

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ
ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ: ΤΡΕΙΣ
ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μάνου Λαμπρινή

A.M. 101/15

Επιβλέπων Καθηγητής: Βούβαρης Πέτρος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	4
ABSTRACT.....	5
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
2. ΓΑΛΛΙΑ-ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	9
2.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	9
2.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΜΕΤΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΓΑΛΛΙΑ.....	10
2.3 DANIEL AUBER: <i>LA MUETTE DE POTRICI</i>	12
2.4 ΤΟ ΝΤΟΥΕΤΟ «Amour sacrè de la patrie».....	18
2.5 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΠΗΧΗΣΗ.....	30
3. ΓΕΡΜΑΝΙΑ-ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	34
3.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	34
3.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΕΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	35
3.3 RICHARD WAGNER: <i>LOHENGRIN</i>	37
3.4 ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΟΡΤΡΟΥΝΤ.....	44
3.5 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΠΗΧΗΣΗ.....	50
4. ΙΤΑΛΙΑ-ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	55
4.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	55
4.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΕΩΣ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19 ^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.....	56
4.3 GIUSEPPE VERDI: <i>NABUCCO</i>	60
4.4 ΧΟΡΩΔΙΑΚΟ «Va, pensiero».....	63
4.5 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΠΗΧΗΣΗ.....	73
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	77
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	78
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ.....	78
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ.....	79

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι περισσότερες έρευνες που αφορούν στην ανάλυση της μουσικής σε όπερες του 19ου αιώνα δεν έχουν ασχοληθεί επαρκώς με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της συγκεκριμένης περιόδου. Πολύ λιγότερο έχουν ασχοληθεί με την επίδραση του πλαισίου αυτού στην ίδια τη μουσική, πόσο μάλλον με τον συσχετισμό τους με τους δομικούς παράγοντες της μουσικής. Ένας τέτοιος συσχετισμός θα μπορούσε να αναδείξει την αμφίδρομη σχέση μεταξύ πολιτικής, κοινωνίας και μουσικής δημιουργίας. Η διαπίστωση αυτή αποτέλεσε το κίνητρο για τη συγκεκριμένη εργασία, ελπίζοντας πως θα συνεισφέρει στην κάλυψη του σχετικού ερευνητικού κενού.

Καθώς το φάσμα του 19^{ου} αιώνα είναι ευρύ και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες από περιοχή σε περιοχή —αλλά και από εποχή σε εποχή— διαφέρουν σημαντικά, η προτεινόμενη εργασία εστιάζει περιπτωσιολογικά σε αντιπροσωπευτικά δείγματα οπερατικών έργων από τα μεγαλύτερα κέντρα άνθισης της όπερας στην Ευρώπη, από διαφορετικά ιστορικά στιγμιότυπα του αιώνα και από διαφορετικούς συνθέτες. Τα επιλεγόμενα μουσικά παραδείγματα αναλύονται ως προς τα δομικά τους χαρακτηριστικά και τα πορίσματα της ανάλυσης ερμηνεύονται σε συνάρτηση με το ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της δημιουργίας και της πρόσληψής τους. Στόχος είναι η διερεύνηση της ενδεχόμενης αλληλεπίδρασης των κοινωνικοπολιτικών παραγόντων με τις δομικές συνθήκες της μουσικής μέσα από τα συγκεκριμένα παραδείγματα.

ABSTRACT

Most research on the analysis of music in 19th-century operas has not adequately addressed the socio-political context of the period. In fact, they have not dealt with the effect of this context on the music itself, let alone with its correlation with the music's structural parameters. Such a correlation could highlight the two-way relationship between politics, society and music. This hypothesis was what motivated the current study, in hope that it will contribute to fulfillment of the related research lacuna.

As the range of the 19th century is wide and the socio-political conditions vary considerably from region to region —but also from time to time— the proposed study focuses on representative samples of operatic works from Europe's largest opera centers, from different historical snapshots of the century and by different composers. The selected musical examples are analyzed in terms of their structural characteristics and the findings of the analysis are interpreted in relation to the historical and socio-political context of their creation and reception. The aim is to investigate the possible interaction of socio-political factors with the structural conditions of music through specific examples.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τον 19^ο αιώνα, η Βιομηχανική Επανάσταση εξαπλώνεται, προκαλώντας βαρυσήμαντες αλλαγές σε πολλές ευρωπαϊκές κοινωνίες.¹ Παράλληλα, ως επακόλουθο της Γαλλικής Επανάστασης, παρατηρείται έντονη κοινωνική αστάθεια, τα αίτια της οποίας εντοπίζονται στις πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές και τους πολέμους της περιόδου. Οι ραγδαίες εξελίξεις σε πολιτισμικό, κοινωνικό και τεχνολογικό επίπεδο, σε συνδυασμό με την ιμπεριαλιστική πολιτική που υιοθετούν πολλά κράτη, οδηγούν σε πληθώρα επεκτατικών συρράξεων και εδαφικών κατακτήσεων σε βάρος άλλων εθνών. Λόγω αυτών ακριβώς των συνθηκών, παρατηρείται μια τάση εθνικής εσωστρέφειας που αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο για την ανάπτυξη αισθημάτων πατριωτισμού, τα οποία ενείχαν το σπέρμα της γέννησης του εθνικισμού. Ωστόσο, οι ανωτέρω συνθήκες αποτέλεσαν και το έναυσμα για επιστημονικά και τεχνολογικά επιτεύγματα, και, σε πνευματικό επίπεδο, για μια τάση ενασχόλησης με τη φιλοσοφία και την παραγωγή νέων πολιτισμικών προϊόντων.

Απότοκο της διεύρυνσης των φιλοσοφικών στοχασμών και της ενίσχυσης των αισθημάτων εθνικής ταυτότητας ήταν η αναζήτηση νέων μοντέλων μουσικών προϊόντων, τα οποία στόχευαν στην έκφραση της ανάγκης διαμόρφωσης ενός μοναδικού εθνικού πολιτισμού. Ιδιαίτερο βάρος, όσον αφορά στην κίνηση αυτής της πνευματικής διαδικασίας, επωμίστηκαν οι μουσικοί καλλιτέχνες, οι οποίοι κλήθηκαν να απευθυνθούν και να ταυτιστούν, όχι πλέον με ένα συγκεκριμένο και μονοδιάστατο κοινό, αλλά με τον μέσο πολίτη, λόγω της άμεσης και αδιαμφισβήτητης αλληλεπίδρασης της μουσικής με τον ακροατή. Ο τελευταίος, ως αποτέλεσμα της ριζοσπαστικής αλλαγής του κοινωνικού status quo, είχε τώρα δικαιώματα και απαιτήσεις από την τέχνη. Απήυθηνε, λοιπόν, μια πνευματική έκκληση προς τους μουσικοσυνθέτες, καθώς είχε ανάγκη να ακούσει να εκφράζονται, μέσα από τα έργα τους, οι ανησυχίες και οι προβληματισμοί του. Οι μουσικοί καλλιτέχνες, από την πλευρά τους, ήταν πλέον ικανοί να ανταποκριθούν στη σιωπηρή έκκληση του λαού για δημιουργία έργων με νεό περιεχόμενο και νέες κατευθύνσεις, όντας εξοπλισμένοι με μια πρωτοφανή ελευθερία. Αδέσμευτοι, πλέον, από την εποπτεία μιας ανώτερης ιεραρχικής αρχής, είχαν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν, με τον τρόπο που εκείνοι

¹ Όλες οι πληροφορίες σε αυτήν και τις ακόλουθες δύο παραγράφους αντλήθηκαν από: Αναστασία Α. Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδάνος, 2005), 62-63 και 72-75.

έκριναν καλύτερο, το περιεχόμενο των πνευματικών τους δημιουργιών, να συνδεθούν με τον πολίτη και να εκκινήσουν έναν πνευματικό διάλογο μαζί του, εκφράζοντας τις ανησυχίες του τελευταίου, αλλά και επικοινωνώντας μηνύματα σε αυτόν. Φυσικά, οι μουσικοσυνθέτες εκμεταλλεύτηκαν τις υφιστάμενες περιστάσεις, βρίσκοντας ώτα ευήκοα, προκειμένου να διοχετεύσουν μέσα από το έργο τους τις προσωπικές τους πολιτικές, πολιτισμικές και κοινωνικές αντιλήψεις.

Όλα τα παραπάνω εκφράστηκαν με διαφορετικό τρόπο από διαφορετικούς καλλιτέχνες ανάλογα με τις ειδικότερες συνθήκες που επικρατούσαν στην εκάστοτε εθνική επικράτεια. Καθένας από αυτούς κλήθηκε να υπηρετήσει διαφορετικές ανάγκες και αντιμετώπισε διαφορετικά εμπόδια μπροστά στο νεό του καλλιτεχνικό εγχείρημα. Σε κάθε όμως περίπτωση, αναπτύχθηκε μια πνευματική στιχομυθία ανάμεσα στον δημιουργό και στο κοινωνικό απόσπασμα, στο οποίο απευθύνθηκε.

Βάσει των παραπάνω, κρίνεται σκόπιμο να μελετηθούν και αναλυθούν οι εκάστοτε συνθήκες που επικρατούσαν στα μεγάλα κέντρα καλλιτεχνικής άνθισης της Ευρώπης, σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους κρίσιμων και πρωτοφανών κοινωνικοπολιτικών μεταβολών, ο τρόπος με τον οποίο αυτές επηρέασαν τη μουσικοσυνθετική πράξη και η δίοδος που ο κάθε εκφραστής της ακολούθησε, προκειμένου να ανταποκριθεί τόσο στην ανάγκη ταύτισης με το κοινό του, όσο και στην προσπάθειά του να επικοινωνήσει τις προσωπικές του κοινωνικοπολιτικές αντιλήψεις. Προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι αυτοί, η παρούσα εργασία οργανώνεται σε τρία κεφάλαια, το κάθε ένα από τα οποία εστιάζει σε μια διαφορετική Ευρωπαϊκή χώρα: Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία. Η επιλογή της συγκεκριμένης γεωγραφικής εστίασης έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι τρεις αυτές χώρες αποτελούσαν σημεία αναφοράς της άνθισης και της εξέλιξης της μουσικής στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα. Καθεμία από αυτές διαμόρφωσε μια δική της ιδιαίτερη μουσική, με αμιγώς προσωπικά χαρακτηριστικά και εθνικό χρώμα, ως απόρροια των διαφορετικών ερεθισμάτων που δέχονταν από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην εκάστοτε χώρα. Για κάθε χώρα, διερευνάται πρώτα το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο της εξεταζόμενης περιόδου και, στη συνέχεια, το πλαίσιο αυτό, σε σχέση με τις συνθήκες στον τομέα της μουσικής δημιουργίας. Τέλος, προσεγγίζεται περιπτωσιολογικά ένα αντιπροσωπευτικό μουσικό έργο μέσα από την παρουσίαση του βιογραφικού και κοινωνικοπολιτικού συγκειμένου της δημιουργίας και πρωταρχικής πρόσληψής του και, ακολούθως, μέσα από τον συσχετισμό των δομικών του παραμέτρων με το συγκεκριμένο αυτό. Με αυτόν τον τρόπο, επιχειρείται να

ερμηνευθούν οι τρόποι κατά τους οποίους το συγκεκριμένο έργο μπόρεσε αφενός να υποστηρίξει δομικά τα νοήματα που επιφορτίστηκε, αφετέρου να επηρεάσει την αισθητικοποίηση των νοημάτων αυτών.

2. ΓΑΛΛΙΑ-ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

2.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η περίοδος που θα εξεταστεί εκτείνεται από το τέλος της Γαλλικής Επανάστασης (1789) έως τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ο αντίκτυπος της στο γαλλικό έθνος ήταν άμεσα εμφανής, όχι όμως και στα καθεστώτα του. Μετά την ήττα του Ναπολέοντα στο Βατερλό το 1815, την εξουσία πήρε ο Λουδοβίκος ο ΙΗ΄. Η περίοδος αυτή είναι γνωστή και ως η περίοδος της Παλινόρθωσης των Βουρβόνων.² Ο Λουδοβίκος διατήρησε τις κατακτήσεις που είχαν επέλθει από την Επανάσταση και παραχώρησε ένα μετριοπαθές Σύνταγμα. Η κατάσταση, όμως, στο πολιτικό προσκήνιο άρχισε να εντείνεται μετά τη διαδοχή του από τον Κάρολο τον Ι΄. Όταν, λοιπόν, ο Κάρολος ανέβηκε στην εξουσία, ξεκίνησε μια προσπάθεια επαναφοράς του προ-επαναστατικού καθεστώτος ή, τουλάχιστον, μια προσπάθεια θέσπισης ορισμένων νόμων και διαταγμάτων που θα τον έφερναν πιο κοντά σε αυτό. Όλες αυτές οι εξελίξεις προκαλούσαν ένταση και δυσαρέσκεια στον λαό. Το αποκορύφωμα ήταν τέσσερα διατάγματα που υπέγραψε ο Κάρολος, τα οποία, ουσιαστικά, υπερέβαιναν τις αρμοδιότητές του: το ένα διέλυε τη Βουλή, το άλλο απαγόρευε την ελευθεροτυπία και τα άλλα δύο τροποποιούσαν τη διαδικασία της ψηφοφορίας. Τα διατάγματα αυτά ήταν και η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι, οδηγώντας τον γαλλικό λαό στην Επανάσταση του 1830.³

Παρόλες τις πολιτικές αστάθειες της χώρας, οι οποίες δυσχέραιναν την ανάπτυξή της σε όλους τους τομείς (οικονομικούς, πολιτικούς, κοινωνικούς, καλλιτεχνικούς), υπήρξαν ορισμένοι άλλοι παράγοντες που την ευνοούσαν και αντιστάθμιζαν την κατάσταση. Ένας από αυτούς τους παράγοντες, ο οποίος συνέβαλε στη διατήρηση και ανάπτυξη της γαλλικής υπεροχής, ήταν η εδαφική ακεραιότητα της χώρας. Σε μια περίοδο όπου οι χάρτες της Γερμανίας και της Ιταλίας μεταβάλλονταν συνεχώς λόγω των μικρών αυτόνομων κρατιδίων και πόλεων-κρατών, η Γαλλία παρέμεινε η ίδια μεγάλη κεντρική ενότητα από τον 15^ο αιώνα, η

²Ως περίοδος της Παλινόρθωσης θεωρείται η εποχή μετά το Συνέδριο της Βιέννης, το 1814, όπου αποφασίστηκε η επάνοδος των βασιλέων στους θρόνους τους, προκειμένου να κατασταλούν οποιαδήποτε επαναστατικά κινήματα.

Serge Berstein και Pier Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β΄, μτφρ. Αναστάσιος, Δημητρακόπουλος, (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997), 90-91.

³Berstein και Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, 90-91 και 193-194.

μόνη ηπειρωτική Ευρωπαϊκή χώρα που, κατά τις χαρτογραφήσεις του 19^{ου} αιώνα, έμοιαζε να καταλαμβάνει την ίδια περίπου έκταση όπως σήμερα.⁴

2.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΜΕΤΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΗ ΓΑΛΛΙΑ

Στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, το Παρίσι θεωρούνταν η ευρωπαϊκή πρωτεύουσα της όπερας. Δεν αποτελούσε απλώς το καλλιτεχνικό κέντρο της Γαλλίας, αλλά και ολόκληρης της Ευρώπης.⁵ Εξαιτίας, λοιπόν, της πανευρωπαϊκής προβολής και ακτινοβολίας του, πολλοί επιφανείς συνθέτες διέμεναν στο Παρίσι. Εκείνη την περίοδο, η επιτυχία ενός συνθέτη όπερας στο Παρίσι αποτελούσε πολύ σημαντικό επίτευγμα, αν όχι απαραίτητη προϋπόθεση, για να κατακτήσει κανείς το κοινό και τους κριτικούς σε ολόκληρη την Ευρώπη.⁶ Εύλογα, φιλοδοξία οποιουδήποτε επίδοξου καλλιτέχνη ήταν να προσθέσει αυτήν την επιτυχία στο βιογραφικό του, έστω και με ένα μόνο έργο. Οι συνθέτες δρούσαν και συνέθεταν επηρεασμένοι από την Παρισινή αισθητική, αντίστοιχα, όμως, και το αποτέλεσμα της δουλειάς τους επηρέαζε και διαμόρφωνε με τη σειρά του αυτήν τη συνεχώς μεταβαλλόμενη αισθητική.⁷

Στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, αναπτύσσεται στο Παρίσι η λεγόμενη «όπερα της επανάστασης και της σωτηρίας» (Rettungsoper ή Revolutionsoper), είδος που αποτελούσε κάτι ενδιάμεσο ανάμεσα στη μέχρι τότε όπερα και στην Grand Opéra που θα ακολουθούσε.⁸ Η θεματολογία του οπερατικού αυτού είδους αντλείται από τις αρχές και τις αξίες που ανέδειξαν οι πολίτες της Επανάστασης, από τις πράξεις του θάρρους και της αφοσίωσής τους.⁹ Υπό αυτήν την έννοια, οι νέες κοινωνικές συνθήκες, όπως η εξαφάνιση της φεουδαρχίας, η αναβάθμιση του ρόλου της αστικής τάξης, η εμφάνιση του εθνικισμού και του

⁴Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, τόμος Β' (Oxford: Oxford University Press, 2010), 232.

⁵Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμος Β', μτφρ. και επιμ. Ινστιτούτο έρευνας μουσικής και ακουστικής (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 447.

⁶Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου, *Πανεπιστημιακές παραδόσεις: Ειδικά θέματα ιστορίας της μουσικής 2: Ιστορία της μουσικής*, (Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2006), 16.

⁷Μαρία Δημητριάδου, *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 2^η έκδοση (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ντορεμί, 1998), 103.

⁸Ρεντζεπέρη-Τσώνου, *Πανεπιστημιακές παραδόσεις*, 6.

⁹Ρεντζεπέρη-Τσώνου, *Πανεπιστημιακές παραδόσεις*, 6.

πατριωτισμού, η ανάδυση της εργατικής τάξης και η εμφάνιση των σοσιαλιστικών θεωριών, αρχίζουν να έχουν ορατό αντίκτυπο στη μουσική παραγωγή. Ο αντίκτυπος αυτός φαίνεται και σε επίπεδο εκπαιδευτικών θεσμών, όπως στην ίδρυση του Ωδείου του Παρισιού το 1795.¹⁰

Πέρα από τις επιρροές στην καθαυτό μουσική παραγωγή, οι κοινωνικές αλλαγές που σημειώθηκαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα επέδρασαν και στην ανάδυση ενός νέου τύπου συνθέτη: τον ελεύθερο καλλιτέχνη, ο οποίος είναι επαγγελματικά αδέσμευτος, δεν δημιουργεί από υποχρέωση, όντας στην υπηρεσία μιας αυλής ή μιας εκκλησίας, και δεν συνθέτει πλέον απευθυνόμενος σε έναν περιορισμένο κύκλο φιλόμουσων αριστοκρατών, αλλά σε ένα πολυπληθές και ανώνυμο ακροατήριο. Κατά συνέπεια, η μουσική του είναι υποκειμενική, καθώς διαμορφώνει πλέον μόνος του τον κόσμο των ιδεών από τον οποίο αντλεί την έμπνευσή του, έχει πλήρη έλεγχο της δημιουργικής διαδικασίας, αποκτά συνείδηση της προσωπικότητάς του και του εαυτού του, και εκφράζεται με ειλικρίνεια και χωρίς δεσμεύσεις.¹¹

Όσον αφορά στις Παρισινές προτιμήσεις για «μεγαλειώδη θεάματα», οι οποίες αποτέλεσαν αργότερα σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης του είδους της Grand Opéra, αυτές αντανakλούν την εικόνα που είχε η Γαλλία για τον εαυτό την ως «πολιτικό μονόλιθο της Δυτικής Ευρώπης».¹² Η εντύπωση αυτή αντλείται κυρίως από το γεγονός ότι η διατήρηση της εδαφικής ακεραιότητας της Γαλλίας στο πέρασμα των αιώνων, περισσότερο από κάθε άλλη χώρα της ηπειρωτικής Ευρώπης, είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη και διατήρηση της κοινωνίας και του πολιτισμού της γενικότερα και των πολιτισμικών προϊόντων της ειδικότερα. Για την ακρίβεια, η εδαφική ακεραιότητα θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες για την ανάπτυξη και διατήρηση της υπεροχής της γαλλικής όπερας.¹³ Σε κάθε περίπτωση, συνέπεια της προτίμησης των Γάλλων για μεγαλειώδη θεάματα ήταν η ανέγερση του Salle Le Paletier το 1821 στο Παρίσι, ενός καινούριου θεάτρου χωρητικότητας 2000 ατόμων. Το γεγονός αυτό σηματοδοτεί και την εποχή της ανάκαμψης από την

¹⁰Patrick Barbier, *Η καθημερινή ζωή στην Όπερα τον καιρό του Ροσίνι και του Μπαλζάκ, Παρίσι 1800-1850*, μτφρ. Σταύρος Βλοντάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 1994), 164.

¹¹ Δημητριάδου, *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 84-86.

¹² Taruskin, *Oxford History*, 232

¹³ Taruskin, *Oxford History*, 232.

μεταναπολεόνια περίοδο για την όπερα, καθώς και την έναρξη μιας νέας περιόδου, η οποία θα φτάσει στο απώγειό της με την Ιουλιανή Μοναρχία.^{14,15}

2.3 DANIEL AUBER: *LA MUETTE DE POTRICI*

Ως αντιπροσωπευτικό δείγμα γαλλικής όπερας των αρχών του 19^{ου} αιώνα επιλέχθηκε η *La Muette de Potrici* του Daniel Auber, καθώς θεωρείται η πρώτη Grand Opéra.¹⁶ Ο Daniel François Esprit Auber γεννήθηκε στο Καν της Νορμανδίας στις 29 Ιανουαρίου του 1782 και πέθανε στις 12 Μαΐου του 1871 στο Παρίσι. Προσέλκυσε γρήγορα το ενδιαφέρον της μουσικής κοινότητας της περιοχής του, με αποτέλεσμα ο Cerubini να τον πάρει κοντά του ως μαθητή του στη σύνθεση το 1805.¹⁷ Σε ηλικία είκοσι ετών εγκαταστάθηκε και εργάστηκε αρχικά στο Λονδίνο και στη συνέχεια στο Παρίσι, όπου άρχισε να γνωρίζει επιτυχία, πρώτα μέσα από ορχηστρικά έργα και στη συνέχεια μέσα από όπερες. Έγραψε περίπου 50 όπερες,¹⁸ σε ορισμένες από τις οποίες συνεργάστηκε με τον δραματουργό και λιμπρεττίστα Eugène Scribe, η συνεργασία με τον οποίο ξεκίνησε το 1822 με την όπερα *Leicester*. Η συνεργασία τους είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία 38 σκηνικών έργων, μεταξύ του 1823 και του 1864. Στα πρώτα του έργα, οι επιρροές που δέχθηκε από την ιταλική όπερα (κυρίως από τον Rossini) ήταν εμφανείς, γεγονός που ικανοποιούσε την Παρισινή αισθητική εκείνης της εποχής, όμως πολύ γρήγορα βρήκε τη δική του «φωνή». Μεταξύ των πιο γνωστών οπερών του είναι η *La Muette de Potrici*, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω, η *La Bergère châtelaine*, με την οποία και έγινε ευρέως γνωστός και καθιερώθηκε ως συνθέτης,¹⁹ η *Fra Diavolo* και η *Manon Lescaut*. Το 1829 εξελέγη μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας και, μετά από επιθυμία του βασιλιά Λουδοβίκου Φίλιππου, διαδέχθηκε τον Cerubini ως επικεφαλής του Ωδείου του Παρισιού από το 1842 μέχρι το 1870. Επίσης, το 1852 διετέλεσε μουσικός διευθυντής

¹⁴ Η Ιουλιανή Μοναρχία διήρκησε από το 1830 ως το 1848. Κατά την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε ουσιαστικά συνταγματική μοναρχία με βασιλιά τον Λουδοβίκο Φίλιππο. Berstein και Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, 90-91 και 193-194.

¹⁵ Taruskin, *Oxford History*, 232.

¹⁶ Sarah Hibberd, «La Muette and her context» στο *The Cambridge Companion to Grand Opéra, Grand Opéras of Paris*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 149.

¹⁷ Felix Medelssohn, *Ο κόσμος της όπερας, εκατό όπερες*, μτφρ. Δάφνη Ανδρέου, (Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής, 2005), 360.

¹⁸ Michels, *Ο Άτλας της μουσικής*, 449.

¹⁹ Medelssohn, *Ο κόσμος της όπερας*, 360.

της αυλής του Ναπολέοντα Γ'.²⁰ Κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, η μουσικοσυνθετική του παραγωγικότητα άρχισε ποσοτικά να περιορίζεται. Παρόλα αυτά εξακολούθησε να είναι δημοφιλής στο γαλλικό κοινό.

Η όπερα *La Muette de Portici* του Daniel Auber, σε λιμπρέττο του Germaine Delavigne και του Eugène Scribe, σχεδιάστηκε αρχικά από τον Delavigne, κατά την περίοδο της Αποκατάστασης των Βουρβόνων, προς το τέλος της βασιλείας του Κάρολου Ι', τελευταίου μονάρχη του παλαιού καθεστώτος, το 1825.²¹ Στην πρώτη του μορφή, το λιμπρέττο ήταν γραμμένο σε τρεις πράξεις, όμως δεν έγινε δεκτό από τη λογοκρισία, καθώς, όπως αναφέρει και ο Richard Taruskin, μέχρι το 1827, η πολιτική ατμόσφαιρα ήταν τεταμένη και η θεατρική λογοκρισία αυστηρή.²² Συνεπώς, έπρεπε να πραγματοποιηθούν ορισμένες αλλαγές σε αυτό. Τις αλλαγές αυτές πραγματοποίησε ο Scribe, προσπαθώντας να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις της λογοκρισίας, περιορίζοντας το επαναστατικό υπόβαθρο της όπερας και προσθέτοντας καινούρια στοιχεία στην υπόθεση, για να καλύψει το κενό που δημιουργήθηκε από τις ενέργειες αυτές. Στόχος ήταν η επέκταση της δράσης, η ένταση του ενδιαφέροντος και η καθιέρωση διαφορών και αντιθέσεων. Ως αποτέλεσμα, η όπερα διευρύνθηκε από τρεις σε πέντε πράξεις, δίνοντας χώρο στην πλοκή να εξελιχθεί και δημιουργώντας έναν νέο τύπο όπερας. Απομακρύνθηκε από τη συνήθη θεματολογία των οπερών, οι οποίες αφορούσαν μέχρι τότε στη μυθολογία και στην ιστορία του Μεσαίωνα, και κατευθύνθηκε προς την πιο σύγχρονη και ανερχόμενη, στη λογοτεχνία, θεματολογία. Η πρεμιέρα της έγινε στις 29 Φεβρουαρίου 1828 στο Salle le Paletier.²³

Η όπερα συνιστά ορόσημο για τη γαλλική Grand Opéra, καθώς αποτελεί το πρώτο έργο του είδους.²⁴ Ως Grand Opéra χαρακτηρίζεται κάθε όπερα μεγάλων διαστάσεων, επενδυμένη με μουσική σε ολόκληρη την έκτασή της, με ρετσιτατίβα, αντί για το συνήθη διάλογο σε πρόζα που συναντάει κανείς στην κωμική όπερα, και μουσικά κομμάτια. Αρχικά, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει το είδος της όπερας που άνθισε στο Παρίσι μετά το 1820 και αποτελεί αντιπροσωπευτικό είδος της περιόδου της Ιουλιανής Μοναρχίας.^{25,26} Υποδηλώνει ένα έργο σοβαρής θεματολογίας, η οποία, μετά το 1830, στρέφεται σταδιακά από την αρχαία ιστορία και τη μυθολογία προς τον Μεσσαίωνα και τη σύγχρονη εποχή, με ιδιαίτερη έμφαση

²⁰ Michael Kennedy, «Daniel Auber» στο *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, τόμος Γ', μτφρ. Μάρω Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελούς, επιμ. Τάκης Καλογερόπουλος (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 1993), 1443.

²¹ Taruskin, *Oxford History*, 236.

²² Taruskin, *OxfordHistory*, 236.

²³ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από: Schneider, Herbert, "Muette de Portici, La", στο *The New Grove Dictionary of Opera*, τόμος Γ', επιμ. Stanley Sadie και Christine Bashford, (Λονδίνο: Macmillan Press Ltd, 1992), 505.

²⁴ Hibberd, «La Muette and her context», 149.

²⁵ Η Ιουλιανή Μοναρχία διήρκησε από το 1830 ως το 1848. Κατά την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε ουσιαστικά συνταγματική μοναρχία με βασιλιά τον Λουδοβίκο Φίλιππο. Berstein και Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, 193-194.

²⁶ Michels, *Ατλας της Μουσικής*, 447.

στα ερωτικά πάθη, αλλά και στην έκφραση του εθνικού στοιχείου.²⁷ Αναφορικά με τη δομή της, η Grand Opéra είναι κατά κανόνα πεντάπρακτη, με την κάθε πράξη να οργανώνεται στο εσωτερικό της με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι δυσδιάκριτος ο διαχωρισμός της σε ευδιάκριτα επιμέρους τμήματα. Ανάμεσα στις πράξεις, κάνουν την εμφάνισή τους τα ήδη δημοφιλή μπαλέτα, καθιστώντας λειτουργική τη χρήση σκηνικών, τα οποία αλλάζουν σε κάθε πράξη. Αποτελούν μια ακριβή και ρεαλιστική γεωγραφική και ιστορική τοποθέτηση, της οποίας οι συνθήκες παρουσιάζονται ασταθείς, προκειμένου να εξυπηρετήσουν την εξέλιξη της πλοκής. Οι αλλαγές αυτές καταλήγουν στην τελική σκηνή, η οποία είναι οπωσδήποτε θεαματική, αναπαριστώντας κάποια φυσική καταστροφή, όπως φωτιά, έκρηξη ηφαιστείου, σεισμό ή ναυάγιο. Τα σκηνικά απαρτίζονται από τρισδιάστατες κατασκευές, πολύπλοκους μηχανισμούς και θεαματικούς φωτισμούς. Επίσης, το βάρος μετατοπίζεται πλέον από τις άριες στα μεγάλα χορωδιακά μέρη, ο ρόλος των οποίων γίνεται πλέον πιο ουσιαστικός από μουσική και δραματική άποψη, αποτελώντας ένα σύνολο που συμμετέχει ενεργά στην εξέλιξη της πλοκής. Ένα ακόμη σημαντικό χαρακτηριστικό είναι η διευρυμένη ορχήστρα, η οποία συχνά περιλαμβάνει ασυνήθιστα μουσικά όργανα, καθώς και η εμφάνιση μπαντών επί σκηνής.²⁸ Αναφορικά με την κοινωνική της διάσταση, η Grand Opéra αντικατοπτρίζει την ισχυροποιούμενη αστική συνείδηση, η οποία, χάρη στις τεχνολογικές και οικονομικές κατακτήσεις της, περνά σε μια πρωτότυπη, μεγαλειώδη και πολύπλοκη σκηνική αναπαράσταση και παρουσίαση. Επίσης, η σταδιακή άρση των κοινωνικών και ηθικών αναστολών και φραγμών διαφαίνεται μέσα από την έλλειψη αναστολών στο αστικό γούστο, το οποίο χαρακτηρίζεται από ανάμειξη διαφορετικών υφών για χάρη του εντυπωσιασμού (υπερβολικές αντιθέσεις ανάμεσα σε σκηνές πλήθους και ιδιωτικής ζωής, γραφικές σκηνές πλήθους και αιφνιδιαστικές μεταβολές καταστάσεων).²⁹

Η σημασία του έργου έγκειται και σε κάποια επιπλέον χαρακτηριστικά, όσον αφορά στο περιεχόμενο, την πλοκή και τη μουσική του έργου, όπως η ιστορική χωροχρονική τοποθέτηση, η χρήση γνωστών μελωδιών, η χρήση διευρυμένης ορχήστρας και χορωδίας, καθώς επίσης και τα εντυπωσιακά σκηνικά εφέ (όπως η έκρηξη του Βεζούβιου).³⁰ Ένας ακόμη λόγος που ενισχύει τη σημασία της όπερας ως έργο-ορόσημο, είναι η πρωτοπόρος εισαγωγή του βουβού ρόλου της πρωταγωνίστριας Fenella, με τον οποίο εισάγεται για πρώτη φορά στην όπερα η παντομίμα, η χρήση χειρονομιών, ως αναπόσπαστο κομμάτι της πλοκής και της εξέλιξης του έργου. Η πρακτική αυτή, βέβαια, ήταν ήδη γνωστή στο Παρισινό κοινό από τα Ballets, Melodrames, Vaudevilles, Pantomimes, Dialogues και Parodies, είδη ευρέως γνωστά κατά την περίοδο αυτή. Το κενό που δημιουργούνταν από την έλλειψη ομιλίας και τραγουδιού, κάλυπταν οι φυσικές χειρονομίες, η ορχηστρική αφήγηση, οι μελωδίες και οι θεματικές επανεμφανίσεις. Η χρήση αυτή της ορχήστρας υποβοηθά την κατανόηση των χειρονομιών της Fenella, εισάγοντας μουσικό υλικό

²⁷ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 238.

²⁸ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 238-239.

²⁹ Michels, *Ατλας της μουσικής*, 447.

³⁰ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από: Hibberd, «La Muette and her context», 150-154.

που αντιπροσωπεύει κάποιες προηγούμενες σκηνές δράσης, οι οποίες ταυτίζονται με τις χειρονομίες της κοπέλας. Συνεπώς, η μουσική έρχεται να γεφυρώσει το ερμηνευτικό κενό ανάμεσα στη σκέψη και στη χειρονομία της πρωταγωνίστριας. Με αυτήν την πρακτική, η απουσία ομιλίας δεν επηρεάζει ιδιαίτερα την πλοκή και δεν έχει μεγάλη βαρύτητα, αφού το νόημα των αποσιωπημένων λέξεων αποδίδεται γλαφυρά από την ορχήστρα. Πρωτοτυπία διαφαίνεται, επίσης, στην έκβαση του έργου, ως προς την αποκατάσταση της φωνής της βουβής πρωταγωνίστριας: απουσιάζουν όλες εκείνες οι συνθήκες που θα οδηγούσαν τη Fenella να ξαναβρεί τη φωνή της και να έχουμε ένα αίσιο τέλος (*lieto fine*), σε αντίθεση με έργα της περιόδου (όπως επιστροφή αγαπημένου προσώπου ή αποκατάσταση υγείας).³¹

Ευθυγραμμιζόμενη με το παραπάνω κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Grand Opéra, η *La Muette de Potrici* πραγματεύεται μια βίαιη και ανεπιτυχή επανάσταση των Ιταλών εναντίον των Ισπανών κατακτητών στη Νάπολη το 1647-1648. Πρωτεργάτης της επανάστασης και πρωταγωνιστής της όπερας είναι ο Masaniello,³² ένας ψαράς, του οποίου το όνομα χρησιμοποιούνταν πολύ συχνά ως υποκατάστατο του τίτλου της όπερας. Η πλοκή ξεκινά να εκτυλίσσεται πριν την επανάσταση, όταν η Fenella, πρωταγωνίστρια και αδελφή του Masaniello, αποπλανάται και εγκαταλείπεται από τον γιο του ισπανού ηγεμόνα, τον Alphonse. Παράλληλα, στην παραλία επικρατεί ανησυχία και απογοήτευση ανάμεσα στους ψαράδες εξαιτίας της άδικης αντιμετώπισής τους από το καθεστώς. Τότε, εκείνη εμφανίζεται και αφηγείται με χειρονομίες στον Pietro και τον αδελφό της τί της συνέβη και ο Masaniello ορκίζεται να εκδικηθεί για την αδελφή του. Τα γεγονότα αυτά δίνουν την αφορμή για την εξέγερση του λαού. Έτσι, ο Masaniello γίνεται ο πρωτεργάτης της εξέγερσης, συγκεντρώνει τους ψαράδες και τους ζητά να ενωθούν μαζί του για να κατατροπώσουν τον εχθρό. Στη δεύτερη πράξη δημιουργείται εμπλοκή ανάμεσα στους στασιαστές και στα όργανα επιβολής της εξουσίας του καθεστώτος. Η Fenella επιστρέφει στο σπίτι της και, όταν αποσύρεται για να ξεκουραστεί, έρχεται ο Pietro, ο οποίος προσπαθεί να «ξεσηκώσει» τον φίλο του, για να αγωνιστεί μαζί του (ντουέτο «*Amour sacré de la patrie*»). Όταν όμως αργότερα οι δύο άντρες συγκρούονται, ο Pietro φεύγει οργισμένος για να συναντήσει τους υπόλοιπους συντρόφους με σκοπό να συνωμοτήσει εναντίον του. Παράλληλα, έχοντας νικήσει τους στρατιωτικούς, οι

³¹ Sarah Hibberd, «*La Muette and her context*», 151.

³² Η ιστορία του Masaniello ήταν γνωστή εκείνη την εποχή. Απλώς σε αυτήν εισήχθη ο βουβός ρόλος, τον οποίο ο Scribe εμπνεύστηκε από την όπερα του Dalayrac, *Deux mots*, και από το έργο του Scott, *Pevevil of the Peak* (1822), ο οποίος τον εμπνεύστηκε με τη σειρά του από την ηρωίδα του Goethe, Fenella Mignon, στο έργο του *Wilhelm Meister Lehrjahre*. Sarah Hibberd, «*La Muette and her context*», 150.

χωρικοί έχουν συγκεντρωθεί στην πόλη και επευφημούν τον Masaniello ως τον επερχόμενο βασιλιά της Νάπολης. Στην πέμπτη και τελευταία πράξη, οι ψαράδες καλούν για ακόμη μια φορά τον Masaniello να ηγηθεί και εκείνος, αν και ετοιμοθάνατος από το δηλητήριο που του έριξε ο Pietro, δέχεται. Η τελική σύγκρουση χωρικών και στρατιωτών λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της έκρηξης του Βεζούβιου. Ο Masaniello θυσιάζει τη ζωή του για να σώσει την Elvira (αρραβωνιαστικά του Alphonse) και η Fenella, από την απόγνωση και τη θλίψη της, αυτοκτονεί πηδώντας στο κενό (ή στη λάβα του ηφαιστείου). Το έργο τελειώνει με τους εκδιωγμένους ευγενείς να αναλαμβάνουν ξανά την εξουσία και με τον λαό να έχει κατατροπωθεί.

Θα πρέπει να τονιστεί ότι το συγκεκριμένο έργο γράφτηκε κάτω από ασταθείς πολιτικές συνθήκες. Όπως έχει προαναφερθεί, η όπερα γράφτηκε κατά την περίοδο της Αποκατάστασης των Βουρβόνων.³³ Ακριβώς για αυτόν τον λόγο, φαίνεται παράξενο που η Académie Royale, η πιο επίσημη μουσική σκηνή της Γαλλίας, επέλεξε να ανεβάσει ένα έργο με τέτοιο πολιτικό περιεχόμενο, το οποίο διακρίνεται για την πολυπλοκότητα των μηνυμάτων του και για την επακόλουθη, αναπάντεχη πολιτική του εκμετάλλευση.³⁴ Μια επανάσταση, έστω και μεταφερμένη χωροχρονικά, φαίνεται να είναι το τελευταίο πράγμα που θα περίμενε κανείς να παρουσιαστεί στο γαλλικό κοινό. Μάλιστα, πιο παράξενο είναι το γεγονός ότι η όπερα αυτή σχεδιάστηκε από τη διεύθυνση του θεάτρου σε συνεργασία με τον επικεφαλής υπουργό του βασιλιά, Martignac. Ακόμη μεγαλύτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι χρηματοδοτήθηκε γενναιόδωρα από τους προσωπικούς πόρους του Αυτοκράτορα, καθώς και από συνεισφορές μικρότερων θεάτρων. Αν και η δομή της όπερας είναι πολύπλοκη, η λειτουργικότητα και οι στόχοι των συμβολισμών είναι ξεκάθαροι: επειδή το θέατρο ήταν, για ακόμη μια φορά, στενά συνδεδεμένο με τη μοναρχία, το απασχολούσε η βασιλική εικόνα. Από αυτήν την οπτική, παρουσίαζε πολλές ομοιότητες με την όπερα των πρώτων χρόνων της βασιλίας των Βουρβόνων, ιδιαίτερα κατά τα τέλη του 17^{ου} και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα.

Όπως και τότε, έτσι και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, η όπερα αποτελούσε ένα ξεχωριστό είδος πολιτικού οργάνου για το στέμμα, ένα ρητορικό μέσο διακήρυξης των πολιτικών επιτευγμάτων και της δόξας της μοναρχίας. Και, επειδή πλέον η

³³Taruskin, *Oxford History*, 236.

³⁴Jane Fulcher, *French Grand Opéra as politics and politicized art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 12.

τακτική της ιστορικής «ένδυσης» του παλαιού ρεπερτορίου δεν απέδιδε, επήλθε σταδιακά η συνειδητοποίηση ότι μια βαθύτερη καινοτομία έπρεπε να λάβει χώρα. Η εισαγωγή καινούριου ρεπερτορίου, αν και με έναν πολύ προσεκτικό τρόπο, κρίθηκε ως μια τέτοια απαραίτητη καινοτομία. Υποκινούμενοι, λοιπόν, από αυτήν τη λογική, η διεύθυνση του θεάτρου και ο υπουργός προχώρησαν στην δημιουργία του συγκεκριμένου έργου.³⁵ Από ότι φαίνεται, η λογοκρισία παραπλανήθηκε από την ιδιότητα του «βουβού» ρόλου της Fenella, πιστεύοντας ότι δεν μπορούσε να αποτελέσει απειλή. Διέκρινε στον ρόλο αυτό κάτι το αντι-επαναστατικό και, έτσι, υποτίμησε τη δύναμή του, παρά τη δύναμη του λιμπρέττο και της επενδυμένης με πατριωτικά στοιχεία μουσικής.³⁶ Επίσης, κρίνοντας από την έκβαση της διαμάχης και την γενικότερη κατάληξη του έργου, η λογοκρισία θεώρησε ότι το έργο μπορούσε να λειτουργήσει ως μέσο αποθάρρυνσης της κοινής γνώμης από ενδεχόμενες επαναστατικές ενέργειες παρά ως μέσο πυροδότησής τους. Σύμφωνα με την Pendle, το υπαινισσόμενο ηθικό δίδαγμα ήταν ότι στις επαναστάσεις γενικότερα (και στην επανάσταση του Masaniello ειδικότερα) οι χαμένοι είναι πρωτίστως οι μάζες των ανθρώπων, που γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης και από τις δύο πλευρές, και όχι οι ηγέτες.³⁷

Η προειδοποίηση, λοιπόν, βρισκόταν εκεί για όποιον ήταν διατεθειμένος να την ακούσει. Αυτό, όμως, που δεν υπολόγισαν οι θεσμικοί φορείς της λογοκρισίας, δηλαδή, η διεύθυνση του θεάτρου και ο υπουργός Martignac, ήταν ότι ο καθένας αντιλαμβάνεται ένα έργο και τα μηνύματά του επιλεκτικά και υποκειμενικά. Την άποψη αυτή ενισχύει και η παρατήρηση της Fulcher ότι «πολλοί ήταν αυτοί ανάμεσα στο κοινό που είχαν αυτιά για να ακούσουν ένα τελείως διαφορετικό μήνυμα, προσλαμβάνοντας το έργο ευκαιριακά και επιλεκτικά».³⁸

Επομένως, παρά τις πρωταρχικές προσδοκίες, δεν ήταν η κατάληξη του έργου αυτή που τράβηξε την προσοχή του κοινού, αλλά η προδωτική πράξη κατά του επαναστατημένου πλήθους. Έτσι, αντί να αποθαρρυνθεί, το γαλλικό κοινό ταυτίστηκε

³⁵Fulcher, *French Grand Opéra*, 12.

³⁶George Loomis, «The Libretto that Started a Revolution», *The New York Times*, April 10 (2012) <https://www.nytimes.com/2012/04/11/arts/11iht-loomis11.html>.

³⁷Karin Pendle, *Eugène and French Opéra of the Nineteenth Century*, (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979), 50

³⁸Fulcher, *French Grand Opéra*, 40-41.

με τους χαρακτήρες των επαναστατών. Το αποτέλεσμα ήταν να μετατραπεί η όπερα σε πολιτισμικό όχημα για την υποκίνηση της Ιουλιανής Επανάστασης το 1830.³⁹

2.4 ΤΟ ΝΤΟΥΕΤΟ «Amour sacré de la patrie»

Το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» κάνει την εμφάνισή του περίπου στο μισό της δεύτερης πράξης της όπερας και παραπέμπει ευθέως στη *Μασσαλιώτιδα*, το τραγούδι του αξιωματικού του γαλλικού στρατού, Claude Joseph Rouget de Lisle, το οποίο γράφτηκε ως πολεμικό εμβατήριο αμέσως μετά την κήρυξη του πολέμου μεταξύ Αυστρίας και Γαλλίας, στις 24 Απριλίου του 1792.⁴⁰ Αν και ο αρχικός του τίτλος ήταν άλλος («Πολεμικό άσμα για τη στρατιά του Ρήνου»), καθιερώθηκε στη γαλλική κοινωνία ως «Τραγούδι των Μασσαλιωτών» και αργότερα ως «Μασσαλιώτιδα», επειδή, μετά το τέλος του πολέμου και την επιστροφή των στρατιωτών στη Γαλλία, Μασσαλιώτες στρατιωτικοί το τραγουδούσαν στους δρόμους του Παρισιού. Η *Μασσαλιώτιδα* τραγουδήθηκε στην Όπερα κατά την κήρυξη της Δημοκρατίας στη Γαλλία, όμως, αμέσως μετά θεωρήθηκε επαναστατικό τραγούδι και, κατά τη βασιλεία του Ναπολέοντα και Λουδοβίκου του ΙΗ', απαγορεύθηκε εντελώς. Αποκαταστάθηκε λίγο μετά την Ιουλιανή επανάσταση του 1830 και από το 1879 αναγνωρίστηκε ως ο εθνικός ύμνος της Γαλλίας. Ο αυθεντικός ύμνος αποτελείται από έξι στροφές, ενώ ένας έβδομος προστέθηκε μεταγενέστερα.⁴¹ Η πιο μεγάλη και πιο εμφανής ομοιότητα που παρουσιάζουν τα δύο αυτά έργα, που επιβεβαιώνει την παραπομπή αυτή, είναι τα ιδανικά της φιλοπατρίας, της ελευθερίας και της ένδοξης υπεράσπισής τους. Τα δύο έργα διακατέχονται τόσο από τα ιδανικά αυτά, όσο και από το επαναστατικό τους πνεύμα.

Το ντουέτο μιλά για την ιερή αγάπη απέναντι στην πατρίδα και για τη θυσία που πρόκειται να κάνουν οι δύο χαρακτήρες (Masaniello και Pietro), προκειμένου να ανακτήσουν τόσο τη δική τους ελευθερία, όσο και την ελευθερία της πατρίδας τους (βλ. Πίνακας 2.1). Θεωρούν προτιμότερο να δώσουν τη ζωή τους στον αγώνα για την ελευθερία, για την απελευθέρωση από τους ξένους κατακτητές, παρά να ζουν δυστυχισμένοι ανάμεσα στους σκλάβους. Οδεύοντας προς τον θάνατο, αλλά και προς τη δόξα, κάνουν επίκληση στην ιερή αγάπη προς την πατρίδα και δηλώνουν πως οφείλουν τη ζωή τους σε αυτήν, η οποία θα τους δώσει την ελευθερία τους. Ταυτοχρόνως, ωστόσο, διερωτώνται αν θα παραμείνουν ενωμένοι στον αγώνα και αν θα ακολουθήσουν αμφότεροι τον θάνατο και τη δόξα, για να ενωθούν από την ίδια μοίρα και να στεφθούν από την ίδια νίκη, ακολουθώντας ο ένας τα βήματα του άλλου, ή αν θα παραμείνουν δυστυχισμένοι ανάμεσα στους σκλάβους.

³⁹ Taruskin, *Oxford History*, 237.

⁴⁰ Monique Cara, Jean-Marc Cara και Marc de Jode, *Dictionnaire universel de la Franc-Maçonnerie*, (Paris: Larousse, 2011), 601.

⁴¹ The Editors of Encyclopaedia Britannica, «*La Marseillaise*» στην Britannica, προσπελάστηκε στη 1/2/2021, <https://www.britannica.com/topic/La-Marseillaise>.

<p>Mieux vaut mourir que rester misérable, (Mas.) Pour un esclave est-il quelque danger? Tombe le joug qui nous accable Et sous nos coups périsse l'étranger, Périsse l'étranger...</p>	<p>Καλύτερα να πεθάνω παρά να παραμείνω ανάμεσα στους δυστυχισμένους Για έναν σκλάβο τί κίνδυνος υπάρχει; Να αφήσει τον ζυγό που μας συνθλίβει Και με τις πράξεις μας να εξαφανίσουμε τον ξένο Να εξαφανίσουμε τον ξένο...</p>
<p>Me suivras-tu? (Mas.) Je m'attache à tes pas, (Pie.) Je veux te suivre à la mort! A la gloire! A la gloire! (Mas.) Soyons unis par le même trépas! (Pie.) Oui, couronné par la même victoire (Mas.) Oui, partons, je suivrai tes pas (Pie.)</p>	<p>Θα με ακολουθήσεις; (Mas.) Πατώ στα βήματά σου, (Pie.) Θέλω να σε ακολουθήσω στον θάνατο! Στη δόξα! Στη δόξα! (Mas.) Ας ενωθούμε από την ίδια μοίρα/συμφορά! (Pie.) Ναι, ας στεφθούμε από την ίδια νίκη (Mas.) Ναι, πάμε, θα ακολουθήσω τα βήματά σου (Pie.)</p>
<p>Mieux vaut mourir que rester misérable, Pour un esclave est-il quelque danger? Tombe le joug qui nous accable Et sous nos coups périsse l'étranger, Périsse l'étranger...</p>	<p>Καλύτερα να πεθάνω παρά να παραμείνω ανάμεσα στους δυστυχισμένους, Για έναν σκλάβο τί κίνδυνος υπάρχει; Να αφήσει τον ζυγό που μας συνθλίβει Και με τις πράξεις μας να εξαφανίσουμε τον ξένο Να εξαφανίσουμε τον ξένο...</p>
<p>Amour sacré de la Patrie Rends-nous l'audace et la fierté. A mon pays, je dois la vie, Il me devra sa liberté (3X) Amour sacré de la Patrie, Rends-nous l'audace et la fierté. (2X) L'audace et la fierté L'audace et la fierté. Rends-nous l'audace et la fierté Et la fierté.</p>	<p>Ιερή αγάπη της Πατρίδας Δώσε μας κουράγιο και υπερηφάνεια Στη χώρα μου, οφείλω τη ζωή μου, Θα μου δώσει την ελευθερία μου Ιερή αγάπη της Πατρίδας, Δώσε μας κουράγιο και υπερηφάνεια</p>
<p>Songe au pouvoir dont l'abus nous opprime, Songe à ma sœur arraché à mes bras.</p>	<p>Σκέφτομαι την εξουσία, της οποίας η κατάχρηση μας καταπιέζει, Σκέφτομαι την αδελφή μου, που άρπαξε από την αγκαλιά μου. Μήπως είναι θύμα ενός αποπλανητή; Αχ! Οποιος και να είναι, εύχομαι τον θάνατό του.</p>
<p>D'un séducteur peut-être elle est victime? Ah! quel qu'il soit, je jure son trépas!</p>	<p>Μήπως είναι θύμα ενός αποπλανητή; Αχ! Οποιος και να είναι, εύχομαι τον θάνατό του.</p>
<p>Amour sacré de la patrie...</p>	<p>Ιερή αγάπη της Πατρίδας...</p>

Πίνακας 2.1. Το γαλλόγλωσσο κείμενο του ντουέτου «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* και η ελληνόγλωσση μετάφρασή του.⁴²

Ο πατριωτικός και επαναστατικός χαρακτήρας του κειμένου υποστηρίζεται από μια μουσική, οι δομικές παράμετροι της οποίας ευθυγραμμίζονται με τον χαρακτήρα αυτόν. Το εμβληματικό ύφος του ντουέτου αποδίδεται μέσα από την εμφορική χρήση παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων στις μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών (Παράδειγμα 2.1), τα οποία μπορούν να ερμηνευθούν και ως ευθεία αναφορά στη *Μασσαλιώτιδα*. Εμφορική είναι και η χρήση των μεγάλων αξιών, που αποσκοπούν στην ανάδειξη συγκεκριμένων λέξεων ή φράσεων του κειμένου (Παράδειγμα 2.2). Από την άλλη μεριά, το γρήγορο tempo και η έντονη ρυθμική δραστηριότητα της

⁴² Η μετάφραση στα ελληνικά είναι δική μου.

μουσικής, που προηγείται του ντουέτου, ενθαρρύνει μια παθιασμένη και ενθουσιώδη αίσθηση κατεπείγοντος που ενισχύει την επαναστατική διάθεση ενός πιστικού αιτήματος που απαιτεί άμεση ικανοποίηση. Η διάθεση αυτή ενισχύεται και στο καθυπό ντουέτο από τη συστηματική χρήση χάλκινων πνευστών, το ηχώχρωμα των οποίων είναι στένα συνδεδεμένο με παρελάσεις στρατιωτικών μπαντών. Εξάλλου, η τονικότητα της Ρε μείζονας, στην οποία είναι γραμμένο το ντουέτο, επιτρέπει την εύκολη χρήση των χάλκινων οργάνων και την ανάδειξη του ηχοχρώματός τους, ενισχύοντας έτσι το εμβατηριακό ύφος, στο οποίο φαίνεται να αποσκοπεί ο συνθέτης.

Παράδειγμα 2.1. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (πρώτα δέκα μέτρα).⁴³

Παράδειγμα 2.2. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 28-30).

⁴³ Όλα τα παραδείγματα αυτού του κεφαλαίου αντλήθηκαν από: Daniel Auber, *Die Stumme von Potrici (La Muette de Potrici)*, piano reduction by Carl Zulehner, (Leipzig: Heinrich Albert Probst, 1837). Διαθέσιμο στο: [https://imslp.org/wiki/La_muette_de_Potrici_\(Auber%2C_Daniel_Fran%3%A7ois_Esprit\)](https://imslp.org/wiki/La_muette_de_Potrici_(Auber%2C_Daniel_Fran%3%A7ois_Esprit)).

Το ντουέτο χωρίζεται σε επτά επιμέρους ενότητες, η κατάληξη καθεμίας από τις οποίες αρθρώνεται με ένα τέλειο πτωτικό φαινόμενο. Η κάθε ενότητα παρουσιάζει διαφοροποιήσεις ως προς το μελωδικό υλικό, την υφή και την ενορχήστρωση. Στην Α ενότητα (μέτρα 1-48), η έντονη ρυθμική δραστηριότητα που παρατηρείται στα έγχορδα, δημιουργεί, όπως προαναφέρθηκε, την αίσθηση του κατεπείγοντος, διέποντας το μεγαλύτερο μέρος της, ενισχυόμενη από τη μεγάλη δυναμική της ορχήστρας σε *ff*. Η είσοδος των πνευστών γίνεται σταδιακά, ξεκινώντας από το μέτρο 20, επιτυγχάνοντας την πλήρη συμμετοχή τους στα μέτρα 46-48, όπου ολοκληρώνεται η πρώτη ενότητα. Επιπλέον, ο συνδυασμός των μεγάλων παρεστιγμένων αξιών, που ακολουθούνται και συμπληρώνονται από τις αξίες ογδών και δεκάτων έκτων, συνιστούν το δομικό ρυθμομελωδικό μοτίβο της ενότητας, μέσα από το οποίο αρχίζει να διαφαίνεται και να εξελίσσεται το χαρακτηριστικό μοτιβικό υλικό, που διέπει ολόκληρο το έργο, παίρνοντας την τελική του μορφή στα μέτρα 48-49 (Παράδειγμα 2.3). Επιπροσθέτως, στο ορχηστρικό μέρος παρατηρείται στα μέτρα 36-39 ένα είδος προετοιμασίας της επικείμενης ομοφωνικής και ομορρυθμικής υφής της επόμενης ενότητας (Παράδειγμα 2.4). Τέλος, η ενότητα ξεκινά με μια μορφή ερώτησης-απάντησης στις μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών, ενισχύοντας το νοηματικό περιεχόμενο του λιμπρέττο. Με τον τρόπο αυτό, λαμβάνοντας υπόψη και το κείμενο, επιτυγχάνεται η καλύτερη δυνατή απόδοση της συναισθηματικής κατάστασης των δύο χαρακτήρων, της διερώτησης και της ανάγκης επιβεβαίωσης από τον έτερο σύντροφο για την πίστη, την αφοσίωση και την ενότητα στον αγώνα.



Παράδειγμα 2.3. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 48-49).



Παράδειγμα 2.4. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (36-39).

Η ενότητα Β (μέτρα 48-84) ξεκινά με το ολοκληρωμένο, πλέον, ρυθμικό μοτίβο, το οποίο σε συνδυασμό με το μελωδικό υλικό συνιστά το μοτιβικό υλικό της ενότητας αυτής. Εδώ, εμφανίζεται το κείμενο με το μεγαλύτερο κοινωνικοπολιτικό ενδιαφέρον, το οποίο τονίζεται εμφατικά από τις συνεχείς επανεμφάνισεις, τόσο δοσμένο ταυτόχρονα και από τους δύο τραγουδιστές (Παράδειγμα 2.5), όσο και με τη μορφή επανάληψης των λόγων του ενός από τον άλλον (Παράδειγμα 2.6). Στην αρχή της ενότητας, οι μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών κινούνται σε παράλληλες έκτες, υποδηλώνοντας, έτσι, μια σύμπνοια, μια παράλληλη κατεύθυνση σκέψεων, προθέσεων και συναισθημάτων (Παράδειγμα 2.5). Επιπλέον, ο ρόλος και η υφή της ορχήστρας αλλάζει: γίνεται συνοδευτική, κινούμενη ομορρυθμικά και ομοφωνικά (Παράδειγμα 2.5), αφήνοντας χώρο στον ακροατή να επικεντρώσει την προσοχή του στη μελωδική γραμμή των τραγουδιστών και στο κείμενο.

Παράδειγμα 2.5.α. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 48-56).

Land, Ha, bi-sen soll des Frevlers Illit, sie sprengen sie, der Knechtschaft Bande, die Ketten
 rie, il ne de- vra se li-ber-té, a-mour sa-cré de la pa-tri-e, rends nous l'a-
 bricht des Volkes Wath, die Frevler that in Heimath-Lande, Ha bi-sen soll des Frevlers
 dace et la fier-té; à mon pays je dois la ri-e, il ne de- vra se li-ber

Παράδειγμα 2.5.β. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 68-76).

Illit. Je voir sprengen sie, der Knecht - schaft Bande, die Ket - ten bricht des Vol - kes Wath, sie sprengen
 té, a - mour sa - cré de la pa - tri - e, rends nous l'a - dace et la fier - té; à mon pay - is je dois la
 wir spren - - gen sie, der Knecht - - schaft Bande die Ket - ten bricht des Vol - kes Wath, die Greuel - that im Heimath -
 rends nous l'a - dace et la fier - té; à mon pay - is je dois la
 sie, der Knecht - schaft Bande, die Ket - ten bricht des Vol - kes Wath, die Greuel - that im Heimath -
 cré de la pa - trie, rends nous l'a - dace et la fier - té; à mon pay - is je dois la

Παράδειγμα 2.6.α. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 56-65).

Παράδειγμα 2.6.β. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 76-84).

Η ενότητα Γ (μέτρα 84-99) εμφανίζει τις μικρότερες ομοιότητες ως προς το μελωδικό υλικό, διατηρώντας μόνο μερικά ρυθμικά στοιχεία (μοτίβικό σχήμα παρεστιγμένων) κινούμενη χρησιμοποιώντας, κυρίως, αξίες τετάρτων (Παράδειγμα 2.7). Στο μεγαλύτερο μέρος της ενότητας, οι μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών εξακολουθούν να κινούνται σε παράλληλες έκτες, όπως στο μέτρο 92 (Παράδειγμα 2.8), υποδεικνύοντας τη συνέχεια της σύμπνοιας των χαρακτήρων, ενώ η ορχήστρα εξακολουθεί να διατηρεί τον ίδιο ρόλο, αρχίζοντας, ωστόσο, να προετοιμάζει σταδιακά την επικείμενη αλλαγή υφής, με μια πιο πυκνή και πιο έντονη ρυθμικά υφή (Παράδειγμα 2.8).

Παράδειγμα 2.7. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 85-89).

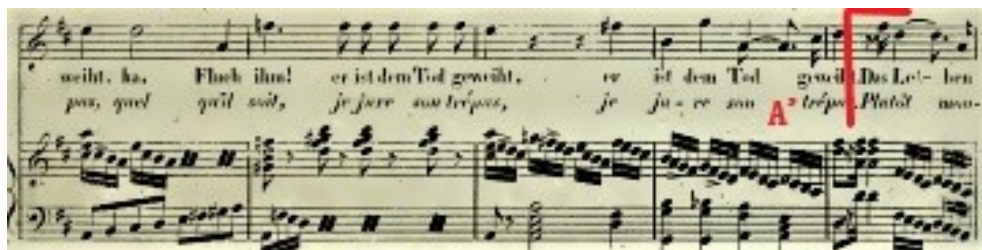


Παράδειγμα 2.8. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 92-95): κίνηση μελωδικών γραμμών των φωνών σε διαστήματα έκτης (κόκκινο πλαίσιο) και σταδιακή αλλαγή της υφής της ορχήστρας (κίτρινο πλαίσιο).

Η επόμενη ενότητα (Δ [μέτρα 100-115]) διακρίνεται από ακόμη μεγαλύτερες αξίες (μισών και τετάρτων) και από τη μορφή διαλόγου στο μέρος των τραγουδιστών (Παράδειγμα 2.9), καθώς στο σημείο αυτό συνδιαλέγονται και αναρωτιούνται, ποιος μπορεί να αποπλάνησε την Fenella. Ίσως η ενότητα αυτή να λειτουργεί σαν μια ανάσα, ένα ήρεμο διάλειμμα, πριν την επανάληψη των τριών κύριων μερών του ντουέτου και ανάμεσα στη ρυθμική ένταση που χαρακτηρίζει την επόμενη ενότητα και τις προηγούμενες. Η ορχήστρα εξακολουθεί να έχει συνοδευτικό χαρακτήρα μέχρι περίπου το τέλος της ενότητας, όπου σταδιακά επανέρχεται η έντονη ρυθμική δραστηριότητα, η οποία αποκαθίσταται πλήρως με την έναρξη της επόμενης ενότητας (Α') (Παράδειγμα 2.10).



Παράδειγμα 2.9. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 100-105).



Παράδειγμα 2.10. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρο 115).

Η επόμενη ενότητα έχει οριστεί ως Α' (μέτρα 115-130), καθώς παρουσιάζει κάποιες διαφοροποιήσεις από την ενότητα Α. Μια από αυτές είναι η έκτασή της: αποτελείται μόλις από 15 μέτρα, τα οποία είναι κοινά με τα πρώτα 15 μέτρα του Α, χωρίς τα πρώτα 4 μέτρα της εισόδου της ορχήστρας. Υπάρχει, επίσης, μια σημαντική διαφοροποίηση ως προς τις εισόδους των τραγουδιστών. Στην Α ενότητα, σε όλο αυτό το μέρος, ο Masaniello τραγουδούσε μόνος του (Παράδειγμα 2.11), ενώ τώρα εισέρχεται σε αυτό το σημείο και ο Pietro, τονίζοντας εμφατικά το κείμενο, καθώς και την ταύτιση των σκέψεων και των συναισθημάτων τους, της ένωσης και της αδελφικότητας (Παράδειγμα 2.12).

Παράδειγμα 2.11. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρο 5).

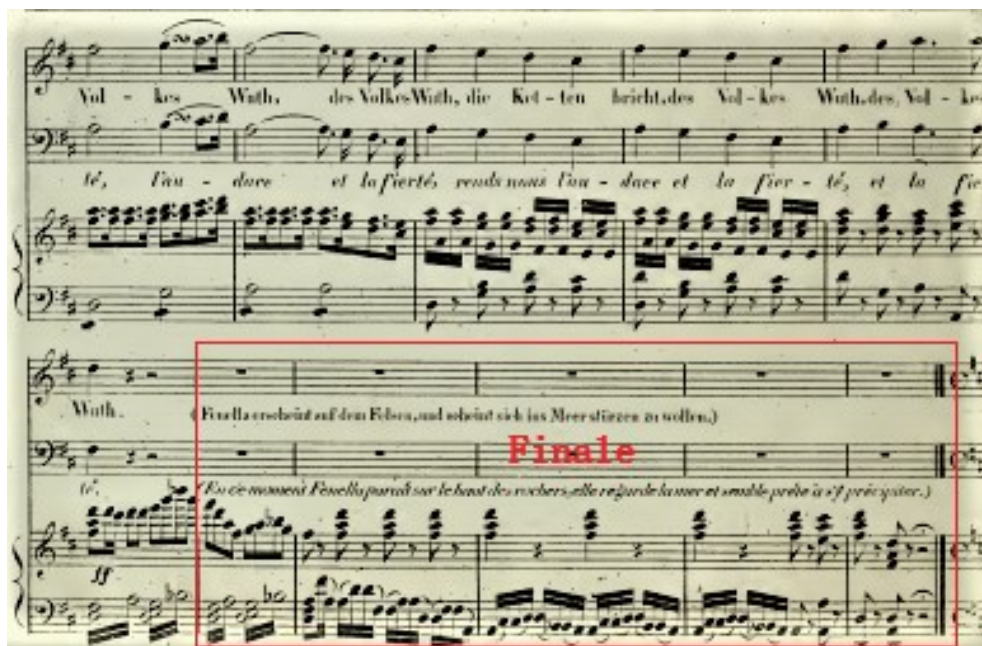
Παράδειγμα 2.12. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 115-120).

Στην ενότητα Β' (μέτρα 130-166), η διαφοροποίηση έγκειται στην αλλαγή της τονικότητας, από τη Ρε μείζονα στη Φα# ελάσσονα και στην «ανταλλαγή» των μελωδικών γραμμών, στα μέτρα 138-146 (Παράδειγμα 2.13), καθώς επίσης και σε κάποιες μικρές διανθίσεις των μερών αυτών.



Παράδειγμα 2.13. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Portici* (μέτρα 156-165).

Η τελευταία ενότητα (Γ' [μέτρα 166-186]) διαφοροποιείται, επίσης, από την πρώτη της εμφάνιση ως προς την τονικότητα και ως προς τη διαστηματική σχέση των μελωδικών γραμμών, που από τις έκτες συστέλλονται στις τρίτες στα πρώτα μέτρα, ενώ στη συνέχεια η διαστηματική τους απόσταση επανέρχεται στην αρχική σχέση διαστημάτων έκτης. Συμπληρωματικά, όπως είναι εύλογο, προστέθηκαν στο μέρος αυτό τα 5 τελευταία μέτρα του finale (Παράδειγμα 2.14).



Παράδειγμα 2.14. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber *La Muette de Potrici* (μέτρα 176-186).

Αναφορικά με τη δομική παράμετρο της υφής, η σαφής ομορρυθμία των δύο αντρικών φωνών στην έναρξη του ντουέτου μπορεί εύκολα να ερμηνευθεί σε σχέση με το επαναστατικό αίτημα για ομοψυχία και αδελφότητα (*fraternité*), αξίες που συνδέθηκαν με τα πολιτικά ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης και αποτέλεσαν, έκτοτε, θεμελιώδεις προσδιοριστικές παραμέτρους για την Γαλλική εθνική ταυτότητα. Παρόμοια ομορρυθμική σχέση παρατηρείται και ανάμεσα στην ορχήστρα (κυρίως στα έγχορδα) και στις φωνές, ειδικά μετά την πρώτη εμφάνιση του στίχου «Amour sacré de la patrie», ενώ τα πνευστά έρχονται να ενισχύσουν το αρμονικό υπόβαθρο της τονικότητας της Ρε μείζονας με την εκτέλεση μιας δεύτερης «συνοδευτικής» μελωδικής γραμμής και να εμπλουτίσουν το μελωδικό υλικό της (Παράδειγμα 2.15). Υπογραμμίζεται, με αυτόν τον τρόπο, η ευθυγράμμιση των σκέψεων και των συναισθημάτων των δύο χαρακτήρων, προσφέροντας ένα μουσικό ανάλογο των επαναστατικών αισθημάτων σύμπνοιας και αδελφοσύνης.

Παράδειγμα 2.15. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber, *La Muette de Potrici* (μέτρα 48-55).

Επιπλέον, το καθολικά διατονικό αρμονικό υπόβαθρο του ντουέτου μπορεί να ερμηνευθεί ως απήχηση της αποφασιστικότητας των δύο χαρακτήρων: η παντελής απουσία χρωματικότητας δεν αφήνει κανένα περιθώριο τονικής αμφισημίας, απηχώντας την απουσία αμφιβολίας για την πρωτοβουλία που πρόκειται να αναλάβουν. Επιπροσθέτως, σε αρκετά σημεία του έργου παρατηρείται εμφαντική επανάληψη ορισμένων φράσεων, δημιουργώντας στον ακροατή μια αίσθηση επιμονής και αντοχής εκ μέρους των δύο συναγωνιστών, και υπογραμμίζοντας τις προθέσεις τους απέναντι στον δύσκολο αγώνα της απελευθέρωσης. Η αίσθηση αυτή είναι ιδιαίτερα έντονη κοντά στα σημεία πτωτικών φράσεων. (Παράδειγμα 2.16) Πρόκειται για μια νηφάλια απόφαση, η οποία δεν λαμβάνεται επιπόλαια εν θερμώ,

όπως εξάλλου καταμαρτυρούν τα χαμηλά επίπεδα δυναμικής και ο μέτριος αγωγικός χαρακτήρας της συνωμοτικής έναρξης του ντουέτου.

Παράδειγμα 2.16. Απόσπασμα από το ντουέτο «Amour sacré de la patrie» από την όπερα του Daniel Auber, *La Muette de Portici* (μέτρα 90-99).

2.5 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΠΗΧΗΣΗ

Η επιτυχία της *La Muette de Portici* τεκμαίρεται από το γεγονός ότι, σχεδόν αμέσως μετά την πρεμιέρα, άρχισε να παίζεται σε όλα τα θέατρα του Παρισιού, είτε αυτούσια, είτε σε διασκευασμένη μορφή. Επίσης, παρόμοια έργα άρχισαν σύντομα να περιλαμβάνονται στο ρεπερτόριο των Παρισινών θεάτρων.⁴⁴ Η πολύ μεγάλη επιτυχία της όπερας αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι μεμονωμένα μουσικά αποσπάσματά της (μεταξύ αυτών και το παραπάνω ντουέτο) άρχισαν να παίζονται ως μουσική του δρόμου ή σε ιδιωτικές συναθροίσεις στα σπίτια των παριζιάνων αστών.⁴⁵ Η σημασία της, όμως, δεν έγκειται μόνο στη δημοτικότητά της, αλλά και στον τρόπο πρόσληψής της από το κοινό και στη μετέπειτα επιρροή της στα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της περιόδου. Πιο συγκεκριμένα, το κοινό, παρά τις πρωταρχικές προσδοκίες των κυβερνώντων, ταυτίστηκε με τους πολύ ισχυρά σκιαγραφημένους χαρακτήρες των χωρικών, των οποίων η οπτική και η τοποθέτηση επί σκηνής τους προέβαλε ως μια

⁴⁴Hibberd, «La Muette and her context», 150.

⁴⁵Taruskin, *Oxford History*, 237.

δραστήρια ομάδα, σίγουρη για τον εαυτό της και εις θέσιν να εμπνεύσει φόβο και τρόμο στις αρχές. Η προσέγγιση αυτή, τους απεικόνιζε ως μεγαλειώδεις και ηρωικούς χαρακτήρες, με αίσθηση της υπερηφάνειας και της αξιοπρέπειας, χαρακτηριστικά ικανά να τους οδηγήσουν στην τελική σύγκρουση με τον στρατό των ηγεμόνων.⁴⁶ Η απεικόνιση αυτή των επαναστατών ήταν αρκετή ώστε να μετατρέψει την όπερα σε συνεργό της επανάστασης του 1830, την λεγόμενη Ιουλιανή Επανάσταση.⁴⁷ Ο ίδιος ο Wagner, παρακολουθώντας μια παράστασή της στο Παρίσι, έγραψε, στο έργο του *Reminiscences of Auber* (1871),⁴⁸ ότι η όπερα έφερε στο προσκήνιο την Επανάσταση και έγινε αντιληπτή ως προφανής πρόδρομος της Ιουλιανής Επανάστασης, γεγονός σπάνιο για ένα καλλιτεχνικό προϊόν, να συνδέεται τόσο στενά με τέτοιας παγκόσμιας κλίμακας γεγονότα.⁴⁹

Επιπλέον, η φήμη του έργου σύντομα άρχισε να εξαπλώνεται και εκτός των ορίων της Γαλλίας, με πλέον χαρακτηριστική την περίπτωση του Βελγίου, όπου η πρεμιέρα της συνδέθηκε με την έναρξη της εξέγερσης που θα οδηγούσε τελικά στην απελευθέρωσή του.⁵⁰ Η πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στις Κάτω Χώρες, και ιδίως στην περιοχή του Βελγίου, ήταν πολύ πιο κοντά στην πλασματική πολιτική κατάσταση της όπερας από ότι η πολιτική κατάσταση στη Γαλλία. Όπως οι Ναπολιτάνοι του Masaniello, έτσι και οι Βέλγοι ζούσαν ύπο την κατοχή ξένων, Ολλανδών κατακτητών από το 1815, όταν το Κογκρέσο της Βιέννης παραχώρησε τη Βέλγικη επαρχία στο Ηνωμένο Βασίλειο της Ολλανδίας, που ήταν στην πραγματικότητα ένα Αυστριακό προτεκτοράτο. Η Ιουλιανή Επανάσταση στη Γαλλία εμπύχωσε και ενθάρρυνε τους Βέλγους πατριώτες στον αγώνα τους για την ανεξαρτησία. Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφερθεί ότι, κατά την περίοδο της Ιουλιανής Επανάστασης στη Γαλλία, η συγκεκριμένη όπερα είχε απαγορευθεί προσωρινά. Όμως, επετράπη με την πρόφαση του εορτασμού των γενεθλίων του βασιλιά Γουλιέλμου του Α' της Οράγγης και της δέκατης-πέμπτης επετείου του στο θρόνο.⁵¹ Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 25 Αυγούστου του 1830 στο θέατρο

⁴⁶ Fulcher, *French Grand Opéra*, 50.

⁴⁷ Taruskin, *Oxford History*, 237.

⁴⁸ Richard Wagner, *Richard Wagner's Prose Works: Actors and Singers*, τόμος Ε', ανατύπωση από την έκδοση του Λονδίνου, του 1896, μτφρ. William Ashton Ellis, επιμ. Routledge και Kegan Paul Ltd, (New York: Broude Brothers, 1866), 53.

⁴⁹ Hibberd, «La Muette and her context», 149.

⁵⁰ Hibberd, «La Muette and her context», 148.

⁵¹ Sonia Slatin, «Opera and Revolution: La Muette de Portici and the Belgian Revolution of 1830» *Journal of Musicological Research* 3, αρ.1-2 (2008): 47. Προσπελάστηκε στις 5 Φεβρουαρίου 2021, <https://doi.org/10.1080/01411897908574506>.

de la Monnaie στις Βρυξέλλες. Η όπερα, όπως ήταν αναμενόμενο, παίχτηκε «ψαλιδισμένη», καθώς οι αρχές είχαν φροντίσει να «κόψουν» όλες τις ακατάλληλες και βίαιες σκηνές, όμως το ντουέτο «*Amour sacré de la patrie*» παρέμεινε. Η δημοτικότητα του ντουέτου ήταν τόσο μεγάλη, ώστε, μέχρι το τέλος του, το κοινό είχε σηκωθεί όρθιο και τραγουδούσε μαζί με τους εκτελεστές. Κατά την επικρατούσα άποψη των ερευνητών, το ντουέτο ήταν το σημείο της παράστασης που πυροδότησε την έναρξη της εξέγερσης:⁵² ο αργηγός της αστυνομίας έστειλε έναν ανιχνευτή έξω από το θέατρο για να εκτιμήσει την κατάσταση του όχλου που είχε συγκεντρωθεί στην πλατεία του θεάτρου. Εκείνος, επιστρέφοντας, του είπε ότι ο ίδιος πρόκειται να δολοφονηθεί στο θεωρείο του στο τέλος της παράστασης. Μέχρι το τέλος της τέταρτης πράξης, οι περισσότεροι ακροατές είχαν φύγει από το θέατρο και είχαν ενωθεί με το πλήθος των στασιατών που είχαν συγκεντρωθεί έξω από αυτό. Κατέλαβαν τα γραφεία της μεγαλύτερης και σημαντικότερης εφημερίδας των Βρυξελλών, το δικαστήριο της πόλης και το ξενοδοχείο Hôtel de Ville, τη βάση της Κυβέρνησης. Η στιγμή της σύγκρουσης επήλθε λίγο αργότερα, με την έφοδο του δημοτικού στρατού και τον διαμοιρασμό όπλων στους στασιαστές. Μέσα στις επόμενες ημέρες, η εξέγερση εξαπλώθηκε και σε άλλες πόλεις. Ανίκανες να περιορίσουν τα πλήθη, οι ολλανδικές δυνάμεις αποσύρθηκαν. Η έκβαση της επανάστασης είχε ως αποτέλεσμα την εκλογή του πρίγκιπα Λεοπόλδου ως βασιλιά των Βέλγων.⁵³

Η συμβολοποίηση της όπερας του Auber ως μοχλού πολιτικών εξελίξεων, λειτούργησε καταλυτικά για το πέρασμα του γενικευμένου επαναστατικού πνεύματος από το συναίσθημα στην έμπρακτη δήλωσή του.⁵⁴ Επιπλέον, σηματοδότησε την αναγνώριση της δυναμικής της όπερας εν γένει ως ένα μουσικοθεατρικό είδος ικανό να αναλάβει ενεργό ρόλο στις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις και να λειτουργήσει ως όργανο εθνικής πολιτικής στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται από το ότι η κυβερνητική ανάμειξη στα θεατρικά πράγματα παρέμεινε ισχυρή και αποφασιστική ακόμη και μετά το πέρας της Ιουλιανής Επανάστασης.⁵⁵ Σε κάθε περίπτωση, η συγκεκριμενοποίηση του κοινωνικοπολιτικού ρόλου της όπερας με μονήρη και απόλυτο τρόπο θα αποτελούσε μια γενικευμένη απλούστευση που θα

⁵² Sonia Slatin, «Opera and Revolution», 53-54.

⁵³ Οι πληροφορίες της παραγράφου σχετικά με την επανάσταση του Βελγίου αντλήθηκαν από: Taruskin, *Oxford History*, 237.

⁵⁴ Fulcher, *French Grand Opéra*, 11.

⁵⁵ Taruskin, *Oxford History*, 232.

αγνοούσε τη δυνατότητα των έργων τέχνης να μπορούν να προσλαμβάνονται και να χρησιμοποιούνται διαφορετικά και απρόβλεπτα σε σχέση με αυτό που ενδεχομένως αναμένεται (αυτό, επί παραδείγματι, αποδεικνύει η αδυναμία των ιθυνόντων της Γαλλικής λογοκρισίας να προβλέψουν τον επαναστατικό τρόπο πρόσληψης της όπερας του Auber). Εξάλλου, αυτό είναι που καθιστά την τέχνη ένα πολύτιμο και εν δυνάμει ανατρεπτικό πολιτικό εργαλείο, το οποίο μπορεί όχι μόνο να αντικατοπτρίζει, αλλά και να συνδιαμορφώσει την ιστορία των εθνών.⁵⁶ Υπό την οπτική της δυνατότητας της τέχνης να έχει απρόβλεπτο ή/και μεταβαλλόμενο κοινωνικοπολιτικό αντίκτυπο, ο Michels επισημαίνει ότι «τα ιδανικά της ελευθερίας και της δικαιοσύνης, που διακηρύσσονταν, ανταποκρίνονταν στις νέες ελπίδες, ενώ, όταν η παλινόρθωση και η ανάλγητη αστική οικονομική πολιτική έφεραν τη διάψευση, η όπερα και η οπερέττα πρόσφεραν καθησυχαστικές ψευδαισθήσεις».⁵⁷ Με άλλα λόγια, το ίδιο μουσικό είδος που λειτούργησε καταλυτικά για την επαναστατική προαγωγή των αστικών κοινωνικοπολιτικών οραμάτων, στη συνέχεια λειτούργησε κατευναστικά, όταν τα οράματα αυτά σε μεγάλο βαθμό διαψεύστηκαν.

⁵⁶Taruskin, *Oxford History*, 237.

⁵⁷Michels, *Ατλας της μουσικής*, 447.

3. ΓΕΡΜΑΝΙΑ-ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

3.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Όταν ξέσπασε η γαλλική επανάσταση το 1789, η γερμανόφωνη Ευρώπη απείχε περίπου ογδόντα χρόνια από την ενοποίησή της. Καταλάμβανε μια πολύ εκτενή περιοχή, χωρισμένη σε περίπου τριακόσιες διάσπαρτες επικράτειες ποικίλου μεγέθους, οι οποίες συνδέονταν μεταξύ τους με πολύ χαλαρούς δεσμούς. Υπήρχαν ακόμη και μικροσκοπικές επικράτειες, οι οποίες μπορεί να αποτελούνταν από ένα μόνο κάστρο και μερικά χωράφια, και να κυβερνούνταν από ιππότες.⁵⁸ Την ίδια στιγμή, υπήρχαν και μεγαλύτερα και ισχυρότερα κράτη εντός των ορίων του γερμανόφωνου χώρου, όπως η Αυστρία και η Πρωσία.

Το αίτημα για την ενοποίηση της Γερμανίας στοιχειοθετήθηκε πρώτη φορά κατά την περίοδο της Ναπολεόντειας κατοχής, δηλαδή της εποχής από το 1799 έως το 1815, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Ναπολέων είχε κατακτήσει μεγάλο μέρος διαφόρων Ευρωπαϊκών χωρών, μεταξύ των οποίων και των Γερμανικών εδαφών. Το αίτημα αυτό, όπως και το ανάλογο αίτημα για την ενοποίηση της Ιταλίας, ήταν άμεσα συνδεδεμένο με την ιδέα του έθνους και του εθνικού κράτους που αναπτύχθηκε σε όλη την Ευρώπη κατά τον 19^ο αιώνα.⁵⁹

Στην περίπτωση της Γερμανίας, η πρώτη απόπειρα ικανοποίησης του αιτήματος αυτού έγινε το 1815 με την ίδρυση της Γερμανικής Συνομοσπονδίας, μιας χαλαρής ένωσης των γερμανόφωνων κρατών και κρατιδίων, η οποία ήρθε ως αντίβαρο στον Ναπολεόντειο κατακερματισμό των Γερμανικών εδαφών και των διαφόρων φιλελεύθερων και εθνικιστικών θεωριών και του συνεπακόλουθου αιτήματος για πολιτική και εθνική ανεξαρτησία.⁶⁰ Η Γερμανική Συνομοσπονδία αποτελούνταν από τριάντα-εννέα κρατικές οντότητες ποικίλου μεγέθους, μεταξύ των οποίων η Αυστριακή Αυτοκρατορία, το Βασίλειο της Πρωσίας, η Βαυαρία και η Σαξονία (ως κρατίδια), η Φρανκφούρτη και το Αμβούργο (ως ελεύθερες πόλεις). Το 1834, με

⁵⁸ John Warrack, *German Opera from the Beginnings to Wagner* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 164.

⁵⁹ Eric Hobsbawm, *Η εποχή του κεφαλαίου, 1848-1875*, γ' ανατύπωση, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, (Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003), 70-71.

⁶⁰ Hobsbawm, *Η εποχή του κεφαλαίου*, 71.

πρωτοβουλία της Πρωσίας, ακολούθησε η τελωνειακή ένωση, η οποία ενοποίησε οικονομικά ένα μεγάλο τμήμα του γερμανόφωνου Ευρωπαϊκού χώρου, δημιουργώντας, έτσι, μια ισχυρή οικονομική βάση για τη θεμελίωση και της κρατικής του ενοποίησης.

Η επισφράγιση, όμως, της πορείας της Γερμανίας προς την ενοποίηση ήρθε στις αρχές του 1871, με την ανακήρυξη του βασιλιά της Πρωσίας ως αυτοκράτορα της Γερμανικής Αυτοκρατορίας.⁶¹

3.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΕΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, δύο ήταν τα κέντρα άνθισης της μουσικής στη Δυτική Ευρώπη: η Βιέννη και το Παρίσι. Παρόλα αυτά, υπήρχαν και άλλες περιοχές στις οποίες υπήρχε μουσική άνθιση, όπως κάποιες Γερμανικές πόλεις, οι οποίες εμφάνιζαν μεταξύ τους μεγάλες πολιτισμικές διαφορές και η καθεμιά τους διατηρούσε τον δικό της ξεχωριστό χαρακτήρα. Μερικά παραδείγματα τέτοιων πόλεων αποτελούσαν το Βερολίνο, η Δρέσδη, το Μόναχο, η Λειψία, η Βαϊμάρη, η Φρανκφούρτη και το Αμβούργο. Σε αυτές τις πόλεις έμελε να δραστηριοποιηθούν πολλοί σημαντικοί συνθέτες μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπως ο Brahms, ο Liszt, ο Wagner, ο Busoni, ο Bruch, ο Strauss, ο Mahler και ο Schoenberg.

Ωστόσο, παρά την άνθιση που σημειώνεται στις περιοχές αυτές ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, μέσα στο πλαίσιο ενός φιλελεύθερου και εθνικιστικού κλίματος, το καθεστώς των «πατρώνων» εξακολουθούσε να υπάρχει και να καθορίζει το επαγγελματικό πλαίσιο των συνθετών που δραστηριοποιούνταν εκεί. Σταδιακά, όμως, μετά τη Γαλλική Επανάσταση και τους Ναπολεόντειους πολέμους (1789-1914) άρχισε να μεταβάλλεται, καθώς τα μέχρι τότε ιδρύματα των αυτοκρατοκρατικών και αριστοκρατικών αυλών άρχισαν να αναδιομορφώνονται από ιδιωτικά σε δημόσια, με τις βασιλικές οικογένειες και τους ευγενείς να λειτουργούν πλέον ως προωθητές των δράσεων του ιδρύματος και όχι ως χορηγοί, εξαιτίας της αδυναμίας τους να διατηρούν τα κτίρια των οπερών, τις ορχήστρες και τους συνθέτες της αυλής τους.⁶²

⁶¹ Hobsbawm, *Η εποχή του κεφαλαίου*, 70-71.

⁶² Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη*, 72.

Από πολύ νωρίς τον 19^ο αιώνα, η μουσική και οι θεσμοί που τη διαχειρίζονταν στρατεύθηκαν στην υπηρεσία της ιδέας του Γερμανικού έθνους. Στη Βόρεια Γερμανία, ειδικότερα, το φαινόμενο αυτό ήταν ιδιαίτερος έντονο: στα μουσικά φεστιβάλ που οργανώνονταν εκεί, όπως το φεστιβάλ του Ρήνου, εκτελούνταν σχεδόν αποκλειστικά γερμανικό ρεπερτόριο, οι εφημερίδες και τα νέα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα (ειδικά της Κολωνίας και της Φρανκφούρτης), διακήρυτταν τη Γερμανία ως την «πατρίδα» της μουσικής.⁶³

Την ίδια στιγμή, αντίβαρο στον γεωπολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό-πολιτισμικό κατακερματισμό της Γερμανόφωνης Ευρώπης, προσέφερε η διανοητική και δημιουργική ενέργεια των Γερμανών ρομαντικών φιλοσόφων, κριτικών και συγγραφέων, οι οποίοι εμπνεύστηκαν από τα έργα προγενέστερων διανοούμενων (π.χ. Kant, Lessing, Moses, Mendelssohn, Goethe, Schiller, Wieland, Klopstock), το έργο των οποίων συνέβαλε στην ενδυνάμωση της κοινής γλώσσας και στην καλλιέργεια ενός κοινού ενθουσιασμού για νέες ιδέες και ιδανικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι περισσότερες πόλεις -ανεξαρτήτως μεγέθους- διατηρούσαν βιβλιοθήκες και προωθούσαν συναντήσεις για την ανταλλαγή των κοινών αυτών απόψεων και ιδεών.⁶⁴

Αναφορικά με το μουσικοδραματικό είδος της όπερας, κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και την πρώτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα παρατηρείται αφθονία παραγωγής οπερών στα Γερμανικά εδάφη. Συγκεκριμένα, ο αριθμός των οπερών που γράφονταν και παίζονταν σε Γερμανικές αίθουσες συνέχισε να αυξάνεται σταθερά έως τα μέσα του αιώνα, καθώς όλο και περισσότεροι νέοι συνθέτες άρχισαν να δραστηριοποιούνται, ακόμα και αν γίνονταν εφήμερα γνωστοί μόνο για ένα έργο (π.χ. Otto Nicolai, Franz Paul Lachner, August Joseph Norbert Burgmüller, Friedrich von Flotow). Η άνθιση αυτή της όπερας στις Γερμανόφωνες χώρες συνέπεσε με την άνθιση των ρομαντικών ιδεών, όπως ο ρόλος του ατόμου στην κοινωνία, η ελευθερία, η ανεξαρτησία και η ισοτιμία, ο διαχωρισμός του συναισθήματος από τη λογική, η κοινωνική ανάπτυξη μέσω της εκπαίδευσης με βασικό προαγωγό την τέχνη και η έμφαση στην αίσθηση της συλλογικότητας μέσα σε μια κοινότητα. Οι ιδέες αυτές προωθήθηκαν μέσα από τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τη φιλοσοφία, την πολιτική σκέψη, τη μουσική, ακόμη και την επιστήμη. Ωστόσο, οι ιδέες αυτές άργησαν να

⁶³ Taruskin, *Oxford History*, 419.

⁶⁴ Warrack, *German Opera*, 164.

διεισδύσουν στην όπερα, καθώς μόνο σποραδικά βρίσκει κανείς στις όπερες αυτής της περιόδου μερικές τυχαίες προσαρμογές του ιδεολογικού αυτού υποβάθρου, με τη μορφή συνθετικών συμβάσεων που είχαν συναφθεί στη μουσική γραφή της εποχής.⁶⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι κανένας από τους συνθέτες όπερας αυτής της περιόδου δεν επηρέασε ιδιαίτερος την γενιά των Ρομαντικών συνθετών που θα ακολουθούσε μετά το 1810.

Το μουσικοδραματικό είδος της όπερας άρχισε να θεωρείται ιδανικό όχημα για την προώθηση των ρομαντικών ιδεών μετά την πρώτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, όταν η επιθυμία των Γερμανών συνθετών για καινοτομία και πρωτοπορία οδήγησε στη διεύρυνση της έκτασης των ικανοτήτων και της δημιουργικής τους φαντασίας, χωρίς την οποία η ωριμότητα της Γερμανικής όπερας θα καθυστερούσε ακόμη περισσότερο.⁶⁶ Το νέο ενδιαφέρον των Γερμανών συνθετών για το συγκεκριμένο μουσικοδραματικό είδος σε συνδυασμό με τις ιδιαίτερα ασταθείς κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, τους αλληπάλληλους πολέμους και τις εξεγέρσεις, την ανάπτυξη της τεχνολογίας και της επιστήμης, καθώς επίσης και τις σημαντικές εξελίξεις στον χώρο της φιλοσοφίας, έθεσε τα θεμέλια για την ωρίμανση και διάδοση του ρομαντισμού στον χώρο της όπερας.⁶⁷ Ο πλέον αντιπροσωπευτικός συνθέτης σε σχέση με τη νέα αυτή θεώρηση της Γερμανικής όπερας ήταν ο Richard Wagner, ο οποίος έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην αισθητικοποίηση των ρομαντικών ιδεών στη μουσική και ειδικά στην όπερα.⁶⁸

3.3 RICHARD WAGNER: *LOHENGRIN*

Ο Wilhelm Richard Wagner γεννήθηκε στη Λειψία το 1813 και πέθανε στη Βενετία το 1883. Ήταν Γερμανός συνθέτης, αρχιμουσικός, ποιητής και συγγραφέας. Σε ηλικία έντεκα ετών εκδήλωσε το ποιητικό του ταλέντο, αλλά και την προτίμησή του για το μελόδραμα. Οι σπουδές του ξεκίνησαν στο Πανεπιστήμιο της Λειψίας το 1830 πάνω στον τομέα της φιλολογίας και της αισθητικής. Ωστόσο, η μουσική ήταν εκείνη που τον γοήτευσε περισσότερο από κάθε άλλο αντικείμενο.⁶⁹ Ξεκίνησε να γράφει όπερες το 1832, ενώ το 1834 έγινε διευθυντής ορχήστρας σε θέατρο του

⁶⁵ Warrack, *German Opera*, 226 και 240.

⁶⁶ Warrack, *German Opera*, 265.

⁶⁷ Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 62.

⁶⁸ Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 183 και 184.

⁶⁹ Mendelsohn, *Ο κόσμος της όπερας*, 341.

Λάουχστετ και αργότερα μουσικός διευθυντής θεάτρου στο Μαγδεμβούργο. Το 1839 πήγε στο Παρίσι και κατέληξε να ζει μέσα στη φτώχεια, αρθρογραφώντας για να κερδίζει τα προς το ζην. Το 1842 επέστρεψε στη Δρέσδη, όπου και παρουσίασε την όπερα *Rienzi*. Η επιτυχία της όπερας αυτής, σε συνδυασμό με την επακόλουθη επιτυχία της όπερας *Der fliegende Holländer*, του εξασφάλισαν μια θέση στην όπερα της βασιλικής Σαξωνικής αυλής. Το 1845 ανέβασε την όπερα *Tannhäuser*, ενώ το 1848, αφού είχε ολοκληρώσει την όπερα *Lohengrin*, ξεκίνησε να σχεδιάζει και να γράφει τον κύκλο οπερών επάνω στους θρύλους των *Νιμπελούγκεν*. Πρόκειται για το πρώτο ηρωικό έπος της γερμανικής λαϊκής παράδοσης, *Το τραγούδι των Νιμπελούγκεν*, σε δύο μέρη. Γράφτηκε περίπου το 1200 στη μεσαιωνική γερμανόφωνη γλώσσα από ανώνυμο συγγραφέα και αναφέρεται σε πρόσωπα και γεγονότα του 5^{ου} και 6^{ου} αιώνα. Αν και μετά το 1500 πέρασε στη λήθη, ξαναβρήκε τη δημοτικότητά του στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα μετά τη μετάφρασή του στη σύγχρονη γερμανική γλώσσα από τον Karl Joseph Simrock το 1827. Ειδικά, στον απόηχο των Ναπολεόντειων πολέμων, θεωρήθηκε ως το κατεξοχήν εθνικό Γερμανικό έπος, ενδυναμώνοντας τα πατριωτικά και εθνικιστικά συναισθήματα και αποτελώντας πηγή έμπνευσης για διάφορους καλλιτέχνες όλων των κλάδων τέχνης.⁷⁰ Ο Wagner συμμετείχε ενεργά στην εξέγερση της Δρέσδης το 1849, η οποία υπάγεται στο ευρύτερο πλαίσιο των επαναστάσεων των εθνικών κινημάτων του 1848-1849 που λάμβαναν χώρα τόσο στα γερμανικά εδάφη, όσο και σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το έναυσμά τους ήταν η αντίδραση προς τη γαλλική κυριαρχία, η οποία ενίσχυσε το αίσθημα της ανάγκης για εθνική ενότητα. Πιο συγκεκριμένα, τα μέλη του Γερμανικού εθνικού κινήματος, μέσα σε αυτά και ο Wagner, επηρεαζόμενοι από το έργο του Γερμανού φιλοσόφου Johann Gottfried Herder, υποστήριζαν ότι κάθε αυθεντικός πολιτισμός πηγάζει από τον απλό λαό και όχι από τις ανώτερες τάξεις και την αριστοκρατία, και ότι κάθε λαός, δηλαδή μια κοινότητα ανθρώπων με κοινή γλώσσα, κοινά έθιμα και κοινό πνεύμα, έχει τον δικό της πολιτισμό, ο οποίος έχει μάλιστα εθνικό χαρακτήρα.⁷¹ Μετά την αποτυχία της εξέγερσης, ο Wagner κατέφυγε στη Βαϊμάρη και τελικά εγκαταστάθηκε στη Ζυρίχη. Εκεί άρχισε να γράφει μια σειρά από δοκίμια, όπως το *Oper und Drama*,⁷² καθώς επίσης και τα πρώτα δύο έργα της

⁷⁰ Οι πληροφορίες σχετικά με το *Τραγούδι των Νιμπελούγκεν* αντλήθηκαν από: Francis G. Gentry, *The Nibelungen Tradition: An Encyclopedia*, (London: Routledge, 2002), 20, 21, 222, 226.

⁷¹ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 184.

⁷² Το έργο «Όπερα και Δράμα» γράφτηκε το 1851 και αναφερόταν στη σχέση αλληλοεξάρτησης της όπερας με τις υπόλοιπες τέχνες, που απαρτίζουν ένα μουσικό δράμα.

τετραλογίας *Der Ring des Nibelungen*, *Das Rheingold* και *Die Valküre*. Το 1855 επισκέφθηκε το Λονδίνο προκειμένου να διευθύνει συναυλίες της Φιλαρμονικής Εταιρείας, ενώ το 1857 ξεκίνησε να γράφει το λιμπρέττο και τη μουσική του *Tristan und Isolde*. Το 1860 επιστρέφει στο Παρίσι για να αναθεωρήσει και να διευθύνει την όπερα *Tannhäuser*, προκειμένου να παιχτεί στην Όπερα του Παρισιού το 1861. Το 1862 του δόθηκε αμνηστία και επέστρεψε στην Γερμανία. Την ίδια χρονιά άρχισε να δουλεύει επάνω στην όπερα *Die Meistersinger von Nürnberg* και το 1864 διέφυγε από τη Βιέννη, όπου είχε μετακομίσει το 1862, λόγω της δημιουργίας μεγάλων χρεών και της αδυναμίας αποπληρωμής τους. Από τη δυστυχία της εξορίας τον έσωσε ο Λουδοβίκος Β΄ βασιλιάς της Βαυαρίας, θερμός θαυμαστής και αργότερα μαικήνας του, όταν τον κάλεσε στο Μόναχο και τακτοποίησε όλα τα χρέη του.⁷³ Η αντίδραση, όμως, από τους συντηρητικούς πολιτικούς κύκλους του Μονάχου εναντίον των έργων του, οδήγησαν τον Wagner να εγκαταλείψει το Μόναχο και να καταφύγει στη Λουκέρνη το 1868. Παρόλα αυτά, τα έργα του συνέχισαν να παίζονται στο Μόναχο ακόμη και μετά τη φυγή του. Το 1871 ο Wagner έπεισε τις δημοτικές αρχές του Μπαϊρόιτ να του παραχωρήσουν έκταση για την ανέγερση θεάτρου, το οποίο είχε σχεδιαστεί ειδικά για το ανέβασμα του *Der Ring des Nibelungen*. Το 1872 ξεκίνησαν οι εργασίες για το νέο θέατρο και ο Wagner άρχισε να περιοδεύει σε ολόκληρη τη Γερμανία προκειμένου να βρει καλλιτέχνες και να συγκεντρώσει τα απαιτούμενα χρήματα για την οικονομική υποστήριξη της παραγωγής. Το 1874 ολοκλήρωσε την όπερα *Götterdämmerung*, το τέταρτο έργο της τετραλογίας *Der Ring des Nibelungen*, η οποία παρουσιάστηκε στο θέατρο του Μπαϊρόιτ τον Αύγουστο του 1876 στα εγκαίνια του θεάτρου. Μετά την τεράστια επιτυχία του έργου, άρχισε να εργάζεται πάνω στην όπερα *Parsifal*, την οποία είχε ξεκινήσει το 1857, αλλά ολοκληρώθηκε και ανέβηκε στο θέατρο του Μπαϊρόιτ μόλις το 1882. Η υγεία του άρχισε να κλωνίζεται ήδη από το 1878 από καρδιακές κρίσεις και στις 13 Φεβρουαρίου του 1883 πέθανε στη Βενετία ύστερα από μια μοιραία καρδιακή προσβολή.⁷⁴

Συνεπώς προς τον πολιτικό του ακτιβισμό, ο Wagner δίνει μια πολιτική χροιά στην αισθητική του ρομαντισμού. Σύμφωνα με τη Σιώψη, ο Wagner «παραθέτει μια αισθητική “πρόταση” ως εναλλακτική λύση για να αναπτυχθεί η κοινωνία προς μια ιδεατή πραγματικότητα... Ο ουτοπισμός της αισθητικής των ρομαντικών

⁷³ Δημητριάδου, *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 97.

⁷⁴ Kennedy, «Ρίχαρντ Βάγκερ» στο *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, 317-319.

αναπτύσσεται σε όλο του το “μεγαλείο” στο έργο του Wagner, ο οποίος δημιουργεί ένα βασικό αίτημα για πνευματική και κοινωνική ιεραρχία». ⁷⁵ Μέσω του ρομαντισμού, αισθητικοποιείται το αίτημα για μια αληθινά δίκαιη και ισόνομη κοινωνία, καθώς και για τον προσδιορισμό του ρόλου του ατόμου μέσα σε αυτήν. Στόχος μιας τέτοιας κοινωνίας είναι η ελευθερία του ατόμου ως πολίτη και ως ανθρώπου. Για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί αυτός ο στόχος πρέπει, μέσα σε ένα δημοκρατικό περιβάλλον, τα άτομα να αναπτύξουν τα δικά τους ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και να διασφαλίσουν την αυτοδιάθεσή τους, πράγμα που επιτυγχάνεται μόνο μέσω της εκπαίδευσης. Πρωταρχικής σημασίας για την εκπαίδευση είναι η τέχνη, η οποία «καλείται να παίξει τον ρόλο του επιλυτή κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων ή, τουλάχιστον, να κατευθύνει τον ρόλο της (εκπαίδευσης) στην κοινωνία με γνώμονα κοινωνικούς και πολιτικούς στόχους». ⁷⁶

Ειδικά για τον Wagner, το ζήτημα της τέχνης είναι άρρηκτα συνυφασμένο με την εξυπηρέτηση μια τέτοιας κοινωνίας, καθώς επιμένει ότι η αληθινή τέχνη μπορεί να ανθήσει μόνο σε μια κοινωνία απελευθερωμένη από καταπίεση και εκμετάλλευση. Την ίδια στιγμή, τα έργα τέχνης μπορούν να έχουν και απελευθερωτική λειτουργία και να παίζουν σημαντικό ρόλο στην επίτευξη της ιδανικής κοινωνίας των Ρομαντικών διανοητών. ⁷⁷ Επιπλέον, στα ύστερα κείμενά του, ο Wagner υποστηρίζει ότι η τέχνη μεταμορφώνεται σε πολιτική πρόταση, καθώς αυτή και μόνο αυτή είναι σε θέση να καθοδηγήσει τον λαό, δεδομένου ότι μόνο αυτή έχει την ικανότητα να εκφράσει την αλήθεια. ⁷⁸

Η πολιτική διάσταση του ρομαντισμού του Wagner δεν ήταν κοινά αποδεκτή από όλους τους εκπροσώπους του. Σταδιακά, οι περισσότεροι ρομαντικοί φιλόσοφοι έκαναν μια συντηρητική στροφή, αποδεχόμενοι την αναγκαιότητα του κράτους, για το οποίο μέχρι τότε δεν αναγνώριζαν καμία θέση στην ιδεατή κοινωνία που ονειρεύονταν, προκειμένου να διασφαλιστεί η ενότητά της, η προστασία των θεσμών της και η προφύλαξή της από τις διαβρωτικές δυνάμεις της σύγχρονης ζωής. Ο Wagner δεν συμμεριζόταν τη συντηρητική αυτή στροφή της ρομαντικής ιδεολογίας, καθώς πίστευε ότι μόνο με την πτώση της κρατικής εξουσίας το άτομο θα μπορούσε να κερδίσει την ελευθερία του και να έρθει ξανά σε επαφή με τον αληθινό και

⁷⁵ Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 182 και 183.

⁷⁶ Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 182 και 183.

⁷⁷ Roger Parker, *The Oxford History of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 148 και 149.

⁷⁸ Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 194.

ουσιαστικό εαυτό του. Επηρεασμένος από τους κύκλους των ανθρώπων που συμμετείχαν στον ξεσηκωμό της Δρέσδης, ο Wagner ευθυγραμμίστηκε με τις ιδέες του γερμανού ρομαντικού φιλόσοφου Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) πριν ακόμα διαβάσει τα έργα του. Από όλα τα έργα του Wagner, εκείνο που είναι πιο άμεσα συνδεδεμένο με τον πολιτικοποιημένο και στρατευμένο ρομαντισμό του είναι η όπερα *Lohengrin*.

Γραμμένη το 1848, έναν χρόνο πριν τον ξεσηκωμό της Δρέσδης, η όπερα *Lohengrin* συχνά θεωρείται η τελευταία ρομαντική όπερα του Wagner, ως προς την παραδοσιακή της δόμηση κατά το πρότυπο των σκηνών και αριών,⁷⁹ καθώς σηματοδοτεί την έναρξη μιας περιόδου έντονου πειραματισμού και αναζήτησης αυτού που αργότερα θα ορίσει ως «μουσικό δράμα».⁸⁰ Πιο συγκεκριμένα, η όπερα γράφτηκε υπό το πλαίσιο των συμβάσεων και των παραδόσεων του *bel canto* της εποχής, με τη φωνή να κυριαρχεί στη μουσική γλώσσα: άριες, ντουέτα, μεγάλα χορωδιακά μέρη, καθώς επίσης δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η λαμπρότητα και η μεγαλοπρέπεια του θεάματος. Εμφανή είναι, επίσης, και κάποια δείγματα του επικείμενου συστήματος μουσικής γραφής του Wagner, όπως η δεξιότεχνική ενορχήστρωση, ο μοναδικός τρόπος της σύλληψης του έργου και κυρίως η επαναληπτικότητα ορισμένων μοτίβων, που θα οδηγήσουν αργότερα στην ανάπτυξη της τεχνικής του *leitmotif*.⁸¹ Πρόκειται για μια όπερα σε τρεις πράξεις, η οποία είναι βασισμένη στον θρύλο του Αγίου Δισκοπότηρου, έναν θρύλο που είχε απασχολήσει τον Wolfram von Eschenbach σε πολλά από τα ποιήματά του, τα οποία αποτέλεσαν για τον Wagner την πηγή έμπνευσής του για το λιμπρέττο της συγκεκριμένης όπερας.⁸² Για την ακρίβεια, τόσο ο χαρακτήρας του Lohengrin όσο και τα γεγονότα που διαδραματίζονται στην όπερα αντλήθηκαν από τα έργα του Eschenbach με λίγες μόνο τροποποιήσεις.⁸³ Το έργο ολοκληρώθηκε το 1848 και προγραμματίστηκε για να πρωτοπαρουσιαστεί στη Δρέσδη ως τον Ιανουάριο του 1849, όπου ο Wagner ήταν μουσικός διευθυντής.⁸⁴ Ωστόσο, μετά την εμπλοκή του Wagner στην εξέγερση της Δρέσδης, η πρεμιέρα ακυρώθηκε, καθώς ο Wagner, καταζητούμενος πλέον μετά το

⁷⁹ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 177.

⁸⁰ Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 176.

⁸¹ Burton D. Fisher, *Lohengrin (Opera Journeys Mini Guide Series)*, (Miami: Opera Journeys, 2000), 17.

⁸² Fisher, *Lohengrin*, 15.

⁸³ David Trippett, “Liszt on *Lohengrin* (or: Wagner in absentia)”, Εισαγωγή στο μεταφρασμένο κείμενο του Liszt του 1851 για το *The Wagner Journal* 4, αρ. 1-3 (2010): τόμ. 2: 17.

⁸⁴ Fisher, *Lohengrin*, 16.

ένταλμα που εκδόθηκε για τη σύλληψή του, διέφυγε στην Ελβετία.⁸⁵ Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε τελικά στη Βαϊμάρη, στις 28 Αυγούστου του 1850, υπό τη διεύθυνση του Franz Liszt, καθώς ο ίδιος ο Wagner δεν μπορούσε να είναι παρών. Όπως αναφέρει και ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του,⁸⁶ πρόκειται για μια αλληγορία που αφορά στον καλλιτέχνη και στη θέση του στην σύγχρονή του κοινωνία.

Η υπόθεση της όπερας διαδραματίζεται τον 10^ο αιώνα στην Αμβέρσα και συγκεκριμένα στην επαρχία της Βραβάνδης (Μπράμπαντ) κοντά στην όχθη του ποταμού Σελντ. Ο βασιλιάς Ερρίκος καταφθάνει για να ενώσει τις διάφορες Γερμανικές φυλές κατά των Ούγγρων εισβολέων, όταν διαπιστώνει ότι επικρατεί μια κατάσταση αναρχίας μετά τον θάνατο του Δούκα της Βραβάνδης. Ο Γκότφριντ, ο γιός του αποθανώντος Δούκα, έχει εξαφανιστεί και ο κόμης Τέλραμουντ, ο οποίος κυβερνούσε ως αντιβασιλέας όσο ο Γκότφριντ ήταν ανήλικος, κατηγορεί την αδελφή του Γκότφριντ για αδελφοκτονία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διεκδικεί τον θρόνο, υποκινούμενος από τη σύζυγό του Όρτρουντ. Η Έλσα, η αδελφή του Γκότφριντ, αρνείται ενώπιον του νέου βασιλιά τις κατηγορίες και δηλώνει ότι είναι διατεθειμένη να υποταχθεί στο έλεος και στην κρίση του Θεού, και στη δοκιμασία της μάχης. Για υπερασπιστή της διαλέγει έναν ιππότη που είδε στα όνειρά της, ο οποίος, αν αποδειχθεί θριαμβευτής, θα γίνει σύζυγός της και θα φορέσει το στέμμα της Βραβάνδης. Τότε πέφτει στα γόνατα και προσεύχεται και, πριν το δεύτερο κάλεσμα του κήρυκα, ο ιππότης εμφανίζεται μέσα σε μια βάρκα που την σέρνει ένας κύκνος. Καθώς βγαίνει από τη βάρκα και πλησιάζει προς το μέρος της Έλσας, αναγγέλλει πως ήρθε για να την υπερασπιστεί, αλλά αυτό θα γίνει μόνο εαν εκείνη ορκιστεί να μην τον ρωτήσει ποτέ ποιός είναι και από πού έρχεται. Εκείνη συμφωνεί και έτσι γίνεται η μονομαχία, στην οποία ο ιππότης νικά τον Τέλραμουντ, αλλά του χαρίζει τη ζωή. Στη συνέχεια, τη νύχτα πριν από τον γάμο της Έλσας, ο Τέλραμουντ και η Όρτρουντ παρουσιάζονται ντυμένοι με κουρέλια στη σκηνή, έτοιμοι να αναχωρήσουν για την εξορία, στην οποία τους καταδίκασε ο βασιλιάς Ερρίκος. Ο Τέλραμουντ είναι συντετριμμένος και η Όρτρουντ τον παρακινεί να κάνει ακόμη μια προσπάθεια για να ανακτήσει όλα όσα έχασε. Βλέποντας την Έλσα να βγαίνει στο μπαλκόνι της, η Όρτρουντ – προσποιούμενη μεταμέλεια – την κάνει να την συγχωρήσει και να της

⁸⁵ David Trippet, “*Lohengrin* at the Weimar Hoftheater: The Politics of a Premiere”, *Journal of the American Liszt Society* (2011): 141.

⁸⁶ Richard Wagner, «A Communication to my Friends», στο *The Art Work of the Future, and Other Works*, μτφρ. William Ashton Ellis, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993), 39, 40.

υποσχεθεί συγχώρεση για τον Τέλραμουντ. Παράλληλα, μηχανορραφεί ώστε να πείσει την Έλσα να κάνει τις απαγορευμένες ερωτήσεις στον ιππότη της. Την επόμενη μέρα, και ενώ η Έλσα ετοιμάζεται να εισέλθει στον ναό, η Όρτρουντ εμφανίζεται μπροστά της –ντυμένη με εντυπωσιακά ρούχα, σε αντίθεση με τα κουρέλια της προηγούμενης μέρας– και κατηγορεί τον ιππότη για μαγεία, ενώ ο Τέλραμουντ υποστηρίζει ότι, εξαιτίας της μαγείας του, τον κέρδισε με άδικο τρόπο. Η Έλσα διακηρύσσει την πίστη της στον ιππότη και εισέρχονται στον ναό. Μετά το μυστήριο, στη γαμήλια κάμαρα, η Έλσα, μη μπορώντας να ξεχάσει τα λόγια της Όρτρουντ, κάνει τις απαγορευμένες ερωτήσεις στον ιππότη. Πριν εκείνος προλάβει να απαντήσει, ο Τέλραμουντ, με μια παρέα συνωμοτών, εισβάλλει στην κάμαρα και επιτίθεται στον ιππότη, ο οποίος εύκολα τον αντικρούει και τον σκοτώνει. Στρεφόμενος λυπημένα προς την Έλσα, της λέει ότι θα τα εξηγήσει όλα ενώπιον του βασιλιά. Η σύναξη λαμβάνει χώρα στις όχθες του ποταμού Σελντ και εκεί ο ιππότης αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Εξηγεί πως είναι ο Λόεγκριν, γιός του Πάρσιφαλ και ιππότης του Αγίου Δισκοπότηρου, του οποίου οι ιππότες επιτρέπεται να παρευρίσκονται ανάμεσα στους ανθρώπους μόνο για την επίτευξη κάποιας καλής και ευγενούς πράξης και μόνο για όσο διατηρούν την ανωνυμία τους. Έτσι, από τη στιγμή που αποκαλύφθηκε η ταυτότητά του, πρέπει να γυρίσει πίσω στα βουνά της Μοντσαλβάτ και στην υπηρεσία του Αγίου Δισκοπότηρου. Ο Λόεγκριν αποχαιρετά την Έλσα και η βάρκα με τον κύκνο επανεμφανίζονται. Τότε η Όρτρουντ αποκαλύπτει ότι ο κύκνος είναι ο Γκότφριντ, τον οποίο η ίδια μεταμόρφωσε. Έπειτα από αυτήν την αποκάλυψη, ο Λόεγκριν γονατίζει και προσεύχεται, και ο κύκνος παίρνει την πραγματική του μορφή, αυτή του Γκότφριντ. Ένα περιστέρι εμφανίζεται και τραβάει την βάρκα του ιππότη, ο οποίος επιστρέφει στο κάστρο του Αγίου Δισκοπότηρου, την ώρα που η Έλσα πεθαίνει στην αγκαλιά του αδελφού της.⁸⁷

3.4 ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΟΡΤΡΟΥΝΤ

Η όπερα θα μπορούσε να θεωρηθεί από μια αλληγορική σκοπιά ως αντικατοπτρισμός της πάλης για μια δίκαιη και ισόνομη κοινωνία: ο ιππότης εμφανίζεται σαν από μηχανής θεός και υπερασπίζεται την αθώα Έλσα που κατηγορείται αδικώς για αδελφοκτονία, ενώ στο τέλος της όπερας αποκαθιστά την τάξη στη Βραβάνδη με την μεταμόρφωση του πρίγκιπα στην αρχική του μορφή και

⁸⁷ Medelssohn, *Ο κόσμος της όπερας*, 154.

την επαναφορά του στο θρόνο. Ο τελευταίος είχε πέσει θύμα της πλεκτάνης που είχε εννοχρηστρώσει η Όρτρουντ, μια γυναίκα με πολιτικές φιλοδοξίες, η οποία εκπροσωπεί την παλιά τάξη πραγμάτων και αποσκοπεί στην αποκατάσταση αυτής, καθώς και της παλιάς θρησκείας που λατρευόταν στην περιοχή πριν την εμφάνιση και διάδοση του Χριστιανισμού.⁸⁸ Η μουσικοσυνθετική στρατηγική υποβοηθά στην κατανόηση των χαρακτήρων, των επιθυμιών και των κινήτρων τους, όπως, επίσης, και της μεταξύ τους σχέσης μέσα από την επανεμφάνιση και υπενθύμιση στον ακροατή συγκεκριμένων μουσικών μοτίβων που αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένους χαρακτήρες ή συγκεκριμένες καταστάσεις.⁸⁹ Η όπερα *Lohengrin* θεωρείται έργο μεγάλης σπουδαιότητας για τη μουσικοσυνθετική πρακτική που ανέπτυξε ο Wagner. Είναι το έργο που βρίσκεται στο μεταίχμιο αυτών της πρώιμης περιόδου και των ώριμων συνθέσεών του. Πιο συγκεκριμένα, η όπερα *Lohengrin* θεωρείται ότι αποτελεί τον συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στις πρώιμες όπερές του και στον κύκλο του *Δαχτυλιδιού*.⁹⁰ Στον *Lohengrin*, ο Wagner ήδη χρησιμοποιεί θεματικά στοιχεία (από απλά ρυθμομελωδικά σχήματα έως ολόκληρες μελωδικές φράσεις) που υποδηλώνουν ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή μια συγκεκριμένη κατάσταση χωρίς το εν λόγω πρόσωπο ή η εν λόγω κατάσταση να είναι απαραίτητως παρόντα επί σκηνής. Τα θέματα αυτά «ενοποιούν ολόκληρο το έργο μέσω της επανάληψης, του αλληλοσυσχετισμού και των παραλλαγών τους», τακτική που αποτελεί την αφετηρία για την ανάπτυξη της τεχνικής του *leitmotif* που θα χαρακτηρίσει προσδιοριστικά τις επόμενες όπερες του Wagner και κυρίως το *Der Ring des Nibelungen*.⁹¹ Από τα θέματα αυτά, τα βασικά είναι πέντε: το θέμα του Αγίου Δισκοπότηρου, το θέμα της Έλσας, το θέμα του Λόεγκριν, το θέμα της απαγορευμένης ερώτησης και το θέμα της Όρτρουντ. Καθένα από αυτά έχει τη δική του χαρακτηριστική τονικότητα, ρυθμομελωδική κατασκευή και εννοχρήστρωση. Όταν δύο από τους χαρακτήρες αλληλεπιδρούν, αντίστοιχα αλληλεπιδρούν και τα μουσικά τους θέματα, ενώ η σχέση των δομικών τους παραμέτρων μπορεί να θεωρηθεί ότι αντανακλά τη σχέση μεταξύ των αντίστοιχων χαρακτήρων. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, θα εστιάσουμε στο θέμα της Όρτρουντ, καθώς ο συγκεκριμένος χαρακτήρας φαίνεται να είναι επιφορτισμένος από τον ίδιο τον Wagner με μια σαφή πολιτική διάσταση.

⁸⁸ Ilias Chrissochoidis και Steffen Huck, “Elsa’s Reason: On Beliefs and Motives in Wagner’s *Lohengrin*” *Cambridge Opera Journal* 22, αρ. 1 (2010): 73.

⁸⁹ Chrissochoidis και Huck, “Elsa’s Reason”, 79.

⁹⁰ Matthew Britzler – Stull, *Understanding the leitmotif, from Wagner to Hollywood films*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 165.

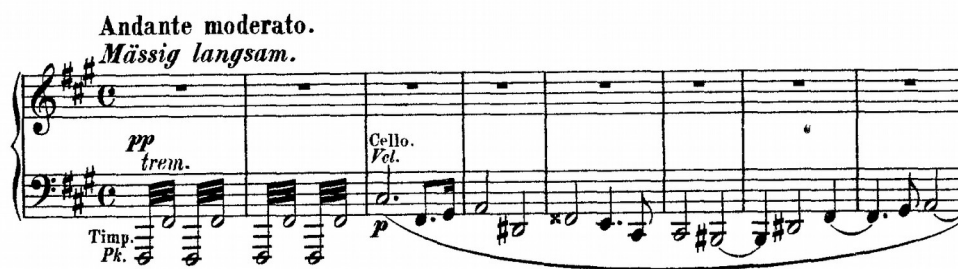
⁹¹ Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη*, 179.

Συγκεκριμένα, σε μια επιστολή προς τον Liszt στις 30 Ιανουαρίου 1852, ο Wagner επισημαίνει:

Η Όρτρουντ είναι μια γυναίκα που –δεν γνωρίζει την αγάπη. Αυτό τα λέει όλα – και αυτό είναι το πιο τρομερό πράγμα που μπορεί κανείς να πει. Η φύση της είναι η πολιτική. Ένας άντρας πολιτικός μας αηδιάζει, μια γυναίκα πολιτικός μας απωθεί: αυτόν τον φρικτό χαρακτήρα έπρεπε να απεικονίσω. Υπάρχει μόνο μία αγάπη που νιώθει αυτή η γυναίκα, η αγάπη του παρελθόντος, των παρελθόντων γενεών, η τρομερά τρελή αγάπη της προγονικής υπερηφάνειας που μπορεί να εκφραστεί μόνο ως μίσος προς ό,τι ζει, προς όλα όσα πραγματικά υπάρχουν... Είναι μια αντιδραστική, μια γυναίκα που ενδιαφέρεται μόνο για ό,τι είναι ξεπερασμένο και για αυτόν τον λόγο είναι εχθρική σε ό,τι είναι νέο – και εχθρική, επιπλέον, με την πιο λυσσαλέα έννοια της λέξης: θα ήθελε να εξαλείψει τον κόσμο και τη φύση, απλά και μόνο για να αναστήσει τους αποσυντιθέμενους θεούς της... Για αυτόν τον λόγο, δεν πρέπει να υπάρχει τίποτα τετριμμένο στην απεικόνισή της: δεν πρέπει ποτέ να φαίνεται απλώς κακόβουλη ή κακιά. Κάθε έκφραση της περιφρόνησής της, της κακίας της, πρέπει να μας επιτρέψει να ρίζουμε μια ματιά στην πλήρη δύναμη της τρομερής της τρέλας, η οποία μπορεί να ικανοποιηθεί μόνο με την καταστροφή άλλων, ή –της ίδιας.⁹²

Βάσει του ρητού συσχετισμού της Όρτρουντ με την ιδέα της συντηρητικής προσκώλυσης στο παρελθόν, θα περίμενε κανείς το θέμα της να είναι επίσης συντηρητικό ως προς τη μουσική του γλώσσα. Ωστόσο, ο Wagner επιλέγει αρμονικά και μελωδικά αμφίσημες δομές: σκοτεινό και υποχθόνιο όταν εισάγεται για πρώτη φορά στην έναρξη της δεύτερης πράξης από τα χαμηλά έγχορδα της ορχήστρας σε Φα-δίεση ελασσονα (Παράδειγμα 3.1), το θέμα ανοίγει με ένα κατιόν άλμα πέμπτης, ακολουθούμενο από ανιόν άλμα τρίτης (διαμεσολαβημένο από ένα διαβατικό φθόγγο) πριν συνεχίσει την κάθοδο πρώτα με παρόμοια εναλλαγή διαστημάτων (αυτήν τη φορά χρωματικά και αμφίσημα) και μετά με δύο ελαττωμένους αρπισμούς, ένα κατιών τρίφωνο ως το Σι-δίεση και έναν ανιών τετράφωνο από το Σι-δίεση ως το Λα. Ο διάφωνος, χρωματικός και τονικά αμφίσημος χαρακτήρας της θεματικής αυτής φράσης επιτείνεται τόσο από την μονοφωνική της υφή, όσο και από τη ρυθμομετρική της αστάθεια.

⁹² Chrissochoidis και Huck, “Elsa’s Reason”, 82.



Παράδειγμα 3.1. Θέμα της Όρτρουντ, *Lohengrin*, Πράξη Δεύτερη, Σκηνή Πρώτη (έναρξη).⁹³

Η δομική αμφισημία του θέματος της Όρτρουντ δίνει την ευκαιρία στον Wagner να τη διαχειριστεί ευέλικτα, αναδεικνύοντας, έτσι, συγγένειες με άλλα θέματα και τις καταστάσεις που αυτά αντιπροσωπεύουν. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό του θέματος του απαγορευμένου ερωτήματος, το οποίο παρουσιάζεται πρώτα από τη φωνή του Λόεγκριν πριν τη μονομαχία στην τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης (Παράδειγμα 3.2) και στη συνέχεια κάνει αισθητή την παρουσία του όποτε παίζεται από την ορχήστρα (προάγγελος της χρήσης της τεχνικής του leitmotif στις ύστερες όπερες του Wagner).⁹⁴ Οι ομοιότητες του θέματος αυτού με το θέμα της Όρτρουντ ως προς το διαστηματικό περιεχόμενο (κατιούσα πέμπτη, ακολουθούμενη από ανιούσα τρίτη), το μελωδικό περίγραμμα και το παρεστιγμένο ρυθμικό προφίλ (μετρικά ομαλοποιημένο στην περίπτωση του αναπάντητου ερωτήματος) στοιχειοθετούν τη συνάφεια των δύο θεμάτων και ενισχύουν τον ρόλο που θα διαδραματίσει το ερώτημα αυτό στην πλοκή της όπερας όταν η Όρτρουντ θα το οικειοποιηθεί για να το χρησιμοποιήσει ως μοχλό υπονόμησης της σιγουριάς της Έλσας για τον Λόεγκριν και την πίστη του στην αθωότητά της.

⁹³Όλα τα παραδείγματα αυτού του κεφαλαίου από το Richard Wagner, *Lohengrin*, piano reduction by Karl Klindworth (Mainz: B. Schott's Söhne, 1913).

⁹⁴ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif* (Cambridge: CambridgeUniversityPress, 2015), 165.

arms shall tear me, one solemn promise I demand: These questions ask me nev-er;
 von dir rei-ssen, musst Ei-nes du ge-lo-ben mir: Nie sollst du mich be-fra-gen,

brood not up-on them ev-er: from whence I hi-ther came, or what my race and
 noch Wissens Sor-ge tra-gen, wo-her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und

(very slowly)
 (sehr langsam)

Fl.
 Fl.
 Ob. & Cl.
 Ob. & Cl.
 Fag.
 Fag.

pp

W. Bl.

pp

ff

Παράδειγμα 3.2. Θέμα της απαγορευμένης απάντησης (εντός του πλαισίου), *Lohengrin*, Πράξη Πρώτη, Σκηνή Τρίτη.

Μια πιθανή ερμηνεία της φαινομενικά παράδοξης επιλογής μιας χρωματικής, διάφωνης και τονικά αμφίσημης μουσικής για την Όρτρουντ θα μπορούσε να έχει να κάνει με την πιθανότητα ο Wagner να μην επιλέγει να δημιουργήσει τόσο το μουσικό ανάλογο της ιδέας της συντήρησης, όσο το μουσικό ανάλογο της διαβρωτικής δράσης των ανήθικων πρακτικών που αυτή επιστρατεύει προκειμένου να διασφαλίσει την ισχυρή πρωτοκαθεδρία της. Αυτό διαφαίνεται από το γεγονός ότι, όπως προτείνουν οι Chrissochoidis και Huck, η Όρτρουντ επιστρατεύει μουσικά τη χρωματικότητα για να χειριστεί αρμονικά τα θύματά της, όπως, επί παραδείγματι, τον σύζυγό της Φρίντριχ: όταν αυτός αμφισβητεί τις κατηγορίες που εξαπολύει η Όρτρουντ εναντίον του Λόενγκριν στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης επάνω σε μια συγχορδία Φα ελάσσονας, η Όρτρουντ παρεμβαίνει δραστικά για να τη μετασχηματίσει σε μία Ντο-δίεση μείζονα και να επαναφέρει την τονικότητα στον δικό της τονικό χώρο της Φα-δίεση ελλάσσονας, πειθοντάς τον αμετάκλητα (Παράδειγμα 3.3).⁹⁵

⁹⁵ Chrissochoidis και Huck, “Elsa’s Reason”, 86.

O wife, whose eyes thro' dark-ness on me glow, if
 O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh', be-

this be more de- ceit, woe seize thee!
 trügst du jetzt mich noch, dann weh' dir!

OrTRUD. Poco a poco rallentando.
 OrTRUD. Allmählich immer etwas langsamer.

Woe! Lo, how thou ra- gest! Calm-ness, I be- seech thee!
 Weh'! Ha, wie du ra- sest! Ru- hig und be- son- nen!

Παράδειγμα 3.3. Lohengrin, Πράξη Δεύτερη, Σκηνή Πρώτη.

Adagio.
 Langsam.

pp << Vln. & Fl.
 Fl. u. Fl.

dim.

Vln. only.
 Fl. allein.

Παράδειγμα 3.4. Το θέμα του άγιου δισκοπότηρου, Lohengrin, Πρελούδιο.

Πέρα από τον αρμονικά και μελωδικά ασταθή χαρακτήρα του θέματος της Όρτρουντ, αξίζει να επισημανθεί η φαινομενικά παράδοξη επιλογή της τονικότητάς του. Η επιλογή της Φα-δίεση ελάσσονας μπορεί να δικαιολογηθεί στη βάση της σχέσης της με τη Λα μείζονα του θέματος του Άγιου Δισκοπότηρου (Παράδειγμα 3.4), το οποίο υπηρετεί ο Λόενγκριν ως η ενσάρκωση των υψηλών ιδανικών που αυτό αντιπροσωπεύει: δικαιοσύνη, αρετή, πίστη, αγάπη.⁹⁶ Ως η σχετική ελάσσονα της τονικότητας του Λόενγκριν, η τονικότητα της Όρτρουντ σηματοδοτεί την αντίθεσή της προς το όραμα μιας νέας δίκαιης κοινωνίας που αυτός κομίζει ελέω Θεού. Την ίδια στιγμή, η σχέση σχετικότητας που συνδέει τις δύο τονικότητες καταδεικνύει μια συγγένεια μεταξύ των δύο χαρακτήρων πίσω από την καταφανή ηθική τους αντίθεση, μια συγγένεια στη βάση της κοινής τους αμετακίνητης δέσμευσης σε απόλυτες πεποιθήσεις.⁹⁷ Στο άλλο άκρο αυτού του φάσματος, η Έλσα και ο Φρίντριχ μοιράζονται μια κοινή αδυναμία να αποδεχθούν τέτοιες απόλυτες πεποιθήσεις, με αποτέλεσμα διαρκώς να αμφιβάλλουν και να αμφιταλατεύονται, γεγονός που αποτυπώνεται στις παρεμφερείς τονικότητές τους: Λα-ύφεση μείζονα για την Έλσα και τονικότητες κλιμάκων με υφέσεις για τον Φρίντριχ. Η τονικότητα της Έλσας, ειδικά, έρχεται σε αντίθεση με την τονικότητα του Λόενγκριν, καθώς οι δύο τονικότητες, παρά την κοινή μείζονα τροπικότητά τους, είναι πολύ απομακρυσμένες ως προς το διατονικό πλαίσιο αναφοράς τους. Η αντίθεση αυτή μπορεί να θεωρηθεί ότι καταδεικνύει την ασυμβατότητα των δύο χαρακτήρων και άρα την καταδικασμένη συνύπαρξή τους: στο πρόσωπο του Λόενγκριν διακρίνεται ένα είδος «μεταφυσικού φαινομένου», ένας μεταφυσικός προστάτης και λυτρωτής του ανθρώπινου που αντιπροσωπεύεται από την Έλσα. Η ασυμβατότητα μεταφυσικού και ανθρώπινου ερμηνεύεται από τον Trippett ως το όραμα μιας ιδεατής ανέφικτης συμπληρωματικότητας μεταξύ συνειδητού (Λόενγκριν) και ασυνείδητου (Έλσα).⁹⁸ Από μια άλλη άποψη, στην Έλσα μπορούν να αποδοθούν ερμηνευτικά τα ιδεώδη της χαμένης και καταπνιγμένης επανάστασης της Δρέσδης, όλα εκείνα για τα οποία αγωνίστηκε ο συνθέτης και οι ομοϊδεάτες του, τα οποία όμως δεν μπόρεσαν να βρουν τη λύτρωση, όπως και η ίδια η Έλσα δεν μπόρεσε να βρει τη δική της.

⁹⁶ Burton D. Fisher, *Wagner's Lohengrin (OperaJourneys Mini GuideSeries)*, (Miami: Opera Journeys Pub, 2006), 3.

⁹⁷ Chrissochoidis και Huck, "Elsa's Reason," 80.

⁹⁸ David Trippett, "Lohengrin at the Weimar Hoftheater, 144.

3.5 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΠΗΧΗΣΗ

Η ημερομηνία της πρεμιέρας του *Lohengrin* δεν ήταν τυχαία. Μάλιστα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως στρατηγική. Πραγματοποιήθηκε στη Βαϊμάρη τρεις ημέρες μετά την αποκάλυψη και τα εγκαίνια του μνημείου του Herder και την ημέρα της εκατοστής πρώτης επετείου από τη γέννηση του Goethe. Αποτελούσε μέρος του φεστιβάλ του εορτασμού των δύο αυτών γεγονότων και ταυτόχρονα παράδειγμα-υπόδειγμα του νέου καλλιτεχνικού ιδεώδους που ο Liszt επιθυμούσε να προωθήσει.⁹⁹ Πιο συγκεκριμένα, ο Liszt προσδοκούσε να επαναφέρει την αίγλη της καλλιτεχνικής άνθισης που γνώρισε η πόλη κατά την εποχή του Johann Sebastian Bach και να δημιουργήσει μια νέα «χρυσή εποχή» στην μετα-κλασική Βαϊμάρη, μια αναγέννηση της πολιτιστικής ζωής της πόλης μέσα από τη δημιουργία νέων, πρωτότυπων καλλιτεχνικών προϊόντων αμιγώς γερμανικού χαρακτήρα. Αναγνώρισε, λοιπόν, στην όπερα αυτή τον κεντρικό ρόλο της προς την υλοποίηση των φιλοδοξιών του, την ιστορική και καλλιτεχνική αξία που θα αποκτούσε και τη σημασία που θα είχε στην επίτευξη της αναγέννησης του πολιτιστικού status της Βαϊμάρης.¹⁰⁰ Εύλογα, γίνεται αντιληπτό ότι οι συνθήκες κάτω από τις οποίες έκανε πρεμιέρα η όπερα είχαν, κατά τον Liszt, ιδιαίτερη σημασία για τη γερμανική πολιτιστική αναγέννηση. Η κρίση αυτή αποδείχθηκε προφητική, καθώς ο *Lohengrin* κατέληξε να είναι η πιο δημοφιλής όπερα του Wagner και εκείνη που ανέβαινε πιο συχνά στα θέατρα κατά τον 19^ο αιώνα, γεγονός που αποδεικνύει την αποδοχή του από το γερμανικό ακροατήριο και τη στροφή της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε προϊόντα γερμανικού χαρακτήρα.¹⁰¹

Το χαρακτηριστικό γερμανικό ύφος του Wagner σχετίζεται με ιδεολογικούς παράγοντες, η καλλιέργεια και η έκφραση των οποίων οδήγησαν στο συγκεκριμένο ύφος. Όπως αναφέρει ο Fisher,¹⁰² η Γαλλική Επανάσταση άφησε ιδεολογικά κατάλοιπα στα ευρωπαϊκά εδάφη, τα οποία κινούνταν προς δύο κατευθύνσεις: το ένα ήταν ο σύγχρονος πατριωτισμός (modern nationalism) και ο αυτοπροσδιορισμός και το άλλο ο δημοκρατικός φιλελευθερισμός, η ατομική ελευθερία και η κοινωνική αναμόρφωση. Η γερμανόφωνη επικράτεια φαίνεται πως είχε επιλέξει την πρώτη οδό,

⁹⁹ Trippett, *Liszt on Logengrin*, 6, 7.

¹⁰⁰ Trippett, *Liszt on Logengrin*, 7, 8.

¹⁰¹ Trippett, *Liszt on Lohengrin*, 5.

¹⁰² Fisher, *Wagner's Lohengrin*, 19-20.

καθώς η ανάγκη για εθνική ταυτότητα στο πλαίσιο μιας κοινής γλώσσας και πολιτιστικής κληρονομιάς ήταν ιδιαίτερα έντονη. Στη συνέχεια, ο Fisher εξηγεί πως η απογοήτευση που βίωσε ο Wagner, λόγω της διάψευσης των προσδοκιών του από την πολιτική κατάσταση και την τακτική που ακολουθούσαν οι πολιτικά ιστάμενοι, τον ώθησε στην ενεργή αντικαθεστωτική πολιτική δράση. Στράφηκε τόσο προς τον σοσιαλισμό, όσο και προς τον γερμανικό εθνικισμό συμμετέχοντας σε αριστερές παρατάξεις, όπως αυτή των Χεγκελιανών, οι οποίες πρόσβευαν αξίες θρησκευτικού και πνευματικού περιεχομένου. Οι πολιτικές του προτιμήσεις αποτυπώνονται πολύ έντονα στα έργα του με τη χρήση αλληγοριών και συμβολισμών, πρακτικές που συναντώνται και στον *Lohengrin*: στο πρόσωπο του βασιλιά Ερρίκου Α' της Σαξονίας ενσαρκώνεται το όνειρο της γερμανικής ενοποίησης. Πρόκειται για έναν ηγέτη που διατρέχει όλη τη γερμανόφωνη επικράτεια, διακηρύσσοντας τη γερμανική ενοποίηση και αναζητώντας συμμάχους τόσο για την υλοποίηση αυτού του σκοπού, όσο και για την αντίσταση στην Πρωσική κυριαρχία και στην Ουγγρική εισβολή. Παράλληλα, ο *Lohengrin* μας παρέχει και μια ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου της πολιτικής μέσα από τους χαρακτήρες του Φρίντριχ Τέλραμουντ και της Όρτρουντ. Τα δυο αυτά πρόσωπα μπορούν εύκολα να λογιστούν ως πολιτικοί, αναμειγνύομενοι σε ένα δυνασטיακό παιχνίδι εξουσίας, προσπαθώντας με δόλιους και ανήθικους τρόπους να επιτύχουν τους πολιτικούς τους στόχους. Ειδικά, στο πρόσωπο της Όρτρουντ σκιαγραφείται μια γυναίκα με ευγενή καταγωγή, η οικογένειά της οποίας διοικούσε τη Βραβάνδη για πολλές γενναίες πριν την κατάκτηση της περιοχής από τους Χριστιανούς, που επιθυμεί απεγνωσμένα να επαναφέρει το προ-Χριστιανικό καθεστώς της εξουσίας της οικογένειάς της.¹⁰³ Επομένως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι οι επιθυμίες και οι ενέργειες της Όρτρουντ αντανakλούν εκείνες όλων των δυναστειών που ηγεμόνευαν την κεντρική Ευρώπη μέχρι τότε (Αψβούργων, Βουργουνδών και άλλων). Εν συνεχεία, ο πρίγκιπας Γκότφριντ συμβολίζει τα εθνικά ιδεώδη του γερμανόφωνου κόσμου, παγιδευμένα από πολιτικούς που προσπαθούν να διατηρήσουν την κατά παράδοσιν δυνασטיακή πολιτική και τα πολιτικά τους συμφέροντα. Η αποκατάσταση και η μεταμόρφωση πίσω στην ανθρώπινη μορφή του συμβολίζουν την ανανεωμένη ελπίδα προς την προσπάθεια της επίτευξη της γερμανικής ενοποίησης.¹⁰⁴

¹⁰³ Fisher, *Lohengrin*, 19, 20, 30.

¹⁰⁴ Fisher, *Lohengrin*, 21, 30.

Τα πολιτικά ιδεώδη που πρεσβεύει η όπερα χαρακτηρίζονται ιδιαίτερης σημασίας για την εμπλοκή της μουσικής του Wagner με την πολιτική ιδεολογία που ανέπτυξε το Γερμανικό Ράιχ και την μετέπειτα πολιτική πορεία της Γερμανίας του 20^ο αιώνα, μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Adolf Hitler στην αυτοβιογραφία του *Mein Kampf*, η όπερα *Lohengrin* είχε ιδιαίτερη σημασία για τον ίδιο και την ιδεολογία που ανέπτυξε αργότερα σχετικά με τον ρόλο της τέχνης στην επίτευξη της γερμανικής υπεροχής, καθώς αποτέλεσε την πρώτη του επαφή με τη μουσική του Wagner και την ιδεολογία του περί εθνικής ενότητας υπό την σκέπη ενός κοινού πολιτισμού.¹⁰⁵ Ο Hitler ενστερνίστηκε πολλά από τα πολιτικά ιδεώδη του Wagner και τον προέβαλε ως το κατεξοχήν υπόδειγμα δημιουργού και προαγωγού της γερμανικής πολιτιστικής κληρονομιάς.¹⁰⁶ Περεταίρω, η γένεση μιας ισχυρής εθνικής ενότητας έχει ως προαπαιτούμενο την πλήρωση ενός αντίστοιχα ισχυρού αισθήματος ταυτότητας, το οποίο με τη σειρά του μπορούσε να επιτευχθεί με τη δημιουργία και την ενδυνάμωση της αίσθησης της «γερμανικότητας» των πολιτών. Η αναγέννηση του γερμανικού πνεύματος ήταν το πρώτο βήμα προς την υλοποίηση της εθνικής ενότητας και η γερμανική τέχνη και κουλτούρα ήταν τα κύρια συστατικά για την εγκαθίδρυση μιας ισχυρής εθνικής ταυτότητας, άποψη που υποστηριζόταν και από τον Wagner. Η κατάκτηση αυτή θα έδινε στο έθνος την απαραίτητη ώθηση, ώστε ο γερμανικός λαός και ο γερμανικός στρατός να αποκτήσουν το απαιτούμενο κίνητρο, προκειμένου να αγωνιστούν για την μεταβολή του πολιτικού τοπίου της Ευρώπης και την αποκατάσταση της νόμιμης θέσης της Γερμανίας, ως υπερέχουσα δύναμη του Ευρωπαϊκού χώρου. Η πεποίθηση αυτή απέρρεε από το επιχείρημα ότι η γερμανική πολιτιστική κληρονομιά δεν υποδήλωνε απλώς την ύπαρξη μιας κοινής καταγωγής και εθνικής ενότητας, αλλά αποτελούσε απόδειξη της υπεροχής του γερμανικού έθνους έναντι των υπόλοιπων λαών της Ευρώπης.¹⁰⁷

Το Ναζιστικό κόμμα προώθησε τις όπερες του Wagner ως εξέχοντα γερμανικά πολιτιστικά προϊόντα, με σκοπό να αυξήσει τη δημοτικότητα και την επιρροή τους και, μέσω αυτών, να σφυρηλατήσει το αίσθημα της εθνικότητας και του εθνικισμού που ήταν και η πεμπουσία του καθεστώτος. Η ηγεσία εκμεταλλεύτηκε το συνδυασμό

¹⁰⁵ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, (Boston: Houghton Mifflin Company, 1998), 17.

¹⁰⁶ David Ian Hall, “Wagner, Hitler and Germany’s Rebirth after the First War”, *War in History* 24, αρ. 2 (2017): 154-175. Προσπελάστηκε στις 14 Απριλίου 2021, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26059823>.

¹⁰⁷ Όλες οι πληροφορίες σχετικά με την ιδεολογία του Hitler αντλήθηκαν από: Hall, “Wagner, Hitler and Germany’s Rebirth”, 174.

της δυναμικότητας και του πολιτικού χρώματος των έργων του συνθέτη, προκειμένου να περάσει με έμμεσο τρόπο εθνικιστικά μηνύματα και σταδιακά να μεταλαμπαδεύσει την εθνικιστική κουλτούρα σε ολόκληρο το έθνος. Η προπαγανδιστική αυτή πρακτική αποδείχτηκε ιδιαίτερα αποτελεσματική, όπως φαίνεται από την ταχεία και δραστική ενίσχυση της δημοτικότητας του Ράιχ. Στην περίπτωση αυτή, πράγματι η τέχνη και ο πολιτισμός έγιναν τα όπλα του καθεστώτος.¹⁰⁸

Κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, η όπερα αποτέλεσε ένα είδος πολιτικής προτεραιότητας για τους Ναζί στη Γερμανία. Για τον Hitler, ήταν ζήτημα μεγάλης σπουδαιότητας και υπερηφάνειας ότι, ακόμα και σε χρόνια πολέμου, η γερμανική μουσική έπρεπε να συνεχίζει να παίζεται με την καλύτερη δυνατή ποιότητα εκτέλεσης και να είναι προσιτή σε όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό.¹⁰⁹ Εξάλλου, η όπερα δεν ήταν μια πολύτιμη πολιτική πηγή μόνο εντός των ορίων της Γερμανίας. Όπως λέει και ο Snowman, «το ένα έθνος της Ευρώπης μετά το άλλο υπέκυπταν στην γερμανική εισβολή και το σοκ της ήττας συχνά ακολουθούνταν από την επίσκεψη ενός γερμανικού θιάσου, ενδεχομένως για να απαλυνθεί η αίσθηση της κατοχής και να καλυφθεί από το αίσθημα του εντυπωσιασμού του κοινού μέσα από την ανάδειξη του υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου του κατακτητή».¹¹⁰ Έτσι, πενήντα χρόνια μετά τον θάνατό του Wagner, το υψηλό καλλιτεχνικό του επίπεδο, σε συνδυασμό με την γερμανικότητα και τον σκληρό αντι-σημιτισμό του, επέτρεψαν στον Hitler να τον αναδείξει σε πρόδρομο του Ναζισμού.¹¹¹

¹⁰⁸ Daniel Snowman, *The Gilded Stage, A Social History of Opera*, (Great Britain, London: Atlantic Books, 2010), 364.

¹⁰⁹ Snowman, *The Gilded Stage*, 378.

¹¹⁰ Snowman, *The Gilded Stage*, 378.

¹¹¹ Snowman, *The Gilded Stage*, 235.

4. ΙΤΑΛΙΑ-ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

4.1 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19^{ου} αιώνα, η Ιταλία ήταν χωρισμένη σε πολλά μικρά κράτη ή βασιλεία, τα περισσότερα από τα οποία τελούσαν υπό ξένη κυριαρχία. Ειδικά, μετά την ήττα του Ναπολέοντα στη μάχη του Βατερλό το 1815, ο γεωπολιτικός χάρτης των εδαφών της Ιταλικής χερσονήσου είχε ως εξής: το Λομβαρδοενετικό Βασίλειο (που συμπεριλάμβανε το Μιλάνο και τη Βενετία), τα Δουκάτα της Πάρμας-Πιατσέντσας, της Μοντένας και του Ρέτζιο ανήκαν στην Αυτοκρατορία της Αυστρίας, ενώ τα Δουκάτα της Τοσκάνης, της Λούκκας, καθώς και τα βασιλεία της Νάπολης και της Σικελίας (τα οποία ο ηγεμόνας τους Φερδινάνδος Δ΄ των Βουρβόνων συγχώνευσε σε ένα και μετέφερε την πρωτεύουσά τους από το Παλέρμο στη Νάπολη) πέρασαν στην ηγεμονία των Βουρβόνων. Οι περιοχές της Γένοβας και του Τορίνο ανήκαν στο βασίλειο της Σαρδηνίας, το οποίο επεστράφη στον Βιττόριο Εμανουέλε Α΄ της Σαβοΐας, ενώ η Κορσική τελούσε υπό Γαλλική κατοχή. Μερίδιο στην κυριαρχία είχε επίσης η παπική εκκλησία στην κεντρική Ιταλία, με το Κράτος της Εκκλησίας, στο οποίο επικεφαλής ήταν ο Πάπας Πίος ΙΣΤ΄.¹¹²

Η σχεδόν καθολική ξένη κυριαρχία στην Ιταλική χερσόνησο, σε συνδυασμό με την εξάπλωση των ιδεών των εθνο-απελευθερωτικών κινημάτων από την κεντρική και βόρεια Ευρώπη στην Ιταλία, καθώς και οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που λάμβαναν χώρα στην Ευρώπη γενικότερα, οδήγησαν στο αίτημα αποτίναξης του Αυστριακού και Γαλλικού ζυγού από τα Ιταλικά εδάφη. Μία από τις αλλαγές αυτές ήταν και η ήττα του Ναπολέοντα, η οποία, σε συνδυασμό με τον απόηχο της Γαλλικής Επανάστασης, έσπειραν τους σπόρους του εν γενέσει εθνικισμού τόσο στην Ιταλία, όσο και στη Γερμανία. Ήδη το 1815, μετά την ήττα του Ναπολέοντα και την ολοκλήρωση του Συνεδρίου της Βιέννης (1814-1815), το οποίο είχε σκοπό αφενός την αναζήτηση ενός συστήματος ισορροπίας μεταξύ των δυνάμεων που είχαν συμμετάσχει στους Ναπολεόντειους πολέμους, αφετέρου τη δίκαιη ρύθμιση των

¹¹² Γεράσιμος Δ. Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας, Από τη συνθήκη του Λόντι στην ενοποίηση (1454-1870)*, (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 125.

χωροταξικών προβλημάτων που είχαν προκύψει μεταξύ των βασιλικών οίκων,¹¹³ άρχισαν οι πρώτες απόπειρες έμπρακτης διεκδίκησης της ικανοποίησης του καθολικού αιτήματος για απελευθέρωση και ενοποίηση της Ιταλίας. Τα πρώτα απελευθερωτικά κινήματα έκαναν την εμφάνισή τους το 1821 στο Πιεμόντε και τη Λομβαρδία, ενώ κατά τη διετία 1830-1831, επηρεαζόμενα από την επανάσταση του Ιουλίου του 1830 στη Γαλλία, επεκτάθηκαν στη Μοντένα, την Πάρμα, την Μπολόνια και τη Ρομάνια και σταδιακά σε όλα τα υπόλοιπα εδάφη της Ιταλικής χερσονήσου.¹¹⁴ Ο πρώτος, όμως, πόλεμος για την ιταλική ανεξαρτησία ξεκίνησε το 1848 από την Λομβαρδία και εξαπλώθηκε στην Σικελία. Εφεξής, άρχισαν σταδιακά να απελευθερώνονται όλα τα επιμέρους κρατίδια. Η ολοκληρωτική απελευθέρωση και ενοποίηση της Ιταλίας, ωστόσο, ολοκληρώθηκε το 1871 με την ανακήρυξη της Ρώμης ως πρωτεύουσας του Ιταλικού Βασιλείου και την αρχή του Γαλλοπρωσσικού πολέμου το 1871.¹¹⁵ Όλα τα παραπάνω γεγονότα, από την ήττα του Ναπολέοντα το 1815 στο Βατερλό, ως την ολοκλήρωση της ενοποίησης της Ιταλίας το 1871, σηματοδοτούν την περίοδο του απελευθερωτικού αγώνα της εθνικής αναγέννησης/αναβίωσης του ιταλικού έθνους, γνωστή και ως Risorgimento.¹¹⁶

4.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΕΩΣ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, η ιταλική όπερα χάνει την πρωτοκαθεδρία της, αρχικά από τη γαλλική Οπέρα Comique και τη Grand Opéra στη συνέχεια. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ωστόσο, χάρη στον Rossini, η ιταλική όπερα αποκτά νέα λάμψη και αίγλη, για να σβήσει και αυτή οριστικά μετά τον Donizetti. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, η σοβαρή όπερα (*opera seria* ή *dramma per musica*) παίρνει τώρα τα ηνία.¹¹⁷ Πρόκειται για την όπερα, η οποία αντλεί το περιεχόμενό της από τη λογοτεχνία και την καθημερινότητα.¹¹⁸ Την χαρακτηρίζει ένα έντονο στοιχείο δραματικότητας, το οποίο εντοπίζεται τόσο στο λογοτεχνικό της περιεχόμενο, καθώς πραγματεύεται ένα

¹¹³ Berstein και Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, 90-91 και 193-194.

¹¹⁴ Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας*, 130, 131, 134.

¹¹⁵ Berstein και Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, 90-91 και 193-194.

¹¹⁶ Martin Collier, *Italian Unification 1820-71*, 1^η έκδοση, (Oxford: Heinemann Advanced History, 2003), 2.

¹¹⁷ Michels, *Άτλας της μουσικής*, 441.

¹¹⁸ Η ρεαλιστική αποτύπωση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων στην τέχνη ονομάστηκε βερισμός. Michels, *Άτλας της μουσικής*, 443.

τραγικό γεγονός, όσο και στη μουσική της δομή και ιδιαίτερα στη μορφή των αριών: ενσωματώνεται η μορφή της άριας da capo, συνεχίζοντας την παράδοσή της από τη σοβαρή όπερα του προηγούμενου αιώνα,¹¹⁹ καθώς και άριες με τη μορφή cavalletta, cavatina, rondo, stretto, συμβάσεις που επίσης προϋπήρχαν στη μουσικοσυνθετική παράδοση της όπερας.¹²⁰ Χαρακτηριστικό της αποτελεί, επίσης, η διεύρυνση των φωνητικών σολιστικών συνόλων από duetti σε quartetti, sestetti και ούτω καθεξής, καθώς επίσης και η διεύρυνση της ορχήστρας, που κάνει πιο έντονη και εμφανή τη διάκρισή της ανάμεσα στα αποσπάσματα για ολόκληρη την ορχήστρα και σε εκείνα για μικρότερα τμήματα εγχόρδων που συνόδευαν κάποια φωνητικά αποσπάσματα.¹²¹ Παρά την άνοδο της έντονης δραματουργίας στην όπερα, η μουσική διατηρεί κάποια αυτονομία.¹²² Την περίοδο αυτή, στο μουσικό προσκήνιο βρίσκονται οι Gaetano Donizetti (1797-1848) και Vincenzo Bellini (1801-1835), οι οποίοι συμβάλλουν αποφασιστικά στην εδραίωση και εξέλιξη του ιδιωματικά Ιταλικού bel canto (ωραίο τραγούδι), φωνητικού στυλ που εμφανίζεται στην ιταλική όπερα τον 18^ο αιώνα, όμως εδραιώνεται στην ιταλική οπερατική παράδοση μόλις τον 19^ο αιώνα. Η φωνητική τεχνική του bel canto έχει τις ρίζες της στην αντίληψη (των ιδρυτών της Φλωρεντινής Καμεράτας του 17^{ου} αιώνα) που υποστηρίζει ότι η ανθρώπινη φωνή αποτελεί το ευγενέστερο και ιδανικότερο όργανο, ικανό να εκφράσει όλο το εύρος των ανθρώπινων συναισθημάτων, επιθυμιών, παθών, φιλοδοξιών και προβληματισμών. Κατ' επέκταση, η ανθρώπινη φωνή θεωρείται ένα δώρο θεϊκής προέλευσης που δόθηκε στον άνθρωπο για να το καλλιεργήσει και να το αναδείξει.¹²³ Έτσι, δίνεται στον τραγουδιστή η ελευθερία να αναδείξει την άρτια τεχνική του και τη δεξιοτεχνία του, μέσα από την ευελιξία του στην απόδοση των διαφόρων στολιδιών των μελωδικών γραμμών, την ευκινησία του ανάμεσα στα διαφορετικά ρετζίστρα και το legato φραζάρισμα.¹²⁴ Η πρακτική αυτή, όμως, έχει ως αποτέλεσμα να δίνεται πολύ μεγαλύτερη έμφαση στην ωραιότητα του ήχου και στην αρτιότητα της ερμηνείας, παρά στην απόδοση της συναισθηματικής έκφρασης του ρόλου.¹²⁵ Η παραπάνω

¹¹⁹ Σιώπη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 209.

¹²⁰ Burton D. Fisher, «A History of Opera: Milestones and Metamorphoses», στο *Opera Classics Library*, (Miami, Florida: Opera Journeys Publishing, 2003), 128.

¹²¹ Marita P. McClymonds και Daniel Heartz, «Opera Seria» στο *Grove Music Online*, (Oxford University Press), προσπελάστηκε στις 13 Μαρτίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹²² Οι πληροφορίες σχετικά με την σοβαρή όπερα αντλήθηκαν από: Michels, *Ατλας της μουσικής*, 441.

¹²³ Fisher, «A History of Opera: Milestones and Metamorphoses», 128.

¹²⁴ Owen Jander, «Bel Canto», στο *Grove Music Online*, αναθ. Ellen T. Harris, (Oxford University Press), προσπελάστηκε στις 13 Μαρτίου 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹²⁵ Kennedy, «bel canto» στο Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης, τόμος Α', 48.

πρακτική οδηγεί στην ενίσχυση της φωνητικής δεξιοτεχνίας έναντι της δραματουργίας, των ιδεών που επικοινωνούσε το λιμπρέττο, της οργανικής συνοχής των μερών και της δραματικής συνέχειας της πλοκής σε σχέση με τα μουσικά δρώμενα επί σκηνής. Συνεπώς, η υπεροχή της φωνητικής δεξιοτεχνίας και η υποβάθμιση της σημασίας όλων των παραπάνω δραματουργικών παραγόντων, οδηγεί στην παρακμή της ιταλικής όπερας.

Στην Ιταλία, τα μεγάλα ποσοστά του αναλφαβητισμού, καθώς και η ύπαρξη πολλών και διαφορετικών διαλέκτων,¹²⁶ δυσχέραινε την δημιουργία μιας ενιαίας και κοινής γλώσσας και κουλτούρας. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε αφορμή για να ξεκινήσει μια συζήτηση ανάμεσα στους Ιταλούς διανοούμενους γύρω από το ποια διάλεκτος είναι η καταλληλότερη στο πλαίσιο της αναζήτησης μιας κοινής εθνικής ταυτότητας.¹²⁷ Επιπλέον, οι οικονομικές δυσχέρειες, που οδήγησαν, τελικά, σε οικονομικές υφέσεις περί τα τέλη του αιώνα (1887-1890),¹²⁸ ήρθαν να επισφραγίσουν τη γενικότερη δυσφορία στην Ιταλική χερσόνησο.

Η εικόνα του πολιτισμικού κατακερματισμού, αποτυπώνεται στην όπερα μέσα από την ποικιλομορφία της σύστασης του ακροατηρίου της: ευγενείς και αριστοκράτες, εύποροι πολίτες, άνθρωποι της νεοσύστατης αστικής τάξης, καθώς και αξιωματικοί του στρατού, η παρουσία των οποίων, κατά τα χρόνια του Risorgimento, δημιουργούσε ιδιαίτερη ένταση στο ακροατήριο, καθιστώντας τους εύκολους στόχους στα μάτια των πατριωτών.¹²⁹ Μέχρι τη δεκαετία του 1840, η πλειοψηφία των κτιριακών εγκαταστάσεων των θεάτρων είχαν ανακαινισθεί ή είχαν πολλαπλασιαστεί με την ανέγερση νέων κτιρίων, γεγονός που καταδεικνύει την υπεροχή και την ευρεία διάδοση της Ιταλικής όπερας, η οποία, κατά πως φαίνεται, ήταν πανταχού παρούσα στο μεγαλύτερο μέρος της χερσονήσου.¹³⁰ Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η όπερα φαινόταν, στο μεγαλύτερο μέρος των θεατών της, ως κάτι το παράξενο και εξωτικό και, συνεπώς, προσέλκυε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον, όντας ο πιο διαδεδομένος τρόπος διασκέδασης της εποχής.¹³¹ Ακριβώς για αυτόν τον λόγο, τα γούστα του κοινού ήταν εκείνα που καθόριζαν τη θεματολογία του ρεπερτορίου, το περιεχόμενο και την

¹²⁶ Danièle Pistone, *Nineteenth-century Italian Opera from Rossini to Puccini*, μτφρ. Thomas E. Glasow (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995), 107.

¹²⁷ Snowman, *The Gilded Stage*, 139.

¹²⁸ Pistone, *Nineteenth-century Italian Opera*, 107.

¹²⁹ Pistone, *Nineteenth-century Italian Opera*, 108.

¹³⁰ Snowman, *The Gilded Stage*, 145.

¹³¹ Carolyn Abbate και Roger Parker, *A History of Opera, the Last 400 years*, (London: Penguin Group, 2012), 43.

έκβαση της πλοκής, ακόμη και τη μουσική δομή του έργου. Προτεραιότητα του συνθέτη, άλλωστε, και μέριμνα της λογοκρισίας, για την οποία γίνεται λόγος παρακάτω, ήταν να γυρίσει ο ακροατής χαρούμενος στο σπίτι του και να περάσει μια ευχάριστη βραδιά στην όπερα.¹³²

Ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κύριοι φορείς της εξέλιξης της ευρωπαϊκής μουσικής ήταν η Ιταλία, η Γαλλία, η Αγγλία και τα γερμανικά κρατίδια. Με τη Γαλλική Επανάσταση, όμως, αφυπνίστηκε η εθνική συνείδηση και άλλων λαών, που στράφηκαν πλέον προς τις δικές τους πνευματικές ρίζες. Στην πολιτικά ευαίσθητη Ιταλία του 19^{ου} αιώνα, προκειμένου να διατηρηθεί μια ήπια και ομαλή εξέλιξη στα καλλιτεχνικά πράγματα, που να μην προκαλεί ή θίγει την τότε κοινωνικοπολιτική ατμόσφαιρα, η ύπαρξη της λογοκρισίας ήταν απαραίτητη και ο ρόλος της άκρως σημαντικός. Άλλωστε, όπως αναφέρει και η Δημητριάδου, «ένα χαρακτηριστικό στην Ιταλική όπερα του 19^{ου} αιώνα ήταν ότι κυριαρχούσε το εθνικό συναίσθημα».¹³³

Ο εδαφικός και πολιτικός κατακερματισμός της Ιταλίας έπαιξε και αυτός τον ρόλο του στην άνθιση της μουσικής τέχνης. Λόγω της διαφορετικής ηγεμονίας ανά επικράτεια, υπήρχε και διαφορετική θεώρηση και αντιμετώπιση ως προς το τί ήταν επιτρεπτό και αποδεκτό στην τέχνη και τί όχι. Η λογοκρισία ανά περιοχή δεν δεχόταν ή δεν απέρριπτε τα ίδια πράγματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι το έργο *Un ballo in maschera*, ενώ απαγορεύτηκε στη Νάπολη το 1858, έτυχε αποδοχής στη Ρώμη το 1859 και μάλιστα με πολύ λαμπερή πρεμιέρα.¹³⁴

Επίσης, το κοινωνικό φαινόμενο της αστυφιλίας, της συγκέντρωσης των ανθρώπων στα μεγάλα αστικά κέντρα, προήγαγε αισθητά την άνθιση και ανάπτυξη της μουσικής τέχνης. Την συγκέντρωση του πληθυσμού στα αστικά κέντρα ακολούθησε φυσιολογικά η ανάλογη αύξηση των θεάτρων, καθώς τα μέχρι τότε θέατρα δεν ήταν αρκετά για να φιλοξενήσουν το συνεχώς αυξανόμενο ακροατήριο.¹³⁵ Επιπλέον, νέα έργα έπρεπε να γραφτούν, προκειμένου να ικανοποιήσουν τις αυξανόμενες απαιτήσεις του κοινού και να καλύψουν όλα τα γούστα.

Κατά συνέπεια, οι συνθέτες της περιόδου στράφηκαν προς αυτήν την κατεύθυνση, φροντίζοντας να καλύψουν και ζητήματα πολιτικού χαρακτήρα.

¹³² Abbate και Parker, *A History of Opera*, 145.

¹³³ Δημητριάδου, *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 101.

¹³⁴ Michels, *Άτλας της μουσικής*, 445.

¹³⁵ Parker, *The Oxford History*, 115.

Περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο συνθέτη όπερας, ο Giuseppe Verdi ήταν εκείνος ο οποίος συνέδεσε το όνομά του και τη μουσική του με το αίτημα της απελευθέρωσης και ενοποίησης της Ιταλίας.

4.3 GIUSEPPE VERDI: *NABUCCO*

Ο Verdi γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου του 1813 στο χωριό Ρονκόλε, κοντά στο Μπουσσέτο της Πάρμα, το οποίο τότε ανήκε στην Γαλλική επικράτεια.¹³⁶ Ξεκίνησε τις σπουδές του στο χωριό του, μαθαίνοντας όργανο και μουσική σύνθεση, και, σε ηλικία οκτώ ετών, έγινε ο επίσημος οργανίστας της εκκλησίας του χωριού, διατηρώντας τη θέση του για περίπου εννέα χρόνια. Το 1823, ο Verdi ξεκίνησε να φοιτά στο γυμνάσιο του Μπουσσέτο, όπου ήρθε σε επαφή με τη Φιλαρμονική του Μπουσσέτο και εν τέλει έγινε μέλος της. Στην αρχή ήταν απλώς αντιγραφέας τους και στη συνέχεια έγινε διευθυντής και ασχολήθηκε με τη σύνθεση. Μέσα από την εμπλοκή του στα καλλιτεχνικά πράγματα του Μπουσσέτο, γνώρισε τον Antonio Barezzi, έναν άνθρωπο με μεγάλη δραστηριότητα γύρω από τα καλλιτεχνικά πράγματα της πόλης. Το 1832, ο Barezzi έγινε πατρώνας του, τον πήρε σπίτι του και τον μεγάλωσε σαν γιό του. Την ίδια χρονιά, ο Verdi έκανε αίτηση στο Κονσερβατόριο του Μιλάνο, η οποία απορρίφθηκε. Παρόλα αυτά, έμεινε για περίπου τρία χρόνια στο Μιλάνο, παρακολουθώντας ιδιαίτερα μαθήματα σύνθεσης. Λίγο αργότερα, το 1836, επέστρεψε στο Μπουσσέτο για να γίνει διευθυντής της Φιλαρμονικής, να παντρευτεί την κόρη του Barezzi, Margherita, και να γίνει καθηγητής μουσικής σε σχολείο.¹³⁷ Την ίδια χρονιά ολοκλήρωσε την πρώτη του όπερα (*Rocester*) και, έπειτα από αποτυχημένη προσπάθεια να την ανεβάσει σε θέατρο της περιοχής του, συνειδητοποίησε ότι η περαιτέρω καλλιτεχνική του εξέλιξη δεν θα προχωρούσε αν δεν έφευγε από το Μπουσσέτο. Έτσι, μετακόμισε με τη σύζυγο και τον γιό του στο Μιλάνο. Από το 1839 και έπειτα άρχισε να γράφει πιο εντατικά και να ανεβάζει τις όπερές του σε διάφορα θέατρα, μεταξύ άλλων και στη Σκάλα του Μιλάνο. Το 1841 έγραψε την όπερα *Nabucco*, την πρώτη μεγάλη του επιτυχία που τον έφερε στην πρώτη θέση των νέων Ιταλών συνθετών.¹³⁸ Έτσι, συνέχισε να γράφει όπερες, εκ των οποίων άλλες έκαναν μεγαλύτερη και άλλες

¹³⁶ Mendelssohn, *Ο κόσμος της όπερας*, 343.

¹³⁷ Michels, *Άτλας της μουσικής*, 445.

¹³⁸ Kennedy, «Τζουζέπε Βέρντι» στο *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, τόμος Α', 345.

μικρότερη επιτυχία, ποτέ, ωστόσο, δεν έπαψαν να ζητούνται με ιδιαίτερη επιμονή από τους μπρεσάριους των θεάτρων.¹³⁹ Τα έργα του γίνονταν γνωστά τόσο εντός όσο και εκτός των ορίων της Ιταλικής επικράτειας. Κάποια, μάλιστα, μεταφράζονταν σε άλλες γλώσσες (π.χ. γαλλικά), ενώ ορισμένα γράφτηκαν αποκλειστικά για τα θέατρα του Παρισιού.

Ο Verdi ήταν ένας βαθιά πολιτικοποιημένος καλλιτέχνης, τόσο συμμετέχοντας ενεργά σε πολιτικές δράσεις που οργανώνονταν για τη διεκδίκηση της ικανοποίησης των εθνικών αιτημάτων των Ιταλών, όσο και θέτοντας τη μουσική του στην υπηρεσία των διεκδικήσεων αυτών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εμπλοκής του στα πολιτικά γεγονότα της εποχής αποτελεί η εσπευσμένη διακοπή της παραμονής του στο Παρίσι τον Μάρτιο του 1848 για να συμμετέχει στην εξέγερση του Μιλάνο. Ένα άλλο ενδεικτικό παράδειγμα ήταν η μάχη που έπρεπε συχνά να δίνει με τη λογοκρισία, ειδικά σε περιπτώσεις οπερών που διαπραγματεύονταν ιστορικά γεγονότα, τα οποία μπορούσαν να ερμηνευτούν ως αναφορές στην τρέχουσα πολιτική επικαιρότητα.¹⁴⁰ Μάλιστα, δεν ήταν λίγες οι φορές που ο Verdi κλήθηκε να αλλάξει την πλοκή του λιμπρέττο μιας όπερας, την ιδιότητα ενός ήρωα, ένα μέρος ή και μόνο κάποιες λέξεις μιας άριας προκειμένου να μην θίγουν την καθεστηκυία τάξη και, πολύ περισσότερο, να μην περνούν επαναστατικά μηνύματα. Μια τέτοια περίπτωση ήταν αυτή της όπερας *Un ballo in maschera*, για την οποία αναγκάστηκε, υπό την πίεση της λογοκρισίας, να αλλάξει την εθνικότητα και να υποβιβάσει το πολιτειακό λειτούργημα του τενόρου (από Σουηδός βασιλιάς σε Κολωνό κυβερνήτη).¹⁴¹

Οι τριβές του Verdi με τη λογοκρισία ήταν μάλλον αναπόφευκτες, δεδομένου ότι κεντρική θέση στις όπερες του καταλαμβάνει «ο άνθρωπος και το ανθρώπινο σε όλες τις φάσεις του, από το τραγικό ως το κωμικό».¹⁴² Μείζονα ρόλο στα έργα του κατείχαν, επίσης, η παρουσίαση και ο σχολιασμός διαφόρων κοινωνικών προβλημάτων και καταστάσεων, καθώς και η παρουσίαση των διαφορετικών κοινωνικών τύπων ανθρώπων.¹⁴³ Επιπλέον, ο Verdi έβρισκε τρόπους να μεταδώσει μηνύματα μέσα από τους θεματικούς συσχετισμούς που έκανε ανάμεσα στους ήρωες των οπερών του και στην πραγματικότητα. Μάλιστα, πολλές από τις όπερές του περιέχουν χορωδιακά μέρη, τα οποία ήταν από πολιτική άποψη εκρηκτικά, καθώς δεν ήταν τίποτα άλλο παρά συγκεκαλυμμένες εκκλήσεις προς τους συμπατριώτες του να αγωνιστούν για την εθνική ενότητα της χώρας τους εναντίον κάθε ξένης κυριαρχίας.¹⁴⁴ Επιπροσθέτως, η σημαντική θέση που λαμβάνει, στις πρώιμες όπερες του Verdi, η εξύψωση του ιδανικού της φιλοπατρίας, οφείλεται, μεταξύ άλλων, και στο γεγονός ότι πίστευε ολόψυχα πως κάθε έθνος έπρεπε να μεριμνά και να καλλιεργεί τη δική του εθνική μουσική. Έτσι, στο δικό του προσωπικό μουσικό στυλ

¹³⁹ Kennedy, «Τζουζέπε Βέρντι» στο *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, 345.

¹⁴⁰ Kennedy, «Τζουζέπε Βέρντι» στο *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, 345.

¹⁴¹ Parker, *The Oxford History*, 131.

¹⁴² Δημητριάδου, *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 102.

¹⁴³ Parker, *The Oxford History*, 131.

¹⁴⁴ Ρεντζεπέρη-Γσώνου, *Πανεπιστημιακές Παραδόσεις*, 30.

διατήρησε μια αποφασιστική ανεξαρτησία και λυπόταν για την επίδραση ξένων (κυρίως γερμανικών) ιδεών και στοιχείων στα έργα των νεώτερων συμπατριωτών του. Είναι, εξάλλου, γνωστό ότι «ο συνθέτης χρησιμοποιεί την όπερα, για να προωθήσει ριζοσπαστικές πολιτικές θέσεις».¹⁴⁵

Δεδομένης της έντονης πολιτικοποίησης του Verdi και της ρητής στράτευσης της μουσικής του στα εθνοαπελευθερωτικά αιτήματα των Ιταλών, θα περίμενε κανείς να είναι δεκτικός απέναντι στις αισθητικές κατευθύνσεις του ανερχόμενου βερισμού, του καλλιτεχνικού ρεύματος το οποίο αποσκοπούσε στη ρεαλιστική απόδοση των υπό διαπραγμάτευση θεμάτων στη σύγχρονη και καθημερινή τους διάσταση.¹⁴⁶ Μολονότι ο βερισμός ικανοποιούσε την ανάγκη μιας μεγάλης μερίδας καλλιτεχνών, αλλά και του κοινού, για αναπαράσταση της πραγματικότητας και της καθημερινότητας των ανθρώπων σε όλες της τις εκφάνσεις, ακόμη και τις χυδαίες και άσχημες πτυχές της,¹⁴⁷ ο Verdi αποστασιοποιήθηκε από τις αισθητικές του επιταγές, καθώς, όπως χαρακτηριστικά έλεγε και ο ίδιος, για να αιτιολογήσει αυτή του τη στάση, «το να αντιγράψει κανείς ακριβώς το αληθινό, μπορεί να είναι κάτι το πρόσφορο. Είναι όμως φωτογραφία και όχι πίνακας, όχι τέχνη».¹⁴⁸ Έτσι, αν και τον ενδιέφερε να εντάξει στο έργο του ρεαλιστικά στοιχεία ως σχολιασμό της κοινωνίας της εποχής του,¹⁴⁹ απέφευγε να το κάνει με τρόπο που να αγγίζει τα όρια της πιστής αναπαράστασης και αναπαραγωγής της ανθρώπινης ζωής και καθημερινότητας.

Ίσως το εντονότερα πολιτικά χρωματισμένο έργο του Verdi είναι το *Nabucco*, που έκανε πρεμιέρα στις 9 Μαρτίου του 1842 στη Σκάλα του Μιλάνο. Πρόκειται για μια όπερα σε τέσσερις πράξεις σε λιμπρέττο του Temistocle Solera, η οποία αντλεί τη θεματολογία της από τη Βίβλο (καθώς αναφέρεται στην ιστορία του Ναβουχοδονόσορα Β΄) και από το αντίστοιχο θεατρικό έργο των Anicet-Bourgeois και Francis Cornu.¹⁵⁰

Η πρώτη πράξη της όπερας λαμβάνει χώρα στα Ιεροσόλυμα, ενώ οι επόμενες τρεις στη Βαβυλώνα το 587 π.Χ. Οι Εβραίοι (και συγκεκριμένα ο αρχιερέας των Εβραίων, Ζαχαρίας) έχουν ηττηθεί από τους Βαβυλώνιους και προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν την Φενένα, τη νεότερη κόρη του Ναβουχοδονόσορα (Ναμπούκο), την οποία κρατούν όμηρο, προκειμένου να εξασφαλίσουν την ειρήνη. Τη στιγμή που ο Ναμπούκο, έπειτα από τη νίκη του, ετοιμάζεται να εισέλθει στην πόλη, η μεγαλύτερη κόρη του, η Αμπιγκαΐλε, με συνοδεία στρατιωτών, εισέρχεται στον Ναό του Σολομώντος, όπου κρατείται η αδελφή της, προκειμένου να την σώσει. Όταν εισέρχεται και ο Ναμπούκο, ο Ζαχαρίας τον αψηφά και απειλεί να σκοτώσει την κόρη του Φενένα. Ο Ναμπούκο, με τη σειρά του, διατάζει να καταστραφεί ο Ναός και να φυλακιστούν οι Εβραίοι. Στη δεύτερη πράξη, έχοντας επιστρέψει στα ανάκτορα της Βαβυλώνας, ο Ναμπούκο φεύγει για να πολεμήσει και αφήνει ως αντιβασιλίτσα την

¹⁴⁵ Σιώνη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 223.

¹⁴⁶ Michels, *Άτλας της μουσικής*, 443.

¹⁴⁷ Δημητριάδου, *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 103.

¹⁴⁸ Michels, *Άτλας της μουσικής*, 443.

¹⁴⁹ Σιώνη, *Η μουσική στην Ευρώπη*, 223.

¹⁵⁰ Kennedy, «Τζουζέπε Βέρντι» στο *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, 277.

Φενένα, η οποία ελευθερώνει τους Εβραίους αιχμαλώτους. Ταυτόχρονα, η αδελφή της Αμπιγκαΐλε ανακαλύπτει ότι η Φενένα δεν είναι πραγματική κόρη του Ναμπούκο, αλλά μια σκλάβα. Μαθαίνοντας για την απελευθέρωση των Εβραίων, η Αμπιγκαΐλε αποφασίζει να προβεί σε πραξικοπηματική ενέργεια, ενώ διαδίδει ότι ο Ναμπούκο είναι νεκρός. Ζητά το στέμμα από την Φενένα, η οποία έχει μόλις ασπαστεί την Ιουδαϊκή πίστη. Ο Ναμπούκο επιστρέφει απρόσμενα, περιφρονεί αμφοτέρους τις δύο θρησκείες, ανακηρύσσοντας τον εαυτό του θεό, διατάζει τη θανάτωση των Εβραίων και κεραυνοβολείται από τον θεό για τη βλασφημία του. Το στέμμα του πέφτει και το μαζεύει η Αμπιγκαΐλε. Στη συνέχεια, εκείνη πείθει τον Ναμπούκο, ο οποίος εμφανίζεται τώρα με την όψη ενός τρελού, να σφραγίσει το διάταγμα της θανάτωσης των Εβραίων και εκείνος ζητά να σωθεί η Φενένα, η οποία έχει δηλώσει ότι θα ακολουθήσει τη μοίρα των Εβραίων. Παράλληλα, στη δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης, οι Εβραίοι, καθισμένοι στις όχθες του ποταμού Ευφράτη, νοσταλγούν την πατρίδα τους. Στην επόμενη σκηνή ο Ναμπούκο ξυπνά, έχοντας ανακτήσει πλήρως τη λογική και τις δυνάμεις του, και βλέπει την κόρη του να οδεύει αλυσοδεμένη προς τον θάνατο. Ζητά συγχώρεση από τον θεό των Εβραίων, υπόσχεται να ξαναχτίσει τον Ναό του Σολομώντα, μαζεύει τους πιστούς του στρατιώτες και, αρπάζοντας το σπαθί του, σπεύδει να σώσει την κόρη του. Εκείνη τη στιγμή, το είδωλο του θεού των Βαβυλώνιων σπάει και ο Ναμπούκο ανακοινώνει στους Εβραίους ότι είναι ελεύθεροι, καθώς και ότι σκοπεύει να ξαναχτίσει τον Ναό του Σολομώντα. Ο Ζαχαρίας δοξάζει τον Ναμπούκο ως δούλο του θεού και ως βασιλέα των βασιλέων, ενώ η Αμπιγκαΐλε, έχοντας πάρει δηλητήριο μετανιωμένη για τις πράξεις της, ζητά συγχώρεση από την αδελφή της και ξεψυχάει στη αγκαλιά της.¹⁵¹

4.4 ΧΟΡΩΔΙΑΚΟ «Va, pensiero»

Δεδομένου του πολιτικά τεταμένου κλίματος της εποχής, δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πώς δημιουργήθηκε η συνειρμική ταύτιση ανάμεσα στον Ιταλικό λαό και τους Εβραίους αιχμαλώτους του *Nabucco*, οι οποίοι νοσταλγούν την πατρίδα τους τραγουδώντας το εμβληματικό χορωδιακό «Va, pensiero». Το συγκεκριμένο χορωδιακό είχε τόσο μεγάλη απήχηση στον Ιταλικό λαό, ώστε κατέληξε να χρησιμοποιείται ως ένα είδος εθνικού ύμνου για την απελευθέρωση και την ενοποίηση της Ιταλίας.¹⁵² Επιπλέον, χάρη σε αυτό, ο Verdi συνδέθηκε τόσο εμφαντικά με τον εθνοαπελευθερωτικό αγώνα των Ιταλών, ώστε να αποκτήσει τον χαρακτηρισμό «μαέστρος της επανάστασης» (Maestro della Rivoluzione),¹⁵³ ενώ

¹⁵¹ Medelssohn, *Ο κόσμος της όπερας, εκατό όπερες*, 88.

¹⁵² Williams, *On Opera*, 49.

¹⁵³ Michels, *Άτλας της μουσικής*, 445.

ακόμη και το ίδιο το όνομά του κατέληξε να χρησιμοποιείται ως αγωνιστικό σύμβολο (Viva V.E.R.D.I.= Viva Vittorio Emanuele Re D' Italia).¹⁵⁴

Το συγκεκριμένο χορωδιακό ανοίγει τη δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης, όπου οι Εβραίοι κάθονται στις όχθες του ποταμού Ευφράτη και αναπολούν με μελαγχολική διάθεση την όμορφη και χαμένη πατρίδα τους (Πίνακας 4.1). Το κείμενο είναι βασισμένο στον Ψαλμό 137 της Παλαιάς Διαθήκης («Στις όχθες της Βαβυλώνας καθίσαμε και κλάψαμε, όταν θυμηθήκαμε αυτήν, ω Σιών»)¹⁵⁵.

¹⁵⁴ VERDI= Vittorio Emmanuelle Re D' Italia.

¹⁵⁵ George Whitney Martin, «Verdi, Politics and “Va, pensiero”»: The Scholars Squabble», *The Opera Quarterly* 21, αρ. 1, Winter 2005 (Oxford University Press, 2005), 110. Προσπελάστηκε στις 25 Αυγούστου 2020 <https://muse.jhu.edu/article/183371>.

Va, pensiero	Πήγαινε σκέψη
Va, pensiero, sull'alidorate; va, ti posa sui clivi, sui colli, ove olezzano tepide e molli l'aure dolci del suolo natal!	Πήγαινε σκέψη, πάνω σε χρυσωμένα φτερά· πήγαινε και κάθισε στις πλαγιές και στους λόφους, όπου, ευωδιάζουν απαλές και ήπιες γλυκιές αύρες του πατρώου εδάφους!
Del Giordano le rive saluta, Di Sionne letorri atterrate... O, mia patria, sì bella e perduta! O, membranza, sì cara e fatal! Arpa d'or dei fatidici vati, perché muta dal salice pendi? Le memorie nel petto raccendi, ci favella del tempo che fu!	Χαιρέτησε τις όχθες του Ιορδάνη, και τους γκρεμισμένους πύργους της Σιών... Ω, πατρίδα μου, τόσο όμορφη και χαμένη! Ω, ανάμνηση, τόσο αγαπημένη και μοιραία! Άρπα χρυσή των μοιραίων βάρδων γιατί κρέμεσαι σιωπηλή στην ιτιά; Αναζωπύρωσε τις μνήμες στο στήθος μας, και διηγήσου μας τους περασμένους καιρούς!
O simile di Sòlima ai fati traggi un suono di crudo lamento, o t'ispiri il Signore un concerto che ne infonda al patire virtù.	Ή παρόμοια με τα γεγονότα της Ιερουσαλήμ βγάλε έναν ήχο από τον ωμό θρήνο, ή να σε εμπνεύσει ο Κύριος μια αρμονία φωνών που να γαλουχίζει την υπομονή στις αντιξοότητες.

Πίνακας 4.1. Το ιταλόγλωσσο κείμενο του χορωδιακού «Va, pensiero» από την όπερα του Giuseppe Verdi Nabucco και η ελληνόγλωσση μετάφρασή του.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Η μετάφραση στα ελληνικά είναι δική μου.

cantabile tutti sotto voce
 O Va, pen-sie - ro, sull'a - li do -
 R Va, pen-sie - ro, sull'a - li do -
 C Va, pen-sie - ro, sull'a - li do -
 27 *cantabile*
p *sotto voce*

- ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui
 - ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui
 - ra - te; Va, ti po - sa sui cli - vi, sui

col - li, O - ve o.lez - za - no te - pi - de e
 col - li, O - ve o.lez - za - no te - pi - de e
 col - li, O - ve o.lez - za - no te - pi - de e

Παράδειγμα 4.1. Απόσπασμα από το χορωδιακό «Va, pensiero» από την όπερα του Giuseppe Verdi *Nabucco* (μέτρα 12-17).¹⁵⁷

¹⁵⁷ Όλα τα παραδείγματα από τη φωνητική παρτιτούρα του έργου αντλήθηκαν από: Giuseppe Verdi, *Nabucco: Canto e pianoforte*, επιμ. Mario Parenti (Milan: Ricordi, 1877). Διαθέσιμο στο: [https://imslp.org/wiki/Nabucco_\(Verdi%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Nabucco_(Verdi%2C_Giuseppe)).

Παρά τον καταφανή μελαγχολικό και θρηνώδη τόνο του ποιητικού κειμένου, η μουσική κινείται συνολικά στην απροσδόκητη τονικότητα της Φα-δίεση μείζονας, υποδηλώνοντας, πίσω από τη θλίψη που απονέει το κείμενο, μια αίσθηση νοσταλγικής αγάπης για την πατρίδα, αλλά ίσως και μια υπόνοια ελπίδας και αισιοδοξίας (Παράδειγμα 4.1). Ο μείζων χαρακτήρας του αρμονικού περιβάλλοντος διαταράσσεται περιστασιακά μόνο από την υπόνοια της ομώνυμης ελάσσονας, όταν η τονικοποιημένη V (Nτο-δίεση μείζονα) αποτονικοποιείται μέσω μετασχηματισμού της σε V^7 (και άρα σε λειτουργία δεσπόζουσας) και επεκτείνεται στο τονικό πλαίσιο της Φα-δίεση ελάσσονας (Παράδειγμα 4.2). Εκεί, το μουσικό τοπίο σκοτεινιάζει και πάλι, καθώς το κείμενο ανακαλεί τα θλιβερά γεγονότα της Ιερουσαλήμ και η μουσική ανταποκρίνεται βγάζοντας έναν «(ελάσσων) ήχο από τον ωμό θρήνο».

sempre pp
 fu! O si - mi - - le di So - - li - ma ai
sempre pp
 fu! O si - mi - - le di So - - li - ma ai
sempre pp
 fu! O si - mi - - le di So - - li - ma ai

fa - - ti Trag - gi un suo - no di cru - - do la -
 fa - - ti Trag - gi un suo - no di cru - - do la -
 fa - - ti Trag - gi un suo - no di cru - - do la -

- men - to, O t'i - spi - ri il Signo - re un con -
 - men - to, O t'i - spi - ri il Signo - re un con -
 - men - to, O t'i - spi - ri il Signo - re un con -

29

Παράδειγμα 4.2 Απόσπασμα από το χορωδιακό «Va, pensiero» από την όπερα του Giuseppe Verdi *Nabucco* (μέτρα 36-41).

Η τονική αμφιταλάντευση μείζονας-ελάσσονας τονικότητας, όπως και η αντίστοιχη σημασιολογική αμφιταλάντευση μεταξύ ελπίδας και θλίψης, προοιωνίζεται με τον πλέον εμφαντικό τρόπο στην εναρκτήρια εισαγωγή (Παράδειγμα

4.3). Η υπαινισσόμενη τονικότητα φαίνεται αρχικά να είναι η Ντο-δίεση μείζονα, η τονική της οποίας επεκτείνεται μέσα από έναν *riano* διάλογο μεταξύ εγχόρδων και πνευστών, εναλασσόμενη με την ελάσσονα υποδεσπόζουσα. Το διπλό ημιτονιακό ποίκιλμα γύρω από το Ντο-δίεση του solo φλάουτου στο μέτρο πέντε είναι ο προάγγελος της διαπίστωσης ότι αυτό που επεκτεινόταν μέχρι εκείνο το σημείο δεν ήταν τονική της Ντο-δίεση μείζονας, αλλά δεσπόζουσα της Φα-δίεση ελάσσονας, γεγονός που επιβεβαιώνεται αμέσως μετά, όταν το ορμητικό *subito fortissimo* της ορχήστρας στο αμέσως επόμενο μέτρο φέρνει την πραγματική τονική (Φα-δίεση ελάσσονα), ακολουθούμενη από την VI, την παρενθετική ντιμινουίτα της V και εν τέλει την V⁷ (μετά από πτωτικό 6/4) που θα μείνει μετέωρη πριν την είσοδο των φωνών στη μείζονα κύρια τονικότητα. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο αποσταθεροποιητικός ρόλος του διπλού ημιτονιακού ποικίλματος του φλάουτου θα αναδειχθεί από το μέτρο 41 και μετά, όταν θα επαναλαμβάνεται διαρκώς και επίμονα έως το τέλος στο μείζον αρμονικό περιβάλλον της Φα-δίεση μείζονας, προσδίδοντας, έτσι, στο κατά τα άλλα ελπιδοφόρο αν όχι θριαμβευτικό τόνο της κατάληξης μια υποβόσκουσα υπόνοια θλίψης (Παράδειγμα 4.4).

LE SPONDE DELL' EUFRATE
CORO DI SCHIAVI EBREI

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of LARGO and a dynamic marking of piano (p). The second system continues the piano introduction. The third system shows the fortissimo (ff) section with a complex harmonic structure. The fourth system shows the piano introduction with a dynamic marking of pianissimo (pp).

Παράδειγμα 4.3. Απόσπασμα από το χορωδιακό «Va, pensiero» από την όπερα του Giuseppe Verdi *Nabucco* (εισαγωγή, μέτρα 1-11).

- men - to, O t'i-spi - ri il Signo - re un con-

- men - to, O t'i-spi - ri il Signo - re un con-

- men - to, O t'i-spi - ri il Signo - re un con-

29

- cen - to Che ne infon - da al pa-ti - re..... vir-

- cen - to Che ne infon - da al pa-ti - re..... vir-

- cen - to Che ne infon - da al pa-ti - re..... vir-

- tù, Che ne infon - da al pa-ti - - - re..... vir-

- tù, Che ne infon - da al pa-ti - - - re..... vir-

- tù, Che ne infon - da al pa-ti - - - re..... vir-

Παράδειγμα 4.4. Απόσπασμα από το χορωδιακό «Va, pensiero» από την όπερα του Giuseppe Verdi *Nabucco* (εισαγωγή, μέτρα 40-45).

Θα μπορούσε κανείς να συσχετίσει ερμηνευτικά την υποβόσκουσα ελπίδα και λαχτάρα για την χαμένη πατρίδα με το ιδιαίτερο διαστηματικό περιεχόμενο και το

χαρακτηριστικό περίγραμμα της μελωδικής χειρονομίας με την οποία ξεκινάει το φωνητικό μέρος και η οποία επιστρέφει διαρκώς ως επωδός σε ολόκληρο το κομμάτι (βλ. Παράδειγμα 4.2, μέτρα 12-14). Το μεγάλο άλμα ανιούσας οκτάβας, αλλά και η συνακόλουθη αρπισματική δομή της μελωδίας, ωθεί τη φωνή να λειτουργήσει πέρα από τις προσδοκίες μιας *cantabile* μελωδίας, η οποία θα προχωρούσε περισσότερο βηματικά παρά με έναν τόσο γωνιώδη τρόπο. Τα μεγάλα διαστηματικά άλματα της μελωδίας αυτής δεν ηχοποιούν απλά την εικόνα της σκέψης των Εβραίων, που σαν πουλί ανεβαίνει ψηλά στα ουράνια και πετάει προς τα πάτρια εδάφη, αλλά τη λαχτάρα για κάτι που είναι ανέφικτο και πέρα από τις ανθρώπινες δυνάμεις.¹⁵⁸ Η λαχτάρα αυτή δεν είναι μόνο συλλογική, όπως υποδηλώνει η ομορρυθμική υφή της χορωδιακής γραφής πάνω από την ομοφωνική αρπισματική συνοδεία της ορχήστρας, αλλά και συνωμοτική, όπως υποδηλώνει η *sotto voce* εκτέλεση της μελωδίας από τις φωνές, ντουμπλαρισμένες από τα ξύλινα πνευστά.

Τα μελωδικά άλματα φαίνεται να είναι χαρακτηριστική εναρκτήρια χειρονομία όλων των μελωδικών φράσεων του χορωδιακού. Επί παραδείγματι, στο Παράδειγμα 4.2, η ανιούσα οκτάβα συστέλλεται διαστηματικά σε μικρή έβδομη, για να πληρωθεί στη συνέχεια βηματικά προς την αντίθετη κατεύθυνση στο πλαίσιο της σταθεροποίησης της επεκτεινόμενης V⁷. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα, ωστόσο, αφορά στο αποκορυφωματικό σημείο του κομματιού, στα μέτρα 28-35 (Παράδειγμα 4.5). Στο σημείο αυτό, το εναρκτήριο ανακρουσματικό άλμα (τρίτης στο μέτρο 29, έκτης στο μέτρο 33) συνδυάζεται τώρα με *fortissimo* δυναμική (εναλασσόμενη με συνωμοτικά *pianissimo*), εμφατικούς τονισμούς στους επαναλαμβανόμενους φθόγγους που ακολουθούν, πυκνή συγχορδιακή υφή λόγω των *divisi* των φωνητικών μερών, και παρεστιγμένη ρυθμική δομή, η οποία, αν και ενυπάρχει ήδη από την αρχή του κομματιού, εδώ πλέον αποκτά ένα θριαμβευτικό, σχεδόν εμβατηριακό ύφος. Δεδομένου του κειμενικού νοήματος («Άρπα χρυσή των μοιραίων βάρδων [...] αναζωπύρωσε τις μνήμες στο στήθος μας και διηγήσου μας τους περασμένους καιρούς!»), το εναρκτήριο άλμα δεν εκφράζει πλέον απλά την υπόκωφη, παθητική λαχτάρα ενός υπόδουλου λαού για την απέλιδα ελευθερία του, αλλά μια επιτακτική απαίτηση, ένα ενεργητικό κάλεσμα σε έναν δίκαιο αγώνα για τη επανα-διεκδίκηση του ένδοξου ιστορικού του παρελθόντος.

¹⁵⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα μελωδικά άλματα, την έκφραση λαχτάρας και πόθου, βλ. Lawrence M. Zbikowski, “Words, Music, and Meaning”, *Signata* 6 (2015). <http://signata.revues.org/1071>.

- tal! Ar - pa d'òr dei fati - di - ci

- tal! Ar - pa d'òr dei fati - di - ci

- tal! Ar - pa d'òr dei fati - di - ci

28

solto voce

va - - - ti, Perchè mu - ta dal sa - li - ce

va - - - ti, Perchè mu - ta dal sa - li - ce

va - - - ti, Perchè mu - ta dal sa - li - ce

pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to..... rac -

pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to..... rac -

pen - di? Le me - mo - rie nel pet - to..... rac -

Παράδειγμα 4.5. Απόσπασμα από το χορωδιακό «Va, pensiero» από την όπερα του Giuseppe Verdi *Nabucco* (μέτρα 28-33).

4.5 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΠΗΧΗΣΗ

Είναι γεγονός ότι η όπερα *Nabucco* έγινε δεκτή με μεγάλο ενθουσιασμό από το κοινό. Ήταν η πρώτη μεγάλη επιτυχία του Verdi, το έργο που τον καθιέρωσε ως συνθέτη όπερας στην ιταλική μουσική σκηνή.¹⁵⁹ Ωστόσο, έχει δημιουργηθεί ένας μύθος γύρω από τη θερμή αποδοχή της πρεμιέρας και την άμεση απήχηση που είχε η όπερα στον ιταλικό λαό: στην πρεμιέρα, λέγεται, ο ενθουσιασμός και η συγκίνηση του κοινού ήταν μεγάλη και το χειροκρότημα ασταμάτητο, ώστε –μετά το χορωδιακό «Va, pensiero»– όπως απαιτούσε το έντονο χειροκρότημα, ζητήθηκε η επανάληψή του.¹⁶⁰ Επί παραδείγματι, αναφέρεται η χαρακτηριστική περίπτωση του μουσικολόγου και βιογράφου του Verdi, Franco Abbiati. Όπως αναφέρει ο Parker, διαβάζοντας μια από τις πηγές του Abbiati, την κριτική της πρεμιέρας στην *Gazzetta musicale di Milano*, ανακάλυψε ότι δεν υπήρχε καμία πληροφορία που να αποδεικνύει τον ισχυρισμό του Abbiati, σχετικά με την τόσο έντονη απήχηση, που οδήγησε στο αίτημα για επανάληψη του συγκεκριμένου χορωδιακού. Συνεπώς, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η παραπλανητική αυτή πληροφορία είτε επινοήθηκε, είτε λήφθηκε από δημοσίευση κριτικής κάποιας άλλης πρεμιέρας και προσαρμόστηκε στην αντίστοιχη περίπτωση, ώστε να κατασκευαστεί το συγκεκριμένο γεγονός. Αυτό, όπως αναφέρει ο Parker, είναι αποτέλεσμα της γενικότερης τάσης των πρώιμων βιογράφων του Verdi να επινοούν γεγονότα και τους αντίστοιχους ισχυρισμούς τεκμηριώσής τους.¹⁶¹ Την άποψη αυτή στηρίζει και ο Walker, επιβεβαιώνοντας πως, κατά τα πρώτα χρόνια μετά την πρεμιέρα, στις εφημερίδες της εποχής δεν αναφερόταν καμία πατριωτική έξαρση συνδεδεμένη με το έργο, όπως πολλοί πρώιμοι Ιταλοί βιογράφοι μνημονεύουν.¹⁶²

Στον «μύθο» αυτό, όμως, ενυπάρχει και ένα ψήγμα αλήθειας. Το χορωδιακό «Va, pensiero» είχε όντως μεγάλη απήχηση στο κοινό. Σύμφωνα με τον Alberto Mazzucato, τον αρθρογράφο της κριτικής της πρεμιέρας στην *Gazzetta*, το χορωδιακό

¹⁵⁹ Johannes Brockt, «Verdi's operatic choruses», *Music and letters* 20, αρ. 3 (Oxford University Press: July, 1939), 309, προσπελάστηκε στις 17 Μαρτίου 2021 <https://www.jstor.org/stable/728103?seq=1>.

¹⁶⁰ Martin, «Verdi, Politics, and “Va, pensiero”», 114.

¹⁶¹ Όλες οι πληροφορίες σχετικά με την περίπτωση Abbiati αντλήθηκαν από: Parker, *Arpa d'or dei fatidici vati: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, (Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997), 23.

¹⁶² Frank Walker, *The Man Verdi*, (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 150-151.

ήταν τόσο συγκινητικό, που σχεδόν προκάλεσε τα δάκρυα του κοινού.¹⁶³ Όμως, η πραγματική απήχηση του έργου δεν ήταν τόσο άμεση, ούτε και σύγχρονη της πρεμιέρας του έργου. Κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1840 το χορωδιακό είχε ήδη γίνει αρκετά δημοφιλές και συγκέντρωνε ολοένα και αυξανόμενη προσοχή. Οι κάτοικοι του Μιλάνο, μάλιστα, το 1844 έδωσαν στον Verdi το παρωνύμιο «πατέρας των χορωδιακών» (*para de' cori*), ένδειξη αναγνώρισης της μουσικοσυνθετικής δεξιοτεχνίας των χορωδιακών του έργων.¹⁶⁴ Στην πραγματικότητα, όμως, το «*Va, pensiero*» άρχισε να γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές μετά το τέλος της σύντομης περιόδου ανεξαρτησίας, η οποία έληξε το 1849 με την επαναφορά της Αυστριακής κυριαρχίας και της λογοκρισίας, οπότε το χορωδιακό έγινε και πάλι επίκαιρο.¹⁶⁵ Είναι γνωστό ότι η φράση «*Viva V.E.R.D.I.*» και ο χαρακτηρισμός του ίδιου του συνθέτη ως «μαέστρου της επανάστασης» τού αποδόθηκαν πολύ αργότερα σε σχέση με την πρεμιέρα του *Nabucco*, περί τα τέλη του 1858, οπότε η ενοποίηση της Ιταλίας άρχισε να περνά πλέον στην υλοποίησή της.¹⁶⁶ Τότε, το χορωδιακό «*Va, pensiero*» κατέστη ανεπίσημος εθνικός ύμνος, ενσαρκώνοντας την εθνική συνείδηση και το πατριωτικό συναίσθημα των αγωνιζόμενων Ιταλών.¹⁶⁷ Επιπλέον, σύμφωνα με τον Rosselli, το ακρωνύμιο «*Viva V.E.R.D.I.*» ακουγόταν πολύ συχνά στη *La Scala* το διάστημα Ιανουαρίου-Μαρτίου του 1859, την περίοδο πριν από τον δεύτερο αγώνα για την ιταλική ανεξαρτησία.¹⁶⁸ Το ίδιο συνέβαινε, κατά τον Walker, και στη Ρώμη.¹⁶⁹ Παρατηρείται, συνεπώς, ότι η διάδοση και η απήχηση του χορωδιακού υπήρξε σταδιακή, με αποκορύφωση το 1859 με την επαναφορά του προ-απελευθερωτικού καθεστώτος. Συμπερασματικά, τα πολιτικά γεγονότα ήταν αυτά που καθόρισαν την δημοτικότητα του και το περιεχόμενό του εκείνο που το κατέστησε επίκαιρο.

Ο Verdi, στην πρώιμη περίοδο των οπερατικών συνθέσεών του, έγραψε πολλά έργα, κυρίως χορωδιακά, που πραγματεύονταν το ζήτημα της ξένης κυριαρχίας και

¹⁶³ Alberto Mazzucato, στη *Gazzetta musicale di Milano*, 20 Μαρτίου 1842, όπως παρατίθεται στον Martin, «Verdi, Politics, and “*Va, pensiero*”», 116.

¹⁶⁴ Martin, «Verdi, Politics, and “*Va, pensiero*”», 124.

¹⁶⁵ Martin, «Verdi, Politics, and “*Va, pensiero*”», 126.

¹⁶⁶ Michael Sawall, «“*Viva V.E.R.D.I.*”: Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859» στο *Verdi 2001: Proceedings of the International Conference Parma - New York - New Haven, 24 January-1 February 2001*, επιμ. Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin και Marco Marica (Firenze: Olschki, 2003), αρ. 1: 123-131, όπως αναφέρεται στο Philip Gossett, “Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento”, στο *Studia Musicologica* 52, αρ. 1/4: 242, *Opera and Nation An International Conference to Commemorate the Bicentenary of Ferenc Erkel's Birth* (Chicago, December 2011).

¹⁶⁷ Burton Fisher, «A History of Opera: Milestones and Metamorphosis», 153.

¹⁶⁸ John Rosselli, *Life of Verdi*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 77.

¹⁶⁹ Walker, *The Man Verdi*, 222.

καταπίεσης και της ανάγκης πραγμάτωσης της εθνικής ανεξαρτησίας. Για αυτόν τον λόγο, είχε αποκτήσει τη φήμη ενός έντονα πολιτικοποιημένου συνθέτη και προμάχου της ιταλικής ανεξαρτησίας και ενοποίησης. Πέρα από τις οπερατικές του συνθέσεις, ο Verdi συνέθεσε άλλο ένα έργο με έντονο πολιτικό περιεχόμενο και δημοκρατικό χρώμα, το οποίο ονόμασε «Inno delle nazioni» (ύμνος των εθνών) και δημιουργήθηκε για να αντιπροσωπεύσει την Ιταλία σε μια μουσική επέτειο για την έκθεση του Λονδίνου το 1862.¹⁷⁰ Πολλές από τις έντονα πολιτικά χρωματισμένες συνθέσεις του έγιναν ύμνοι του αγώνα για την απελευθέρωση και την ενοποίηση. Εκείνη, όμως, που τραγουδήθηκε στην κηδεία του Verdi ήταν το «Va, pensiero», σε μια αυθόρμητη απόδοση φόρου τιμής στον εκλιπόν συνθέτη για τη συνεισφορά του στην ιταλική οπερατική παράδοση.¹⁷¹ Η επιρροή και η διαχρονικότητα του συγκεκριμένου χορωδιακού έργου ήταν τόσο έντονη, ώστε στις 27 Ιανουαρίου 1981, στην επέτειο των 80 χρόνων από το θάνατο του Verdi, εκφράστηκε μια πρόταση για αντικατάσταση του εθνικού ύμνου της Ιταλίας με το «Va, pensiero». Συγκεκριμένα, όπως αναγράφεται στην *Gazzetta di Parma*, δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Il Giornale* από τον δημοσιογράφο Indro Montanelli μια επιστολή του δημοσιογράφου και συγγραφέα Giorgio Soavi, με την οποία πρότεινε την αντικατάσταση του εθνικού ύμνου με το χορωδιακό «Va, pensiero». Η πρόταση αυτή απασχόλησε την επικαιρότητα χωρίς ωστόσο να καρποφορήσει. Το 2009 το θέμα επανήλθε στο προσκήνιο, από τον Γερουσιαστή και αρχηγό του κόμματος Lega Nord/Padania (Λέγκα του Βορρά), Umberto Bossi, χωρίς κάποιο αποτέλεσμα.¹⁷² Πάντως, το κόμμα του Bossi έχει υιοθετήσει το «Va, pensiero» ως τον επίσημο ύμνο του κόμματος. Πρόκειται για ένα ακροδεξιό κόμμα με συντηρητικές εθνικιστικές αντιλήψεις, υπέρμαχο της αυτονομίας και της ανεξαρτητοποίησης της Ιταλίας (ρεζιοναλισμός) και κατά της μετανάστευσης, της παγκοσμιοποίησης και της Ευρωπαϊκής ενοποίησης.¹⁷³ Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, η κλίση και προτίμηση του συγκεκριμένου κόμματος προς εθνικοπατριωτικά καλλιτεχνικά προϊόντα,

¹⁷⁰ Martin, «Verdi, Politics and “Va, pensiero”», 125.

¹⁷¹ Fisher, «A History of Opera: Milestones and Metamorphoses», 243.

¹⁷² Συντάκτες της *Gazzetta di Parma*, «Verdi contro Mameli? Ma è roba di quasi 30 anni fa», *Gazzetta di Parma*, 17 Αυγούστου 2009, προσπελάστηκε στις 30 Απριλίου 2021, https://www.gazzettadiparma.it/archivio/2009/08/17/news/verdi_contro_mameli_ma_e_roba_di_quasi_30_anni_fa-861455/.

¹⁷³ Patricia Chiantera Stutte, «Leadership, Ideology, and Anti-European Politics in the Italian Lega Nord», στο *Challenges to Consensual Politics: Democracy, Identity, and Populist Protest in the Alpine Region, (Regionalism and Federalism)*, (Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2005), 116, 120.

αναδεικνύουν τον πατριωτισμό και τον εθνικισμό ως ιδεολογικό πυρήνα του.¹⁷⁴ Πολύ περισσότερο, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό προϊόν, εξαιτίας της δημοτικότητας και της χρήσης του ως πολιτικού συμβόλου, εξακολουθεί να ασκεί επιρροή σε κοινωνικοπολιτικά ζητήματα και να χρησιμοποιείται ως μέσο για την έκφραση της εθνικ(ιστικ)ής πατριωτικής συνείδησης μιας ορισμένης πολιτικής μερίδας.

Συμπερασματικά, το χορωδιακό διαποτίζεται από έντονο πολιτικό χρώμα και πραγματεύεται την διαχρονική ιδέα της απελευθέρωσης και διατήρησης της εθνικής κυριαρχίας. Όντας, επομένως, πάντα επίκαιρο, το έργο γνώρισε μια σταδιακή και σταθερή απήχηση, ώσπου κατέληξε να θεωρείται καλλιτεχνικός και πολιτικός σταθμός, επιτρέποντας, έτσι, την εργαλειοποίησή του για την έκφραση πολιτικών μηνυμάτων, προσαρμοσμένων, βέβαια, στα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εκάστοτε εποχής. Κατά την περίοδο της σύνθεσής του, η ιδέα συνίστατο στην εθνική απελευθέρωση κυριολεκτικά: απηχούσε, δηλαδή, την έννοια της αποτίναξης του ξένου ζυγού. Υπό το πρίσμα των σύγχρονων δεδομένων, η ιδέα προσαρμόζεται και αλλάζει μορφή: ο πατριωτισμός δεν εκφράζεται πλέον με τη μάχη για την επέκταση ή οριοθέτηση της εθνικής επικράτειας, αλλά με την συνειδητή εθνική συσπείρωση και εσωστρέφεια, προκειμένου να διατηρηθεί ακέραια η εθνική ταυτότητα, η οποία απειλείται από το όραμα της ενωμένης Ευρώπης και της παγκοσμιοποίησης.

¹⁷⁴ Vittorio Emilliani, «La Lega rinunci a cantare “Va pensiero”, coro risorgimentale unitario», *Articolo 21*, 7 Ιουνίου 2012, προσπελάστηκε στις 30 Απριλίου 2021, <https://www.articolo21.org/2012/06/la-lega-rinunci-a-cantare-va-pensiero-corso-risorgimentale-unitario/>.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι παραδειγματικές περιπτώσεις που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία καταδεικνύουν τη διαλεκτική σχέση μεταξύ κοινωνικοπολιτικού πλαισίου και μουσικής σύνθεσης. Οι μεν κοινωνικοπολιτικές συνθήκες δημιούργησαν γόνιμο έδαφος και τις απαραίτητες συνιστώσες, προκειμένου η μουσική σύνθεση να μετεξελιχθεί σε εργαλείο επικοινωνίας του συνθέτη με τον ακροατή και σφυρηλάτισης μιας εθνικής μουσικής υπόστασης, επηρεασμένης και πιστής στο κοινωνικοπολιτικό «γίγνεσθαι». Από την άλλη μεριά, η μουσική με τη σειρά της, μέσω της άμεσης και επικοινωνιακής φύσεώς της, ανταποκρίθηκε στο παραπάνω κάλεσμα και συνέβαλε ουσιαστικά στη δημιουργία μιας εθνικής μουσικής ταυτότητας, αναδεικνύοντας την ανάγκη για μια συντονισμένη προσπάθεια επίτευξης εθνικής ενότητας. Συγκεκριμένα, ενώ στην περίπτωση της Γαλλίας, η ανάδειξη εθνικής μουσικής ταυτότητας αποτέλεσε αυτοσκοπό, σε αυτές της Γερμανίας και της Ιταλίας, η μουσική κλήθηκε να λειτουργήσει αφυπνιστικά, προκειμένου οι εκάστοτε κοινωνίες να μπορέσουν να υπερπηδήσουν σαφώς μεγαλύτερα κοινωνικοπολιτικά εμπόδια, με στόχο να καταλήξουν στην ενοποίηση, αφενός, των επιμέρους κρατιδίων στη Γερμανία και αφετέρου στην απαλλαγή, αρχικά, από την ξένη κυριαρχία και στην επίτευξη, στη συνέχεια, της εθνικής ανεξαρτησίας και ολότητας στην Ιταλία. Παράλληλα, καθόλη τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, οι εκφραστές της μουσικής και το κοινό τους είχαν αμφότεροι ταυτόχρονα τις ιδιότητες του πομπού και του δέκτη κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων και ιδεών, καθώς, προκειμένου να επιτευχθεί ο παραπάνω στόχος της εθνικής ενοποίησης, ήταν απαραίτητο να προετοιμαστεί το πνευματικό έδαφος που θα αποτελούσε τον πυλώνα στήριξης του εγχειρήματος αυτού. Συνθέτης και ακροατής, δηλαδή, εκκίνησαν έναν έμμεσο μεν, ανοιχτό δε διάλογο, παραθέτοντας και εισπράττοντας ιδέες, εξερευνώντας αξίες και ιδανικά, αντιπαραβάλλοντας παρελθόν και παρόν, ώστε να δώσουν μορφή στο μέλλον, επιδιώκοντας να φθάσουν σε μια συμφωνία αναφορικά με την πορεία που έμελλε να χαραχθεί τόσο σε ατομικό, όσο και συλλογικό επίπεδο. Γίνεται, τελικά, πρόδηλο πόση δύναμη αποκτά η τέχνη και το μέγεθος των επιρροών που μπορεί να ασκήσει στη διαμόρφωση συνειδήσεων και νοοτροπίας μέσω της λεπτής, διακριτικής και

εκλεπτυσμένης κριτικής που προάγει, όταν το επιτάσσουν οι ιδιαίτερες συνθήκες της εκάστοτε εποχής και γεωγραφικής περιοχής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Barbier, Patrick. *Η καθημερινή ζωή στην όπερα τον καιρό του Ροσίνι και του Μπαλζάκ, Παρίσι 1800-1850*, μτφρ. Σταύρος Βλοντάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 1994.

Berstein, Serge και Pier, Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, τόμος Β', μτφρ. Αναστάσιος Δημητρακόπουλος, επιμ. Κώστας Λιβιεράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1997.

Hobsbawm, Eric. *Η εποχή του κεφαλαίου, 1848-1875*, γ' ανατύπωση, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2003.

Kennedy, Michael. *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, μτφρ. Μάρω Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελούς, επιμ. Τάκης Καλογερόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 1993.

Medelssohn, Felix. *Ο κόσμος της όπερας, Εκατό όπερες*, μτφρ. Δάφνη Ανδρέου. Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής, 2005.

Michels, Ulrich. *Άτλας της μουσικής*, τόμος Β', μτφρ. και επιμ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.

Δημητριάδου, Μαρία. *Παραδόσεις ιστορίας της μουσικής*, 2^η έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ντορεμί, 1998.

Παγκράτης, Δ., Γεράσιμος. *Ιστορία της Ιταλίας, Από τη συνθήκη του Λόντι στην ενοποίηση (1454-1870)*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Ρεντζεπέρη-Γσώνου, Άννα-Μαρία. *Πανεπιστημιακές παραδόσεις: Ειδικά θέματα ιστορίας της μουσικής 2: Ιστορία της μουσικής*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2006.

Σιώπη, Α. Αναστασία. *Η μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδάνος, 2005.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Abbate, Carolyn και Parker, Roger. *A History of Opera, the Last 400 Years*. London: Penguin Group, 2012.

Adolf, Hitler. *Mein Kampf*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.

Alberto, Mazzucato. «Compositori Italiani Contemporanei». *Gazzetta musicale di Milano*, 20 Μαρτίου 1842. Διαθέσιμο στο:

https://it.wikisource.org/wiki/Gazzetta_Musicale_di_Milano,_1842/N._10.

Auber, Daniel. *Die Stumme von Potrici (La Muette de Potrici)*, piano reduction by Carl Zulehner, (Leipzig: Heinrich Albert Probst, 1837). Διαθέσιμο στο:

[https://imslp.org/wiki/La_muette_de_Portici_\(Auber%2C_Daniel_Fran%2C%27ois_Esprit\)](https://imslp.org/wiki/La_muette_de_Portici_(Auber%2C_Daniel_Fran%2C%27ois_Esprit)).

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif*. Cambridge: CambridgeUniversityPress, 2015.

Brockt, Johannes. «Verdi's operatic choruses». *Music and Letters* 20, αρ. 3. Oxford: Oxford University Press, 1939.

Cara, Monique, Cara, Jean-Marc και de Jode, Marc. *Dictionnaire universel de la Franc-Maçonnerie*. Paris: Larousse, 2011.

Chrissochoidis, Ilias και Huck, Steffen. «Elsa's Reason: On Beliefs and Motives in Wagner's *Lohengrin*». *Cambridge Opera Journal* 22, αρ. 1 (2010).

Collier, Martin. *Italian Unification 1820–71*, 1^η έκδοση. Oxford: Heinemann Advanced History, 2003.

Emilliani, Vittorio. «La Lega rinunci a cantare “Va pensiero”, coro risorgimentale unitario». Στο Articolo 21, 7 Ιουνίου 2012. Προσπελάστηκε στις 30 Απριλίου 2021.

<https://www.articolo21.org/2012/06/la-lega-rinunci-a-cantare-va-pensiero-corso-risorgimentale-unitario/>.

Fisher, D. Burton. «A History of Opera: Milestones and Metamorphoses», στο *Opera Classics Library*, 217-228. Miami, Florida: Opera Journeys Publishing, 2003.

Fisher, D. Burton. *Lohengrin (Opera Journeys Mini Guide Series)*. Miami: Opera Journeys, 2000.

Fisher, D. Burton. *Wagner's Lohengrin (Opera Journeys Mini Guide Series)*. Miami: Opera Journeys Pub, 2006.

Fulcher, Jane. *French Grand Opéra as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Gentry, Francis G. *The Nibelungen Tradition: An Encyclopedia*. London: Routledge, 2002.

Giuseppe Verdi, *Nabucco: Canto e pianoforte*, επιμ. Mario Parenti. Milan: Ricordi, 1877. Διαθέσιμο στο: [https://imslp.org/wiki/Nabucco_\(Verdi%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Nabucco_(Verdi%2C_Giuseppe)).

Gossett, Philip. «Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento». *Studia Musicologica*, 52, αρ. 1/4 (*Opera and Nation An International Conference to Commemorate the Bicentenary of Ferenc Erkel's Birth*). (December 2011).

Hall, David, Ian. «Wagner, Hitler and Germany's Rebirth after the First War». *War in History* 24, αρ. 2 (2017).

Hibberd, Sarah. *The Cambridge Collection to Grand Opéra, Grand Opéras of Paris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Jander, Owen. «Bel Canto». Στο *Grove Music Online*, αναθ. Ellen T. Harris. Oxford University Press. Προσπελάστηκε στις 13 Μαρτίου 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/>.

Loomis, George. «The Libretto that Started a Revolution». *The New York Times*, (April 10, 2012) <https://www.nytimes.com/2012/04/11/arts/11iht-loomis11.html>.

- Martin, Whitney, George. «Verdi, Politics and “Va, pensiero”»: The Scholars Squabble». *The Opera Quarterly*, 21, αρ. 1 (Winter 2005). Oxford University Press, 2005. <https://muse.jhu.edu/article/183371>.
- McClymonds, Marita P. και Hertz, Daniel. «Opera Seria». Στο *Grove Music Online*. Oxford University Press. Προσπελάστηκε στις 13 Μαρτίου 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Parker, Roger. *Arpa d'or dei fatidici vati: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997.
- Parker, Roger. *The Oxford History of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Pendle, Karin. *Eugène and French Opéra of the Nineteenth Century*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- Pistone, Danièle. *Nineteenth-century Italian Opera from Rossini to Puccini*, μπφρ. Thomas E. Glasow. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995.
- Rosselli, John. *Life of Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Samson, Jim. «Nations and Nationalism». Στο *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, επιμ. Samson, Jim, 568-600. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Sawall, Michael. «‘Viva VE.R.D.I.’: Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859». Στο *Verdi 2001. Proceedings of the International Conference Parma - New York - New Haven, 24 January-1 February 2001*, τόμος 1, επιμ. Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin και Marco Marica, 123-131. Firenze: Olschki, 2003.
- Schneider, Herbert. «Muette de Portici, La». Στο *The New Grove Dictionary of Opera*, τόμος Γ', επιμ. Stanley Sadie και Christine Bashford. Λονδίνο: Macmillan Press Ltd, 1992.
- Slatin, Sonia. «Opera and Revolution: La Muette de Portici and the Belgian Revolution of 1830». *Journal of Musicological Research* 3, αρ.1-2 (2008). Προσπελάστηκε στις 5 Φεβρουαρίου 2021, <https://doi.org/10.1080/01411897908574506>.

- Snowman, Daniel. *The Gilded Stage, A Social History of Opera*. Great Britain, London: Atlantic Books, 2010.
- Stutte, Patricia, Chiantera. «Leadership, Ideology, and Anti-European Politics in the Italian *Lega Nord*». Στο *Challenges to Consensual Politics: Democracy, Identity, and Populist Protest in the Alpine Region (Regionalism and Federalism)*, επιμ. Caramani, Daniele και Mény, Yves, 113-130. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2005.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music*, τόμος Β'. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. «*La Marseillaise*». Στο Encyclopedia Britannica. Προσπελάστηκε στη 1/2/2021. <https://www.britannica.com/topic/La-Marseillaise>.
- Trippet, David. «*Lohengrin* at the Weimar Hoftheater: The Politics of a Premiere». *Journal of the American Liszt Society*, 135-158 (2011).
- Trippet, David. «Liszt on *Lohengrin* (or: Wagner in absentia)». Εισαγωγή στο μεταφρασμένο κείμενο του Liszt του 1851 για το *Lohengrin*, *The Wagner Journal* 4, αρ. 1-3 (2010): τόμ. 1, 4-21; τόμ. 2. 28-40, τόμ. 3, 43-57.
- Wagner, Richard. «A Communication to my Friends». Στο *The Art Work of the Future, and Other Works*, μτφρ. William Ashton Ellis, 268-393. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.
- Wagner, Richard. *Lohengrin*, piano reduction by Karl Klindworth. Mainz: B. Schott's Söhne, 1913.
- Wagner, Richard. *Richard Wagner's Prose Works: Actors and Singers*, τόμος Ε', ανατύπωση από την έκδοση του Λονδίνου, του 1896, μτφρ William Ashton Ellis, επιμ. Routledge και Kegan Paul Ltd. New York: Broude Brothers, 1866.
- Walker, Frank. *The Man Verdi*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Warrack, John. *German Opera from the Beginnings to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Williams, Bernard. *On Opera*. Yale: Yale University Press, 2006.

Συντάκτες της *Gazzetta di Parma*. «Verdi contro Mameli? Ma è roba di quasi 30 anni fa». *Gazzetta di Parma*, 17 Αυγούστου 2009. Προσπελάστηκε στις 30 Απριλίου 2021. https://www.gazzettadiparma.it/archivio/2009/08/17/news/verdi_contro_mameli_ma_e_roba_di_quasi_30_anni_fa-861455/.