

Giuseppe Verdi (1813 – 1901)

AIDA (1871)

Εισαγωγή: Στις 30 Ιανουαρίου 1901 την αυγή, και σύμφωνα με την διαθήκη του, ο Giuseppe Verdi κηδεύτηκε με την μεγαλύτερη απλότητα, με δύο ιερείς, δύο λαμπάδες κι ένα σταυρό στο Κοιμητήριο του Μιλάνου. Όταν όμως ήρθε η εξουσιοδότηση για την ταφή του στον Οίκο Αναπαύσεως των μουσικών, που με δική του πρωτοβουλία και έξοδα είχε χτιστεί, η μεταφορά του λειψάνου έδωσε την ευκαιρία για μια μεγαλειώδη και συγκινητική εκδήλωση αγάπης των Μιλανέζων.

Ένα μήνα μετά τον θάνατο του Verdi, μια επίσημη πομπή διέσχισε το Μιλάνο συνοδευόμενη από εκατοντάδες χιλιάδες θρηγώντες και μετέφερε το λείψανο του συνθέτη στον προορισμό ανάπαυσής του. Η πομπή συνοδευόταν από το 'Va pensiero' το τραγούδι των Εβραίων σκλάβων από την όπερα του Verdi, *Nabucco*.¹ Την χορωδία διηύθυνε ο Arturo Toscanini και την πολυτελή άμαξα ακολουθούσαν εκατοντάδες στεφάνια.



Το περίφημο πορτρέτο του, Verdi, έργο του Boldini

Στο πλαίσιο της επετείου για τα 100 χρόνια από τον θάνατό του, παρουσιάζεται, στις 12 Μαΐου στο Μέγαρο Μουσικής, η όπερα του Verdi, *Aida*. Για την συγκεκριμένη όπερα η επέτειος είναι διπλή καθώς φέτος συμπληρώνονται 130 χρόνια από την πρεμιέρα, στις 24 Δεκεμβρίου 1871, στην όπερα του Καΐρου 'Dal Elogio Al Misria'. Με αφορμή τα παραπάνω γράφτηκε το κείμενο που ακολουθεί, το οποίο και επιδιώκει να παραθέσει κάποια στοιχεία και πληροφορίες για την όπερα, με βάση το πλούσιο υλικό που υπάρχει στην Βιβλιοθήκη.

Ιστορική Αναδρομή: Στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για την ολοκλήρωση και λειτουργία της διώρυγας του Σουέζ, τα εγκαίνια της οποίας είχαν προγραμματιστεί στις 17 Νοεμβρίου 1869, ο Κεδίβης της Αιγύπτου έχτισε μια καινούργια αίθουσα για όπερα στο Κάιρο. Το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου ο Verdi έλαβε ένα γράμμα από τον Paul Draneht, γενικό διευθυντή της όπερας του Καΐρου, με το οποίο τον καλούσε να συνθέσει κάτι για την περίπτωση. Η απάντησή του ήταν η εξής:

‘Παρόλο που εκτιμώ βαθύτατα την πρόθεσή σας, να με τιμήσετε καλώντας με να συνθέσω έναν ύμνο για την ημέρα των εγκαινίων, είμαι στην δυσάρεστη θέση του να πρέπει να αρνηθώ, εξαιτίας τόσο του αριθμού των δραστηριοτήτων μου, όσο και της συνήθειάς μου να μην συνθέτω έργα για συγκεκριμένες περιστάσεις.’²

Η εναρκτήρια παράσταση δόθηκε τελικά την 1η του Νοεμβρίου 1869 με μια παλιότερη όπερα του Verdi, τον *Rigoletto* υπό την μουσική διεύθυνση του Emanuele Muzio (μαθητή και προστατευομένου του συνθέτη).

Στις αρχές του 1870 ο Verdi παρέλαβε από τον συνεργάτη και φίλο του Camille Du Locle ένα σενάριο με αιγυπτιακό θέμα, γραμμένο από τον Auguste Mariette, αιγυπτιολόγο στην υπηρεσία του Κεδίβη, το οποίο του κίνησε το ενδιαφέρον και συμφώνησε (μετά από τις απαιτούμενες διαπραγματεύσεις) να συνθέσει την όπερα *Aida* για την αίθουσα του Καΐρου.³ Ο Antonio Ghislanzoni⁴ δεσμεύτηκε να γράψει το λιμπρέτο, όντας βέβαια σε στενή συνεργασία με τον Verdi. Με το τέλος του 1870, και μετά από μια επίσκεψη του Ghislanzoni στον συνθέτη για τις τελικές διορθώσεις, η όπερα έχει τελειώσει. Η πρεμιέρα είχε αρχικά οριστεί για τον Ιανουάριο του 1871. Εξαιτίας όμως του πολέμου που κήρυξαν οι Γάλλοι στην Πρωσία τον Ιούλιο του 1870 και της πολιορκίας του Παρισιού από τον Πρωσικό στρατό, και δεδομένης της κατασκευής του σκηνικού και των κοστουμιών εκεί (υπό την επίβλεψη των Du Locle και Mariette), η πρεμιέρα στο Κάιρο αναβλήθηκε για 11 μήνες. Η παράσταση στην Σκάλα του Μιλάνου είχε την ίδια τύχη, καθώς βάσει συμβολαίου θα ακολουθούσε αυτήν του Καΐρου.

Τον Δεκέμβριο του 1871, κατά την διάρκεια των δοκιμών με τους τραγουδιστές των κύριων ρόλων της *Aida*, ο Verdi συνέθεσε μία ολοκληρωμένη ουβερτούρα για την όπερα, η οποία προοριζότο να

αντικαταστήσει το ήδη υπάρχον πρελούδιο. Μετά από την πρόβα που έκανε όμως με την ορχήστρα της Σκάλας του Μιλάνου, αποφάσισε να μην την χρησιμοποιήσει.⁵ Η πρεμιέρα της *Aida* έγινε τελικά στις 24 Δεκεμβρίου 1871, Παραμονή Χριστουγέννων, στο Κάιρο, με διευθυντή ορχήστρας τον Giovanni Botessini και την ακόλουθη διανομή: Antonietta Pozzoni (*Aida*), Eleonora Grossi (*Amneris*), Pietro Mongini (*Radames*), και Francesco Steller (*Amonasro*). Η πρεμιέρα της *Aida* στο Κάιρο κράτησε από τις 7 το βράδυ ως τις 3:30 το πρωί. Ο ίδιος ο Κεδίβης έμεινε στο θέατρο με την Αυλή του ως το τέλος και από εκεί έστειλε συγχαρητήριο τηλεγράφημα στον Verdi. Η επιτυχία ήταν πολύ μεγάλη και ο συνθέτης τιμήθηκε, εν τη απουσία του, με τον τίτλο *Commendatore of the Ottoman Order*.



Το τραπέζι όπου ο Verdi έγραφε τις συνθέσεις του όταν κουραζόταν να κάθεται στο πιάνο. Επάνω βρίσκεται ένα χειρόγραφο της *Aida*



Το πιάνο που χρησιμοποιούσε ο Verdi

Libretto: *Ένα λιμπρέττο, ένα λιμπρέττο και η όπερα έχει γίνει! (Giuseppe Verdi)*

Κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα, οι περισσότεροι συνθέτες της όπερας συνήθιζαν να επιβλέπουν κάθε πλευρά της παραγωγής της, από την αρχική επιλογή του λιμπρέττο μέχρι αυτήν του θεάτρου, των τραγουδιστών και του μαέστρου. Ο Verdi δεν αποτελούσε εξαίρεση. Περιέργως όμως, και παρόλο που επέβλεπε σχεδόν κάθε στάδιο συγγραφής των λιμπρέττι, ο Verdi δεν έγραφε δικά του, και παραδέχτηκε την ανικανότητά του αυτή το 1875 σε συνέντευξη σε Βιεννέζικη εφημερίδα: «Εχω και εγώ προσπαθήσει να συνδυάσω την μουσική με το δράμα στην όπερά μου *Macbeth*, αλλά αντίθετα με τον Wagner δεν είχα την ικανότητα να γράφω τα δικά μου λιμπρέττι.»⁶ Η παραπάνω δήλωση μπορεί να φαίνεται υπερβολική, προερχόμενη από έναν άνθρωπο που σχεδόν ταύτισε τη ζωή και το έργο του με την όπερα και την εξέλιξή της, αλλά αν το εξετάσει κανείς καλύτερα, η δημιουργία ενός καλού λιμπρέττου, είναι μια αρκετά πολύπλοκη και χρονοβόρα διαδικασία. Προϋποθέτει συγκεκριμένες ικανότητες, όπως την μετατροπή του λόγου σε στίχο, ο οποίος θα πρέπει με τη σειρά του να είναι ευέλικτος για τον συνθέτη τόσο μουσικά όσο και δραματουργικά (να έχει δηλαδή άμεση επίδραση στον ακροατή) και πολυποικίλος γιατί σύμφωνα με τον Verdi 'όσο μεγαλύτερη ποικιλία υπάρχει στο μέτρο, τόσο μεγαλύτερη ποικιλία θα υπάρχει στη μουσική'.⁷ Αυτό που ο Verdi και μεταξύ άλλων συνθετών και ο Mozart αναζητούσαν, ήταν η άμεση και εμφανής επίδραση του στίχου στο κοινό, κάτι δηλαδή που να μην είναι πολύ μεγάλο σε έκταση αλλά ταυτόχρονα να προσφέρει δυνατές συγκινήσεις. (Η βραχυλογία και η θεατρικότητα ήταν δύο από τις βασικότερες αρχές του Verdi σε ότι αφορούσε το λιμπρέττο μιας όπερας). Αυτό εξαρτιόταν λοιπόν σε αρκετά μεγάλο βαθμό από την τροποποίηση του έργου. Σύμφωνα με τον Gillels de Van ' η δουλειά ενός καλού λιμπρετίστα, ήταν όχι το να είναι ιδιοφυής αλλά να προσφέρει ιδιοφυΐα στον συνθέτη, τον οποίο και υπηρετεί. Ο Verdi δεν αποτελούσε εξαίρεση: οι επινοήσεις του ήταν λίγες και γενικά σχετιζόμενες με λεπτομέρειες. Χρειάζονταν μία πηγή και στις περισσότερες περιπτώσεις έναν συνεργάτη που θα διασφάλιζε την μετατροπή του έργου από την θεατρική του οπτική γωνία στην οπερατική.⁸

Λίγο καιρό πριν να λάβει το σενάριο της *Aida* ο Verdi είχε απορρίψει αρκετά σενάρια, καθώς ήθελε να γράψει μια όπερα για την *Opéra Comique* στο Παρίσι. Πιο συγκεκριμένα 'αυτήν την περίοδο ο Alessandro Luzzio παραθέτει ένα από τα πιο ενδιαφέροντα σχέδια του Verdi για κωμική όπερα, αυτό του *Tartoufou*, του Μολιέρου, του οποίου λεπτομερές σενάριο υπάρχει στο S. Agata αντιγραμμένο από το χέρι του ίδιου του συνθέτη. Ο συγγραφέας, σύμφωνα με τον Abbiati είναι ο Adolphe Dennery, ο οποίος είχε όντως γράψει στον Verdi προτείνοντας μια συνεργασία.... και αυτή η πρόταση όμως ήταν προορισμένη να μείνει στο συρτάρι.⁹ Το σενάριο της *Aida* περιήλθε στα χέρια του Verdi την ίδια περίπου χρονική περίοδο μετά από την πίεση του αιγυπτιολόγου Auguste Mariette στον Camille du

Locle, ο οποίος έστειλε την σύνοψη στον συνθέτη, εσωκλείοντας το γράμμα του Mariette, στο οποίο ενθάρρυνε τον Du Locle να πλησιάσει τον Wagner, σε περίπτωση άρνησης του Verdi. Το γεγονός αυτό φαίνεται να είχε καθοριστική σημασία στην διαμόρφωση της απόφασης του συνθέτη, μιας απόφασης που αργότερα θα εξέπληττε πολλούς.

Ένα γεγονός που έχει επανειλημμένως σχολιαστεί από πολλούς συγγραφείς είναι η απλότητα και συντηρητικότητα της πλοκής και των χαρακτήρων, κάτι αρκετά ασυνήθιστο για τον Verdi, που αναζητούσε με πάθος το καινούργιο, το μοντέρνο και το απρόβλεπτο καθώς και την κορύφωση του δράματος μέσα από τις αλυσιδωτές αντιδράσεις των χαρακτήρων. Η εποχή στην οποία τοποθετείται χρονικά η όπερα είναι αυτή των Φαραώ. Οι Αιθίοπες βαδίζουν κατά της Αιγύπτου με αρχηγό τον βασιλιά τους Amonasro. Ο ιερέας Ramfis πληροφορεί τον στρατηγό Radames ότι προσεύχονται στο θεό να τους αναδείξει τον κατάλληλο να αναλάβει την αρχηγία του αιγυπτιακού στρατού. Ο Radames ελπίζει να είναι αυτός ο επικεφαλής. Τον στρατηγό αγαπά η Amneris κόρη του Αιγυπτίου βασιλιά, ο Radames όμως είναι ερωτευμένος με την Aida,¹⁰ Αιθιοπίδα σκλάβα από προηγούμενη εκστρατεία κατά της χώρας. Η Aida είναι διχασμένη ανάμεσα στην αγάπη της για την πατρίδα της, την Αιθιοπία και τα αισθήματά της για τον στρατηγό. Η Amneris, έχοντας υποψίες, ανακαλύπτει με ένα τέχνασμα ότι η Aida είναι το άλλο πρόσωπο που διεκδικεί τα αισθήματα του στρατηγού. Αυτό που η Amneris δεν γνωρίζει είναι ότι η Aida έχει επίσης ευγενική καταγωγή, όντας η κόρη του βασιλιά της Αιθιοπίας. Εντωμεταξύ, ο Radames επιστρέφει θριαμβευτής από τον πόλεμο με αρκετούς αιχμαλώτους, μεταξύ των οποίων είναι και ο Amonasro, ο βασιλιάς της Αιθιοπίας και πατέρας της Aida. Η αμοιβή του είναι το στέμμα του νικητή και ο γάμος του με την Amneris. Οι κρατούμενοι σύμφωνα με τη θέληση του βασιλιά της Αιγύπτου, απελευθερώνονται πλην του Amonasro, που κρατείται ακόμη σαν όμηρος, αλλά χωρίς να έχει γίνει γνωστή η ταυτότητά του. Ο Amonasro καταφέρνει ξεγελώντας τους φρουρούς να συναντήσει την κόρη του και να την πείσει να αποσπάσει από τον Radames πληροφορίες για τις κινήσεις του αιγυπτιακού στρατού, στην μεταξύ τους συνάντηση, την οποία κρυμμένος θα παρακολουθήσει. Για το λόγο αυτό ο Radames τίθεται υπό κράτηση. Η Amneris τον συναντά και υπόσχεται να του σώσει την ζωή αν απαρνηθεί την Aida το οποίο ο στρατηγός αρνείται. Ο Radames δικάζεται και καταδικάζεται σε θάνατο διά ενταφιασμού, παρόλες τις απεγνωσμένες προσπάθειες της Amneris να του δοθεί χάρη. Η Aida κλείνεται και αυτή στον τάφο για να πεθάνει μαζί του, και μαζί τραγουδούν το τελευταίο ντουέτο αγάπης και αποχαιρετισμού.¹¹

Η διαμόρφωση του λιμπρέττο και η σύνθεση της μουσικής γίνονταν σχεδόν ταυτόχρονα, με τακτική αλληλογραφία μεταξύ του Verdi και του Ghislanzoni. Η συνεργασία των δύο ανδρών υπήρξε σχετικά αρμονική. Την εποχή εκείνη ο Ghislanzoni ήταν από τους πιο δημοφιλείς λιμπρεττίστες και παρόλο που είχε κάνει τις διάφορες αλλαγές στην όπερα *La Forza del Destino* δεν φαίνεται να είχε συνεργαστεί ποτέ με τον συνθέτη σε κάτι εξ' ολοκλήρου. Ο Verdi έτρεφε σεβασμό για το πρόσωπό του, αν και κατά τη διάρκεια σύνθεσης της όπερας απέρριπτε αρκετά συχνά προτάσεις του: 'Επιτρέψτε μου να σας πω, ότι δεν έχω ποτέ την πρόθεση να επικρίνω τους στίχους σας, οι οποίοι είναι πάντα καλοί, αλλά απλώς να εκφράσω την άποψή μου σε ότι αφορά την θεατρική εντύπωση που θα προξενήσουν.'¹² Από την μεταξύ τους αλληλογραφία προκύπτει ότι καθώς η όπερα προχωρούσε ο συνθέτης είχε όλο και ενεργότερο ρόλο στην διαμόρφωση του λιμπρέττο, χωρίς όμως ποτέ να αμφισβητεί το μέγεθος και τη σημασία της δουλειάς του Ghislanzoni.



Όπως προαναφέρθηκε, η πρεμιέρα της όπερας ήταν προγραμματισμένη για τον Ιανουάριο του 1871 και πραγματοποιήθηκε τελικά τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου με μεγάλη επιτυχία. Η ιταλική πρεμιέρα έγινε στις 8 Φεβρουαρίου 1872 και ήταν και αυτή επιτυχημένη.¹³ Σχεδόν όλα τα θέατρα ήθελαν να την εντάξουν στο πρόγραμμά τους για την επόμενη σεζόν. Ο Verdi όμως για τα δύο πρώτα χρόνια δεν έδωσε την άδεια να παιχτεί σε οποιοδήποτε θέατρο το οποίο σύμφωνα με την κρίση του δεν διέθετε τις κατάλληλες προδιαγραφές για την επιτυχία της. Αυτό οφείλετο εν μέρει στην μη αναμενόμενη υποδοχή της όπερας από τους κριτικούς οι οποίοι την αντιμετώπισαν με δυσπιστία θεωρώντας ότι η προσπάθεια σύνδεσης παραδοσιακής και μοντέρνας φόρμας δεν ήταν τόσο επιτυχημένη και οι χαρακτήρες δεν ανεπτύσσοντο ολοκληρωμένα.¹⁴ Με την πάροδο του χρόνου όμως, η αποδοχή της από κοινό και κριτικούς ήταν πλήρης και παραστάσεις άρχισαν να γίνονται και εκτός Ιταλίας, στην Νέα Υόρκη, στο Βερολίνο και στη Βιέννη και αργότερα και στο Παρίσι. Χαρακτηριστικό είναι ότι με την

πάροδο των χρόνων η όπερα έγινε εξαιρετικά δημοφιλής παγκοσμίως καθώς από το Δεκέμβριο του 1871 μέχρι και το 1969 δόθηκαν 259 πρεμιέρες και των σύνολο των παραστάσεων πλησιάζει τις 20.000!¹⁵ Οι λόγοι της καθυστέρησης αυτής εξηγούνται από τον Julian Budden ως εξής:

Σε μια εποχή που επικρατούσε η πίστη στην εξέλιξη και την πρόοδο, αναμενόταν από τους συνθέτες να παρουσιάζουν μια ευθύγραμμη εξέλιξη, τη στιγμή που, τις περισσότερες φορές, η πορεία τους θύμιζε αλυσιδωτές αντιδράσεις. Έτσι εξηγείται η απογοήτευση, όταν την θυελλώδη *Πρώτη Συμφωνία* του Brahms διαδέχτηκε η πιο ήρεμη και ελεγχόμενη *Δεύτερη*. Έτσι σε πολλούς από τους θαυμαστές του Verdi, φάνηκε ότι ο συνθέτης έκανε ένα βήμα πίσω, όταν σπάζοντας τους δεσμούς του συντηρητισμού και της κλειστής φόρμας στην τελευταία πράξη του *Rigoletto* επέστρεψε σε αυτούς με το *Il Trovatore*. Ο *Don Carlos* και η *Aida* φανερώνουν μια παράλληλη περίπτωση, όπου το πρώτο έργο είναι περιπετειώδες και 'ερευνητικό' (σύμφωνα με τη διατύπωση του Schiller) και το δεύτερο, όπως έχει παρατηρηθεί, η στιγμή του αγνότερου κλασικισμού στο έργο του Verdi. Αν το προσόν του *Don Carlos* είναι ότι οδηγεί την grand opera σε σημείο που ούτε ο Meyerbeer είχε ονειρευτεί, αυτό της *Aida* είναι ότι είναι η μόνη grand opera από την οποία δεν μπορεί κανείς να μετακινήσει ούτε ένα μέτρο.¹⁶

Μουσική: Η *Aida* είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα της ιταλικής 'grand opera', η οποία συνήθως αποτελείται από τέσσερις ή πέντε πράξεις, με εντυπωσιακά και μεγάλα σκηνικά, χορωδία, τουλάχιστον τέσσερις κύριους ρόλους και ένα κεντρικό μπαλέτο. Κυριάρχησε στην Ευρώπη κυρίως στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και είναι εκπληκτικό γιατί ελάχιστες από αυτού του είδους τις όπερες έχουν επιβιώσει μέχρι σήμερα.

Οι ιδιότητες που τοποθετούν τις όπερες του Verdi τόσο ψηλότερα από εκείνες των Ιταλών συγχρόνων του είναι ποικίλες και αλληλοεξαρτώμενες: αυτό που βασικά όμως τις χαρακτηρίζει είναι η αποφασιστικότητά του να χειρίζεται το κάθε έργο σαν ένα ξεχωριστό πρόβλημα, το οποίο έχει ανάγκη την δική του μοναδική λύση, χρησιμοποιώντας παραδοσιακά μέσα, όταν αυτά εξυπηρετούσαν το σκοπό του, ή στην αντίθετη περίπτωση ανακαλύπτοντας καινούργιες κατευθύνσεις. Έχοντας επιλέξει το θέμα, αφιέρωνε την ενέργειά του στην πραγματοποίηση του δράματος μέσω της μουσικής κάνοντας τους λιγότερους δυνατούς συμβιβασμούς στο είδος της μελωδικής φιληδονίας, στο οποίο τόσοι πολλοί από τους συμπατριώτες του υπέκυπταν. Με μια λέξη η μουσική του Verdi είναι δραματικά λειτουργική.¹⁷

Η λειτουργικότητα αυτή της μουσικής του έχει πολλές φορές θεωρηθεί σαν το μοναδικό προτέρημα. Ο Petrobelli στο βιβλίο του *Μουσική στο Θέατρο* (βλ. Βιβλιογραφία), αναφέρει ότι η εικόνα του Verdi ως συνθέτη μακριά από κάθε κουλτούρα, κλεισμένου μόνο στις δικές του συνθέσεις και αγνοώντας τα γύρω του μουσικά δρώμενα, είναι αναληθής. Ένα άλλο στερεότυπο είναι το να θεωρείται ο Verdi περισσότερο άνθρωπος του θεάτρου παρά συνθέτης και κατά συνέπεια η μουσική του να κρίνεται μόνο μέσα στα θεατρικά πλαίσια. Οι πρόσφατες όμως έρευνες αποδεικνύουν ότι κυρίως μέσω της μουσικής δημιούργησε ο Verdi την θεατρική γλώσσα που είναι αναμφίβολα δική του.¹⁸

Αυτό που πρέπει εδώ να σημειωθεί είναι ότι η μουσική αποκτά μια διαφορετική διάσταση σε ότι αφορά την όπερα. Δεν έχουμε να κάνουμε με ένα «απόλυτα» (ας μου επιτραπεί ο όρος) μουσικό έργο (μιας συγκεκριμένης ή όχι φόρμας), αλλά με μία σύνδεση διαφορετικών εννοιών: αυτής του δράματος, του απαγγελόμενου λόγου, και της μουσικής. Η σύνδεση και η αλληλεπίδραση αυτών των όρων μεταξύ τους είναι που δημιουργεί την όπερα. Η προσπάθεια λοιπόν ανάλυσης μιας όπερας μόνο από την μουσική της πλευρά είναι ανεπαρκής, καθώς δεν συλλαμβάνει την μουσικοδραματική της γλώσσα και είναι άρα καταδικασμένη να αποτύχει.

Ο Verdi στόχευε κάθε φορά στο να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης στο οποίο κάθε στοιχείο του οπερατικού γεγονότος – δραματική οργάνωση, ποιητική κατασκευή του κειμένου, διάρθρωση της παρτιτούρας, σκηνική κίνηση, σκηνικά, κοστουμιά, φωτισμοί – συντελεί σε ακριβή βαθμό (στο βαθμό δηλαδή που αντιστοιχεί ακριβώς στη λειτουργία του) στην ολοκληρωμένη πραγματοποίηση του δράματος.¹⁹

Τα μουσικά μέσα τα οποία χρησιμοποιεί για να δώσει έμφαση σε χαρακτήρες ή σε σημαντικά σημεία της πλοκής είναι συγκεκριμένες νότες, ρυθμικά μοτίβα ή μεμονωμένα οργανικά ηχοχρώματα.

Σχετικά με την *Aida* ο συνθέτης κατηγορήθηκε, όπως προαναφέρθηκε, για συντηρητισμό και επιστροφή σε παλιές δοκιμασμένες τεχνικές. Η καλύτερη νομιμοποίηση για την επιλογή του δημιουργού ήταν το αποτέλεσμα: ο Verdi παρέθεσε αναμφισβήτητες αποδείξεις ότι το 1871 το δράμα της *Aida* ήταν τόσο βιώσιμο όσο θα μπορούσε να ήταν και το 1831.²⁰

Η μουσική σε γενικές γραμμές διακατέχεται από απaráμιλλη λυρικήτητα, αναμφίβολα πολύ πλουσιότερη από ότι σε παλαιότερες όπερες, χωρίς όμως να απομακρύνεται ιδιαίτέρως από αυτές. Παλιά και καινούργια στοιχεία αναμειγνύονται σε μια προσωπική σύνθεση. Όταν ο Verdi ρωτήθηκε από τον Ferdinand Hiller για το ποια όπερα προτιμούσε ο ίδιος, την *Aida* ή τον *Don Carlos*, έλαβε την εξής απάντηση: "Στον *Don Carlos* υπάρχουν σημεία εδώ και εκεί που ξεπερνούν οτιδήποτε στην *Aida*, αλλά στην *Aida* υπάρχει περισσότερη έξαρση και, αν μου συγχωρήσετε την έκφραση, περισσότερη θεατρικότητα." Η *Aida* είναι σε γενικές γραμμές μάλλον η αρτιότερη όπερα από τις δύο. Οι μουσικές φόρμες είναι πιο συμμετρικές με μια σχεδόν μαθηματική χρήση της επανάληψης. Η άρια του *Radames* στην πρώτη πράξη, "Celeste Aida", είναι μια χαρακτηριστική και ταυτόχρονα τέλειο παράδειγμα Βερντικής μελωδίας εξελισσόμενης σε τριμερή μορφή.* 🗣️ Παρόλο που για αρκετό καιρό είχε απορρίψει τον συσχετισμό ενός χαρακτήρα με ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα, ο Verdi χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μοτίβα για τους χαρακτήρες της *Aida*, της Amneris και των ιερέων της θεάς Ίσιδος, με τη μεγαλύτερη όμως δυνατή διακριτικότητα, και για πρώτη φορά μετά την όπερα *I due Foscari*. Ανεξάρτητα όμως από την επιστροφή του αυτή σε κάτι παλιότερο, μένει κανείς άναυδος από τους μελωδικούς χειρισμούς του, όπως για παράδειγμα αυτόν του ενδεκασύλλαβου μέτρου, το οποίο παραδοσιακά χρησιμοποιείτο σε ρετσιτατίβο και όχι σε άρια. Ο Verdi όμως το ενσωματώνει στο ντουέτο της τελευταίας πράξης, με μια πανέμορφη και απλή επαναλαμβανόμενη μελωδία, κάτι που δεν συνέβαινε συχνά, τουλάχιστον όχι με την μορφή της επανάληψης. Μία τόσο παρατεταμένη επανάληψη ήταν παρακινδυνευμένη, αλλά δεν υπάρχουν πολλές όπερες με τέλος τόσο μαγευτικό.* 🗣️

Για τον Verdi η *Aida* ήταν η τελευταία του λέξη σε ότι αφορούσε την grand opera. Όχι όμως και για τους σύγχρονους του. Πραγματικά παρέμεινε το πιο δημοφιλές είδος όπερας στην Ιταλία τις δεκαετίες του 1870 και 1880. Παραδόξως όμως, από τις grand operas άλλων συνθετών μόνο η *La Gioconda* του Ponchielli έχει διασωθεί. Ο ηλικιωμένος Rossini είχε προφανώς δίκιο όταν σε ένα γράμμα του στον Ricordi επισήμαινε: «ας με συγχωρήσουν οι συνάδελφοί μου για αυτό που θα πω, αλλά ο Verdi είναι ο μόνος άνθρωπος, ικανός να συνθέσει grand opera»²¹

Το γεγονός ότι η *Aida* έχει παραμείνει στο ρεπερτόριο των περισσότερων θεάτρων ανά τον κόσμο δεν είναι τυχαίο. Ο λόγος που η *Aida* δεν έχει απλώς επιβιώσει, αλλά διατηρεί όλη της την ζωντάνια είναι γιατί ενδιαμέσου της μεγαλειότητάς της και του πατριωτικού της θέματος, κατέχει ένα σύνολο ανθρώπινων χαρακτήρων, σχηματισμένων με απλότητα και ειλικρίνεια.²² Αυτός ήταν σχεδόν πάντα και ο στόχος του συνθέτη: να πλάθει κάθε φορά με τέτοιο τρόπο την πλοκή και τους χαρακτήρες του ώστε η επίδρασή τους στον θεατή να είναι άμεση και διαρκής.

Ο Verdi είναι η τελευταία μεγάλη μορφή του ιταλικού μελοδράματος. Τραγούδησε τα αισθήματα των ανθρώπων, έκλαψε με τα δάκρυά τους, κατόρθωσε να ερμηνεύσει με μουσική τις χαρές και τα βάσανα όλων. Το πέτυχε εμβαθύνοντας στην ψυχή των ηρώων του και βελτιώνοντας την τεχνική και τις μουσικές ιδέες. Ακολούθησε έτσι από τον *Oberto* ως το *Falstaff* μια πορεία προόδου και τελειότητας που κανείς άλλος συνθέτης μελοδράματος δεν μπόρεσε να πραγματοποιήσει.²³

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ*

- ▣ *L'Avant Scene Opera 4 (1993): "Aida"*
- ▣ Bonavia, Feruccio. *Verdi* (Oxford University Press, Oxford, 1930)
- ▣ Budden, Julian. *The Operas of Verdi* (3 vols. Clarendon Press, Oxford, 1992)
- ▣ Budden, Julian. *Verdi, The Dent Master Musicians Series* (J.M. Dent, London, 1993)
- ▣ Conati, Marcello, Medici, Mario, & Weaver, William, επιμ. *The Verdi-Boito Correspondence* (The University of Chicago Press, Chicago & London, 1994)
- ▣ Corse, Sandra. *Opera and the Uses of Language* (Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1987)
- ▣ Harwood, Gregory. *Giuseppe Verdi, A Guide to Research* (Garland Publishing, New York & London, 1998)
- ▣ Holl, Karl. *Giuseppe Verdi* (Werk-Verlag, Lindau-Bodensee, 1947)
- ▣ Hussey, Dyneley. *Verdi* (J.M. Dent, London, 1940)
- ▣ Jensen, Luke. *Giuseppe Verdi & Giovanni Ricordi with notes on Francesco Lucca from Oberto to La Traviata* (Garland, New York, 1989)
- ▣ Kaufman, Thomas G. *Verdi and his major contemporaries : a selected chronology of performances with casts.* (Garland, New York, 1990)
- ▣ Kimbell, David R. B. *Verdi in the age of Italian romanticism* (Cambridge University Press, Cambridge, 1985)
- ▣ Köhner, Hans. *Giuseppe Verdi : mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rewohlt, Reinbek bei Hamburg, 1995)
- ▣ Luzio, Alessandro. *Carteggi Verdiani, vols III-IV* (Accademia Nazionale Dei Lingei, Roma, 1947)
- ▣ Martin, George Whitney. *Verdi: his music, life and times* (Da Capo Press, New York, 1979)
- ▣ *The New Grove Dictionary of Music*, τ. 26, (London, Macmillan 2001), λήμμα "Verdi": 434-470.
- ▣ *The New Grove Masters of Italian Opera. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini* (Papermac, Macmillan London, 1983)
- ▣ Noske, Frits. *The Signifier and the Signified* (Martinus Nijkoff, The Hague, 1977)
- ▣ Osborne, Charles. *Verdi, A Life in the Theatre* (Weidenfeld & Nicholson, London, 1987)
- ▣ Petrobelli, Pierluigi. *Music in the Theater* (Princeton University Press, 1994)
- ▣ Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi, a Biography* (Oxford University Press, Oxford, 1993)
- ▣ Walker, Frank. *The Man Verdi* (J.M. Dent & Sons Ltd, London, 1962)
- ▣ Weaver, William and Chusid Martin, επιμ. *The Verdi Companion* (W.W. Norton & Company, 1979)
- ▣ Wefel, Franz. *Verdi : Roman der Oper* (P. Zsolnay, Berlin, 1926)
- ▣ Van, Gillels de. *Verdi's Theater Creating Drama through Music*, μτφρ. Gilda Roberts (University of Chicago Press, Chicago, 1998)
- ▣ *Οι Μεγάλοι όλων των Εποχών*, τ. 27: *Βέρντι*, (Οργανισμός Ευρωπαϊκών Εκδόσεων Ε.Ε., Αθήνα, 1966)

ΕΠΙΛΕΚΤΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ*

- ▣ Verdi, Giuseppe. Selections. Katia Ricciarelli, Pl acido Domingo, Elena Obraztsova, Leo Nucci, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi, Core Orchestra del teatro alla Scala, Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMOPHON, 415 286-2, 1982
- ▣ Caruso, Enrico. *Operatic arias & songs.* EMI Classics, 0777 7 61046 2, 1988
- ▣ The incomparable Callas EMI, 7 63182 2, 1989
- ▣ Verdi Giuseppe. The Television concerts, Arturo Toscanini collection, vol. 5, BMG Video, 780 346, 1990
- ▣ _____. *Aida* Aprile Millo, Pl acido Domingo, Dolora Zajick, Sherill Milnes, Paata Burchuladze, Dimitri Kavrakos, Metropolitan Opera, James Levine, DEUTSCHE GRAMOPHON 072 416-1, 072 732-1, 072 733-1, 1991

- ▣ _____ . Maria Callas, Richard Tucker, Fedora Barbieri, Tito Gobbi, Giuseppe Modesti, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Tullio Serafin, EMI Classics, 7 49030 8, 1992
- ▣ _____ . Renata Tebaldi, Ebe Stignani, Mario del Monaco, Coro e orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, Alberto Erede. DECCA 440-239, 1993
- ▣ Callas : La Divina 2 EMI Classics, 5 55016 2, 1993
- ▣ Callas : La Divina 3 EMI Classics, 5 55216 2, 1994
- ▣ *Viva Verdi, Arias, duets & choruses*, EMI 5 68251 2, 1994
- ▣ Verdi, Giuseppe. *Aida*. Mirella Freni, Katia Ricciarelli, Agnes Baltsa, Josi Carreras, Thomas Moser, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi, Josi van Dam, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan, EMI Classics, 0777 7 2469300, 1994
- ▣ *Dietrich Fischer-Dieskau : Autumn journey & a Franz Schubert recital*, Warner Music Vision, 3984-23031-3, 1998

Ιουλία Λαζαρίδου – Ελμαλόγλου

* Όλοι οι παραπάνω τίτλοι προέρχονται από την συλλογή της Βιβλιοθήκης.

¹ *New Grove Dictionary of Music II*, τ. 26 (Macmillan, London, 2001): 434

² Osborne, Charles. *Verdi - A Life in the Theatre*, London, Weidenfeld and Nicolson (1987): 209

³ Η συχνή σύνδεση της *Aida* με τα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ και της όπερας του Καϊρου είναι αναληθής.

⁴ «Παραγωγικός» ποιητής υπήρξε ο Antonio Ghislanzoni, συγγραφέας του λιμπρέττου της *Aida*. Βαρύτονος, δημοσιογράφος, ποιητής της «λομβαρδικής μποέμικης ζωής» έγραψε ογδονταπέντε λιμπρέττα για τους συνθέτες της εποχής. - *Οι μεγάλοι όλων των εποχών*, τ. 27: 48

⁵ Η ουβερτούρα αυτή παρέμεινε ανεκτέλεστη μέχρι την ανακάλυψή της από τον Arturo Toscanini, ο οποίος την διηύθυνε για πρώτη φορά σε μια συναυλία για το ραδιοφωνο στη Νέα Υόρκη το 1940.

⁶ Van, *Verdi's theater* : 61

⁷ όπ. αν.: 62

⁸ όπ. αν.: 64

⁹ Budden, *The operas of Verdi*, τ. 3: 163

¹⁰ Χαρακτηριστικό είναι ότι το πραγματικό όνομα της ηρωΐδας είναι Aita, αλλά λόγω του ότι δεν θα ήταν εύχο για τους τραγουδιστές μετετράπη σε Aida.

¹¹ Κατά την διάρκεια συγγραφής του λιμπρέττο, ο Verdi είχε ζητήσει από τον εκδότη του Giulio Ricordi πληροφορίες σχετικά με τις αιγυπτιακές αρχαιότητες, στις οποίες όμως δεν έδωσε τελικά αρκετή σημασία. Κάτι τέτοιο δεν θα πρέπει να εκπλήσσει τον αναγνώστη, καθώς είχε συμβεί αρκετές φορές στο παρελθόν.

¹² Budden, *The operas of Verdi*, τ. 3: 172

¹³ Πρωταγωνίστρια της ιταλικής πρεμιέρας η Tereza Stolz και Amneris η Maria Waldman, πλατωνικός έρωτας του Verdi στα τελευταία χρόνια. Ο Verdi παρακολούθησε όλες τις δοκιμές, δίνοντας νέες οδηγίες στην ορχήστρα. Στο παλκοσένικο έπαιζε μια ορχήστρα Αφρικανών, ενώ τριακόσιοι κομπάρσοι και Άραβες σαλπικτές βρίσκονταν σε αέναη κίνηση. Ύστερα από τον θρίαμβο το κοινό κάλεσε τον δημιουργό τριανταδύο φορές στη σκηνή. Η υποδοχή ήταν συγκινητική. - *Οι μεγάλοι όλων των εποχών*, τόμος 27ος (Οργανισμός Ευρωπαϊκών Εκδόσεων, 1966): 65

¹⁴ Ο κριτικός Filippi έγραψε στην εφημερίδα *Perseveranza* το ακόλουθο σχόλιο στις 10/2/1872: "Κανένας ο οποίος θεωρεί τον εαυτό του σοβαρά ασχλούμενο με την τέχνη δεν απέτυχε να παρατηρήσει στην *Aida* ένα παράξενο δυϊσμό, ή καλύτερα μια εσωτερική σύγκρουση. Από την μια πλευρά υπάρχει η τάση της παραδοχής των οπερατικών ιδεών, αρχών, τάσεων α' κομα και των επιστημονικών διαδικαδιών της μοντέρνας σχολής (το να αρνηθούμε ότι ο Verdi έχει επηρεαστεί από τον Gounod, τον Meyerbeer και τον Wagner θα ήταν σαν να αρνούμαστε το φως του ήλιου); από την άλλη πλευρά ο συνθέτης έχει διατηρήσει μια τεράστια στοργή για το ίδιο του το παρελθόν; σαν αποτέλεσμα οι μεταφορές από το ένα στυλ στο άλλο είναι περιέργως απότομες. Στον Don Carlos βρήκα ότι αυτό το

πείραμα έφερε μια ικανοποιητική συγχώνευση, στην Aida μου φαίνεται ότι οδηγεί σε μια συγκεκριμένη ανομοιότητα..... ”

15 Kaufman, *Verdi and his major contemporaries*: 527-543

16 Budden, *The operas of Verdi*, τ. 3: 197

17 *The New Oxford History of Music*, τ. 9:, "Romanticism" (Oxford University Press, 1990): 420

18 Petrobelli, *Music in the Theater*: 48

19 όπ. αν.: 115

20 Noske, *The signifier and the signified*: 264

21 Osborne *Verdi*: 279

22 Hussey, *Verdi*: 185

23 *Οι Μεγάλοι όλων των Εποχών*, τ. 27: 77

*** Η απόδοση όλων των παραπομπών στα ελληνικά ανήκει στη συγγραφέα.**

**** Οι εικόνες προέρχονται από την σειρά, *Οι Μεγάλοι όλων των Εποχών* τ. 27: *Βέρντι*, (Οργανισμός Ευρωπαϊκών Εκδόσεων Ε.Ε., 1966)**