



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

I Puritani και Simon Boccanegra:

Σύγκριση του ρόλου των αριών και των χορωδιακών

Του μεταπτυχιακού φοιτητή

Χατζησταύρου Ευαγγέλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Μελιγκοπούλου, Μαρία-Έμμα

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2023

Abstract	3
Εισαγωγή.....	4
Κεφάλαιο 1 Η όπερα του 19 ^{ου} αιώνα: ιστορική ανασκόπηση.....	6
1.1 Ιταλικός ρομαντισμός.....	6
1.2 Όπερα <i>bel canto</i>	7
1.3 <i>Grand Opera</i>	8
1.4 Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ όπερας <i>bel canto</i> και <i>grand</i> όπερας.....	9
1.5 Ερμηνευτική πρακτική	11
1.6 Η άρια και η χορωδία στην ρομαντική όπερα	15
Κεφάλαιο 2 Ερευνητικός στόχος- Κριτήρια επιλογής δειγμάτων- Μεθοδολογία	16
Κεφάλαιο 3 Παρουσίαση της μουσικολογικής έρευνας-V. Bellini <i>I Puritani</i>	19
3.1 Ιστορικό πλαίσιο.....	19
3.2 Η υπόθεση	20
3.3 Οι χαρακτήρες	22
3.4 Μουσικολογικά στοιχεία-ερμηνευτική πρακτική.....	23
3.5 Ρόλος της άριας και της χορωδίας.....	27
Κεφάλαιο 4 Παρουσίαση της μουσικολογικής έρευνας-G. Verdi <i>Simon Boccanegra</i>	33
4.1 Ιστορικό πλαίσιο.....	33
4.2 Η πλοκή	34
4.3 Οι χαρακτήρες	37
4.4 Μουσικολογικά στοιχεία-ερμηνευτική πρακτική.....	38
4.5 Ρόλος της άριας και της χορωδίας.....	42
Κεφάλαιο 5 Συμπεράσματα	48
5.1 Ομοιότητες στον χειρισμό των αριών μεταξύ των δύο οπερών.....	48
5.2 Διαφορές στον χειρισμό των αριών μεταξύ των δύο οπερών.....	49
5.3 Ομοιότητες στον χειρισμό της χορωδίας μεταξύ των δύο οπερών.....	50
5.4 Διαφορές στον χειρισμό της χορωδίας μεταξύ των δύο οπερών.....	51
5.5 Συζήτηση-προτάσεις για μελλοντική έρευνα	52
Βιβλιογραφία.....	55

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία αποτελεί μια συγκριτική προσέγγιση δύο αντιπροσωπευτικών οπερών του Ιταλικού Ρομαντισμού, και ειδικότερα, της όπερας *I Puritani* του Vincenzo Bellini (1801 – 1835) και της όπερας *Simon Boccanegra* του Giuseppe Verdi (1813 – 1901). Ερευνώνται, μεταξύ άλλων, α) οι ιστορικές συγκυρίες δημιουργίας κάθε όπερας β) οι χαρακτήρες γ) ο ρόλος των αριών στην πλοκή και εξέλιξη της υπόθεσης δ) ο αντίστοιχος ρόλος της χορωδίας ε) οι ομοιότητες και διαφορές στον τρόπο δράσης σολιστών - χορωδίας ανάμεσα στις δύο όπερες. Επιπλέον, παρατίθεται σύντομη ιστορική επισκόπηση της κοινής πρακτικής του Ρομαντισμού κατά την ειδικότερη περίοδο δημιουργίας των δύο έργων και γίνεται αναφορά σε βιογραφικά στοιχεία των δύο συνθετών -και εξετάζεται η συμβολή των δύο έργων στην εξέλιξη της ρομαντικής όπερας.

Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την έρευνα και με προτάσεις για μελλοντική έρευνα που θα μπορούσε να δια φωτίσει περαιτέρω το ερευνητικό αυτό πεδίο.

Abstract

This paper is a comparative approach of two representative operas of Italian Romanticism, in particular, the opera *I Puritani* by Vincenzo Bellini (1801 – 1835) and the opera *Simon Boccanegra* by Giuseppe Verdi (1813 – 1901). It investigates, among others, i) the historical circumstances of the creation of each opera ii) the characters iii) their role in the plot iv) the role of the choir in each of the two v) the similarities and differences in the way soloists - choir act between the two operas. In addition, there is a brief historical overview of the common practice of Romanticism during the specific period of creation of the two works and reference is made to biographical data of the two composers and the contribution of the two works to the development of romantic opera is examined.

The work concludes with the conclusions that emerge from the research and with proposals for future research that could further illuminate this research field.

Εισαγωγή

Η όπερα, μια πολύπλευρη μορφή τέχνης που συνδυάζει μουσική και δράμα, προσφέρει ένα ευρύ πεδίο για πολυεπίπεδη και διαχρονική έρευνα και ανάλυση. Οι άριες και τα χορωδιακά μέρη αποτελούν τα κύρια δομικά στοιχεία της και λειτουργούν ως οχήματα μουσικής έκφρασης μέσα από το κείμενο του λιμπρέτου, αποδίδοντας το αντίστοιχο αισθητικό και συναισθηματικό χαρακτήρα της κάθε όπερας. Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η συγκριτική έρευνα στον τρόπο που χρησιμοποιούν οι δύο Ιταλοί ρομαντικοί συνθέτες, Bellini και Verdi τις άριες και τα χορωδιακά στις οπερές τους *I Puritani* και *Simon Boccanegra* αντίστοιχα, εξετάζοντας τα μοναδικά χαρακτηριστικά, και τη συμβολή τους στην εξέλιξη της πλοκής της κάθε υπόθεσης.

Οι άριες αποτελούν το κεντρικό δομικό κύτταρο της όπερας. Μέσα από αυτές οι συνθέτες εκφράζουν τη δική τους διάσταση σχετικά με τα συναισθήματα των χαρακτήρων. Επιπλέον, αποτελούν πηγή ενδοσκοπικών αναζητήσεων, οι οποίες αυξάνουν το δραματικό στοιχείο και επιτρέπουν στους τραγουδιστές να αποδώσουν με ρεαλισμό τις εσωτερικές σκέψεις, επιθυμίες, συγκρούσεις ή στιγμές προσωπικής αποκάλυψης των χαρακτήρων που ερμηνεύουν. Μέσα από προσεκτική εξέταση των επιλεγμένων όπερων, η παρούσα εργασία εμβαθύνει στις στυλιστικές ομοιότητες και διαφορές, στο ύφος, και τον τρόπο που ο κάθε συνθέτης τις χρησιμοποιεί στην εξέλιξη της υπόθεσης.

Αντίθετα, τα χορωδιακά μέρη της όπερας αντιπροσωπεύουν κατά κύριο λόγο, όχι έναν μεμονωμένο χαρακτήρα, αλλά μια ομάδα ατόμων που διαδραματίζει ένα συγκεκριμένο ρόλο στην υπόθεση, π.χ. το εκκλησίασμα, το στρατό, το λαό κ.λπ. Τα χορωδιακά, έχουν πολυφωνική δομή και το πλήθος των τραγουδιστών αυξάνει τη σκηνική ενέργεια και προάγει την υπόθεση. Η χορωδία μπορεί, επιπλέον, να ενισχύσει τη συναισθηματική φόρτηση των βασικών σκηνών, ή να χρησιμεύσει ως πηγή σχολίων για τα γεγονότα που εκτυλίσσονται. Αναλύοντας τα χορωδιακά των δυο υπό μελέτη παραπάνω οπερών, θα γίνει μια προσπάθεια διερεύνησης του ειδικότερου ρόλου τους στην ενίσχυση της αφήγησης, στη διαμόρφωση της συνολικής δημιουργικής ατμόσφαιρας της κάθε όπερας και στην πρόκληση συγκεκριμένων συναισθημάτων.

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η σύγκριση των αριών και των χορωδιακών μερών στις όπερες *I Puritani* και *Simon Boccanegra*. Μέσω αυτής της σύγκρισης, επιχειρείται η παρατήρηση και καταγραφή διαφόρων ιδιοτήτων αυτών, όπως πλήθος, διάρκεια, λειτουργία εντός του συνολικού έργου, μουσικό και δραματικό περιεχόμενο και άλλα και σύγκρισή τους ως προς αυτά.

Κεφάλαιο 1

Η όπερα του 19^{ου} αιώνα: ιστορική ανασκόπηση

1.1 Ιταλικός ρομαντισμός

Κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναφορά στα γενικά χαρακτηριστικά του Ιταλικού Ρομαντισμού, για να αποσαφηνιστεί το γενικό υφολογικό πλαίσιο της δημιουργίας των δύο υπό έρευνα οπερών.

Ο Ιταλικός Ρομαντισμός ήταν ένα πολιτιστικό και λογοτεχνικό κίνημα που ξεκίνησε τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και διήρκεσε μέχρι τα τέλη του. Η ιταλική ρομαντική όπερα την περίοδο αυτή αποκτά ορισμένα νέα μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, όπως περιπλοκότητα μελωδικού και αρμονικού ιστού, έντονη συναισθηματική έξαρση των χαρακτήρων και σολιστικά μέρη με ιδιαίτερα απαιτητικά φωνητικά στοιχεία. Το λιμπρέτο της συχνά περιλαμβάνει τραγικές αληθοφανείς ιστορίες ή/και εξωτικά σκηνικά τοπία. Τόσο στα φωνητικά μέρη όσο και στο ενορχηστρωτικό στοιχείο, ο Ρομαντισμός μετατοπίζει τις τυπικές συνθετικές δομές προς ένα πιο εκφραστικό, ενδοσκοπικό και συναισθηματικά φορτισμένο ύφος (Einstein, 1947· Michels, 1995). Η ιταλική ρομαντική όπερα χαρακτηρίζεται από περίπλοκη ενορχήστρωση, δαιδαλώδη αρμονικό ιστό, και ασαφείς μουσικές φόρμες. Στην ρομαντική όπερα συναντώνται, επίσης, στοιχεία εθνικής ταυτότητας, συμπεριλαμβανομένης της λαϊκής μουσικής και του χορού (Einstein, 1947· Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η ιταλική ρομαντική όπερα συνέχισε να εξελίσσεται, ενσωματώνοντας νέες στυλιστικές πρακτικές, θεματικές ενότητες και μορφολογικές δομές. Απαντώνται όπερες με έντονα βεριστικά στοιχεία, όπερες με ατέρμονες μελωδικές γραμμές και *Leitmotivs*¹, όπερες με εθνολογικά στοιχεία (ιδίως στην ανατολική Ευρώπη) κ.ά. Ωστόσο, η κεντρική εστίαση των συνθετών είναι στο συναίσθημα, την φαντασία και τον λυρισμό, στοιχεία που καθιστούν την ιταλική ρομαντική όπερα μία από τις πλουσιότερες και πιο ποικίλες μουσικές παραδόσεις στην ιστορία της μουσικής (Galatopoulos, 2002 Einstein, 1947· Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

¹Το *leitmotiv* είναι ένα επαναλαμβανόμενο μουσικό θέμα ή μοτίβο που αντιπροσωπεύει έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα, αντικείμενο, ιδέα ή συναίσθημα. Αυτή η τεχνική, που αναπτύχθηκε και χρησιμοποιήθηκε από τον συνθέτη Richard Wagner, προσθέτει ένα βαθύτερο στρώμα μουσικής αφήγησης και θεματικής συνοχής στην οπερατική εμπειρία.

Η ιταλική ρομαντική όπερα χαρακτηρίζεται από υψηλής έντασης θεατρική δράση, που συχνά παρουσιάζει τραγικές ιστορίες αγάπης και θέματα θανάτου και λύτρωσης. Τα *libreti* αποτυπώνουν τόσο την εξέλιξη της δραματικής πλοκής, όσο και τους εσωτερικούς αγώνες, σκέψεις και συναισθήματα των χαρακτήρων. Η θεατρικότητα ενισχύεται με τη χρήση μουσικών τεχνικών όπως το *recitativo*, η άρια και το σύνολο (Einstein, 1947· Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

1.2 Όπερα *bel canto*

Bel canto σημαίνει όμορφο τραγούδι. Είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το στυλ της ιταλικής όπερας που ήταν δημοφιλές στις αρχές του 19ου αιώνα (Michels, 1995). Εμφανίστηκε στην Ιταλία κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα και συνδέθηκε στενά με το ρομαντικό κίνημα. Χαρακτηρίζεται από την εστίαση στη φωνητική δεξιοτεχνία, τη φωνητική διακόσμηση και ένα εξαιρετικά λυρικό μουσικό στυλ (Einstein, 1947· Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

Ένας συνθέτης που συνέβαλε στην ανάπτυξη και καθιέρωση της όπερας *bel canto* ήταν ο Gioachino Rossini (1792-1868), ο οποίος θεωρείται ευρέως ως ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες όπερας στην παράδοση του *bel canto*. Οι όπερες του Rossini είναι γραμμένες σε στυλ *bel canto*, όπως το *Il barbiere di Siviglia* (1816) και το *Guillaume Tell* (1829), χαρακτηρίζονται από τη γρήγορη, ανάλαφρη και συχνά χιουμοριστική δράση τους, καθώς και από τις περίπλοκες φωνητικές γραμμές και τις σύνθετες ενορχηστρώσεις τους. Οι όπερες του Rossini ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς κατά τη διάρκεια της ζωής του και η επιρροή του μπορεί να φανεί στα έργα μεταγενέστερων συνθετών, όπως ο Gaetano Donizetti (1797-1848) και ο Vincenzo Bellini² που αποτελεί τον πρώτο συνθέτη της παρούσας εργασίας (1801-1835) (Kintzler, 2018· Michels, 1995).

Ένας συνθέτης που συνέβαλε στην ανάπτυξη και καθιέρωση της όπερας *bel canto* ήταν ο Gaetano Donizetti (1797-1848), του οποίου τα έργα χαρακτηρίζονται από το έντονο συναισθηματικό τους περιεχόμενο, τις περίπλοκες φωνητικές γραμμές και το εξαιρετικά δραματικό μουσικό στυλ. Οι όπερες του Donizetti, όπως η *Lucia di*

² Περισσότερες πληροφορίες για τον V. Bellini στο υποκεφάλαιο «1.1 Ιταλικός Ρομαντισμός»

Lammermoor (1835) και *Don Pasquale* (1843), θεωρούνται μερικά από τα καλύτερα παραδείγματα όπερας *bel canto* (Michels, 1995).

Τα έργα του Bellini χαρακτηρίζονται από έντονα ρομαντικά στοιχεία, όπως την εστίαση στη μελωδικότητα, την περίτεχνη φραστική και την επαυξημένη συναισθηματική ένταση. Οι όπερες τού *Norma* (1831) και *I Puritani* (1835), αποτελούν δυο από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα του ιταλικού οπερατικού ρεπερτορίου. Το συνθετικό του ύφους χαρακτηρίζεται από εκτενείς, λυρικές μελωδίες και ένα ερμηνευτικά πλούσιο και εκφραστικό φωνητικό στυλ που προοριζόταν να μεταφέρει βαθιά συναισθήματα και ψυχολογικές καταστάσεις (Einstein, 1947· Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

Η όπερα *bel canto* έφτασε στο απόγειό της κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, ιδίως στην Ιταλία. Ωστόσο, από τα μέσα του 19ου αιώνα, αρχίζει να φθίνει καθώς τη θέση του παίρνουν το ρομαντικό ύφος, το βεριστικό στοιχείο και τα λοιπά νεωτεριστικά στοιχεία του ύστερου Ρομαντισμού. Παρόλα αυτά, η όπερα *bel canto* παραμένει ακόμη και σήμερα ιδιαίτερα δημοφιλής και παραστάσεις της ανεβαίνουν σε όλο τον κόσμο (Einstein, 1947· Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

1.3 Grand Opera

Η *grand opera* αποτελεί μια μορφή μουσικού θεάτρου που συνδυάζει στοιχεία μουσικής (ορχήστρα, χορωδία, σολίστες), μπαλέτου και θεαματικής σκηνογραφίας η οποία αναπτύχθηκε ιδιαίτερα κατά τον 19^ο αιώνα. Τα σκηνικά και τα κουστούμια των πρωταγωνιστών είναι ιδιαίτερα περίτεχνα και συχνά μεγαλοπρεπή και συνδυάζονται με αντίστοιχα περίπλοκη ενορχήστρωση και μορφολογική δομή. Αντιπροσωπευτικοί συνθέτες της *grand opera* είναι ο Giuseppe Verdi, ο Richard Wagner και ο Charles Gounod (Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

Ο Verdi, αν και αρχικά χρησιμοποιεί αρκετά μορφολογικά και αρμονικά στοιχεία προηγούμενων δεκαετιών, δε διαστάζει να πειραματιστεί, να επεκτείνει και να εξελίξει τις συνθετικές του τεχνικές και να δημιουργήσει εν τέλει το δικό του οπερατικό ύφος, το οποίο διακρίνεται από όλα τα ρομαντικά στοιχεία της εποχής του συνδυασμένα με έναν τρόπο που συνθέτουν το ατομικό του συνθετικό προφίλ. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από απλή και άμεση αρμονική γλώσσα, ενώ η ενορχήστρωση λειτουργεί υποστηρικτικά για τους τραγουδιστές και υπογραμμίζει το

δραματικό στοιχείο (Giuseppe Verdi | Composer | English National Opera, n.d.). Οι όπερές του *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853) και *Aida* (1871) αποτελούν τρία από τα πιο δημοφιλή και διαχρονικά έργα του ύστερου ιταλικού οπερατικού ρεπερτορίου (Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

Από την άλλη, ο οπερατικός κύκλος *Der Ring des Nibelungen* του Wagner, ο οποίος περιλαμβάνει τέσσερις όπερες, αποτελεί ορόσημο της ρομαντικής όπερας, καθώς ο συνθέτης πρωτοπορεί εισάγοντας το στοιχείο του Leitmotiv, της ατέρμονης μελωδίας, η οποία αποτελεί για πολλούς μουσικολόγους την απαρχή της σύγχρονης μουσικής και του *Gesamtkunstwerk*³.

Ένα ακόμη ορόσημο της *grand opera* είναι η όπερα *Faust* του Gounod. Είναι σημαντική διότι παρουσιάζει ορισμένες καινοτομίες, όπως το θέμα της: Αντί, δηλαδή ενός μύθου ή φανταστικής ιστορίας, επιλέγεται ένα σημαντικό λογοτεχνικό έργο του Goethe (1749-1832), ο πρωταγωνιστής του οποίου, βιώνει συναισθήματα έρωτα και αγάπης, συνδυασμένα με βιώματα πειρασμού και τελικά λύτρωσης, στοιχεία που τον φέρνουν ιδιαίτερα κοντά στον ακροατή, σε σχέση με τα υπερφυσικά ή φανταστικά πρόσωπα των προηγούμενων οπερών. Η όπερα παρουσιάζει και ορισμένες μουσικές καινοτομίες. Συγκεκριμένα, ενσωματώνει στοιχεία της γαλλικής όπερας, όπως η πρόζα και ο διάλογος, τα οποία δημιουργούν ένα πιο φυσικό και ρεαλιστικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, περιλαμβάνει και *Leitmotiv*, για να συνδέσει μουσικά θέματα με συγκεκριμένους χαρακτήρες, ιδέες ή συναισθήματα (Michels, 1995· Plantinga, 1984· Warrack, 2002).

1.4 Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ όπερας *bel canto* και *grand opera*

Υπάρχουν αρκετές διαφορές μεταξύ των οπερών *bel canto* και των *grand operae*. Η όπερα *bel canto* προηγείται χρονικά, καθώς εμφανίστηκε στην Ιταλία στα τέλη του 18ου αιώνα και χαρακτηρίστηκε από την έμφαση που έδινε στη φωνητική τεχνική και δεξιοτεχνία. Η ενορχήστρωση, ο αρμονικός ιστός και η μορφολογική

³ Gesamtkunstwerk είναι ένας γερμανικός όρος που μεταφράζεται σε συνολικό έργο τέχνης ή καθολικό έργο τέχνης. Επινοήθηκε από τον συνθέτη Richard Wagner και αναφέρεται στην έννοια της δημιουργίας ενός ολοκληρωμένου και ενοποιημένου έργου τέχνης που συνδυάζει πολλαπλούς καλλιτεχνικούς κλάδους, όπως η μουσική, το δράμα, η ποίηση, οι εικαστικές τέχνες και η σκηνική τέχνη, σε ένα συνεκτικό σύνολο (Michels, 1995).

Σύμφωνα με τον Wagner, ένα Gesamtkunstwerk στοχεύει να δημιουργήσει μια πλήρως καθλητική και μεταμορφωτική εμπειρία για το κοινό [...] Οι διαφορετικές μορφές τέχνης συγχωνεύονται αρμονικά, με κάθε στοιχείο να υποστηρίζει και να ενισχύει τα άλλα, με αποτέλεσμα μια συνολική καλλιτεχνική σύνθεση (Warrack, 2002).

δομή χαρακτηρίζονται από απλότητα, αφήνοντας πρωτεύοντα ρόλο στην περίτεχνη φωνητική διακόσμηση και τις μελωδικές γραμμές. Με άλλα λόγια, δίνεται έμφαση στην ανάδειξη της ικανότητας των τραγουδιστών να αποδώσουν όμορφες, εκφραστικές μελωδικές γραμμές, ενώ η μουσική συχνά εξυπηρετεί στην ανάδειξη της φωνητικής ικανότητας. Συχνά περιέχουν άριες, ντουέτα και σύνολα τα οποία παρουσιάζουν αυξημένη τεχνική και ερμηνευτική δυσκολία (Einstein, 1947· Michels, 1995· Osborne, 2007· Warack, 1992).

Η *grand opera* είναι μεταγενέστερη, καθώς εμφανίστηκε στη Γαλλία στα μέσα του 19ου αιώνα. Οι *grand operae* περιλαμβάνουν μεγάλης κλίμακας σκηνικά και θεαματικά σκηνικά εφέ, καθώς και περίτεχνα κοστούμια και χορογραφίες. Το χαρακτηριστικό αυτό αποτελεί και μια από τις διαφορές της *grand opera* σε σύγκριση με την δραματουργικά, ενδυματολογικά και σκηνογραφικά λιτότερη όπερα *bel canto* (Einstein, 1947· Michels, 1995· Osborne, 2007· Warack, 1992).

Η μουσική των *grand operae* είναι τυπικά πιο σύνθετη, με μεγαλύτερες δυναμικές διαβαθμίσεις, πολυεπίπεδη αρμονική γνώσσα, ενορχηστρωτική ποικιλομορφία, και σκοπεύει στην επίτευξη εντονότερου λυρισμού και δραματικότητας⁴ από ό,τι στις όπερες *bel canto*. Ενώ η φωνητική δεξιοτεχνία και η ανάδειξη των τεχνικών, ερμηνευτικών και δραματικών ικανοτήτων των σολιστών παραμένουν σημαντικά στην *grand opera*, δεν αποτελούν το μοναδικό επίκεντρο. Αντίθετα, η έμφαση της *grand opera* μεταφέρεται στον συνολικό δραματικό αντίκτυπο του έργου, μέσω της μουσικής, της σκηνογραφίας και της δραματουργίας (Einstein, 1947· Michels, 1995· Osborne, 2007· Warack, 1992).

Τέλος, βασική διαφορά μεταξύ της *grand opera* και της όπερας *bel canto* είναι η θεματολογία και το περιεχόμενο. Οι *grand operae* τυπικά αναφέρονται σε ιστορικά ή μυθολογικά θέματα, εντός των πλαισίων πολυεπίπεδης και σύνθετης δραματικής πλοκής. Αντιθέτως, οι όπερες *bel canto* κατά κανόνα επικεντρώνονται σε λιγότερο σύνθετα θέματα, με περισσότερο προσωπικό περιεχόμενο, και με βάση πιο προσωπικές ιστορίες και σχέσεις. Συχνά συναντώμενα θέματα οπερών *bel canto* είναι οι ερωτικές σχέσεις, καθώς και οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ερωτευμένοι

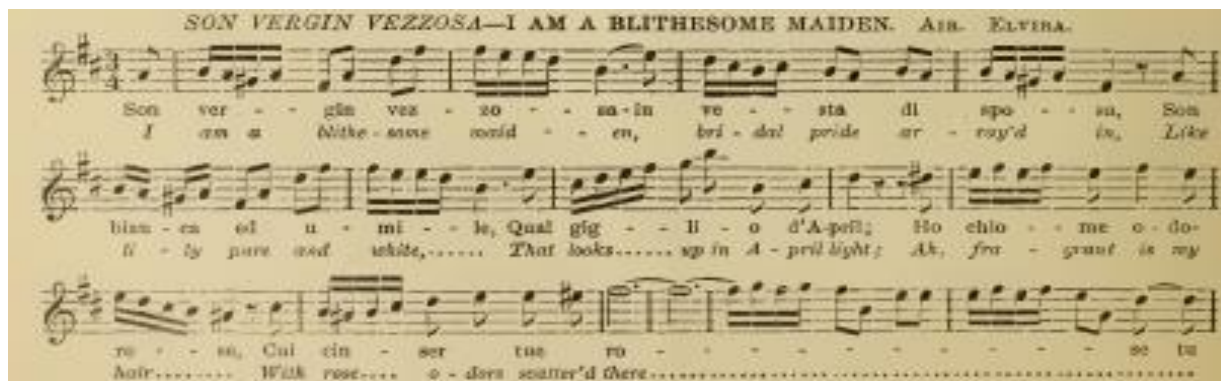
⁴ Η τάση αυτή συνδέεται με την επίδραση του ρεύματος του Ρομαντισμού, επίδραση που συνοψίζεται στον έντονο λυρισμό και την εκφραστικότητα στις Τέχνες (Michels, 1995).

όπως προδοσία, ζήλεια και εκδίκηση, (Einstein, 1947· Michels, 1995· Osborne, 2007· Warack, 1992).

1.5 Ερμηνευτική πρακτική

Η ερμηνευτική πρακτική στην όπερα *bel canto* χαρακτηρίζεται πρωτίστως από δεξιοτεχνία στη φωνητική τεχνική. Το *bel canto* δηλαδή δίνει προτεραιότητα στην ίδια την τέχνη του τραγουδιού, εστιάζοντας στην ομορφιά, την τεχνική και την εκφραστικότητα των τραγουδιστών. Με άλλα λόγια, μια από τις βασικότερες πτυχές της εκτέλεσης στην παράδοση *bel canto* είναι η προβολή της υψηλού επιπέδου φωνητικής τεχνικής, η οποία επιτρέπει στους τραγουδιστές να εκτελούν περίτεχνα φωνητικά *passage*, στολίδια, τρίλιες και κολορατούρα με ακρίβεια και χάρη, όπου οι τραγουδιστές επιδεικνύουν τη φωνητική τους ευκινησία και έλεγχο (Bellini, 1835· Rosselli, 1984· Simionescu, 2018).

Στην όπερα *Bel Canto*, η ερμηνευτική πρακτική εκτείνεται επίσης πέρα από τη φωνητική τεχνική, ώστε να επιτύχει τη συναισθηματική έκφραση και την απεικόνιση των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων. Οι τραγουδιστές επιτυγχάνουν δραματικότητα και ένταση μέσω των φωνών τους, χρησιμοποιώντας αλλαγές στον



τόνο, τη χροιά, την τοποθέτηση, τη δυναμική, τον τονισμό και την άρθρωση. Αυτή η εκφραστική διάσταση είναι χαρακτηριστική της παράδοσης της όπερας *bel canto*, και εντοπίζεται στην ερμηνευτική πρακτική της όπερας *I Puritani* (Bellini, 1835· Rosselli, 1984· Simionescu, 2018).

Εικόνα 1α. Φωνητική παρτιτούρα της άριας της Elvira Son Vergin Vezzosa (1η Πράξη, 2η Σκηνή) (Bellini & Peppoli, I Puritani, 1906, σ. 13).

Η φωνητική ερμηνευτική πρακτική στη Grand Opera χαρακτηρίζεται από υψηλού επιπέδου ερμηνευτικές απαιτήσεις, συμπεριλαμβανομένου του λυρισμού, της

δραματικότητας και της εκφραστικότητας. Οι ανωτέρω διαστάσεις της φωνητικής ερμηνείας προϋποθέτουν υψηλή στάθμη φωνητικής τεχνικής, δραματικής ικανότητας και ικανότητας αποτελεσματικής συνεργασίας σε σκηνές συνόλου. Μεγάλο δυναμικό εύρος, άριστος έλεγχος της αναπνοής, καλή στήριξη της φωνής προκειμένου να επιτευχθεί ένταση, έκταση, διάρκεια, χροιά και σωστό intonation, εκτεταμένο βιμπράτο είναι κάποια από τα σημαντικά τεχνικά χαρακτηριστικά που απαιτούνται από τους τραγουδιστές της Grand Opera (Budden, 1984· Cordell, 1992· Parker, 2001· Verdi, 1857· Warack, 1992).

Εκτός της υψηλού επιπέδου φωνητικής τεχνικής, η Grand Opera απαιτεί από τους σολίστ την ικανότητα να μεταφέρουν απόδοση σκέψεων, συναισθημάτων, και υποκριτικής. Με άλλα λόγια, η πρακτική στη Μεγάλη Όπερα θέτει σημαντικές απαιτήσεις στους τραγουδιστές εκτός της φωνητικής ικανότητας, απαιτώντας από αυτούς έναν συνδυασμό φωνητικής τεχνικής, δραματικής ικανότητας και ικανότητας αποτελεσματικής συνεργασίας σε σκηνές συνόλου. Αυτό συνδέεται με το χαρακτηριστικό της Grand Opera, που θέτει τη μουσική, τη φωνή και το δράμα σε ρόλους πιο ισότιμους από προηγούμενες οπερατικές παραδόσεις, με επιδιωκόμενο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που υπερβαίνει την αποκλειστική επίδειξη της φωνητικής δεξιοτεχνίας και εκτείνεται στη δημιουργία πολυεπίπεδων, πολυαισθητηριακών

υποβλητικών έργων χρόνων (Budden, 1984· Cordell, 1992· Parker, 2001· Verdi,

AND.^{te} MOSSO $\text{♩} = 92$
con maestà

DOGE

V Ple - be! Pa - tri - zi!.. Po - po - lo dal - la fe - ro - - ce

AND.^{te} MOSSO $\text{♩} = 92$

sto - ria! E - re - de sol del - l'o - dio dei

ff *p*

dolce

Spi - no - la, dei Do - ria, men - tre v'in - vi - ta e -

pp

1857· Warack, 1992).

Εικόνα 1β. Αρχή του *Boccanegra Plebe! Patrizi!* (Muzio, 1857, σ. 31).

1.6 Η άρια και η χορωδία στην ρομαντική όπερα

Στη Ρομαντική Όπερα, τόσο οι άριες όσο και οι χορωδίες διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην έκφραση των συναισθημάτων των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων, καθώς και την αποτύπωση των σκέψεών τους. Ωστόσο, υπάρχουν και κάποιες διαφορές μεταξύ της ειδικότερης λειτουργίας της χορωδίας και των σολιστών.

Η άρια είναι ένα σόλο φωνητικό κομμάτι, που ερμηνεύεται με ή χωρίς συνοδεία ορχήστρας. Το όνομα της προέρχεται ετοιμολογικά από την ελληνική λέξη «αήρ» (αέρας), περιγράφοντας τον «αιθέριο» χαρακτήρα της. Πρώιμες μορφές αρίας μπορούν να εντοπιστούν στην ύστερη Αναγέννηση και στις αρχές του Μπαρόκ. Συνθέτες όπως ο Monteverdi (1567-1643) ανέπτυξαν την άρια-ρετσιτάτιβο, το οποίο αποτελούνταν από ένα τμήμα ρετσιτάτιβου για να προωθήσει την πλοκή, ακολουθούμενο από μια εκφραστική και λυρική άρια. Την εποχή του Μπαρόκ, εμφανίζεται η άρια da capo, η οποία δομούνταν σε τρία τμημάτα, με ένα αρχικό τμήμα ακολουθούμενο από ένα αντίθετο μεσαίο τμήμα και στη συνέχεια, μια επιστροφή στο αρχικό τμήμα. Κατά την επικράτηση του στυλ *bel canto* (18ος-19ος αιώνας), οι άριες εστιάζαν στο περίτεχνο τραγούδι και την εκφραστική ερμηνεία, τονίζοντας το λυρισμό και την τεχνική δυνατότητα των σολίστ. Κατά την επικράτηση της *grand opera* (μέσα 19ου αιώνα), οι άριες έγιναν πιο εκτεταμένες, μουσικά πολύπλοκες και δραματικά πολυεπίπεδες, συχνά χρησιμεύοντας ως οι κορυφαίες στιγμές των έργων (Michels 1995).

Τα χορωδιακά μέρη απαντώνται στην όπερα, ήδη από τα πρώτα της βήματα, κατά τις αρχές του 17ου αιώνα. Δεν εντοπίζονται σε όλες τις όπερες, και, σε όσες εμφανίζονται, διαδραματίζουν ρόλο που άλλοτε προάγει το συναισθηματικό στοιχείο και άλλοτε το δραματικό. Κατά τον Κλασικισμό, η χορωδία απαντάται τόσο στην όπερα *buffa* όσο και στην όπερα *seria*. Και εδώ ο ρόλος της εκφράζει συναισθηματικά στοιχεία της υπόθεσης (π.χ. θρήνο, χαρά, θρίαμβο κ.λπ.) ή προάγει την υπόθεση (π.χ. λαός, εκκλησίασμα που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα κ.λπ.). Κατά το 19ο αιώνα κυριαρχεί η ρομαντική όπερα *seria*, στην οποία επίσης, η χορωδία έχει το διττό ρόλο της εξέλιξης της πλοκής και της έκφρασης του συναισθηματικού στοιχείου. Το γεγονός ότι τα ρομαντικά λιμπρέτα διαπνέονται πλέον από τις ιδέες του

Διαφωτισμού και αργότερα εκφράζονται και μέσα στο ρεύμα του Βερισμού⁵, προσδίδει τόσο στη χορωδία όσο και στους χαρακτήρες μια πιο ρεαλιστική υπόσταση, με αποτέλεσμα το δραματικό στοιχείο να αποκτά μια αληθοφανή διάσταση, σε σχέση με τη μυθολογική που χαρακτήριζε την όπερα των προηγούμενων αιώνων (Michels 1995).

Η άρια, έχει σολιστικό χαρακτήρα και, κατά κανόνα, μέσα από αυτήν ο χαρακτήρας που την ερμηνεύει εκφράζει προσωπικά συναισθήματα, σκέψεις και ιδέες. Οι άριες είναι πιο περίτεχνες από τα χορωδιακά μέρη, προσφέροντας τη δυνατότητα στο χαρακτήρα – τραγουδιστή να αναδείξει και τις φωνητικές του δεξιότητες. Η άρια, από τη γένεσή της στις αρχές του 17ου αιώνα, αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο της όπερας κάθε εποχής, και συνακόλουθα τόσο της όπερας *bel canto* όσο και της *grand opera*. Σε κάποιες περιπτώσεις, το μελωδικό τους υλικό προέρχεται από δημοφιλή τραγούδια της εποχής, όπως οι άριες *Una voce poco fa* και *Nessun dorma*, από τις όπερες *Il barbiere di Siviglia* του Rossini και *Turandot* του Puccini αντίστοιχα (Einstein, 1947· Michels, 1995· Osborne, 2007· Warack, 1992).

Η χορωδία από την άλλη, αποτελεί ένα φωνητικό σύνολο, άλλοτε ολιγομελές, άλλοτε μεγαλύτερο, ανάλογα με το ρόλο που διαδραματίζει στην εξέλιξη της υπόθεσης. Ο ρόλος της δεν είναι τυποποιημένος. Άλλες φορές εκφράζει το λαό, άλλες τον κοινωνικό περίγυρο, το εκκλησίασμα ή μια εκκλησιαστική χορωδία, το στρατό, τις υπηρέτριες, κα. Κύριος στόχος της είναι η προώθηση της υπόθεσης και η έκφραση των συναισθημάτων του συνόλου που εκπροσωπεί ως ρόλο (Einstein, 1947· Michels, 1995· Osborne, 2007· Warack, 1992).

Κεφάλαιο 2

Ερευνητικός στόχος- Κριτήρια επιλογής δειγμάτων- Μεθοδολογία

Το ερευνητικό πεδίο της παρούσας έρευνας εστιάζει σε μια ιστορική – μουσικολογική συγκριτική έρευνα ανάμεσα σε δύο συναφείς όπερες του Ρομαντισμού, των *I Puritani* του V. Bellini και του *Simon Boccanegra* του G. Verdi. Στην εργασία εξετάζεται ο ρόλος των αριών και των χορωδιακών μερών στην εξέλιξη

⁵ Ο Βερισμός είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που δίνει έμφαση σε ρεαλιστικές απεικονίσεις θεμάτων που αφορούν την καθημερινή ζωή και σύγχρονων κοινωνικών ζητημάτων. Εμφανίστηκε στην Ιταλία στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Βερισμός στην όπερα, επηρεασμένος από το ομώνυμο λογοτεχνικό ρεύμα, χαρακτηρίζεται από συγκριτικά πιο άμεση και απλή μελωδική κατασκευή και υφή, ώστε μουσική και δράμα να συνυπάρχουν ισότιμα. Ο Βερισμός επηρέασε σημαντικά την όπερα των αρχών του 20ού αιώνα και στοιχεία του παρατηρούνται ακόμα και στη σύγχρονη όπερα (Michels, 1995).

της υπόθεσης της κάθε όπερας και εντοπίζονται πιθανές ομοιότητες και διαφορές στον τρόπο που ο κάθε συνθέτης χρησιμοποιεί τα παραπάνω εργαλεία (σολίστ – χορωδία).

Κριτήρια επιλογής των δύο παραπάνω έργων είναι τα εξής:

- Πρόκειται για δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα της όπερας του Ιταλικού Ρομαντισμού. Η πρώτη ανήκει υφολογικά στο *bel canto*, ενώ η δεύτερη συνδυάζει, ως ιστορικά μεταγενέστερη, περισσότερα στοιχεία της *grand opera*.
- Και τα δύο έργα αποτελούν ώριμα δημιουργήματα των συνθετών τους, και ανακλούν με σαφήνεια το προσωπικό τους ύφος και τις συνθετικές τους επιλογές.
- Περιλαμβάνουν χορωδιακά μέρη και άριες αντίστοιχης σημασίας, στοιχείο που καθιστά δόκιμη και εφικτή τη σύγκρισή αυτών προς εξαγωγή συμπερασμάτων.
- Και τα δύο έργα περιλαμβάνουν άριες και χορωδία, τα δύο βασικά δομικά φωνητικά στοιχεία, που δημιουργούν γόνιμο έδαφος για τις συγκρίσεις που ενδιαφέρουν την παρούσα έρευνα.

Η παρούσα έρευνα είναι μουσικολογική, και βασίζεται σε δευτερογενείς πηγές (μελέτες, κριτικές, άρθρα, δημοσιεύσεις, συγγράμματα, βιβλία κτλ.) αλλά και πρωτογενείς πηγές (αναλύση μουσικών κειμένων, παρτιτούρων και λιμπρέτου). Η έρευνα εκπονήθηκε στα εξής στάδια:

- Βιβλιογραφική ανασκόπηση: Πρώτο στάδιο, κατά την εκπόνηση της έρευνας, ήταν μια επίτομη ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας σχετικά με το θέμα. Αυτό περιέλαβε αναζητήσεις σε ακαδημαϊκές βάσεις δεδομένων όπως το JSTOR, το Google Scholar και διάφορες πανεπιστημιακές βιβλιοθήκες, καθώς και ανασκόπηση σχετικών βιβλίων, περιοδικών και άρθρων σχετικά με το θέμα. Το επίκεντρο της βιβλιογραφικής ανασκόπησης ήταν η αναζήτηση του ρόλου της ρομαντικής άριας και των χορωδιακών στους εξής τομείς: α) εξέλιξη της υπόθεσης και β) έκφρασης του συναισθηματικού στοιχείου στις δύο υπό έρευνα όπερες.

- Συλλογή δεδομένων: Μετά την ολοκλήρωση της βιβλιογραφικής ανασκόπησης, ξεκίνησε η συλλογή δεδομένων. Τα δεδομένα αφορούσαν τα ειδικότερα στοιχεία που αναφέρονται στις συγκεκριμένες άριες των δύο υπό έρευνα οπερών και των χορωδιακών που περιλαμβάνουν.
- Ανάλυση δεδομένων: Τα παραπάνω δεδομένα ταξινομήθηκαν, ομαδοποιήθηκαν και ακολούθησε σύγκριτική έρευνα κατά την οποία διαπιστώθηκαν ομοιότητες και διαφορές. Η ανάλυση περιλαμβάνει στοιχεία που αναφέρονται στο μελωδικό, και αρμονικό στοιχείο, το ρυθμό τη μουσική φόρμα, το κείμενο, το ύφος και την ερμηνευτική πρακτική.
- Ερμηνεία των αποτελεσμάτων και εξαγωγή συμπερασμάτων: Τέλος, εξάγονται συμπεράσματα αναφορικά με ομοιότητες και διαφορές στη λειτουργία και το περιεχόμενο των αριών και της χορωδίας μεταξύ των δύο οπερών.

Ο ερευνητικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η σύγκριση του περιεχομένου και του ρόλου των αριών και της χορωδίας μεταξύ των ανωτέρω οπερών. Πιο συγκεκριμένα, η παρούσα εργασία στοχεύει στην παρατήρηση και ανάλυση:

α) του τρόπου εναλλαγής αριών και χορωδιακών,

β) του ρόλου που διαδραματίζουν αυτές οι εναλλαγές στην εξέλιξη της κάθε επιμέρους υπόθεσης και

γ) τον τρόπο που οι δυο συνθέτες χειρίζονται τους ρόλους των κεντρικών χαρακτήρων της κάθε όπερας, ακολουθούμενα από συμπεράσματα που θα προκύψουν.

Κεφάλαιο 3

Παρουσίαση της μουσικολογικής έρευνας-V. Bellini *I Puritani*

Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται τα αποτελέσματα της έρευνας αναφορικά με τη λειτουργία των αριών και της χορωδίας στην όπερα *I Puritani*. Περιλαμβάνονται συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη της, καθώς και σύνοψη της πλοκής της. Παρατίθενται επίσης αναλυτικότερες πληροφορίες για τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες. Σε επόμενο υποκεφάλαιο πραγματοποιείται συνοπτική ανασκόπηση των μουσικών (αρμονικών, μορφολογικών, ενορχηστρωτικών κτλ) ιδιαιτεροτήτων του έργου. Τέλος, πραγματοποιείται ενδελεχής έρευνα αναφορικά με τον ρόλο των αριών και της χορωδίας, από άποψη λειτουργίας τους στη θεατρική δράση, αλλά και του μουσικού τους περιεχομένου.

3.1 Ιστορικό πλαίσιο

Ο Vincenzo Bellini (1801-1835) ήταν Ιταλός συνθέτης, ο οποίος έγραψε κυρίως στο ύφος *bel canto*. Γεννήθηκε στην Κατάνια της Σικελίας και άρχισε να σπουδάζει μουσική σε νεαρή ηλικία. Αργότερα φοίτησε στο *Conservatorio di San Sebastiano* στη Νάπολι, όπου σπούδασε σύνθεση και πιάνο. Συνέθεσε κυρίως όπερες και θεωρείται ένας εκ των κύριων εκπροσώπων της όπερας *bel canto* (Michels, 1995· Osborne, 2007· Parker, 2001· Weinstock, 1971).

Η πρεμιέρα της όπερας *I Puritani* («Οι Πουριτανοί») έγινε το 1835 στη Βενετία και έτυχε θετικής υποδοχής τόσο από τους κριτικούς όσο και από το κοινό. Το έργο δημιουργήθηκε μεταξύ 1833 και 1835. Το λιμπρέτο βασίζεται στο θεατρικό έργο *Les Puritains* των Γάλλων λογοτεχνών Charles-Francois-Etienne Nutter και Adolphe de Leuven, αλλά έχει υποστεί αρκετές παρεμβάσεις, καθώς εστιάζει περισσότερο στο ρομαντικό στοιχείο της υπόθεσης, τον έρωτα της Elvira για τον Arturo (Galatopoulos, 2002· Michels, 1995· Osborne, 2007· Parker, 2001· Weinstock, 1971).

Η υπόθεση διαδραματίζεται κατά την περίοδο της Αγγλικής Κοινοπολιτείας (1649 - 1660) και αναφέρεται στην ιστορία αγάπης μεταξύ της Elvira, κόρη ενός βασιλόφρονα ευγενή, και του Arturo, ενός πουριτανού ευγενή και πολεμιστή, κατά τη διάρκεια του Αγγλικού εμφυλίου πολέμου. Η όπερα αποτυπώνει τη σύγκρουση μεταξύ των πουριτανών, και των βασιλικών. Οι πουριτανοί ήταν μια θρησκευτική ομάδα που εμφανίστηκε στην Αγγλία κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, οι οποίοι

πίστευαν ότι η Εκκλησία της Αγγλίας ήταν διεφθαρμένη και προσπάθησαν να την εξυγιάνουν, αφαιρώντας καθολικά στοιχεία. Ήταν επίσης αντίθετοι με τις θρησκευτικές πολιτικές του βασιλιά Καρόλου Α', τον οποίο θεωρούσαν προσκολλημένο στον Καθολικισμό και υπερβολικά αυταρχικό στη διακυβέρνησή του. Η σύγκρουση τελικά οδήγησε σε πόλεμο, με τους Πουριτανούς βουλευτές να αντιτίθενται στους βασιλόφρονες υποστηρικτές του βασιλιά Καρόλου Α'. Οι κύριοι στόχοι των Πουριτανών ήταν να εγκαθιδρύσουν μια συνταγματική μοναρχία με περιορισμένη βασιλική εξουσία, να μεταρρυθμίσουν την Εκκλησία της Αγγλίας και να προστατεύσουν τις ατομικές ελευθερίες. Η όπερα συμβολίζει την ένταση και την πάλη μεταξύ παράδοσης και νεωτερισμού και λειτουργεί ως σχολιασμός της πολιτικής κατάστασης που επικρατεί εκείνη την περίοδο στην Ιταλία. Το ιστορικό πλαίσιο κατά το οποίο διαδραματίζεται η όπερα χρησιμεύει ως φόντο για την ιστορία αγάπης μεταξύ της Elvira και του Arturo (Galatoroulos, 2002· Osborne, 2007· Parker, 2001· Weinstock, 1971).

Στην όπερα *I Puritani*, ο έντονος λυρισμός και συναισθηματισμός αποτελεί κεντρικό άξονα της υπόθεσης. Η αφοσίωση της Elvira στον Arturo, παρά την προφανή απιστία του, ανακλά το μέγεθος της της θυσίας και τη δύναμη της αγάπης, η οποία μπορεί να υπερπηδήσει κάθε αντιξοότητα. Η έκφραση έντονων συναισθημάτων και λυρισμού από τους χαρακτήρες της όπερας μετουσιώνεται μέσα από το ύφος *bel canto*, και τη λυρική και γεμάτη ρομαντισμό αρμονική και ενορχηστρωτική επένδυση που αυξάνει το δραματικό στοιχείο και τη συναισθηματική φόρτιση (Osborne, 2007· Parker, 2001· Weinstock, 1971).

3.2 Η υπόθεση

Η όπερα *I Puritani* εξελίσσεται σε 3 Πράξεις. Η 1^η Πράξη τοποθετείται στην Αγγλία, περίπου κατά το 1650. Το Πλίμουθ, ένα προπύργιο των Πουριτανών, απειλείται από πολιορκία από τα βασιλικά στρατεύματα. Μακρινές φωνές προαναγγέλλουν την ημέρα του γάμου της Elvira, κόρης του Gualtiero Valton, διοικητή του φρουρίου. Ο Riccardo θρηνεί καθώς η νύφη που του υποσχέθηκαν, η Elvira, αγαπά έναν άλλο άντρα, ο οποίος μάλιστα τάσσεται υπέρ των επαναστατών του επιτρόπου βασιλιά Καρόλου του Πρώτου, εχθρών των Πουριτανών. Ο Sir Bruno, φίλος του Riccardo, τον προτρέπει να αφιερώσει τη ζωή του στην ηγεσία των κοινοβουλευτικών δυνάμεων, αφού ο πατέρας της Elvira δεν μπορεί να παρέμβει και

να την αναγκάσει να παντρευτεί αυτόν παρά τη θέλησή της (Bellini, 1835· Metropolitan Opera, n.d.).

Η Elvira λέει στον θείο της, Giorgio Valton, ότι προτιμά να πεθάνει παρά να παντρευτεί τον Riccardo. Ο θείος της την καθησυχάζει, λέγοντάς της ότι έχει πείσει τον πατέρα της να την αφήσει να παντρευτεί αυτόν που αγαπά, τον Arturo. Αν και ο Arturo είναι βασιλόφρονας, άρα πολιτικός αντίπαλος, προαναγγέλλεται καθώς πλησιάζει το κάστρο (Bellini, 1835· Metropolitan Opera, n.d.).

Όλοι μαζεύονται για τη γαμήλια γιορτή και ο Arturo χαιρετά τη νύφη του. Μαθαίνει ότι η χήρα του βασιλιά Καρόλου, βασίλισσα Enrichetta, είναι αιχμάλωτη στο κάστρο και σύντομα θα παραπεμφθεί σε δίκη στο Λονδίνο. Μόνος με τη βασίλισσα, ο Arturo προσφέρεται να τη σώσει ακόμα κι αν αυτό σημαίνει τον δικό του θάνατο. Η Elvira εμφανίζεται κρατώντας το νυφικό πέπλο και το τοποθετεί στο κεφάλι της Enrichetta, εν είδη παιχνιδιού. Μόνος με τη βασίλισσα, ο Arturo εξηγεί ότι το πέπλο θα προσφέρει την τέλεια μεταμφίεση, ώστε να καταφέρει να την φυγαδεύσει από το κάστρο. Καθώς ετοιμάζονται να αποδράσουν, ο Riccardo τους σταματά, αποφασισμένος να σκοτώσει τον αντίπαλό του. Η Enrichetta τους χωρίζει και αποκαλύπτει την ταυτότητά της. Ο Riccardo τους αφήνει να ξεφύγουν, γνωρίζοντας ότι αυτό θα καταστρέψει τον γάμο του Arturo και της Elvira. Οι άλλοι επιστρέφουν για τον γάμο και ο Riccardo αναφέρει την απόδραση του Arturo με την βασίλισσα Enrichetta. Στρατιώτες σπεύδουν να τους καταδιώξουν, ενώ η Elvira, νιώθοντας προδομένη, κυριεύεται από τρέλα (Bellini, 1835· Metropolitan Opera, n.d.).

Στην 2^η Πράξη, το πλήθος θρηνεί για την ψυχική κατάρρευση της Elvira. Ο Giorgio Valton διαπιστώνει ότι, παρά την προδοσία, η Elvira παραμένει ερωτευμένη με τον Arturo. Ο Riccardo φτάνει, ανακοινώνοντας την θανατική καταδίκη, που εξέδωσε το Κοινοβούλιο για τον Arturo. Οι Πουριτανοί αναχωρούν. Η Elvira, εμφανώς συγχυσμένη, παρουσιάζεται αναπολώντας το χαρούμενο παρελθόν. Παραληρώντας, μπερδεύει τον Riccardo με τον Arturo και ονειρεύεται τον γάμο τους. Όταν αποχωρεί, ο Giorgio προσπαθεί να πείσει τον Riccardo να δείξει έλεος και να σώσει τον Arturo. Στην αρχή αγανακτισμένος, ο Riccardo συγκινείται, και αποφασίζει να δείξει επιείκεια στον Arturo για χάρη της Elvira, με την προϋπόθεση

πως ο Arturo θα επιστρέψει ως φίλος, αλλά, εάν επιστρέψει ως ένοπλος εχθρός θα τον σκοτώσει (Bellini, 1835· Metropolitan Opera, n.d.).

Η 3^η Πράξη διαδραματίζεται στον κήπο της Elvira. Ο Arturo εκμυστηρεύεται πως η αγάπη του για την Elvira τον έκανε να επιστρέψει στο Πλύμουθ. Ακούει ένα από τα αγαπημένα τους τραγούδια, από άγνωστη προέλευση, και νιώθει διχασμένος ανάμεσα στην αγάπη του για την Elvira και το καθήκον και την πίστη του στον βασιλιά επίτροπο. Τότε εμφανίζεται η Elvira, και ο Arturo την διαβεβαιώνει πως αυτή είναι η μοναδική του αγαπημένη. Στρατιώτες ορμούν και συλλαμβάνουν τον Arturo. Εκείνη τη στιγμή, ένας διπλωμάτης αγγελιαφόρος καταφτάνει και τους ενημερώνει για την ολοκληρωτική ήττα των βασιλικών, καθώς και την εφαρμογή αμνηστίας για τους συμμάχους τους. Τα νέα αυτά επαναφέρουν τα λογικά της Elvira, και όλοι χαίρονται με την ένωση και την αγάπη του ζευγαριού (Bellini, 1835· Metropolitan Opera, n.d.).

3.3 Οι χαρακτήρες

Οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες της όπερας είναι:

- Elvira (σοπράνο): Ο κεντρικός χαρακτήρας της όπερας. Ο αγώνας της μεταξύ αγάπης και καθήκοντος βρίσκεται στο επίκεντρο της ιστορίας.
- Arturo Talbo (τενόρος): Είναι ερωτευμένος με την Elvira, μέλος του πουριτανικού κόμματος και είναι βαθιά αφοσιωμένος στις πολιτικές του πεποιθήσεις.
- Riccardo Forth (βαρύτονος): Ο Λόρδος Προστάτης της Κοινοπολιτείας που είναι επίσης ερωτευμένος με την Elvira. Είναι διχασμένος ανάμεσα στον πόθο του για την Elvira και το καθήκον που αρμόζει στον ρόλο του.
- Gualtiero Valton (μπάσος), Ο πατέρας της Elvira.
- Sir Giorgio Valton (μπάσος): Ο αδερφός του Gualtiero Valton και θείος της Elvira.
- Sir Bruno Roberton (τενόρος), Ο φίλος και έμπιστος του Riccardo
- Enrichetta di Francia (μέτζο σοπράνο), Η χήρα του βασιλιά Charles I.

Ο ρόλος των χαρακτήρων εξυπηρετεί εξέλιξη της πλοκής, την απεικόνιση των συναισθημάτων των τους, και στοχεύει να δώσει ένα πολιτικό μήνυμα, μέσα από τη ρεαλιστική διάσταση της ιστορίας.

Άλλοι χαρακτήρες με μικρότερους ρόλους είναι οι κήρυκες, στρατιώτες, Πουριτανοί, αξιωματούχοι, κυρίες, υπηρέτες κ.λπ., και οι ρόλοι τους ερμηνεύονται συνήθως από μέλη της χορωδίας ή και όλη τη χορωδία (Bellini, 1835· Peroli, 1835·).

3.4 Μουσικολογικά στοιχεία-ερμηνευτική πρακτική

Η όπερα *I Puritani* είναι αξιοσημείωτο παράδειγμα χειρισμού της μουσικής για να αποτυπώσει τις συναισθηματικές καταστάσεις των χαρακτήρων (Bellini, 1835). Μουσικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την όπερα *I Puritani* είναι:

- Αξιοποίηση του στυλ *bel canto*, όπως παρατηρείται και σε άλλες όπερες του, μεταξύ άλλων τη *Norma* και *Zaira*.
- Έντονη μελωδική και αρμονική λυρικότητα
- Αρμονικές, μελωδικές, μορφολογικές και ενορχηστρωτικές επιλογές που συνδέονται με την κοινή πρακτική κατά την πρώιμη περίοδο του Ρομαντισμού.
- Ενορχηστρωτικές πράκτικές που είναι τυπικές του πρώτου μισού του 19^{ου}

ARTHUR. A TE O CARA—OFTEN, DEAREST.

A te o ca - ra, a - mor ta - lo - ra, a - mor ta - lo - ra mi gui - do fur - tivo e in
Of - ten, dear - est, to thy sweet pres - ence, to thy sweet pres - ence, Love hath led me sad and

plan - - - - - to or mi gui - da, a te d'ac - can - to, a te d'ac -
tear - - - - - ful. Now he guides me, e - late and cheer - ful, e - late and

can - to trè la gio - ia trè la gio - ia e l'e - sul tan tru la gio - ia e l'e - sul
cheer - ful Mid re - joic - ings, mid re - joic - ings to thy side, mid re - joic - ings to thy

GEO.

tar. Senza oc - ca - so ques - ta su - ro - ra mai null' om - bra o duol vi - dia san - ta in voi la flam - ma
side. May no set - ting close this dawn - ing, No dark shad - ow fall be - fore them, May love's flame, still shining

ELV. ART.

si - a pace og - nor v'all' e - ti il cor! Ah! mio Ar - turo! Ah! El - vi - ra
'e - er them, Ev - er bright, still be their guide. Ar - thur dear - est! Be - lov - ed El -

ELV. ART. ELV.

mia or son tu - a si mia tu se - i Cielo ar - ri - dia vo - ti
ti - ra! Now I am thine love! Yes thou art mine love! Heav'n will smile up - on our

miei be - no - diei a - tan - - - to a - mor be - ne - di - ci a tan - to a - mor.
ours, Bless our love and be - - - - - our guide, bless our love and be our guide.

αιώνα.

Εικόνα 2α. Φωνητική παρτιτούρα της άριας του Arturo A te o Cara (1η Πράξη, 2η Σκηνή) (Bellini & Peppoli, I Puritani, 1906).

Το στυλ τραγουδιού *bel canto* είναι ιδιαίτερα εμφανές στις άριες της όπερας, και εκφράζεται μέσα από περίπλοκες, δεξιοτεχνικές μελωδικές γραμμές και *coloratura*, οι οποίες απαιτούν από τους τραγουδιστές να έχουν υψηλό βαθμό τεχνικής ικανότητας και συναισθηματικής εκφραστικότητας. Ένα τυπικό παράδειγμα είναι η άρια *Credeasi misera* του Arturo στη 3η Πράξη (εικόνα 1), η οποία αναδεικνύει τόσο τις δεξιοτεχνικές ικανότητες του τραγουδιστή όσο και τη συναισθηματική του φόρτιση (Bellini, 1835· Simionescu, 2018).

Ως προς το δεύτερο στοιχείο, την μελωδική και αρμονική λυρική, παρατηρούμε ότι ο Bellini το χρησιμοποιεί ως κύριο μέσο ανάδειξης των συναισθημάτων των χαρακτήρων. Οι αρμονικές και ενορχηστρωτικές επιλογές εντείνουν το καλλιτεχνικό, τεχνικό και αισθητικό αντίκτυπο της φωνής στην άρια, προσφέροντας μουσικό υπόβαθρο ως συνοδεία. Όλα τα παραπάνω ενισχύουν τη συναισθηματική ένταση των χαρακτήρων και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της συνολικής μουσικής δομής της όπερας (Bellini, 1835· Rosselli, 1984· Simionescu, 2018).

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό σημείο, στο οποίο η ενορχήστρωση αποτυπώνει ιδιαίτερα έντονα τη δραματική στιγμή εντοπίζεται στο finale της όπερας. Η χορωδία με την υποβλητική υπόκρουση των κρουστών αναγγέλλει το θριαμβευτικό τέλος του πολέμου, και ταυτόχρονα ταράζει την ευαίσθητη Elvira, καθώς τώρα κινδυνεύει να χάσει εκ νέου τον αγαπημένο της. Οι καθοδικές μελωδικές κινήσεις στο χαμηλό ρετζίστρο των εγχόρδων και των πνευστών και με ένταση (δυναμικές που εκτείνονται από *mp* έως *pp*) συμβολίζουν την απειλή του θανάτου του Arturo. Λίγο αργότερα, η βαριά και πένθιμη μελωδία, που αποδίδεται από τα χάλκινα πνευστά, προοιωνίζει με δραματικότητα την επερχόμενη θανατική καταδίκη του Arturo (Simionescu, 2018).

Largo

Fl. *P con grande espress.*

Ob.

Cl. I. *P con grande espress.*

Fg. *P con grande espress.*

R. Cor.

Cor. R.

Trbn. *a³*

I. Vni. *pp*

II. Vni. *pp*

Vle. *pp*

Vc. Ch. *pizz. pp*

Fl.

Cl. I.

Fg. *pp*

R. Cor.

Cor. R. *a²*

ARTURO

A te, o

I. Vni.

II. Vni.

Vle.

Vc. Ch.

Fl.
 Ott.
 Ob.
 Cl.
 La.
 Fg.
 Re.
 Cor.
 Re.
 Trb.
 Re.
 Trbn.
 T.
 G. C.
 URRACA
 ARTURO
 RICCARDO
 GIORGIO

- fan - ni — ni gau - dio e - stre - mo va que - st' a - ni - ma, que -
 gau - dio — al gau - dio e - stre - mo va que -
 ter - ra — ha li - ber - tà. A Crom - vel - lo e -
 ter - ra — ha li - ber - tà. A Crom - vel - lo e -
 ter - ra — ha li - ber - tà. A Crom - vel - lo e -
 ter - ra — ha li - ber - tà. A Crom - vel - lo e -
 ter - ra — ha li - ber - tà. A Crom - vel - lo e -

Εικόνα 2β. Ορχηστρική παρτιτούρα πριν την είσοδο άριας του Arturo A te o cara (Bellini, *I Puritani*, 1835, σ. 216)

3.5 Ρόλος της άριας και της χορωδίας

Στην ενότητα αυτή ερευνάται η ρόλος της άριας και της χορωδίας στην όπερα *I Puritani*. Η χορωδία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη δραματική εξέλιξη της υπόθεσης. Άλλοτε έχει το ρόλο του σχολιαστή των ενεργειών και των συναισθημάτων των πρωταγωνιστών, άλλοτε συμβάλει στην εμφατικότητα του θεάματος ή μιας κορυφαίας συναισθηματικά στιγμής. Σύμφωνα με τον Gossett, Η χορωδία [στην όπερα *I Puritani*] χρησιμεύει για να παρέχει σχολιασμό της δράσης και να σχολιάζει τα συναισθήματα των χαρακτήρων (Gossett, 1997, p. 123). Σύμφωνα με τον Osborne (1994, σ. 24) το στυλ του Bellini χαρακτηρίζεται από την έμφαση στη μελωδία και τη φωνητική δεξιοτεχνία και η χρήση της χορωδίας και της άριας στο *I Puritani* είναι ένα τέλειο παράδειγμα αυτού.

Ο ρόλος της χορωδίας και των σολιστικών αριών, δεν περιορίζεται μόνο στο μελωδικό – δεξιοτεχνικό στοιχείο. Όπως προαναφέρθηκε, συμβάλλει και στη συνολική συναισθηματική ατμόσφαιρα της όπερας. Ο Parker (1992) υποστηρίζει ότι η χορωδία ενσωματώνει το κοινωνικό – πολιτικό πλαίσιο της δράσης, ενώ οι άριες επικεντρώνονται περισσότερο στο συναισθηματικό στοιχείο. Έτσι πετυχαίνει μια δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο στοιχείων.

Οι άριες της όπερας *I Puritani* είναι 10. Ειδικότερα:

- *Ah! per sempre io ti perdei, Bel sogno beato.* (Πράξη 1). Αποδίδεται από τον Riccardo. Ο Riccardo βρίσκεται κοντά στο φρούριο και θρηνεί μαζί με τον φίλο του, Bruno, την απώλεια της Elvira λόγω της αγάπης της για τον Arturo. Η άρια αυτή εκφράζει συναισθήματα πόνου και θλίψης για την απώλεια της αγαπημένης του (*Database Search Results, 2001*).
- *Ferma! Invan, invan rapir pretendi.* (Πράξη 1). Αποδίδεται από τον Riccardo στην αίθουσα των όπλων του φρουρίου. Ο Riccardo τραβά το ξίφος του για να ανακόψει τη φυγή του Arturo και της Enrichetta, προκαλώντας τον σε μονομαχία (*Database Search Results, 2001*).
- *Sprezzo, audace, il tuo furore* (Πράξη 1). Αποδίδεται από τον Arturo στην αίθουσα των όπλων του φρουρίου. Καθώς ο Riccardo έχει τραβήξει το ξίφος του για να ανακόψει τη φυγή του Arturo και της Enrichetta, ο Arturo δέχεται

την πρόκληση σε μονομαχία και περιγελά τον αντίπαλό του (*Database Search Results, 2001*).

- *A te o cara* (Πράξη 1). Αποδίδεται από τον Arturo και τη χορωδία, στην αίθουσα των όπλων του φρουρίου. Ο Arturo μπαίνει στην αίθουσα μαζί με τους ακολούθους του που φέρουν δώρα για τη μέλλουσα νύφη του, Elvira, μεταξύ άλλων και ένα ολόλευκο βέλο. Ο Arturo τραγουδά για την απaráμιλλη αγάπη του (*Database Search Results, 2001*).
- *Son vergin vezzosa* (Πράξη 1). Αποδίδεται από την Elvira, στην αίθουσα των όπλων του φρουρίου. Η Elvira παρουσιάζεται φορώντας το νυφικό της και το βέλο που της δώρισε ο Arturo, ενώ μιλάει για την χαρά και την αδημονία της να παντρευτεί τον αγαπημένο της (*Database Search Results, 2001*).
- *Cinta di fiori e col bel crin* (Πράξη 2). Αποδίδεται από τον Giorgio Valton και τη χορωδία, σε μια αίθουσα του κάστρου. Ο Giorgio απαντά στις αγωνιώδεις ερωτήσεις των κατοίκων του κάστρου αναφορικά με την υγεία της Elvira (*Database Search Results, 2001*).
- *Qui la voce sua soave, vien diletto e in ciel la luna* (Πράξη 2). Αποδίδεται από την Elvira σε μια αίθουσα του κάστρου. Αφού Giorgio έχει εξηγήσει στους κατοίκους του κάστρου την κατάσταση της υγείας της Elvira, ο Bruno και το πλήθος αποχωρούν. Η Elvira μπαίνει στην αίθουσα εμφανώς αναστατωμένη και οριακά παρανοϊκή και νοσταλγεί τη φωνή του εραστή της. Ο Riccardo και ο Giorgio λυπούνται για αυτήν (*Database Search Results, 2001*).
- *A una fonte afflitto e solo* (Πράξη 3). Αποδίδεται από τον Arturo, σε ένα δασώδες πάρκο κοντά στο σπίτι της Elvira. Ο Arturo αναπολεί τις ομορφίες της εξοχής στην πατρίδα του, και τις στιγμές του με την Elvira, ενώ προσπαθεί να αποφύγει τους διώκτες του (*Database Search Results, 2001*).
- *Vieni, vieni fra questa braccia* (Πράξη 3). Αποδίδεται από τον Arturo, σε ένα δασώδες πάρκο κοντά στην κατοικία της Elvira. Ο Arturo είναι περιχαρής που ξέφυγε από την καταδίξι του Riccardo και των ακολούθων του, και καλεί την Elvira στην αγκαλιά του. Κορυφαία συναισθήματα χαράς και ανακούφισης για την αποφυγή των χειρότερων εκφράζονται μέσα από την άρια αυτή, που είναι η προτελευταία της όπερας (*Database Search Results, 2001*).
- *Credeasi, misera* (Πράξη 3). Αποδίδεται από τον Arturo στο δασώδες πάρκο κοντά στην κατοικία της Elvira. Ο Arturo δηλώνει πως με χαρά θα πεθάνει

μαζί με την Elvira, ενώ αντίπαλοι στρατιώτες απαιτούν την εκτέλεσή του. Ο Arturo ζητά σεβασμό και αυτοέλεγχο από τους εχθρούς του παρουσία της ευαίσθητης Elvira, ενώ την αποχαιρετά για τελευταία φορά (*Database Search Results, 2001*).

Η χορωδία από την άλλη πλευρά, χρησιμοποιείται για να θέσει το πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της όπερας και να σχολιάσει τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων. Το τραγούδι της χορωδίας λειτουργεί ως υπόβαθρο για την εισαγωγή των πρωταγωνιστών, καθορίζει το ιστορικό και πολιτικό σκηνικό της όπερας και υπογραμμίζει την πολιτική και προσωπική αναταραχή που βιώνουν οι χαρακτήρες. Προσφέρει σχολιασμό στα δρώμενα, συμβάλλει στην αποτύπωση σκέψεων και συναισθημάτων και προωθεί την πλοκή, αποτυπώνοντας μεγάλα σύνολα ανθρώπων, όπως τις παρανύφους, στρατιώτες και χωρικούς.

Η χορωδία συμμετέχει στα εξής σημεία:

- Αντρική χορωδία (1^η Σκηνή, 1^η Πράξη) αποδίδει τους Πουριτανούς στρατιώτες, που τραγουδούν μέσα στο κάστρο. Η χορωδία τραγουδά ομοφωνικά, μαζί με τον πρωταγωνιστή Sir Bruno από την αρχή της όπερας στην ενότητα *All'erta! All'erta!* (1^η Πράξη, 1^η Σκηνή), προσφέροντας μουσική και δραματική υποστήριξη. Στο σημείο αυτό, απευθύνουν ευχαριστίες στο Θείο και μακαρίζουν τον ερχομό της ένδοξης μέρας που ξημερώνει, καθώς συντηρούν τον οπλισμό τους (Bellini, 1835, σελ. 19-24 και 29-53). Με το τέλος της δοξολογίας στον Κύριο και το κουαρτέτο μετά την εμφάνιση των πρωταγωνιστών στην ενότητα *O di Cromvel guerrieri* (1^η Πράξη, 1^η Σκηνή), η χορωδία των στρατιωτών συνεχίζει να τραγουδά ,χωρίς τους πρωταγωνιστές καθώς αναμειγνύεται με τους χωρικούς της ακρόπολης, το αυτόνομο χορωδιακό μέρος *A festa!* (1^η Πράξη, 1^η Σκηνή), αποκαλύπτοντας το ξεχωριστό της συγκεκριμένης μέρας λόγω του επερχόμενου γάμου, εξαίροντας την ομορφιά της νύφης, το θάρρος του αγαπημένου της, και την ευλογία που χαρίζεται στη μεταξύ τους ένωση (Bellini, 1835, σελ. 59-81).
- Σε απάντηση του ντουέτου των Elvira και Giorgio *Odi ... Qual suon si desta?*(1^η Πράξη, 2^η Σκηνή), όπου αναρωτιούνται για την αναταραχή που ακούγεται έξω από τα τείχη, η χορωδία των στρατιωτών τραγουδά έξω από το φρούριο τον ερχομό του γαμπρού, Arturo Talbot, καθησυχάζοντας την

ανησυχία των πρωταγωνιστών (Bellini, 1835, σελ. 166-169). Αμέσως μετά, η χορωδία των στρατιωτών εντός του φρουρίου ενημερώνει πως «ο ένδοξος πολεμιστής πέρασε μόλις τη γέφυρα», προετοιμάζοντας τους πρωταγωνιστές για την άφιξη του Arturo (Bellini, 1835, σελ. 173-176). Και με την άφιξη του πολεμιστή Arturo, η χορωδία των στρατιωτών τραγουδά το αυτόνομο χορωδιακό μέρος *Ad Arturo onore* (1^η Πράξη, 2^η Σκηνή), στο οποίο εξαιρείται το θάρρος του Arturo στη μάχη, αλλά και η πίστη του στην αγάπη (Bellini, 1835, σελ. 193-210).

- Στην έναρξη της 3^{ης} Σκηνής της 1^{ης} Πράξης (πριν την άρια του Arturo *A te, o cara*), οι πρωταγωνιστές Elvira και Arturo συνοδεύονται από αντρική και γυναικεία χορωδία αντίστοιχα. Οι άντρες χορωδοί υποδύονται τους ακολούθους του Arturo, που φέρουν γαμήλια δώρα, μεταξύ άλλων και ένα εντυπωσιακό λευκό βέλο. Το γυναικείο τμήμα της χορωδίας υποδύεται τις κυρίες της αυλής και χωρικούς, κρατώντας εορταστικές γιρλάντες, με τις οποίες διακοσμούν της κολώνες του φρουρίου. Το αντρικό τμήμα δοξάζει τον Arturo, εξαιρώντας την ανδρεία του στη μάχη (Bellini, 1835, σελ. 193-210). Το γυναικείο τμήμα επαινεί την ομορφιά και την ευγένεια της Elvira (Bellini, 1835, σελ. 216-219). Τα δύο τμήματα της χορωδίας τραγουδούν χωριστά καθ' όλη τη διάρκεια της ενότητας, με εξαίρεση την ερμηνεία της φράσης *coroniam bolta e valor* («ας στέψουμε την ανδρεία και το κάλλος») την οποία τραγουδούν από κοινού (Bellini, 1835, σελ. 221-228).
- Μετά την άρια της Elvira *Son Vergin Esposa* (1^η Πράξη, 2^η Σκηνή), γυναικεία χορωδία εξυπηρετεί τον ρόλο των παρανόμων, προτρέποντάς την Elvira να βιαστεί γιατί «η μέρα προχωρά» (*Il di l' ore avanzi*) (Bellini, 1835, σελ. 275 και 278).
- Μετά την πολυφωνική ενότητα *Ferma. Invan rapir pretendi* (1^η Πράξη, 2^η Σκηνή), μεικτή χορωδία τραγουδά εκτός σκηνής, καλώντας τους πρωταγωνιστές στη γιορτή. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση του επείγοντος και εντείνει την δραματικότητα της σκηνής, καθώς ο Riccardo επιτρέπει στον Arturo και την Enrichetta να διαφύγουν (Bellini, 1835, σελ. 306-308). Αμέσως μετά, στην πολυφωνική ενότητα *Don'e Arturo?*, η χορωδία σχολιάζει τα λόγια των πρωταγωνιστών, προσδίδοντάς τους μεγαλύτερη ένταση. Όταν η Elvira αναζητά με πάθος τον Arturo «φωνάζοντας» το όνομά του, το ίδιο κάνει και η

χορωδία. Εν συνεχεία, ενισχύουν τη μονολεκτική απάντηση του Riccardo, λέγοντας μαζί του Partì («δραπέτευσε») (Bellini, 1835, σελ. 313-314). Εν συνεχεία, η χορωδία διαιρείται σε γυναικείο και αντρικό τμήμα, τραγουδώντας ομοφωνικά με τους αντίστοιχους πρωταγωνιστές, καθώς καταριούνται τον προδότη και προετοιμάζονται να καταδιώξουν τους φυγάδες (Bellini, 1835, σελ. 316-319).

- Στο τέλος της 1^{ης} Πράξης, μετά το τρίο *Ma tu gia mi fuggi?* (1^η Πράξη, 2^η Σκηνή), μεικτή χορωδία τραγουδά μαζί με τους πρωταγωνιστές. Αρχικά, η χορωδία είναι διαιρεμένη σε δύο τμήματα, τα οποία τραγουδούν σε στιχομυθία, με το γυναικείο τμήμα να τραγουδά τις αρετές και την αγάπη της Elvira, και το αντρικό τμήμα να καταφέρεται εναντίον της προδοσίας και της δειλίας του Arturo. Εν συνεχεία, χορωδία και οι πρωταγωνιστές (Bruno, Riccardo και Giorgio) τραγουδούν ομοφωνικά, μια κατάρα εναντίον των φυγάδων, ενόσω η Elvira, η οποία τραγουδά ξεχωριστά, παραδίδεται στην παράνοια. Η συγκεκριμένη ενότητα αποτελεί, εκτός από δραματική, και μουσική κορύφωση της 1^{ης} Πράξης, παρουσιάζοντας μεγάλο αρμονικό, δυναμικό και ενορχηστρωτικό πλούτο (Bellini, 1835, σελ. 342-384).
- Η δεύτερη πράξη ξεκινά με το αμιγώς χορωδιακό τμήμα *Ah ... dolor! Ah, terror!* (2^η Πράξη, 1^η Σκηνή). Εδώ η χορωδία σχολιάζει την τραγικότητα της κατάστασης της Elvira, η οποία βυθίζεται περισσότερο στην τρέλα και τον θρήνο για τη χαμένη αγάπη της, αποδίδοντας τους χωρικούς και τους Πουριτανούς (Bellini, 1835, σελ. 395-418). Εν συνεχεία, η χορωδία επανέρχεται στον σχολιασμό της τραγικότητας της κατάστασης της Elvira και της αθλιότητας της προδοσίας του Arturo, ενόσω η πλοκή προωθείται από τους πρωταγωνιστές καθ' όλη τη 2^η Πράξη (Bellini, 1835, σελ. 419-427, 430-434, 437-440, & 442-448)
- Η χορωδία επανεμφανίζεται στην 3^η Σκηνή μετά την άρια του Arturo *A una fonte afflito e solo*, αποδίδοντας τον ρόλο των στρατιωτών που τον καταδιώκουν (3^η Πράξη, 1^η Σκηνή) (Bellini, 1835, σελ. 568-577, 626-633 & 636-639)
- Το κουαρτέτο *Credeasi, misera!* (3^η Πράξη, 1^η Σκηνή) είναι μια στιγμή μεγάλης δραματικής έντασης, καθώς πρωταγωνιστές και χορωδία ακούνε και τον «πένθημο ήχο» (suon funereo). Γυναικεία χορωδία, μαζί με τον

πρωταγωνιστή Sir Giorgio, ζητάνε από τους στρατιώτες να δείξουν έλεος στον Arturo, κι εκφράζουν την ελπίδα. Η αντρική χορωδία που αποδίδει τους ρόλους των στρατιωτών, μαζί με τους πρωταγωνιστές Riccardo και Sir Bruno, ζητά εκδίκηση και καταδικάζει τον προδότη με οργή (Bellini, 1835, σελ. 641-648)

- Στο τέλος του έργου, μετά το κουαρτέτο *Suon d'araldi?*, η χορωδία δοξάζει το έλεος, την ειρήνη και τη νίκη της αγάπης, καθώς φτάνουν τα νέα για τη λήξη του πολέμου και την χάρη, που αποδίδεται στους αντιπάλους (Bellini, 1835, σελ.651-667)

Κεφάλαιο 4

Παρουσίαση της μουσικολογικής έρευνας-G. Verdi *Simon Boccanegra*

Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται τα αποτελέσματα της έρευνας αναφορικά με τη λειτουργία των αριών και της χορωδίας στην όπερα *Simon Boccanegra*. Περιλαμβάνονται συνοπτικά βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη της, καθώς και σύνοψη της πλοκής της. Παρατίθενται επίσης αναλυτικότερες πληροφορίες για τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες. Σε επόμενο υποκεφάλαιο γίνεται συνοπτική ανασκόπηση των μουσικών (αρμονικών, μορφολογικών, ενορχηστρωτικών κτλ) ιδιαιτεροτήτων του έργου. Τέλος, επιχειρείται ενδελεχής έρευνα, αναφορικά με τον ρόλο των αριών και της χορωδίας, από άποψη λειτουργίας τους στη θεατρική δράση, αλλά και του μουσικού τους περιεχομένου.

4.1 Ιστορικό πλαίσιο

Ο Giuseppe Verdi (1813-1901) θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ιταλικής ρομαντικής όπερας. Συνέθεσε 26 όπερες. Οι όπερές του κυριάρχησαν χρονικά αμέσως μετά τους Rossini, Donizetti και Bellini, από τους οποίους και δέχτηκε πολλές επιρροές, πετυχαίνοντας, ωστόσο, να δημιουργήσει ένα προσωπικό, ιδιαίτερα δραματικό ύφος με έντονη δραματική ένταση και συναισθηματική εκφραστικότητα (Parker, 2006).

Η υπό μελέτη όπερά του, *Simon Boccanegra*, δημιουργήθηκε το 1857. Η υπόθεσή της, σε λιμπρέτο του Francesco Maria Piave, διαδραματίζεται σε τέσσερις πράξεις. Βασίζεται στην ιστορική μορφή του Simon Boccanegra, ενός ευγενή του 14ου αιώνα και Δόγη της Γένοβας. Ο Verdi εμπνεύστηκε από το ομώνυμο θεατρικό του Antonio García Gutiérrez (1843). Δεν ήταν, μάλιστα, η πρώτη φορά που ο Verdi άντλησε έμπνευση από αυτόν τον θεατρικό συγγραφέα, καθώς και η όπερα *Il trovatore* (1853) του Verdi βασίζεται στο θεατρικό έργο *El trovador* του Gutiérrez (Osborne, 2007· Parker, 2001).

Η όπερα *Simon Boccanegra* θεωρείται σύμφωνα με τον Budden (1984) αριστούργημα του είδους, καθώς και ένα από τα πιο ώριμα και σύνθετα έργα του συνθέτη. Ο Verdi αναθεώρησε την όπερα αρκετές φορές πριν την πρεμιέρα της στη Βενετία το 1857. Αυτό οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στο λιμπρέτο, το οποίο έβρισκε προβληματικό και απευθύνθηκε σε διάφορους λιμπρετίστες πριν καταλήξει στον

Francesco Maria Piave. Αν και η πρεμιέρα της πραγματοποιήθηκε το 1857, ο Verdi την αναθεώρησε και πάλι. Η αναθεωρημένη εκδοχή έκανε πρεμιέρα το 1881, σε λιμπρέτο αυτή τη φορά του Arrigo Boito (Budden, 1984· Parker, 2006· Warack, 1992).

Η όπερα αντικατοπτρίζει τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής της, με τους αγώνες του Simon Boccanegra και του λαού της Γένοβας να συνδέονται συμβολικά με τους αγώνες του τότε σύγχρονου ιταλικού λαού για ενότητα και ελευθερία. Το έργο θίγει επίσης θέματα νομιμότητας της εποχής, καθώς η νόθα κόρη του Simon Boccanegra, Amelia, βρίσκεται στο επίκεντρο της ιστορίας και η αποδοχή της ως κόρης του είναι μια σημαντική στιγμή στην όπερα (Parker, 2001· Osborne, 2007· Warack, 1992).

4.2 Η πλοκή

Η όπερα εξελίσσεται σε τέσσερις πράξεις. Στον πρόλογο γίνεται μια παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου, ώστε οι ακροατές να πληροφορηθούν τι έχει προηγηθεί πριν παρακολουθήσουν την εξέλιξη της ιστορίας. Η υπόθεση διαδραματίζεται στη Γένοβα, στα μέσα του 14ου αιώνα. Η Δημοκρατία της Γένοβας πρόκειται να εκλέξει νέο Δόγη. Ο υποψήφιος, που επέλεξαν οι λαϊκοί ηγέτες των πληβείων, Pietro και Paolo, είναι ο Simon Boccanegra. Ο Boccanegra είναι πολεμιστής, ο οποίος έχει αντιμετωπίσει τους πειρατές και έχει καταστήσει το λιμάνι της Γένοβας ασφαλές για ταξίδια και εμπόριο. Ο Boccanegra δεν είναι, έως τότε πρόθυμος να αναλάβει διοικητικά καθήκοντα. Ωστόσο, η αγαπημένη του Maria κρατείται, παρά τη θέλησή της στο κάστρο του τυραννικού πατέρα της, Fiesco. Παρόλο που η Maria και ο Boccanegra έχουν ήδη μια κόρη, ο ευγενής πατέρας της αντιτίθεται στη σχέση τους, θεωρώντας τον Boccanegra ακατάλληλο ταίρι για την κόρη του, λόγω ταπεινής καταγωγής. Έχει απομακρύνει ακόμα και την εγγονή του, την κόρη της Maria και του Simon. Ο Pietro και οι σύντροφοί του καταφέρνουν τελικά να πείσουν τον Boccanegra να αναλάβει τη θέση του κυβερνήτη. Έτσι, ο πατέρας της Maria δεν θα μπορεί να αντιταχθεί στον γάμο τους (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Ο πρόλογος της όπερας διαδραματίζεται στην πλατεία μπροστά από το παλάτι, όπου ο Fiesco θρηνεί τη νεκρή κόρη του με θλίψη και κατάνυξη. Εκεί τον συναντά ο Boccanegra, ο οποίος ισχυρίζεται ότι οι νίκες του εναντίον των πειρατών

αποδεικνύουν την αξία του να παντρευτεί τη Maria. Ο Fiesco, όμως, αναλογίζεται πως αυτό είναι μια πλεκτάνη του Boccanegra, με σκοπό να αναλάβει τη θέση του κυβερνήτη. Έτσι, ορκίζεται να τον εκδικηθεί. Του ζητά να θέσει την κόρη του, που έχει αποκτήσει με τη Maria, υπό την κηδεμονία του, ούτως ώστε να λάβει ανατροφή αρμόζουσα στην ευγενή καταγωγή της. Υπόσχεται ότι τότε θα προσφέρει χάρη κι εύνοια στον Boccanegra. Ωστόσο, ο Boccanegra αδυνατεί να ικανοποιήσει αυτό το αίτημα, καθώς η κοπέλα έχει απαχθεί και αγνοείται (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970). Μένοντας μόνος, ο Boccanegra συγκεντρώνει το θάρρος του, ώστε να μπει στο παλάτι για να ξαναδεί την αγαπημένη του. Ωστόσο, αυτή είναι ήδη νεκρή, και αντί για μια χαρούμενη επανένωση, βλέπει τη σορό της. Πλήθος έξω από το παλάτι επευφημεί τον νέο Δόγη και φωνάζει το όνομα του. Εν μέσω της σύγχυσης, ο Fiesco δραπετεύει (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Ο Boccanegra προτρέπει το δημοτικό συμβούλιο να διατηρήσει την ειρήνη με τη Βενετία. Ο Gabriele έρχεται τρέχοντας, κνηγνημένος από τον όχλο, διότι έχει σκοτώσει τον επίδοξο απαγωγέα της Amelia. Κατηγορεί τον Boccanegra για την αυτουργία της απαγωγής και προσπαθεί να τον μαχαιρώσει. Η Amelia παρεμβαίνει. Περιγράφει την απαγωγή και τη διαφυγή της, αλλά αρνείται να αποκαλύψει ποιος ήταν υπεύθυνος. Μια νέα διαφωνία ξεσπά και ο Boccanegra ζητά και πάλι ειρήνη. Καταριέται τους απαγωγείς της Amelia και διατάζει τον Paolo να επαναλάβει έναν όρκο, καθώς υποπτεύεται πως είναι ο ένοχος. Ο τρομοκρατημένος Paolo αναγκάζεται να υπακούσει, παρόλο που καταριέται τον εαυτό του (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Η 1^η Πράξη τοποθετείται εικοσιπεντε χρόνια αργότερα. Στο διάστημα της διακυβέρνησής του, ο Boccanegra έχει εξορίσει πολλούς από τους πολιτικούς του αντιπάλους. Ο Fiesco, ένας εξ αυτών, ζει έξω από τη Γένοβα με το ψευδώνυμο Andrea Grimaldi. Είναι ο κηδεμόνας της Amelia Grimaldi, η οποία, έχει ανατραφεί ως κληρονόμος των Grimaldi, καθόσον η πραγματική τους κόρη έχει πεθάνει. Η Amelia είναι στην πραγματικότητα η Maria Boccanegra, κόρη του δόγη και εγγονή του Fiesco, αλλά κανένας από τους δύο δεν γνωρίζει την πραγματική της ταυτότητα. Αγαπημένος της Amelia είναι ο ευγενής Gabriele Adorno. Μαζί με τον Fiesco ο Gabriele συνωμοτεί εναντίον του Boccanegra (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Ενώ περιμένει τον αγαπημένο της στο παλάτι των Grimaldi, κοντά στη Γένοβα, η Amelia αναλώνεται σε θλιβερές αναμνήσεις. Η αναπόληση διακόπτεται από την άφιξη του αγαπημένου της, του νεαρού ευγενή Gabriele Adorno. Η Amelia φοβάται γι' αυτόν, γιατί βοήθησε στην υποκίνηση της εξέγερσης και ως εκ τούτου βρίσκεται σε κίνδυνο (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Ο Gabriele ελπίζει να παντρευτεί ο ίδιος την Amelia και δεν πτοείται από την αποκάλυψή της ότι δεν είναι μια εξ αίματος κληρονόμος των Grimaldi, αλλά ορφανή και άγνωστης καταγωγής. Φεύγει, αποφασισμένος να ανατρέψει τον δόγη. Ο Boccanegra φτάνει για να πει στην Amelia ότι έχει δώσει χάρη στους Grimaldi. Εντυπωσιασμένη από τη γενναιοδωρία του, η Amelia ομολογεί την αγάπη της για τον Gabriele και μιλάει για το μοναχικό παρελθόν της. Βλέποντας τα πορτρέτα της Amelia και της μητέρας της, ο Boccanegra συνειδητοποιεί ότι η Αμέλια είναι η χαμένη κόρη του και αγκαλιάζονται. Το κορίτσι φεύγει και ο Boccanegra διατάζει τον Paolo να υπαναχωρήσει από το αίτημα του να παντρευτεί την Amelia. Ο Paolo αναθέτει στον Pietro να απαγάγει το κορίτσι (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Στην 2^η Πράξη, ο Paolo αποφασίζει ότι πρέπει να σκοτώσει τον Boccanegra και ρίχνει δηλητήριο στην κούπα του. Φέρνει τους αιχμάλωτους Gabriele και Fiesco ενώπιον του και υπόσχεται στον Fiesco την ελευθερία του εάν μαχαιρώσει τον Boccanegra. Ο Fiesco, όμως, δεν έχει τίποτα να πει στον προδότη. Ο Paolo παραπλανά τον Gabriele στο να πιστέψει ότι η Amelia είναι ερωμένη του Δόγη. Οργισμένος, ο Gabriele, σχεδιάζει εκδίκηση κατά του Boccanegra. Καθώς θρηνεί την απιστία της και την απώλεια της αγάπης τους, παρουσιάζεται η Amelia. Χωρίς να αποκαλύψει τη σχέση τους, λέει ότι η αγάπη της για τον Δόγη είναι ιερή και ότι ο Boccanegra είναι αθώος για όσα του προσάπτουν. Διαβεβαιώνει τον Gabriele για την αγάπη της. Ακούγοντας τα βήματα του δόγη που πλησιάζει, η Amelia λέει στον Gabriele να κρυφτεί. Ωστόσο, αυτός είναι ακόμα αμετάκίνητος από το σχέδιό του να σκοτώσει τον Boccanegra (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Η Amelia αποκαλύπτει στον πατέρα της ότι είναι ερωμένη του Gabriele. Παρόλαυτά, ο Boccanegra είναι πρόθυμος να δείξει έλεος, μόνο όμως εάν ο Gabriele

μετανοήσει και αποκυρήξει την επανάσταση. Η κοπέλα δηλώνει ότι αν ο δόγης εκτελέσει τον Gabriele, αυτή θα πεθάνει μαζί με τον εραστή της, και αποχωρεί. Ο Δόγης πίνει από τη δηλητηριασμένη κούπα και πέφτει σε λήθαργο. Ο Gabriele βγαίνει από την κρυψώνα του και ετοιμάζεται να μαχαιρώσει τον Δόγη όταν η Amelia ρίχνεται ανάμεσά τους. Ο Boccanegra ξυπνάει. Η Amelia πρόκειται να αποκαλύψει το μυστικό της στον αγαπημένο της, αλλά ο δόγης βλέποντας το στιλέτο στο χέρι του νεαρού, παραδέχεται ότι είναι ο πατέρας της Amelia. Έκπληκτος και μετανοιωμένος, ο Gabriele παραδίνεται στον Δόγη και αποδέχεται τον θάνατο ως δίκαιη τιμωρία για την προδοσία του. Ωστόσο, ο Δόγης είναι έτοιμος να θυσιαστεί ο ίδιος, αν αυτό απαιτείται για να επιτευχθεί ειρήνη (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Οι επαναστάτες πλησιάζουν, και ο Boccanegra ζητά από τον Gabriele να τους πείσει να υποχωρήσουν. Ο Gabriele φεύγει για την αποστολή του, με την ελπίδα ότι το πλήθος υποχωρήσει και θα συνταχθεί με το αίτημα του Δόγη για ειρήνη. Σε αντάλλαγμα, ο Boccanegra του υπόσχεται την κόρη του (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

Η 3^η Πράξη τοποθετείται λίγες ώρες αργότερα. Ο λοχαγός των τοξοτών δέχεται οδηγίες από τον απελευθερωμένο Fiesco. Στη συνέχεια φέρνουν τον αλυσοδομένο Paolo, που κατηγορείται για την υποκίνηση της εξέγερσης. Ο Boccanegra τον καταδικάζει σε θάνατο, και ο δήμιος τον απομακρύνει. Εμφανίζεται ο Fiesco, έτοιμος να πάρει την εκδίκησή του. Ο Boccanegra τον καθησυχάζει, υπενθυμίζοντάς του την υπόσχεση για ειρήνη αν του παρέδιδε την κόρη του. Έτσι, αποκαλύπτει ότι η κόρη του είναι η Amelia. Οι δύο άνδρες συμφιλιώνονται. Ο Fiesco αποκαλύπτει ότι το ποτό του Δόγη ήταν δηλητηριασμένο. Χωρίς να φοβάται τον θάνατο, ο Boccanegra αγκαλιάζει για τελευταία φορά τον Fiesco και αποκαλύπτει στην Amelia ότι ο Fiesco είναι παππούς της. Ο Boccanegra αποχαιρετά την κόρη του. Οι τελευταίες πράξεις του είναι η εθλογία του γάμου των νέων και ο ορισμός του Gabriele ως διαδόχου του (Castel, 1994· Verdi, Simon Boccanegra, 1857· Verdi, Simon Boccanegra, 1970).

4.3 Οι χαρακτήρες

Πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες της όπερας *Simon Boccanegra* είναι::

- Simon Boccanegra (βαρύτονος): Δόγης της Γένοβας, ο οποίος είναι διχασμένος μεταξύ των καθηκόντων του ως ηγέτη και της αγάπης του για την κόρη του, Amelia.
- Amelia Grimaldi (σοπράνο): Νόθα κόρη του Simon Boccanegra, ερωτευμένη με τον Gabriele Adorno.
- Paolo Albiani (βαρύτονος): Ευγενής, που συνωμοτεί εναντίον του Simon Boccanegra.
- Gabriele Adorno (τενόρος): Νεαρός ευγενής, που είναι ερωτευμένος με την Amelia Grimaldi.
- Jacopo Fiesco (μπάσος): Πεθερός του Simon Boccanegra, που γίνεται εχθρός του όταν ο Boccanegra δεν του επιτρέπει να αναθρέψει την εγγονή του.
- Pietro: Πολιτικός αρχηγός στην πολιτική σκηνή της Γένοβας, και μέρος της αυλής.
- Λοχαγός των τοξοτών (τενόρος)
- Υπηρέτρια της Amelia (mezzo soprano).

Ο συνθέτης δίνει στη χορωδία διάφορους ρόλους: στρατιώτες, ναύτες, φυλακισμένοι και αυλικοί του Δόγη. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι σε αυτή την όπερα δεν υπάρχουν αυτοτελή χορωδιακά, ωστόσο η χορωδία συμβάλλει στο δραματικό στοιχείο και την εξέλιξη της πλοκής (Budden, 1984· Parker, 2001· Warack, 1992). (Budden, 1984· Parker, 2001· Warack, 1992).

4.4 Μουσικολογικά στοιχεία-ερμηνευτική πρακτική

Η όπερα *Simon Boccanegra* αναδεικνύει την ικανότητα του Verdi να μεταφέρει στον ακροατή βαθιά συναισθήματα και να δημιουργεί πολύπλοκους χαρακτήρες και διαπροσωπικές σχέσεις μέσα από τη μουσική (Cordell, 1992· Parker, 2001· Osborne, 2007). Ενσωματώνει αρκετά ιδιοτυπικά μουσικολογικά στοιχεία, όπως συναντώνται και σε άλλα έργα του. Ειδικότερα παρατηρούνται τα εξής στοιχεία:

- Έντονη δραματική ένταση, χαρακτηριστικό που παρατηρείται και σε άλλες όπερές του, όπως η *Aida* και η *La Traviata*.

- Leitmotivs, ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει και άλλους συνθέτες ρομαντικής όπερας, όπως τον Wagner και τον Puccini, και απαντάται και στις όπερες *La forza del destino* και *Il trovatore*.
- Ιδιαίτερα διευρυμένη φωνητική γκάμα, εύρος και tessitura, ιδιαίτερα στις άριες των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων.
- Αρμονικός ιστός και ενορχήστρωση σε ένα ιδίωμα με χαρακτηριστικά, κυρίως ρομαντικά (χρωματικότητα, απομακρυσμένες μετατροπίες, χρήση εκτεταμένων συγχορδιών-συνηχήσεων, τονική αμφισημία, χρήση διαφωνιών κτλ), όσο και της ιταλικής οπερατικής κοινής πρακτικής της εποχής.

Ένα στοιχείο, που χρήζει ιδιαίτερου σχολιασμού είναι η χρήση Leitmotivs (επαναλαμβανόμενων μουσικών θεμάτων), που σχετίζονται με συγκεκριμένους χαρακτήρες, γεγονότα ή συναισθήματα. Για παράδειγμα, μια επαναλαμβανόμενη μελωδία, που σχετίζεται με τον Simon Boccanegra χρησιμεύει για να δηλώσει την παρουσία του και να εισάγει τον χαρακτήρα. Ομοίως, μια μελωδία που συνδέεται με την Amelia Grimaldi, χρησιμεύει για να δηλώσει την παρουσία της και να εισάγει τον χαρακτήρα στη δράση. Εν κατακλείδι, η χρήση των Leitmotivs ενισχύει τη λειτουργική συνοχή της όπερας, καθώς έχει το ρόλο του συνδετικού κρίκου ανάμεσα σε σκηνές και συγκεκριμένες δράσεις των πρωταγωνιστών (Budden, 1984· Cordell, 1992· Parker, 2001· Verdi, 1857· Warack, 1992).

PROLOGO. SCENA VI. (Simone allontanandosi dalla Chiesa, si dirige lentamente verso Fiesco)

(M.M. $\text{♩} = 100$)
ALL.^o MODERATO.

SI-MONE.

Suona ogni labbro il mio nome. O Ma - ri - a! forse in breve potrai dir - mi - tuo

POCO PIÙ MOSSO.

FIESCO.

sposo!.. Al - cun veggo!.. chi fia? Si -

POCO PIÙ MOSSO.

VERDI, SIMON BOCCANEGRA, k 29434 k Proprietà di Tito di G. Ricordi in Milano. 31

Εικόνα 3. Είσοδος του *Boccanegra*, απόσπασμα από το *Recitativo e Duetto Simon?...Tu!* (Muzio, 1857, σ. 31).

Εικόνα 4. Απόσπασμα από το *Scena e Duetto Dinne, perche in quest' eremo*, της *Amelia* (Muzio, 1857, σ. 80).

Ένα δεύτερο σημείο προσοχής, όπως επιγραμματικά αναφέρεται πιο πάνω είναι η ιδιαίτερα διευρυμένη φωνητική γκάμα αλλά και tessitura των πρωταγωνιστικών ρόλων. Ο Verdi χρησιμοποιεί όλο το εύρος της ανθρώπινης φωνής, μέσα από τους γυναικείους και ανδρικούς ρόλους, καθώς και όλη τη γκάμα των δυναμικών διακυμάνσεων, δημιουργώντας μια ιδιαίτερα δραματική ηχητική αποτύπωση στην όπερά του. Διαφορετικά φθογγικά και δυναμικά φωνητικά εύρη χρησιμοποιούνται για να μεταφέρουν συναισθήματα και να δημιουργήσουν τις κατάλληλες αντιθέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες που συνδιαλέγονται. Για παράδειγμα, οι εξαιρετικά χαμηλοί φθόγγοι του Fiesco στην άρια *Il lacerato spirito*, που αποδίδουν την εσωτερική του μάχη με το Θείο και τη βαθιά θλίψη του για τον θάνατο της κόρης του. Από την άλλη, η χρήση φθόγγων στο ψηλότερο ρετζίστρο στην άρια της Amelia Grimaldi *Come in quest'ora bruna* αποτυπώνουν τη νοσταλγία για την ανεμελιά των παιδικών της χρόνων (Budden, 1984· Cordell, 1992· Parker, 2001· Verdi, 1857· Warack, 1992).

Ιδιαίτερο σημείο ενδιαφέροντος αποτελεί και ο αρμονικός ιστός της όπερας. Χρησιμοποιεί τακτικά τη διαφωνία και τη χρωματικότητα για να δημιουργήσει ένταση και να αντικατοπτρίσει τα περίπλοκα συναισθήματα των χαρακτήρων. Η ιδιοτυπική χρήση της αρμονίας, της μελωδίας και ενορχήστρωσης καθιστούν την συγκεκριμένη όπερα ιστορικομουσικολογικό ορόσημο μεταξύ παλαιότερων και νεώτερων συνθετικών τεχνικών και ύφους (Osborne, 2007· Warack, 1992). Αναφέρεται ως παράδειγμα η εναρμόνια σχέση των τονικοτήτων F#-Gb στην 2^η Πράξη (σκηνή στην Αίθουσα της Αυλής), η οποία υπογραμμίζει την αμφισημία των ταυτοτήτων της Amelia Grimaldi-Maria Fiesco. Εκεί, η Amelia, μόνη με τον πατέρα

της, του μιλάει για τον έρωτά της για τον εχθρό του, Gabriel Adorno. Μετά τη συμφιλίωση των διαφορών τους, ο Boccanegra τραγουδά στην τονικότητα Gb. Όταν, όμως, η Amelia αναφωνεί Gran Dio! come salvarlo;, το απόσπασμα είναι γραμμένο σε F# (Tannenbaum, 1985).

Εικόνα 5. Απόσπασμα από τη 2^η πράξη, όπου καταδεικνύεται η εναρμόνια σχέση F# και Gb (Tannenbaum, 1985, σ. 8)

Σύμφωνα με τον Budden (1984), η συγκεκριμένη όπερα παρουσιάζει φειδωλή χρήση παραδοσιακών τεχνικών, που συνδέονται με την όπερα *bel canto*, και στοιχεία

ύφους, που χαρακτηρίζουν προηγούμενα έργα του ίδιου. Οι μουσικοί νεοτερισμοί, που παρατηρούνται, στρέφουν τον συνθέτη και, ακολούθως, την κοινή πρακτική σε νέες δημιουργικές και ερμηνευτικές μουσικές διαδρομές, που συνδέονται με την περίοδο του ώριμου ρομαντισμού και την καθιέρωση της *grand opera* (Budden, 1984· Cordell, 1992).

4.5 Ρόλος της άριας και της χορωδίας

Στην παρούσα ενότητα γίνεται αναφορά στον ειδικότερο ρόλο της χορωδίας και των αριών της όπερας, σε μια προσπάθεια να αποσαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο τους χρησιμοποιεί ο συνθέτης στην πλοκή και την εξέλιξη της υπόθεσης. Πρώτα, εξετάζεται ο ρόλος της χορωδίας και ακολουθεί ο ρόλος των αριών.

Η χορωδία στην όπερα *Simon Boccanegra*, χρησιμοποιείται για να δώσει μια πιο ζωντανή οπτική και ακουστική εικόνα του βασικού σκηνικού υπόβαθρου της υπόθεσης. Με τη σκηνική δράση και το μελωδικό της υλικό αυξάνει τη δραματικότητα και εισάγει τον ακροατή στη σκηνή να εμπλέκεται και ίδιος στα τεκτονόμενα. Για παράδειγμα, ο ψαλμός που αποδίδεται από τη γυναικεία χορωδία σε μορφή *a cappella* και με στίχο *E Morta* («είναι νεκρή») μετά το θάνατο της Maria, διαχέει στον ακροατή τόση κατάνυξη, που ουσιαστικά νιώθει να βρίσκεται ο ίδιος δίπλα στη νεκρή γυναίκα και θρηνεί μαζί με τους πρωταγωνιστές. Η απάντηση της ανδρικής χορωδίας, στο ρόλο των μοναχών, επιτείνει τη δραματικότητα και δημιουργεί μια ρεαλιστική αίσθηση του χώρου, όπου κοντά στο σημείο της θρηνωδίας βρίσκεται η μονή, στην οποία θα ενταφιαστεί η Maria (Kirkósa, 2008).

Ο ρόλος της χορωδίας, πέραν του συναισθητικού στοιχείου, εξυπηρετεί και την πρόοδο της υπόθεσης. Σε διάφορα σημεία της όπερας, έχει το ρόλο του σχολιαστή ή του λαού, δημιουργώντας θετικές ή αρνητικές εντυπώσεις για τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα, και τις οποίες προσπαθεί να μοιραστεί με τον ακροατή. Για παράδειγμα, στη σκηνή της εκλογής του Simon Boccanegra ως Δόγη, η χορωδία τραγουδά δοξαστικά επευφημώντας τον. Σε επόμενη σκηνή, μετά τις διαβολές των πολιτικών του αντιπάλων, η χορωδία, έχοντας και πάλι το ρόλο του λαού, δρα εντελώς διαφορετικά, εξαπολύοντας απειλές προς τον Δόγη. Στο τέλος, μετά την επάνοδο και εν τέλει το θάνατο του Boccanegra, η χορωδία, ως λαός της Γένοβας, θρηνεί για τον χαμό του (Castel, 1994· Kirkósa, 2008).

Από την άλλη, εξετάζεται και ο ρόλος των αριών στην εξέλιξη της υπόθεσης και των συναισθηματικών εξάρσεων της όπερας. Οι άριες εξυπηρετούν σημαντικά σημεία της πλοκής. Κατά κύριο λόγο, οι άριες παρέχουν πληροφορίες για τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ίδιων πρωταγωνιστών, σε σημεία που δεν εκφράζονται μέσα από τους διαλόγους ή τις σκηνές δράσης. Ο μονόλογος, εκφρασμένος με τη μορφή άριας, αποκαλύπτει στον ακροατή, τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή, που ενδεχομένως γνωρίζει μόνο ο ίδιος και τα μοιράζεται με τον ακροατή. Έτσι, καθώς προάγεται η υπόθεση, ο ακροατής γνωρίζει τι συμβαίνει στην ψυχή του πρωταγωνιστή και πορεύεται προς το άγνωστο μαζί του. Τέλος, κάποιες άριες έπονται έντονης σκηνικής δράσης και ο λυρικός τους χαρακτήρας επιφέρει μια λειτουργική μουσική αντίθεση ανάμεσα στις δύο σκηνές, τονώνοντας με τον τρόπο αυτό το ενδιαφέρον του ακροατή και προσδίδοντας στο έργο μεγαλύτερη συναισθηματική έξαρση (Budden, 1984· Osborne, 2007· Warack, 1992).

Η όπερα περιλαμβάνει 6 άριες:

- Η άρια *L'atra magion vedere*, αποδίδεται από τον Paolo (βαρύτονος) στο (Prologo, 4^η Σκηνή), στο σκοτεινό και «καταραμένο» παλάτι των Fiesci, όπου βρίσκεται θαμμένο ένα κορίτσι (Castel, 1994· *Database Search Results*, 2001· Verdi, 1857).
- Η άρια *Il lacerato spirito*, αποδίδεται από τον Fiesco (μπάσος) (Prologo, 5^η Σκηνή) και αποδίδει σε λυρικό ύφος (*romanza*⁶) τον θρήνο του για τον χαμό της κόρης του και μητέρα της Amelia, Maria. Στρέφεται με μένος εναντίον του απόντος Simon Boccanegra και, στη συνέχεια κατηγορεί την Παναγία ότι δεν προστατεύει την κόρη του. Αφού συνειδητοποιεί ότι έχει διαπράξει βλασφημία, προσεύχεται σε αυτήν, ελπίζοντας ότι θα τον συγχωρήσει (Castel, 1994· *Database Search Results*, 2001· Verdi, 1857).
- Η άρια *Come in quest ora bruna*, αποδίδεται από την Amelia (σοπράνο), (1^η Πράξη, 1^η σκηνή), και έχει μορφή *cavatina*⁷: Η Amelia, καθισμένη στον κήπο

⁶ Romanza: Η Romanza είναι μια μορφή μπαλάντας είτε για σόλο φωνή είτε για όργανο που αφηγείται μια ρομαντική ιστορία, συνήθως σε μέτρο ¾. Χαρακτηρίζεται συνήθως από ιδιαίτερα προσωπικό ή συναισθηματικό ύφος. Χρησιμοποιήθηκε από τον 18ο αιώνα για απλά λυρικά κομμάτια, είτε για φωνή και όργανο, είτε μόνο οργανικά (Bauman & Budden, 2002).

⁷ Cavatina: μουσική φόρμα που εμφανίζεται σε συνήθως σε όπερες και καντάτες, και σπανιότερα σε οργανική μουσική. Στην όπερα η cavatina είναι μια άρια, συνήθως λαμπρού χαρακτήρα, που τραγουδιέται σε μία ή δύο ενότητες χωρίς επαναλήψεις. Αναπτύχθηκε στα μέσα του 18ου αιώνα, συνέπεσε με την παρακμή της προηγουμένως δημοφιλούς da capo aria (στην οποία η μουσική

του παλατιού, ατενίζει, αναπολώντας την παιδική της ηλικία. Η θέα του φεγγαριού και της θάλασσας, φέρνει στη μνήμη της τη γκουβερνάντα που την ανέθρεψε και κατοικούσε σε μια μικρή καλύβα δίπλα στη θάλασσα. Υπόσχεται να μην αφήσει ποτέ τον νέο τρόπο ζωής της στην αυλή του παλατιού να την κάνει να ξεχάσει το ταπεινό παρελθόν της (Castel, 1994· *Database Search Results*, 2001· Verdi, 1857).

- Η άρια *Nell ora soave che all'estasi* αποδίδεται από την Amelia, (1^η Πράξη, 12^η Σκηνή). Βρίσκεται μέσα στο παλάτι και αφηγείται τον τρόπο της σύλληψής της και τη μεταφορά της, σε λιπόθυμη κατάσταση εντός ενός πλοίου. Όταν συνήλθε, βρισκόταν σε ένα σπίτι. Απειλεί τον φύλακά της, λέγοντας ότι θα τον εκθέσει στον Δόγη. Αυτός φοβάται και την αφήνει να φύγει και της λέει ότι δεν ήταν ο πραγματικός απαγωγέας της (Castel, 1994· *Database Search Results*, 2001· Verdi, 1857).
- Η άρια *Plebe Patrizi Popolo!*, αποδίδεται από τον Simon Boccanegra (βαρύτονος), (1^η Πράξη, 12^η Σκηνή). Ο Boccanegra βρίσκεται σε μια αίθουσα του παλατιού. Καθώς οι στρατιώτες μέσα στην αίθουσα του συμβουλίου τραβούν τα όπλα ο ένας εναντίον του άλλου, ο Simon τους καλεί σε συναδέλφωση και ομόνοια (Castel, 1994· *Database Search Results*, 2001· Verdi, 1857).
- Η άρια *Sento anam par nell'anima*, αποδίδεται από τον Gabriele (τενόρο) στη 2^η Πράξη. Ο Gabriele βρίσκεται μέσα στο παλάτι και, πιστεύοντας ότι ο Simon και η Amelia ερωτοτροπούν, εξοργίζεται από τη ζήλια του και, στη συνέχεια, η οργή του μετατρέπεται σε θλίψη (Castel, 1994· *Database Search Results*, 2001· Verdi, 1857).

Η χορωδία εξυπηρετεί την πλοκή σε διάφορα σημεία, απεικονίζοντας μεγάλα σύνολα ανθρώπων, και σχολιάζοντας τα τεκταινόμενα, μέσω της θεατρικής της δράσης ή/και του τραγουδιού. Δεν υπάρχουν αυτόνομα χορωδιακά τμήματα στο εν λόγω έργο, ωστόσο, η χορωδία εμφανίζεται στα εξής τμήματα:

- Κατά το κουαρτέτο των Simon, Fiesco, Paolo και Pietro *Oh de Fieschi implacata* (Prologo, 4^η Σκηνή). Οι φωνές που συμμετέχουν είναι οι τενόροι και οι μπάσοι, και αποδίδουν τους ρόλους των ναυτών και τεχνιτών,

μορφή είναι ABA, με την επαναλαμβανόμενη ενότητα A να δίνεται αυτοσχέδιες παραλλαγές). Συναντάται χαρακτηριστικά σε όπερες bel canto των Bellini, Donizetti και Verdi (Britannica, T., 2007).

υποστηρίζοντας τα λόγια των πρωταγωνιστών (Verdi, 1857, σ. 12-16). Κατά το ρετσιτατίβο του Pietro *L'atra magion vedere*, η αντρική χορωδία τραγουδάει ομοφωνικά με τον πρωταγωνιστή, αποδίδοντας τους ρόλους των ναυτών και τεχνιτών (Verdi, 1857, σ. 18-22).

- Η χορωδία ενισχύει την δραματικότητα και το συναισθηματικό βάρος της άριας του Fiesco *Il Lacerato Spirito* (Prologo, 5^η Σκηνή). Οι γυναικείες φωνές τραγουδούν κατ' επανάληψη τη φράση *e morta* («είναι νεκρή»), και οι αντρικές τη φράση *misere* («θλίψη»), για να καταλήξουν ομοφωνικά στο φινάλε της άριας στην τραγική φράση *non la vedrem mai più* («δε θα την ξαναδώ») (Verdi, 1857, σ. 35-37).
- Η χορωδία τραγουδά δυο φορές το όνομα του Δόγη (*Boccanegra*,) μετά το τέλος του ντουέτου Simon-Fiesco (Prologo, 7^η Σκηνή), σηματοδοτώντας τη μετάβαση από το ελεγειακό κλίμα του ντουέτου Simon-Fiesco στην θριαμβευτική ενότητα που ακολουθεί. Η χορωδία λειτουργεί ως λαός της Γένοβας (Verdi, 1857, σ. 66-67). Στο finale της 1^{ης} Πράξης η χορωδία τραγουδά, δοξολογώντας τον εκλεγμένο Δόγη, τη φράση *Viva Simon, del popolo l' eletto* («Ζήτω ο Simon, ο εκλεγμένος από τον λαό»). Η χορωδία συμβολίζει τον λαό της Γένοβας, που πανηγυρίζει την εκλογή του Δόγη, σε μια εορταστική διάθεση, που εντείνεται από τον εμβατηριακό χαρακτήρα της μουσικής στο εν λόγω τμήμα (Verdi, 1857, σ. 71-79).
- Στο τέλος της πρώτης πράξης, η χορωδία διαιρείται δύο τμήματα, εξυπηρετώντας δύο διαφορετικούς ρόλους. Αντρική χορωδία, ως Ευγενείς και Λαϊκοί σύμβουλοι της αυλής, υπογραμμίζουν τα λόγια των πρωταγωνιστών, τραγουδώντας συχνά ομοφωνικά με αυτούς. Η χορωδία των αυλικών συμμετέχει στο ρετσιτατίβο των Simon, Paolo και Pietro *Messeri il Re di Tartaria* (1^η Πράξη, 10^η Σκηνή) (Verdi, 1857, σ. 172-176), ενώ τραγουδούν μικρές φράσεις με πολεμικό περιεχόμενο όπως «στα όπλα» (*al l' armi*) (Verdi, 1857, σ. 185-186) και «ζήτω» (*evniva*) (Verdi, 1857, σ. 185-187), έτοιμοι να αντιμετωπίσουν τους επαναστάτες. Στην ίδια σκηνή, μεικτό τμήμα της χορωδίας αποδίδει τον ρόλο των επαναστατών. Αρχικά, η χορωδία τραγουδά μεγάλες αξίες με *bouche fermée*, εν είδη ισοκράτη, αποδίδοντας τις μακρινές ιαχές των επαναστατών, που ακούν οι πρωταγωνιστές στην ενότητα *Oh!... Qual clamor!* (1^η Πράξη, 10^η Σκηνή) (Verdi, 1857, σ. 176-179). Εν συνεχεία,

καθώς οι επαναστάτες πλησιάζουν το παλάτι και η δραματική ένταση κορυφώνεται, αυτό το τμήμα της χορωδίας τραγουδά πολεμικά συνθήματα, όπως *morte ai patrizi* («θάνατος στους ευγενείς») (Verdi, 1857, σ. 185-187), *viva il popolo* («ζήτω ο λαός») (Verdi, 1857, σ. 185-187), *morte al Doge* (Verdi, 1857, σ. 190-191) («θάνατος στον Δόγη»). Επίσης, κατηγορούν τον Gabriele ως δολοφόνο, ψεύτη και ζητούν εκδίκηση (Verdi, 1857, σ. 192-199).

- Τα τμήματα της χορωδίας (αυλικοί και λαός) επανενώνονται μετά την άρια της *Amelia Nell'ora soave che all'estasi invita* (1^η Πράξη 12^η Σκηνή) (Verdi, 1857, σ. 201-2), για να επιβεβαιώσουν τα λεγόμενα της, αναφορικά με το δίκαιο του φόνου του απαγωγέα της από τον Gabriele, τραγουδώντας ομοφωνικά τη φράση *ei ben metitave, quell' empio, la morte* («δίκαιος ο θάνατος αυτού του κακούργου») (Verdi, 1857, σ. 212). Ωστόσο, αμέσως μετά, διαιρούνται πάλι, εκτοξεύοντας απειλές και κατάρες μεταξύ τους, ενόσω η δραματική ένταση κορυφώνεται, και η μάχη είναι έτοιμη να ξεσπάσει (Verdi, 1857, σ. 212-216).
- Μετά την άρια του *Boccanegra Plebe! Patrizi! Popolo!* (1^η Πράξη, 12^η Σκηνή), η οποία εξαίρει την ειρήνη και την αγάπη, ευγενείς και λαός καθησυχάζονται και αρχίζουν να συμφιλιώνονται (Verdi, 1857, σ. 224-227). Η ομόνοια γίνεται ισχυρότερη μετά την αναφορά του Boccanegra σε έναν προδότη και διαβολέα (Paolo), ο οποίος έχει υποδαυλίσει τη σύγκρουση και την διάσπαση. Η χορωδία ενωμένη καταργείται τον προδότη και ορκίζεται απόδοση δικαιοσύνης στην καταληκτική ενότητα της 1^{ης} Πράξης *V'è in queste mura un vil che* (1^η Πράξη, 12^η Σκηνή) (Verdi, 1857, σ. 230-243).
- Η χορωδία έχει μικρή συμμετοχή στη 2^η Πράξη, καθώς εμφανίζεται μόνο στην έναρξη της τελευταίας σκηνής (2^η Πράξη, 9^η Σκηνή). Η αντρική χορωδία, στο τμήμα αυτό, λειτουργεί ως πλήθος (Λιγουριανοί) που ετοιμάζεται να επιτεθεί και να καταλάβει το παλάτι δια της βίας. Καταριούνται τον «εστεμμένο δαίμονα» (*corronato demone*) (Verdi, 1857, σ. 185-199) και επαναλαμβάνουν την ιαχή «στα όπλα» (*al l' arme*) (Verdi, 1857, σ. 323-7)
- Ολόκληρη η χορωδία, ως λαός της Γένοβας (3^η Πράξη, 1^η σκηνή), δοξάζουν τον Δόγη και επαινούν τη νίκη του εναντίον των επαναστατών κουαρτέτο των Simon, Maria, Fiesco και Gabriele *Gran Dio, li benedici* (Verdi, 1857, σ. 333-

334). Λίγο αργότερα, στην ίδια σκηνή, γυναικεία χορωδία απευθύνει έκκληση προς τον Θεό, να προστατέψει την αγάπη του ζευγαριού και να φέρει ειρήνη για αυτούς (Verdi, 1857, σ. 340-342)

- Η χορωδία θρηνεί τον θάνατο του Δόγη στο κουαρτέτο των Simon, Maria, Fiesco και Gabriele *Senatori*, *sancite il voto estremo* (3^η Πράξη, Finale) επαναλαμβάνοντας δραματικά πως κάθε πλάσμα και ολόκληρη η φύση δακρύζει για αυτόν τον χαμό. Με την επανάληψη των ανωτέρω στίχων, οι δυναμικές οδηγούνται σε ένα μεγάλο crescendo που εντείνει τη δραματική και μουσική κορύφωση, πριν πέσουν σε pianissimo στο κλείσιμο της φράσης, αποδίδοντας τον θάνατο του Δόγη (Verdi, 1857, σ. 392-398). Ο θρήνος της χορωδίας συνεχίζεται σε pianissimo, λέγοντας την καταληκτική φράση ολόκληρης της όπερας *Pace per lui* («ειρήνη για εκείνον») (Verdi, 1857, σ. 400-401)

Μέσα από τα παραπάνω, αποσαφηνίζεται τόσο ο ρόλος της χορωδίας και των πρωταγωνιστών στην εξέλιξη της πλοκής, όσο και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση, η οποία δίνει έμφαση στο δραματικό στοιχείο της όπερας και προάγει την υπόθεση. Οι άριες παρέχουν κυρίως πληροφορίες για τις σκέψεις και τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών, ενώ η χορωδία στο ρόλο του λαού των φίλων, των θρηνωδών ή των ψαλτών, εντείνει τη συναισθηματική ατμόσφαιρα, προάγει τη δράση και εισάγει μεταφορικά τον ακροατή στην πλοκή ως ένα ενεργό μέλος.

Κεφάλαιο 5

Συμπεράσματα

5.1 Ομοιότητες στον χειρισμό των αριών μεταξύ των δύο οπερών

Τόσο το *I Puritani* όσο και το *Simon Boccanegra*, είναι σημαντικά έργα στον οπερατικό κανόνα και οι άριες τους προσφέρουν μια ματιά στα μουσικά και εκφραστικά στυλ των αντίστοιχων εποχών τους. Το *I Puritani* αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα της παράδοσης *bel canto*, με έμφαση στη φωνητική δεξιοτεχνία και τη μουσική εκφραστικότητα, ενώ το *Simon Boccanegra* σηματοδοτεί ένα σημείο καμπής στην οπερατική ιστορία, με επίκεντρο τον δραματικό ρεαλισμό και την υποκειμενικότητα (Bartlet, 2003· Budden, 1984· Sadie, 1992· Parker, 2001).

Οι άριες στις δύο όπερες επιτελούν όμοιο, δραματικό ρόλο, καθώς αποτυπώνουν σκέψεις και συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Αυτό επιτρέπει στους θεατές να παρακολουθήσουν την ψυχοσύνθεση των ηρώων και να καταλάβουν βαθύτερα τις εσωτερικές τους διεργασίες. Λειτουργώντας λοιπόν ως δραματικό εργαλείο, οι άριες επιτρέπουν την απεικόνιση εσωτερικών καταστάσεων, που δεν μπορούν να αποδοθούν διαφορετικά, συμβάλλοντας έτσι με μοναδικό τρόπο στην προώθηση της πλοκής (Bartlet, 2003· Budden, 1984· Sadie, 1992· Parker, 2001).

Οι άριες των δύο οπερών δίνουν μεγάλη έμφαση στην ανάδειξη των δεξιοτεχνικών ικανοτήτων των τραγουδιστών. Οι άριες τους χαρακτηρίζονται από σύνθετες φωνητικές ερμηνείες, περιλαμβάνοντας τρίλιες, staccato, γρήγορα και απαιτητικά *passagi* και ευρεία βιμπράτι, από απαιτητική φραστική, τεσιτούρα, και δραματικές κορυφώσεις, που απαιτούν από έναν τραγουδιστή υψηλού επιπέδου φωνητική τεχνική και ερμηνεία (Bartlet, 2003· Budden, 1984· Sadie, 1992· Parker, 2001).

Οι άριες των δύο οπερών, τέλος, χρησιμεύουν ως κομβικές στιγμές για την ανάπτυξη των χαρακτήρων και την απεικόνιση των ενδόμυχων συναισθημάτων και συγκρούσεών τους. Εκτός της ανωτέρω λειτουργίας τους, οι άριες στα δυο έργα χρησιμοποιούνται επίσης ως εργαλεία εξέλιξης της πλοκής, όπου αυτό είναι απαραίτητο. Το συναισθηματικό βάθος και η εκφραστικότητα αυτών των άριων είναι ένα κοινό στοιχείο, που συνδέει και τα δύο είδη, ασχέτως των συγκεκριμένων τεχνικών και υφολογικών διαφορών (Bartlet, 2003· Budden, 1984· Sadie, 1992· Parker, 2001).

5.2 Διαφορές στον χειρισμό των αριών μεταξύ των δύο οπερών

Οι άριες από τις δύο όπερες αντικατοπτρίζουν τα μουσικά και εκφραστικά στυλ των αντίστοιχων παραδόσεών τους. Η σύγκριση των αριών από το *I Puritani* και το *Simon Boccanegra* παρέχει πληροφορίες για την εξέλιξη της οπερατικής σύνθεσης και για τις διαφορές, που παρατηρούνται ανάμεσα στο απόγειο της όπερας *bel canto* και στην εμφάνιση της *grand opera*.

Οι άριες από το *I Puritani* χαρακτηρίζονται από λυρισμό, χάρη και ρευστότητα. Περιέχουν πολύπλοκες μελωδικές γραμμές, περίτεχνα μελίσματα και υψηλές νότες, που αναδεικνύουν τη φωνητική δεξιοτεχνία και τη συναισθηματική έκφραση των ερμηνευτών. Όπως και σε άλλες άριες στυλ *bel canto*, η έμφαση δίνεται στην ομορφιά της φωνητικής γραμμής και η μουσική χρησιμεύει υποστηρικτικά στην επίδειξη δεξιοτεχνίας και εκφραστικότητας των τραγουδιστών. Οι άριες από το *I Puritani* είναι, επίσης αξιολογώτερες για τη συναισθηματική τους ένταση και οι τραγουδιστές συχνά μεταφέρουν συναισθήματα αγάπης, θλίψης και χαράς, μέσω των φωνητικών τους ερμηνειών. Οι φωνητικές γραμμές είναι συνήθως περίπλοκες και απαιτητικές και απαιτείται υψηλή φωνητική τεχνική και εκφραστικότητα για την ερμηνεία τους. Οι άριες είναι, τέλος, πολύ περισσότερες σε αριθμό και μεγαλύτερες σε έκταση (Bartlet, 2003· Budden, 1984· Sadie, 1992· Parker, 2001).

Η όπερα *Simon Boccanegra*, αντιθέτως, είναι ένα έργο του Verdi, που γράφτηκε στα μέσα του 19ου αιώνα και αποτυπώνει τις αλλαγές και τη μετάβαση, που παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Ο Verdi ήταν ένας συνθέτης που έδινε μεγαλύτερη έμφαση στη μουσική και δραματική έκφραση, παρά μόνο στη φωνητική δεξιοτεχνία. Οι άριες στο *Simon Boccanegra* είναι πιο συναισθηματικά φορτισμένες και αντικατοπτρίζουν αυτή την έμφαση στη μουσική και δραματική έκφραση. Οι άριες γράφονται για να εκφράσουν τα συναισθήματα και τις εσωτερικές διεργασίες των χαρακτήρων και να προωθήσουν την ιστορία, παρά για να αναδείξουν τις τεχνικές ικανότητες του τραγουδιστή. Η τεχνική, η λειτουργία και το ύφος της σύνθεσης και, επιμέρους, των αριών, καταδεικνύουν μια μεταίχμια στροφή στο στυλ της *grand opera*, και μια σταδιακή απομάκρυνση από το στυλ του *bel canto* και της ιταλικής οπερατικής παράδοσης (Bartlet, 2003· Budden, 1984· Sadie, 1992· Parker, 2001).

Το ύφος και το στυλ στο έργο Simon Boccanegra χαρακτηρίζεται από σαρωτικές μελωδίες, σύνθετες αρμονίες και ενορχήστρωση που υπογραμμίζει το δράμα της ιστορίας. Οι άριες είναι γραμμένες για να εκφράσουν τα συναισθήματα των χαρακτήρων και να προωθήσουν την ιστορία, συμπληρωματικά στους διαλόγους και τη δράση. Η χρήση της ορχήστρας από τον Verdi είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτη, καθώς χρησιμοποιεί την ορχήστρα για να δημιουργήσει ένα μουσικό τοπίο, που αντικατοπτρίζει τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων και τα δραματικά γεγονότα της ιστορίας.

5.3 Ομοιότητες στον χειρισμό της χορωδίας μεταξύ των δύο οπερών

Η κύρια ομοιότητα στη λειτουργία της χορωδίας στις όπερες *I Puritani* και *Simon Boccanegra* είναι ότι και οι δύο όπερες χρησιμοποιούν τη χορωδία για να παρέχουν φωνητική υποστήριξη και να αποδώσουν μεγάλα σύνολα ανθρώπων, που παρεβρίσκονται στις διάφορες σκηνές, που εκτυλίσσονται στο εκάστοτε έργο. Και στις δύο όπερες, η χορωδία χρησιμεύει για να ενισχύσει τη συνολική μουσική και δραματική εμπειρία, προσθέτοντας βάθος και πολυπλοκότητα στα φωνητικά και οργανικά μέρη ή/και στα θεατρικά δρώμενα (Bartlet, 2003).

Ομοιότητα στον χειρισμό της χορωδίας μεταξύ των δύο έργων, υπάρχει, επίσης, στον τρόπο προσαρμογής της, ώστε να αποδώσει με ρεαλισμό τα μεγάλα σύνολα ανθρώπων, που παρίστανται και δρουν στα γεγονότα. Αυτό αφορά τη διαίρεση της σε τμήματα με κριτήριο τον αριθμό τους (πχ. Πουριτανοί και Βασιλικοί στο *I Puritani* και αυλικοί και λαός της Γένοβας στο *Simon Boccanegra*) ή το φύλο τους (πχ. αντρικό τμήμα αποτυπώνει τους στρατιώτες στο *I Puritani* και τους επαναστάτες στο *Simon Boccanegra*, ενώ γυναικείο τμήμα αποδίδει τις υπηρέτριες της Amelia στο *I Puritani* και τον χορό που πενθεί το θάνατο της Maria στο *Simon Boccanegra*) (Bartlet, 2003).

Τέλος, ομοιότητα μεταξύ των δύο έργων, στον χειρισμό της χορωδίας, παρατηρείται και στη σχέση της χορωδίας με τους σολίστ. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν τμήματα και στις δύο όπερες, στα οποία η χορωδία συνυπάρχει μουσικά με τους πρωταγωνιστές, προσφέροντας πολυφωνική ή μονοφωνική συνοδεία. Στις περιπτώσεις αυτές, η χορωδία παρουσιάζει πλήθος μορφολογικών, φραστικών και ενορχηστρωτικών επιλογών ως προς την μεταχείρισή της, επί παραδείγματι ομοφωνικό τραγούδι (πχ. κατάρες κατά του Arturo στο *I Puritani*, άφιξη του Simon

στη Γένοβα στο *Simon Boccanegra*) και εν είδη κανόνα (πχ. στην επανένωση της Elvira και του Arturo στο *I Puritani* και στο πένθος για το θάνατο του Simon στο *Simon Boccanegra*). Συναντάται επίσης η περίπτωση του «διαλόγου» ανάμεσα σε χορωδία και σολίστες, όπου σολίστες και χορωδία έχουν περιστασιακά ρόλο ισότιμο, όπου αυτό απαιτείται από την πλοκή (πχ. η άφιξη του Arturo στο φρούριο των Πουριτανών στο *I Puritani* και η αποκάλυψη της ενοχής του Paolo ενώπιον της Αυλής στο *Simon Boccanegra*) (Bartlet, 2003).

5.4 Διαφορές στον χειρισμό της χορωδίας μεταξύ των δύο οπερών

Στις δύο όπερες, υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση αναφορικά με το συγκεκριμένο ρόλο και τη χρήση της χορωδίας στις διάφορες σκηνές και πράξεις. Στην *I Puritani*, η χορωδία χρησιμοποιείται με ιδιαίτερη ένταση και έκταση στην τελική πράξη, για να παρέχει φωνητική υποστήριξη στους κύριους χαρακτήρες κατά τη διάρκεια της σκηνής της δραματικής κορύφωσης. Στο *Simon Boccanegra*, η χορωδία χρησιμοποιείται σε διάφορες σκηνές σε όλη την όπερα, συμπεριλαμβανομένης της εκπροσώπησης του λαού της Γένοβας, των ναυτικών και των φρουρών του παλατιού. Αυτή η διαφορά στη χρήση οφείλεται στις διαφορετικές ιστορίες και θέματα των δύο οπερών, αλλά και στο διαφορετικό ύφος και είδος σύνθεσης των δύο έργων (Bartlet, 2003).

Άξιο αναφοράς είναι η σημαντικά διαφορετική έκταση και σημασία των χορωδιακών τμημάτων μεταξύ των δύο οπερών. Στην όπερα *I Puritani*, η χορωδία έχει μεγάλο δραματικό και μουσικό ρόλο, με μεγάλα αυτόνομα τμήματα. Αντίθετα, στην όπερα *Simon Boccanegra*, η χορωδία έχει λιγότερα και μικρότερα τμήματα, αποκλειστικά προσφέροντας δραματική και μουσική υποστήριξη στους πρωταγωνιστές. Η διαφορά αυτή είναι χαρακτηριστική της μεταστροφής που παρατηρείται από την ιταλική όπερα *bel canto*, όπου η χορωδία επιτελεί σημαντικό ρόλο στην επίτευξη μουσικού περιεχομένου και εξέλιξης της πλοκής, στην *grand opera*, όπου η χορωδία λειτουργεί υποστηρικτικά στην επίτευξη μεγαλείου και υποβλητικότητας (Pipes, 1990).

Διαφοροποιήσεις παρατηρούνται, επίσης, στο στυλ σύνθεσης και στις επιλογές μεταξύ των δύο δημιουργών, που αναφέρονται στη σύνθεση συνολικά, και, ειδικότερα, στη λειτουργία, τη διαχείριση και το περιεχόμενο του χορωδιακού κειμένου. Η όπερα *I Puritani* είναι ένα έργο, που υλοποιεί σε μεγάλο βαθμό τις

επιταγές της παράδοσης, ύφους και αισθητικής του *bel canto*, δίνοντας έμφαση στην περίτεχνη μελωδία και τη δεξιοτεχνική φωνητική τεχνική, με αποτέλεσμα όμορφα και σύνθετα χορωδιακά μέρη. Η όπερα *Simon Boccanegra*, από την άλλη πλευρά, απομακρύνεται από το ύφος *bel canto* και εμπίπτει στο στυλ και την παράδοση της *grand opera*, το οποίο, γενικά επενδύει στο μεγαλείο και την καθηλωτικότητα του δρώμενου και της μουσικής. Τα χορωδιακά τμήματα του έργου, στην περίπτωση αυτή, αντίστοιχα προβάλλουν τον χαρακτήρα του μεγαλειώδους, του καθηλωτικού και του υπερανθρώπινου (Bartlet, 2003).

Συνοπτικά, αν και η χορωδία εξυπηρετεί παρόμοιες λειτουργίες μεταξύ των δύο έργων, ο ιδιαίτερος ρόλος και τρόπος χειρισμού της από τους δύο συνθέτες ποικίλει σημαντικά. Σε ευρύτερο και γενικότερο πλαίσιο, ο χειρισμός της χορωδίας αποτελεί ένδειξη του ιστορικού πλαισίου, στο οποίο εμπίπτει το συνολικό έργο των δύο συνθετών, με την χορωδία στην όπερα *I Puritani* να αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του παλαιότερου ύφους του ιταλικού *bel canto*, ενώ η χορωδία στην όπερα *Simon Boccanegra* καταδεικνύει την ιστορικομουσικολογική μετάβαση στο στυλ της ρομαντικής *grand opera* (Bartlet, 2003).

5.5 Συζήτηση-προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα εργασία συγκρίνει τη λειτουργία των αριών και της χορωδίας σε δυο όπερες, το *I Puritani* του V. Bellini και το *Simon Boccanegra* του G. Verdi. Στην ανωτέρω σύγκριση ελήφθη υπ' όψιν το διαφορετικό στυλ σύνθεσης των δύο έργων (όπερα *bel canto* και *grand opera* αντίστοιχα), το περιεχόμενο και ο ρόλος που επιτελούν άριες και χορωδία στα δύο έργα.

Πρόταση πιθανής ακαδημαϊκής μελέτης θα ήταν η βαθύτερη και ευρύτερη διερεύνηση και σύγκριση των χαρακτηριστικών και λειτουργιών των άριων και των χορωδιακών μερών στις ιταλικές και γερμανικές όπερες του 19ου αιώνα. Αυτή η μελέτη θα μπορούσε να εμβαθύνει στα ξεχωριστά συνθετικά στυλ και τους δραματικούς σκοπούς των άριων και των χορωδιών μέσα σε αυτές τις οπερατικές πρακτικές, λαμβάνοντας υπόψη στοιχεία όπως η φωνητική τεχνική, η μελωδική δομή, η αρμονική γλώσσα, ενορχήστρωση και πυκνότητα της μουσικής υφής. Εξετάζοντας αντιπροσωπευτικά έργα τόσο από το ιταλικό όσο και από το γερμανικό οπερατικό ρεπερτόριο, οι μελλοντικοί ερευνητές μπορούν να εξετάσουν πώς ο ρόλος και η σημασία των άριων και των χορωδιών ομοιάζαν και/ή διέφεραν μεταξύ αυτών των

δύο διαφορετικών πλαισίων. Μια τέτοια μελέτη θα μπορούσε να προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες για τις μουσικές και δραματικές συμβάσεις της εποχής, καθώς και να εμβαθύνει την επιστημολογική κατανόηση για τις πολιτιστικές και ιστορικές επιρροές που διαμόρφωσαν τις οπερατικές πρακτικές τον 19ο αιώνα.

Πεδίο άλλης ακαδημαϊκής μελέτης θα μπορούσε να είναι η διερεύνηση, που επήλθε στη λειτουργία των άριων και των χορωδιών σε μεταγενέστερα έργα από τις πρακτικές της ρομαντικής όπερας. Έρευνα αυτού του περιεχομένου θα μπορούσε να εμβαθύνει στον μετασχηματισμό των οπερατικών τεχνικών κατά τη διάρκεια της ρομαντικής εποχής, εστιάζοντας στους νέους ρόλους και τα χαρακτηριστικά των άριων και των χορωδιών σε αυτό το πλαίσιο. Οι ερευνητές θα μπορούσαν να αναλύσουν αντιπροσωπευτικά έργα συνθετών όπως ο Verdi, ο Wagner και ο Bizet, εξετάζοντας πτυχές όπως οι εκφραστικές ιδιότητες των άριων, η ενσωμάτωση των χορωδιών στην αφήγηση και η χρήση leitmotifs. Διερευνώντας πώς η ρομαντική όπερα επέκτεινε το συναισθηματικό εύρος και τον δραματικό αντίκτυπο των άριων και των χορωδιών, οι μελετητές μπορούν να αποκτήσουν γνώσεις σχετικά με τη μεταβαλλόμενη αισθητική, τις τεχνικές σύνθεσης και τις πολιτιστικές επιρροές που διαμόρφωσαν τις οπερατικές πρακτικές κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Επιπλέον, η μελέτη αυτή θα μπορούσε να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση των ευρύτερων καλλιτεχνικών και κοινωνικών τάσεων που καθιερώθηκαν κατά τη ρομαντική περίοδο.

Τέλος, αντικείμενο μεγάλης κλίμακος ακαδημαϊκής μελέτης θα ήταν η διεξαγωγή μιας συγκριτικής ανάλυσης των ιταλικών οπερών του 19ου αιώνα, εστιάζοντας στη λειτουργία και τα χαρακτηριστικά των αριών και των χορωδιών κάθε έργου. Αυτή η μελέτη θα μπορούσε να περιλαμβάνει την εξέταση ενός ευρέος φάσματος ιταλικών οπερών, που συντέθηκαν κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, εστιάζοντας στο έργο μεγάλων συνθετών ο Rossini, ο Bellini, ο Donizetti, ο Verdi και ο Puccini, μεταξύ άλλων. Οι ερευνητές θα μπορούσαν να εξετάσουν διάφορες πτυχές των προαναφερθέντων ζητημάτων, συμπεριλαμβανομένου του ρόλου των αριών στην έκφραση των συναισθημάτων και των εσωτερικών σκέψεων μεμονωμένων χαρακτήρων, τη σχέση μεταξύ των αριών και της συνολικής δραματικής δομής, τη χρήση επαναλαμβανόμενων μουσικών θεμάτων ή μοτίβων και την αλληλεπίδραση μεταξύ σολίστ και χορωδίας, για την ανάδειξη της δραματικής έντασης ή την πιθανή αντίθεση-ανταγωνισμό μεταξύ τους. Συγκρίνοντας και αντιπαραβάλλοντας τις

διαφορετικές προσεγγίσεις μεταξύ συνθετών, αναφορικά με τις άριες και τις χορωδίες στις ιταλικές όπερες του 19ου αιώνα, η εν λόγω μελέτη μπορεί να συμβάλει σε βαθύτερη κατανόηση των ιδιαίτερων υφολογικών, συνθετικών και δραματικών πτυχών που χαρακτηρίζουν τη ρομαντική όπερα.

Βιβλιογραφία

- Bartlet, M. &. (2003). From Rossini to Verdi. Στο D. Charlton, *The Cambridge Companion to Grand Opera* (σσ. 258-290). Cambridge University Press.
- Bauman, T., & Budden, J. (2002). Romance (opera). *Oxford Music Online*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.O005644
- Bellini, V. (1835). *I Puritani*. Μιλάνο, Ιταλία: Giovanni Ricordi.
- Bellini, V., & Peppoli, C. (1906). *I Puritani*. Βοστόνη: Oliver Ditson & Co.
- Britannica, T.* (2007). Ανάκτηση από Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/cavatina>
- Budden, J. (1984). *The Operas of Verdi, Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del destino*. Λονδίνο: Cassell.
- Castel, N. V. (1994). *The complete Verdi libretti: Rigoletto. Simon Boccanegra. Stiffelio. La Traviata. Il Trovatore. Vol. IV*. Leyerle.
- Cordell, A. O. (1992). *The orchestration of Verdi: A study of the growth of Verdi's orchestral technique as reflected in the two versions of "Simon Boccanegra"*. The Catholic University of America ProQuest Dissertations Publishing.
- Database Search Results.* (2001). Ανάκτηση Φεβρουαρίου 1, 2023, από The Aria Database - Database Search Results: <http://www.aria-database.com/cgi-bin/aria-search.pl?opera=Simon+Boccanegra&a>
- Einstein, A. (1947). *Music in the Romantic Era*. Νέα Υ'ρκη: W. W. Norton.
- Galatopoulos, S. (2002). *Bellini: Life, Times, Music: 1801–1835*. Sanctuary Publishing.
- Giuseppe Verdi | Composer | English National Opera.* (n.d.). Ανάκτηση Απριλίου 25, 2023, από ENO: <https://www.eno.org/composers/giuseppe-verdi/#:~:text=Verdi%20was%20the%20major%20Italian,for%20his%20powerful%20stage%20works.>

- Kintzler, C. (2018). *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*.
- Kirkósa, J. K. (2008). Simon Boccanegra. *Studia Universitatis Babes-Bolyai - Musica*, 53(1), 75-94.
- Metropolitan Opera*. (n.d.). Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2023, από I Puritani: https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/i-puritani?psafe_param=1&gclid=Cj0KCQiA0oagBhDHARIsAI-BbgezdzqP1GiGVP8qOhi6Ne_gWmE9J1IURFI8Lfs_YNSSsTIsWsiB1ni
- Michels, U. (1995). *Ατλας της Μουσικής, Τόμος II*. (I. Έ. (I.E.M.A), Μεταφρ.) Φίλιππος Νάκας.
- Muzio, E. (1857). *Simon Boccanegra*. Μιλάνο: Riccordi.
- Osborn, C. (1989). *Verdi: A Life in the Theatre*. Fromm Intl.
- Osborne, C. (2007). *The Opera Lover's Companion*. Yale University Press.
- Parker, R. (2001). *The Oxford Illustrated History of Opera*. Oxford University Press.
- Pepoli, C. (1835). *Les Puritains*. Παρίσι, Γαλλία: Librairie de l' Opera.
- Pipes, C. F. (1990). A Study of Six Selected Coloratura Soprano "Mad Scenes" in Nineteenth Century Opera. *Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College*.
- Plantinga, L. (1984). *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. A Norton Introduction to Music History*. Νέα Υόρκη: W. W. Norton.
- Rosselli, J. (1997). *The Life of Bellini*. Cambridge University Press.
- Sadie, S. (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan Reference.
- Simionescu, C. (2018). An Analysis of the Vocal Ensembles from the Opera "I Puritani" by Vincenzo Bellini. *Review of Artistic Education*, 15(1), 84-97.
- Tannenbaum, F. S. (1985). Tonal Identity in Simon Boccanegra. *Verdi Forum*, 1(13), 20-29.

Verdi, G. (1857). *Simon Boccanegra*. Riccordi.

Verdi, G. (1970). *Simon Boccanegra*. Ανάκτηση Μαρτίου 3, 2023, από Opera: <https://www.opera.hu/en/programme/megtekint/simon-boccanegra-2021/eloadas-202204221800/>

Warack, J. H. (1992). *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press.

Warrack, J. (2002). Romanticism. Στο A. Latham (Επιμ.), *The Oxford Companion to Music*.

Weinstock, H. (1971). *Bellini: His Life and His Operas*. Knopf.

Willier, S. (2010). *Vincenzo Bellini: A Guide to Research*. Routledge.