερο εξαίρεται η κορύφωση της φράσης σε ένα Σολ^3 δίεση: η ένδειξη *tenuto* αποκαλύπτει την επιτακτική ανάγκη που έχει για τον συνθέτη η στιγμιαία αποδέσμευση του σολίστα από οποιονδήποτε ρυθμικό περιορισμό, ώστε να φανεί και με αυτόν τον τρόπο η μέσα από τους οραματισμούς του ερωτική του συναρπαγή. Την παραπάνω περίτεχνη επεξεργασία ωστόσο συνδράμει και καθιστά αισθητή η χρήση κατάλληλων ηχοχρωμάτων από το μέρος της ορχήστρας. Ο

[3130] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 253.
[3131] Ό.π., σελ. 85.

συνθέτης προσφεύγει και εδώ στα έγχορδα, αναθέτοντας σε αυτά τον διπλασιασμό σε οκτάβες της μελωδίας του τενόρου. Πέραν της πρόσθετης εκφραστικότητας, την οποία προσδίδει στη μελωδική γραμμή αυτού του είδους η ορχηστρική συνοδεία, συσχετίζει και υπό αυτήν την έποψη το συγκεκριμένο κομμάτι με το αντίστοιχο προαναφερθέν των *Λομβαρδών*, ο συσχετισμός αυτός δε ενισχύεται με δεδομένη και την αντίστοιχη νοηματική συγγένεια: σε αμφότερα τα κομμάτια εκφράζεται η ψυχική ανάταση του αντίστοιχου ήρωα ως συνέπεια της αγαπητικής του σχέσης (Kalmus, σελ. 176, μ. 4 – σελ. 177, μ. 1).

Αλλά και η ακλόνητη πίστη του ήρωα στην υπεροχή της αγάπης έναντι του θανάτου, εκφραζομένη σε μια ενδεχόμενη συνεύρεσή του με την αγαπημένη του στον *ουρανό*, δεν τυγχάνει υποδεέστερης επεξεργασίας και προβολής. Καθώς οι σχετικοί στίχοι αντιστοιχούν στα τμήματα a^3 και a^4 του παραπάνω σχήματος, χρήσιμο αναδεικνύεται το στοιχείο της *παραλλαγής* της αρχικής μουσικής φράσης του κομματιού. Είναι χαρακτηριστικό το ότι η παραλλαγή αυτή λαμβάνει χώρα στο δεύτερο μέτρο της κάθε επανάληψης, αφορά δε σε μια ανιούσα μελωδική κίνηση που κάθε φορά εγγίζει όλο και έναν υψηλότερο φθόγγο – Σολ^3 δίεση την πρώτη φορά, Λα^3 την επομένη. Με το 1^{ο} μέτρο της φράσης παντελώς ανεπηρέαστο, και με τα 2^{ο} και 4^{ο} τροποποιημένα αλλά με τον ίδιο τρόπο για αμφότερες τις επαναλήψεις, θεωρούμε πως σημείο αιχμής της κάθε παραλλαγής καθίσταται ο αντίστοιχος υψηλότερος φθόγγος της φράσης, που μάλιστα στην δεύτερη ξεχωρίζει περαιτέρω φερόμενος από συγχορδία 7^{ης} ελαττωμένης (Kalmus, σελ. 178, μ. 1, σελ. 181, μ. 1). Η υπογράμμιση της αντίστοιχης με τους παραπάνω φθόγγους λέξης μέσα από την παραπάνω επεξεργασία θεωρούμε ότι δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία, πως η *χαραυγή* (*l' aurora*) της *αιώνιας μέρας* αποτελεί και το κεντρικό θέμα της όλης επεξεργασίας.

4.6.4. *I MASNADIERI*

Atto Primo. Duettino Amalia e Massimiliano.
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702. http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Το τέλος της επίγειας ζωής της εύχεται με ακόμη περισσότερο κατηγορηματικό τρόπο και η Amalia, μνηστή του επαναστάτη Carlo Moor, στον σύντομο διάλογό της με τον πατέρα του αγαπημένου της, που λαμβάνει χώρα αμέσως έπειτα από την καβατίνα της στην Α΄ Πράξη της συγκεκριμένης όπερας . Σύμφωνα με το κείμενο του λιμπρέττου, ο Massimiliano Moor, «γνωρίζοντας υποσυνείδητα ότι ο Carlo υποφέρει μεγάλη δυστυχία και ότι είναι ο Francesco εκείνος που τον κρατεί απομονωμένο από τον μεγαλύτερο γιο του» […], αλλά και «έχοντας πλήρη επίγνωση πως έχει καταστρέψει όλες τις νεανικές ελπίδες της Αμαλίας, την ικετεύει να μην τον μισήσει γι' αυτό». Όμως εκείνη, σπεύδει να τον διαβεβαιώσει πως «δεν θα μπορούσε ποτέ να τον μισήσει»[3132], ενώ «απαντώντας» στο παράπονο του Κόμη για την απουσία του Carlo κατά την ύστατη ώρα του θανάτου του, η ηρωίδα απαξιώνει ευθέως τη βιολογική της υπόσταση, θεωρώντας κάθε τι το επίγειο ως πηγή πόνου και θλίψης. Αντίθετα, προσβλέπει με ελπίδα στην μετάβασή της στην αιωνιότητα, την οποία όμως θεωρεί αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την αέναη παρουσία του αγαπημένου της, καθώς και με την ατελεύτητη συνύπαρξή της με αυτόν:

E per sempre a Carlo unita

[3132] Lewsey, ό.π., σελ. 316.

spaziar l' eternità.

Το παραπάνω καταληκτικό δίστιχο του μέρους της Amalia στο *duettino*, αν και δεν περιέχουν όρους αμιγώς *θρησκευτικούς*, αναλόγους εκείνων της προηγηθείσης καβατίνας της, εμμέσως πλην σαφώς δίδουν την αίσθηση μιας βαθειάς, ουσιαστικής θρησκευτικής πίστης, εκφραζομένης με την ελπίδα και την προσδοκία της υπέρβασης του θανάτου μέσα από την αγαπητική σχέση. Λέξεις και έννοιες των παραπάνω στίχων ανακαλούν ευθέως το τελευταίο δίστιχο από την καμπαλέττα της Alzira στη Α΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας («e seco unirmi vivere / vita d' eterno amor»)˙ όπως δε και το όλο περιεχόμενο του παρόντος διαλόγου, συσχετίζονται εμφανώς με τμήμα των όσων η Amalia φέρεται να λέγει προς τον Moor στη 2η Σκηνή της Β΄ Πράξης στο αντίστοιχο έργο του Schiller: «vielleicht träumt man auch im Grabe noch fort – ein langer, ewiger unendlicher Traum von Karln, bis man *die Glocke der Auferstehung* läutet – [...] und von itzt an *in seinen Armen auf ewig*» (*Die Räuber*, 2. Akt, 2. Szene).

Θεωρούμε πως μέσα από τη μουσική του μικρού αυτού μέρους, του οποίου η φωνητική γραφή χαρακτηρίζεται από τον Osborne ως «ειλικρινής και άμεση»[3133], η απόδοση της ψυχολογίας της απελπισμένης ηρωίδας πραγματοποιείται με περισσότερο παραστατικό τρόπο σε σχέση με την προηγηθείσα καβατίνα. Αναμφισβήτητα η παρουσία του γέροντα Moor διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο: συγκρίνοντας τα λόγια του με αυτά της Amalia διαπιστώνουμε τόσο τη διαφορετική στάση των δυο προσώπων απέναντι στο γεγονός του θανάτου, όσο – και κυρίως – τον καταλυτικό ρόλος της δύναμης της ερωτικής σχέσης για την υπέρβασή του.

Αμφότερα τα πρόσωπα διακατέχονται από ένα βαθύ αίσθημα απαξίωσης απέναντι στην επίγεια ύπαρξή τους. Κοινή αιτία γι' αυτό, η απουσία του αγαπημένου προσώπου. Συνεπακόλουθα κοινή είναι και η *τονική αφετηρία* (Ρε ελάσσων) για το μέρος εκάστου. Ενώπιον του επερχόμενου *τέλους* ωστόσο, τα συναισθήματα των δύο ηρώων διαφέρουν αισθητά: για τον απεγνωσμένο πατέρα το κατέβασμα στον τάφο σημαίνει το οριστικό τέλος της ύπαρξής του. Η παρουσία του Carlo θα μπορούσε απλά να απαλύνει τις τελευταίες στιγμές πριν το αναπόφευκτο αυτό *τέλος*.

Σε αντίθεση με τον απεγνωσμένο πατέρα, η Amalia επεύχεται η ίδια για τον εαυτό της τον ερχομό του θανάτου, θεωρώντας πως η απουσία του αγαπημένου προσώπου καθιστά την επίγεια παρουσία της άκρως επώδυνη. Η διαφορά στη μελωδική και ρυθμική επεξεργασία των τεσσάρων πρώτων μέτρων του μέρους της σε σχέση με εκείνη των προηγηθέντων 12 μέτρων του Moor δίδει και την πρώτη εντύπωση της διαφορετικής ψυχολογίας ανάμεσα στα δυο πρόσωπα. Στην «τυπικά Βερντιανή μελωδική γραμμή για μπάσσο, με μικρά διαστήματα και πλατειά κίνηση»[3134], ως την πλέον κατάλληλη να αποδώσει το πορτραίτο του ευρισκομένου ένα βήμα πριν το θάνατο γέροντα, αντιπαρατίθεται μια μελωδική γραμμή με κύριο χαρακτηριστικό ήδη από τα πρώτα της μέτρα μιαν αδιάκοπη μελωδική ροή, εκφράζοντας αντίστοιχα τον ηρωισμό της ερωτευμένης νέας που αναζητεί το θάνατο απλά και μόνο γιατί η παρουσία του εραστή είναι αυτή που δίδει νόημα στην ύπαρξή της. Ο πόνος της ηρωίδας δεν λανθάνει της προσοχής του συνθέτη: ο συνεχής αντιχρονισμός της ορχήστρας στον διπλασιασμό της φωνής της, κάνει το τραγούδι της να ακούγεται όμοια με *λυγμό* (εξ ου προφανώς και η επισήμανση *con dolore*). Ο πόνος αυτός όμως βρίσκει διέξοδο στην (θρησκευτική) πίστη της ηρωίδας σε μια ζωή πέρα από τον θάνατο, πεμπτουσία της οποίας θεωρείται η ερωτική συνύπαρξη.

[3133] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 173.
[3134] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 325.

Η σημασία την οποία δίδει ο συνθέτης στους παραπάνω δυο στίχους, όπου και εκφράζεται αυτή η προσδοκία της ηρωίδας, φαίνεται τόσο από την διάρκεια της μουσικής επεξεργασίας που αναλογεί σ' αυτούς – όση ακριβώς για τους προηγουμένους έξι – όσο και από το περιεχόμενο αυτής. Η πρωταρχική σημασία της συγχορδίας της Δεσπόζουσας, καθώς και της πτώσης σε αυτήν για την έκφραση συναισθημάτων όπως η αγωνία, η προσδοκία αλλά και η ελπίδα, αποτελεί εν προκειμένω σημείο αναφοράς της αρμονικής επεξεργασίας: η προοπτική της αιωνιότητας ως ερωτικής συνύπαρξης και η προσδοκία της λύτρωσης που αρχίζει να βιώνει η ηρωίδα, αποδίδονται στη μουσική με την εγκατάλειψη της απλής εναλλαγής των συγχορδιών της Τονικής και της VII βαθμίδας με 7η των τεσσάρων πρώτων μέτρων και με σταδιακή μεταβολή του τονικού κέντρου προς την περιοχή της Δεσπόζουσας (Ricordi, σελ. 47, μ. 6 – σελ. 48, μ. 6).

Η *πίστη* της Amalia είναι εκείνη που τελικά υπερισχύει: όπως λίγο πριν η ελπίδα μετέβαλε τον πόνο και τη θλίψη σε προσμονή, η βεβαιότητα για μια τελική λύτρωση αναπαύει και γαληνεύει την ψυχή της. Η επικράτηση της Μείζονος Τονικής ταυτόχρονα με την επανάληψη του διστίχου απηχεί τα παραπάνω ευχάριστα συναισθήματα με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο (Ricordi, σελ. 48, μ. 7 – σελ. 50).

Atto Terzo. Duetto Amalia e Carlo. (Allegro Brillante)
G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702. http://imslp.org/wiki/File:PMLP60867-I_Masnadieri.pdf.

Η προσδοκία αυτή μιας *επουράνιας ζωής* και η ελπίδα της *δικαίωσης* σ' αυτήν της αγάπης μεταξύ τους, είναι που απαλύνει τον πόνο και διώχνει τις θλίψεις τόσο της Amalia όσο και του Carlo στο τέλος της μοναδικής στην όπερα ερωτικής σκηνής ανάμεσά τους. Εκείνο που ωθεί τους δυο εραστές να «μεταθέσουν στον ουρανό» την προοπτική της απρόσκοπτης ερωτικής τους συνύπαρξης είναι τα ανυπέρβλητα εμπόδια που ορθώνονται ανάμεσά τους στην παρούσα ζωή: για την Amalia, η παρατεινόμενη προσβολή της ηθικής της υπόστασης, αλλά και της ζωής της γενικότερα από τον Francesco, που μόλις πριν λίγο της φανέρωσε με τον πλέον απαίσιο τρόπο τις «ερωτικές» του βλέψεις γι' αυτήν˙ για τον Carlo, οι ατυχείς όσο και αδιέξοδες επιλογές του. Πέρα όμως από κάθε περιορισμό μιας οιασδήποτε φορμαλιστικής ηθικής αξιολόγησης, οι δυο ήρωες φέρονται εν προκειμένω ως δύο *κοπιώντες και πεφορτισμένοι*, που έχουν εναποθέσει την κάθε τους ελπίδα στον Θεό[3135]. Υπό την έποψη αυτή η *stretta*[3136] του παρόντος ντουέττου ανακαλεί ευθέως το Finale Terzo των *Λομβαρδών*, όπου τα γεμάτα από πίστη και ελπίδα λόγια του ερημίτη Pagano απάλυναν τον πόνο τόσο του ημιθανούς Oronte, όσο και της απαρηγόρητης συντρόφου του.

Κύριος εκφραστής της ελπίδας όσο και της προσδοκίας αυτής αναδεικνύεται εν προκειμένω η Amalia, η οποία, ήδη από την αρχή της συνάντησής της με τον Carlo είχε θεωρήσει αυτήν *ως έργο του Θεού* – «Dio mi ti guida!» – ενώ τώρα, λίγο πριν τον χωρισμό τους, διακηρύττει με παρρησία την πίστη της για την παντοτεινή, σε γη και ουρανό, συνύπαρξή τους:

Con te nella vita,

poi nel cielo!

[3135] «*Δεύτε προς με πάντες οι κοπιώντες και πεφορτισμένοι, καγώ αναπάυσω υμάς*» (Ματθ. 11, 27).

[3136] Ο χαρακτηρισμός του J. Budden (*The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ 331).

Οι εκφράσεις μέσα από τις οποίες οι δύο νέοι οραματίζονται τον επουράνιο θρίαμβο της αγάπης τους στο πρώτο τετράστιχο της εν λόγω τελικής ενότητας του ντουέττου προδίδουν εμμέσως πλην σαφώς την πίστη τους στην υπέρβαση του θανάτου μέσα από μια αυθεντική ερωτική συνύπαρξη: ο «βιολογικός» θάνατος δεν είναι παρά η «έξοδος» από την παρούσα επώδυνη πραγματικότητα, ενώ η αιωνιότητα αποκτά γι' αυτούς νόημα μόνο ως η *ολοκλήρωση* της ερωτικής τους σχέσης. Από άποψη νοηματικού περιεχομένου οι εν λόγω στίχοι θυμίζουν και πάλι εκείνους της καβατίνας της Alzira, καθώς, εκτός από τον ουρανό, σε αμφότερες τις περιπτώσεις κυριαρχεί η ιδέα του *φωτός*, και μάλιστα με τη μορφή ενός *λαμπρού αστεριού*:

Lassù risplendere
più lieta e bella
vedrem la stella
del nostro amor.

Η ελπίδα και προσδοκία των δυο ερωτευμένων συγκεκριμενοποιείται στο δεύτερο τετράστιχο, με την άμεση αναφορά τους στο Θεό και στη δικαιοκρισία Του. Η αέναη ερωτική τους συνύπαρξή στη *βασιλεία των ουρανών* τοποθετείται τώρα παράλληλα με τη συμμετοχή τους σε μια κοινωνία *δικαιωμένων* και *ευλογημένων*. Η ομοιότητα των εν λόγω στίχων με εκείνους του Λομβαρδού ερημίτη είναι ενδιαφέρουσα:

I LOMBARDI (Eremita)	I MASNADIERI (Amalia e Carlo)
Se qui l' amor di pianto	*Lassù fra l' anime*
Ebbe mercè soltanto	*beate in Dio*
Sperate! *un di fra gli angeli*	*berrem l' oblio*
Di gioia avrà mercè!	*d' ogni dolor*.[3137]

Σε αντίθεση όμως με το προαναφερθέν *Trio* της τέταρτης κατά σειρά όπερας του συνθέτη, όπου η ξεχωριστή μελωδική γραμμή εκάστου των τριών προσώπων, αλλά και η αρμονική επεξεργασία σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση προσδίδουν στη Σκηνή περίοπτη θέση μέσα στο έργο, εν προκειμένω ο συνθέτης αρκείται «σε μιαν εξ ολοκλήρου συμβατική stretta»[3138], η οποία, κατά τον A. Basevi, «διέπεται από τον παλαιό κανόνα της τριπλής επανάληψης»[3139], με κύριο χαρακτηριστικό τις αυξημένες δεξιοτεχνικές απαιτήσεις. Αναμφίβολα το πρόσωπο της Jenny Lind θα διεδραμάτισε αποφασιστικό ρόλο γι' αυτό, καθώς οι συνεχείς τριλλισμοί θα αποτέλεσαν άλλη μια ευκαιρία για την ανάδειξη των φωνητικών της δεξιοτήτων[3140]. Παρά την παραπάνω

[3137] Μολονότι στο συγκεκριμένο ντουέττο ο λιμπρεττίστας «αφίσταται ριζικά από το έργο του Schiller» (αυτόθι, σελ.329), υπό μιαν έποψη τα λόγια αυτά της Amalia απηχούν εκείνα με τα οποία η ηρωίδα προσπαθεί να απαλύνει τον πόνο του «αγνώστου επισκέπτη» για την ερωμένη του, θυμίζοντας σ' αυτόν την αποκατάσταση των θλιμμένων στον ουρανό: «…sie wird *im Himmel belohnt*. Sagt man nicht, es gebe eine bessere Welt, wo die Traurigen sich freuen, und die Liebenden sich wiedererkennen?» (*Die Räuber,* 4. Akt, 4. Szene).
[3138] J.Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ .331.
[3139] Ό.π., σελ. 107.
[3140] J.Budden, ό.π. *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ .331. Βλ. και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 107.

αναφορά του ο Basevi ωστόσο, χαρακτηρίζει το *θέμα* του allegro ως «σπινθηροβόλο και εντυπωσιακό»[3141] (Ricordi, σελ. 137-141).

4.6.5. *IL CORSARO*

Atto Terzo. Terzetto Finale: Gulnara, Medora e Corrado (Andante)
Ricordi 53714, http://imslp.org/wiki/File:PMLP68946-corsaro.pdf.

Η σύλληψη και η αιχμαλωσία του Corrado και των κουρσάρων συντρόφων του από τον Seid Πασσά έπειτα από την ατυχή έκβαση που είχε η επίθεση στο παλάτι του, σηματοδοτεί και την αρχή του τέλους αυτής της ιδιαίτερα σύντομης όπερας του Verdi. Ο επικείμενος θάνατος του Corrado ωστόσο, προκαλεί τη συγκίνση της Gulnara, ευνοουμένης στο χαρέμι του Seid, η οποία, έχοντας δολοφονήσει τον Πασσά, «ελευθερώνει τον Corrado και τον παρακαλεί να την πάρει μαζί της στο νησί του. Επιστρέφοντας όμως ο Corrado, βρίσκει ότι η αληθινή του αγάπη, η Medora, πιστεύοντάς τον για νεκρό, έχει δηλητηριαστεί»[3142]. Η τραγική ερωμένη του Κουρσάρου «μόλις που καταφέρνει να επιζήσει, για να μάθει την αληθινή ιστορία της Gulnara και του Corrado, την οποία, με μιαν οξυδέρκεια σπάνια για τη ρομαντική όπερα, πράγματι πιστεύει. Τελικά όμως, πεθαίνει, ενώ ο Corrado, τρελλός από πόνο, πηδά στη θάλασσα»[3143].

Η τραγική αυτή κατάληξη της όπερας αποτελεί άλλη μια ευκαιρία ανάδειξης της ακατανίκητης δύναμης της αγάπης, ακόμη και μπροστά στον ίδιο το θάνατο. Για άλλη μια φορά καταδεικνύεται η υπέρβαση του θανάτου μέσα από μια αυθεντική αγαπητική σχέση, ενώ την ίδια στιγμή προσδίδεται στην αγάπη και ένας πανανθρώπινος χαρακτήρας, πέρα από προσωπικές ή άλλες διαφορές. Πρωτεργάτης της εν λόγω ανάδειξης στο κείμενο του λιμπρέττου, ο Piave: Όπως επισημαίνει και ο J. Budden, στο έργο του Byron «η Gulnara πεθαίνει στο πλοίο που μεταφέρει αυτήν και τον Corrado στο νησί των Κουρσάρων, ενώ την ίδια στιγμή η Medora είναι ήδη νεκρή»[3144]. Αντίθετα ο λιμπρεττίστας ολοκληρώνει το κείμενό του με τους τρεις ήρωες να συναντώνται στο κατώφλι του θανάτου και να *καθαίρονται* μέσα από ένα ερωτικό παραλήρημα.

Κατά τον D. Kimbell, ο χειρισμός αυτός του λιμπρεττίστα προσφέρει ένα πολύ καλό δείγμα «του ενστίκτου του Piave στο να ομαλοποιεί το Βυρωνικό κείμενο». Κατά τον μελετητή, η τελική Σκηνή της όπερας είναι δομημένη «από δύο ξεχωριστά μέρη του ποιήματος του Byron: την αρχή του Τρίτου Άσματος (Canto III), όπου οι διασωθέντες κουρσάροι αναφέρουν στη Medora την αποτυχία της αποστολής τους και την αιχμαλωσία του Conrad, και το τέλος του ιδίου Άσματος, όπου ο Conrad επιστρέφει στο νησί και βρίσκει τη Medora νεκρή». Σύμφωνα με τον Kimbell, «το κρίσιμο και (για τον Piave) παντελώς απαράδεκτο στοιχείο αναφορικά με την κατάληξη του Byron είναι η αινιγματικότητά του, οι απογοητεύσεις και οι αβεβαιότητες στις οποίες αρνείται να δώσει λύση. Η Medora πεθαίνει πριν επιστρέψει ο Conrad. Δεν είναι σαφές το γιατί, αλλά, υποθέτει κάποιος, από το σοκ και τη θλίψη. […]. Το τι συνέβη στη Gulnara είναι ακόμη λιγότερο σαφές. Από τότε που της δόθηκε το φιλί της συμφιλίωσης από τον Conrad και της επετράπη ν' αποπλεύσει μαζί του για το νησί των κουρσάρων, δεν αναφέρεται ξανά». Τέλος, «επίσης και ο Conrad απλά

[3141] Ό.π., σελ. 107.
[3142] R. Hardcastle, ό.π., σελ. 67.
[3143] Toye, ό.π., σελ. 283.
[3144] *The Operas*…Vol. 1, ό.π., σελ. 385.

εξαφανίζεται μυστηριωδώς: “Nor trace, nor tidings of his doomdeclare Where lives his grief or perish’ d his despair.”»[3145].

Όπως εύστοχα επισημαίνει ο παραπάνω μελετητής, «νεκροί και εξαφανισμένοι πρωταγωνιστές προσφέρουν άριστο υλικό για τον ποιητή, παρέχοντας άπειρες ευκαιρίες για πάθος και υποβλητικές θεωρήσεις», όμως ελάχιστα ωφελούν τον δραματουργό […]. Σε κάθε περίπτωση είναι εμφανές πως δεν είναι στη φύση της Ιταλικής όπερας να ολοκληρώνεται με την αναφορά του Byron για απομόνωση και για αβεβαιότητα. Κάθε σχέση πρέπει να οδηγείται σε μια ρητή, ξεκάθαρη ολοκλήρωση»[3146].

Στο κείμενο του Piave η Medora αφήνει την τελευταία της πνοή στη αγκαλιά του αγαπημένου της:

mi sia conforto al meno

sopra l’ amato seno

quest’ alma esalar.

Όμως η παρουσία του Corrado δίπλα της την ύστατη στιγμή βοηθάει την ηρωίδα να βιώσει τον θάνατο ως το *πέρασμα προς την αιωνιότητα*. Έκφανση αυτού της του βιώματος, η αίσθηση ότι βρίσκεται στον ουρανό, προσεγγίζοντας το Θεό – μολονότι στην πραγματικότητα βρίσκεται ακόμη στη γη. Περαιτέρω δεν πρόκειται για μια κατάσταση αφηρημένη και αόριστη, αλλά για το αποκορύφωμα της ευτυχίας της ως έκφραση της αγάπης της για τον Corrado. Η *αιωνιότητα*, η ζωή στον *ουρανό* αποκτά νόημα με τη σκέψη της δυνατότητας προσευχής για τον αγαπημένο της *άμεσα*, καθώς θα βρίσκεται πλέον ενώπιον του Θεού:

In cielo innanzi a Dio

*volo … per te … per te a pregar***.**

Η αγάπη ωστόσο και η ολοκληρωτική προσφορά στο αγαπημένο πρόσωπο λειτουργεί λυτρωτικά και απαλλάσσει από το θάνατο χωρίς τους περιορισμούς που τίθενται από συμβατικούς κανόνες ηθικής: η παρουσία της Gulnara στο δράμα και η αγάπη της για τον ήρωα αποτελεί *σκάνδαλο* στα πλαίσια μιας στενώς νοουμένης ηθικής αντίληψης. Η από κοινού αγάπη της με την Medora ωστόσο για το πρόσωπο του Corrado, αντί να τη φέρει σε αντίθεση με την ψυχορραγούσα ηρωίδα, την ενώνει ακόμη περισσότερο μ’ αυτήν. Ο επερχόμενος θάνατος της Medora και η επικείμενη *άνοδός της στα ουράνια* αποτελεί ως εκ τούτου και τη μοναδική πηγή ελπίδας στην ύστατη στιγμή για την Gulnara, ενώ την ωθεί να ζητήσει την προσευχή της και γι’ αυτήν. Τα λόγια της είναι λόγια μετανοίας, ολοκληρωτικής άφεσης στα χέρια του Θεού, ενώ μέσα σ’ αυτά υπεμφαίνει και μια κρυφή ελπίδα για συγχώρεση, αφού ό,τι έπραξε, το έπραξε από αγάπη και μόνο:

Reca nel ciel le lagrime

del pentimento mio

pietà, perdon da Dio

[3145] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 508.
[3146] Αυτόθι.

tu mi saprai pregar!

Εκείνος που αποτυγχάνει να *καθαρθεί* μέσα από τη λυτρωτική δύναμη της αγάπης είναι ο Corrado, ο οποίος μέσα σ' ένα παραλήρημα αγάπης και πόνου μαζί, στέκεται για άλλη μια φορά με δέος απέναντι στο *αίνιγμα* της ζωής και του θανάτου. Κατανοώντας τη διάσωσή του από τον βέβαιο θάνατο από τα χέρια του Seid ως ένα *σχέδιο της θείας οικονομίας*, ώστε να βρεθεί για άλλη μια φορά κοντά στην αγαπημένη του, την ίδια στιγμή αδυνατεί να «ερμηνεύσει» το *γιατί* της φυγής της από κοντά του. Τα τελευταία λόγια του Corrado λίγο πριν αφεθεί στη δίνη των κυμάτων, δείχνουν για άλλη μια φορά την τραγικότητα της ύπαρξής του:

Se a te serbommi un Dio

perchè, ah perchè mi vuol lasciar?

Οι τελευταίες στιγμές της Medora, κυρίως όμως η στροφή της σκέψης τόσο αυτής, όσο και όλων των παρισταμένων προς τον Θεό, αποτελούν ανάλογα τις πτυχές του δράματος τις οποίες ο συνθέτης προβάλλει με τη μουσική του στο *Andante* του παρόντος συνόλου. Το συγκεκριμένο μέρος, κατά τον W. A. Herrmann μοναδικό καταληκτικό Trio στις όπερες του συνθέτη όπου το τρίτο πρόσωπο είναι επίσης γυναίκα, «η αντίζηλος της ηρωίδας»[3147], εκτιμά ιδιαίτερα ο A. Basevi, θεωρώντας μάλιστα πως χάριν αυτού κυρίως «το τελικό *terzetto* αποτελεί χωρίς αμφιβολία το πλέον αξιέπαινο κομμάτι στην όπερα». Κατά τον μελετητή, «σ' αυτό βρίσκουμε εκείνη την μεγαλοπρεπή τεχνοτροπία του Verdi η οποία, όταν συνδυάζεται, όπως στην παρούσα περίπτωση, με μιαν ενδιαφέρουσα κατάσταση, δημιουργεί έντονη εντύπωση»[3148]. Σύμφωνα με τον Osborne εξάλλου, πρόκειται για τον «πλέον απλούστερο και εντυπωσιακό» Verdi, με το παρόν «μεγαλοπρεπές τρίο» να ομοιάζει μ' εκείνο «στην τελευταία πράξη του *Il trovatore*»[3149].

Η αρχική μελωδική φράση της ηρωίδας, αποτελώντας και το βασικό θέμα στο πρελούντιο[3150], παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες, τόσο ως προς τον ρυθμό και την αρχή της μελωδικής κίνησης, όσο και ως προς το συνοδευτικό σχήμα από την ορχήστρα, με την αντίστοιχη εισαγωγική φράση του Oronte στο Finale Terzo των *Λομβαρδών* (Ricordi, σελ. 182, μ. 1-8. Βλ. και άνωθι, σελ. 785). Αντίστοιχα, η «απάντηση» του Corrado ανακαλεί εκείνη της Giselda στο παραπάνω σύνολο, κυρίως ως προς το συνοδευτικό σχήμα των εξαήχων. Παράλληλα, η ανάλογη με του νεοφώτιστου πρίγκιπα κατάσταση της Medora και οι παραπάνω ομοιότητες στη μουσική των δυο συνόλων δημιουργούν και εν προκειμένω ανάλογους συνειρμούς, προϊδεάζοντας για την αποστολή της ηρωίδας ως *προπομπού* στους ουρανούς, για να «προετοιμάσει» με την προσευχή της την εκεί μελλοντική συνύπαρξη με τον αγαπημένο της. Η ανάπαυση και η αγαλλίαση που προξενεί σ' αυτήν η παραπάνω σκέψη απηχούνται με τον πραγματικά ξεχωριστό τρόπο απόδοσης των σχετικών στίχων: την επικράτηση *ελασσόνων* τονικών περιοχών ενόσω η άτυχη ερωμένη διαισθάνεται το τέλος να την πλησιάζει, διαδέχεται η Δεσπόζουσα με 7η της αρχικής τονικότητας, παιγμένη από ένα διακριτικό ορχηστρικό tutti, δημιουργώντας (με την ποιότητά της ως *μείζονος*) αίσθημα αισιοδοξίας και σιγουριάς (Ricordi, σελ. 182, μ. 8).

[3147] Ό.π., σελ. 221.
[3148] Ό.π., σελ. 125.
[3149] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 186.
[3150] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 386. Βλ. και R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 118

Αλλά και η ίδια η ηρωίδα παρουσιάζεται ενδυναμουμένη στη σκέψη της προσευχής της για τον αγαπημένο της: υπερβαίνοντας εαυτήν, αποδίδει τους παραπάνω στίχους τραγουδώντας *f*, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό αντίθεση με τις προηγούμενες φράσεις, όπου το *pp* απέδιδε, παράλληλα με τα *ελάσσονα* αρμονικά ηχοχρώματα, την εικόνα της ως ψυχορραγούσης.

Οι ικεσίες της μετανιωμένης Gulnara, που επιθυμεί διακαώς τις προσευχές της Medora για τη σωτηρία της, αρχικά δεν καταλαμβάνουν από μουσική άποψη περίοπτη θέση, ενώ στη συνέχεια η κατά διαστήματα 6ης συνεχής μελωδική της κίνηση παράλληλα με εκείνην του Corrado, την εμποδίζουν να ξεχωρίσει. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και κατά την πορεία προς την πτώση, όπου η φωνή της εν λόγω ηρωίδας, που απεγνωσμένα αναζητεί το έλεος και τη συγχώρεση του Θεού – *pietà, perdon di Dio / tu mi saprai pregar* – διακρίνεται σαφώς. Αυτό επιτυγχάνεται κατά βάσιν χάρη στις επαναλαμβανόμενες συγκοπές με το 1ο όγδοο κάθε τριήχου, μια *ιδέα* «από την οποία επωφελήθηκε ο ίδιος ο Verdi στο ντουέττο ανάμεσα στη σοπράνο και στον βαρύτονο στη Β΄ Πραξη του *Rigoletto*»[3151]. Πέραν τούτου ο συνθέτης χρησιμοποιεί εν προκειμένω για το μέρος της Gulnara ουσιαστικά το ίδιο μοτίβο όπως και για τη Medora στο αμέσως προηγούμενο μέτρο, καθώς οι εδώ συγκοπές οι δημιουργούν το ίδιο αποτέλεσμα με τους αντιχρονισμούς του *θρήνου* της ηρωίδας που αργοπεθαίνει, αλλά με αντίθετη (ανιούσα) κίνηση. Χάρη στην παραπάνω περίτεχνη επεξεργασία, η απόδοση του ασίγαστου πόθου, της δίψας της ηρωίδας για εξιλέωση καθίσταται δεόντως πειστική (Ricordi, σελ. 185, μ. 3-4, σελ. 187, μ. 3-4).

Ταυτόχρονα η κατιούσα χρωματική κίνηση της γραμμής της Medora, που για άλλη μια φορά υπόσχεται τις προσευχές της στον ουρανό, υπεμφαίνει και πάλι το επερχόμενο τέλος, ενώ η απορία του Corrado μπροστά στο εξελισσόμενο δράμα δείχνεται με ένα ξαφνικό «τίναγμα» της γραμμής του κατά μια αυξημένη 5η, και μάλιστα μέσα στη λέξη *Dio* (σελ. 185, μ. 3-4, σελ. 187, μ. 3-4). Το πλέον αξιοσημείωτο, ωστόσο, σε σχέση με την παραπάνω μουσική απόδοση θεωρούμε ότι είναι το πώς αποδίδεται η αναφορά και των τριών προσώπων στο *όνομα* του Θεού: χάρη στην μελωδική ευχέρεια και αρμονική ευρηματικότητα του συνθέτη, η λέξη *Dio*, καθώς ακούγεται στο ίδιο μέτρο και από τους τρεις σολίστ, δίδει την αίσθηση ενός *απόηχου*, λόγω των διαφορετικών ρυθμικών σχημάτων ενός εκάστου αλλά και της «σκοτεινής», λόγω των συχνών διαφωνιών αρμονίας, στα πλαίσια μιας αλυσσίδας.

Ακόμη πιο εκφραστική η πραγματοποιούμενη πτώση: η αρμονική διαφάνεια που αποκαθίσταται με το πτωτικό 6/4 οδηγείται οδηγείται ομαλά προς κορύφωση στη Δεσπόζουσα με 9η (Ricordi, σελ. 186, μ. 1-2, σελ. 188, μ. 1-2). Η θρησκευτική, κατανυκτική ατμόσφαιρα ωστόσο ουδόλως διαταράσσεται, καθώς από τους τρεις σολίστ, παρά το *crescendo*, ζητείται *p*. Ανάλογης σημασίας και άφιξη στον ψηλότερο φθόγγο με συνεχή βηματική κίνηση, αλλά και οι συμμετρικές αποστάσεις των φωνών μεταξύ τους στην παραπάνω διάφωνη συγχορδία.

4.6.6. *LUISA MILLER*

Atto Primo. Introduzione – Terzetto
Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42310.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP87218-verdiluciamillerricordivocalscore.pdf

Η ανεμπόδιστη ερωτική συνύπαρξη της Luisa με τον Rodolfo όπως παρουσιάζεται στην αρχή του έργου, δίνει τη δυνατότητα στους δύο νέους να ζουν τον έρωτά τους

[3151] A. Basevi, ό.π., σελ. 125. Βλ. και Toye, ό.π., σελ. 284.

απαλλαγμένοι από κάθε ανησυχία ή φόβο: νιώθοντας ο ένας την παρουσία του άλλου, δεν αισθάνονται την ανάγκη να οραματίζονται τη μελλοντική ολοκλήρωση τους σχέσης του (*Oronte*)˙ πολύ περισσότερο κανείς τους δεν «βλέπει» αυτήν να ολοκληρώνεται σ' έναν άλλο κόσμο, «πέραν του τάφου» (*Alzira, Amalia*). Κατά πρώτο και κύριο λόγο, για το ερωτευμένο ζευγάρι της παρούσης όπερας η αγαπητική τους σχέση βιώνεται στο παρόν˙ η πληρότητα δε από αυτήν είναι τέτοια, ώστε αμέσως μετά την εμφάνιση του Rodolfo στη σκηνή να σπεύδουν από κοινού να καταστήσουν κοινωνούς της χαράς τους όλους όσους βρίσκονται κοντά τους τη χαρμόσυνη ημέρα των γενεθλίων της Luisa, «στο terzetto με το οποίο ολοκληρώνεται η εισαγωγή»[3152].

Όμως παρόμοια με τους ήρωες-εραστές των προηγουμένων ενοτήτων, η αυθεντική ερωτική συνύπαρξη των δύο νέων δημιουργεί και την προοπτική μιας υπέρβασης μέσα από αυτήν του θανάτου˙ καθώς δε η συνύπαρξη αυτή, βιουμένη στο παρόν, καθιστά τους μετέχοντες αυτής δυνατούς, πλήρεις ελπίδας, η εν λόγω υπέρβαση προσδοκάται και εκφράζεται μέσα από εικόνες και όρους που μαρτυρούν ενθουσιασμό, αλλά και βαθειά πίστη στον Θεό. Τόσο η Luisa όσο και ο Rodolfo, τους οποίους ο λιμπρετίστας θέλει να τραγουδούν το αυτό οκτάστιχο στην αρχή του παρόντος *τερτσέττου*, αδυνατούν να αποδώσουν με κοινές λέξεις την αγάπη μεταξύ τους˙ με χαρακτηριστική ευκολία όμως εκφράζουν, μέσα από μια εικόνα χαρακτηριστικών αντιθέσεων, την πίστη τους για την υπεροχή αυτής τους της αγάπης έναντι του θανάτου:

T' amo d' amor ch' esprimere

mal tenterebbe il detto!

Il gel di morte spegnere

non può sì ardente affetto.

Η βεβαιότητα της υπέρβασης του θανάτου μέσα από την ερωτική τους σχέση είναι αυτή που οδηγεί τους δύο νέους στον Θεό, τον Οποίο και αναγνωρίζουν ως θεμελιωτή αυτής. Η αναφορά τους προς Αυτόν δεν πραγματοποιείται μέσα από καθιερωμένα σχήματα, τυποποιημένες θρησκευτικές εκφράσεις, αλλά μέσα από την αγάπη που τους ενώνει:

ha i nostri cori un Dio

di nodo eterno avvinti.

Οι παραπάνω στίχοι απηχούν τα όσα φέρεται να εκφράζει η *Luisa* προς τους γονείς της, προφανώς με περισσότερο άμεσο τρόπο, αναφερομένη στον *αναγωγικό* χαρακτήρα της αγάπης της για τον *Ferdinand* στην 3η Σκηνή της Α΄ Πράξης στο έργο του Schiller: «Ich wußte von keinem Gott mehr, und doch hatt ich nie so geliebt»[3153]

Έχοντας εκφράσει την πίστη τους στο Θεό οι δύο ήρωες επανέρχονται στην υπέρβαση του θανάτου, διακηρύσσοντας την πίστη τους σ' αυτήν με ακόμη περισσότερο κατηγορηματικό τρόπο. Οι δύο τελευταίοι στίχοι της δεύτερης στροφής του αντίστοιχου ποιητικού κειμένου ουσιαστικά συμπληρώνουν τους αντίστοιχους της πρώτης, καθώς αναδεικνύουν τη νίκη της ζωής πάνω στο θάνατο, πάντα μέσα από την αγάπη. Περαιτέρω η συνέχεια της ύπαρξης της ψυχής στον *ουρανό* δεν θεωρείται ως

[3152] J. Budden, *The Operas*… Vol. 1, ό.π., σελ. 427 και υποσημ. *.
[3153] *Kabale und Liebe*, 1. Akt, 3. Szene.

μια αόριστη προσδοκία αιωνιότητας, αλλά αποκτά ευφρόσυνο νόημα, ακριβώς γιατί πιστεύεται ως συν-ύπαρξη, η παρουσία του εραστή είναι εκείνη που τη νοηματοδοτεί:

e sulla terra estinti

noi ci ameremo in ciel!

Ως *cabaletta a tre* χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο allegro brillante ο G. Baldini, θεωρώντας μάλιστα πως αρχίζει αμέσως έπειτα από την *είσοδο του τενόρου*. Κατά τον μελετητή, πρόκειται για ένα «ανενδοίαστο, ενεργητικό, νεανικό και, κυρίως λόγω της αφοπλιστικής του νεανικότητας, σχεδόν αδέξιο» κομμάτι. Κατά τον συγγραφέα «είναι ένα από εκείνα τα κομμάτια στα οποία ο Verdi αφήνει ελεύθερη τη φαντασία του, όμως η επιδέξια μορφή (στην οποία παρεισφρύει ο βαρύτονος για να χαλάσει την συμπαγή, ξέφρενη αισιοδοξία των υπολοίπων) δίδει στην ενότητα ένα αύταρκες δραματικό αποτέλεσμα, το οποίο εντείνεται καθώς η μουσική επιβραδύνει στα τελευταία μέτρα, σα να υποδηλώνει πως η ευχάριστη διάθεση σύντομα θα διαψευστεί»[3154].

Σχολιάζοντας εξάλλου ο A. Basevi το παρόν *terzetto* επισημαίνει σε αυτό την *τεχνοτροπία του staccato* (για την οποία έχει ήδη κάνει λόγο στην προηγηθείσα ρομάντσα της Luisa). Κατά τον μελετητή, «η μελωδία του συγκεκριμένου allegro brillante είναι ευχάριστη», ενώ η τελική επανάληψή της για τέταρτη φορά, «σε unisono από τον τενόρο και τη σοπράνο», *έχει* καλό αποτέλεσμα. Εξ επόψεως μορφής, ο μελετητής δεν θεωρεί πως υπάρχει κάτι το ιδιαίτερο: «η δίμετρη φράση "T' amo d' amor ch' esprimere" είναι το πρότυπο για όλο το κομμάτι. Η μέθοδος αυτή του να δομείται ένα ολόκληρο κομμάτι πάνω σε μερικά μόνο μέτρα θα φαινόταν πως κάνει το δρόμο πολύ ευκολότερο για συνθέτες που δεν είναι ιδιαίτερα ευρηματικοί, όμως είναι απίστευτο πόσο λίγοι εξ αυτών τα κατάφεραν ακόμη και σε μια τόσο απλή άσκηση σύνθεσης». […]. Σε κάθε περίπτωση, κατά τον συγγραφέα «η υπεροχή αυτών των κομματιών έγκειται στην ηχητική τους ομορφιά, και ως εκ τούτου στη φυσική ικανοποίηση που προκαλούν μέσω των ακουστικών νεύρων»[3155].

Στο *εκτενές σχήμα* της παρούσης καμπαλέττας (όπως χαρακτηρίζει το κομμάτι) εστιάζει εξ ετέρου ο D. Kimbell, με δεδομένη μάλιστα, όπως αναφέρει, την τάση του συνθέτη κατά τη συγκεκριμένη περίοδο «να συμπιέζει ή να συντομεύει κατά κάποιον τρόπο τη μορφή της καμπαλέττας ενός πλήρους ντουέττου», μια μορφή την οποία «είχε χρησιμοποιήσει στα πρώτα του έργα». Κατά τον μελετητή, «αναφορικά με τις δύο σολιστικές στροφές» που απαρτίζουν τη συγκεκριμένη καμπαλέττα «τίποτε δεν είναι αξιοσημείωτο εξ επόψεως μορφής πέρα από τον από κοινού συνδυασμό τους: με βάση την τεχνική πολλών προτέρων θεμάτων καμπαλέττας του Verdi, είναι περιεκτικές, συνηθισμένες και τετράγωνες εξ επόψεως φράσεων»˙ όμως αυτό που αξίζει να σημειωθεί, είναι «ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται στη συνέχεια οι συμβατικότητες της μορφής». Συγκεκριμένα, ο Kimbell εννοεί το *ιντερλούδιο* ανάμεσα στην απόδοση του θέματος της καμπαλέττας από τη Luisa και τον Rodolfo χωριστά και σ' αυτήν υπό μορφή ντουέττου, θεωρώντας πως ξεχωρίζει για την υψηλού επιπέδου, αν και αναμενόμενη, χρωματική κίνησή του, καθώς και για την ταραχώδη δομή του και το οποίο «αποδίδεται από τον Miller ως έκφραση της δικής του ταραχής, χωρίς όμως να διασπάται το σχήμα-πρότυπο της σκηνής. Λίγο αργότερα, η *stretta* που ακολουθεί το ντουέττο διακόπτεται από τους χτύπους της καμπάνας της εκκλησίας […]»[3156].

[3154] Ό.π., σελ. 162-163.
[3155] Ό.π., σελ. 143.
[3156] *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 406-407.

Η μουσική του *τερτσέττου* συμβάλλει ανάλογα στην κορύφωση και ολοκλήρωση της *Introduzione*, καθώς παρουσιάζει ομοιότητες τόσο με την οβερτούρα του έργου, όσο και με τη μουσική της προηγηθείσης καβατίνας της Luisa: αφ' ενός το ρυθμικό σχήμα *παρεστιγμένο τέταρτο – δυο δέκατα έκτα*, το οποίο εν προκειμένω αποτελεί σημαντικό παράγοντα στη διαμόρφωση της κοινής μελωδικής γραμμής Luisa – Rodolfo, ευρισκόμενο σε κάθε μέτρο αυτής, κατ' ουσίαν αποτελεί και το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο του ενός και μοναδικού θέματος στην ουβερτούρα: *παρεστιγμένο ήμισυ – ζεύγος ογδόων* σε μέτρο δυο δευτέρων[3157].

Αφ' ετέρου η συγγένεια του εν λόγω *θέματος* με εκείνο της *καβατίνας* έγκειται κατά βαση στην εξέλιξη της μελωδικής του κίνησης, ιδιαίτερα στα πρώτα 8 μέτρα: κατιούσα κατάληξη στον φθόγγο της Δεσπόζουσας στο 2ο μέτρο, *ημίπτωση* στο 4ο με μελωδική κίνηση ανιόντος χρωματικού ημιτονίου προς τον φθόγγο της *πέμπτης* της συγχορδίας της Δεσπόζουσας, «εκτίναξη» της μελωδίας στην υπερκείμενη 8η (*καβατίνα*) ή 9η (*τερτσέττο*) πριν την τελική πτώση. Τις παραπάνω ομοιότητες καθιστά περαιτέρω αισθητές και η σχεδόν ταυτόσημη ρυθμική αγωγή των δυο μερών. Η μουσική του παρόντος συνόλου ωστόσο διαφοροποιείται αισθητά έναντι εκείνης του μονολόγου της ηρωίδας, κατά τη στιγμή της αναφοράς των δύο νέων στην υπέρβαση του θανάτου, στους τελευταίους δύο στίχους: η αρμονική συνοδεία εμπλουτίζεται με την παρεμβολή μιας παρενθετικής Δεσπόζουσας, που εισάγει προς στιγμήν την ελάσσονα τονικότητα που ορίζει η συγχορδία της II βαθμίδας. Ταυτόχρονα η μελωδική γραμμή απηχεί τον ενθουσιασμό τόσο της Luisa όσο και του εραστή της, με μια απροσδόκητη εκτίναξη ως το Σι4 ύφεση με το φλάουτο, το όμποε και το κλαρινέττο να περιβάλλουν τις φωνές των δύο ηρώων (Ricordi, σελ. 35, μ. 5-12, σελ. 36, μ. 8 – σελ. 37, μ. 3).

4.6.7. *IL TROVATORE*

Finale Secondo.
G. Ricordi, n.d. (P.R. 158)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06712-Verdi_-_Il_Trovatore_-_Part_2_(orch._score).pdf.

Η σύντομη τελετή της εισόδου της Leonora στο μοναστήρι αποτυπώνεται από τον συνθέτη ακριβώς στην αρχή του Finale Secondo, σε μια ανάλογα σύντομη Σκηνή με βαθειά θρησκευτικό και έντονα υπαρξιακό περιεχόμενο. Την είσοδο της ηρωίδας στο κοινόβιο πλαισιώνει «ένα θρησκευτικό χορωδιακό εκτός σκηνής»[3158], αποδιδόμενο από τη *χορωδία των Μοναχών* (Coro interno di Religiose), που «ακούγονται να τραγουδούν στη Leonora για τις λυπηρές αυταπάτες του κόσμου που πρόκειται να εγκαταλείψει, και για την ειρήνη που την περιμένει στο κοινόβιο, όπου κανένας πειρασμός δεν μπορεί να την προσβάλλει»[3159]. Συγκεκριμένα, στην πρώτη στροφή, η

[3157] Ο Andrew Porter εκλαμβάνει το συγκεκριμένο θέμα «με το οποίο άρχεται το τελικό τμήμα της *introduzione*» ως «μια απλή ρυθμική υπενθύμιση» του θέματος της οβερτούρας της όπερας. Θεωρεί ωστόσο πως πρόκειται για ένα από τα πολλά εκείνα «παραδείγματα» μέσα από τα οποία απηχούνται «οι θεματικές σχέσεις της όπερας», ένα από πολλά θέματα του έργου «που αντλούνται, συνειδητά ή όχι, από μια απλή μουσική ιδέα». Περαιτέρω θεωρεί πως αυτές οι «θεματικές αναπτύξεις» δεν είναι παρά το αποτέλεσμα Γαλλικών επιρροών, πρωτοεμφανιζομένων στον *Κουρσάρο* και στο *La Battaglia di Legnano* («Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 244-245)
[3158] Basevi, ό.π., σελ. 186
[3159] E. Newman, ό.π., σελ. 102.

οποία αποτελείται από έξι επτασύλλαβους στίχους (*setenari*)[3160], έπειτα από μια έμμεση αλλά σαφή αναφορά στο προπατορικό αμάρτημα – όπου η *γυναίκα* Leonora συσχετίζεται άμεσα με την προμήτορα Εύα – τονίζεται εμφατικά η ματαιότητα κάθε γήινης απόλαυσης, αλλά και η ψευδαίσθηση κάθε ελπίδας που περιορίζεται στην εγκόσμια πραγματικότητα˙ είναι χαρακτηριστικό δε πως η επίγνωση της απάτης των εγκοσμίων συναρτάται άμεσα με το γεγονός του θανάτου:

Ah! sè l' error t' ingombra,

o figlia d' Eva, i rai

presso a morir vedrai

che un' ombra, un sogno fu,

onzi del sogno un' ombra

la speme di quaggiù.

Αντίθετα στη δεύτερη στροφή η ματαιότητα των εγκοσμίων συναρτάται με το δυσαναπλήρωτο κενό που αφήνει μια ανεκπλήρωτη ερωτική σχέση, καθώς δίδεται μεγαλύτερη έμφαση τόσο στη ατυχή έκβαση της σχέσης της ηρωίδας με τον αγαπημένο της, όσο και στις πιέσεις που δέχεται προκειμένου να ενδώσει στις ερωτικές επιθυμίες του Κόμη di Luna. Η «κλειστή», μακράν του κόσμου, κοινωνία του κοινοβίου προσφέρεται ως η ιδανική «λύση» σε αδιέξοδα όπως αυτό, θεωρουμένη ως η «προτύπωση» της Ουράνιας Βασιλείας:

Vieni, e t' asconda il velo

ad ogni sguardo umano;

aura o pensier mondano

qui viva più non è.

Al ciel ti volgi, e il cielo

si schiuderà per te!

Η μουσική του χορωδιακού διακρίνεται κατά βάσιν για τον «στατικό» της χαρακτήρα, αποτελούμενη αποκλειστικά από τετράφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις και λειτουργώντας κατ' ουσίαν ως «μουσικό υπόβαθρο»[3161]. Αίσθηση προκαλούν οι παρεμβάσεις του Κόμη και της ακολουθίας του, οι οποίες, «σαν να καλύπτουν το κενό» ανάμεσα στις δύο στροφές, «απαντούν» στο τέλος εκάστης εξ αυτών επαναλαμβάνοντας άλλη μια φορά τις «αποσπασματικές» φράσεις του προηγηθέντος χορωδιακού («No no non può»), τώρα όμως «στην καινούρια τονικότητα», με τις

[3160] F. Della Seta, ό.π., σελ. 70. Αναφορικά εξάλλου με το μέγεθος της παρούσης στροφής (όπως και της επόμενης) ισχύουν κατ' αναλογίαν τα όσα αναφέρουμε σχετικά με την καβατίνα της Alzira, καθώς η παρουσία *verso tronco* στον τέταρτο στίχο της στροφής, μπορεί να οριοθετεί μια στροφή, όμως καθώς και εν προκειμένω δεν μπορούμε να εκλάβουμε «δίστιχα ως ανεξάρτητες στροφές, […] θα ορίσουμε τη συγκεκριμένη μορφή ως *στροφή τεσσάρων συν δύο στίχων* (βλ. άνωθι, σελ. 826, παραπ. 3127).
[3161] Berger, ό.π., σελ. 245.

αλλαζονικές διακηρύξεις του di Luna να έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις ψαλμωδίες των Μοναχών[3162] (Ricordi, σελ. 206-209, μ. 4).

Για τη Leonora ωστόσο σημασία έχει το γεγονός της επικείμενης εισόδου της στο μοναστήρι και μόνο. Καθώς «πιστεύει πως ο Manrico έχει δολοφονηθεί, κάτι πεθαίνει μέσα της»[3163]. Έχοντας ταυτίσει το νόημα της ύπαρξής της με τον Manrico, το γεγονός του θανάτου αποτελεί πλέον ουσιαστικά για εκείνη απτή πραγματικότητα, «στη γη δεν υπάρχει πλέον χαρά γι' αυτήν»[3164]. Επιπλέον, καθώς «ο έρωτάς της για αυτόν είναι ένας έρωτας από απόσταση, ένας έρωτας που νοηματοδοτείται από ένα ιδεώδες, δεν έχει άλλο αντικείμενο, παρά τη λατρεία. Ως εκ τούτου, το να αποσυρθεί σε ένα κοινόβιο αποτελεί γι' αυτήν μιαν απολύτως λογική απόφαση»[3165].

Καθώς στη σκέψη της ηρωίδας κυριαρχεί η ιδέα του θανάτου του αγαπημένου της, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να προεκτείνει την coda του χορωδιακού με την προσθήκη του γνωστού «μοτίβου του θανάτου», αποδιδόμενο από τα έγχορδα και με το ρυθμικό σχήμα του *ανάπαιστου*[3166](Ricordi, σελ. 209, μ. 5 – σελ. 210, μ. 3). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ωστόσο στο σημείο αυτό είναι η ερμηνευτική προσέγγιση που επιχειρεί ο M. Chusid αναφορικά με την επιλογή της Μι ύφεση μείζονος ως της τονικότητας εκείνης που διαμορφώνει το τονικό πλαίσιο στο μεγαλύτερο μέρος της παρούσης Σκηνής. Κατά τον εν λόγω μελετητή, «η επιλογή από τον Verdi μιας τονικότητας προσφέρει τη δυνατότητα ενός αριθμού εξηγήσεων. Μία εξ αυτών είναι εκείνη που σχετίζεται με τη δομή, με το θέμα της διαμόρφωσης του μουσικού σχήματος. Το αργό μέρος *concertato* […], η εκτενέστερη ενότητα του Finale, καθώς και το καταλήγον τμήμα που ακολουθεί, ανήκουν στη Λα ύφεση μείζονα. Αρχίζοντας, επομένως, την προηγούμενη ενότητα με την τονικότητα της δεσπόζουσάς της, στη Μι ύφεση, ο Verdi έχει εξασφαλίσει ένα απολύτως λογικό τονικό πλαίσιο για το κομμάτι»[3167].

Ο μελετητής θεωρεί ωστόσο πως «φαίνεται επίσης λογικό να συμπεράνει κάποιος πως η επιλογή τονικότητας καθορίστηκε, εν μέρει τουλάχιστον, από τα δραματικά συμφραζόμενα». Έχοντας ήδη επισημάνει πως «τόσο η τονικότητα του Μι ύφεση (μείζων ή ελάσσων), όσο και το τονικό ύψος του Μι ύφεση σε άλλες τονικότητες συσχετίστηκαν στην παρούσα όπερα με τον θάνατο, ή, κατ' επέκτασιν, με τη σχετική ιδέα της κακής μοίρας του Manrico»[3168], καταλήγει στο συμπέρασμα πως η επιλογή της παραπάνω τονικότητας συναρτάται και εν προκειμένω με την ιδέα του θανάτου, τόσο της Leonora, όσο και του Manrico: η ηρωίδα «πιστεύει, […], πως ο Manrico έχει σκοτωθεί στη μάχη˙ ως εκ τούτου, έχει παραιτηθεί από την πρότερη ζωή της και πρόκειται να εισέλθει σ' ένα κοινόβιο»[3169]. Όμως με αυτόν τον τρόπο θα θεωρείται εφ'

[3162] Budden, *The Operas…*Vol. 2, ό.π., σελ. 89. Εύστοχα ο Herrmann, παραλληλίζοντας τις ύπουλες διαθέσεις του κόμη di Luna μ' εκείνες του Pagano, παραλληλίζει το παρόν χορωδιακό με εκείνο των μοναχών γυναικών στη 2η Σκηνή από την Α΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, επισημαίνοντας πως παρόμοιες δραματικές καταστάσεις, ακόμη και σε όπερες που απέχουν χρονικά, αποδίδονται από τον συνθέτη με «αξιοσημείωτα όμοια μουσική». Πράγματι, όπως σωστά παρατηρεί ο Herrmann, τα δύο χορωδιακά σχεδόν πανομοιότυπα εξ επόψεως στροφών και μέτρου, περιέχοντας δύο στροφές, η καθεμιά με έξι επτασύλλαβους στίχους, και διαφέροντας μόνο ως προς τη χρήση μη παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων στο δεύτερο (ό.π., σελ. 138).

[3163] Lewsey, ό.π., σελ. 275.

[3164] Toye, ό.π., σελ. 313.

[3165] Lewsey, ό.π., σελ. 275.

[3166] Noske, «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 194.

[3167] «A New Source for *El trovador*…», ό.π., σελ. 217.

[3168] Αυτόθι, σελ. 212. Βλ. και υποσημ. 13.

[3169] Αυτόθι, σελ. 217.

εξής και η ίδια ως *νεκρή κατά κόσμον*. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Chusid, «η ιδέα του να εγκαταλείψει κάποιος την κοσμική του παρουσία ως μια μορφή θανάτου ενισχύεται περαιτέρω από το κείμενο του λιμπρέττου του εισαγωγικού χορωδιακού των γυναικών», και ιδιαίτερα «στους στίχους 3-6 της αρχικής στροφής και 3-4 της δεύτερης», όπου το μοναστήρι συστήνεται «ως ένας τόπος για να προετοιμαστεί ο μυημένος για τη δεύτερή του ύπαρξη, εκείνη στους ουρανούς, έπειτα από τον θάνατο». Τέλος, αναφερόμενος ο μελετητής στο *μοτίβο του θανάτου*, αποδιδόμενο «από μια διπλή διαδοχή επαναλαμβανομένων συγχορδιών, στην καθεμιά από τις οποίες απαντά ένα θρηνητικό μοτίβο από το κλαρινέττο», θεωρεί πως «επιβεβαιώνει την ανάγνωση αυτή της δραματικής κατάστασης»[3170].

Ταυτόχρονα όμως η αφοσίωση της Leonora στο θέλημα του Θεού είναι γι' αυτήν καρπός μετανοίας, όχι απλής «φυγής». Η Leonora δεν εισέρχεται στο κοινόβιο μόνο προκειμένου ν' αποφύγει τις αυταπάτες της κοσμικής ζωής, αλλά κυρίως για να επιστρέψει σ' Εκείνον που αποτελεί αδιάψευστη ελπίδα για τον κάθε απεγνωσμένο[3171]:

O dolci amiche,

un riso, una speranza, un fior

la terra non ha per me!"

Degg' io volgermri a Quei

che degli afflitti è solo sostegno.

Στη συνέχεια, έχοντας ήδη απεικονίσει με μοναδική εκφραστικότητα την ευγενική φυσιογνωμία και τα αγνά συναισθήματα της ηρωίδας στην καβατίνα της στην Α΄ Πράξη της όπερας αποδίδει και εν προκειμένω με γλαφυρότητα το βαθύ περιεχόμενο των παραπάνω στίχων με ένα σύντομο αλλά εκφραστικό *cantabile* (*arioso*, κατά τον Budden[3172]), διακρινόμενο κυρίως για την ήπια αλλά χαρακτηριστική του ύφους της Leonora μελωδική γραμμή, πλαισιώνοντας τη φωνή της με τις *pp* επαναλαμβανόμενες συγχορδίες των εγχόρδων. Επιπλέον, η τονικότητα της Ντο ελάσσονος αποδεικνύεται ως η πλέον κατάλληλη για την απόδοση της θλίψης που την διακατέχει, καθώς και για την ανάδειξη της κατ' ουσίαν αντίθεσης ανάμεσα στα λεγόμενα από αυτήν και στις ηθικιστικού χαρακτήρα παραινέσεις των Μοναχών.

Όμως όσο βαθειά είναι η θλίψη της Leonora, τόσο δυνατή είναι η ελπίδα της, η πίστη της αναφορικά με τους καρπούς της μετανοίας της. Και η λύτρωσή της αυτή δεν είναι άλλη από τη συνεύρεση και την ένωσή της με τον αγαπημένο της. Η ολοκλήρωση αυτή της αγαπητικής της σχέσης έπειτα από την κάθαρσή της μέσα από τη μετάνοια και την προσευχή, πιστεύεται και προσδοκάται όχι απλά *μετά τον θάνατο*, αλλά και ως *υπέρβαση* του θανάτου, ως *πληρότητα ζωής μεταξύ των εκλεκτών και ευλογημένων*:

e dopo i penitenti giorni può

fra gli eletti al mio perduto bene

ricongungermi un dì.

[3170] Αυτόθι, σελ. 217-218.

[3171] «Δεύτε προς με πάντες οι κοπιώντες και πεφορτισμενοι καγώ αναπαύσω υμάς» (Ματθ. 11, 28).

[3172] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 90.

Έχοντας ο συνθέτης αποδώσει τη θλίψη και τον πόνο της Leonora μεταφέροντας το τονικό κέντρο της Σκηνής σε *ελάσσονα* τονικότητα, ανάλογα επιτυγχάνει ν' αποδώσει και την ελπίδα της για λύτρωση με την απόδοση των παραπάνω τριών στίχων στην περιοχή της *Μείζονος* Τονικής, μια μετάβαση ωστόσο που δεν πραγματοποιείται ακαριαία, αλλά μέσα από μια σύντομη και περιεκτική αρμονική διεργασία – το προπαρασκευαστικό στάδιο της μετανοίας! – όπου κυριαρχούν παρενθετικές Δεσπόζουσες και που καθίσταται ακόμη πιο αισθητή χάρη στη μελωδική γραμμή των βιολοντσέλλων (Ricordi, σελ.211).

Η ελπίδα της Leonora ωστόσο για υπέρβαση του θανάτου μέσα από τη συνύπαρξή της με το αγαπημένο πρόσωπο γίνεται πραγματικότητα στο *pezzo concertato*[3173] του παρόντος Finale με έναν ξεχωριστό τρόπο. Ενώ οι ηρωίδες των προηγουμένων ενοτήτων προγεύονται τα *αγαθά του παραδείσου* αφορμώμενες από το γεγονός ενός επεικειμένου θανάτου, η Leonora βιώνει την πραγματικότητα αυτή με την αποτροπή, την «διάψευση» (προσωρινή, έστω) του τραγικού γεγονότος του θανάτου του εραστή της. Η απρόσμενη και αναπάντεχη εμφάνιση του πιστευομένου ως νεκρού Manrico επιδρά καταλυτικά στην ψυχολογία της ηρωίδας, προσφέροντας σ' αυτήν μιαν αίσθηση μοναδικής πληρότητας, που ακόμη και η ίδια αδυνατεί να περιγράψει. Μέσα στην έκσταση της ερωτικής μέθεξης, η μέχρι προ τινος υποψήφια μοναχή ερμηνεύει την παρουσία του αγαπημένου της όχι ως ένα «τυχαίο» γεγονός, όχι απλά ως «διάψευση» μιας κακής είδησης, αλλά με όρους θρησκευτικού – μεταφυσικού περιεχομένου˙ μόνο που αυτοί, μέσα στο ερωτικό της παραλήρημα. χάνουν τη συμβατική χωροχρονική τους σημασία και «σχετικοποιούνται». Καταλύτης σε κάθε περίπτωση, η παρουσία του εραστή, που μπορεί να μεταμορφώνει ανάλογα την πραγματικότητα :

Sei tu ***dal ciel*** *disceso,*

o ***in ciel*** *son io* ***con te?***
(Οι έντονες σημάνσεις ημέτερες).

Το καινούριο στοιχείο που κομίζει το παρόν Finale ως προς τις θρησκευτικές – μεταφυσικές προεκτάσεις του γεγονότος της ερωτικής συνάντησης είναι και τα εκ διαμέτρου αντίθετα συναισθήματα που γεννά στα επιμέρους πρόσωπα της Σκηνής η εμπειρία αυτής της συνάντησης, ανάλογα με το πρίσμα υπό το οποίο αυτή θεωρείται. Η χρήση εικόνων θρησκευτικού περιεχομένου είναι και εδώ χαρακτηριστική. Κυριώτερος εκφραστής μιας τέτοιας «αρνητικής» θεώρησης της απρόσμενης συνάντησης των δύο ερωτευμένων, ο εγωπαθής όσο και ζηλότυπος Conte di Luna. Θεωρώντας ότι η παρουσία του Manrico ανατρέπει τα σχέδιά του, έντρομος αποκαλύπτει εμμέσως πλην σαφώς τον ακρογωνιαίο λίθο των ελπίδων του για την εκπλήρωση των ερωτικών του επιδιώξεων, που δεν είναι άλλος από το *βασίλειο του θανάτου* («Dunque gli estinti / lasciano *di morte il regno eterno!*»), ενώ η διάψευση του θανάτου του ερωτικού του αντιπάλου φέρει αυτόν πιο κοντά στο φάσμα του δικού του θανάτου: «A danno mio / rinunzia le prede sue l' inferno?».

Τη σημασία της συνδρομής του Θεού τόσο αναφορικά με τη διάσωσή του, όσο – και κυρίως – για τη συνάντησή του με την αγαπημένη του αναγνωρίζει και ο Manrico. Η χαρά του ωστόσο τον περιορίζει σε μια περισσότερο «θρησκευτική» θεώρηση των γεγονότων, εκφρασμένη με περισσότερο συμβατικούς όρους. Προς το παρόν η σχέση του με τον Θεό βιώνεται σαν μια σχέση προστασίας του αδυνάτου και αποκατάστασης της αδικίας. Το ερώτημα της υπέρβασης του θανάτου μέσα από την ερωτική του σχέση

[3173] Ο ορισμός του A. Basevi, ό.π., σελ. 186.

θα τον απασχολήσει στο επόμενο Μέρος, λίγο πριν τη μοιραία αναμέτρησή του με τον στρατό του Κόμη:

ma gli empi un Dio confonde,

quel Dio soccorse a me.

Τέλος, για την πιστή ακολουθία της Leonora η παρουσία του Manrico εκλαμβάνεται καθαρά ως αποτέλεσμα θεϊκής παρέμβασης. Οι χρησιμοποιούμενοι θρησκευτικοί όροι προς περιγραφή του παραπάνω γεγονότος είναι εν προκειμένω χαρακτηριστικοί:

Il cielo in cui fidasti, ah,

pietade avea di te.

Όπως αναφέρει ο John Black, το συγκεκριμένο Finale απασχόλησε ιδιαίτερα τον λιμπρεττίστα. Σύμφωνα με τον μελετητή, «είναι αρκετά σαφές από τη σύνοψη ότι ο Cammarano σχεδίαζε να γράψει ένα finale σε πλήρη κλίμακα για το τέλος της Β΄ Πράξης, τη σκηνή κατά την οποία ο Κόμης di Luna σχεδίαζε να απαγάγει τη Leonora καθώς εκείνη ετοιμαζόταν να γίνει μοναχή, μόνο για να δει τα σχέδιά του ν' ακυρώνονται από την απρόσμενη εμφάνιση του Manrico, τον οποίο πίστευε πως είχε δολοφονήσει σε μια μονομαχία. […]. Το καθαυτό Largo μπορούσε εύκολα να γραφτεί γύρω από τα αντίθετα συναισθήματα των παρόντων», ενώ «η άφιξη του Ruiz και των ανδρών του θα μπορούσε να διαμορφώσει το γεφύρωμα ώστε να επισπεύσει μια stretta καθώς ο Manrico απομακρύνει τη λιπόθυμη Leonora και ο Κόμης αποκρούεται». Πάντα κατά τον παραπάνω μελετητή, «η πρώτη εκδοχή του λιμπρέττου επιβεβαιώνει τα παραπάνω. Το κείμενο του λιμπρέττου για το largo απαρτίζεται από τρεις οκτάστιχες στροφές», μια για τον κάθε πρωταγωνιστή, «με μερικούς στίχους για τη χορωδία», ενώ «ανάλογα, στο τέλος της σκηνής υπάρχει και το κείμενο για τη stretta – τέσσερις στίχοι για τον καθέναν από τους διαφόρους παρισταμένους ήρωες»[3174].

«Το συγκεκριμένο finale ωστόσο», συνεχίζει ο Black, «δεν άρεσε στον Verdi, και ο Cammarano έγραψε μιαν άλλη εκδοχή, κατά πολύ συντομώτερη, χωρίς κανένα από τα στοιχεία ενός συμβατικού finale […]: ούτε largo, ούτε γεφύρωμα, ούτε stretta, απλά και μόνο ένα ξαφνικό μέρος δράσης». Ωστόσο «αυτή η κατάληξη δεν ικανοποιούσε τον Cammarano, ο οποίος είχε κατά νουν να το ξαναγράψει, όμως πέθανε προτού να μπορέσει να το κάνει. Ο Verdi επέστρεψε στο αρχικό finale, όμως απέδωσε την ενότητα του concertato όχι ως ένα largo, αλλά σ' ένα γρήγορο tempo, κρίνοντάς το ως πιο εντυπωσιακό με αυτόν τον τρόπο. Συνεπακόλουθα δεν χρειαζόταν stretta (όπως έλεγε, πιθανόν να την έγραψε ο Cammarano μόνο επειδή συνηθιζόταν). Ως εκ τούτου, συντόμευσε τη γεφυρωματική ενότητα και διέγραψε ολόκληρη τη stretta, αφού προσήρμοσε μερικούς στίχους από αυτήν για τους δύο τελικούς στίχους της πράξης […]»[3175].

Σύμφωνα με τον C. Osborne, το παρόν finale δεν είναι παρά «μια έξοχα επιτυχής μίξη λυρικής μελωδίας και δραματικής έντασης», με τη μουσική απεικόνιση της «χαρούμενης αντίδρασης της Leonora στην απρόσμενη εμφάνιση του Manrico» να αποτελεί «τέλειο παράδειγμα» αυτής της μίξης[3176]. Η μελωδική γραμμή της,

---

[3174] Ό.π., σελ. 202-203.
[3175] Αυτόθι, σελ. 203.
[3176] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 258.

εκφραστική και ποικιλόμορφη, απηχεί με ιδιαίτερη πειστικότητα την ριζική μεταβολή της ψυχολογίας της, αρχίζοντας «με μια cantabile μελωδία, της οποίας η πρώτη περίοδος διαθέτει έναν ρυθμό staccato βασισμένο σε τρία δέκατα έκτα ακολουθούμενα από παύση δεκάτου έκτου»[3177]. Είναι εμφανές πως αυτή «η συντομία των φράσεων, οι πολλές παύσεις, παρά το γεγονός ότι η συγκεκριμένη ενότητα διαθέτει μιαν αξέχαστη μελωδικότητα», απεικονίζουν με τον καλύτερο τρόπο τη Leonora που, με κομμένη την ανάσα, αφήνει να φανεί η συγκίνησή της για την απροσδόκητη παρουσία του αγαπημένου της[3178] (Ricordi, σελ. 214-215, μ. 1).

Στη συνέχεια ωστόσο, και συγκεκριμένα «στη δεύτερη, πολύ σύντομη περίοδο,… ο ρυθμός μεταβάλλεται, και πάλι ξανά στην τελική»[3179], οδηγώντας σε «μια μεγαλειώδη κλιμάκωση» κατά την απόδοση του παραπάνω διστίχου («Sei tu dal ciel»)[3180], με μιαν «από εκείνες τις απεριόριστα αψιδωτές φράσεις, που με τόση ευκολία πηγαίνουν στη συγκεκριμένη ηρωίδα»[3181]. Μέσα από αυτήν την αέναη ανιούσα μελωδική κίνηση της συγκεκριμένης φράσης, ο συνθέτης καταφέρνει να αποδώσει την ψυχική ανάταση της Leonora, βιουμένη από την ίδια ως *άνοδο στον ουρανό*. Ανάλογα περιγράφει τη μελωδική κίνηση της γραμμής της Leonora στο σημείο αυτό και ο J. Budden: «καθώς η σιγουριά της χαράς εγκαθίσταται εντός της, η φωνή της αναδύεται με μια από τις ατέρμονες εκείνες αναβάσεις, που είναι τόσο χαρακτηριστικές στον ρόλο της» [3182]. Αισθανόμενος όμως ο συνθέτης το ασύλληπτο μέγεθος της χαράς της αυτής, δεν αρκείται στη μουσική απόδοση του συγκεκριμένου διστίχου για μια και μοναδική φορά, περιορίζοντας αντίστοιχα την έκφραση της συγκίνησης της ηρωίδας σε μια και μόνο μελωδική φράση. Επισφραγίζοντας το πρώτο δίμετρο με μιαν απροσδόκητη πτώση, την οποία μάλιστα η επέρειση στο μέρος της σοπράνο την κάνει ακόμη πιο εκφραστική, κρίνει σκόπιμη την επανάληψη από τη Leonora των παραπάνω στίχων, επεκτείνοντας την αρχική φράση σε μια δεύτερη, με σαφώς εντονώτερα χαρακτηριστικά. Η εκ νέου μελωδική απόδοση του διστίχου, ευρισκομένη σε υψηλότερη περιοχή της φωνητικής έκτασης της σοπράνο, κορυφώνεται σε ένα $Σι^4$ ύφεση λίγο πριν την τελική πτώση.

Η ορχηστρική συνοδεία σε αμφότερες τις περιπτώσεις διακρίνεται για τις ιδιαίτερα λεπτές αποχρώσεις της: την πρώτη φορά, όπου η χαμηλή περιοχή της φωνητικής έκτασης της σοπράνο απηχεί κυρίως την ανακούφιση της ηρωίδας, τη γαλήνη που επέρχεται εντός της έπειτα από την απρόσμενη εμφάνιση του εραστή της, αρκεί το *pp* από το φλάουτο και το 1ο κλαρινέττο στην 8η προς απήχηση αυτών της των συναισθημάτων. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και κατά την επανάληψη της φράσης: καθώς η ψυχή της ηρωίδας πλημμυρίζει από χαρά και αγαλλίαση, καλούνται να «τραγουδήσουν» μαζί της τα «πρώτα» των ξυλίνων πνευστών, συνεπικουρούμενα από τα πρώτα βιολιά, αλλά και από τον ξεχωριστής ποιότητας ήχο της υψηλής περιοχής των βιολοντσέλλων (Ricordi, σελ. 214, μ. 2-5).

Αντίθετα, η ερωτική αντιδικία ανάμεσα στον Κόμη και στον Manrico δεν αφήνει περιθώρια για τη μουσική απόδοση των όποιων «θρησκευτικών» αναφορών που εμπεριέχονται στις φράσεις τους. Ο συνθέτης αποδίδει τη διαμάχη τους αυτή μέσα από

[3177] Basevi, ό.π., σελ. 186.
[3178] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 258. Ανάλογη και η αναφορά του W. Berger, ο οποίος κάνει λόγο για «ασθμαίνοντα δίστιχα, που απεικονίζουν την έκπληξη της Leonora» (ό.π., σελ. 245).
[3179] Basevi, ό.π., σελ. 186.
[3180] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 148.
[3181] Berger, ό.π., σελ. 245.
[3182] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 91.

έναν ιδιαίτερα οξύ διάλογο μεταξύ τους, όπου οι στερεότυπες, αυστηρά ρυθμικές[3183] μελωδικές γραμμές αμφοτέρων, κυρίως όμως η «επικάλυψη» της φράσης ενός εκάστου από τη βίαιη «απάντηση» του άλλου, αποδίδει την όλο και περισσότερο αυξανόμενη ένταση (Ricordi, σελ. 215, μ. 6 – σελ. 219, μ. 1). Εξ ετέρου, οι θρησκευτικού περιεχομένου σχολιασμοί της ακολουθίας της Leonora αποδίδονται από τη χορωδία στα πλαίσια μιας ευρύτερης παρέμβασης, όταν η αντιπαράθεση μεταξύ των δυο ανδρών φτάνει στα άκρα και έπειτα από μια παύση, που ο J. Budden προσομοιάζει με «κόψιμο της ανάσας»[3184]. Το σχετικό κείμενο του λιμπρέττου αποδίδεται «συλλαβικά, κατά το παλαιό στυλ των Bellini και Donizetti»[3185], με τις φωνές του *Coro di Regligiose* να ενώνονται τώρα σ' ένα unisono, απαρτίζοντας την υψηλότερη φωνή σε μια μακρά διαδοχή συγχορδιών, των οποίων οι υπόλοιποι φθόγγοι αποδίδονται από τις φωνές των ακολούθων του Κόμη. Ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής ωστόσο και κυρίως οι συνεχείς παρεμβολές παύσεων ανάμεσα στις συλλαβές των λέξεων περιορίζουν τη σημασία του μέρους σε καθαρά συνοδευτικό επίπεδο (Ricordi, σελ. 219, μ. 2 – σελ. 226, μ. 2).

Η ολοκλήρωση του Μέρους πάντως επαφίεται στην Leonora, η οποία, «έπειτα από ένα allegro vivo ["Urgel viva!"], το οποίο καταλαμβάνει τη θέση ενός *tempo di mezzo*», επαναλαμβάνει για άλλη μια φορά «την τελευταία μελωδική περίοδο» του καταληκτικού διστίχου της στροφής της[3186]: τόσο οι πολεμικές ιαχές των ενισχύσεων του Ruiz, όσο και το ασυγκράτητο μένος του Κόμη δεν δύνανται να διαταράξουν τη γαλήνη της ψυχής της, ούτε να επισκιάσουν το αίσθημα αγαλλίασης που την διακατέχει. Κατά τον Basevi, «η επανάληψη μιας ξεχασμένης φράσης είναι κάτι παράξενο. Ο Verdi έκανε κάτι παρόμοιο στο *I due Foscari*, στο τέλος της δεύτερης πράξης», αλλά με «πολύ μικρό αποτέλεσμα». Κατά τον μελετητή, «το να προκαλεί κάποιος καλή εντύπωση με επαναλαμβανόμενες φράσεις, πρέπει να δημιουργεί μια προσδοκία γι' αυτές, ή να τις παρουσιάζει με μελωδικά στολίδια που θα προκαλέσουν τον θαυμασμό του ακροατηρίου», μια ικανότητα στην οποία «ο Meyerbeer ήταν μοναδικός»[3187]. Ο J. Budden εξ ετέρου, αποδίδει στην τελευταία αυτή παρέμβαση της ηρωίδας τον χαρακτήρα μιας *stretta*[3188], ενώ ο Osborne επισημαίνει πως σε καμιά άλλη όπερα του Verdi δεν μπορεί να βρεθεί αυτή η μελωδική γενναιοδωρία του σε τέτοια

[3183] Πρβλ. «Οι άνδρες συνεχίζουν ακολουθώντας τον αυστηρό βηματισμό μιας μάλλον βαρετής έντασης» (αυτόθι).
[3184] Αυτόθι.
[3185] Αυτόθι.
[3186] Basevi, ό.π., σελ. 187.
[3187] Αυτόθι.
[3188] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 92. Αναλύοντας ωστόσο ο J. Black τους λόγους που ώθησαν τον συνθέτη να διαγράψει τη stretta από την αυθεντική εκδοχή του κειμένου του λιμπρέττου, επισημαίνει πως «το θέμα ήταν εν προκειμένω πως ο Verdi δεν επιθυμούσε "να κοπεί η βράση" στο finale, με τους ήρωες να στέκονται ακόμη και να τραγουδούν. Η stretta ήταν από δραματική άποψη μη αναγκαία, και έπρεπε ως εκ τούτου ν' απαλλαγεί από αυτήν». Όπως εύστοχα επισημαίνει ο μελετητής ωστόσο, «το ερώτημα δεν ήταν αν ήταν αναγκαίο ένα finale ή όχι – ο Verdi ανάλογα απέρριψε το γρήγορο πέσιμο της αυλαίας στη δεύτερη εκδοχή του Cammarano, η οποία παρείχε ένα τέλος στην πράξη χωρίς ένα ensemble finale. Αντίθετα αποδέχτηκε την ανάγκη για ένα τέτοιο finale, όμως απαίτησε ώστε η συμβατική μορφή να τροποποιηθεί χάριν της δραματικής ορμητικότητας» (ό.π., σελ. 202-203). Ο R. Parker τέλος, επισημαίνει ομοίως πως από το παρόν Finale απουσιάζει η καθιερωμένη stretta, ως εκ τούτου δε εντάσσει και αυτό στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο συνθέτης «μετέβαλλε ριζικά ή και αγνοούσε παραδεδομένες μορφές» (*The New Grove*…, ό.π., σελ. 18). Σε άλλο σημείο της ίδιας μελέτης του ο ίδιος θεωρεί πως «η λυρική δύναμη» της φράσης αυτής της ηρωίδας «αντικαθιστά το συνηθισμένο τμήμα της stretta» (αυτόθι, σελ. 148).

αφθονία. Εκεί όπου άλλοι συνθέτες θα επεξεργάζονταν μια φράση σαν αυτή σ' έναν θάνατο, ο Verdi νιώθει ικανοποίηση να την αποδώσει για άλλη μια φορά κατά τη μεγαλειώδη ολοκλήρωση του Finale»[3189]. Σε κάθε περίπτωση ο συνθέτης δράττεται της ευκαιρίας να αναδείξει την ιερή προσήλωση της ηρωίδας στο πρόσωπο του αγαπημένου της ως την κεντρική ιδέα της όλης Σκηνής, καθώς πλαισιώνει ορχηστρικά τη συγκεκριμένη φράση σα να επιθυμεί να διεισδύσει όλο και περισσότερο στον ψυχικό της κόσμο: το *pp* τρέμολο των εγχόρδων στο αρχικό δίμετρο έρχεται τώρα να αποδώσει το ρίγος που διαπερνά την έτοιμη να αναχωρήσει με τον αγαπημένο της Leonora, ενώ η συμμετοχή του συνόλου της ορχήστρας κατά την επανάληψη αποκαλύπτει την ψυχική της ευφορία σ' όλο της το μεγαλείο (Ricordi, σελ. 231).

Parte Terzo. Scena Seconda. Scena ed Aria.
G. Ricordi, n.d. (P.R. 158)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06712-Verdi_-_Il_Trovatore_-_Part_3_(orch._score).pdf,

Η πρώτη αναμέτρηση του Manrico με την ιδέα ενός επικείμενου θανάτου λαμβάνει χώρα στη 2η Σκηνή του 3ου Μέρους της όπερας. Οι συνιστώσες του δράματος στο σημείο αυτό είναι κατ' αναλογίαν όμοιες με εκείνες του Finale του προηγουμένου Μέρους, και συγκεκριμένα της Σκηνής κατά την οποία η Leonora είναι έτοιμη να οδηγηθεί στο ιερό: και στις δύο περιπτώσεις το σκηνικό μιας θρησκευτικής τελετής – της εισόδου στο μοναχισμό ή εν προκειμένω του γάμου – αντιπαρατίθεται με το γεγονός του θανάτου.

Είναι προφανές ότι ο συνθέτης θέλει το παραπάνω προαίσθημα να κυριαρχεί στη σκέψη των ηρώων. Αυτό τουλάχιστον καταμαρτυρεί ο σχεδόν πανομοιότυπος τρόπος εισαγωγής των δύο Σκηνών: το γνωστό «μοτίβο του θανάτου», με τη μορφή ανάπαιστου, είναι όχι μόνο αυτό που εισάγει τη Σκηνή της τελευταίας ουσιαστικά ερωτικής συνάντησης των δυο νέων, αλλά και που «προτυπώνει», κατά τον F. Noske, «το "Miserere" της τελευταίας Πράξης»[3190]. Ταυτόχρονα η απόδοσή του από την ορχήστρα συνάδει με την ψυχολογία του ερωτευμένου ζεύγους: η σκιά του θανάτου φαίνεται να απειλεί πλέον άμεσα τους ερωτευμένους μελλόνυμφους, καθώς από στιγμή σε στιγμή επίκειται σφοδρή αντεπίθεση από τα στρατεύματα του Κόμη, ενώ η σκέψη και μόνο του κινδύνου που διατρέχει ο αγαπημένος της γεμίζει τώρα με θλίψη την ηρωίδα, που γίνεται ακόμη πιο αισθητή εν όψει του γάμου της με αυτόν. Είναι προφανής η επιθυμία του συνθέτη να τονίσει ιδιαίτερα τα παραπάνω συναισθήματα της ηρωίδας: στηριζόμενος στο παραπάνω μοτίβο, προκρίνει, αντί της αρμονικής διαδοχής μειζόνων συγχορδιών του προηγηθέντος Finale, τα «δυσοίωνα, βαρειά χτυπήματα»[3191] των βιολοντσέλλων και των κοντραμπάσσων, δημιουργώντας με αυτά έναν ισοκράτη επί του οποίου μια απαλή διαδοχή των χαρακτηριστικών αρμονιών της Ντο ελάσσονος πλαισιώνει την θλιμμένη φωνή της Leonora (Ricordi, σελ. 292, μ. 14-15).

Αντίθετα για τον Manrico η ένωσή του με την αγαπημένη του πηγή δύναμης και ελπίδας, εν όψει μάλιστα του επερχομένου κινδύνου:

Ah si, ben mio, coll' essere

io tuo, tu mia consorte,

[3189] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 258.
[3190] «The Musical Figure of Death», ό.π., σελ. 194.
[3191] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 96.

avrò più l' alma intrepida,

il braccio avrò più forte.

Εκείνος όμως που θα αναδείξει την ακατανίκητη δύναμη της αγάπης τους θα είναι ο ερχομός του θανάτου, το «μοιραίο χτύπημα από το εχθρικό ξίφος». Τη νίκη τότε ενάντια στη σωματική φθορά, στο επερχόμενο τέλος, θα σημάνει το πέταγμα της σκέψης κατά την ύστατη εκείνη στιγμή κοντά στο αγαπημένο πρόσωπο της συζύγου του:

fra quegli estremi aneliti,

a te, il pensier verrà, verrà.

Η υπέρβαση του θανάτου ωστόσο βιώνεται από τον ήρωα με τη θεώρηση του τέλους της επίγειας ζωής του απλά και μόνο ως ευκαιρίας να προϋπαντήσει την αγαπημένη του στους ουρανούς, ως η φάση της ευχάριστης αναμονής για την αέναη συνύπαρξη των δυο στην αιωνιότητα:

e solo in ciel precederti

la morte a me perrà.

Προσφεύγοντας ο ήρωας στη γλώσσα των θρηκευτικών συμβόλων και θεωρώντας συγκεκριμένα τον *ουρανό* ως χώρο δικαίωσης και λύτρωσης της ανθρώπινης ύπαρξης, προσδίδει στο λόγο του μιαν έντονη μεταφυσική διάσταση, που δεν περιορίζεται σε μια τυπικά εκφρασμένη θρησκευτικότητα, αλλά αποκαλύπτει μια βαθύτερη *πίστη*, σχεδόν ταυτόσημη με το πνεύμα του Ευαγγελίου: «Ο τον λόγον μου ακούων και πιστεύων τω πέμψαντί με έχει ζωήν αιώνιον, και εις κρίσιν ουκ έρχεται, *αλλά μεταβέβηκεν εκ του θανάτου εις την ζωήν»* (Ιωαν. 5, 24). Χωρίς προφανώς να το γνωρίζει, μέσα από την ολοκληρωτική του αφοσίωση στο πρόσωπο της αγαπημένης του ο Manrico εφαρμόζει στο ακέραιο την «εντολή της αγάπης», η οποία, παρεμπιπτόντως, φέρεται κατ' επανάληψη ιδιαίτερα στο κείμενο του παραπάνω Ευαγγελιστή (αλλά και στις *καθολικές* επιστολές του επονομαζομένου *μαθητή της αγάπης*!) ως ο ακρογωνιαίος λίθος της πίστης στο πρόσωπο του Ιησού, ως το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό γνώρισμα οποιουδήποτε ακολούθου του. Ως εκ τούτου ο θάνατος ως το τέλος της βιολογικής υπόστασης δεν βιώνεται από ήρωα παρά ως το «πέρασμα στη ζωή», ενώ υπέρτατο κριτήριο για το «πέρασμα» αυτό δεν είναι άλλο από την αγαπητική σχέση, την αυθεντική ερωτική συνύπαρξη. Η «αιωνιότητα» αυτή δεν λογίζεται ως μια «ατομική» κατάσταση μακαριότητας. Πεμπτουσία αυτής αναδεικνύεται η παρουσία του αγαπημένου προσώπου. Τέλος, δεν κρίνουμε άσκοπο να παραλληλίσουμε το ακροτελεύτιο δίστιχο της άριας με την αναμονή της *τελείωσης*, της ολοκληρωτικής δικαίωσης των αγίων της χριστιανικής πίστης, που σύμφωνα με τον Απ. Παύλο αναμένεται στο «τέλος» της ιστορίας, και προ πάντων σε μιαν από κοινού συνύπαρξη στον παράδεισο με τους ζώντες εισέτι επί της γης: «Και ούτοι πάντες μαρτυρηθέντες δια της πίστεως ουκ εκομίσαντο την επαγγελίαν, του Θεού περί ημών κρείττον τι προβλεψαμένου, ίνα μη χωρίς ημών τελειωθώσι» (Εβρ. 11, 39-40).

Αναφερόμενος ο C. Osborne στην παρούσα άρια θεωρεί πως «τόσο σε ύφος όσο και σε στυλ, θυμίζει Mozart». Κατά τον μελετητή, «δεν ταιριάζει άνετα στην Ιταλική παράδοση: οι πρόγονοί της δεν είναι το "Quando le sere al placido" (*Luisa Miller*) και το "*Ah, la paterna mano*" (*Macbeth*), αλλά το "Dalla sua pace" και το "Un aura

amorosa"»[3192]. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, η διαμόρφωση του τονικού πλαισίου στην μοναδικού λυρισμού και εκφραστικότητας μουσική απόδοση της παραπάνω άριας του Manrico συντελεί στην προβολή κατά κύριο λόγο του τελευταίου από τα τρία τετράστιχα που την απαρτίζουν, όπου απηχείται κατά κόρον η πίστη του ήρωα για την υπέρβαση του θανάτου. Η γνωστή αντίθεση μείζονος – ελάσσονος αποτελεί και εδώ βασικό άξονα της τονικής και αρμονικής επεξεργασίας, θεωρουμένη όμως με περισσότερη ελευθερία, ενώ πρωταρχικά καθοριστικό ρόλο για την μετάβαση από τη μια τονικότητα προς την άλλη διαδραματίζουν τα εκφραζόμενα στο ποιητικό κείμενο. Είναι άξιο προσοχής ωστόσο ότι οι τονικές περιοχές των δυο πρώτων από τα τρία τμήματα της άριας «προετοιμάζουν την τονικότητα του τρίτου (Ρε ύφεση μείζονα)»[3193], ιδιαίτερα με την τονικότητα εκείνη στην οποία πραγματοποιεί πτώση το καθένα από αυτά: τόσο η Λα ύφεση μείζων του πρώτου, όσο η Ρε ύφεση ελάσσων του δευτέρου σχετίζονται άμεσα με την παραπάνω τονικότητα του τελευταίου τετράστιχου (ως Δεσπόζουσα και Ελάσσων Τονική αντίστοιχα), έτσι ώστε αυτό να δίδει «μια ξεχωριστή αίσθηση τελείωσης»[3194]· την αίσθηση αυτή δε, που υπαγορεύει και την απρόσμενη για τα δεδομένα της εποχής του συνθέτη κατάληξη στη μακρινή μείζονα τονικότητα που ορίζει η VI βαθμίδα, αντιλαμβανόμαστε ως ταυτόσημη με την πίστη του ήρωα στο πέρασμα μέσα από τον θάνατο στην αιωνιότητα[3195].

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ρυθμική επεξεργασία της άριας. Κυρίαρχο ρόλο εν προκειμένω έχει το ρυθμικό σχήμα το αποτελούμενο από *τρία όγδοα ακολουθούμενα από τονισμένο τεταρτο*, το οποίο κατά τον P. Petrobelli «συσχετίζεται με τον Manrico»[3196]. Το εν λόγω σχήμα, με τους τέσσερις φθόγγους που το απαρτίζουν «να παραμένουν συχνά, αν και όχι πάντοτε, στο αυτό τονικό ύψος», συντελεί, κατά τον συγγραφέα, «στην δραματική ενότητα» της όπερας, είναι δε ήδη γνωστό από τον Πρόλογο και τις δύο προηγούμενες Πράξεις[3197]. Στο παρόν Cantabile, το εν λόγω σχήμα «επανέρχεται με μια μάλλον μελαγχολική εμμονή [...], όχι μόνο στο φωνητικό μέρος, αλλά επίσης και στον διαρκή απόηχο από τα πνευστά της ορχήστρας»[3198], στο τέλος κάθε φράσης του ήρωα (Ricordi, σελ. 295, μ. 3-6, σελ. 296, μ. 4-8, σελ. 297, μ. 8 – σελ. 298, μ. 1 & σελ. 298, μ. 3-6).

Όμως η πίστη του στην υπέρβαση του θανάτου απηχείται ακόμη περισσότερο στη μελωδική επεξεργασία της τελευταίας στροφής: η έντονη συγκίνηση που δημιουργεί στον εραστή Τροβαδούρο η σκέψη και μόνο της προσμονής της αγαπημένης του στον ουρανό εξαίρεται με ένα *τίναγμα* της μελωδικής γραμμής στο Λα^3 ύφεση αλλά και με την παραμονή σε αυτό ενόσω αποδίδονται οι χαρακτηριστικές λέξεις του κειμένου, για

[3192] *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 259. Για «Μοτσάρτεια τρυφερότητα» κάνει λόγο και ο Toye (ό.π., σελ. 319).

[3193] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 96

[3194] Αυτόθι.

[3195] Αξίζει να σημειωθεί πάντως και η ιδιαίτερη προτίμηση του συνθέτη για την συγκεκριμένη τονικότητα (Ρε ύφεση). Ο Andrew Porter επισημαίνει τρεις περιπτώσεις στον *Trovatore* όπου αυτή η προτίμηση καθίσταται εμφανής με έναν ξεχωριστό τρόπο, καθώς «κανένα από αυτά τα μέρη δεν αρχίζει με την εν λόγω τονικότητα». Κατά τον συγγραφέα η συγκεκριμένη άρια του Manrico «αρχίζει στη Φα ελάσσονα και στη συνέχεια πραγματοποιεί τρεις τονικές μεταβολές, προς τη Λα ύφεση μείζονα, τη Φα ύφεση μείζονα και πάλι προς τη Λα ύφεση μείζονα ως δεσπόζουσα της Ρε ύφεση του τελικού μέρους» («Giuseppe Verdi», ό.π., σελ. 230).

[3196] «Toward an Explanation of the Dramatic Structure of *Il Trovatore*», *Music in the Theatre*, ό.π., σελ. 109.

[3197] Αυτόθι.

[3198] Αυτόθι, σελ. 110.

τις οποίες μάλιστα ζητείται τονισμός της κάθε συλλαβής. Αξιοσημείωτες είναι στο σημείο αυτό και οι σχετικές με την όλη μελωδική επεξεργασία του συγκεκριμένου στίχου και ειδικότερα με την «κορύφωση» της μελωδικής γραμμής επισημάνσεις του διακεκριμένου Ιταλού συνθέτη Luigi Dallapiccola, όπως αυτές περιέχονται στην ήδη προαναφερθείσα μελέτη του περί της σχέσης Λόγου και Μουσικής στην Ιταλική Όπερα του 19ου αι. και τις οποίες και παραθέτουμε στη συνέχεια[3199].

Εκκινώντας ο μελετητής και συνθέτης από κάποια «απλά παραδείγματα» όπου το τέλος ενός τετράστιχου συμπίπτει με την ολοκλήρωση μιας μουσικής ενότητας, επισημαίνει την «κορύφωση» της μουσικής επεξεργασίας κατά την απόδοση του *3ου στίχου*, ενώ όταν ο λόγος επεκτείνεται πέραν των τεσσάρων στίχων και κρίνεται σκόπιμη για την «μουσική ολοκλήρωση» της ενότητας η επανάληψη ενός διστίχου, η κλιμάκωση επέρχεται στο *3ο δίστιχο* (ως παράδειγμα αναφέρει το μέρος του Δούκα από το γνωστό κουαρτέττο της Γ΄ Πράξης από τον *Rigoletto*). Η «αρχή» αυτή της «θεμελιώδους σημασίας της τρίτης γραμμής» θεωρεί ο μελετητής πως εφαρμόζεται και στην παρούσα άρια, την οποία μάλιστα θεωρεί ως μια «ιδαίτερα ξεχωριστή περίπτωση», ως «ένα επιπλέον παράδειγμα» ανάδειξης της ισχύος της. Το τετράστιχο στο οποίο θεωρεί ότι εφαρμόζεται η παραπάνω αρχή είναι το τρίτο, το οποίο μάλιστα και επαναλαμβάνεται, με επίμαχο σημείο φυσικά τον 3ο στίχο και με την κορύφωση να επέρχεται στην λέξη *ciel*: «ενώ στον 1ο στίχο ο υψηλότερος φθόγγος είναι το Ρε ύφεση, στον 3ο στίχο είναι το Λα ύφεση». Η μεταφυσική αναφορά του ήρωα στον «ουρανό» ωστόσο, ως χώρου προσδοκίας ολοκλήρωσης της ερωτικής του σχέσης και υπέρβασης του θανάτου, τονίζεται ακόμη πιο έντονα στην επανάληψη του τετράστιχου, καθώς η παραπάνω λέξη – κλειδί τονίζεται ακόμη πιο έντονα, με τη φράση να κορυφώνεται κατά μια 2α οξύτερα (Σι ύφεση). Ευφυώς ο μελετητής παρακάμπτει το θέμα της γνησιότητας ή όχι της συγκεκριμένης «μεταβολής» της αρχικής εκδοχής του συνθέτη, αδιαφορώντας τόσο για την χρονική στιγμή κατά την οποία επέρχεται, όσο και για το κατά πόσον προέρχεται από τον ίδιο τον συνθέτη (επισημαίνοντας, ωστόσο, την «ματαιοδοξία των τραγουδιστών» ως βασική αιτία για τις «απομακρύνσεις από το αυθεντικό μουσικό κείμενο στην Ιταλική όπερα»!). Θεωρεί πάντως τη συγκεκριμένη μεταβολή όχι απλά «συμβατή», αλλά και ως «βελτίωση» της «γραπτής εκδοχής», με τον παραπάνω «ψηλότερο φθόγγο» να «ανταποκρίνεται θαυμάσια» στο κεντρικό νόημα του κειμένου: η υπέρβαση του θανάτου μέσα από την προσδοκία ολοκλήρωσης της ερωτικής σχέσης στον «ουρανό» αναδεικνύεται έτσι ως «ο άξονας του όλου τετράστιχου»[3200].

Η ίδια συγκίνηση είναι που υπαγορεύει και την ήπια κατιούσα χρωματική κίνηση, οδηγώντας σε πτώση. Ο ήχος των βιολοντσέλλων, συνεπικουρούμενος από αυτόν των ξυλίνων πνευστών, κατέχει και εδώ περίοπτη θέση, καθώς ο διπλασιασμός από αυτά της μελωδίας του τενόρου ακριβώς στο σημείο της παραπάνω «εκτίναξης» της μελωδίας, συμβάλλει αναμφισβήτητα στην «κορύφωση» του κομματιού (Ricordi, σελ.296, μ. 8 – σελ. 297, μ. 1 & σελ. 297, μ. 8 – σελ. 298, μ. 1).

[3199] Βλ. άνωθι, σελ. 733, παραπ. 2809. Ας σημειωθεί ότι αφορμή για τη συγκεκριμένη μελέτη ο Dallapiccola αποτελεί το «ερώτημα» του «μεγάλου μουσικολόγου E. J. Dent» περί της ύπαρξης «Ιταλικής πραγματείας που να περιγράφει τις αρχές της μορφής της άριας στην Ιταλική όπερα». Ο συνθέτης και μελετητής θέτει κατ' αρχάς ως βάση της συλλογιστικής του το ποιητικό τετράστιχο, θεωρώντας το προφανώς ως δομικό στοιχείο των κυρίαρχων κατά τη συγκεκριμένη εποχή μορφών στην Ιταλική Όπερα, όπως η άρια, το αριόζο και η καβατίνα. Στόχος του, η «προσφορά» της συγκεκριμένης ποιητικής μορφής ως πηγής έμπνευσης στους δημιουργούς του μελοδράματος («Words and Music in Italian Nineteenth-Century Opera», ό.π., σελ. 199).

[3200] Αυτόθι, σελ. 204.

Parte Quarta. *Miserere*
G. Ricordi, n.d. (P.R. 158)
http://imslp.org/wiki/File:PMLP06712-Verdi_-_Il_Trovatore_-_Part_4_(orch._score).pdf,

Η αρχή του Τετάρτου Μέρους της όπερας βρίσκει το ερωτευμένο ζευγάρι να είναι ακόμη ένα βήμα πιο κοντά στον θάνατο. Ο φυλακισμένος Manrico φέρεται να βιώνει περισσότερο έντονα την παρουσία του θανάτου, όμως και η αγαπημένη του φαίνεται αποφασισμένη να αναμετρηθεί μαζί του άμεσα: ατενίζοντας με φρίκη τον πύργο *ove di Statto gemono i prigioneri*, πραγματοποιεί και εκείνη την πρώτη προσωπική της «συνάντηση» με τον θάνατο, προκαθορίζοντας ταυτόχρονα σιωπηρώς και την δική της πορεία προς αυτόν, καθώς, προτρέποντας τον Ruiz να την αφήσει μόνη, «χαϊδεύει», κατά τον Budden, «ένα δακτυλίδι με σφραγίδα στο δεξί της χέρι που περιέχει ένα φιαλίδιο με δηλητήριο»[3201].

Τον αφόρητο πόνο της ηρωίδας, τη θλίψη της για τον επικείμενο θάνατο του αγαπημένου της, συναισθήματα που έχει μόλις εκφράσει στο απαράμιλλου λυρισμού adagio «D' amor sull' ali rosee», εντείνει και κορυφώνει ένα *Miserere,* «ένα χορωδιακό δομημένο με βάση τη λειτουργική φράση "Miserere" και το οποίο σε μια του πρόταση έκανε λόγο για τη "θεϊκή καλοσύνη" και για τη "διαμονή στην κόλαση"»[3202]:

Miserere d' un alma già vicina

alla partenza che non ha ritorno!

Miserere di lei, bontà divina,

preda non sia dell' infernal soggiorno.

Πέραν του κειμένου του λιμπρέττου, ο θρησκευτικός-λειτουργικός χαρακτήρας του συγκεκριμένου χορωδιακού είναι εμφανέστατος: όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο G. de Van, πρόκειται για «μια ψαλμωδία σχεδόν ταυτόσημη με *recto tono*»[3203], ενώ με τον ως άνω χαρακτηρισμό του συνάδει απόλυτα τόσο η χρήση του σπάνιου ενδεκασύλλαβου ρυθμού, ο οποίος, κατά τον Fabrizio Della Seta, προσιδιάζει κατ' εξοχήν σε χορωδιακά θρησκευτικού χαρακτήρα[3204], καθώς και η μορφή της χορωδιακής γραφής, αποτελουμένη αποκλειστικά από «ακίνητες», πολύφθογγες

[3201] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 99. Μολονότι στο λιμπρέττο η ηρωίδα φέρεται απλά να στρέφει το βλέμμα της στο δακτυλίδι που κοσμεί το δεξί της χέρι – *i suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la sua mano destra* – ο συνθέτης υπονοεί το επερχόμενο κακό με μια σύντομη ορχηστρική παρέμβαση.

[3202] D. Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 29-30. Ο συγγραφέας αναφέρει μάλιστα και την παρέμβαση του εκπροσώπου της θρησκευτικής λογοκρισίας Antonio Ruggieri, ο οποίος «προβληματίστηκε ιδιαίτερα όταν ανεκάλυψε το συγκεκριμένο χορωδιακό», ενώ «είναι αξιοσημείωτη η αδεξιότητά του στην προσπάθειά του να το βελτιώσει», με κύριο χαρακτηριστικό την αντικατάσταση της επίμαχης λειτουργικής φράσης με την αόριστη επίκληση «Ah! pietade» (αυτ. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. και Herrmann, ό.π., σελ. 70-72).

[3203] Ό.π., σελ. 58.

[3204] Ό.π., σελ. 72. Ο J. Black κάνει λόγο για «λεπτές παραλλαγές ως προς τον τονισμό» του παρόντος κειμένου, παραπέμποντας σε επιστολή του Cammarano προς τον Verdi (9 Αυγούστου 1851), όπου ο λιμπρεττίστας, πέραν του ενδεκασύλλαβου ρυθμού, επισημαίνει και την πλήρη απουσία σε αυτό στίχου τονισμένου στη λήγουσα (*verso tronco*), με το σκεπτικό πως έτσι το κείμενο *προσαρμόζεται καλύτερα στη μουσική* (ό.π., σελ. 268).

συμπαγείς συγχορδίες, συνοδευόμενες από τον περιοδικά επαναλαμβανόμενο χτύπο της καμπάνας (Ricordi, σελ. 333, μ. 3-11 & σελ. 338, μ. 6 – σελ. 339, μ. 2).

Σε αντίθεση με τις τελικές Σκηνές των δυο προηγηθέντων Μερών, το λιμπρέττο εν προκειμένω δεν υπονοεί την ύπαρξη θρησκευτικού σκηνικού. Με εξαίρεση τον E. Newman, ο οποίος αναφέρει ένα «γειτονικό παρεκκλήσι», απ' όπου ακούγεται *ο ήχος της πένθιμης καμπάνας*[3205], η παρουσία μιας ανδρικής χορωδίας στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο είναι κατά βάσιν δυσερμήνευτη. Σε επιστολή του προς τον συνθέτη στις 9 Αυγούστου του 1851 ο λιμπρεττίστας Salvadore Cammarano, στην οποία εκτός του Miserere περιείχετο και «η άρια της Leonora», ονόμαζε το συγκεκριμένο χορωδιακό ως «προσευχή για τους νεκρούς» (*Prece mortuaria*)[3206], ενώ ο συνθέτης, βασιζόμενος προφανώς στην παραπάνω φράση του Ruiz, αναφέρεται σε αυτό κάνοντας λόγο για «τραγούδι των νεκρών»[3207]. Ο Budden ωστόσο θεωρεί πως πρόκειται για «χορωδία μοναχών», μολονότι, όπως επισημαίνει αναφερόμενος σε ανάλογη Σκηνή στην *Lucrezia Borgia*, «δεν υπάρχει κάτι που να αιτιολογεί την παρουσία μοναχών, εφ' όσον δεν υπάρχει κάποιο μοναστήρι στην εγγύτερη περιοχή» [3208], ενώ και κατά τον G. de Van ο προαναφερθείς *λειτουργικός χαρακτήρας* του χορωδιακού έχει οδηγήσει στο ίδιο συμπέρασμα και την πλειοψηφία των μελετητών[3209].

Η έντονη θρησκευτική απόχρωση που προσδίδει στη Σκηνή το παραπάνω χορωδιακό σε συνάρτηση με το ερώτημα αν και κατά πόσον πρόκειται για «πραγματικό» γεγονός, μπορεί να μας οδηγήσει σε μια διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση της συγκεκριμένης ενότητας, σύμφωνα με την οποία η απρόσκλητη εμφάνιση μιας χορωδίας, της οποίας τα «μέλη» προσεύχονται για τις ψυχές των ετοιμοθάνατων εγκλείστων του πύργου, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως έκφραση μιας μορφής *τυποποιημένης θρησκευτικότητας*. Με την προσθήκη του συγκεκριμένου χορωδιακού ο συνθέτης φαίνεται να επιχειρεί, εμμέσως πλην σαφώς, να καταδείξει την τυποποιημένη, καθιερωμένη θρησκευτική «πίστη» ως έναν κατ' εξοχήν *προάγγελο του θανάτου* και άρα ως τον πλέον αφόρητο δυνάστη της ανθρώπινης ψυχής. Για τους υποτιθεμένους μοναχούς, ο επικείμενος θάνατος νοείται ως μια ανυπέρβλητη πραγματικότητα, ως ένα «ταξίδι χωρίς επιστροφή», ενώ ο Θεός νοείται ως αδέκαστος Κριτής, έτοιμος να καταδικάσει τον άνθρωπο. Η σχέση του ανθρώπου με Αυτόν, ακόμη και τη στιγμή της αγωνίας και του πόνου, ουδόλως περιγράφεται ως σχέση αγάπης, ενώ ουδαμού διαφαίνεται ο πόθος για αγαπητική συνύπαρξη *θείου* και *ανθρωπίνου*. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια σχέση εξουσιαστή προς εξουσιαζόμενο. Από τον Θεό δεν ζητείται παρά ελεημοσύνη και επιείκεια (*miserere*), απλά και μόνο προς αποφυγή της *κολάσεως*! Την αφορμή για την παραπάνω θεώρηση λαμβάνουμε και από τα όσα ο G. de Van παραθέτει ως κατακλείδα του 2ου κεφαλαίου του βιβλίου του με αφορμή σχετική φράση από τη νουβέλα του Αυστριακού θεατρικού συγγραφέα και ποιητή Franz Werfel *Die Geschwister von Neapel*, στην οποία ο περίφημος εκφραστής

[3205] Ό.π., σελ. 108.

[3206] J. Black, ό.π., σελ. 140.

[3207] G. De Van, ό.π., σελ. 359, υποσημ. 81. Κατά τον μελετητή, «το λιμπρέττο απλά κάνει λόγο για "τραγούδι στα παρασκήνια" [interno], και η παρτιτούρα δεν περιέχει ενδείξεις ως προς αυτό το θέμα» (αυτ.).

[3208] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 99.

[3209] Ό.π., σελ. 58. Ο παραλληλισμός πάντως από τον W. A. Herrmann του παρόντος χορωδιακού με εκείνο των Μοναχών από το «Madre pietosa Vergine» θεωρούμε πως είναι μάλλον άστοχος, καθώς είναι εμφανές πως εν προκειμένω δεν πρόκειται περί προσευχής της κεντρικής ηρωίδας (ό.π., σελ. 98).

της «αναγέννησης του Verdi» στη Γερμανία[3210], αναφερόμενος «στην κρίση που χτύπησε την όπερα στο τέλος του 19ου αιώνα παράλληλα με μια γενική κρίση ταυτότητας του Δυτικού ανθρώπου και με μια κρίση αξιών στις οποίες στηριζόταν η ψυχική του ισορροπία»[3211], διαπιστώνει κατά την εξέλιξη της όπερας του 19ου αιώνα την παράλληλη συνύπαρξη της *εποχής του τραγουδιού* και της *εποχής του νόμου*: *Das Zeitalter des Gesanges und Gesetzes* ist nun zu Ende. [3212] Αναφερόμενος περαιτέρω εκτενώς σ' αυτόν τον ξεχωριστό τρόπο με τον οποίον αποδίδεται μουσικά ο *νόμος* ως ρυθμιστικός παράγων της ανθρώπινης ιδιαιτερότητας στην όπερα του 19ου αι., συναρτά ευθέως τη φωνή του *νόμου* με εκείνην της *θρησκείας*: «ο νόμος εκφράζεται ως επί το πλείστον *με μια απαγγελία πολύ κοντά στον recto tono*, που σημαίνει τραγούδι στο ελάχιστο […]»[3213] (η σήμανση ημέτερη). Επίσης, θεωρεί τη συγκεκριμένη Σκηνή του *Trovatore* ως «χτυπητό παράδειγμα των παραπάνω μορφών έκφρασης και της χρήσης τους σε μια συμβολική στιγμή», επισημαίνοντας ειδικότερα πως το εν λόγω χορωδιακό «εκφράζει τη μοιραία φύση του θανάτου και την αναγκαιότητα για τις ανθρώπινες υπάρξεις να υποκύψουν σε αυτόν και να ικετεύσουν για την ευσπλαγχνία του Θεού», καθώς και ότι «μεταφορικά, βρισκόμαστε στη σφαίρα του νόμου, που εδώ προσλαμβάνει τη μορφή του μοιραίου, του αναπόφευκτου»[3214]. Είναι προφανές ότι η «νομική» αυτή βάση κάθε τυποποιημένης θρησκευτικότητας καθιστά ακόμη περισσότερο επώδυνη την καταπίεση που ασκεί ενάντια στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια και λόγω του *απρόσωπου χαρακτήρα* της, ορίζοντας τον θάνατο ως το ύστατο όριο, που με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να υπερβληθεί: επισημαίνοντας αντίστοιχα ο de Van τον απρόσωπο χαρακτήρα κομματιών σε ύφος *recto tono* θεωρεί αυτόν ως «το σημείο της απόλυτης δύναμής του, του υπερβατικού του χαρακτήρα, και της αξίας του ως δείκτη των ορίων […]»[3215].

Το χάσμα που ορθώνεται ανάμεσα στην ερωτική σχέση ως κατ' εξοχήν αυθεντικού γεγονότος της ανθρώπινης ύπαρξης και στη θρησκεία ως κατάφασης του θανάτου επιχειρεί να καταδείξει ο συνθέτης κατ' αρχάς μέσα από την παραδεδομένη τονική αντίθεση μείζονος – ελάσσονος: η Λα ύφεση *μείζων*, στην οποία καταλήγει το cantabile της Leonora, έκφραση ελπίδας για μια «μυστική», έστω, επικοινωνία της με τον αγαπημένο της, ανατρέπεται άρδην από την περιοχή της *Ελάσσονος* Τονικής, την οποία εισάγει το μοιραίο χορωδιακό, ενώ η αίσθηση μοναδικού λυρισμού που αναδυόταν από την μελωδική γραμμή της άριας της ηρωίδας, χάνεται μονομιάς από τις πρώτες συγχορδίες του *Miserere*. Καθώς η «αίσθηση θανάτου» που δημιουργεί η ψαλμωδία των (υποτιθεμένων) μοναχών εγγίζει άμεσα την Leonora, η χρήση του ήδη γνωστού «μοτίβου του θανάτου» προκρίνεται τώρα επιτακτικά, περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Όμως εδώ δεν πρόκειται απλά για την «ιδέα» ή την σκέψη του θανάτου, αλλά για μια περισσότερο ψηλαφητή εμπειρία του[3216]· ως εκ τούτου, στην απόδοσή του καλείται να συμπράξει το σύνολο της ορχήστρας, με συμπαγείς συγχορδιακούς

[3210] Αυτ., σελ. σελ. 359, υποσημ. 79. Αναλυτικώτερα βλ. Gundula Kreuzer, *Verdi and the Germans*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2010, σελ. 148-153.
[3211] G. De Van, ό.π., σελ. 57.
[3212] Αυτόθι, σελ. 56.
[3213] Αυτόθι, σελ. 57.
[3214] Αυτόθι, σελ. 58.
[3215] Αυτόθι, σελ. 57.
[3216] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π. σελ. 100. Ο συγγραφέας αιτιολογεί εν προκειμένω την έντονη διαφορά ανάμεσα στη χρήση του εν λόγω μοτίβου πριν την άρια του Manrico του προηγουμένου Μέρους (βλ. άνωθι, σελ.818) και στην παρούσα, αιτιολογώντας αυτήν με βάση τις ιδιαίτερα δυσμενείς εξελίξεις του δράματος, όπως αυτές περιγράφονται στο λιμπρέττο.

σχηματισμούς παιγμένους στην αναπαιστική εκδοχή του παραπάνω μοτίβου. Κατά τον F. Noske «η πρωτοτυπία του ήχου οφείλεται στον συνδυασμό μιας εξαιρετικής απαλότητας (*ppp*) με ένα γενικότερο σκοτεινό ηχόχρωμα», καθώς «κανένα όργανο δεν παίζει υψηλότερα από το Μι ύφεση πάνω από το μεσαίο Ντο», με αποτέλεσμα «τα χάλκινα πνευστά και τα κρουστά να έχουν κυρίαρχο ρόλο στην διαμόρφωση της ποιότητας του ήχου»[3217]. Ο μελετητής επισημαίνει και την έντονη («εντυπωσιακή») αντίθεση που προκύπτει ανάμεσα «στους πένθιμους κτύπους της καμπάνας[3218] [«στο Μι ύφεση κάθε δεύτερο μέτρο»[3219]] και στο σκοτεινό χρώμα της ορχήστρας». Όπως επισημαίνει αλλαχού, η εν λόγω «επινόηση έχει ήδη λάβει χώρα στα έργα των Simone Mayr, Mercadante και άλλων συνθετών, όμως πριν τον Verdi ουδείς είχε επιτύχει να παράξει τέτοιο χαρακτηριστικό αποτέλεσμα»[3220].

Ταυτόχρονα οι «επίσημες» όσο και πένθιμες προσευχές της χορωδίας δεν αποτελούν γι' αυτήν απλά μια πρώτη επαφή με το επικείμενο τέλος της βιοτής του αγαπημένου της (και της ιδίας!), αλλά – κυρίως – πηγή τρόμου και απόγνωσης:

Quel suon, quelle preci, solenni, funeste,

empiron quest' aere di cupo terror!

Contente l' ambascia, che tutta m' investe,

al labbro il respiro, i palpiti al cor!

Sull' orrida torre, ahi! par che la morte

Con ali di tenebre librando si va!...

Ah! Forse dischiuse gli fian queste porte

sol quando cadaver già freddo sarà!

Τα παραπάνω συναισθήματα απηχούνται με ιδιαίτερα πειστικό τρόπο στη μελωδική ενότητα γι' αυτήν που ακολουθεί κάθε φορά την απόδοση του *Miserere*. Σύμφωνα με την παραπάνω ερμηνεία του G. de Van, αν η ψαλμωδία των «μοναχών» εκφράζει την παρουσία και την ανυπέρβλητη εξουσία του θανάτου, το «σχεδόν άμεσα πνιγμένο staccato τραγούδι» της Leonora, που «ελάχιστα απέχει από μια κραυγή, μια κραυγή αντίδρασης και θλίψης»[3221], βρίσκεται «στο άλλο άκρο», ως «η κραυγή, η οποία εκφράζει την αδυναμία άρθρωσης λόγου, την άμεση, βίαιη αντίδραση» της

[3217] F. Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 194. Ο P. Gossett αναφέρεται και στο θέμα που προέκυψε και με τα κοντραμπάσσα, για τα οποία ο συνθέτης «κατά τη διάρκεια του *Miserere* επιθυμούσε ένα *Lab*[1]», ενώ «οι Ιταλοί κοντραμπασσίστες για τους οποίους ο Verdi συνέθεσε την όπερα χρησιμοποιούσαν όργανα με τρεις χορδές». Ως εκ τούτου, κρίθηκε απαραίτητο «ένα εκ νέου κούρντισμα της χαμηλότερης χορδής» των συγκεκριμένων οργάνων «που θα προεξέτεινε την έκταση προς τα κάτω», μια τεχνική γνωστή ως *scordarura*. Κατά τον Gossett αυτό δηλώνεται με σαφήνεια στη χειρόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη, ενώ «δεν έχει καμιά σημασία για τους χρήστες τετράχορδου κοντραμπάσσου», κάτι που εξηγεί την παράλειψη της παραπάνω ένδειξης του συνθέτη από την κριτική έκδοση της παρτιτούρας («Instruments old and new», *Divas and Scholars*, ό.π., σελ. 415. Αναφορικά με τη σημειογραφία των φθόγγων που χρησιμοποιεί ο μελετητής βλ. αυτ., σελ. 619).

[3218] Αυτόθι.

[3219] J. Budden, The Operas… Vol. 1, ό.π., σελ. 100.

[3220] F. Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 194.σελ

[3221] G. de Van, ό.π., σελ. 58.

ηρωίδας «ενάντια στον θρησκευτικό νόμο – χάος»[3222]. Η ίδια η φωνή της ηρωίδας αρχικά ακολουθεί το ρυθμικό σχήμα του παραπάνω μοτίβου, το οποίο «επαναλαμβάνεται αρκετές φορές σε κοντινά διαστήματα, μέχρι που επικρατεί μια πλήρης σύγχυση στη φράση "che tutta m' investe, al labbro il respiro, i palpiti al cor!". Για δύο μέτρα έπειτα από αυτό, η μελωδία μιμείται με επιτυχία την ταραχή της Leonora με τρίηχα με παύσεις [*terzine vuote*] στη θέση του πρώτου ογδόου»[3223] (Ricordi, σελ. 334-337, μ. 2 & σελ. 339, μ. 3 – σελ. 343, μ. 1).

Την ίδια στιγμή όμως η «λύση» στο δράμα της Leonora ακούγεται μέσα από τη φυλακή και από το στόμα του Manrico. Ο καταδικασμένος Τροβαδούρος δείχνει εδώ και την (μοναδική, ίσως) οδό για την υπέρβαση του θανάτου, σε πείσμα των θρησκευτικών επικλήσεων του θεϊκού ελέους. Έχοντας πλέον υπερβεί εαυτόν μέσα από την αγάπη του για την Leonora και παραμένοντας ακλόνητος στην πίστη του για μια ευχάριστη προσμονή της αγαπημένης του στον *ουρανό*, όχι απλά δεν φοβάται τον θάνατο, αλλά και τον προκαλεί ευθέως. Το τραγούδι του Τροβαδούρου, σαν ένα άλλο αναστάσιμο μήνυμα μέσα από το κενό μνήμα, σημαίνει τη *νίκη του θανάτου μέσα απο τον ίδιο το θάνατο και για χάρη του ερωμένου προσώπου*, σε πείσμα κάθε θρησκευτικής του κατάφασης και παθητικής αποδοχής του[3224]:

Ah che la morte ognora
è tarda nel venir
a chi desia morir!
Addio, Leonora, addio!

Sconto col sangue mio
l' amor che posi in te!
Non ti scordar di me!
Leonora, addio!

Με τη σειρά του ο συνθέτης αποδίδει τη νικηφόρα παρέμβαση του ήρωα βασιζόμενος και πάλι στην τονική αντίθεση μείζονος – ελάσσονος, ανατρέποντας τώρα την Λα ύφεση ελάσσονα και επαναφέροντας την Μείζονα Τονική. Όπως αναφέρει και ο A. Basevi, «ο τενόρος τραγουδάει μιαν οκτάμετρη φράση, στην οποία η ενότητα που αντιστοιχεί στον στίχο "a chi desia morir!..." είναι εξαιρετικά συγκινητική»[3225], απηχώντας με μοναδικό τρόπο τη γενναιότητα του ήρωα απέναντι στο θάνατο και την ακλόνητη πίστη του για την υπέρβαση αυτού. Σύμφωνα με τον παραπάνω μελετητή, «ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας της είναι αποτέλεσμα της αρμονίας, που σ' αυτό το σημείο ακολουθεί μια περισσότερο φυσική πορεία και προσφέρει την κατάλληλη προετοιμασία για την πτωτική φράση "addio" που ακολουθεί»[3226].

Από τη σύντομη, αλλά εκφραστικότατη μελωδική γραμμή του τενόρου, συνάγεται ευθέως πως ο συνθέτης θέλει τον Manrico να είναι το μοναδικό πρόσωπο που στη

[3222] Αυτόθι, σελ. 57.
[3223] Basevi, ό.π., σελ. 188.
[3224] Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Osborne, «αν κάποιος δεν γνώριζε τον αντικληρικαλισμό του Verdi και τη ρήξη του με την οργανωμένη θρησκευτικότητα, θα μπορούσε να τη συμπεράνει από αυτό το κομμάτι» (*The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 260).
[3225] Ό.π., σελ. 189.
[3226] Αυτόθι.

συγκεκριμένη Σκηνή *τραγουδάει*, εξισορροπώντας, σύμφωνα με τον G. de Van, το χάσμα ανάμεσα στην αναπάντεχη παρουσία και επιβολή του *φυσικού – θρησκευτικού* νόμου (*Miserere*, «φωνές των μοναχών») και στην αυθόρμητη αλλά αναποτελεσματική, αμήχανη αντίδραση της αγαπημένης του έναντι αυτού: «Μεταξύ της πένθιμης, μνημειακής ψυχρότητας του νόμου και της αυθόρμητης, παρορμητικής θέρμης της ανθρώπινης εμπειρίας, το τραγούδι δημιουργεί ένα είδος θαυμαστής ισορροπίας, που οριοθετεί το προσωπικό, αλλά που αφήνει γύρω από αυτό την αύρα της ξεχωριστής του υπόστασης και της άρνησής του να υποταχθεί στην ψυχρή λογική»[3227]. Απτή απόδειξη των παραπάνω επισημάνσεων, αλλά και της βούλησης του συνθέτη ώστε «η μελωδική γραμμή» του Manrico ως του μοναδικού προσώπου που τραγουδάει να έλθει «σε πλήρη αντίθεση με εκείνες των υπολοίπων χαρακτήρων της Σκηνής», αποτελεί και η άμεση ελαχιστοποίηση της ορχηστρικής συνοδείας του τραγουδιού του, αποτελουμένη από μόνη την *άρπα*: με μια τέτοια μουσική απόδοση, ο ήρωας φέρεται να «προ(σ)καλεί τον θάνατο με αξιοθαύμαστη περιφρόνηση»[3228] (Ricordi, σελ. 337, μ. 2 – σελ. 338, μ. 6 & σελ. 343-344, μ. 2).

Δικαιολογημένα το εξαίσιο δραματικό περιεχόμενο της συγκεκριμένης Σκηνής εγκωμιάζεται δεόντως από το σύνολο των μελετητών. Κατά τον G. Baldini, πρόκειται για το εκείνο το *σκηνικό κομμάτι* το οποίο, «παράλληλα με τη μορφή της Azucena, … έχει καταστήσει την όπερα δημοφιλή και περισσότερο ζωτικού ενδιαφέροντος σε σχέση με οποιοδήποτε άλλο σπουδαίο Βερντιανό έργο». Ο μελετητής θεωρεί πως «με μια διαύγεια μοναδική σ' όλη την όπερα του δέκατου ένατου αιώνα, διερευνώνται εν προκειμένω όλες οι σκηνικές δυνατότητες της μουσικής […]: στο προσκήνιο βρίσκεται μια γυναίκα, μια σκοτεινή σιλουέττα […], δυνατή και απόλυτα ευγενική, παρά την προσβεβλημένη της αξιοπρέπεια, που με την απίστευτη αυτή πράξη της αποδέχεται το άδικο πεπρωμένο της˙ στο παρασκήνιο έχουμε την απάνθρωπη, άσπλαχνη φυλακή, πίσω από τα κάγκελα της οποίας σκάει μια αιματοβαμμένη αχτίδα φωτός, και από την

[3227] G. de Van, ό.π., σελ. 57.

[3228] Αυτόθι, σελ. 58, 60. Ο αξιοθαύμαστος ηρωισμός του Manrico εκλαμβάνεται από τον G. Martin ως *ο απόηχος της εποχής του Risorgimento*: κατά τον μελετητή, «ό,τι ο Verdi μετέφερε από το παρελθόν στο έργο του κατά την δεκαετία του 1850, κυρίως στον *Rigoletto*, στην *Traviata* και στον *Trovatore*, ήταν η πεμπτουσία του Risorgimento, τόσο ως προς την ποιότητα της ζωής, όσο και ως προς οπτική γωνία υπό την οποία πρέπει να θεωρείται [...]». Κατά τον συγγραφέα η εν λόγω θεώρηση «είναι τραγική», ενώ «ως σύμβολο αυτής μπορεί να είναι ο Έκτωρ στην *Ιλιάδα*, ο οποίος, μολονότι γνωρίζει ότι θα σκοτωθεί από τον Αχιλλέα, εν τούτοις αγωνίζεται προκειμένου να υπερασπίσει την πόλη του, και πεθαίνει. Αυτή, θεωρούν οι όπερες του Verdi, είναι η μοίρα του ανθρώπου στη ζωή [...]. Και αυτή η προοπτική της ζωής, ανέλπιδη αλλά μεγαλόπρεπη, ήταν που δέσποζε ανάμεσα σ' εκείνους που εμπνέονταν από το Risorgimento».

Επισημαίνει πάντως ο συγγραφέας πως η «κατάφαση» του θανάτου, ιδιαίτερα στην συγκεκριμένη όπερα, όπου ο συνθέτης δέχτηκε κριτική για την «πληθωρική» παρουσία του σ' αυτήν, επ' ουδενί δεν αποκαλύπτει μια μοιρολατρική στάση του συνθέτη απέναντι στη ζωή: ο Verdi «δεν ήταν μοιρολάτρης με την έννοια της πίστης πως ό, τι και να πράξει ο άνθρωπος δεν μπορεί να αποτρέψει το πεπρωμένο του. Πίστευε στην προσωπική δράση, επίσης όμως ήταν αρκετά ρεαλιστής, ή πιθανόν και πεσσιμιστής, ώστε να γνωρίζει πως η δράση είναι συχνά χωρίς αποτέλεσμα και σχεδόν πάντα με βαρύ τίμημα. Πάντως οι όπερές του είναι πλήρεις από προσωπικότητες που αναλαμβάνουν δράση ενάντια στο άμεσο, ατομικό τους συμφέρον, προκειμένου να αναταποκριθούν σ' έναν ευγενέστερο σκοπό. Η Violetta στην *Traviata* είναι μια από αυτές, ο Manrico στον *Trovatore* μια άλλη» («Verdi and the Risorgimento», στο: W. Weaver και M. Chusid [επιμ.], *The Verdi Companion*, ό.π., σελ. 30).

οποία βγαίνει το μακρινό, βυθισμένο τραγούδι της χορωδίας, που αργότερα ενώνεται με τον ξεκάθαρο πόνο του τενόρου». Σύμφωνα πάντα με τον Baldini, «αυτά τα τρία φωνητικά στοιχεία εναλλάσσονται, προσεγγίζει το ένα το άλλο, περιπλέκονται, αποσπώνται», και έπειτα από τον εναγκαλισμό τους από ένα crescendo, «αποδεσμεύονται και σβήνουν εξαϋλωμένα»[3229].

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες στο σημείο αυτό είναι και οι επισημάνσεις του M. Chusid αναφορικά με τη διαμόρφωση του τονικού πλαισίου ολόκληρης της Σκηνής του «Miserere» και συγκεκριμένα με την ιδιαίτερη έμφαση που δίδεται στο *Μι ύφεση*, ένας φθόγγος ο οποίος, κατά τον εν λόγω μελετητή, είτε ως Τονική στην αντίστοιχη μείζονα ή ελάσσονα τονικότητα, είτε ως τονικό ύψος και μόνο, σχετίζεται με την ιδέα του θανάτου και κατ' επέκτασιν με το δυσοίωνο πεπρωμένο του *Τροβαδούρου*[3230].

Αναφερόμενος ο μελετητής στην παρούσα Σκηνή, επισημαίνει σε αυτήν μιαν «επιπλέον απόδειξη που συνδέει το Μι ύφεση με τον θάνατο», μολονότι ο συγκεκριμένος φθόγγος είναι ενταγμένος «στο τονικό πλαίσιο του Λα ύφεση». Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «ενώ η καθεμιά από τις τρεις μουσικές ενότητες που συγκροτούν το παρόν *tempo di mezzo* είναι στη Λα ύφεση, πρώτα ελάσσονα και έπειτα μείζονα, το κρίσιμο τονικό ύψος καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους είναι το Μι ύφεση», αρχής γενομένης από την «διαρκώς ηχούσα *campana dei morti*, για την οποία ο Verdi σημειώνει στη χειρόγραφη παρτιτούρα "Dov' essere in mi bemolle"», όπου «η διπλή υπογράμμιση είναι δική του» (!). Επιπλέον, συνεχίζει ο μελετητής, στην ψαλμωδία των μοναχών «το κατ' εξοχήν ακουόμενο μέρος, εκείνο των πρώτων τενόρων, δεν είναι παρά ένα συνεχώς επαναλαμβανόμενο ή διαποικιλόμενο Μι ύφεση. Στη δεύτερη μουσική ενότητα, με την «αντίδραση» της Leonora, «ο κατ' εξοχήν βαριά τονισμένος φθόγγος της αρχικής φράσης είναι ένα διαποικιλόμενο Μι ύφεση τοποθετημένο στη λέξη "preci" της φράσης "Quel suon, quelle preci" […]». Κατά τον μελετητή, η ηρωίδα εν προκειμένω «μοιάζει ν' αναφέρεται, τόσο φραστικά, όσο και μουσικά, στο χορωδιακό των μοναχών», ενώ «ακόμη περισσότερο σταθερά τονίζει το Μι ύφεση η ορχηστρική συνοδεία της ενότητας, μια διαδοχή επαναλαμβανομένων συγχορδιών αποδιδομένων με διπλά παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα […]» και όπου «ο υψηλότερος και περισσότερο ακουόμενος φθόγγος του μέρους της ορχήστρας είναι και πάλι ένα επαναλαμβανόμενο ή διαποικιλόμενο Μι ύφεση». Ανάλογες είναι οι επισημάνσεις του Chusid και για την τρίτη μουσική ενότητα, αποδιδομένη από τον Manrico, ο οποίος ακούγεται «να συνοδεύει δήθεν τη φωνή του με το λαούτο (μια άρπα στην ορχήστρα)», και όπου «για άλλη μια φορά το πλέον ενδιαφέρον τονικό ύψος στη μελωδική γραμμή είναι το Μι ύφεση». Τέλος, αναφερόμενος ο Chusid και στο σημείο όπου «όλα τα μέρη επαναλαμβάνονται» και όπου «η πλέον ενδιαφέρουσα μεταβολή είναι η προσθήκη της λέξης "miserere", που τραγουδιέται από τους μοναχούς κατά τη διάρκεια της δεύτερης φράσης της Leonora και του Manrico», θεωρεί πως «όχι περιέργως, το υπέρτατο τονικό ύψος στις παρεμβάσεις της χορωδίας είναι ένα επαναλαμβανόμενο ή διαποικιλόμενο Μι ύφεση» [3231].

Στις έντονες αντιθέσεις της Σκηνής εστιάζει και ο G. Martin, επισημαίνοντας πως «οι δύο (σολιστικές) φωνές και η χορωδία είναι σκόπιμα τοποθετημένες σε διαφορετικές γωνίες και σε διαφορετικά επίπεδα της σκηνής, ώστε να δίδεται έμφαση στην αντίθεση και στο δράμα ανάμεσά τους. Η τοποθέτηση αυτή ενισχύεται από τη μουσική υπόκρουση […], ενώ το ακροατήριο, καθώς κάθεται μπροστά από τόσα πολλά

[3229] Ό.π., σελ. 226-227.
[3230] Βλ. σελ. 841Ver της παρούσης διατριβής.
[3231] «A New Source for El trovador…», ό.π., σελ. 213-214.

στερεοφωνικά ηχεία, συγχωνεύει τον ήχο, και όταν προστίθεται και το οπτικό στοιχείο, ο θεατρικός αντίκτυπος είναι τρομερός»[3232].

Ο Roger Parker εκλαμβάνει την «περίφημη σκηνή του "Miserere"» ως μια διεύρυνση του «συνήθως μεταβατικού *tempo di mezzo*», στα πλαίσια της τάσης του συνθέτη «να παρεμβαίνει σε μορφές εκ των έσω, διατηρώντας τα όριά τους, αλλά προεκτείνοντας ή συρρικνώνοντας ξεχωριστά μέρη, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του δράματος»[3233]. Αξίζει να σημειωθεί, εξάλλου, ότι ο συνθέτης επέμεινε ώστε όλη η παρούσα σκηνή, «με την άρια της Leonora, το τραγούδι του τροβαδούρου από τον πύργο και το "Miserere"» να αποτελέσει μία και μόνο ενότητα[3234]. Όπως επισημαίνει και ο J. Rosselli, η συγκεκριμένη σκηνή «αποτελεί μοναδικό κατόρθωμα σε όλη την όπερα», καθώς ο συνθέτης σε αυτήν «επεξεργάζεται ταυτόχρονα μια χορωδία εκτός σκηνής, που χαμηλόφωνα προαναγγέλλει τον θάνατο, στην ορχήστρα μια ρυθμική φιγούρα που τον αισθητοποιεί, επί σκηνής τη φωνή μιας μόνης, απελπισμένης γυναίκας, και έπειτα τη φωνή ενός άντρα, κρυμμένου, που τρεμοσβήνοντας επιβεβαιώνει τα συναισθήματά του». Κατά τον συγγραφέα, «ο συνδυασμός μιας κεντρικής σκηνής, φωνών που ακούγονται από μακριά και μιας δραματικής έκπληξης προέρχεται από την Παρισινή grande opéra», της οποίας τις δυνατότητες εν προκειμένω ο Verdi ανακαλεί και προσαρμόζει κατάλληλα για την περίσταση[3235].

Όμως και η Leonora δεν αργεί να ακολουθήσει το παράδειγμα του αγαπημένου της. Στην αμέσως επόμενη Σκηνή, με τον Κόμη να είναι ανένδοτος στην απόφασή του να εκτελέσει τον Manrico και τη μητέρα του, έχοντας αποτύχει να τον κάνει να μεταβάλλει την απόφασή του αυτή, «τελικά καταφέρνει να τον πείσει, προσφέροντας εαυτήν ως το αντίτιμο της ευσπλαγχνίας του», ενώ, «έχοντας εξασφαλίσει την υπόσχεσή του, ρουφάει δηλητήριο από ένα δακτυλίδι, ώστε η συμφωνία της να μπορέσει να μείνει στο γράμμα και να μην γίνει πραγματικότητα»[3236]. Με τον τρόπο αυτόν, εισέρχεται και η ίδια στην τελική ευθεία για την προσωπική της «έξοδο». Την ίδια στιγμή ωστόσο, και στο άκουσμα της εντολής του Conte – *colui vivrà* – νιώθει να μην μπορεί να εκφράσει τη χαρά που την πλημμυρίζει εντός της. Αισθανομένη το δηλητήριο ως *αντίδοτο ζωής και όχι θανάτου*, προσδοκά το τέλος της με μοναδική ευχαρίστηση. Αν οι μοιρολατρικές φωνές των «μοναχών» γέμιζαν πριν από λίγο με φρίκη και τρόμο την ψυχή της, η βιουμένη νίκη της ζωής ενάντια στο θάνατο μέσα από αυτόν τον ίδιο, και μάλιστα με σκοπό τη διάσωση της ζωής του εραστή, στρέφει τη σκέψη της προς τον Θεό. Είναι χαρακτηριστική και εν προκειμένω η αντίθεση ανάμεσα στο απρόσωπο *Miserere* και στην αναφορά προς τον Θεό που σε προσωπικό ύφος – *da sè* – φέρεται να απευθύνει η ηρωίδα, όπως αυτή περιέχεται στα δύο τετράστιχα που απαρτίζουν το μέρος της στην cabaletta[3237] (*Allegro brillante*) του παρόντος ντουέττου. Η διαφορά αυτή συνίσταται κατά βάσιν στα αντίστοιχα κίνητρα για επικοινωνία με το Υπερβατικό. Στην περίπτωση του *Miserere* μοναδικά κίνητρα για την επίκληση του Θεού αποτελούν, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο φόβος μπροστά στο άγνωστο και κυρίως η απειλή της κολάσεως. Αντίθετα η Leonora επικοινωνεί με τον Κύριο κινούμενη απλά και μόνο από μια ανείπωτη χαρά. Προσεύχεται όχι από ανάγκη, αλλά

[3232] *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 249-250.
[3233] *The New Grove*…, ό.π., σελ. 18. Ταυτόσημη και η επισήμανση του J. Rosselli (ό.π., σελ. 105).
[3234] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 222.
[3235] Ό.π., σελ. 105.
[3236] Toye, ό.π., σελ. 315.
[3237] R. Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 149.

απελευθερωμένη από τα στενά όρια της «ατομικής» της υπόστασης, αφού πηγή της χαράς της είναι η θυσία της για τον αγαπημένο της:

Vivrà!...Contente il giubilo
i detti a me Signore...
ma coi frequenti palpiti
mercè ti rende il core!

Or mio fine impavida,
piena di gioia attendo...
portò dirgli, morendo:
«Salvo tu sei per me!»

Τη μουσική απόδοση αυτής της ριζικής μεταβολής της ψυχολογίας της ηρωίδας, ιδιαίτερα σε σχέση με την αρχή του παρόντος Τετάρτου Μέρους της όπερας, εντοπίζουμε κυρίως στην επικράτηση της τονικότητας της Φα μείζονος, ως της Μείζονος Τονικής εκείνης που πλαισίωσε την παρουσία της ηρωίδας έξω από την φυλακή στην αρχή του Μέρους. Ακόμη περισσότερο διαπιστώνουμε αυτήν τη μεταβολή ν' απηχείται στη μελωδική γραμμή του μέρους της, που σε σημαντικό βαθμό ανακαλεί εκείνην του «*Di tale amor*» του Πρώτου Μέρους[3238]. Η θρησκευτική διάσταση της Σκηνής δεν λανθάνει της προσοχής του συνθέτη, που θέλει την ηρωίδα να υψώνει το βλέμμα της στον ουρανό – «*alzando gli occhi*, cui fan velo lagrime di gioia» – ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία επικαλείται το όνομα του Κυρίου (Ricordi, σελ. 385, μ. 4 – σελ. 387, μ. 2).

[3238] J. Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 103. «Απαντώντας», εξάλλου, ο Robert Hardcastle στις αιτιάσεις του Feruccio Bonavia τις σχετικές με την «σύγχυση που προκαλείται όταν πολλά και διαφορετικά δεδομένα [...] διαδέχονται το ένα το άλλο με μεγάλη ταχύτητα και από το ένα μέρος στο άλλο», επισημαίνει την «τρομερή σκηνική δεξιοτεχνία» του συνθέτη, τη «μεγάλη του επιδεξιότητα στο να διευθετεί και να παρουσιάζει το υλικό του και τη στέρεα γνώση από μέρους του της δομής και της μορφής», όπως αυτές «αναδεικνύονται ξεκάθαρα στις εναρκτήριες σκηνές της όπερας». Ειδικότερα, αναφερόμενος στις «τρεις ευρείες αφηγηματικές ενότητες», οι οποίες «δίδουν το υπόβαθρο της σκηνικής δράσης» (εννοώντας, προφανώς, τον Πρόλογο και το Πρώτο Μερος), επισημαίνει και την προφητική διάσταση που προσλαμβάνουν οι στίχοι της ηρωίδας «S' io non vivrò per esso / per esso morirò!» που ακούγονται εκεί, καθώς επαληθεύονται στην παρούσα Σκηνή (ό.π., σελ. 86). Την «προφητική» διάσταση των παραπάνω στίχων της Leonora υπονοεί προφανώς και ο A. Csampai, εστιάζοντας στο ύφος του τραγουδιού της καμπαλέττας του Πρώτου Μέρους, «ακούγοντας» στο «αποσπασματικό τιτίβισμα», το όμοιο με «το κελάηδημα των πουλιών» της φωνής της ήρωίδας την «παιχνιδιάρικη αλλά απολύτως σοβαρά εννοούμενη απάντηση της Λεονόρας στο θλιμμένο τραγουδιστό κάλεσμα του τροβαδούρου». Για τον συγγραφέα, «δεν πρόκειται πια εδώ για την πηγαία φαντασία ενός ερωτευμένου κοριτσόπουλου, αλλά για τον όρκο πίστης μιας γυναίκας με ακλόνητα αισθήματα, η οποία θα κρατήσει τον λόγο της: αν δεν μπορώ να ζήσω γι' αυτόν, θα πεθάνω για χάρη του» («Το αιώνιο τρίγωνο. Ο *Τροβατόρε* και το βασικό σχήμα της βερντικής δραματουργίας της όπερας», *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρο*, ό.π., σελ. 226-227).

4.6.8. *LA TRAVIATA*

Atto Terzo. Finale Ultimo (Andante sostenuto).
G. Ricordi & C., 1914. Plate 113958 [P.R. 157]
http://imslp.org/wiki/File:PMLP16223-Verdi_-_La_Traviata_-_Act_III.pdf.

Η κατανυκτική θρησκευτική ατμόσφαιρα που δημιουργείται με την προσευχή της Violetta στην άριά της «Addio del passato» στην αρχή της Γ΄ Πράξης επικρατεί και στο τελικό Finale της παρούσης όπερας. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο D. Kimbell, «στην τρίτη πράξη η μουσική της Violetta επικεντρώνεται στο να εκφράσει τον τρόπο με τον οποίο αυτή αγωνίζεται ώστε να καταφέρει ν' αποδεχτεί το θλιβερό της πεπρωμένο, αρχικά με όρους θρησκευτικούς, και στη συνέχεια […] με όρους συμφιλίωσης σε επίπεδο ανθρωπίνων σχέσεων», διευκρινίζοντας στη συνέχεια πως «η θρησκευτική αποκατάσταση» που «μάταια αναζητεί» η Violetta στην τελευταία στροφή της άριάς της στη Γ΄ Πράξη της όπερας «επέρχεται μόνο αφού η επιστροφή του Alfredo και του Germont της έχουν δώσει τη δυνατότητα ν' αποκαταστήσει τις σχέσεις της με τον κόσμο»[3239].

Με βάση τις παραπάνω επισημάνσεις η τελευταία από τις τρεις στροφές της ηρωίδας στο «τελικό concertato»[3240] της Γ΄ Πράξης της όπερας αποτελεί *νοητή προέκταση* της «προσευχής» της στην προαναφερθείσα άρια. Νιώθοντας το τέλος της να εγγίζει, αλλά και έχοντας την ελπίδα της συγχώρησης από τον Θεό, η άλλοτε παραστρατημένη αλλά τώρα μετανιωμένη και λυτρωμένη ηρωίδα, δίδοντας στον Alfredo το πορτραίτο της ως συμβολικό δείγμα της αγάπης της γι' αυτόν, προτρέπει τον αγαπημένο της να πραγματοποιήσει εκείνο που ήταν και η δική της επιθυμία: να ενώσει τη ζωή του με εκείνην που θα του άνοιγε την καρδιά της. Ως εκ τούτου για την Violetta η σχέση με τον Θεό και η λύτρωση από την αμαρτία και τον θάνατο δεν είναι μονοσήμαντη σχέση, δεν αποτελεί «ατομική» υπόθεση του προσευχομένου. Αντίθετα ολοκληρώνεται, *πληρούται*, μέσα από την αγάπη για τον άλλον, τη συνεχή έγνοια για τη δική του ευτυχία. Ταυτόχρονα η ίδια δεν θα παραμείνει αμέτοχη στη χαρά των δύο. Ζώντας, όπως ελπίζει, μεταξύ των αγγέλων, υπόσχεται την αδιάλειπτη προσευχή της για την ευτυχία τους:

Se una pudica vergine,
Degli anni suoi sul fiore,
A te donasse il core
Sposa ti sia…lo vo'.

Le porgi quest' effigie,
Dille che dono ell' è,
Di che nel ciel fra gli angeli
Prega per lei, per te.

Τα λόγια αυτά της ηρωίδας δεν μπορούν να θεωρηθούν απλά ως έκφραση υπέρτατου αλτρουισμού. Για την ευρισκόμενη ένα βήμα πριν τον θάνατο Violetta η

[3239] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 666-667.
[3240] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 162.

προσευχή για τον αγαπημένο της στους ουρανούς σηματοδοτεί γι' αυτήν την ολοκλήρωση της αγάπης της γι' αυτόν, ταυτόχρονα με την υπέρβαση του θανάτου. Η προοπτική αυτής της υπέρβασης, εκφρασμένη με την ελπίδα μιας *επουράνιας ζωής, μεταξύ των αγγέλων*, ταυτίζεται με την υπέρβαση της «ατομικότητας»: η ευτυχία της ταυτίζεται πλέον μ' εκείνην του Alfredo, στην ένωσή του με τη γυναίκα εκείνη που θα θελήσει να μοιραστεί την αγάπη του.

Ο έντονα δραματικός χαρακτήρας της Σκηνής, αλλά και η πίστη και η ελπίδα της ηρωίδας, εμπνέουν στον συνθέτη ένα πολύπτυχο μουσικής έκφρασης μέσα από ποικίλες αρμονικές και μελωδικές διεργασίες, αλλά και χαρακτηριστικά συνοδευτικά σχήματα και ηχοχρώματα, με το γνωστό «μοτίβο του θανάτου» στην αναπαιστική του μορφή[3241] να αποτελεί, όπως είναι φυσικό, σημείο αναφοράς, κυριαρχώντας στο μεγαλύτερο μέρος του concertato. Το συγκεκριμένο σχήμα ωστόσο, «το οποίο είχε οδηγήσει την ηρωική προκάτοχο της ηρωίδας Leonora σε τρόμο και δειλία αναγνωρίζεται από την Violetta με γαλήνια αξιοπρέπεια», και ο λόγος είναι προφανής: «έχοντας συμφιλιωθεί» με τον κοινωνικό της περίγυρο, έχοντας γίνει αποδεκτή από τα πρόσωπα που αγάπησε, «μπορεί να αποδεχτεί την παρουσία του θανάτου με ηρεμία»[3242].

Ο συνθέτης προσφεύγει και εδώ στην ενορχήστρωση του Miserere από το *Il Trovatore*, με το συγκεκριμένο σχήμα «να αποδίδεται κοφτά pianissimo από το σύνολο της ορχήστρας με την Gran Cassa, ως υπόβαθρο μιας φωνητικής απαγγελίας»[3243] (Ricordi, σελ. 409-410). Η αρμονική και μελωδική επεξεργασία ωστόσο είναι που κατ' εξοχήν αναδεικνύουν την ψυχολογία της ηρωίδας. Αποδίδοντας ο συνθέτης την πρώτη από τις παραπάνω στροφές με ένα *declamato cupo* αναδεικνύει στη συνέχεια την αίσθηση ανακούφισης που προσφέρει στην ψυχή της ηρωίδας η σκέψη της μελλοντικής ευτυχίας του Alfredo, με τη διαμόρφωση στο φωνητικό της μέρος ενός εκφραστικού cantabile στην περιοχή της (εναρμόνιας) Σχετικής Μείζονος (Μι μείζων), «στο απλό, έντονο μελωδικό στυλ που την χαρακτηρίζει σ' αυτήν την πράξη»[3244] και όπου με υπόβαθρο την κίνηση με *εναρμόνιες σχέσεις*, «που τυπικά χρησιμοποιούνται προκειμένου να εκφράσουν μακρινούς ή αντίθετους κόσμους, [η Violetta] εγείρεται προκειμένου ν' ατενίσει τη θέση της στον παράδεισο»[3245]. Ακόμη περισσότερο ωστόσο μεταβάλλει το ύφος της μουσικής η αναφορά στην προσευχή της «εικόνας» μεταξύ των αγγέλων, καθώς σκιαγραφείται μέσα από μια ξεχωριστή μελωδική καμπύλη, με συνεχές *legato* και με ανιούσα κίνηση που κορυφώνεται σ' ένα εκτενές Λα^{4} ύφεση, ενώ η βαρυμμένη 6^{η}, ερχόμενη μάλιστα έπειτα από μια κατιούσα 7^{η} και ακολουθούμενη από τη δεσπόζουσα, δίδει σαφώς την αίσθηση του πόνου του αποχωρισμού[3246], που υπερβαίνεται, ωστόσο, με την ελπίδα της προσευχή. Όχι λιγότερο αναδεικνύει τη γαλήνη που επέρχεται στην ψυχή της ηρωίδας με τις παραπάνω σκέψεις και η ανάλογη μεταβολή της ορχηστρικής συνοδείας, με τις *κρούσεις* του «μοτίβου του θανάτου» να «ακούγονται μόνο κατά τη διάρκεια των παύσεων για αναπνοή της ετοιμοθάνατης Violetta»[3247] και τη θέση τους να παίρνει «μια εκφραστική συνοδεία, καθαρά στο πνεύμα του Bellini», ώστε «κάποιος λογικά να

[3241] Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 195.
[3242] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 667.
[3243] Budden, *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 162.
[3244] Parker, *The New Grove*…, ό.π., σελ. 157.
[3245] Kimbell, *Verdi in the Age*…, ό.π., σελ. 667.
[3246] D. Cooke, ό.π., σελ. 69.
[3247] Noske, «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 195.

σκέφτεται τις πλατειές κινήσεις από το τελικό grand finale της *Norma*»[3248] (Ricordi, σελ. 413, μ. 2 – σελ. 417, μ. 4 & σελ. 419-420).

Η ιδέα της υπέρβασης του θανάτου μέσα από την πληρότητα της ερωτικής σχέσης απηχείται με έξοχο τρόπο στην τραγική κατάληξη που αμέσως έπεται. Το κείμενο του λιμπρέττου αποδίδει με μοναδική πειστικότητα την είσοδο της ηρωίδας στην αιωνιότητα:

Cessarono gli spasimi del dolore!

In me rinasce,

M' agita insolito vigor!

Ah! ma io ritorno a viver!

Oh gioia!

Θέλοντας ο συνθέτης ν' αποδώσει την εικόνα της ημιθανούς (ή αναγεννημένης!) ηρωίδας περιορίζει αρχικά το μέρος της σ' ένα «andantino "quasi parlato", όπου, «μια στιγμή πριν τον θάνατό της, η Violetta νιώθει μια ξαφνική ανακούφιση. Αυτή η απίστευτα δυνατή εντύπωση επιτυγχάνεται με πολύ απλό τρόπο: έναν επαναλαμβανόμενο φθόγγο, που μεταβάλλεται σταδιακά στο δεύτερο μέρος του declamato, καθώς το crescendo μας οδηγεί αργά προς το καταληκτικό παραλήρημα, ενώ η ορχήστρα, σαν σε εξαϋλωμένη έκσταση, επαναλαμβάνει αυτό που αποτελεί πιθανόν το κεντρικό θέμα της όπερας, εκείνο που πρωτοακούστηκε από τον Alfredo στην Α΄ Πράξη στη φράση "Di quell' amor ch' è palpito"»[3249]· παράλληλα δε, το παραλήρημα της ηρωίδας «εξελίσσεται σε τραγούδι, καθώς η ορχήστρα βαθμιαία αυξάνει σε ένταση»[3250]. Για άλλη μια φορά η Βερντιανή ορχηστρική γραφή αναδεικνύεται μοναδική και ανεπανάληπτη: προαπηχώντας ο συνθέτης την αιθέρια ενορχήστρωση στο Πρελούντιο της *Aida*, σκιαγραφεί τη μορφή της εξαϋλωμένης ηρωίδας αναθέτοντας σε δύο και μόνο πρώτα βιολιά την απόδοση του παραπάνω θέματος, με υπόβαθρο το όμοιο με ψίθυρο (*pppp*) τρέμολο από άλλα έξι βιολιά και δύο βιόλες. Αναφερόμενος ο G. Martin στην απόδοση του ιδίου θέματος λίγο πριν, όταν η ηρωίδα διάβαζε το γράμμα του Germont, από δύο βιολιά, με άλλο ένα βιολί, δύο βιόλες και δύο τσέλλα σε ρόλο συνοδείας, επισημαίνει εν προκειμένω την αύξηση του αριθμού των οργάνων κατά τρία μελη, τονίζοντας όμως ταυτόχρονα την απουσία των τσέλλων, «χωρίς τους χαμηλότερους φθόγγους» των οποίων «ο ήχος είναι σε μεγάλο βαθμό εκλεπτυσμένος». Σύμφωνα με την περιγραφή του παραπάνω μελετητή, «για δεκαπέντε μέτρα, […], ενόσω η Violetta εκφράζει την έκπληξη και την αναστάτωσή της για το διαφαινόμενο θαύμα, ο Verdi διατηρεί τον θαμπό ήχο σταθερό», ενώ «στη συνέχεια, καθώς η φωνή της κινείται ανοδικά, προσθέτει ξύλινα πνευστά […]»[3251]. Στο τέλος του προαναφερθέντος crescendo, μια δυναμική Δεσπόζουσα με 9η μεγάλη, αποδιδόμενη από το σύνολο της ορχήστρας, πλαισιώνει την Violetta τη στιγμή ακριβώς που νιώθοντας «μια ορμή ζωής, τραγουδάει ένα τελευταίο "Oh gioia!"»[3252], ενώ η

[3248] Baldini, ό.π., σελ. 197.
[3249] Αυτόθι.
[3250] Berger, ό.π., σελ. 272.
[3251] *Aspects of Verdi*, ό.π., σελ. 210.
[3252] Parker, «The New Grove…», ό.π., σελ. 157.

επαναλαμβανόμενη μικρή 9η της ίδιας αρμονίας απεικονίζει το τραγικό τέλος της (Ricordi, σελ. 421-425).

4.6.9. *LA FORZA DEL DESTINO* (1869)

Scena e Terzetto Finale
G. Ricordi, n.d.(ca.1904), P.R. 151
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino_-_Act_IV_(orch._score).pdf

Παρά την επιτυχία της συγκεκριμένης όπερας τόσο στην Αγ. Πετρούπολη όσο και σε άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, όπως στη Ρώμη, όπου παρουσιάστηκε ως *Don Alvaro* και στη Μαδρίτη, «όπου τη σκηνοθεσία επέβλεψε ο ίδιος ο Verdi» και όπου «στο ακροατήριο βρισκόταν και ο γέροντας Δούκας του Rivas, συγγραφέας του θεατρικού», ο συνθέτης «δεν ήταν πλήρως ικανοποιημένος με το έργο»[3253].

Κατά τον Budden, «αυτό που κυρίως τον στενοχωρούσε ήταν η λύση του δράματος με τους τρεις βίαιους θανάτους του»[3254]. Ωστόσο «η αναζήτηση μιας ικανοποιητικής λύσης θα του έπαιρνε έξι χρόνια, συχνά προς ενόχληση του εκδότη του». Στο διάστημα αυτό απευθύνθηκε τόσο στον Piave, όσο και στον Achille de Lauzières, «τον μετέπειτα μεταφραστή του *Don Carlos*», όμως «κανείς δεν ήταν σε θέση να του προσφέρει αυτό που επιθυμούσε»[3255]. Εκείνος που τελικά θα ανελάμβανε το δύσκολο εγχείρημα της ανάπλασης του λιμπρέττου στο σημείο αυτό (και όχι μόνο) ήταν ο Antonio Ghislanzoni, «πρώην βαρύτονος, ποιητής, φυλλαδιογράφος και προορισμένος να γίνει ένας από τους σημαντικότερους λιμπρεττίστες των δεκαετιών του 1870 και 80»[3256].

Μια από τις προτάσεις του Ghislanzoni ήταν «να μεταφερθούν οι τσιγγάνες από τις σκηνές του στρατοπέδου στο τέλος της όπερας, "έτσι ώστε όταν πέφτει η αυλαία, η σκηνή να μην είναι γεμάτη αποκλειστικά από μοναχούς". Όμως αυτό δεν έκανε καλή εντύπωση στον Verdi, και ήταν ο ίδιος ο συνθέτης που έδωσε την ιδέα της αντικατάστασης της αυτοκτονίας του Alvaro από ένα τελικό trio στο οποίο, με την ψυχή του λυτρωμένη, ο ήρωας υποτάσσεται στο θέλημα του Θεού. Πιθανόν ο αγνωστικισμός του Verdi να τον είχε εμποδίσει από το να καταλήξει σε αυτήν τη λύση νωρίτερα. Μολονότι εξ επόψεως δραματικής δεν αποτελεί όντως βελτίωση στο αυθεντικό τέλος της όπερας, μουσικά προσφέρει μια κατά πολύ ανώτερη κατάληξη, καθότι το trio που συνέθεσε ο Verdi είναι ένα από τα καλύτερά του και, σ' ένα γενικότερο πλαίσιο, πολύ πιο συγκινητικό»[3257].

Πρόκειται ωστόσο για «μια τόσο χαρακτηριστική λύση, που κάποιος μόνο να αναρωτηθεί θα μπορούσε: γιατί ο Verdi χρειάστηκε έξι χρόνια για να φτάσει σε αυτήν; Οφειλόταν σε μια αντιθρησκευτική προκατάληψη; Κι αν είναι έτσι, πως και γιατί ξεπεράστηκε αυτή η προκατάληψη;» [3258].

Πάντα κατά τον Budden, «η απάντηση βρίσκεται σαφώς» στη συνάντηση του Verdi με τον κορυφαίο Ιταλό λογοτέχνη Alessandro Manzoni [βλ. άνωθι, σελ. 7-8], που πραγματοποιήθηκε το 1867 με πρωτοβουλία της Clarina Maffei[3259]. Ενδεικτικά της

[3253] Osborne, *The Complete Operas*…, ό.π., σελ. 334.
[3254] *The Operas*… Vol. 2, ό.π., σελ. 436.
[3255] Αυτόθι.
[3256] Budden, *Verdi*, ό.π., σελ. 100.
[3257] Osborne, *Verdi. A Life*…, ό.π., σελ. 206.
[3258] Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 440.
[3259] Αυτόθι. Αναφορικά με το εκτενές παρασκήνιο που προηγήθηκε της συνάντησης, βλ. G. Martin, *Verdi. His Music*…, ό.π., σελ. 358-361, καθώς και Barbara Reynolds, «Verdi and

εκτίμησης που έτρεφε ο Verdi για τον Manzoni και ιδιαίτερα για το έργο του *I Promessi Sposi* είναι τα όσα έγραφε σε επιστολή του προς την Maffei με ημερομηνία 24 Μαΐου 1867, όπου χαρακτηρίζει την παραπάνω νουβέλα ως «όχι μόνο το σπουδαιότερο βιβλίο της εποχής μας, αλλά ένα από τα σπουδαιότερα έργα που βγήκαν ποτέ από την ανθρώπινη νόηση»[3260]. Ως εκ τούτου, «η εμπειρία της συνάντησης με τον Manzoni» υπήρξε τόσο δυνατή για τον συνθέτη, ώστε να επηρεάσει και την αναθεώρηση της συγκεκριμένης όπερας, εμπνέοντας μια λύση για τον τενόρο όμοια μ' εκείνην στην παραπάνω νουβέλα[3261].

Στην εν λόγω αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας η «ορχηστρική καταιγίδα» με την οποία αρχίζει η αντίστοιχη Σκηνή στην πρότερη εκδοχή αφαιρείται εξ ολοκλήρου, ενώ η «μουσική περιγραφή» της μονομαχίας ανάμεσα στον Alvaro και στον Carlo τροποποιείται αισθητά εξ επόψεως μοτιβικού υλικού και αρμονικής επεξεργασίας, αποτελουμένη τώρα από «δέκα μέτρα με υπόβαθρο μια αρμονία 7ης ελαττωμένης» αποδιδομένη με την εναλλαγή τονισμένων φθόγγων στα μπάσσα με δύο ιδιαίτερα δυναμικές κρούσεις σε ζεύγος ογδόων της παραπάνω αρμονίας στην πρώτη κίνηση του επόμενου μέτρου από το σύνολο της ορχήστρας, κάτι που κατά τον Budden «ακούγεται ως ο ήχος συγκρουομένων σπαθιών»[3262] (Ricordi, σελ. 588-589).

Η φωνή του Carlo «που ζητεί εξομολόγηση»[3263] πλαισιώνεται από το ίδιο «θρηνητικό μοτίβο» της πρότερης εκδοχής (Ricordi, σελ. 590 – σελ. 591, μ. 5. Βλ. και άνωθι, σελ. 260), όμως η αναγνώριση της Leonora από τον Alvaro «δεν φέρεται πλέον από το τρέμολο των εγχόρδων» αλλά, «αντιθέτως, τα έγχορδα συνοδεύουν τις αναφωνήσεις του ήρωα με αναπαιστικές φιγούρες»[3264] (Ricordi, σελ. 593, μ. 2-4). Αντίθετα το ντουέττο με το οποίο οι δύο εραστές εκφράζουν τη χαρά τους για τη συνάντησή τους επίσης απουσιάζει από την παρούσα εκδοχή, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στις ενοχές που νιώθει ο Alvaro, «καθώς φαίνεται να αποτραβιέται από τη Leonora, κραυγάζοντας πως τα χέρια του είναι αιματοβαμμένα»: είναι η στιγμή όπου το ήδη γνωστό θρηνητικό μοτίβο αναβαθμίζεται, αποκτώντας μεγαλύτερη δραματική σημασία, καθώς «σμικρυνόμενο και μεταφερμένο στο τσέλλο και στο φαγκόττο, προσφέρει τη βάση για μια μεταβατική ενότητα, στην οποία ο Alvaro εξιστορεί με συντομία στη Leonora το τι έχει συμβεί»[3265] (Ricordi, σελ. 594, μ. 4 – σελ. 595, μ. 2).

Ανάλογη δραματική σημασία έχει και ο σύντομος μονόλογος του Alvaro αναφορικά με τα απανωτά χτυπήματα που δέχεται από τη Μοίρα, κυρίως όμως για τη φοβερή συγκυρία που σημαδεύει τη συνάντησή του με την αγαπημένη του:

……Destino avverso,

Come a scherno mi prendi!...

Vive Leonora e ritrovarla deggio

Or che versai di suo fratello il sangue.

Manzoni: An Attempted Explanation», *Music & Letters* Vol. 29 No. 1, Ιανουάριος 1948, σελ. 39-42.

[3260] Budden, *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 440.

[3261] Αυτόθι.

[3262] Αυτόθι, σελ. 510

[3263] Αυτόθι, σελ. 512.

[3264] Αυτόθι.

[3265] Αυτόθι.

Για άλλη μια φορά η ορχήστρα αναλαμβάνει εξέχοντα ρόλο, πλαισιώνοντας τους παραπάνω στίχους με συγχορδίες *νεκρικού*[3266] χαρακτήρα, στις χαμηλότερες περιοχές του όμποε και των κλαρινέττων, καθώς και με «βίαια» περάσματα στα έγχορδα, που ανακαλούν ευθέως εκείνα στην κατάληξη της «melodia» της Leonora (Ricordi, σελ. 597). Εκεί ωστόσο που η ορχηστρική γραφή δημιουργεί ρίγος, «παγώνοντας» την ανάσα του θεατή, είναι κατά την απόδοση της Σκηνής με τη Leonora «να φέρεται από τον Ηγούμενο παραπαίοντας, πληγωμένη θανάσιμα» από την εκδικητική μανία του αδελφού της[3267]. Σύμφωνα με τον F. Noske, ο Verdi εν προκειμένω «μας προσφέρει μια καινούρια παραλλαγή» του γνωστού *μοτίβου του θανάτου*, αυτήν «του ostinato ανάπαιστου με ανεστραμμένους τονισμούς, αποδιδόμενου εναλλάξ από το σύνολο της ορχήστρας και από μόνα τα έγχορδα. Καθεμιά από τα "tutti" τμήματα αρχίζει fortissimo και με ένα έντονο decrescendo οδηγεί στο επόμενο τμήμα με τα έγχορδα, που αποδίδεται *ppp*». Κατά τον συγγραφέα «ο αντίκτυπος είναι εξαιρετικά ισχυρός, και δεν είναι αναγκαίο να κατανοήσουμε τα λόγια του Alvaro ("…o vendetta di Dio!...Maledizione!"), προκειμένου να συλλάβουμε το δραματικό νόημα της ενότητας»[3268] (Ricordi, σελ. 598, μ. 4 – σελ. 602, μ. 2).

Κατά τον Budden εξ ετέρου, το συγκεκριμένο μοτίβο, με τα *ουρλιαχτά* «στα ψηλότερα ξύλινα» και «τον γδούπο στην υπόλοιπη ορχήστρα», ξεπερνά κάθε όριο αγριότητας της πρότερης εκδοχής. Περαιτέρω ο συγγραφέας εξαίρει τον βαθειά δραματικό χαρακτήρα της συγκεκριμένης ενότητας, εστιάζοντας στην απόλυτη συμμετρία που παρουσιάζει η μουσική επεξεργασία. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «οι συμμετρικές επαναλήψεις ρυθμικών προτύπων διαδραματίζουν σημαντικότερο ρόλο στη μουσική του Verdi απ' ό, τι σ' εκείνην των Γερμανών ρομαντικών˙ όμως οι τετράπτυχες αποδόσεις της συγκεκριμένης ενότητας, αμετάβλητες εκτός από ένα Ντο ύφεση στο τελευταίο μέτρο, διαθέτουν μια δραματική δύναμη που τους ανήκει εξ ολοκλήρου. Η μουσική παγώνει με μια μορφή μουδιάσματος από τρόμο, καθώς η Leonora διηγείται σ' έναν και μόνο φθόγγο την τελευταία πράξη εκδίκησης του αδελφού της». Παράλληλα ο Budden επισημαίνει και την «ξεχωριστή Βερντιανή αίσθηση» που προκαλεί η «τόσο απότομη διαδοχή από το δεύτερο στο τρίτο μέτρο», που μοιάζει σχεδόν ανακόλουθη, καθώς το μόνο στοιχείο που έχουν κοινό οι δύο συγχορδίες είναι το εκτενές Σολ»[3269].

Στη φρικτή θέα της ημιθανούς αγαπημένης του «ο Alvaro ξεσπά σε κατάρες»[3270], θεωρώντας το συμβάν ως εκδίκηση σταλμένη από τον ίδιο τον Θεό: *O vendetta di Dio!...Maledizione!...* Παρά τον έντονο υπαρξιακό χαρακτήρα της ολιγόλογης αυτής φράσης του ωστόσο, ο ήρωας δεν οδηγείται τώρα στον αφανισμό. Αντίθετα τα λόγια του αυτά δίδουν αφορμή στον Guardiano να παρέμβει, συγκρατώντας τον με τη νηφαλιότητα που τον διακρίνει, ανακαλώντας στο σημείο αυτό τον Pagano κατά τη στιγμή που συγκρατεί «την βλάσφημη Giselda» στους *Λομβαρδούς*[3271].

Το *terzetto finale* με το οποίο κατακλείεται η αναθεωρημένη εκδοχή της όπερας διακρίνεται για τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα του, με έμφαση στο ανθρωπιστικό περιεχόμενο της χριστιανικής ηθικής και κοσμοθεωρίας. Κύριος εκφραστής αυτής, ο Guardiano, καθώς είναι εκείνος που δίδει το έναυσμα για την αρχή του παρόντος συνόλου. Στα αποτελούμενα από οκτάμετρους στίχους (*versi ottonari*) δύο τετράστιχα

[3266] Ο χαρακτηρισμός του Budden (αυτ.).
[3267] Αυτόθι.
[3268] «The Musical Figure…», ό.π., σελ. 202.
[3269] *The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 512.
[3270] Αυτόθι, σελ. 513.
[3271] Αυτόθι.

που απαρτίζουν και την εναρκτήρια ενότητα του terzetto, εκτίθενται με χαρακτηριστική λιτότητα αλλά και κατανυκτικότητα οι πλέον βασικές αρχές της χριστιανικής διδασκαλίας, καθώς παράλληλα με την εγκαρτέρηση στις δυσκολίες του βίου, όσο σκληρές κι αν είναι, και την υποταγή στο θέλημα του Θεού, που πιστεύεται ως *ο μόνος δίκαιος και άγιος*, ως Εκείνος *που μας οδηγεί στην αιώνια αγαλλίαση και ευτυχία*, τονίζεται και η αγάπη για τον πάσχοντα άνθρωπο. Σημείο αναφοράς των λόγων του Guardiano, η ημιθανής Leonora, που παρουσιάζεται ως ευρισκομένη *προ του θρόνου του Θεού*, αμειβομένη για τις ποικίλες δοκιμασίες που υπέμεινε:

Non imprecare, umiliati

A Lui ch' è giusto e santo…

Che adduce a eterni gaudi

Per una via di pianto…

D' ira e furor sacrilego

Non profferir parola;

Vedi quest' angiol vola

Al trono del Signor…

Prostrati!

Η απόδοση του παραπάνω «διπλού τετράστιχου»[3272] πραγματοποιείται στα πλαίσια μιας απόλυτα συμμετρικής, αλλά και εκφραστικότατης μελωδικής ενότητας, μέρος της οποίας οφείλεται αναμφίβολα στη σύμπραξη με τη φωνή του Guardiano του μπάσσου κλαρινέττου και του φαγκόττου. Το τονικό πλαίσιο της παρούσης ενότητας ορίζει η Λα ύφεση ελάσσων, με τη γνωστή μετάβαση στην περιοχή της σχετικής μείζονος στο τέλος του πρώτου οκταμέτρου και με την επαναφορά στην αρχική τονικότητα μέσα από παρεμβαλλόμενες *ντιμινουίτες*. Πάντα κατά τον Budden, η εν λόγω «ολοκληρωμένη, δεκαέξι μέτρων ενότητα», αποπνέουσα αίσθημα «ψυχικής ανάπαυσης», αποτελεί και τη *βάση* του τερτσέττου, ενώ το μελωδικό σχήμα που προκύπτει στο δεύτερο μέτρο συμβάλλει στην προέκταση του κομματιού, «δημιουργώντας χώρο και για άλλες, αντίθετες ιδέες»[3273] (Ricordi, σελ. 602, μ. 3 – σελ. 604, μ. 5).

Ενόσω εξελίσσεται η μελωδική ενότητα του Ηγουμένου, τόσο η Leonora όσο και ο Alvaro συμμετέχουν στη μουσική επεξεργασία με αποσπασματικές φράσεις (*pertichini*), «ο μεν ψιθυρίζοντας απελπισμένος, η δε προτρέποντάς τον σε προσευχή»[3274]. Σε μια ενδιάμεση ενότητα ωστόσο, το παραπάνω μοτίβο (2ο μέτρο του Guardiano) «κατακερματίζεται σ' ένα σχήμα αποτελούμενο από συγκοπές» (sic)[3275]. Τόσο η Leonora όσο και ο Guardiano εξακολουθούν να προτρέπουν τον Alvaro σε μετάνοια και προσευχή˙ όμως αυτός παραμένει σιωπηλός. Την απόγνωσή του απηχούν το 3ο και 4ο κόρνο, τα τρία τρομπόνια και τα μπάσσα των εγχόρδων, αποδίδοντας το γνωστό θρηνητικό μοτίβο εναλλάξ με το 1ο και 2ο κόρνο και τα δεύτερα βιολιά. Τον ρόλο τους ενισχύουν το φλάουτο και το κλαρινέττο, με έναν μικρό «τριλλισμό» στις

[3272] Ο ορισμός του J. Budden (*The Operas*…, Vol. 2, ό.π., σελ. 513).
[3273] Αυτόθι.
[3274] Αυτόθι.
[3275] Αυτόθι.

χαμηλότερες περιοχές της έκτασής τους, καθώς και τα τύμπανα (Ricordi, σελ. 604, μ. 5-7).

Οι συνεχείς εκκλήσεις των δύο μοναχών προς τον Alvaro, κυρίως όμως *η επαγγελία της συγχώρησης, της συνδιαλλαγής του με τον Θεό*, εκφρασμένη μάλιστα από την «εξαγιασμένη» αγαπημένη του – «*Di Dio il perdon / Io ti prometto*» – κάνει τελικά να συμβεί το *θαύμα*: μη μπορώντας ν' αντισταθεί στη δύναμη της θείας χάριτος και ευσπλαγχνίας που απονέει η φωνή της Leonora («A quell' accento/ *Più non poss' io resistere*»), ο Alvaro νιώθει επιτέλους να γαληνεύει η ψυχή του, αισθανόμενος, ίσως για πρώτη φορά τη ζωή του, τη δύναμη της αγάπης και της συγχώρησης. Καθώς η στιγμή είναι μοναδική τόσο για εκείνον, όσο και για τη «λύση» του δράματος, ο συνθέτης φροντίζει ν' αποδώσει την εσωτερική μεταμόρφωσή του ήρωα με ξεχωριστό αλλά και εντυπωσιακό τρόπο, αρχικά «προετοιμάζοντάς» την με την επίμονη επανάληψη του παραπάνω μοτίβου (Ricordi, σελ. 605, μ. 1-2), κυρίως όμως με μιαν εντελώς απρόσμενη μελωδική εκτίναξη της μελωδικής γραμμής της Leonora από το Λα^3 ύφεση στο Σολ^4 ύφεση, ακριβώς κατά τη στιγμή της «υπόσχεσης» (*Io ti prometto*), που με τη σειρά της εγκαθιστα (επίσης απρόσμενα!) την τονικότητα της σχετικής μείζονος (Ντο ύφεση) [Ricordi, σελ. 605, μ. 3]. Διαισθανόμενος όμως ο συνθέτης και την απερίγραπτη χαρά, τη μεταρσίωση του ήρωα και κατανοώντας την αδυναμία του να αρθρώσει ολοκληρωμένο λόγο, περιορίζει το μέρος του σε κάποιες αποσπασματικές φράσεις, αναθέτοντας και πάλι στο μπάσσο κλαρινέττο και στο φαγκόττο ν΄αποδώσουν την ψυχική του αγαλλίαση με «ένα καινούριο θέμα». Σύντομα ωστόσο, ανακτώντας τις δυνάμεις του και πέφτοντας στα πόδια της Leonora («gettandosi ai piedi di Leonora») ενώνει τη φωνή του με την καινούρια αυτή μελωδία, διακηρύττοντας τη λύτρωσή του με μιαν επίσης αναπάντεχη μελωδική εκτίναξη στο Λα^3 ύφεση Με τη φωνή του όμως ενώνονται και εκείνες των δύο μοναχών, που, δοξολογώντας από κοινού τον Θεό («*Sia lode a te, Signor!*») οδηγούν σε μια χαρακτηριστική κορύφωση ταυτόχρονα με πτώση στη Μι ύφεση μείζονα, προετοιμάζοντας έτσι τη Λα ύφεση μείζονα, τονικότητα της τελευταίας ενότητας του μέρους (Ricordi, σελ. 605, μ. 3 – σελ. 606).

Βιώνοντας πλέον ξεκάθαρα την ερωτική της σχέση η Leonora ως έργο του Θεού, μπορεί ν' αντιμετωπίσει τον θάνατο με γενναιότητα αλλά και με γαλήνη, νιώθοντας να μεταβαίνει στην πολυπόθητη *Γη της Επαγγελίας*. Όπως κάθε Βερντιανή ηρωίδα, πιστεύει πλέον ακράδαντα πως *η ερωτική της σχέση μέλλει να ολοκληρωθεί στον Ουρανό, μακριά από τη γήινη δυστυχία*:

Lieta poss' io precederti

Alla promessa terra…

Là cesserà la guerra,

Santo l' amor sarà.

Η απόδοση του παραπάνω τετράστιχου εισάγει και μια καινούρια μελωδική ενότητα στο terzetto: ένα ανάλογης εκφραστικότητας *cantabile*, όπου η «διάφανη αρποειδής μελωδία» της ηρωίδας, πλαισιωμένη από τον αιθέριο ήχο της άρπας, αλλά και τους μοναδικής απαλότητας χαμηλούς φθόγγους στα φλάουτα, στα κλαρινέττα και στο φαγκόττο, αναδεικνύει την πίστη της «πως δεν είναι χαμένη, αλλά πως προπορεύεται στον Ουρανό»[3276] (Ricordi, σελ. 607).

Ο Alvaro, αν και μετανοημένος, δεν αντέχει στο θέαμα της ημιθανούς αγαπημένης του. Η πίστη του πως μια ζωή χωρίς τη Leonora στερείται παντελώς νοήματος γι' αυτόν

[3276] Αυτόθι.

επαναφέρει την Ελάσσονα Τονική με μια σύντομη μελωδική φράση, η πλούσια, περίτεχνη αρμονική επεξεργασία της οποίας παραπέμπει κατά τον Budden στον Brahms[3277]. Ανάλογα πληθωρική και η ορχηστρική συνοδεία, απηχώντας την έντονη συγκίνηση του ήρωα: πρωταρχικό ρόλο διαδραματίζουν εν προκειμένω τα βιολιά και οι βιόλες, ακολουθώντας την πορεία της μελωδίας του τενόρου και πλαισιώνοντάς την με πλήρεις, τρίφωνες συγχορδιακές συνηχήσεις. Η σύντομη κατιούσα χρωματική κίνηση στα φλάουτα, στα όμποε και στο κλαρινέττο ανακαλεί το *θρηνητικό μοτίβο* της μονομαχίας στην αρχή της Σκηνής, ενώ μπάσσο κλαρινέττο και φαγκόττο παραθέτουν απόσπασμα του αρχικού μοτίβου του μέρους (Ricordi, σελ. 608-609, μ. 1).

Η Leonora σπεύδει να «καθησυχάσει» τον αγαπημένο της, επαναλαμβάνοντας την προηγούμενη μελωδία της˙ ωστόσο είναι ώρα να παρέμβει και ο Guardiano. Έχοντας παρακολουθήσει εκ του σύνεγγυς τη μαρτυρική πορεία της ηρωίδας, επαναλαμβάνοντας την αρχική μελωδία του στο terzetto, αυτή τη φορά όμως στην Τονική Μείζονα, εύχεται τον αγιασμό της μέσα από το μαρτύριο, εγκωμιάζοντας ταυτόχρονα την πίστη και υποταγή της στο θέλημα του Θεού σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αποτελεί πρότυπο προς μίμηση:

Santa del suo martirio

Ella al Signor ascenda,

E il suo morire ne apprenda

La pietà!

Λίγο πριν αφήσει την τελευταία της πνοή η Leonora, αποχαιρετώντας τον αγαπημένο της, τον διαβεβαιώνει πως τον περιμένει στον Ουρανό («*In ciel t' attendo, addio!*»), εμπνέοντας στον συνθέτη μιαν ακόμη καινούρια μελωδική ενότητα, η οποία, κορυφούμενη στο Σι^4 ύφεση στη λέξη *ciel*, αναδεικνύει το βαθύτερο νόημα του κομματιού: *την υπέρβαση του θανάτου και την «ένωση» με τον Θεό μέσα από τη δύναμη της αγάπης*. Τη μελωδία επαναλαμβάνει και ο Alvaro, προσπαθώντας να κρατήσει στη ζωή την αγαπημένη του, όμως η επαναφορά του αρχικού μοτίβου και η συνακόλουθη «αποδόμηση» της μουσικής μέσα από ένα *crescendo* συνδυασμένο με το τρέμολο των κρουστών και την κατιούσα χρωματική κίνηση στα μπάσσα, σηματοδοτεί το τέλος (Ricordi, σελ. 609, μ. 2 – σελ. 613). Πρόκειται ωστόσο για *πραγματικότητα*;

Την απάντηση στον Alvaro που «διαπιστώνει» τον θάνατο της αγαπημένης του (*Morta!*) δίδει ο Ηγούμενος: *Salita a Dio!*, ενώ ο συνθέτης αρκείται στην *αιθέρια απόδοση* της παραπάνω τελευταίας μελωδικής φράσης, από την άρπα και το τρέμολο των εγχόρδων[3278] (Ricordi, σελ. 614).

[3277] Αυτόθι.

[3278] Αυτόθι, σελ. 514. Στο τονικό πλαίσιο του παρόντος *Finale Terzetto* αναφέρεται ο R. Parker, στην ήδη γνωστή από το Finale της πρότερης εκδοχής της όπερας μελέτη του ως προς το κατά πόσον η *ταύτιση τονικοτήτων* στην αρχή και στο τέλος μιας όπερας εξασφαλίζει *τονική ενότητα* στο έργο (βλ. άνωθι, σελ. 261, παραπ. 1037). Παρά το γεγονός ότι στην παρούσα της εκδοχή η όπερα, καταλήγοντας στη *Λα ύφεση μείζονα* θα μπορούσε κατά τον μελετητή να θεωρηθεί ως τονικά «ανοιχτή», σε αντίθεση με την πρότερη εκδοχή, η οποία *αρχίζει και τελειώνει* στη Μι ελάσσονα («Leonora's Last Act: *La forza*…», ό.π., σελ. 65. Βλ. και άνωθι, σελ. 235), ο συγγραφέας προεκτείνει τις σχέσεις τονικοτήτων και μεταξύ άλλων ενοτήτων μέσα στην όπερα, δίδοντας τοιουτοτρόπως μιαν άλλη δυναμική στη μουσικοδραματική ενότητα με βάση τις τονικές σχέσεις. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει (βλ. άνωθι, σελ. 235, παραπ. 952), στην πρότερη εκδοχή της όπερας προεκτείνει την ταύτιση τονικοτήτων ανάμεσα στο Πρελούντιο και στο «Miserere» των Μοναχών και μεταξύ του

4.6.10. *DON CARLOS*

5me Acte. Duo d' Adieu.
[Atto Quinto. Duetto d' Addio]
Εκδοχή 1867: Léon Escudier, n.d.(1867). Plate L.E. 2765.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_(ed.francese_Escudier_1867)_bw.pdf
Εκδοχή 1884: G. Ricordi, n.d.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_V.pdf

Ο διάδοχος του Ισπανικού θρόνου Don Carlos και η Élisabeth de Valois αποτελούν άλλο ένα ερωτευμένο ζευγάρι που μεταφέρει την ελπίδα της πραγμάτωσης και ολοκλήρωσης του σχέσης του στον Ουρανό. Παρά το ότι οι δύο νέοι εμφανίζονται στην αρχή πεντάπρακτης εκδοχής της όπερας ερωτευμένοι και αποφασισμένοι να ενωθούν με τα ιερά δεσμά του γάμου, πολλές και ποικίλες συγκυρίες, σχετιζόμενες άλλοτε με πολιτικές σκοπιμότητες και άλλοτε με την άτεγκτη όσο και απάνθρωπη συμβατική ηθική της εποχής τους, εκφρασμένη μέσα από τη διδασκαλία μιας κατ' επίφασιν χριστιανικής εκκλησίας, κατέστησαν την πραγματοποίηση της αγνής αλλά και ιερής επιθυμίας τους όχι απλά ανέφικτη, αλλά και ποικιλοτρόπως κολάσιμη.

Λίγο πριν το τέλος της όπερας οι δύο ερωτευμένοι έχουν την ευκαιρία να συναντηθούν για τελευταία φορά. Όμως τώρα η αγάπη του ενός για τον άλλο

σύντομου επιλόγου της Leonora και της ρομάντζας της στην Α΄ Πράξη («Leonora's Last Act: *La forza*…», σελ. 66-68). Στη συνέχεια ωστόσο προεκτείνει περαιτέρω το πλέγμα αυτό των σχέσεων τόσο εξ επόψεως τονικού πλαισίου, όσο και δραματικού περιεχομένου, αναφορικά και «με ένα άλλο κομμάτι, ένα κεντρικό σημείο γαλήνης σε αυτή τη γενικά παρορμητική όπερα: την αρχή της Γ΄ Πράξης», με αιχμή του δόρατος τη ρομάντζα του Alvaro «Oh tu che in seno agl' angeli» (αυτ., σελ. 68-69), εντοπίζοντας χαρακτηριστικούς συσχετισμούς τόσο «ανάμεσα στην εκτενή ορχηστρική εισαγωγή του κομματιού και στη ρομάντζα της Leonora στην Α΄ Πράξη» (αυτ., σελ. 75-84), όσο και *ανάμεσα στην τονική διεργασία του μέρους εκείνου της ρομάντζας όπου ο Alvaro μεταβαίνει στη Λα ύφεση* (έπειτα από το πρώτο τετράστιχο, οπότε και περνάμε στο καθαυτό περιεχόμενο του κομματιού) και σ'εκείνη του παρόντος trio, τονίζοντας χαρακτηριστικά πως αυτό «επαναλαμβάνει επακριβώς την τονική τροχιά» του παραπάνω τμήματος της ρομάντζας. Όπως αναφέρει συγκεκριμένα, όμοια μ' εκείνο αρχίζει με τη Λα ύφεση ελάσσονα, με τον *αγιοπρεπή Padre Guardiano* «να ικετεύει τον Alvaro ώστε να μην κατηγορεί τον Θεό», τονίζοντας «την ομοιότητα του μελωδικού του προφίλ με τις προηγηθείσες ενότητες στην τονικότητα αυτή». Στη συνέχεια, «το μεσαίο τμήμα» του trio, στη Ντο ύφεση μείζονα, καλύπτει μια ζωτικής σημασίας μεταστροφή του ήρωά μας: ο Alvaro τελικά ακούει τις παραινέσεις της Leonora και, με μια μεγαλειώδη, μεταρσιωτική φράση, δέχεται τη συγχώρηση του Θεού και τη λύτρωσή του» (αυτ). Καθώς η παραπάνω τονικότητα εμφανίζεται στη ρομάντζα κατά την απόδοση του στίχου όπου «ο Alvaro στρέφεται προς τη Leonora», ικετεύοντας τη βοήθειά της (αυτ., σελ. 85), δεν θα ήταν άσκοπο, θεωρούμε, ακολουθώντας το πνεύμα του μελετητή, να εκλάβουμε τη συγκεκριμένη ενότητα του terzetto ως την «απάντηση» στο αντίστοιχο τμήμα της ρομάντζας. Τέλος, «μια τελευταία ενότητα στην αιθέρια Λα ύφεση μείζονα, με τη Leonora να κάνει την αρχή με μια κατάλληλα συγκρατημένη μελωδία, καθώς προετοιμάζεται για τον ουρανό, ολοκληρώνει την όπερα» (αυτ., σελ. 92, 96), όπως ακριβώς η ίδια τονικότητα στην ολοκλήρωση της άριας, «δίδει έμφαση στην αίσθηση της επιτυχίας, σχεδόν του θριάμβου, στο τέλος του κομματιού» (αυτ., σελ. 85). Ως εκ τούτου, «η αντήχηση αυτής της δεύτερης εκδοχής του finale, η αναφορά του σε μουσικά συμφραζόμενα πρωτύτερα στην όπερα», μας προσφέρει μιαν άλλη διάσταση δραματικής ενότητας, καθώς «μοιάζει να μας λέει πως το τελικό επίτευγμα της θρησκευτικής παραμυθίας του Alvaro αποτελεί την κορύφωση μιας πορείας που άρχισε πολύ νωρίτερα, στην ρομάντσα του της Γ΄ Πράξης» (αυτ., σελ. 96).

προσλαμβάνει άλλη μορφή: ο άλλοτε αδύναμος, καταπτοημένος Ινφάντης είναι αποφασισμένος να πολεμήσει για την ελευθερία των Φλαμανδών, τιμώντας με αυτόν τον τρόπο τη μνήμη του νεκρού επιστήθιου φίλου του Πόζα, ενώ η Ελισσάβετ νιώθει υπερήφανη γι' αυτόν, θαυμάζοντας τον ηρωισμό και το μεγαλείο της ψυχής του.

Ωστόσο κανείς τους δεν έχει λησμονήσει τον άλλοτε φλογερό έρωτα που ένωνε τις υπάρξεις τους. Με βαθειά πίστη στον Θεό και απόλυτη γαλήνη Ελισάβετ και Carlos «βλέπουν» πλέον τώρα την πραγματικά ιερή σχέση τους να ολοκληρώνεται στον Ουρανό, μακριά από τις μικρότητες και τη φθορά του κόσμου τούτου. Ο ιερός χαρακτήρας της σχέσης τους, όπως τη βιώνουν την ύστατη αυτή στιγμή του αποχωρισμού, εκφράζεται με τον πλέον αδιάψευστο τρόπο, καθώς αυτή μέλλει να ολοκληρωθεί «στην αγκαλιά του Κυρίου». Μια τέτοια σχέση, τέλος, δεν μπορεί παρά να σημαίνει την υπέρβαση του θανάτου. Ήδη για τους δύο νέους «έχει σημάνει η ώρα της αιωνιότητας»:

Au revoir dans un monde où la vie est meilleure,

Où l' avenir san fin sonne la première heure;

Et là, nous trouverons dans la paix du Seigneur,

Cet étrenel absent qu' on nomme le Bonheur!

(*Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore,*

Dell' avvenire eterno suonan per noi già l' ore;

E là noi troverem del grembo del Signor

Il sospirato ben che fugge in terra ognor!)

Το συγκεκριμένο τελικό τμήμα του ντουέττου ανάμεσα στους δύο ήρωες, κοινό για όλες τις εκδοχές της όπερας και μερικώς τροποποιημένο στις εκδοχές του 1884 και 1886[3279], ανήκει μορφολογικά «στην τυπική μορφή μιας καμπαλέττας με την ίδια μελωδία και για τις δύο φωνές και χωρίς ritornello», ενώ «για πρώτη φορά η ύστερη εκδοχή είναι και η οξύτερη (Σι μείζων αντί για Σι ύφεση μείζων του 1866, 1867 και 1872)»[3280].

Πάντα κατά τον Budden, το «θέμα» του κομματιού, αποδιδόμενο αρχικά από την Ελισάβετ, μοιάζει «μακρινός απόηχος από τις περίλαμπρες καμπαλέττες με τις οποίες ολοκληρώνονταν τα ντουέττα της εποχής του Rossini», με ήρεμη και ισορροπημένη μελωδική γραμμή, εντός λογικών ορίων, με μόνες «τις εσωτερικές γραμμές από τις βιόλες και τα κλαρινέττα να διαταράσσουν τη γαλήνη της στιγμής, σαν ένας αχνός αλλά βαθύς στεναγμός, στον οποίο, στην εκδοχή του 1884, ο Verdi προσέθεσε μιαν απάντηση από τα τσέλλα»[3281] (Escudier, σελ. 345 [1867], Ricordi, σελ. 602-603, μ. 4[1884]). Οι περιστασιακού χαρακτήρα επαφές με «ελάσσονες» τονικές περιοχές, όπως με αυτήν της III βαθμίδας στο πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου στίχου, ή με τη σχετική ελάσσονα κατά την απόδοση του τρίτου δημιουργούν ξεχωριστή αίσθηση, πολλώ μάλλον καθώς οι φωνές των ηρώων πλαισιώνονται περιστασιακά αλλά με ιδιαίτερα περίτεχνο τρόπο από τους χαμηλούς φθόγγους των ξυλίνων πνευστών (φλάουτα, όμποε) καθώς και των κόρνων. Ακόμη μεγαλύτερη συγκίνηση προκαλεί η μελωδική επεξεργασία στην αρχή του τέταρτου στίχου, όπου η προσδοκία της

[3279] Budden, *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 150.
[3280] Αυτόθι, σελ. 151.
[3281] Αυτόθι.

υπέρτατης ευτυχίας, που μόνο κοντά στο Θεό και με την αγάπη αποκτάται, τονίζεται με μια απότομη ανιούσα 6η στο Σολ4 δίεση, ακολουθούμενη από κατιούσα χρωματική κίνηση (Ricordi, σελ. 603, μ. 1-2).

Ο Carlos αποδίδει αυτούσια τη μελωδία της Ελισάβετ, που τώρα «επαναλαμβάνει τα λόγια του με μορφή pertichino»[3282] (Ricordi, σελ. 603, μ. 4 – σελ. 605, μ. 1). Η απόδοση του τρίτου στίχου ωστόσο πραγματοποιείται με μιαν επιδέξια αντιστικτική παρέμβαση, με τη φωνή του Carlos να μιμείται αυτήν της Ελισσάβετ, ενώ στη συνέχεια οδηγεί σε μια τονική «εκτροπή» στη Σολ δίεση ελάσσονα (αρχικά Σολ ελάσσονα)»[3283] [Escudier, σελ. 347, μ. 1-5, Ricordi, σελ. 605, μ. 2 – σελ. 607, μ. 1], οδηγώντας όμως σε μια πτώση ακόμη πιο περίτεχνη από πριν, με την Ελισάβετ να περιβάλλει τη φωνή του αγαπημένου της με ένα εκτενές Σι4, καταλήγοντας στη συνέχεια από κοινού στην Τονική (Ricordi, σελ. 607, μ. 2 – σελ. 608, μ. 1).

Ένα σύντομο επεισόδιο καλύπτει την απόδοση των δύο τελευταίων στίχων των δύο εραστών λίγο πριν τον αποχαιρετισμό τους, καθώς εκφράζουν για άλλη μια φορά την ελπίδα τους για δικαίωση της σχέσης τους. Το θέμα του συγκεκριμένου επεισοδίου ωστόσο, «σε αντίθεση με την πάγια τακτική του Verdi, στις πρότερες εκδοχές αποδίδεται οργανικά (φαγκότα και βιολιά στη χορδή Σολ)»[3284][Escudier, σελ. 348], ενώ στις ύστερες από την Ελισάβετ και στη συνέχεια από τον Carlos σε unisono, με τη συμμετοχή ωστόσο μιας πληθωρικής ορχηστρικής συνοδείας, ενώ η επανάληψη της φράσης στη «σχετική ελάσσονα» ξεχωρίζει χάρη στην αισθητή παρουσία του όμποε (Ricordi, σελ. 608-609).

Το duo ολοκληρώνεται με μια «φθίνουσα» κατιούσα χρωματική κίνηση, ωστόσο «το να προσδοκούσε κανείς από μια σοπράνο κι έναν τενόρο να τραγουδήσουν ένα εκτενές μέρος-ντουέττο χωρίς μιαν απλη φράση “a voce spiegata” στη δεκαετία του 1860 ήταν ουτοπία. Ως εκ τούτου, στην πρότερη εκδοχή της όπερας μητριά και θετός γιος προσφωνούνται με άλλον ένα άδολο αποχαιρετισμό σ’ ένα *fortissimo* ξέσπασμα […]»[3285] (Escudier, σελ. 349, μ. 7-9), μερικώς τροποποιημένο στις μετέπειτα επανεπεξεργασίες της όπερας (Ricordi, σελ. 610).

4.6.11. *AIDA*

Atto Quarto. Finale Ultimo
G. Ricordi, n.d.[1913], P.R. 158.
http://imslp.org/wiki/File:PMLP17351-Verdi_-_Aida_-_Act_IV_(full_score).pdf

Από τη χορεία των ερωτευμένων που προσδοκούν την ολοκλήρωση της σχέσης τους να πραγματοποιείται *πέραν του κόσμου τούτου*, προγευόμενοι ταυτόχρονα την υπέρβαση του θανάτου και βιώνοντας με τον πλέον αυθεντικό τρόπο την ένωσή τους με τον Θεό δεν θα μπορούσαν να λείψουν ο γενναίος και ένδοξος Αιγύπτιος στρατηγός Radames και η άτυχη Αιθιόπισσα σκλάβα Aida.

Σε ολόκληρη την όπερα οι δύο ερωτευμένοι νέοι δεν μπόρεσαν να νιώσουν την πληρότητα της αγαπητικής τους σχέσης. Ανυπέρβλητα εμπόδια στην πραγμάτωσή της τόσο η διαφορετική καταγωγή τους, όσο και ο πόλεμος ανάμεσα στους λαούς τους. Καταλυτικό ρόλο ωστόσο στην τραγική κατάληξη της σχέσης τους φέρεται να διαδραματίζουν οι φορείς της θρησκευτικής εξουσίας, το πανίσχυρο Αιγυπτιακό ιερατείο. Έχοντας ενθαρρύνει στην αρχή της όπερας την πολεμική αναμέτρηση

[3282] Αυτόθι.
[3283] Αυτόθι.
[3284] Αυτόθι.
[3285] Αυτόθι.

ανάμεσα στους δύο λαούς, Αιθίοπες και Αιγυπτίους, και ζητώντας επιτακτικά από τον Βασιλιά την παραδειγματική τιμωρία των ηττημένων – πάντα επ' ονόματι των θεών! – δεν δίστασαν να καταδικάσουν στον πλέον ατιμωτικό και φρικτό θάνατο τον ηγέτη που έφερε τη νίκη στην πατρίδα ως υπαίτιο για προδοσία, που όμως διαπράχτηκε εντελώς ακούσια και τυχαία, στο τέλος ενός ερωτικού διαλόγου με την αγαπημένη του.

Αλλά η θρησκευτική αντίληψη αδυνατεί να υπεισέλθει στην ουσία των φαινομένων πραγμάτων, να προσεγγίσει, έστω και για λίγο, την ανθρώπινη ψυχή. Για τον Ράμφι και τους ιερείς-υπηρέτες του προέχει η διατήρηση της εξουσίας, και η εφαρμογή του «θείου θελήματος» φαίνεται πως την εξασφαλίζει. Καθώς ο Radames καταδικάζεται να θαφτεί ζωντανός στον υπόγειο χώρο του ναού του Ηφαίστου *στο όνομα των θεών*, η εκτέλεση της απόφασης θα πρέπει να διαθέτει όλα εκείνα τα στοιχεία που θα της προσδώσουν καθαρά θρησκευτικό-τελετουργικό χαρακτήρα. Η λεπτομερής περιγραφή του λιμπρέττου για τη 2η Σκηνή της Δ΄ Πράξης της όπερας είναι όντως αποκαλυπτική, υπεμφαίνουσα με τον πλεόν γλαφυρό τρόπο την προκλητική, απάνθρωπη υποκρισία της θρησκευτικής νομιμότητας και τελετουργίας μπροστά στην τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, ακόμη κι όταν αυτή βρίσκεται στο κατώφλι του θανάτου. Σύμφωνα με την εν λόγω περιγραφή, «η σκηνή διαιρείται σε δύο επίπεδα. Το υψηλότερο παρουσιάζει το εσωτερικό του Ναού του Ηφαίστου, φωτισμένο από το φως και το χρυσάφι. Το χαμηλότερο παρουσιάζει ένα υπόγειο. Μια μεγάλη σειρά από αψίδες χάνεται στο σκοτάδι. Κολοσσιαία αγάλματα του Όσιρι με τα χέρια σταυρωμένα στηρίζουν τις κολόνες της κρύπτης», ενώ «δύο ιερείς σπρώχνουν την πέτρα που θα κλείσει την κρύπτη»[3286].

Πίσω από την προκλητική χλιδή ωστόσο φαίνεται να υποκρύπτεται η πλήρης ανικανότητα των φερομένων ως εκπροσώπων του Θεού επί της γης ν' αντικρύσουν κατάματα το κατ' εξοχήν τραγικό γεγονός της ανθρώπινης ύπαρξης, το γεγονός του θανάτου. Οι ιερείς σπεύδουν να σφραγίσουν *τη θύρα του μνημείου* και ν' απομακρυνθούν από αυτό, αδυνατώντας (ή και φοβούμενοι!) να προσεγγίσουν τα όσα μέλλουν να διαδραματιστούν εντός του. Αρκεί γι' αυτούς η θρησκευτική μεγαλοπρέπεια του ναού και η *λήθη* που αυτή παρέχει.

Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τον Radames. Γι' αυτόν ο θάνατος δεν είναι παρά το επισφράγισμα μιας πλήρους αποτυχίας. Έχοντας απολέσει τα πάντα και κυρίως την αγαπημένη του, βρίσκεται στα σκαλοπάτια της κρύπτης προσμένοντας το επερχόμενο τέλος:

La fatal pietra sovra me si chiuse…

Ecco la tomba mia. Del dì la luce

Più non vedrò…Non rivedrò più Aida.

Συμμεριζόμενος ο συνθέτης τη βαθειά απόγνωση που διακατέχει τον ήρωα, αποδίδει την δεινή ψυχική του κατάσταση με μουσική «μελαγχολική και με αίσθημα εγκαρτέρησης», της οποίας η αρχική φράση, γραμμένη μόνο για τα έγχορδα, παραπέμπει ευθέως «στη φράση για τα κλαρινέττα και τα φαγκόττα με την οποία αρχίζει η σκηνή του "Miserere" στο *Il Trovatore*», ενώ ανάλογη αίσθηση αποπνέει και

[3286] «La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l' interno del tempio splendere d' oro e di luce; il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d' arcate so perdono nell' oscurità. Statue colossali d' Osiride colle mani incrociate sostegnono I pilastri della volta.[…]. Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo»

«η χρήση ενός pianissimo από όλη την ορχήστρα, αν και εδώ εξαιρούνται τα δεύτερα βιολιά»[3287] (Ricordi, σελ. 420-422, μ. 1-9).

Καταδικασμένος να μην αντικρύσει ξανά το φως της ημέρας, ο άλλοτε γενναίος στρατηγός στρέφει και πάλι τη σκέψη του προς την Aida, πλαισιούμενος από την ορχήστρα με «μικρά αποσπάσματα από την αρχική ιδέα», που «διανθιζόμενα με το απαλό recitativo» του δημιουργούν μια μουσική με υπέρτατη σκηνική οικονομία[3288]. Όμως την ίδια στιγμή συμβαίνει το αναπάντεχο: «ένας εξασθενημένος στεναγμός» ακούγεται, με το φλάουτο και το όμποε σε ογδόη, στον οποίο ο Radames «αναγνωρίζει τη φωνή της Aida»[3289] (Ricordi, σελ. 422, μ. 10). Η αγαπημένη του, μην αντέχοντας το χωρισμό τους, αλλά και προαισθανόμενη την καταδίκη του, έσπευσε κρυφτεί στον τάφο, προκειμένου να πεθάνει μαζί του:

Presago il core della tua condanna,

In questa tomb ache per te s' apriva

Io penetrai furtive.

Ο αβάσταχτος πόνος της ηρωίδας αποδίδεται με τη χαρακτηριστική ανιούσα διαδοχή των βαθμίδων της Τονικής, της III και της Δεσπόζουσας της (ελάσσονος) τονικότητας, η οποία, κατά τον Deryck Cooke, «περικλείοντας τους τρεις βασικούς "θλιμμένους" φθόγγους της τονικότητας σε μια τριαδική ενότητα, αποτελεί εμφανώς μια δυναμική έκφραση χαρακτηριστικής δυστυχίας»[3290]. Παράλληλα είναι ο πόνος της αυτός που οδηγεί τον συνθέτη «να διατηρήσει τον σκοτεινό, ελάχιστα εκφραστικό τόνο της μουσικής της προηγηθείσας σκηνής», διαμορφώνοντας ένα συνοδευτικό υπόβαθρο αποτελούμενο από «μια διαδοχή από ημίσεα Ρε αποδιδόμενα από τους χαμηλούς φθόγγους των κλαρινέττων, από τις βιόλες και τα τσέλλα, ενισχυόμενα από την Gran Cassa», σαν «μια πνιγμένη πένθιμη κωδωνοκρουσία»[3291] (Ricordi, σελ. 424, μ. 1-8) .

Όμως η δύναμη της αγάπης της για τον Radames της έδειξε το δρόμο για την υπέρβαση του πόνου και της θλίψης, που δεν είναι άλλος από την ένωση μαζί του, από τη συνύπαρξη με αυτόν ακόμη και μέσα στον τάφο. Το σκοτεινό μνημείο (και όχι ο ολοφώτιστος και χρυσοποίκιλτος ναός πάνω από αυτό!) αναδεικνύεται ως ο τόπος όπου τελικά *ο θάνατος νικιέται με τον θάνατο*:

qui lontana da ogni umano sguardo

Nelle tue bracca desiai morire.

Η λύτρωση που αρχίζει να νιώθει η ηρωίδα έπειτα από αυτή της την απόφαση δεν λανθάνει της προσοχής του συνθέτη: το ύφος της μουσικής κατά την απόδοση του δεύτερου από τους παραπάνω στίχους μεταβάλλεται άρδην, ενώ «ένα αίσθημα ζεστασιάς τη διαπερνά καθώς η μελωδική γραμμή οδηγείται τελικά από τη Ρε ελάσσονα στη Μι ύφεση μείζονα»[3292] (Ricordi, σελ. 8-10).

[3287] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 252-253.
[3288] Αυτόθι, σελ. 253.
[3289] Αυτόθι.
[3290] Ό.π., σελ. 156-158.
[3291] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 253.
[3292] Αυτόθι.

Η απόφαση αυτή της Aida ωστόσο όχι απλά προκαλεί έκπληξη στον Radames, αλλά του δημιουργεί και τύψεις, καθώς θεωρεί εαυτόν ως υπεύθυνο για τον επικείμενο θάνατο της αγαπημένης του, αυτής που *οι θεοί έπλασαν για τον έρωτα*:

Morir! sì pura e bella!

Morir per me d' amore…
……
……
T' avea il cielo per l' amor create,

Ed' io t' uccido per averti amata!

Εκείνη αντίθετα, παραμένοντας σταθερή στην απόφασή της, ήδη προγεύεται τη χαρά της αιωνιότητας. Σ' ένα αληθινό παραλήρημα χαράς και αγαλλίασης, καλωσορίζοντας τον *άγγελο του θανάτου*, οραματίζεται *τους ουρανούς ν' ανοίγονται*, έτοιμους να υποδεχτούν την ίδια και τον αγαπημένο της, εκεί όπου *η θλίψη τελειώνει*:

Vedi?...di morte l' angelo

Radiante a noi s' appressa,

Ne adduce a eterni gaudii

Sovra i suoi vanni d' ôr.

Già veggo il ciel dischiudersi,

Ivi ogni affanno cessa,

Ivi comincia l' estasi

D' un immortale amor.

Ο παραπάνω διάλογος μεταξύ των δύο εραστών αποδίδεται στα πλαίσια δύο διακρινομένων μεταξύ τους μουσικών ενοτήτων, των οποίων οι περίοδοι «γίνονται όλο και περισσότερο απλούστερες», δομημένες πάνω σε παραδεδομένες μορφές, καθώς «και περισσότερο μεγαλειώδεις και εντυπωσιακές»[3293]. Ταυτόχρονα, όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Budden, «εφεξής κάθε διαδοχική ιδέα στο ντουέττο ακολουθεί στην τονικότητα που βρίσκεται μια πέμπτη χαμηλότερα από την προηγηθείσα, καθώς αμφότεροι οι τραγουδιστές γαληνεύουν όλο και περισσότερο, σε μια ειρηνική ατμόσφαιρα»[3294].

Η ορχηστρική συνοδεία διακρίνεται ανάλογα για τον λιτό αλλά και για την εκφραστικότητά της. Στην πρώτη από τις δύο ενότητες, ανήκοντας τονικά στη Λα ύφεση μείζονα, ξεχωρίζουν οι διακριτικές παρεμβάσεις των ξυλίνων πνευστών, αρχικά του φλάουτου και των δύο όμποε, που «μιμούνται» τη φωνή του ήρωα στις πάυσεις, και στη συνέχεια των δύο κλαρινέττων, τα οποία, κατά τον Budden, «χρησιμοποιούνται

[3293] Αυτόθι. Κατά τον A. Giger, η αρχική μελωδική ενότητα του Radames, δομημένη από «σύντομες πρωτογενείς, βασικά αμετάβλητες παράλληλες φράσεις ενός σχήματος και μόνο, αλλά διαρκείας μεγαλύτερης του ενός μέτρου», αποτελεί άλλο ένα παράδειγμα όπου διαφαίνεται η ενσωμάτωση της Γαλλικής μελωδίας «στο δραματικό και στυλιστικό λεξιλόγιο του Verdi» (*Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 218, 220).
[3294] *The Operas*…Vol. 3, ό.π., σελ. 253. .

προκειμένου να προσδώσουν μια λεπτή απόχρωση στη μελωδική γραμμή»[3295] (Ricordi, σελ. 425-426).

Ιδιαίτερα εκφραστική και η «απάντηση» της Aida, η είσοδος της οποίας προκαλεί, σύμφωνα και με την παραπάνω επισήμανση του Budden, και μεταβολή του τονικού πλαισίου στη Ρε ύφεση μείζονα. Αν και «το σόλο της είναι δομημένο με βάση μια σχεδόν Μπελλίνεια μορφή, με την πρώτη, δεύτερη και τέταρτη από τις φράσεις βασισμένες στην ίδια ιδέα»[3296], αίσθηση προκαλεί όχι μόνο ο ασυνήθιστος για επτασύλλαβους (*settenari*) στίχους ρυθμός της, αλλά και η ορχηστρική συνοδεία, η οποία, πάντα κατά τον Budden, «διαθέτει μια διαύγεια που ανακαλεί εκείνην της Violetta επί της επιθανατίου κλίνης, με κύριο χαρακτηριστικό «την περίτεχνη διαίρεση των βιολιών». Κατά τον συγγραφέα ωστόσο, «η εμπειρία των δεκαοχτώ χρόνων είχε καταστήσει τον Verdi ικανό στο να επιτυγχάνει έναν ακόμη λεπτότερο και περισσότερο αυθεντικό συνδυασμό των ήχων. "Έξι ή οκτώ" από τα πρώτα βιολιά αποδίδουν ένα μοτίβο, κατά το πλείστον έναν αρπισμό, τοποθετημένο πάνω από το πεντάγραμμο, ενώ άλλα έξι διπλασιάζουν τη μελωδική γραμμή σε τρίφωνες συγχορδίες, με έναν στο κάθε αναλόγιο να παίζει pizzicato τον φθόγγο που ο διπλανός του παίζει coll' arco». Τέλος, «οι ίδιες συγχορδίες διπλασιάζονται από το πρώτο φλάουτο και τα δύο κλαρινέττα», ενώ «κόρνο, φαγκόττο και άρπα κοσμούν το υπόλοιπο πλαίσιο, με την τελευταία να αρχίζει τα δέκατα έκτα όταν αναφέρονται οι πύλες του ουρανού»[3297] (Ricordi, σελ. 427-430).

Η κατάληξη ωστόσο της παραπάνω μελωδικής ενότητας συμπίπτει με την έναρξη της θρησκευτικής νεκρώσιμης τελετής, με «τους ιερείς και τις ιέρειες εντός του ναού [*Coro nel Tempio*] να ξεσπούν στο γνωστό άσμα ("Immenso Ftha"), θυμίζοντας τις επαναλαμβανόμενες επικλήσεις της Μεγάλης Ιέρειας από τη δεύτερη σκηνή της Α΄ Πράξης», με υπόβαθρο «τις συγχορδιακές κρούσεις από δύο άρπες εκτός σκηνής»[3298]. Το φρικτό και αποκρουστικό θρησκευτικό τραγούδι, αποδιδόμενο από τις σοπράνο με την προσθήκη διπλού ισοκράτη από τις ανδρικές φωνές, ταράζει τις γαληνεμένες υπάρξεις εντός της κρύπτης. Για λίγο η σκέψη τους στρέφεται στον έξω κόσμο, που τόσο γρήγορα εγκαταλείπουν…Όμως τώρα προέχει γι' αυτούς η προοπτική της αιωνιότητας, στην οποία μέλλουν ενωμένοι να εισέλθουν. Μ' ένα σύντομο «γεφύρωμα» τα τρία φλάουτα, επαναλαμβάνοντας την κατάληξη του θέματος από τον Ιερό Χορό της προαναφερθείσας Σκηνής, εξασφαλίζουν ταυτόχρονα και τη μετάβαση

[3295] Αυτόθι.

[3296] Αυτόθι, σελ. 254.

[3297] Αυτόθι. Κατά τον Fr. Toye ωστόσο, «ήταν τόσο αβέβαιος για το αποτέλεσμα της καινοφανούς αυτής ενορχήστρωσης, […], ώστε να απευθυνθεί ιδιαιτέρως στον Bottesini στο Κάϊρο προκειμένου να πληροφορηθεί το πώς ακούγεται» (ό.π., σελ. 408). Πράγματι, σε επιστολή με ημερομηνία 10 Δεκεμβρίου 1871 προς τον επιβλέποντα τις δοκιμές της ορχήστρας «διάσημο Ιταλό κοντραμπασσίστα, μαέστρο και συνθέτη» (Hans Busch [επιμ.], *Verdi' s Aida…*, ό.π., σελ. 144) ο Verdi ζητεί επίμονα να μάθει «νέα για το τελικό ντουέττο», εκμυστηρευόμενος σ' αυτόν πως έχει δείξει ό τη μεγαλύτερη προσοχή του˙ θεωρώντας όμως πως *ανήκει* σε αυτό που θα αποκαλούσε διαφανές στυλ, φοβάται πως πιθανόν το αποτέλεσμα να μην ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του. Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα, πως τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα η συγκεκριμένη ενότητα σε ¾ και στη Ρε ύφεση, καθώς και «το άλλο τραγούδι για τους δύο στη Σολ ύφεση μείζονα» («Verdi to Giovanni Bottesini», Genoa, 10 Δεκεμβρίου 1871, αυτ., σελ. 263-264).

[3298] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 254.

από τη διφορούμενη Φρύγια χροιά της Ρε ύφεση μείζονος «προς το τελικό μέρος του ντουέττου στη Σολ ύφεση μείζονα»[3299] (Ricordi, σελ. 431-433).

Το κείμενο του λιμπρέττου, αποτελούμενο από ένα και μόνο τετράστιχο, κοινό και για τους δύο ήρωες, αποδίδει με γλαφυρό τρόπο όχι μόνο τον αποχαιρετισμό τους στην επίγεια ζωή, αλλά, κυρίως, αναδεικνύει τη βαθειά, βιωματική τους πίστη στο πέρασμα στην αιωνιότητα. Για άλλη μια φορά ο *ουρανός*, σύμβολο με κατ' εξοχήν θρησκευτική σημειολογία, πιστεύεται ως ο «ιδανικός» τόπος ανάπαυσης των ψυχών:

O terra, addio; addio valle di pianti…

Sogno di gaudio che in dolor svanì.

A noi si schiude il ciel e l' alme erranti

Volano al raggio dell' eterno dì.

Εξ επόψεως μορφής, πρόκειται, κατά τον Budden, για «την απλούστερη και πλέον στοιχειώδη μορφή καμπαλέττας, [...], δυνάμενη ν' αναλυθεί ως *a-a-b-a* με την προσθήκη μιας φράσης-codetta»[3300]. Ο A. Giger εξ ετέρου διαπιστώνει και εν προκειμένω, όπως και στην πρώτη μελωδική ενότητα του Radames, «σύντομες πρωτογενείς, βασικά αμετάβλητες φράσεις ενός και μόνο σχήματος, αλλά διαρκείας μεγαλύτερης από ένα μέτρο»[3301]. Η απλότητα αυτή ωστόσο ως προς τη μορφή συνδυάζεται με μιαν ιδιαίτερα περίτεχνη μελωδική γραμμή, όπου ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η αρχή της φράσης *a* με μια ανιούσα 7η μεγάλη[3302], ενώ η κορύφωση επέρχεται στον τελευταίο στίχο και στη λέξη *raggio*, με έναν ανιόντα αρπισμό που καταλήγει στο «ψηλό» Σι ύφεση. Το θέμα αποδίδεται αρχικά από την Aida, όπου η πληθώρα των χρωματισμών στη μελωδική της γραμμή συνδυάζεται με μια χωρίς προηγούμενο αιθέρια, σχεδόν «εξαϋλωμένη» ορχηστρική συνοδεία, με τα έγχορδα (με εξαίρεση το pizzicato στις βιόλες και στα κοντραμπάσσα) να κάνουν αποκλειστική χρήση των αρμονικών τους, ενώ αρκούν οι χαμηλότεροι φθόγγοι από το φλάουτο και το κλαρινέττο για την απαραίτητη αρμονική υποστήριξη[3303]. Ελάχιστα

[3299] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 254. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο V. Godefroy, «ο Verdi επενόησε, με κείμενο εξ ολοκλήρου σχεδιασμένο, αν όχι στην πραγματικότητα στιχουργημένο από τον ίδιο, μια λυρική θρηνωδία που διαπερνά τα νοητά νέφη του λιβανωτού προς τον Ptah και ολοκληρώνει την όπερα με μια λάμψη αιώνιας πίστης» (ό.π., σελ. 214).

[3300] Budden, *The Operas*… Vol. 3, ό.π., σελ. 254.

[3301] *Verdi and the French*…, ό.π., σελ. 220.

[3302] Σχετικά με τις εκφραστικές ιδιαιτερότητες του συγκεκριμένου διαστήματος, τόσο γενικά όσο και στην παρούσα συνάφεια, βλ. Deryck Cooke, ό.π., σελ. 75.

[3303] Όπως αναφέρει η B. Meier, «οι ιδιότητες που χαρακτηρίζουν όλες τις οπερατικές ηρωίδες του Verdi διαφαίνονται ξεκάθαρα και στην Aida. Είναι [και αυτή] *μια ξένη σ' αυτή τη χώρα,* όπως η Ελισάβετ (στο κουαρτέττο της Δ΄ Πράξης του *Don Carlos*), ανυπεράσπιστη, όπως όλοι οι εραστές, περιβαλλόμενη από φόβο, κάτι που γίνεται εμφανές με τις σπασμένες μελωδικές γραμμές της άριάς της, την χαρακτηριστική για ηρωίδες του Verdi *sprezzatura*, νοσταλγός μιας άλλης χώρας, και πάντα αποχαιρετώντας […]. Από την αρχή το τραγούδι της εκφράζει μιαν άγνωστη λαχτάρα και πόνο, που φαίνονται ξακάθαρα στο επαναλαμβανόμενο μοτίβο με το οποίο αρχίζει το πρελούντιο» και που εν προκειμένω επανέρχεται «σε μιαν οπτασία της ευτυχίας, καθώς ο θάνατος πλησιάζει (Andantino, Δ΄ Πράξη)». Τέλος, αναφερομένη η συγγραφέας στις «μεγάλες, κυκλοτερείς μελωδικές κινήσεις, εκτεινόμενες πέραν της οκτάβας και σε απομακρυσμένες μεταξύ τους τονικότητες, με υπόβαθρο μιαν αγγελική ορχηστρική συνοδεία», που αποκαλύπτουν την προσπάθειά της ώστε οι σκέψεις και

διαφοροποιημένη η ορχηστρική συνοδεία και κατά την απόδοση του θέματος από τον Radames, του οποίου όμως η κατάληξη επισκιάζεται από άλλη μια παρέμβαση του Ιερατείου, τώρα σε unisono και συνοδευόμενο από δύο άρπες (Ricordi, σελ. 434-438, μ. 2).

Το θέμα επαναλαμβάνεται και πάλι, αποδιδόμενο όμως ταυτόχρονα και από τους δύο εραστές. Τα βιολιά και οι βιόλες πλαισιώνουν τις φωνές τους με ένα εξαιρετικά εκφραστικό τρέμολο, με κύριο χαρακτηριστικό τις αλλεπάλληλες μεταβολές της δυναμικής, ενώ τα βιολοντσέλλα συνδυάζουν τους αρμονικούς τους φθόγγους με τις απαλές παρεμβάσεις της άρπας (Ricordi, σελ. 440-443, μ. 3). Παράλληλα στη σκηνή εισέρχεται και η Άμνερις. Σύμφωνα με την περιγραφή του λιμπρέττου, είναι ενδεδυμένη πένθιμα (*con abito lutto*), ενώ προσπέφτει στην πέτρα που επισφραγίζει τον τάφο (*va prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo*)[3304]. Η άτυχη κόρη του Φαραώ, θεωρώντας πως ο αγαπημένος της είναι ήδη νεκρός, προσεύχεται προς το άψυχο σώμα του, ζητώντας την ευμένειά του:

Pace t' imploro…salma adorata,

Isi placata ti schiude il ciel![3305]

τα συναισθήματά της να διαφύγουν από τις ταραχές και τις διαμάχες που ταλανίζουν την ύπαρξή της – στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μελωδική γραμμή του παρόντος καταληκτικού ντουέττου – υπενθυμίζει πως όλα αυτά αποτελούν «σήμα-κατατεθέν και για άλλες ηρωίδες του Verdi», αναφέροντας ως παραδείγματα την «προσευχή της Amelia» από την Α΄ Πράξη του *Un ballo in maschera* [βλ. άνωθι, σελ. 78 κ.ε.] καθώς και ανάλογο μελωδικό απόσπασμα από την άρια της Ελισάβετ από την Ε΄ Πράξη του *Don Carlos* [βλ. άνωθι, σελ. 633-634] (ό.π., σελ. 107-108).

[3304] Η ιδέα για την εμφάνιση της ηρωίδας στη συγκεκριμένη Σκηνή ανήκει στον Verdi. Σε επιστολή του προς τον Giulio Ricordi με ημερομηνία 7 Νοεμβρίου 1870 δηλώνει αποφασισμένος να παρουσιάσει την Αμνέριδα «να γονατίζει πάνω στην πέτρα που σφραγίζει το υπόγειο και να τραγουδάει ένα *Requiem*, ένα Αιγυπτιακό *De profundis*». Ως εκ τούτου ο συνθέτης ζητεί να μάθει «πώς ήταν οι προσευχές των Αιγυπτίων για τους νεκρούς τους», παρακαλώντας μάλιστα τον εκδότη του να συμβουλευτεί τον φίλο του εκείνο που κάποτε τον είχε πληροφορήσει αναφορικά με τα θέματα της Αιγύπτου («Verdi to Giulio Ricordi», [πιθανόν] St. Agata, 7 Νοεμβρίου 1870, στο: H. Busch [επιμ.], *Verdi' s Aida*…, ό.π., σελ. 98). Απάντηση στο σχετικό αίτημα του συνθέτη ωστόσο φαίνεται να υπάρχει ήδη στην προαναφερθείσα επιστολή του *Αγνώστου Αιγυπτίου Λογίου* (βλ. άνωθι, σελ. 495, παραπ. 1950), σύμφωνα με τη γνώμη του οποίου «είναι αδύνατον να βρεθεί μια αυθεντική Αιγυπτιακή νεκρώσιμη προσευχή, κυρίως επειδή δεν είναι βέβαιο πως οι Αιγύπτιοι απήγγελλαν requiems στη μνήμη των νεκρών τους». Ο συγγραφέας θεωρεί ωστόσο πως «θα ήταν εύκολη μια απομίμηση», παραθέτοντας αναλυτικά κάποιες *αρχές* πάνω στις οποίες θα μπορούσε να βασιστεί ένα τέτοιο εγχείρημα, οι οποίες «προέρχονται από την αναζήτηση εκατοντάδων διαφορετικών, και μερικές φορές αντιφατικών ερμηνειών από εμβριθείς στο πεδίο αυτό συγγραφείς» (H. Busch, ό.π, σελ. 478). Προς το τέλος της επιστολής του μάλιστα ο συγγραφέας, προτείνοντας διάφορες «ιδέες» που κατ' αυτόν «θα μπορούσαν ν' αναπτυχθούν» σε μια νεκρώσιμη προσευχή, αναφέρεται, μεταξύ άλλων, και στην Αμνέριδα, κάνοντας λόγο για έναν διάλογο που θα μπορούσε να έχει «με την ψυχή του άλλου» (εννοώντας, προφανώς, τον Radames), ή «με το ίδιο το πεπρωμένο» (αυτ., σελ. 479).

[3305] Κατά τον J. Lewsey «η μοίρα της Αμνέριδος είναι η μοναδική αληθινά τραγική μοίρα στην όπερα», και αυτό «διότι είναι θύμα του πεπρωμένου από την αρχή, ενός πεπρωμένου που την κάνει κόρη ενός Φαραώ, που την κάνει να ερωτευτεί έναν άντρα που ποτέ δεν θα μπορέσει να την αγαπήσει, και τελικά την εξαπατά σε κάθε ελπίδα για ευτυχία». Κατά τον συγγραφέα, «όταν πέφτει η αυλαία, κανείς δεν ανησυχεί για την Aida και τον Radames», καθώς «έχει ο ένας τον άλλον». Αντίθετα «η Άμνερις, έχοντας μείνει πίσω να θλίβεται και να

Η έντονη αντίθεση που δημιουργείται στο μουσικό κείμενο ανάμεσα στις μονότονες (κυριολεκτικά και μεταφορικά!) φράσεις της Αμνέριδος (και αργότερα της χορωδίας) και στο θέμα που τραγουδούν ενωμένοι οι δύο εραστές (με το οποίο και συμπλέκονται) καταδεικνύει για ύστατη φορά το τεράστιο χάσμα ανάμεσα στην κατασταλτική δύναμη της θρησκευτικής θεώρησης των πραγμάτων και στο ανυπέρβλητο μεγαλείο της αγαπητικής συνύπαρξης[3306]. Με τις φωνές των δύο ερωτευμένων «να σβήνουν στη σιωπή,…τα πρώτα βιολιά να παίζουν απαλά τα πρώτα μέτρα του "O terra addio" στην οξύτερη περιοχή της έκτασής τους», την Αμνέριδα να «ψιθυρίζει το τελευταίο της "pace t' imploro, pace, pace"» και τους ιερείς «να προσθέτουν το δικό τους "Immenso Fthà" […], η πλέον αυθεντική όπερα του Verdi φτάνει σ' ένα *pppp* τέλος»[3307] (Ricordi, σελ. 443, μ. 3 – σελ. 444). Καταλιπόντες στη γη τους πενθούντες, Aida και Radames πορεύονται στην αιωνιότητα.

συλλογίζεται, ζώντας έπειτα απ' όλα αυτά μια ζωή επιβαρυμένη με όλες τις δύσκολες υποθέσεις του Κράτους», είναι «αυτή που πρέπει να κερδίσει τη συμπάθειά μας» (ό.π., σελ. 30).

[3306] Ο W. A. Herrmann εξάλλου παραλληλίζει τη «φυσική διαίρεση της σκηνής σε δύο επίπεδα», η οποία, όπως επισημαίνει, υπήρξε «παρεμπιπτόντως…ιδέα του ιδίου του συνθέτη», με την προβολή της αντίθεσης ανάμεσα στις «δύο όψεις του θανάτου», η οποία απεικονίζεται αφ' ενός με τις έξοχες λυρικές φράσεις των δύο εραστών και με «το μοιρολόι των ιερέων και τον θρήνο της Αμνέριδος αφ' ετέρου (ό.π., σελ. 243).

[3307] Osborne, *The Complete Operas…*, ό.π., σελ. 393.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπεράσματα Πρώτου Μέρους:

Α. Σε όλο το φάσμα της Βερντιανής δραματουργίας (με μόνες εξαιρέσεις τις δύο κωμικές όπερες του συνθέτη, καθώς και τον *Ernani*) εξακολουθεί να ισχύει η «σύμβαση» που διέπει τη διαμόρφωση του λιμπρέττου της Ιταλικής «σοβαρής» όπερας του 19ου αιώνα αναφορικά με την ύπαρξη μιας τουλάχιστον σκηνής αμιγώς θρησκευτικού περιεχομένου και ειδικότερα μιας «προσευχής» (*preghiera*). Σχεδόν σε κάθε όπερα οποιασδήποτε περιόδου ξεχωρίζουν τουλάχιστον δύο τετράστιχα με κείμενο προσευχής, ενώ από τα περιλαμβάνοντα προσευχές κείμενα μόνο δύο βασίζονται σε στερεότυπο κείμενο προσευχής (Ave Maria, *I Lombardi* και *Otello*), προεκτεινόμενο και επεξεργασμένο σύμφωνα με τα κρατούντα στη Ρωμαιοκαθολική θρησκευτική παράδοση. Αντίθετα οι ήρωες του Verdi, όπως εξάλλου και εκείνοι των Rossini, Donizetti και Bellini, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, συνηθίζουν ν' απευθύνονται προς τον Θεό αυθόρμητα, αποκαλύπτοντας με αυτοσχέδιο λογο προσευχής τις αγωνίες και τα πάθη τους, καθώς και την ελπίδα τους για τη λύτρωση από αυτά. Επιπλέον σε τρεις περιπτώσεις (άρια της Violetta στη Γ΄ Πράξη της *Traviata*, άρια της Amelia από τη Β΄ Πράξη του *Ballo* και άρια της Aida από την Α΄ Πράξη της ομώνυμης όπερας) το κείμενο της προσευχής αποτελεί προέκταση ή καταληκτικό τμήμα ενός κειμένου διαφορετικού περιεχομένου, ενώ σε δύο η προσευχή εντάσσεται σε κάποιο φωνητικό σύνολο (συνήθως trio, όπως στην Α΄ Πράξη του *Nabucco* [Terzetto] ή στο trio της Α΄ Πράξης του *Ballo*). Τέλος, σε άλλες δύο περιπτώσεις (άρια της Lucrezia από την Α΄ Πράξη του *I due Foscari* και Σκηνή της Leonora στην Α΄ Πράξη της *Forza*) συμπράττει με την σολίστ και η χορωδία.

Εκείνο όμως που διαφοροποιεί τις Βερντιανές προσευχές από εκείνες του Rossini, του Donizetti και του Bellini είναι η μουσική απόδοση. Είναι γεγονός πως, παρά την εμφανή βούλησή του να παρακολουθεί τις διακυμάνσεις της ψυχολογίας των προσώπων επί σκηνής και ν' αποδίδει με τη μουσική του τα θρησκευτικά (εν προκειμένω) σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου, ο Verdi ουδόλως αποφεύγει τη χρήση των καθιερωμένων στην εποχή του μουσικών μορφών και σχημάτων. Όπως συμβαίνει με ανάλογα κομμάτια των τριών παραπάνω Ιταλών δραματουργών, οι Βερντιανές προσευχές κυρίως στα έργα της πρώτης περιόδου στην πλειονότητά τους ακολουθούν το περίφημο λυρικό πρωτότυπο, και μάλιστα στη διευρυμένη του μορφή, αρχής γενομένης από την Preghiera του Nabucco στο Τέταρτο Μέρος της ομώνυμης όπερας. Ως εξαιρέσεις θα χαρακτηρίζαμε το *Ave Maria* των *Λομβαρδών*, όπου οι συναισθηματικές μεταπτώσεις και η αγωνία της Giselda καλούν για μια περισσότερο «ελεύθερη», αλλά πάντα συμμετρική τριμερή μορφή, χωρίς επανάληψη κάποιου τμήματος, και την άρια της Luisa από τη Β΄ Πράξη της *Luisa Miller*, όπου για του για παρεμφερείς λόγους ο συνθέτης προβαίνει σε πρωτότυπη εκδοχή του παραδοσιακού λυρικού προτύπου.

Αντίθετα σε μεταγενέστερα έργα, όπως ο *Ballo* και η *Forza* και προφανώς υπό την επίδραση της Γαλλικής grand opéra, ο συνθέτης κινείται με μεγαλύτερη ελευθερία, άλλοτε αρκούμενος σε μια οκτάμετρη φράση (*Ballo*), ή προσφεύγοντας σε εντελώς «ελεύθερες» μορφές έκφρασης, όπως η άρια της Leonora στη Δ΄ Πράξη της *Forza* ή άρια της Ελισσάβετ από την Ε΄ Πράξη του *Don Carlos*. Αντίθετα στο *Ave Maria* της Δυσδαιμόνας ο συνθέτης

επανακάμπτει προς το λυρικό πρωτότυπο, θεωρώντας το όμως υπό εντελώς διαφορετική οπτική γωνία και εμπλουτίζοντάς το με μια πρωτότυπη αρμονική επεξεργασία.

Ανάλογα ευρηματική και ποικιλόμορφη θα χαρακτηρίζαμε και την αρμονική επεξεργασία των Βερντιανών προσευχών. Χωρίς να καταφεύγει σε εξεζητημένες αρμονικές σχέσεις, ο συνθέτης καταφέρνει να αποδίδει τα σημαινόμενα του ποιητικού κειμένου μιας προσευχής συνδυάζοντας τον λυρισμό με ένα αίσθημα κατάνυξης. Ως κύρια χαρακτηριστικά της Βερντιανής αρμονικής τεχνοτροπίας όσον αφορά προσευχές θα αναφέραμε τη συχνή χρήση αλλοιωμένων συγχορδιακών σχηματισμών, καθώς δε σχεδόν στο σύνολό τους οι προσευχές του Verdi ανήκουν σε μείζονες τονικότητες, οι εν λόγω αρμονίες προέρχονται κατά κανόνα από την περιοχή της Ελάσσονος Τονικής, εμπλουτίζοντας με πρωτόγνωρο τρόπο το αρμονικό πλαίσιο. Αντίθετα όταν η προσευχή αποτελεί το καταληκτικό τμήμα μιας άριας σε ελάσσονα τονικότητα, η απόδοσή της σηματοδοτεί τη μετάβαση στη Μείζονα Τονική.

Όμως ακόμη περισσότερο καθοριστική για την απόδοση μιας προσευχής αποβαίνει στον Verdi η ορχηστρική συνοδεία, καθώς είναι κυρίως αυτή που προσδίδει σε άριες αυτού του είδους μιαν εντελώς διαφορετική διάσταση σε σχέση με τους προκατόχους του συνθέτη. Αναμφισβήτητα προτεραιότητα για τον Verdi έχει η ανθρώπινη φωνή, κάτι εξάλλου που αποτελεί διαχρονικά πάγια συνθήκη και κανόνα απαράβατο για κάθε Ιταλό δραματουργό. Για τον Verdi όμως αυτό δεν σημαίνει υποχρεωτικά περιορισμό του ορχηστρικού πλαισίου σε μια ομάδα της ορχήστρας, συνήθως στα έγχορδα, με τα δεύτερα βιολιά σε ρόλο καθαρά συνοδευτικό και την ανάθεση στα πρώτα διακριτικών μελωδικών παρεμβάσεων μικρής διάρκειας, ή στη ακόμη περισσότερο περιορισμένη χρήση των πνευστών, κυρίως σε μεμονωμένες συγχορδιακές παρεμβάσεις. Χωρίς, ασφαλώς, να ενισχύει τον ρόλο της ορχήστρας σε βάρος του προσευχομένου προσώπου, ο Verdi προβαίνει συχνά σε τολμηρούς συνδυασμούς ορχηστρικών ηχοχρωμάτων, αλλά πάντα σε επίπεδο μουσικής δωματίου, όπως τα τσέλλα στην προσευχή του Ζαχαρία (*Nabucco*), ή έγχορδα με πνευστά στο Ave Maria της Giselda (*I Lombardi*), ή ακόμη ο ιδιαίτερα περίτεχνος συνδυασμός των εγχόρδων στην αρχή της Β΄ Πράξης του *Stiffelio*. Υπάρχουν ωστόσο και οι περιπτώσεις εκείνες, όπου ο συνθέτης δεν θα διστάσει να κορυφώνει περιστασιακά στο έπακρο την ένταση, επιστρατεύοντας για τον σκοπό αυτό το σύνολο της ορχήστρας, συμπεριλαμβανομένων και των κρουστών, προκειμένου ν' αποδώσει μοναδικές στιγμές θρησκευτικής έξαρσης και πνευματικής ανάτασης των ηρώων του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, η κατάληξη της άριας της Amelia στη Β΄ Πράξη του *Ballo in Maschera*, καθώς και εκείνης της Leonora στη Β΄ Πράξη της *Forza del Destino*. Αλλά ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να περιοριστεί σε μια περισσότερο συμβατική ορχηστρική συνοδεία, και πάλι αυτή δεν περνά απαρατήρητη. Ακόμη κι όταν περιορίζεται στα έγχορδα, προσαρμόζεται ποικιλοτρόπως, ανάλογα με τη δύναμη των λόγων του κειμένου, ενώ σχεδόν πάντα κάποια όργανα (συνήθως τα ξύλινα πνευστά, αλλά και τα τσέλλα) αναλαμβάνουν τον διπλασιασμό της μελωδικής γραμμής, ειδικά σε λέξεις ή φράσεις-κλειδιά. Τέλος, πριν από κάθε αυτόνομη άρια-προσευχή, προηγείται μια ξεχωριστή ορχηστρική εισαγωγή, η οποία από κάθε άποψη είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη τόσο με την άρια που έπεται, όσο και με το ευρύτερο δραματικό πλαίσιο του έργου, όπως στη Σκηνή της Leonora έξω από το Μοναστήρι, ενώ όταν η άρια συμβαίνει να βρίσκεται στην αρχή μιας

Πράξης, η ορχηστρική εισαγωγή προσλαμβάνει ακόμη πιο επίσημο χαρακτήρα, όπως στη Β΄ Πράξη του *Ballo*.

Η ιδιαίτερη έμφαση που δίδει ο συνθέτης στη μουσική απόδοση κειμένων με περιεχόμενο προσευχής διαφαίνεται επίσης και στις περιπτώσεις εκείνες όπου το προσευχόμενο πρόσωπο συμμετέχει σε κάποιο σύνολο. Η απόδοση τέτοιων προσευχών από το Rossini ή τον Donizetti πραγματοποιείται είτε χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση του μέρους της προσευχής από τα υπόλοιπα μέρη του συνόλου (βλ. Terzetto Ninetta-Fernando-Podestà από την Α΄ Πράξη της *Gazza ladra*), ή το μέρος της Lucia από το ντουέττο της με τον Enrico στην αρχή της Β΄ Πράξης της *Lucia di Lammermoor*), είτε με την προσευχή ν' αποτελεί την πρώτη περίοδο μιας ευρύτερης ενότητας, στην οποία απλά «απαντούν» οι άλλες φωνές, όπως το Terzetto Cristian-Giacomo-Carlo από την Α΄ Πράξη της όπερας *Eduardo e Cristina* του Rossini. Στον Verdi αντίθετα η προσευχόμενη ηρωίδα είναι που κυριαρχεί στο σύνολο, τόσο εξ επόψεως μελωδικής, καθώς σ' αυτήν ανατίθεται το κατ' εξοχήν μελωδικό μέρος του συνόλου, όσο και εξ επόψεως ορχηστρικής συνοδείας, με τη φωνή της να διπλασιάζεται αλλά και να συνοδεύεται κατάλληλα από την ορχήστρα.

Εκτός από τις άριες-προσευχές, ξεχωριστή θέση στις όπερες του Verdi κατέχουν και οι διάλογοι όπου το ένα πρόσωπο κατέχει «ιερατική» ιδιότητα. Καθώς η φωνή που ο συνθέτης κρίνει κατ' εξοχήν ως κατάλληλη για τέτοιους ρόλους, δεν θα ήταν άσκοπο οι ρόλοι του Mosè (από τον *Mosè in Egitto* του Rossini), του Noè (Donizetti, *Il diluvio universale*), του Νεάρχου από τον *Poliuto* (του ιδίου συνθέτη), του Fernand από την *Favorite* (ομοίως), ή του Orovese από τη *Norma* να θεωρηθούν ως αρχέτυπα του Ζαχαρία, του Pagano, του Moser ή του Guardiano. Ανάλογα η Σκηνή ανάμεσα στον Noè και στην Sela από την Α΄ Πράξη του *Il diluvio* ή ανάμεσα στον Balthazar και στον Fernand στην Α΄ Πράξη της *Favorite* θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως προτυπώσεις του εκτενούς διαλόγου ανάμεσα στη Leonora και στον Guardiano. Όμως και εδώ είναι εμφανής η βούληση του συνθέτη να μην αρκείται σε στερεότυπες μορφές μελωδικής έκφρασης και μορφολογικής δομής, προκειμένου ν' αποδοθούν τα σημαινόμενα του κειμένου του λιμπρέττου. Στοχεύοντας στο να αναδείξει τις δραματικές μεταπτώσεις της ηρωίδας, αλλά και την πορεία της προς την ανακούφιση των παθών της, χάρη στις πατρικές συμβουλές και την αγάπη του συνομιλητή της, επινοεί μια εντελώς διαφορετική εκδοχή της παραδεδομένης μορφής ντουέττου, χωρίς, βεβαίως να διαταράσσεται η απαιτούμενη συμμετρία.

Η ξεχωριστή μορφή του Ιεροεξεταστή Dom Juam de Sylva από τον *Dom Sébastien* του Donizetti εξ ετέρου κάλλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προαναγγέλλουσα τον Μ. Ιεροεξεταστή στον *Don Carlos*. Ο Donizetti δεν παραλείπει να τονίζει την παρουσία του, κυρίως όμως τις σκοτεινές προθέσεις του καθ' όλη τη διάρκεια της παραπάνω όπερας, υπογραμμίζοντας τις παρεμβάσεις του με ξεχωριστές μελωδικές κινήσεις και χαρακτηριστικά ηχοχρώματα. Στον Verdi ωστόσο ο σκοτεινός ρόλος του Μ. Ιεροεξεταστή και οι απάνθρωπες βλέψεις του αναδεικνύονται σε μια μοναδική Σκηνή, στον διάλογό του με τον Φίλιππο, όπου η συμμετρική διάρθρωση της μουσικής σε συνάρτηση με διαφορετικό κάθε φορά μουσικό υλικό οδηγεί στην αβίαστη παρακολούθηση του ρόλου που διαδραματίζει ο υπέργηρος μοναχός. Τέλος, ξεχωριστή θέση στη χορεία των Βερντιανών ιερατικών μορφών κατέχει ο μοναχός Melitone, η παρουσία του οποίου προσδίδει στο θρησκευτικό στοιχείο

και μια μάλλον «κωμική» διάσταση, κυρίως με το κήρυγμά του στη Γ΄ Πράξη της *Forza*, ή Σκηνή στην αρχή της Δ΄ Πράξης της ίδιας όπερας.

Η χρήση της χορωδίας με σκοπό την ανάδειξη ποικίλων θρησκευτικών συναισθημάτων αποτελεί μια άλλη, εξόχως ενδιαφέρουσα πτυχή της Βερντιανής δραματουργίας, με τον συνθέτη να υπερτερεί σαφώς έναντι των προκατόχων του. Με εξαίρεση τον *Mosè* (και κυρίως τη Γαλλική επανεπεξεργασία του) τα θρησκευτικά χορωδιακά αποτελούν μάλλον εξαίρεση στις όπερες του Rossini, ενώ με εξαίρεση το χορωδιακό από το Finale της Α΄ Πράξης του *Γουλιέλμου Τελ*, είναι μάλλον υποτονικά και χωρίς θρησκευτικό χρώμα. Ανάλογα σπάνια είναι και τα θρησκευτικά χορωδιακά του Donizetti, με εξαίρεση ωστόσο του *diluvio*, της *Favorite* και του *Poliuto* (καθώς και της Γαλλικής επανεπεξεργασίας του). Αντίθετα δεν θα ήταν υπερβολή να θεωρήσουμε τα θρησκευτικά χορωδιακά του Verdi ως τα μέρη εκείνα όπου κατ' εξοχήν αναδεικνύεται το θρησκευτικό στοιχείο σ' όλο το φάσμα της δραματουργίας του, με τη χορωδία να επιτελεί ουσιαστικό ρόλο, μετέχοντας ενεργά στην εξέλιξη της δραματικής πλοκής και δημιουργώντας την κατάλληλη θρησκευτική ατμόσφαιρα.

Εφ' όσον πρόκειται για χορωδιακά ακραιφνώς θρησκευτικού περιεχομένου, κύριο χαρακτηριστικό της μουσικής επεξεργασίας αποτελεί η διαδοχή πολύφωνων συγχορδιακών συνηχήσεων, με μικρή υπεροχή της οξύτερης φωνής (Coro di Cavalieri από τη Β΄ Πράξη του *Oberto*, Coro di Claustrali στην Α΄ Πράξη των *Λομβαρδών*, η Preghiera από τη Β΄ Πράξη της *Forza*, το χορωδιακό των Μοναχών στην αρχή της Β΄ Πράξης του *Don Carlos*). Όταν ωστόσο πρόκειται για χορωδιακά όπου το σχετικό κείμενο αποπνέει ιδιαίτερη δραματική ένταση, ο συνθέτης σε ιδιαίτερα δυναμικά unisoni, όπως τα χορωδιακά όπου εκφράζεται θρησκευτική μισαλλοδοξία (*I Lombardi*, *Alzira*, *Il Corsaro*), ή τα χορωδιακά των Μαγισσών στον *Macbeth*.

Όπως και στις άριες, όμοια και στα θρησκευτικά χορωδιακά η ορχήστρα δεν μένει αμέτοχη. Σχεδόν πάντα τα «μελωδικά» όργανα καλούνται να συμπράξουν με τις φωνές της χορωδίας, κυρίως όταν πρόκειται για unisono, ενώ σε περιπτώσεις συγχορδιακών σχηματισμών προκρίνεται συνήθως το ύφος a cappella.

Μια ιδιαιτερότητα όσον αφορά την απόδοση θρησκευτικών καταστάσεων στον Verdi αποτελεί επίσης και η ύπαρξη *Σκηνών Ιεροτελεστίας*, με βάση συγκεκριμένα αριθμητικά πρότυπα που δέσποζαν ήδη στον χώρο της Ιταλικής (και όχι μόνο) όπερας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ενότητες από την αφήγηση (Sogno) του Francesco (*I Masnadieri*), τον διάλογο Φιλίππου-Μ. Ιεροεξεταστή (*Don Carlos*) και κυρίως οι ευάριθμες σκηνές με πρωταγωνιστές τις Μάγισσες στον *Macbeth*.

Β. Από τη μελέτη και ανάλυση των αμιγώς θρησκευτικών Σκηνών της Βερντιανής δραματουργίας σε συνάρτηση με την υπάρχουσα Βιβλιογραφία, επισημαίνουμε τα εξής:

α. Όσον αφορά σε ζητήματα καθαρά *ιστορικής* φύσεως, όπως συγκυρίες ή γεγονότα από τη ζωή του συνθέτη που πιθανώς συναρτώνται με τη γένεση ενός έργου, ή αναφορικά με στοιχεία προκαταρκτικά σχετικά με μια άρια ή σκηνή, βασιστήκαμε κατά πρώτον στο τρίτομο έργο του J. Budden (καθώς και στη βιογραφία του συνθέτη από τον ίδιο), όπως επίσης στις περισσότερο συνοπτικές

αναφορές των C. Osborne (*The Complete Operas of Verdi* και *Verdi: A Life in the Theatre*), R. Parker (*The New Grove guide to Verdi and his operas*), G. Baldini και A. Basevi, και δευτερευόντως στις μελέτες των Bonavia, Hardcastle, Martin, Matz, Meier, Rosselli, Southwell-Sander και Toye. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις ωστόσο, πέραν των παραπάνω μελετητών καίριας σημασίας για την παρουσίαση και διερεύνηση του ιστορικού κυρίως πλαισίου ενός κομματιού αναδείχτηκαν άρθρα ή μελέτες όπως του Francesco Izzo («Verdi, the Virgin and the Censor: The Politics of the Culture of Mary in I Lombardi alla prima crociata and Giovanna d' Arco»), όπου εξετάζεται ενδελεχώς το επίμαχο ζήτημα της «θρησκευτικής» λογοκρισίας όσον αφορά προσευχές προς την Θεοτόκο που περιέχονται στις παραπάνω όπερες, του D. Kimbell («Verdi' s First Rifacimento: "I Lombardi" and "Jérusalem"») για σκηνές προερχόμενες από την πρώτη Γαλλική όπερα του συνθέτη, την εκτενή μελέτη του Harold Powers («La dama velata": Act II of *Un ballo in Maschera*») αναφορικά με την προσευχή της Amelia στην αρχή της Β΄ Πράξης της εν λόγω όπερας, ή το άρθρο του A. Porter με τίτλο «The Making of "Don Carlos"» όσον αφορά σε σκηνές προερχόμενες από την παραπάνω όπερα. Τέλος, η μελέτη και η ανάλυση των θρησκευτικών σκηνών στον *Macbeth* εμπλουτίζονται σε σημαντικό βαθμό με την παράθεση αποσπασμάτων από την εκτενή αλληλογραφία του συνθέτη, τόσο με τον λιμπρεττίστα όσο και με άλλους παράγοντες (της Παρισινής κυρίως όπερας). Αρωγός στην έρευνά μας αυτή, ο συλλογικός τόμος των D. Rosen και A. Porter με τον τίτλο *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*.

β. Όποτε κρίθηκε αναγκαίο να αναφερθούμε σε ζητήματα *δομής ποιητικού κειμένου* βασιστήκαμε στην μελέτη του Fabrizio della Seta με τίτλο «New currents in the libretto» καθώς και στο έργο του Andreas Giger *Verdi and the French Aesthetic* για κομμάτια από έργα επηρεασμένα από τη Γαλλική όπερα.

γ. Οι αναφορές μας στο ευρύτερο *δραματικό πλαίσιο* κάθε άριας ή Σκηνής προέρχονται κατά βάσιν από τον G. de Van και τον V. Godefroy, ενώ για αναλύσεις συγκεκριμένων χαρακτήρων προσφύγαμε στον Lewsey και στους G. και R. Edwards (όταν επρόκειτο για ρόλο βαρυτόνου). Σε δύο περιπτώσεις ωστόσο (άρια της Amelia από τη Β΄ Πράξη του *Ballo* και άρια της Aida από την Α΄ Πράξη της όπερας) η ερμηνεία και ανάλυση του δραματικού περιεχομένου εμπλουτίστηκε σε σημαντικό βαθμό από τη μελέτη της M. A. Smart τη σχετική με την έντονη αλληλεπίδραση μουσικής και κίνησης στην όπερα του δέκατου ένατου αιώνα (*Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*).

Αφορμώμενοι από τις αναφορές των παραπάνω μελετητών, προχωρήσαμε σε λεπτομερέστερες αναλύσεις του ποιητικού κειμένου κάθε άριας ή σκηνής, εστιάζοντας στα *θρησκευτικά σημαινόμενα* αυτού και ερμηνεύοντάς τα σε αναφορά με τα επιμέρους πρόσωπα του έργου. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις οι αναλύσεις μας αυτές εμπλουτίστηκαν ή υποβοηθήθηκαν από τη Βιβλιογραφία: συγκεκριμένα, πρόκειται για τις Σκηνές εκείνες όπου η θρησκευτική ατμόσφαιρα είναι και συνεπακόλουθο του χαρακτήρα ιεροτελεστίας που προσλαμβάνει περιστασιακά η μουσική δομή και που άμεσα αντανακλάται στη μουσική επεξεργασία, όπως η αφήγηση του Francesco στη Δ΄ Πράξη των *Ληστών*, ο διάλογος του Φιλίππου με τον Μ. Ιεροεξεταστή και τα χορωδιακά των Μαγισσών στον *Macbeth*. Βασικός οδηγός στις αναλύσεις των παραπάνω Σκηνών υπήρξε το σχετικό κεφάλαιο από το έργο του Fritz Noske *The signifier*

and the signified: studies in the operas of Mozart and Verdi. Ιδιαίτερα χρήσιμη, εξάλλου, για την ερμηνεία της μάλλον «περίεργης» *Preghiera* στην αρχή της Β΄ Πράξης της *Forza* υπήρξε η σχετική μελέτη του E. Senici («At the Tavern with Manzoni and Verdi: I promessi sposi and the Dramaturgy of La Forza del destino»), ενώ το Finale στην αρχική εκδοχή της ίδιας όπερας (1862) κατέστη δυνατόν ν' αναλυθεί χάρη στο άρθρο της M. Makiel με τίτλο «How Verdi Saved Alvaro' s Life». Ομοίως σε ενότητες προερχόμενες από τον *Don Carlos*, οι αναλύσεις και ερμηνείες του θρησκευτικού περιεχομένου εμπλουτίζονται από τα σχετικά άρθρα της M. Fridrich και του G. Martin («Ο Βέρντι, η Εκκλησία και ο Ντον Καρλο»).

Στην ιδιαίτερα ξεχωριστή περίπτωση των σκηνών από τον *Macbeth*, πέραν των σχετικών επισημάνσεων του Noske και του Kimbell (*Verdi in the age of Italian Romanticism*), οι προσεγγίσεις και οι ερμηνείες της ιδιάζουσας θρησκευτικής ατμόσφαιρας βασίστηκαν σε μεγάλο βαθμό στο άκρως ενδιαφέρον έργο του C. Clausen.

Ιδιαίτερο πρόβλημα αντιμετωπίσαμε στην ερμηνευτική προσέγγιση του *Credo*. Οι σχετικές αναλύσεις του Lewsey και του Godefroy δεν μας ικανοποίησαν επαρκώς, πολλώ μάλλον καθώς έρχονταν σε αντίθεση με τη θεώρηση του ρόλου από τον ίδιο τον συνθέτη, όπως αποδεικνύεται από τις αναφορές του Hepokoski, αλλά και από την εκτενέστατη αλληλογραφία του με τον λιμπρετίστα, όπως αυτή διασώζεται στον συλλογικό τόμο που επιμελούνται οι Marcello Conati και Mario Medici («The Verdi-Boito Correspondence») και η οποία (θεώρηση) ανατρέπει σχεδόν εξ ολοκλήρου τις κρατούσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του κομματιού, τόσο από τους μελετητές, όσο και από τους ερμηνευτές επί σκηνής.

Οι όντως ενδιαφέρουσες και λεπτομερείς αναλύσεις τόσο της S. Corse (όπως αυτή περιλαμβάνεται στο βιβλίο της με τίτλο *Opera and the uses of language: Mozart, Verdi, and Britten*) όσο και της K. Bergeron («How to Avoid Believing (While Reading Iago's "Credo" ») κατέστησαν ακόμη δυσκολότερη τη δυνατότητα μιας ξεκάθαρης ερμηνείας του κομματιού. Η «απάντηση» στα ερωτήματα που προέκυψαν από τη μελέτη του κομματιού δόθηκε από την ερμνευτική προσέγγιση του Α. Τσάμπαϊ, με την οποία συντασσόμαστε και την οποία παραθέσαμε, θεωρώντας την ως την πλέον ρηξικέλευθη ερμηνεία, που όμως αποδίδει απόλυτα το πνεύμα του ρόλου και του κομματιού, όπως επινοήθηκαν τόσο από τον λιμπρετίστα, όσο και από τον συνθέτη.

Ανάλογα σε επίπεδο *μορφολογικής* και *αρμονικής ανάλυσης* των ενοτήτων που επελέγησαν, οι αναφορές κυρίως του Budden (και σε κάποιες περιπτώσεις των Baldini, Basevi και Toye) χρησιμοποιήθηκαν απλά ως εφαλτήριο προκειμένου να διεισδύσουμε περαιτέρω στην καθαυτό δομή της αντίστοιχης άριας ή Σκηνής. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις χρήσιμες αναδείχτηκαν και οι σχετικές αναφορές του D. Kimbell (*Verdi in the Age of Italian Romanticism*, σε ενότητες προερχόμενες από τον *Nabucco*, τους *Λομβαρδούς*, τον *Macbeth* και τους *Ληστές*), καθώς και του D. Hussey (*Verdi*), όπου οι μορφολογικές επισημάνσεις συνδυάζονται με το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο του κάθε έργου. Ιδιαίτερη έμφαση δώσαμε στην αρμονική ανάλυση συγκεκριμένων φράσεων καθοριστικής σημασίας για την ανάδειξη του θρησκευτικού στοιχείου, όπου η Βιβλιογραφία παρουσίαζε εμφανή κενά, ή και δεν αναφερόταν.

Και σ' αυτό το επίπεδο ωστόσο υπήρξαν και οι Σκηνές εκείνες όπου οι αναλύσεις μας στηρίχτηκαν σε μεγάλο βαθμό στη Βιβλιογραφία: πρόκειται για

την άρια της Luisa από τη Β΄ Πράξη της *Luisa Miller*, όπου η σχετική ανάλυση του E. Senici με τίτλο Words and music αναδείχτηκε πολύτιμος οδηγός, ενώ όσον αφορά στην Ρομάντσα της Aida από την Α΄ Πράξη της όπερας και στον εκτενή διάλογο της Leonora με τον Guardiano στη Β΄ Πράξη της *Forza* οι αναλύσεις έγιναν με βάση εκείνες του G. de Van. Η ανάλυση του Hepokoski κρίθηκε αναγκαία προκειμένου να υποστηριχτεί η μελέτη της ιδιαίτερα περίπλοκης δομής του *Credo*, ενώ χάρη στις μελέτες των Martin Chusid («Evil, Guilt, and the Supernatural in Verdi' s *Macbeth*») και Daniel Sabbeth («On the Tonal Organization of *Macbeth II*») φωτίζονται άγνωστες πτυχές τόσο της αρμονικής επεξεργασίας, όσο και του τονικού πλαισίου των θρησκευτικών Σκηνών της εν λόγω όπερας. Εξαίρεση θα μπορούσε να αποτελέσει το Μπαλλέτο της Γ΄ Πράξης, το οποίο κατά βάσιν αναλύεται εξ ημών, με βάση τις σύντομες αναφορές του D. Kimbell («Instrumental music in Verdi' s operas»), και του A. Giger («French influences»).

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε επίσης και στην όσο το δυνατόν λεπτομερέστερη παρουσίαση και ανάλυση της *ορχηστρικής συνοδείας*, ένα θέμα στο οποίο η υπάρχουσα Βιβλιογραφία, με εξαίρεση την παραπάνω μελέτη του Kimbell, καθώς και αυτήν του Giger παρουσιάζει σημαντικά κενά. Για τον σκοπό αυτό, στην αρχή κάθε ενότητας κρίναμε σκόπιμο να παραθέσουμε τον σχετικό «σύνδεσμο», ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να διαπιστώσει ιδίοις όμμασιν τα αναφερόμενα στο κείμενο.

Συμπεράσματα Δευτέρου Μέρους:

Α. Ο συσχετισμός της θρησκευτικής πίστης με το καθήκον προς την πατρίδα και με την επίτευξη «εθνικών» στόχων αποτελεί κεντρικό στοιχείο της Βερντιανής δραματουργίας μέχρι το 1848, αναμφίβολα δε συνέτειναν σε αυτό οι εξεγέρσεις του Ιταλικού λαού και η όλη επαναστατική ατμόσφαιρα της εποχής του Risorgimento. *Οποιαδήποτε ταύτιση ωστόσο του συνθέτη με τη συγκεκριμένη ένδοξη περίοδο της ιστορίας της Ιταλίας κρίνεται μάλλον ως άνεπιτυχής*. Όπερες όπως ο *Nabucco*, οι *Λομβαρδοί*, η *Giovanna d' Arco*, ο *Attila*, ή η *Battaglia di Legnano* αποδίδουν σαφώς το κλίμα της παραπάνω περιόδου, όμως η επιστημονική ιστορική έρευνα έχει καταστήσει σαφές ότι *δεν δημιουργήθηκαν για τον σκοπό αυτό*. Ως άρρηκτα συνδεδεμένη με το καθήκον προς την πατρίδα παρουσιάζεται στα έργα αυτής της περιόδου και η πίστη προς τον Θεό, μια σχέση εξάλλου που αποτελεί και δομικό στοιχείο των αρχών του Risorgimento. Ενώπιον του επερχομένου κινδύνου ο *Θεός των πατέρων* αποτελεί μοναδικό στήριγμα για την κοινότητα, σύμμαχο ικανό ν' αποτρέψει και να κατατροπώσει τις δυνάμεις του εχθρού.

Πρωταγωνιστικό ρόλο στα έργα της συγκεκριμένης περιόδου κατέχει σαφώς η χορωδία. Μέσα από εκτενή χορωδιακά απαράμιλλης μελωδικής εκφραστικότητας ο συνθέτης αποδίδει με επιτυχία την ιδέα της «κοινότητας» που αγωνίζεται διαρκώς για την επίτευξη του «εθνικού στόχου». Πρόσφορο μέσο για την μουσική απόδοση της ενότητας αυτής του πλήθους αποτελεί για τον Verdi η χρήση της αυτής μελωδικής γραμμής για όλες ανεξαιρέτως τις φωνές της χορωδίας (unisono), η οποία, φυσικά, είναι δομημένη έτσι ώστε το τραγούδι να μπορεί ν' αποδοθεί αβίαστα απ' όλους τους χορωδούς. Αντίστοιχα το μεγαλύτερο μέρος της ορχήστρας συμπράττει με τη χορωδία, συμβάλλοντας

σε μιαν ακόμη πιο γλαφυρή απόδοση της μιας και μοναδικής μελωδίας, με τα συνοδευτικά σχήματα να περιορίζονται σε μικρότερες ομάδες οργάνων.

Για τον Verdi ωστόσο δεν υπάρχουν στυλιστικοί περιορισμοί και κανόνες απαράβατοι όταν πρόκειται για την όσο το δυνατόν πειστικότερη απόδοση των σημαινομένων του ποιητικού κειμένου. Ανάμεσα στα πολυπληθή χορωδιακά unisoni του Nabucco ξεχωρίζει το σύντομο Coro πριν το Finale Primo, όπου οι φωνές της χορωδίας συμπλέκονται με εκείνες της ορχήστρας σ' ένα άνευ προηγουμένου stretto, αποδίδοντας έτσι τον πανικό που διακατέχει το πλήθος στη θέα του έτοιμου να εισβάλλει στο ναό Βαβυλώνιου ηγέτη. Τέλος, σε ιδιαίτερα περίτεχνες αντιστικτικές τεχνικές θα καταφεύγει ο συνθέτης αρκετά χρόνια αργότερα, κάθε φορά που θα πρέπει ν' αποδώσει τον «σκοτεινό» όσο και δολοπλόκο ρόλο του Αιγυπτιακού ιερατείου και του αρχηγού του Ράμφιδος στην *Aida*.

Οι πρωταγωνιστές στις όπερες της εν λόγω περιόδου είναι ηγετικές μορφές, που με την αδιάλειπτη παρουσία τους καθ' όλη την εξέλιξη του δράματος στηρίζουν και εμψυχώνουν το πλήθος στις δύσκολες στιγμές του αγώνα, διαδραματίζοντας καταλυτικό ρόλο στη νικηφόρο έκβασή του. Ως εκ τούτου, τα μέρη τα προοριζόμενα για τους αντίστοιχους ρόλους ξεχωρίζουν για τις φωνητικές τους δυσκολίες, απαιτώντας ιδιαίτερα μεγάλες εκτάσεις, δυνατότητα δεξιοτεχνικών περασμάτων, αλλά και μετάβαση από τη μια ακραία περιοχή της φωνητικής έκτασης στην άλλη χωρίς την παραμικρή μείωση της δυναμικής. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι ιδιαίτερα αισθητά στους γυναικείους ρόλους της περιόδου, καθώς πρόκειται για ηρωίδες με αρρενωπό χαρακτήρα, διακρινόμενες για το θάρρος και την αποφασιστικότητά τους.

Η ατυχής έκβαση των κινημάτων του 1848 είχε ως αποτέλεσμα τη στροφή του συνθέτη προς προσωποπαγή κυρίως δράματα, με φόντο τα πλαίσια της οικογένειας. Η ιδιαίτερα αρνητική στάση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας για την εθνική υπόθεση της Ιταλίας ωστόσο είναι προφανές πως δεν άφησε ανεπηρέαστο τον Verdi, ενισχύοντας τον ήδη υπάρχοντα αντικληρικαλισμό του. Αυτό γίνεται αισθητό σε δύο έργα που έπονται της παραπάνω χρονολογίας-ορόσημο στα οποία τίθεται και πάλι το θέμα της σχέσης της θρησκευτικής πίστης με το καθήκον προς την πατρίδα: τους *Σικελικούς Εσπερινούς* και την *Aida*.

Όταν η Δούκισσα Έλενα καλείται να εμψυχώσει τους καταπιεσμένους Σικελούς συμπατριώτες της και να τους παρωτρύνει ν' αντισταθούν στον Γάλλο κατακτητή, καθιστά σε αυτούς σαφές εξ αρχής πως δεν θα πρέπει να ελπίζουν σ' έναν από μηχανής Θεό, που με θαυματουργικό τρόπο θα παρέμβει και θ' αλλάξει την πορεία των πραγμάτων. Η πίστη στον Θεό εκλαμβάνεται από αυτήν ως ανάληψη δράσης από τον ίδιο τον άνθρωπο. Ο αντικληρικαλισμός του Verdi ωστόσο θα φτάσει στο απόγειό του με την *Aida*. Μολονότι *και* οι Αιγύπτιοι καλούνται να υπερασπιστούν την πατρίδα τους, αποτρέποντας την επίθεση των Αιθιόπων, η αντιπαράθεση των δύο λαών δεν φέρει τα χαρακτηριστικά της αντίστασης των Εβραίων ενάντια στους Ασσυρίους, των Γάλλων του Dom-Rémy των ενάντια στους Άγγλους εισβολείς, ή των Ιταλών ενάντια στις ορδές του Αττίλα. Καθώς ο πόλεμος διεξάγεται υπό την προστασία των θεών και εμπνευστής του είναι ο αρχιερέας Ράμφις, συνεπικουρούμενος από το Αιγυπτιακό ιερατείο, η όπερα δεν έχει αίσιο τέλος, με φόντο τη νίκη των αμυνομένων και την αποτροπή του κινδύνου, όμοια με τα έργα της εποχής του Risorgimeto. Η περίφημη *Σκηνή του Θριάμβου* δεν αποτελεί παρά την ολοκλήρωση της Β΄ Πράξης. Το δράμα θα ολοκληρωθεί με την άδικη τιμωρία

του πρωτεργάτη της νίκης και ηγέτη του στρατεύματος, με αυτουργούς και πάλι τους ιερείς, έπειτα από μια απάνθρωπη δικαστική τελετουργία.

Β. Όπως και στις ενότητες του Πρώτου Μέρους, όσον αφορά στα *προκαταρκτικά στοιχεία* και στο *ιστορικό πλαίσιο* της κάθε ενότητας οι παρατιθέμενες πληροφορίες προέρχονται από τη Βιβλιογραφία (Budden, Baldini, Basevi, Kimbell, Martin, Osborne, Toye), ενώ ιδιαίτερα χρήσιμες αναδείχτηκαν στο Μέρος αυτό και οι σχετικές αναφορές του A. Arblaster. Ειδικότερα για την *Aida* ιδιαίτερα χρήσιμη υπήρξε και η μελέτη του Hans Busch *Verdi' s Aida. The History of an opera in Letters and Documents*, κυρίως ως προς την παράθεση της εκτενέστατης αλληλογραφίας του συνθέτη με τους λοιπούς συντελεστές της όπερας.

Η μελέτη και ερμηνεία των αντίστοιχων ποιητικών κειμένων υποβοηθήθηκαν (αν και σε μικρότερο βαθμό σε σχέση με το Πρώτο Μέρος) από τις μάλλον λιγοστές αναφορές των de Van και Lewsey, αλλά και σ' εκείνες των D. Kimbell και D. Hussey, ενώ σε μεμονωμένες περιπτώσεις (καβατίνα της Odabella στον Πρόλογο του *Attila* ή της Hélène στην Α΄ Πράξη των *Σικελικών Εσπερινών*) βασίστηκαν εν πολλοίς και στη μελέτη της M. A. Smart με τίτλο «"Proud, Indomitable, Irascible: Allegories of Nation in *Attila* and *Les Vêpres siciliennes*». Άλλες μελέτες της Smart [«Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento» και «Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi' s Risorgimento Fantasies») υποβοήθησαν σε σημαντικό βαθμό τις αναλύσεις μας τόσο στο "Va pensiero" (*Nabucco*) όσο και στην άρια του Rolando από τη Γ΄ Πράξη του *La Battaglia di Legnano*. Όσον αφορά ωστόσο στη μελέτη και κατανόηση του παραπάνω χορωδιακού από τον *Nabucco* και κυρίως στη σχέση σ' αυτό ανάμεσα στο «πατριωτικό» και στο «θρησκευτικό» στοιχείο, βασιστήκαμε εν πολλοίς στο σχετικό κεφάλαιο του R. Parker, από το έργο του *Leonora' s Last Act*.

Αντίθετα οι *μορφολογικές* και *αρμονικές αναλύσεις* των επιλεγέντων αποσπασμάτων ελάχιστα βασίστηκαν στη Βιβλιογραφία, με εξαιρέσεις την ιστορική-συστηματική ανάλυση του P. Petrobelli της 1ης Σκηνής στο Πρώτο Μέρος του *Nabucco*, όπου τίθεται και το θέμα της σχέσης της συγκεκριμένης όπερας με τον Ροσσίνειο *Mosé* («From Rossini' s *Mosé* to Verdi' s *Nabucco*»), καθώς και τη σύντομη αναφορά του D. Kimbell στην «καταιγίδα» με την οποία εισάγεται η 2η Σκηνή του Προλόγου στον *Attila*. Ανάλογα ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε και εδώ στην όσο το δυνατόν πληρέστερη παρουσίαση και ανάλυση της *ορχηστρικής συνοδείας*, πολλώ μάλλον καθώς η Βιβλιογραφία στο θέμα αυτό παρουσιάζεται ιδιαίτερα ελλιπής.

Συμπεράσματα 3ου-4ου Μέρους:

Αν στις όπερες της πρώτης περιόδου της Βερντιανής οπερατικής δημιουργίας (και με εξαίρεση τον *Oberto*) κυρίαρχη θέση κατέχει η κοινότητα (χωρίς πάντως να παραθεωρούνται η παρουσία και ο ρόλος επιμέρους προσώπων), στα έργα του μετά το 1848 ο συνθέτης εστιάζει κυρίως σε προσωπικά δράματα. Αναμφίβολα αποφασιστικό ρόλο για τη μεταστροφή του αυτή διεδραμάτισε, όπως ήδη αναφέρθηκε, η αποτυχία των εξεγέρσεων του

1848, αποτέλεσμα δε αυτής της μεταβολής, η δημιουργία έργων όπου διεξοδικά παρουσιάζονται και αναλύονται οι ανθρώπινες σχέσεις.

Ευδιάκριτες στα έργα αυτής της περιόδου είναι οι θρησκευτικές αποχρώσεις που συχνά παρουσιάζουν οι διηγήσεις των λιμπρέττων όσον αφορά στις ανθρώπινες σχέσεις, που μάλιστα γίνονται ιδιαίτερα αισθητές σε περιπτώσεις όπου οι σχέσεις αυτές δοκιμάζονται ή βρίσκονται ένα βήμα πριν την αποτυχία. Η ιδιαίτερα προσφιλής στον συνθέτη σχέση πατέρα-κόρης καταλαμβάνει εν προκειμένω περίοπτη θέση, ενώ ο παρεξηγημένος και μάλλον παραγκωνισμένος *Stiffelio* είναι μια πολύ ξεχωριστή όπερα, καθώς η συζυγική περιπέτεια ενός πάστορα και ένθερμου κήρυκα του Ευαγγελίου λειτουργεί ως υπόδειγμα προκειμένου ν' αναδειχτεί ο καταλυτικός ρόλος που μπορεί να διαδραματίσει η χριστιανική πίστη για τη διαφύλαξη και τη διάσωση μιας διαταραγμένης συζυγικής σχέσης.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο ερμηνεύεται και μια διεύρυνση του περιεχομένου των Βερντιανών προσευχών, όσον αφορά στον αποδέκτη της προσευχής: ενώ οι προσευχές των ηρώων του Rossini, του Donizetti και του Bellini αποτελούν τυπικά δείγματα αναφοράς στον Θεό, οι Βερντιανοί ήρωες αρέσκονται να προσεύχονται και προς αποβιώσαντα αγαπημένα τους πρόσωπα που θεωρούν ότι βρίσκονται πλησίον του Θεού, όπως το πρόσωπο της αποθανούσης μητρός (*Oberto, I Lombardi, Stiffelio/Aroldo*), της αγαπημένης κόρης (*Simon Boccnegra*) ή της ερωμένης (*La forza del destino*) ή το πρόσωπο του αποθανόντος Καρόλου στον *Don Carlos*.

Η συχνά παρατηρουμένη στα έργα του συνθέτη αντιπαραβολή μεμονωμένων προσώπων με τα μέλη μιας ομάδας ή μιας κοινότητας φέρει στο προσκήνιο και μιαν άλλη, εξίσου ενδιαφέρουσα πτυχή της Βερντιανής δραματουργίας: τη διαφορά ή και την αντίθεση ανάμεσα στα κριτήρια με τα οποία αποδίδεται η ανθρώπινη δικαιοσύνη και στη δικαιοσύνη του Θεού. Καθώς η εν λόγω αντίθεση έρχεται στο φως συνήθως με την ολοκλήρωση μιας πράξης, η μουσική απόδοση αυτής έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός μεγαλειώδους Finale, κυρίως στα έργα της πρώτης περιόδου του συνθέτη. Κορυφαίες στιγμές αυτής της ανάδειξης ωστόσο αποτελούν τέσσερις μοναδικές *Σκηνές Δικαστηρίου*, όπου, μεταξύ άλλων, ο συνθέτης δράττεται της ευκαιρίας να εκφράσει τον αντικληρικαλισμό του, καθώς στις εν λόγω Σκηνές η διαπραττόμενη κατάφωρη αδικία σε βάρος αθώων διαπράττεται στο όνομα του Θεού, ή της Δίκης προεξάρχουν οι κατά περίπτωση εκπρόσωποι του Θεού επί της γης.

Μέσα στο όλο πλέγμα των ανθρωπίνων σχέσεων που προβάλλονται στο έργο του Verdi σαφώς περίοπτη θέση κατέχει η ερωτική συνύπαρξη. Σχεδόν σε όλο το φάσμα της οπερατικής του δημιουργίας ο συνθέτης δράττεται της ευκαιρίας να προβάλλει αυτήν ως την κατ' εξοχήν *σχέση*, δημιουργώντας, κυρίως στα έργα της ώριμης περιόδου, σολιστικά μέρη ή και μικρά σύνολα πρωτότυπα εξ επόψεως μορφής και αξεπέραστου εκφραστικού μεγαλείου, χάρη στην περίτεχνη αρμονική επεξεργασία και στην λιτή αλλά ευρηματική ενορχήστρωση. Εκείνο ωστόσο που δημιουργεί ξεχωριστή αίσθηση είναι η έντονη θρησκευτική χροιά που σχεδόν πάντα προσδίδεται σε μια ερωτική σχέση. Είναι χαρακτηριστική η τάση των εραστών της Βερντιανής δραματουργίας να βλέπουν στο πρόσωπο του ερωτικού συντρόφου έναν *άγγελο*, ή να ερμηνεύουν την ερωτική τους συνάντηση ως αποτέλεσμα της χάριτος του Θεού. Όμως ακόμη περισσότερο εντυπωσιακή σε αυτό το πλαίσιο προβάλλει η

αναζήτηση από το μέρος των εραστών της υπέρβασης του θανάτου. Για τους αληθινά ερωτευμένους ήρωες του Verdi η ολοκλήρωση της ερωτικής τους σχέσης και η πληρότητα που εκπηγάζει από αυτήν δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί εντός του κόσμου τούτου, αλλά στην αγκαλιά του Θεού. Με την πίστη τους αυτή οι ήρωες καταφέρνουν να υπερβούν τελικά τον θάνατο, προγευόμενοι ήδη από την επίγεια παρουσία τους την αιωνιότητα.

Β. Όπως και στα δύο πρώτα μέρη της διατριβής, γενικότερες αναφορές προκαταρκτικού ή ιστορικού περιεχομένου βασίστηκαν και εδώ στη Βιβλιογραφία (Budden, Baldini, Basevi, Kimbell, Martin, Osborne, Toye). Στην περίπτωση του *Stiffelio* και όσον αφορά στο επίμαχο θέμα της λογοκρισίας, πολύτιμο υλικό αντλήθηκε από τη Mary Jane Phillips-Matz και J. Rosselli, ενώ εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ήταν και η αφήγηση του καθηγητή Stefano Sivelli , όπως τη διασώζει ο Marcello Conati (*Encounters with Verdi*), αναφορικά με την προέλευση της μελωδίας των Ιερειών στην αρχή της Γ΄ Πράξης της *Aida*.

Για ζητήματα σχετικά με τη *δομή του ποιητικού κειμένου* παραπέμπουμε και εδώ στους Della Seta και Giger, ενώ όσον αφορά σε λιμπρέττα του Cammarano ενδιαφέρουσες απέβησαν και οι επισημάνσεις του John Black (*The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvadore Cammarano*).

Ως προς τις *αναλύσεις του ποιητικών κειμένων* και του *όλου δραματικού πλαισίου* κάθε ενότητας το έναυσμα δόθηκε από τις μάλλον γενικές αναφορές του G. de Van, με εξαίρεση το ντουέττο Violetta-Germont από τη Β΄ Πράξη της *Traviata*, κυρίως όμως το Miserere από το Δ΄ Μέρος του *Trovatore*, οι αναλύσεις του εν λόγω μελετητή είναι όντως εντυπωσιακές. Ανάλογα σε Σκηνές προερχόμενες από τη *Luisa Miller*, τον *Stiffelio* και την *Traviata* ανάλογα ενδιαφέρουσες αναδείχτηκαν και οι επισημάνσεις του D. Kimbell, ενώ ερμηνείες επιμέρους χαρακτήρων βασίστηκαν κατά περίπτωση και στον Lewsey.

Τα δύο άρθρα του Gerald A. Mendelsohn [«Verdi the Man and Verdi the Dramatist» και «Verdi the Man and Verdi the Dramatist (II)] μας προσέφεραν πολύτιμες πληροφορίες αναφορικά με τις επιπτώσεις που πιθανόν να είχαν οι κατά καιρούς ποικίλες μεταβολές στην ψυχολογία του συνθέτη τόσο ως προς την επιλογή συγκεκριμένων θεμάτων, όσο και ως προς τη διαμόρφωση του λιμπρέττου και της μουσικής. Ως χαρακτηριστικές περιπτώσεις θεωρήθηκαν τόσο σκηνές με θέμα τη σχέση πατέρα-κόρης, όσο – και κυρίως – το Finale του *Stifflelio*, αλλά και η αναθεώρηση της τελικής Σκηνής στον *Don Carlos*, όπου όμως κρίνουμε ως ασύγκριτα πειστικότερη τη σχετική προσέγγιση του Α. Κώστιου.

Όπως και στα δύο πρώτα μέρη της διατριβής, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην *ανάλυση της ορχηστρικής συνοδείας* των κομματιών, με πολύ περιορισμένες αναφορές στη Βιβλιογραφία. Οι *μορφολογικές* και των ενοτήτων του Τρίτου και Τέταρτου Μέρους της διατριβής προέρχονται κατά το πλείστον εξ ημών. Εξαιρέσεις αποτελούν η άρια του Macduff από τη Δ΄ Πράξη του *Macbeth*, όπου πολύτιμο υλικό αντλήθηκε από σχετική μελέτη του G. Tomlinson («Macbeth, Attila, and Verdi' s self-modeling»), οι *Σκηνές Δικαστηρίου*, βασισμένες στις αναλύσεις Noske (ιδιαίτερα εκείνη της *Aida*), η

Σκηνή και το Ντουέττο του Alvaro με τη Leonora στην Α΄ Πράξη της *Forza*, με την ανάλυσή μας να καθοδηγείται από τον P. Petrobelli («More on the Three "Systems": The First Act of *La forza del Destino*») και η άρια του Manrico από το Τρίτο Μέρος του *Trovatore*, της οποίας η ανάλυση εμπλουτίστηκε χάρη στις παραπομπές μας στον Dallapiccola («Words and Music in Italian Nineteenth-Century Opera»).

Εξ ημών προέρχονται και οι *αρμονικές αναλύσεις*, με εξαίρεση τις ενότητες τις προερχόμενες από τον *Macbeth*, όπου και εδώ παραπέμπουμε κατά περίπτωση στις σχετικές μελέτες των M. Chusid και D. Sabbeth, και ιδιαίτερα το Finale Primo, όπου παραπέμπουμε, εκτός των άνω, και στην αρμονική αλλά και μορφολογική ανάλυση των Joseph Kerman και Thomas Grey («Verdi' s Groundswells: Surveying an Operatic Convention»). Πολύτιμο υλικό από τη Βιβλιογραφία αντλήθηκε επίσης και για τις αναλύσεις των ενοτήτων των προερχομένων από τον *Trovatore*, κυρίως όσον αφορά στις επιλογές των τονικοτήτων, οι οποίες ερμηνεύονται με ιδιαίτερη πειστικότητα σε σχετική μελέτη του M. Chusid («A New Source for *El trovador* and Its Implications for the Tonal Organization of *Il trovatore*»). Ομοίως το αρμονικό πλαίσιο και η όλη επεξεργασία του Finale Terzo των *Λομβαρδών* ερμηνεύονται ικανοποιητικά χάρη στην ανάλυση του Joseph Kerman («Two Early Verdi Operas; Two Famous Terzetti»). Τέλος, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και χρήσιμη απέβη η εκτενής ανάλυση από τον R. Parker του τονικού πλαισίου του Finale της *Forza* (*Leonoras' s Last Act*), και μάλιστα σε αναφορά με εκείνο της πρότερης εκδοχής της όπερας.

Έχοντας ως βάση όλο το παραπάνω υλικό, κατέστη εφικτό να προχωρήσουμε σε μια όσο το δυνατόν λεπτομερή και εκτενή ανάλυση του θρησκευτικού στοιχείου της Βερντιανής δραματουργίας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο πλούτος της Βερντιανής δραματουργίας, εκφρασμένος μέσα από μιαν εξαιρετικά πληθωρική μουσική γλώσσα, ποικιλόμορφη και βαθειά συναισθηματική, παραμένει πάντα ανεξάντλητος, παρά το μέγεθος οποιασδήποτε προσπάθειας προς συστηματική μελέτη και ανάλυσή του, ενώ το ίδιο ισχύει και για κάθε πτυχή της θεματολογίας του έργου του, όπως αυτή εκφράζεται στα αντίστοιχα ποιητικά κείμενα. Οι θρησκευτικές αναφορές αποτελούν συχνό φαινόμενο σχεδόν σε κάθε του όπερα, ενίοτε μάλιστα χωρίς να εκφέρονται με άμεσα διαπιστώσιμες μορφές έκφρασης. Έχουμε την ελπίδα ωστόσο πως, ολοκληρώνοντας την ανά χείρας διατριβή, κατορθώσαμε, τουλάχιστον ως έναν βαθμό, να αναδείξουμε το περιεχόμενο και την ουσία αυτής της ξεχωριστής όψης της εργογραφίας του συνθέτη.

Οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις και αναλύσεις όσο το δυνατόν περισσοτέρων Σκηνών και ευρύτερων αποσπασμάτων με θρησκευτική θεματολογία από τις όπερες του Verdi, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του βρίσκεται πάντα ο άνθρωπος, στην προσπάθειά του να υπερβεί τα όρια της εγκόσμιας πραγματικότητας και να αναχθεί στο Υπερβατικό. Σε όλες τις φάσεις εξέλιξης της πορείας του συνθέτη, αισθητή είναι η συνεχής, επίμονη προσπάθειά του να εμβαθύνει όσο γίνεται περισσότερο στην ψυχολογία των ηρώων του, ν' αποκαλύψει τα αληθινά συναισθήματά τους, να εκφράσει τις υπαρξιακές ανησυχίες τους, τους πόθους τους, τα ερωτικά τους σκιρτήματα. Απηχώντας ανάλογες ιδέες της εποχής του Risorgimento οι Βερντιανοί ήρωες στην πλειοψηφία τους, ανεξάρτητα από τους ρόλους που διαδραματίζουν και την εν γένει «ηθική» στάση τους, διαπνέονται και από ένα βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα, όχι απαραίτητα εκφρασμένο με στερεότυπες, καθιερωμένες δομές, που όμως αναδεικνύει την εσώτατη ανάγκη του κάθε ανθρώπου ν' αναφερθεί σε μιαν υπερκόσμια πραγματικότητα. Ακόμη και σε Σκηνές όπου το κείμενο του λιμπρέττου απαρτίζεται από «στερεότυπα» κείμενα προσευχών, όπως τα δύο *Ave Maria* (Giselda και Desdemona), εκείνο που ενδιαφέρει τον Verdi είναι η σκιαγράφηση μέσα από τη μουσική της προσωπικότητας της κάθε ηρωίδας κατά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Πολύ περισσότερο δε, συμβαίνει αυτό σε *προσευχές* με περισσότερο «ελεύθερη» μορφή, από την Preghiera του Riccardo (*Oberto*), όπως και εκείνες του Ζαχαρία και του Nabucco (*Nabucco*), τις παρεμβαλλόμενες επικλήσεις της θείας βοηθείας από τη *Lucrezia* (*I due Foscari*) και τη Luisa (*Luisa Miller*), τη σύντομη «προσευχή» της παραστρατημένης Violetta Valery που επισφραγίζει το κύκνειο άσμα της στη Γ΄ Πράξη της *Traviata*, αλλά και τις σπαρακτικές κραυγές απόγνωσης της Leonora έξω από το Μοναστήρι του Hornachuelos στη Β΄ Πράξη του *La Forza del Destino* και την ύστατη έκκλησή της προς τον Θεό για γαλήνη και ανάπαυση της ψυχής της, λίγο πριν το τραγικό τέλος που της επιφυλάσσει η *Μοίρα*.

Είναι χαρακτηριστική επίσης η αποφυγή του συνθέτη να διαχωρίζει τους ήρωές του σε *καλούς* και *κακούς*. Στον διάλογο του Francesco με τον πάστορα Moser (*I Masnadieri*) στόχος δεν είναι η ανάδειξη για άλλη μια φορά του διεφθαρμένου χαρακτήρα του μεγαλύτερου γιου του Massimiliano Moor, αλλά το τραγικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, η γύμνια της ψυχής του, εκφρασμένη μ' έναν άνευ προηγουμένου φόβο απέναντι στο γεγονός του θανάτου, παρότι η αφορμή δεν είναι παρά ένα όνειρο και μόνο. Στον εκτενή διάλογο της Leonora με τον πατέρα Guardiano, ένα μουσικό πολύπτυχο στη θέση του άλλοτε συμβατικού ντουέττου, κυρίαρχη θέση κατέχει η μορφή της απεγνωσμένης ηρωίδας, με τον συνθέτη να παρακολουθεί βήμα προς βήμα τις ψυχολογικές της μεταπτώσεις, μέχρι να βρει τη λύτρωση με τη συγκατάνευση του Ηγουμένου στο αίτημά της ν' ακολουθήσει τον αναχωρητικό βίο.

Αντίθετα στη Σκηνή του Φιλίππου με τον Μ. Ιεροεξεταστή (*Don Carlos*), ο συνθέτης δράττεται της ευκαιρίας να εκφράσει τον αντικληρικαλισμό του, καθώς η έμφαση δίδεται στο «θρησκευτικό» στοιχείο του διαλόγου, προκειμένου όμως ν' αναδειχτεί το απάνθρωπο περιεχόμενό του, με τον αυταρχισμό του υπέργηρου εκπροσώπου της θρησκευτικής αυθεντίας να ξεπερνά και αυτόν του βασιλιά.

Η ηθική διάσταση του *κακού* εκφράζεται με ρηξικέλευθο τρόπο, μέσα από τη λέξη-κλειδί που παραδοσιακά δηλώνει πίστη και αφοσίωση στα θρησκευτικά δόγματα (*Credo*) και μ' έναν πρωτοφανή για τα οπερατικά δεδομένα μονόλογο στην αρχή της Β΄ Πράξης του *Otello*. Όπως όμως αναδείξαμε, βασιζόμενοι στις υποδείξεις και επισημάνσεις του ιδίου του συνθέτη, αλλά και σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις μεταγενέστερων μελετητών, δεν πρόκειται για έναν «σατανικό» μονόλογο, αλλά για ένα κείμενο κατ' ουσίαν «προφητικό», αφού μέσα από αυτό προμηνύεται το τραγικό αδιέξοδο του ανθρώπου του υλοκρατούμενου πολιτισμού μας, του βασισμένου σε μια μηδενιστική αντίληψη έναντι κάθε ηθικής νοηματοδότησης του βίου.

Η παρουσία του πλήθους επί σκηνής δεν εμποδίζει στην ανάδειξη του δράματος επιμέρους προσώπων. Η μουσική με την οποία ο συνθέτης πλαισιώνει την παρουσία επί σκηνής των καταδικασμένων αιρετικών επισκιάζει την επιτελούμενη λαμπρή τελετή προς τιμήν της στέψης του Φιλίππου, ενώ το εκφραστικό τραγούδι των Φλαμανδών απεσταλμένων είναι αυτό που δίδει το έναυσμα για ένα μοναδικό concertato στο Finale της Γ΄ Πράξης του *Don Carlos*. Τέλος, η «άνωθεν» εξαγγελία της λύτρωσης στον *ουρανό* τη στιγμή ακριβώς που οι αιρετικοί οδηγούνται στην πυρά, δοσμένη με μια χαρακτηριστική μουσική σημειολογία, προτυπώνει την κατάληξη αυτής ιδιαίτερα εκτενούς όπερας.

Άλλα προσωπικά δράματα και αδιέξοδα καλύπτονται πίσω από πολεμικές ιαχές θρησκευτικού χαρακτήρα: ποθώντας ο ερημίτης Pagano να βάψει το ξίφος του με το αίμα των Μουσουλμάνων, δεν επιθυμεί παρά την εξάλειψη του δικού του αποτρόπαιου εγκλήματος, ενώ οι αιτιάσεις και οι εκτοξευόμενες απειλές της Giselda κατά των αιμοσταγών Σταυροφόρων συμπατριωτών της υπαγορεύονται, εν μέρει τουλάχιστον, από την αγάπη της για τον «αλλόπιστο» Oronte, τον οποίο και θεωρεί νεκρό.

Ο καταλυτικός ρόλος της πίστης προς τον Θεό αναδεικνύεται εξάλλου και για τα πρόσωπα εκείνα που επωμίζονται το ιερό καθήκον της υπεράσπισης του «εθνικού» ιδεώδους, ενώ ανάλογα τονίζεται η σημασία της θρησκευτικής πίστης και με αφορμή τις κατ' ιδίαν προσωπικές σχέσεις των Βερντιανών ηρώων, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από ποιητικά και μουσικά πολύπτυχα σε όλο το φάσμα του έργου του συνθέτη. Τέλος, στα πλαίσια της αγαπητικής σχέσης που συνδέει δύο αληθινούς εραστές διαφαίνεται αυτό που ο Verdi θεωρούσε ως «αληθινή θρησκεία», ή, καλύτερα, ως την πλέον αυθεντική έκφραση της σχέσης του ανθρώπου με τον Θεό. Και αυτό δεν είναι άλλο από την αγάπη, θεωρουμένη όχι απλά ως συναίσθημα, αλλά ως ολοκληρωτική αυτοπροσφορά, ανιδιοτελή και ανυστερόβουλη, χωρίς «όρους» και «προϋποθέσεις». Και καθώς μια τέτοια αγάπη είναι αυτή που ενώνει δύο αληθινούς εραστές, μέσα από την ερωτική σχέση προτυπώνεται ευθέως και με τον πλέον άμεσο τρόπο, *η ένωση του ανθρώπου με τον Θεό* και ταυτόχρονα *η υπέρβαση του θανάτου*. Μια τέτοια σχέση ωστόσο δεν κατανοείται από την «κοινή» λογική, γι' αυτό και οι ήρωες που έχουν την τύχη να βιώσουν μια τέτοια εμπειρία, προσδοκούν την ολοκλήρωση της σχέσης τους να πραγματοποιείται *πέραν του κόσμου τούτου*, εκτός ορίων «τόπου» και «χρόνου», κοντά στον ίδιο τον Θεό.

Έπειτα από τις παραπάνω επισημάνσεις και σε συνδυασμό με τη διατριβή του Herrmann, καταλήγουμε τελικά στο συμπέρασμα πως *οι Βερντιανοί ήρωες τελικά δεν*

θρησκεύουν, αλλά θεολογούν, δεν αναφέρονται στο Υπερβατικό με θρησκευτικούς όρους, αλλά προσπαθούν εναγωνίως και δια βίου *να μετάσχουν του θείου*, να «κοινωνήσουν» με αυτό, υπερβαίνοντας τους όρους της φύσεως. Την άποψη αυτή ενισχύει, πιστεύουμε, και η θέση πολλών ηρώων απέναντι σε αυτό που τυπικά αποκαλούμε *θρησκεία*, καθώς πολλοί από αυτούς είναι *πλήρως απαξιωμένοι και απορριπτέοι*, αν κοιταχτούν υπό το πρίσμα μιας *στενά νοουμένης θρησκευτικής ηθικής*: ο Riccardo (*Oberto*) σπεύδει να προσευχηθεί έχοντας σκοτώσει σε μονομαχία τον πατέρα της πρώην ερωμένης του, η Amelia (*Un Ballo in Maschera*) και η Lina (*Stiffelio*) προσεύχονται ως απεγνωσμένες (και μετανοημένες) μοιχαλίδες, η Leonora (*La Forza del Destino*) ζητεί το έλεος του Θεού έχοντας άθελά της συμβάλλει (ως έναν βαθμό) στο ατύχημα του θανάτου του πατέρα της. Ο Stiffelio εξάλλου δεν είναι παρά ένας φλογερός κήρυκας του Ευαγγελίου, που όμως ταλανίζεται αδιάκοπα στην προσπάθειά του να επιλέξει ανάμεσα στο γράμμα του νόμου (και στην προσωπική του δικαίωση!) και στην υπέρβαση όλων αυτών χάριν μιας αληθινής ηθικής, βασισμένης στο πνεύμα του ευαγγελικού κηρύγματος της αγάπης.

Στο Finale Terzo των *Λομβαρδών* οι τρεις ήρωες επί σκηνής παλεύουν προκειμένου ν' αναχθούν στους ουρανούς όντας κυριολεκτικά απόκληροι της ζωής και έχοντας απορρίψει πλήρως το παρελθόν τους, βιώνοντας αυτό που στη γλώσσα της θεολογίας ονομάζεται *μετάνοια*, κυρίως όμως έχοντας απαρνηθεί τις πρότερες θρησκευτικές τους πεποιθήσεις: η Giselda έχει πριν από λίγο εγκαταλείψει το στρατόπεδο των Σταυροφόρων, έπειτα από την ευθεία ρήξη της με τον ίδιο τον πατέρα της για τις σφαγές μουσουλμάνων από τους Σταυροφόρους, ενώ ο Oronte ξεψυχάει στην αγκαλιά της έχοντας βαπτιστεί χριστιανός από τον μετανοήσαντα πατροκτόνο και τώρα ερημίτη Pagano.

Σαν δύο άτυχοι εραστές, που δεν κατάφεραν να ζήσουν τον έρωτά τους στον παρόντα κόσμο αποχαιρετίζονται και ο Don Carlos με την Ελισάβετ, ελπίζοντας πως θα ξαναβρεθούν *in un mondo miglione…al grembo del Signor*, όμως για τα ηθικά-θρησκευτικά δεδομένα της εποχής τους και κυρίως για τον θεματοφύλακα της ηθικής τάξεως – την απάνθρωπη Ιερά Εξέταση – δεν είναι παρά *μοιχεύοντες*: το επιβεβαιώνει περίτρανα η σύντομη δίκη (με τη μορφή ιεροτελεστίας!) που ακολουθεί, με δικαστές τους εκπροσώπους του θρησκευτικού κατεστημένου, την οποία ο συνθέτης εισάγει ταυτόχρονα με την καταληκτική συγχορδία του ερωτικού ντουέττου, σα να θέλει να διακόψει αυτό με τον πλέον βάναυσο τρόπο. Όμως ο μυστηριώδης Μοναχός, σαν ένας άλλος «από μηχανής θεός», έρχεται ν' ουσιαστικά ν' ανατρέψει την ετυμηγορία των δικαστών, διασώζοντας τον καταδικασμένο Ινφάντη, ενώ η υπόμνησή του προς τους παρευρισκομένους πως η πραγματική λύτρωση βρίσκεται όχι εντός του κοινοβίου, αλλά στον ουρανό, ακούγεται σαν απόηχος των τελευταίων λόγων των δύο εραστών.

Αναλύοντας ο Herrmann το τελικό ντουέττο ανάμεσα στον Radames και στην Aida στο Finale της ομώνυμης όπερας (σελ. 242-243), εύστοχα κάνει λόγο για την αντίθεση ανάμεσα στις «όψεις του θανάτου», όπως αυτές βιώνονται απ' τη μια από τους εκπροσώπους της θρησκείας κι απ' την άλλη από τους δύο εραστές. Θεωρούμε ωστόσο πως με τη μουσική του ο συνθέτης δεν στοχεύει απλά στην *αναπαράσταση δύο αντίθετων μεταξύ τους όψεων του θανάτου* (Herrmann, σελ. 243). Η άνευ προηγουμένου έντονη αντίθεση ανάμεσα στο μονότονο, ανιαρό μοιρολόι των ιερέων (κατά βάσιν μονοφωνικό και απόλυτα στατικό, άλλοτε με τη συνοδεία ενός διπλού ισοκράτη και συγχορδιών από την άρπα, πάντα όμως χωρίς την 3η και άλλοτε προκαλώντας την αποστροφή του ακροατή με την συνεχώς εναλλασσόμενη ανιούσα και κατιούσα 4η) και στο απαράμιλλου κάλλους λυρικό τραγούδι των δύο εραστών πολύ περισσότερο αναδεικνύει *την αντίθεση ανάμεσα στη θρησκεία και στην υπέρβασή της*. Εκείνοι που έχουν στραμμένο το βλέμμα τους στα έγκατα του ναού του Ηφαίστου και προσεύχονται σ' ένα

άψυχο σώμα είναι ταυτόχρονα οι εκφραστές της θρησκείας, εκείνος που ήδη εισέρχεται στην αιωνιότητα αγκαλιάζοντας το νεκρό σώμα της αλλόθρησκης αγαπημένης του δεν είναι άλλος από τον μόλις καταδικασμένο από το ιερατείο Radames.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Βιβλία

Abbate, C. και Parker, R. (επιμ.), *Analysing Opera. Verdi and Wagner*, University of California Press, Καλιφόρνια 1989.

Arblaster, A., *Viva la Liberta! Politics in the Opera*, Verso, Λονδίνο 1992.

Ascoli, A. R. και Henneberg, K. v. (επιμ.), *Making and Remaking Italy*, Berg, Οξφόρδη 2001.

Ashbrook, W., *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 1982.

Βέρφελ, Φ., *Βέρντι ή Το Μυθιστόρημα της Όπερας*, Ωμέγα, Αθήνα 1996.

Baldini, G., *The story of Giuseppe Verdi. Oberto to Un Ballo in Maschera*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

Balthazar, S. L. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Basevi, A, *The Operas of Giuseppe Verdi*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 2013.

Berger, W., *Verdi with a Vengeance*, Vintage Books, Νέα Υόρκη 2000.

Berlioz, H., *Treatise on Instrumentation enlarged and revised by Richard Strauss*, Edwin, F. Kalmus, Νέα Υόρκη 1948.

Black, J, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvadore Cammarano*, The University Press, Εδιμβούργο 1984.

Bonavia, F., *Verdi*, Oxford University Press, Λονδίνο 1930.

Budden, J., *The Operas of Verdi.* Volumes 1-3, Clarendon Paperbacks, Νέα Υόρκη 2001(1), 2002 (2, 3).

Του ιδίου**,** *Verdi*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2008.

Busch, H., *Verdi' s Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1978.

Bucciarelli, M. και Joncus, B. (επιμ.), *Music as social and cultural practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*, Boydell Press, Woodbridge 2007.

Γιαννακοπούλου, Ι., *Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Ο΄*, Τόμοι 1-9, Κείμενον-Ερμηνευτική παράφρασις-Σχόλια, Λυδία, Θεσσαλονίκη 1986.

Chusid, M. (επιμ.), *Verdi' s middle period*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1997.

Clausen, C., *Macbeth Multiplied: Negotiating Historical and Medial Difference between Historical and Medial Difference between Shakespeare and Verdi*, Rodopi, Άμστερνταμ 2005.

Conati, M. (επιμ.), *Interviews and Encounters with Verdi*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη 1984.

Conrad, P., *Verdi and/or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries*, Thames & Hudson, Λονδίνο 2011.

Cooke, D., *The Language of Music*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1963.

Corse, S., *Opera and the uses of language: Mozart, Verdi, and Britten*, Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 1987.

Crowest, F. J., *Verdi, Man and Musician, His Biography with Especial Reference to his English Experience*, Λονδίνο 1897.

Dasilva, Z. S. (επιμ.), *The Hispanie Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, Λονδίνο 2004.

Davis, J. A. (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2000.

Dent, E., *Selected Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1979

Edwards, G. & Edwards, R., *The Verdi Baritone. Studies in the Development of Dramatic Character*, Indiana University Press, Bloomington 2008.

Einstein, A., *Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century*, W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1975.

Engelhardt, M., *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, Laaber 2001.

Godefroy, V., *The Dramatic Genius of Verdi: Studies of Selected Operas, Vol. II*, St. Martin' s Press, Νέα Υόρκη 1977.

Giger, A., *Verdi and the French Aesthetic: Verse, Stanza and the Melody in the Nineteenth Century Opera*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2008.

Gossett, P., *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 2006.

Grier, J., *The critical edition of music: history, method and practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

Griffiths, P., *The substance of things heard: writings about music*, University of Rochester Press, Rochester 2005.

Gross, A. και Parker, R. (επιμ.), *Reading Opera*, Princeton University Press, New Jersey 1998.

Guy, M. A., *Opera: A research and information guide*, Garland Publishing, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2001.

Hardcastle, R., *Verdi*, Λονδίνο 1996.

Harwood, G., *Giuseppe Verdi: a guide to research*, Νέα Υόρκη 1998.

Hepokoski, J. A., *Otello*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Herrmann, William Albert, *Religion in the operas of Giuseppe Verdi*, Columbia University, 1963.

Hopkinson, C., *A Biliography of the operas of Giuseppe Verdi*, Broude, Νέα Υόρκη 1973-1978.

Huebner, S. (επιμ.), *National Traditions in the Nine-Teenth Century Opera*, Vol. 1, Ashgate Publishing Limited, Αγγλία 2010.

Huemer, C. και Petrobelli, P. (επιμ.), *Remembering Oliver Strunk, Teacher and Scholar*, Pendragon Press, 2005.

Hussey, D., *Verdi*, J. M. Dent and Sons, Λονδίνο 1948.

Hutcheon, L. & Hutcheon, M., *Opera. Desire, Disease, Death*, University of Nebraska Press, Λονδίνο 1996.

Kaufman, T., *Verdi and his major contemporaries: a selected chronology of performances with* cast, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1990.

Kerman, J., *Opera as Drama*, University of California Press, Καλιφόρνια 1994.

Του ιδίου, *Write all these down: essays on Music*, University of California Press, Καλιφόρνια 1994

Kimbell, D. R. B., *Verdi in the age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

King, B., *The Life of Mazzini*, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο 1902.

Kreuzer, G. K., *Verdi and the Germans*, Cambridge University Press, 2010.

Latham, A. και Parker, R. (επιμ.), *Verdi in performance*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2001.

Lessley, O., *Opera: A concise History*, Thames & Hudson, Λονδίνο 1987.

Lewsey, J., *Who' s Who in Verdi*, Ashgate Publishing Limited, ΗΠΑ 2001.

Martin, G. W., *Aspects of Verdi*, Limelight Editions, Νέα Υόρκη 1993.

Του ιδίου, *Verdi. His music, life and times*, Limelight Editions, Νέα Υόρκη 1992.

Meier, B., *Verdi*, translated by Rosemary Smith, introduced by Roger Parker, Haus Publishing, Λονδίνο 2003.

Michels, U., *Άτλας της Μουσικής*, Τόμος Ι, Αθήνα 1994.

Morelli, G. (επιμ.), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e alter "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Φλωρεντία 1987.

Newman, E., *Stories of the great operas and their composers*, Νέα Υόρκη 1930.

Noske, F., *The signifier and the signified: studies in he operas of Mozart and Verdi*, Nijhoff, Χάγη 1977.

Osborne, C., *The Complete Operas of Verdi*, Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1969.

Του ιδίου, *Rigoletto: a guide to the opera*, Barrie & Jenkins, Communica Europa 1979.

Του ιδίου, *Verdi. A Life in the Theatre*, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο1987

Osborne, R., *Rossini*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2007.

Parker, R. (επιμ.), *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1994.

Του ιδίου, *"Arpa d' or": The Verdian patriotic chorus*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Πάρμα 1997.

Του ιδίου, *Leonora' s last act: essays in Verdian discource*, Princeton University Press, New Jersey 1997.

Του ιδίου, *The New Grove guide to Verdi and his operas*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2007.

Του ιδίου, *Remaking the Song: operatic visions and revisions from Handel to Berio*, University of California Press, Καλιφόρνια 2006.

Petrobelli, P., *Music in the theatre: essays on Verdi and other composers*, Pincerton University Press, Princeton, New Jersey 1994.

Philips-Matz, M. J., *Verdi: a biography, Oxford* University Press, Νέα Υόρκη 1993.

Piston,W., *Orchestration*, W.W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1955

Pistone, D., *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*, translated by E. Thomas Glasow, Amadeus Press, Oregon 1995.

Pougin, A., *Verdi: An Anecdotic History of his Life and Works*, Λονδίνο 1887.

Riding, A. & Dunton – Downer, L., *Opera*, Dirling Kindersley, Λονδίνο 2006.

Rosselli, J., *The life of Verdi*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2000.

Rosen, D., *Verdi Requiem*, Cambridge University Press, Cambridge 1995

Rosen, D. και Brook, C. (επιμ.), *Words in Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the occasion of his 75th Birthday*, Pendragon Press, Hillsdale, Νέα Υόρκη 2003.

Rosen, D. και Porter, A. (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, W. W. Norton, Νέα Υόρκη 1984

Sadie, S. (επιμ.), *The Grove Book of Operas***,** Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2009.

Του ιδίου (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Papermac Macmillan, Λονδίνο 1992.

Samson, J. (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Schoell W., *Giuseppe Verdi and Italian Opera*, Morgan Reynolds Publishing, Greensboro, Βόρεια Καρολίνα 2007.

Sheean, V., *Orpheus at eighty*, Random House, Λονδίνο 1958.

Smart, M.-A., *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, University of California Press, Καλιφόρνια 2004.

Southwell-Sander, P., *Verdi*, Omnibus Press, Λονδίνο 1978.

Thomas, H. και Thomas, D. L., *Living Biographies of Great Composers*, Garden City Books, Νέα Υόρκη 1946

Toye, F., *Giuseppe Verdi. His life and works*, Alfred Knopf, Νέα Υόρκη 1931.

Τσάμπαϊ, Α., *Ο σιωπηλός έρωτας του Ζαράστρο: ένα αναγνωστικό της όπερας,* Εξάντας, Αθήνα 2006.

Van, G. d., *Verdi' s theater. Creating drama through music*, University of Chicago Press, Σικάγο 1998

Vigolo, G., Προβληματική *γύρω στον Βέρντι*, Αθήνα 1963.

Viroli, M., *As if God existed: Religion and Liberty in the History if* Italy, Princeton University Press, New Jersey 2012.

Walker, F., *The Man Verdi*, J. M Dent, Λονδίνο 1962.

Weaver, W. (επιμ.), *The Verdi – Boito correspondance*, University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο 1994.

Weaver, W. και Chusid, M. (επιμ.), *The Verdi Companion*, Νέα Υόρκη 1997.

Williams, P., *The chromatic fourth during four centuries of music*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1997.

Χαστούπη, Α., *Εισαγωγή εις την Παλαιάν Διαθήκην,* εν Αθήναις 1981.

Χίντεμιτ, Π., *Παραδοσιακή Αρμονία*, Θεσσαλονίκη 1981.

Ybarra, T. R., *Verdi. Miracle Man of Opera*, Harcourt Brace, ΗΠΑ 1955.

Β. Άρθρα

Albright, D., «The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth», *Cambridge Opera Journal* Vol. 17 No. 3 (2005), σ. 225-252.

Algernon St., J.-B., «Giuseppe Verdi», *The Musical Quarterly* Vol. 2 No.1 (1916), σ. 130-162.

Anderson, R., «Sympathetic Verdi. Verdi by Julian Budden», *The Musical Times* Vol. 126 No. 1712 (1985), σ. 603.

Aycock R. E., «Shakespeare, Boito and Verdi», *The Musical Quarterly* Vol. 58 No. 4 (1972), σ. 588-604.

Balthazar, S. L., «Aspects of Form in the Ottocento libretto», *Cambridge Opera Journal* Vol. 7 No. 1 (1995), σ. 23-35.

Του ιδίου, «Rossini and the Development of the Mid-Century Lyric Form», *Journal of the American Musicological Society* Vol. 41 No.1 (1998), σ. 102-125.

Bienefeld, E. και Baker, T., «Verdi and Schiller», *The Musical Quarterly* Vol. 17 No.2 (1931), σ. 204-208.

Bonavia, F., «Verdi and His Contemporaries», *Music & Letters* Vol. 4 No. 2 (1923), σ. 178-183.

Brent-Smith, A., «A Study of Verdi», *The Musical Times* Vol. 72 No. 1062 (1931), σ. 689-693

Brockt, J., «Verdi' s Operatic Choruses», *Music & Letters* Vol. 20 No. 3 (1939), σ. 309-312.

Comons, J., «Adelaide di Borgogna», *Rossini: Adelaide di Borgogna* (2006), σ. 9-42.

Του ιδίου, «Dom Sébastien, roi du Portugal», *Donizetti: Dom Sébastien*, roi du Portugal (2006), σελ. 10-64.

O'Donnell Hoover, K., «Verdi' s "Rocester"», *The Musical Quarterly* Vol. 28 No. 4 (1942), σ. 505-513

Fridrich, M., «Τρομοκρατία και αίμα εν ονόματι του Κυρίου. Η εικόνα της Καθολικής Εκκλησίας στον Ντον Κάρλο του Τζουζέππε Βέρντι», *Giuseppe Verdi: Don Carlo. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών* (2005-2006), σ. 37-41

Gossett, P., «Rossini' s Otello», *Rossini: Otello* (1979), σ. 8-17.

Του ιδίου, « "Maometto II" : Soundness of Structure and Musical Splendour», *Rossini: Maometto Secondo* (1983), σ. 8-13.

Του ιδίου, «The Chorus in "Risorgimento" Opera», *Cambridge Opera Journal* Vol. 2 No. 1 (1990).

Του ιδίου, «Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convevntion», *Critical Inquiry* Vol.1 No. 2 (1974), σ. 291-334.

Greenwald, H. M., «Verdi' s Patriarch and Puccini' s Matriarch: "Through the Looking-Glass and What Puccini Found There"», *19th- Century Music* Vol. 17 No.3 (1994), σ. 220-236.

Harwood, G. W., «Verdi' s Reform of the Italian Opera Orchestra», *19th- Century* Vol. 10 No.2 (1986), σ. 108-134.

Henson, K., «Giuseppe Verdi: "Don Carlos". Dossier de presse parisienne (1867) by Hervé Gartioux: Giuseppe Verdi», *Music & Letters* Vol. 79 No. 4 (1998), σ. 616-617.

Hughes, S., «Verdi and the Censors», *The Musical Times* Vol. 95 No. 1342 (1954), σ. 651-653.

Του ιδίου, «Mercadante and Verdi II», *Music & Letters* Vol. 34 No.1 (1953), σ. 33-38.

Humbert, J.-M.: «Αΐντα: Από την αρχαιολογία στην αιγυπτολογία», *Giuseppe Verdi: Aida. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών* (2000-2001), σ. 19-26.

Istel, E. και Baker, T., «The "Otello" of Verdi and Shakespeare», *The Musical Quarterly* Vol. 2 No. 3 (1916), σ. 375-386.

Izzo, F., «Verdi, the Virgin and the Censor: The Politics of the Culture of Mary in I Lombardi alla prima crociata and Giovanna d' Arco», *Journal of the American Musicological Society* Vol.60 (2007), σελ. 557-597.

Του ιδίου, «Verdi, Solera, Piave and the libretto for "Attila"», *Cambridge Opera Journal* Vol. 21 No. 3 (2009), σ. 257-265.

Kerman, J. «Verdi and the Undoing of Women», *Cambridge Opera Journal* Vol. 18 No.1 (2006), σ. 21-31.

Kimbell, D., «The first throbbinds of Verdi' s youthful art. An introduction to Nabucco», *Deutsche Grammophon* (1983), σ. 6-8.

Του ιδίου, «Verdi's First Rifacimento: "I Lombardi" and "Jérusalem"», *Music & Letters* Vol. 60 No. 1 (1979), σ. 1-36.

Klein, J.W., «Verdi' s Italian Contemporaries & Successors», *Music & Letters* Vol. 15 No. 1 (1934), σ. 37-45.

Του ιδίου, «Verdi and Boito», *The Musical Quarterly* Vol. 14 No. 2 (1928), σ. 158-171.

Του ιδίου, «Verdi' s "Otello" and Rossini' s», *Music & Letters* Vol. 45 No. 2 (1964), σ. 130-140.

Κώστιος, Α., «Ντον Κάρλος. Από την αλήθεια της Ιστορίας στην αλήθεια της Τέχνης», *Βέρντι Ντον Κάρλος, Εθνική Λυρική Σκηνή* (1987-1988).

Lawton, D., «Giuseppe Verdi. Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e quattro atti (comprendente gli inediti verdiani) by Ursula Günther; Luciano Petazzoni; Francesco Degrada; Giuseppe Verdi», *The Musical Quarterly* Vol. 70 No. 1 (1984), σ. 107-121.

Lindner, Th., «Rossini' s *Aureliano in Palmyra*. A Descriptive Analysis», *The Opera Quarterly* 15 (1999), σελ. 18-32.

Maecklenburg, A. και Baker, T., «Verdi and Manzoni», *The Musical Quarterly* Vol. 17 No. 2 (1931), σ. 209-218.

Martin, G., «Ο Βέρντι, η Εκκλησία και ο Ντον Κάρλο», *Giuseppe Verdi: Don Carlo. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών* (2005-2006), σ. 43-46.

Mendelsohn, G. A., «Verdi the Man and Verdi the Dramatist», *19th Century Music* Vol. 2 No. 2 (1978), σ. 110-142.

Του ιδίου, «*Verdi the Man and Verdi the Dramatist (II)*», *19th Century Music* Vol.2 No.3 (1979), σ. 214-230.

Meucci, R. και Waterhouse, W., «The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy», *The Galpin Society Journal* Vol. 49 (1996), σ. 143-179.

Naylor, E. W., «Verdi and Wagner», *Proceedings of the Musical Association* 20th Sess. (1893-1894), σ. 1-10.

Noske, F., «Ritual Scenes in Verdi's operas», *Music & Letters* Vol. 54 No. 4 (1973), σ. 415-439.

Parakilas, J., «Religion and Difference in Verdi' s "Otello"», *The Musical Quarterly* Vol. 81 No. 3 (1997), σ. 371-392.

Parker, R., « "One Priest, One Candle, One Cross": Some Thoughts on Verdi and Religion», *Opera Quarterly* 12 (1995-96), σελ. 27-34.

Porter, A., «Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e quattro atti (comprendente gli inediti verdiani) by Giuseppe Verdi; Ursula Günther; Luciano Petazzoni», *Journal of the American Musicological Society* Vol. 35 No. 2 (1982), σ. 360-370.

Του ιδίου, «The Making of "Don Carlos"», *Proceedings of the Royal Musical Association* Vol. 98 (1971 - 1972), σ. 73-88

Του ιδίου, «Verdi' s "Don Carlos". An Introduction», *Deutsche Grammophon* (1985), σ. 33-43.

Του ιδίου, «Verdi' s Nabucco», *Decca* (1966), σ. 6-11.

Reynolds, B., «Verdi and Manzoni: an Attempted Explanation», *Music & Letters* Vol. 29 No. 48 (1948).

Rosen, D., «Recent Verdi Literature: A Survey», *The Musical Times* Vol. 124 No. 1684 (1983), σ. 353-356

Sacks, Z., «Verdi and Spanish Romantic Drama», *Hispania* Vol. 27 No. 4 (1944), σ. 451-465.

Sadie, S., «French Verdi», The Musical Quarterly Vol. 127 No. 2 (1986), σ. 392.

Senici, E., «Verdi' s Luisa, a Semiserious Alpine Virgin», *19th-Century Music* Vol. 22 No. 2, σ. 144-168.

Weaver, W., «Verdi' s Aida: The History of an Opera in Letters and Documents by Hans Busch: Giuseppe Verdi», *19th- Century Music* Vol. 3 No. 2 (1979), σ. 171-174.

Γ. Κείμενα σε συλλογικούς τόμους:

Ashbrook, W., «The Nineteenth Century: Italy», στο R. Parker (επιμ.), *The Oxford Illustrated History of Opera*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 169-205.

Του ιδίου, «La favorite», στο: S. Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2009, σελ. 209-210.

Balthazar, S. L., «The forms of set pieces», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge 2004, σ. 49-68.

Του ιδίου, «Desdemona' s alienation and Otello' s fall», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 237-254.

Bergeron, K., «How to Avoid Believing (While Reading Iago's "Credo")», στο A.Gross και R. Parker (επιμ.), *Reading Opera*, New Jersey 1998, σ. 184-199.

Budden, J., «Differences in Musical Language between Stiffelio and Aroldo», στο G. Morelli (επιμ.), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e alter "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Φλωρεντία 1987, σ. 273-280.

Του ιδίου, «Don Carlos: the four-note matrix», στο D.Rosen και C. Brook (επιμ.), *Words in Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the occasion of his 75th Birthday*, Νέα Υόρκη 2003, σ. 30-35.

Του ιδίου, «Verdi and the Contemporary Italian Operatic Scene», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, Νέα Υόρκη 1997, σ. 67-105.

Burton, D. G., «La Forza del Destino: Destiny as Portrayed by Rivas and Verdi», στο Z. S. Dasilva (επιμ.), *The Hispanie Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, Λονδίνο 2004, σ. 221-227.

Celletti, R., «On Verdi' s Vocal Writing», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σ. 216-228.

Chusid, M., «Evil, Guilt, and the Supernatural in Verdi' s Macbeth: Toward an Understanding of the Tonal Structure and Key Symbolism», στο D. Rosen και A. Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, Νέα Υόρκη 1984, σ. 249-260.

Του ιδίου, «A New Source for *El trovador* and Its Implications for the Tonal Organization of *Il trovatore*», στο M.Chusid (επιμ.), *Verdi' s middle period*, Σικάγο και Λονδίνο 1997, σ. 207-225.

Του ιδίου, «Verdi' s Own Works: His Thoughts on Performance, with Special Reference to Don Carlos, Otello, and Falstaff», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σ. 144-192.

Dallapiccola, L., «Words and Music in Italian Nineteenth-Century Opera», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σ. 193-215.

Davis, J. A., «Introduction: Italy' s difficult modernization», στο J. A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, Oxford 2000, σ. 1-24

Degrada, F., «Observations on the genesis of Verdi' s Macbeth», στο D. Rosen και A. Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, σ. 156-173.

Dowling, J., «The Fatal Triangle: Don Carlos, King Filipp, and Elizabeth of Valois in Literature and Opera», στο Z. S. Dasilva (επιμ.), *The Hispanie Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, ό.π., σελ. 235-243.

Fabri, P., «Librettos and librettists», στο E. Senici (επιμ.), *The Cambridge Companion to Rossini*, Νέα Υόρκη 2004, σελ. 60-61.

Giger, A., «French influences», στο Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 111-138.

Gossett, P., «New Sources for Stiffelio: A Preliminary Report» στο M. Chusid (επιμ.), *Verdi' s middle period*, ό.π., σ. 19-43.

Grab, A., «From the French Revolution to Napoleon», στο J. A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 25-50.

Grew, R., «Culture and society, 1796-1896», στο στο J. A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 206-234.

Grey, T., «Opera and music drama», στο J. Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, σελ. 371-421.

Gross, A., «"TB sheets": Love and disease in La traviata», στο S. Huebner (επιμ.), *National Traditions in the Nine-Teenth Century Opera* Vol. 1, Αγγλία 2010, σελ. 329-356.

Hepokoski, J., «Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in *Il trovatore*», στο M.Chusid (επιμ.), *Verdi' s middle period*, ό.π., σ. 147-192.

Huebner, S., «Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*», στο S. Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas*, Νέα Υόρκη 2009, σελ. 498-501.

Jürgensen, K. A., «An Avenue Unexplored: The Divertissement and the Opéra-Ballet», στο A. Latham και R. Parker (επιμ.), *Verdi in performance*, Νέα Υόρκη 2001, σ. 91-99.

Kerman, J. και Grey, T. S., «Verdi' Groundswells: Surveying an Operatic Convention», στο C. Abbate, και R. Parker (επιμ.), *Analysing Opera. Verdi and Wagner*, Καλιφόρνια 1989, σελ. 153-179.

Kertzer, D. I., «Religion and society, 1789-1892», στο J. A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 181-205.

Kimbell, D., «Instrumental music in Verdi' s operas», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σελ. 154-168.

Maguire, S. και Forbes, E., «Il Pirata», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 488.

Martin, G., «Verdi and the Risorgimento», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σ. 13-41.

Mossa, C. M., «A Monk and At Least Some New Things: Verdi, Cammarano, and *L' assedio di Firenze*», στο M.Chusid (επιμ.), *Verdi' s middle period*, ό.π., σ. 99-126.

Oberzaucher-Schüller, G., «Milan and Paris: A Lasting Dialogue», στο A. Latham και R. Parker (επιμ.), *Verdi in performance*, ό.π., σ. 107-109.

Osborne, R., «La Gazza Ladra», στο: S. Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 248-249.

Του ιδίου, «Guillaume Tell», στο: S. Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 272-273.

Του ιδίου, «Semiramide», στο: S. Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 560-561.

Του ιδίου, «Tancredi», στο: S. Sadie (επιμ.), *The Grove Book of Operas, Second Edition*, ό.π., σελ. 592.

Parker, R., «The opera industry», στο J. Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, σ. 87-117.

Porter, A., «Giuseppe Verdi», στο Sadie, S. (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Λονδίνο 1992, σ. 193-287,

Του ιδίου, «A Select Bibliography», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σ. 239-255.

Powers, H., «"La dama velata": Act II of *Un ballo in maschera*», στο M. Chusid (επιμ.), *Verdi' s middle period*, ό.π., σ. 273-336

Του ιδίου, «Verdi' s Don Carlos: an overview of the operas», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 209-236.

Rosen, D., «How Verdi Operas begin: An Introduction to the Introduzioni», στο G. Morelli (επιμ.), *Tornando a Stiffelio*, ό.π., σ. 203-221.

Sabbeth, D., «On the Tonal Organization of Macbeth II», στο D. Rosen και A. Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σ. 261-269.

Satri, R., «Gouseppe Mazzini and his opponents», στο J. A. Davis (επιμ.), *Italy in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 74-107.

Senici, E., «Words and music», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 88-110.

Του ιδίου, «At the Tavern with Manzoni and Verdi*: I promessi sposi* and the Dramaturgy of *La forza del destino*», στο M. Bucciarelli και B. Joncus (επιμ.), *Music as social and cultural practice*, Woodbridge 2007, σ. 336-352.

Della Seta, F., «New Currents in the libretto», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 69-87.

Smart, M. A., «Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi' s Risorgimento Fantacies», στο A. R. Ascoli και K. v. Henneberg (επιμ.), *Making and Remaking Italy*, Οξφόρδη 2001, σ. 103-118.

Της ιδίας, «"Proud, Indomitable, Irascible": Allegories of Nation in Attila and Les Vêpres siciliennes», στο M. Chusid (επιμ.), *Verdi' s middle period*, ό.π., σ. 227-256.

Της ιδίας, «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento», στο S. L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 29-45.

Tomlinson, G., «Macbeth, Attila, and Verdi' s Self-Modeling», στο D. Rosen και A. Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: A Sourcebook*, ό.π., σ. 270-283.

Weaver, W., «Aspects of Verdi' s Dramaturgy», στο W.Weaver και M. Chusid (επιμ.), *The Verdi Companion*, ό.π., σ. 131-143.

Του ιδίου, «The Shakespeare Verdi knew», στο στο D. Rosen και A. Porter (επιμ.), *Verdi' s Macbeth: a Sourcebook*, ό.π., σελ. 144-148.

Δ. Παρτιτούρες.

α. Για φωνή και πιάνο:

Oberto, il Conte di San Bonifacio, Ricordi, n.d. (ca1890), 137473.

Nabucco, Ricordi, n.d.[1877]. Plate 42312.

I Lombardi alla prima crociata, R. Stabilimento Ricordi, n.d. [ca.1871]. Plate 42300.

I due Foscari, Ricordi, n.d. [1885]. Plate 42307.

Giovanna d' arco, Ricordi, n.d., 53712.

Alzira, Ricordi,n.d. (1890).

Attila, Ricordi, n.d.(ca.1889). Plate 53700.

Macbeth (1847), Bureau Central de Musique, n.d.(ca.1849). Plate B.C. 1027.

Macbeth (1865), G. Ricordi, n.d. Plate 42311.

I Masnadieri, G. Ricordi, n.d.[1889]. Plate 53702.

Jérusalem, Escudier, n.d. (#279688)

Il Corsaro, Ricordi, n.d., 53714.

Luisa Miller, Ricordi, 1976. Plate 42310.

Stiffelio, Giovanni Ricordi, n.d.(ca.1850). Plate 22944 /
The University of Chicago Press and BMG Ricordi Music Publishing S.p.A. 136093

Rigoletto, Schirmer, 1902. Plate 15959.

Aroldo, Ricordi, n.d.[1871]. Plate 42306.

Simon Boccanegra (1857), Tito Ricordi, n.d.[1857]. Plate 29431-455.

Un Ballo in Maschera, Ricordi, n.d.[1861]. Plates 31537-31564.

La Forza del Destino, G. Ricordi, n.d.

Don Carlos (1867), Léon Escudier, n.d.(1867). Plate L.E. 2765.

Don Carlos (1886), Ricordi, n.d.(ca.1910). Plate 51104.

Don Carlos. Riduzione per canto e pianoforte con testo francese e Italian. Revisione secondo le fonti a cura di Ursula Günther e Luciano Petazzoni, G. Ricordi & C. Edditori, Milano 1974.

β. Παρτιτούρες ορχήστρας:

Nabucco, Edwin F. Kalmus, n.d. (1975-80). Catalog A 4614.

*I Lombardi alla prima crociata***,** Edwin F. Kalmus, n.d.[1980-87]. Catalog A 5527.

I due Foscari, Edwin F. Kalmus, n.d. (1985). Catalog A 8144.

Giovanna d' arco, Edwin F. Kalmus, n.d. [1975-80]. Catalog A 4613.

Attila, Edwin F. Kalmus, n.d. [1933-70]. Catalog A5474.

Macbeth (1865), Edwin F. Kalmus, n.d.(1933-70). Catalog A 3177.

La Battagilia di Legnano, Edwin F. Kalmus, n.d.(1933-70). CatalogA 4611.

Luisa Miller, Edwin F. Kalmus, n.d.(1933-70). Catalog A 5141.

Rigoletto. G. Ricordi, 1914. Plate 113960.

Il Trovatore, G. Ricordi, n.d., 158.

La Traviata, G. Ricordi & C., 1914. Plate 113958 (P.R. 157).

Les vêpres siciliennes, Edwin F. Kalmus,n.d.(1933-70).Catalog A 4616.

Simon Boccanegra (1881), G. Ricordi,n.d. Plate P.R. 152.

Aroldo, Edwin F. Kalmus, n.d.(1965). Catalog A 4610.

Un ballo in Maschera, G. Ricordi, 1914. Plate 3031279.

La forza del destino, G. Ricordi, n.d.(ca.1904). P.R. 151

Don Carlos (1886), G. Ricordi, n.d.

Aida, G. Ricordi, n.d.[1913]. P.R. 153.

Otello, G. Ricordi, n.d.[1913]. Plate 113955.