

VOX IMAGO

FRANCIS POULENC
DIALOGUES DES CARMÉLITES

RICCARDO MUTI
TEATRO ALLA SCALA



www.musicom.it

DIALOGUES DES CARMÉLITES

DIALOGUES DES CARMÉLITES: GUIDA ALL'ASCOLTO
Philip Gossett

Quando, nell'agosto 1953, Francis Poulenc si accinse a comporre i *Dialogues des Carmélites*, volle dedicare il lavoro "alla memoria di mia madre, che mi ha iniziato alla musica, di Debussy, che ha suscitato in me il desiderio di scriverla, e di Monteverdi, Verdi e Mussorgsky, che mi sono stati qui di modello". Ciò che accomuna questi quattro musicisti è la capacità di rispettare, nelle loro opere, sia il testo che la musica: quel "recitar cantando" della celebre definizione dell'arte monteverdiana. Il loro stile è certamente diverso, come a sua volta diverso è lo stile di Poulenc, ma ciò che caratterizza la loro musica è la consapevolezza che il testo debba essere cantato in maniera comprensibile, mentre la musica deve limitarsi ad interpretare le parole e a garantire la continuità all'azione drammatica. Soprattutto, la musica deve costituire il tessuto emotivo dell'opera, guidando l'ascoltatore attraverso una vasta gamma di stati d'animo, rivelare le passioni e le paure di ciascun personaggio e - nel caso dell'opera di Poulenc - addirittura portare il pubblico accanto alle suore carmelitane di Compiègne che si recano al patibolo, benedette della grazia divina.

Inizialmente, Poulenc aveva concepito l'opera in due atti. Nel primo, avrebbero dovuto svolgersi tutti quei fatti che ebbero luogo prima che la Rivoluzione francese si abbattesse sul convento, mentre il secondo avrebbe dovuto essere dedicato all'annientamento della congregazione e al martirio delle sue suore. Da profondo conoscitore del teatro, tuttavia, Poulenc si rese conto che ciascuno di questi due atti sarebbe stato troppo lungo. Inoltre, in due soli atti non sarebbe stato possibile attribuire la dovuta rilevanza strutturale ai due momenti topici: e cioè, la morte della priora e la scena in cui viene intimato alle suore di lasciare il convento (che si conclude con la celebrazione della vigilia di Natale, quando Blanche involontariamente rompe la statuina del Bambin Gesù). Modificando la sua concezione originaria, più astratta, Poulenc riuscì a far culminare ciascuno dei tre atti in una climax sia psicologica che teatrale.

Ciascun atto si compone di quattro quadri principali e di una serie di interludi, alcuni drammatici (eseguiti di norma al calo del sipario) altri squisitamente musicali. Sebbene questi ultimi fossero stati aggiunti per gli allestimenti parigini del 1957, Poulenc volle inserirli a pieno titolo nella partitura definitiva. E se, sulla carta, questi interludi musicali possono apparire semplici, addirittura superflui, in realtà essi sono meravigliosamente concepiti con superbi tocchi orchestrali (come l'assolo di corno inglese fra le ultime due scene del primo atto), e il loro impatto emotivo ha una profonda valenza nell'economia dell'opera.

Atto primo

Sin dalla prima scena, lo spettatore viene proiettato nel mondo della Parigi del 1789, su cui incombe la minaccia della violenza rivoluzionaria. Le famiglie aristocratiche, come quella del Marchese de la Force (con i suoi due figli, il cavaliere e Blanche), prevedono tempi bui. Obiettivo di Poulenc, in questa scena, è quello di definire l'ambientazione dell'intera opera, presentandone e tratteggiandone i personaggi, ed infine rendere convincente la scelta di Blanche di entrare nell'ordine delle carmelitane. Sono tanti gli elementi di questa scena che sono propri dell'intera opera. Il testo di Bernanos viene declamato con un'attenzione straordinaria alle sfumature di significato, nel rispetto di quella memorabile frase di Poulenc che "le parole devono essere comprensibili a tutti i costi". L'orchestra in più occasioni sembra quasi scomparire, così che ogni parola può scolpirsi con chiarezza. Nei momenti di maggior tensione, invece, i cantanti intonano le frasi con grande liricità, come ad esempio nella climax della scena, quando Blanche annuncia al padre la propria volontà di farsi suora. E tuttavia, anche in questi momenti Poulenc non consente al testo di "essere sopraffatto [...] dalla valanga sonora dell'orchestra", come aveva detto lo stesso compositore in un'altra delle sue memorabili frasi. Secondo la migliore tradizione francese, le parole di Bernanos hanno una valenza psicologica ed insieme filosofica, e Poulenc, la quintessenza del compositore francese, rifiuta di sacrificare un elemento a favore dell'altro.

Definire il ruolo dell'orchestra nei *Dialogues des Carmélites* non è cosa semplice. Alcuni studiosi hanno cercato di identificare una elaborata serie di motivi, di ascendenza wagneriana nella concezione, se non anche nella realizzazione, ma non sono certo che questa sia una prospettiva utile nell'analisi della partitura. Se alcuni temi tendono effettivamente ad identificare un determinato personaggio, è pur vero

che Poulenc ne trasforma continuamente la fisionomia, rielaborandone gli intervalli, cambiandone il tempo, modificandone l'orchestrazione, finché il loro 'significato' non è più intrinsecamente palese. Si prenda ad esempio il primo tema dell'opera, un *Allegro giocoso* che si ascolta mentre il sipario si alza sul marchese de la Force assopito in poltrona. Dovremmo forse associare questa melodia al suo personaggio? A quell'*ancien régime* che rappresenta? O ancora, all'autorità in tutte le sue manifestazioni? Al successivo riapparire del tema, il marchese discute con suo figlio su come ogni generazione deve seguire i propri istinti, ma ora gli intervalli nella melodia sono diversi, sebbene l'accompagnamento sia simile. La melodia diviene meno riconoscibile, mentre alcune sue cellule punteggiano il racconto del marchese, di quella notte di quindici anni prima quando, nell'assalto della folla, Blanche venne alla luce e la marchesa morì di parto; ma sembra ricomporsi, pur con intervalli ancora diversi, più lenta e pacata, quando il marchese indica la sua testa, ormai invecchiata, e lamenta la propria tendenza ad agitarsi troppo. Il resto della scena sarà invece costruito, per lo più, su temi associati a Blanche e alle sue paure, ma alla fine riaffiorerà il tema iniziale in una delle sue forme più morbide, "infinitamente calmo", mentre il marchese culla l'amatissima figlia. E questa è la forma nella quale la melodia ritornerà nei momenti finali dell'opera, dopo che le suore, e con loro Blanche, avranno incontrato la morte.

L'orchestra, quietamente, sommessamente, asseconda queste stupefacenti trasformazioni, che poi costituiscono parte integrante di ciò che si ascolta nella partitura di Poulenc: ma assegnare loro un'etichetta identificativa, rendendo in tal modo il loro messaggio ancora più esplicito, è un'impresa scoraggiante. In definitiva, queste trasformazioni sono il mezzo attraverso il quale Poulenc stabilisce corrispondenze all'interno del testo di Bernanos: la nostra analisi non potrà mai essere altro che una interpretazione approssimativa di ciò che è già un'interpretazione, ovvero la musica del compositore.

Ogni scena dell'opera presenta caratteristiche musicali proprie, pur attingendo al linguaggio delle precedenti scene, e ad una serie di idee musicali già di per sé ricche di significato. Nel secondo quadro, il dialogo fra Blanche, che aspira ad essere ammessa nell'ordine, e la priora, inizia con una frase di ampio respiro che ricorda una danza settecentesca francese, la *Sarabanda*, accompagnata da una figurazione costante di terzine. Su questo tema di fondo, la priora interroga Blanche per comprendere le sue motivazioni, alludendo anche alla sua malattia, e le parla della vita di una suora carmelitana. Non appena il dialogo si fa più serrato, l'accompagnamento sfuma, così da rendere perfettamente comprensibile ogni più lieve sfaccettatura del testo; e tuttavia, in questo modo, i momenti di intensa, fin solenne liricità risaltano con forza ancora maggiore. Blanche definisce la vita monastica "vie héroïque" (vita eroica), ma la priora la interrompe, intonando con maestosità le parole "Nous sommes des maisons de prière" (Noi siamo case di preghiera). E mentre canta sulla natura della preghiera, la musica acquista in intensità e calore. Le battute finali del dialogo ritornano ad uno stile più pacatamente declamatorio, mentre l'orchestra accenna una serie di temi che erano stati già associati a Blanche e alle sue paure. Ma mai il contrasto è più forte di quando Blanche pronuncia il nome che ha deciso di assumere, sorella Blanche "de l'Agonie du Christ" (dell'Agonia di Cristo): un nome che la stessa priora avrebbe voluto scegliere, quando era giovane, ma non ne aveva avuto il coraggio. E quando ella congeda lentamente Blanche, l'orchestra conclude la scena con una citazione della *Sarabanda* iniziale.

Il terzo quadro dei *Dialogues des Carmélites* assolve, nell'economia dell'atto, alla stessa funzione che, in una sinfonia, avrebbe lo 'scherzo'. Vi compare la figura di suor Constance, vivace e allegra, pur se pervasa da una vena di misticismo: sarà lei a profetizzare a Blanche la morte prematura di entrambe, nello stesso giorno. E mentre ricorda con accenni gioiosi il matrimonio del fratello, poche settimane prima del suo ingresso in convento, la musica di Poulenc sembra danzare sulle melodie delle *contredanses* evocate nel suo discorso con tanta brillantezza e passione. La cosa basta a turbare Blanche, che non riesce ad accettare tanta allegria quando sulla comunità incombe l'ombra della morte della priora. La musica assume un tono solenne, quasi declamatorio mentre le due meditano sulla morte, ma l'orchestra ricorda, riprendendo la sua melodia, che l'atteggiamento gioioso di suor Constance di fronte alla vita resta immutato anche davanti alla morte. Si ascolti, in particolare, la sezione dei bassi dell'orchestra durante il loro discorso: sul tema della morte, gli strumenti più bassi eseguono una melodia che colorerà la loro meditazione sull'argomento, e che ritornerà più tardi ad accompagnare le suore al patibolo. Ma tale melodia è particolarmente evidente nella scena in cui Constance parla della prossima morte della priora.

La morte della priora è appunto l'avvenimento con cui si conclude il primo atto, forse la più terribile rappresentazione della morte mai tentata in musica. La scena si apre con un passaggio dell'orchestra simile al suono delle campane, con brevi spunti iterati che ricordano la tecnica stravinskiana, per concludersi con una sola campana, che si staglia su simili sonorità orchestrali, ad annunciare alla congregazione la morte della priora. Fra questi due momenti, la scena indaga i vari stati d'animo della morente: la si ascolta così nella sua conversazione con madre Marie dell'Incarnazione, quest'ultima connotata da un nuovo motivo musicale, freddo e analitico, peraltro assai poco sviluppato nel prosieguo dell'opera. La priora, con parole ambigue, ne esalta, su quello stesso motivo, la "grande fermeté de

jugement” (grande fermezza di giudizio), sottacendo il vuoto emotivo che madre Marie trasmette. Per tutta la prima parte della conversazione, Poulenc accompagna le parole della priora con l’ossessiva ripetizione di una singola tonalità affidata ad una sezione dell’orchestra, attorno alla quale lentamente l’armonia muta. Ma quando Blanche entra per dare il suo addio alla priora, allora la musica diventa radiosa e calda. Mentre la linea melodica assegnata alla priora resta semplice e declamatoria, il tessuto orchestrale, *dolcissimo* e spesso legato, esprime le emozioni che ella prova rivolgendosi all’ultima consorella che ha accolto nel convento, “l’enfant de la vieillesse” (il bambino avuto in età avanzata). Solo dopo che Blanche sarà uscita, la priora entrerà in agonia. Ritornano, nell’orchestra, le note ripetute, assieme ad accordi fortemente dissonanti, e la priora, in un’amara declamazione, a tratti quasi un parlato, rivolge a Dio l’accusa di averla abbandonata. In preda a un lucido delirio, profetizza il triste destino del convento, la profanazione dell’altare, il sangue sparso ovunque, e amaramente conclude: “Dieu nous délaisse! Dieu nous renonce!”. (Dio ci abbandona, Dio ci ripudia). E quando il motivo iniziale della scena ricompare, sembra piuttosto un tremendo “Dies iræ”. Solo l’ingresso di Blanche, che entra “d’un pas de somnambule” (quasi come una sonnambula), instaura temporaneamente un’atmosfera musicale calorosa e pacata, al termine della quale la priora, in un soffio, pronuncia le parole “mort... peur... peur de la mort” (morte... paura... paura della morte) e infine spira. E tuttavia, lo stato emotivo che viene trasmesso alla fine del primo atto è quello di Blanche che - su un pacato sottofondo orchestrale - tenta di affrontare la scena terribile alla quale ha assistito.

Atto secondo

I primi due quadri del secondo atto e l’interludio che li divide costituiscono gli ultimi momenti di normalità, quasi di serenità, nella vita del convento di Compiègne. L’arrivo del cavaliere, fratello di Blanche (preannunciato nell’interludio del quadro successivo), fa irrompere il mondo della Rivoluzione francese, che inizia a incombere sulla comunità monastica. In questi primi quadri, tuttavia, Poulenc istituisce un contrasto fra gli ambiti formali della preghiera e degli obblighi della vita religiosa, e le manifestazioni di un intimo travaglio. L’atto si apre con un passaggio contrappuntistico, affidato principalmente agli archi, le cui incisive figure ritmiche sembrano rievocare lo stile dell’ouverture in stile francese, forma tipica della musica barocca (che richiama la *Sarabanda* del primo atto). A questa si contrappone un passaggio sostenuto per l’intera orchestra, poi sviluppato con l’inserimento di un testo latino cantato da Blanche e Constance in preghiera sul sepolcro della priora. È solo la prima delle molte volte, sia nel secondo che nel terzo atto, in cui Poulenc crea per la preghiera un clima sonoro che ricorda il canto gregoriano e il contrappunto sacro, pur senza esplicite citazioni. A ciò fa seguito una scrittura musicale molto più inquieta, con cellule ritmiche che rimarcano le paure di Blanche, lasciata sola per breve tempo da Constance, che è andata a cercare altre suore con cui alternarsi nella preghiera. Blanche si alza, fissa il corpo immobile della priora e si allontana verso la porta, dove è sorpresa da madre Marie, il cui duro rimprovero per l’ardire della giovane lascia senza parole la povera novizia.

Ma è nel successivo interludio di Blanche e Constance che Poulenc si confronta con una delle idee più audaci di Bernanos: Constance infatti sostiene che l’uomo non muore per se stesso, ma per gli altri e - a volta - addirittura in luogo di qualcun altro. Poulenc rende musicalmente questo dialogo con una figurazione, affidata alla sezione più bassa degli archi, che aveva già descritto l’argomento della morte nel terzo quadro del primo atto. L’orchestra intona uno dei principali temi di Blanche (una impressionante serie di accordi), e ciò mentre Constance avanza l’ipotesi che la morte della priora fra atroci sofferenze permetterà ad un’altra persona un trapasso sereno. Ed è proprio grazie al ricorso a queste soluzioni musicali che Poulenc riesce a personalizzare e a conferire densità drammatica ad idee che altrimenti sarebbero rimaste astratte.

Nel secondo quadro si apprende che la nuova priora non è madre Maria, come ci si sarebbe aspettato, ma Madame Lidoine, una donna di bassa estrazione sociale. Il suo discorso inaugurale si snoda sulla forma del *perpetuum mobile*, uno stile che ricorda un’altra danza settecentesca francese. Ella dice che sono tutte persone semplici, riunite per pregare e che non dovrebbero aspirare al martirio: mentre parla, arricchisce i pensieri con immagini quotidiane e familiari (conigli cotti con timo e maggiorana, servitori che puliscono mobili). Poulenc mantiene relativamente uniforme il tono dell’orchestra per tutta la scena, e le espressioni della nuova priora sono incastonate entro questo accompagnamento. Solo quando ella si rivolge a madre Maria per chiederle di riferire alle altre consorelle le sue riflessioni, l’atmosfera cambia, e madre Maria, con i suoi modi asciutti, raccomanda a tutte le carmelitane che il loro primo dovere è la preghiera. Obbedendo a tale esortazione, le suore intonano una commovente “Ave Maria” con la quale si conclude il quadro (sebbene l’orchestra non possa trattenersi dal riprendere la musica di Madame Lidoine, proprio sul calare del sipario).

Nel successivo interludio, Constance informa la nuova priora e madre Maria dell’arrivo del Cavalier de la Force, che è in procinto di lasciare la Francia e che pertanto desidera parlare con sua sorella Blanche. La

musica è molto diversa, dapprima irruenta e mutevole, finché il riferimento alla famiglia di Blanche non suggerisce la ripresa - sebbene in una forma particolarmente espressiva - del tema che aveva concluso il primo quadro dell'opera (e che si ascolterà nuovamente nel finale). Il dialogo fra Blanche e suo fratello, che si apre con il loro senso di straniamento e si conclude con la conferma del reciproco amore, è uno dei momenti più delicati dell'opera. E tuttavia, Poulenc si dimostra stranamente parsimonioso nella scelta del materiale musicale, dato che gran parte della scena è costruita su una melodia e su una figurazione armonica che erano comparse per la prima volta quando Blanche aveva replicato ai timori di suo padre e di suo fratello: "Je n'y suis peut-être pas [en sûreté], mais je m'y sens, cela suffit pour moi" (Forse qui non lo sono, ma mi sento al sicuro e tanto basta per me). Variando la strumentazione di questa breve frase, attribuendo linee vocali in parte differenti, modificando il tempo e le dinamiche (dall'agitato e *forte* al calmo e *pianissimo*), e aggiungendo altre figure nell'accompagnamento, Poulenc riesce non solo a conferire unità al dialogo, ma ne consente anche lo svolgimento lungo un complesso percorso drammatico. Naturalmente, questa frase non è l'unica idea musicale della scena. Riprese di temi associati alle paure di Blanche, al padre (che il cavaliere descrive ora come un uomo solo, circondato dai soli servitori) e infine alla stessa Blanche sono frequentemente intercalate nel dialogo. In un'ultima breve conversazione con Blanche, madre Maria tenta di ripristinare l'ordine ("s'élever plus haut que lui" - Elevati più in alto del tuo orgoglio, le dice), ma i sentimenti dello spettatore sono tutti rivolti alla tristezza di Blanche che deve separarsi dal fratello.

Ambientata nella sagrestia del convento, nella notte della vigilia di Natale, la scena finale del secondo atto è la più variata dell'opera. Al suo interno, Poulenc rappresenta un'ampia gamma di situazioni drammatiche e musicali. Si incontra dapprima la figura del cappellano del convento che - sollevato dai suoi uffici e bandito dalla Rivoluzione (si è infatti nell'anno 1792) - celebra la sua ultima Messa per le suore, ed introduce il canto dell'"Ave verum corpus". La sua accorata scrittura musicale (con i glissandi dell'arpa) costituisce il metro della loro crescente disperazione. Dal dialogo fra Blanche, il cappellano, Constance, la nuova priora e madre Marie emerge, secondo madre Marie, che il solo futuro per le suore è l'aspirazione al martirio. La nuova priora tuttavia rifiuta questa interpretazione delle sue parole. La conversazione è improvvisamente interrotta dalla campana del convento, e dall'arrivo, fra la folla, di quattro commissari, che informano le suore che l'assemblea legislativa ha intimato a tutti coloro che vivono in conventi e monasteri di abbandonare le loro case, che dovranno essere vendute per il bene comune. Gli impetuosi accordi orchestrali che accompagnano l'entrata dei commissari avevano già caratterizzato la scena in cui la prima priora, prossima alla morte, aveva preteso l'obbedienza di madre Maria. E nell'interazione fra le suore e i commissari, è proprio madre Maria la figura chiave, in quanto il suo sangue freddo le consente di parlare con autorità (essendo la nuova priora fuori scena). E non appena i commissari e la folla che era rimasta fuori lasciano il convento, le suore traggono da un armadio la statuina del "Petit Roi de Gloire" (piccolo Re della Gloria), un Bambin Gesù che era tradizione portare di cella in cella alla vigilia di Natale. Un violento "Ah! ça ira" da fuori scena (parole di un canto rivoluzionario francese) spaventa Blanche, facendole cadere di mano la statuina che si rompe in pezzi. "Il ne nous reste plus que l'Agneau de Dieu" (non ci resta altro che l'Agnello di Dio) - canta Blanche accompagnata da due clarinetti - mentre il sipario cala su un secondo, terribile "Ah! ça ira" che prorompe da fuori scena.

Atto Terzo

La cappella sconosciuta e devastata del convento di Compiègne è il luogo dove è ambientato il primo quadro dell'ultimo atto. Qui, incitate da madre Maria e alla presenza del cappellano, le suore recitano la preghiera con cui si votano al martirio. Nel "Tempo di *Sarabande*" iniziale, Poulenc riunisce melodie orchestrali e ritmi già associati alla comunità: l'ouverture in stile francese, che aveva aperto il secondo atto, il ritmo puntato associato a madre Maria, persino quei drammatici accordi - che simboleggiano i colpi del destino - già ascoltati in svariate occasioni. Ma qui la loro presenza enfatizza il momento supremo in cui le suore prendono la decisione di votarsi al martirio; in seguito costituiranno la conclusione del quadro. Forse perché Poulenc non sembra nutrire molta simpatia per madre Maria, questa scena mantiene un carattere piuttosto formale, eccetto quando suor Constance (che in questo frangente è una sorta di alter ego di Blanche, ancora piuttosto timorosa) confessa che, all'inizio, non era d'accordo a fare quel voto, ma che in un secondo momento aveva cambiato idea. Nel successivo interludio, le suore sono costrette ad abbandonare il convento. Un breve scambio di battute fra la nuova priora e madre Marie sottolinea il loro diverso atteggiamento verso il martirio: madre Marie sembra infatti attenderlo con gioia, mentre la prima nutre ancora la speranza di riuscire a salvare la vita delle sorelle di cui si sente responsabile davanti a Dio. Ancora più marcata è la differenza dei linguaggi musicali assegnati a ciascuna delle due, sedute l'una accanto all'altra.

Nel secondo quadro Poulenc presenta una delle situazioni più altamente drammatiche di tutta l'opera. Dopo che suo padre era stato ghigliottinato, Blanche torna a casa, dove alcuni paesani, diventati i nuovi padroni, la trattano come una serva. Quando madre Marie la invita a ritornare presso la comunità, implicitamente per subire il martirio assieme alle consorelle, le due parlano delle varie paure, e in particolare della "paura della paura" che ha ossessionato Blanche per lungo tempo. Una inquieta e veemente figurazione puntata eseguita dall'orchestra, elemento di novità dell'opera, unifica la scena, sottolineando il disagio di Blanche. E quando ella si accorge che la salsa che sta cucinando sta per bruciarsi, prorompe: "Qu'est-ce qu'on me reproche? Qu'est-ce que j'ai fait de mal?" (Perché mi rimproverano? Che ho fatto di male?), esclama "con grande veemenza", mentre nell'orchestra risuonano i colpi del martello. Quando ella ricorda con tenerezza il padre, l'orchestra (con gli archi con la sordina) riprende il suo tema. Ma i forti accordi orchestrali risuonano nuovamente allorché madre Marie si rivolge a Blanche con l'appellativo di "sorella Blanche dell'Agonia di Cristo", con lo stesso gesto con cui l'anziana priora morente l'aveva affidata alle sue cure spirituali. Nel finale del quadro, comunque, ritorna l'irruente figurazione puntata dell'orchestra, mentre una voce dall'interno richiama Blanche alle sue mansioni.

Se il linguaggio musicale utilizzato per descrivere la nuova priora, all'inizio, si soffermava sulle sue umili origini, nel terzo quadro dell'ultimo atto ella appare profondamente trasformata. Le suore (tranne Blanche e madre Marie) sono state arrestate e imprigionate nella Conciergerie: con pacata bellezza, su di un luminoso accompagnamento orchestrale, la seconda priora assume su di sé la responsabilità del loro voto al martirio. Come in molti altri momenti lirici, di cui l'opera è ricca, Poulenc raggiunge il suo scopo attraverso l'iterazione e la parziale iterazione, costruendo una climax con la massima cura: "J'assume ce voeu, j'en suis désormais responsable, je suis et serai, quoi qu'il arrive, seule juge de son accomplissement" (io accetto quel voto, ne sono ormai responsabile, io sono e sarò, qualunque cosa accada, il solo arbitro del suo compiersi). Quindi l'orchestra, con pedali tonali e accordi tenuti, esprime il suo senso di fatale quiete mentre ricorda alle consorelle che anche Cristo aveva sperimentato la paura della morte nell'orto del Getsemani. Il carceriere entra in scena sui duri colpi del martello, e legge la condanna a morte su un accompagnamento brioso, quasi caricaturale, sotto il quale tuttavia risuona il tema del basso raffigurante la morte. L'espressione finale, comunque, lirica e commovente, è riservata alla seconda priora. In un breve interludio, madre Marie viene informata dal cappellano della prossima morte delle sue consorelle, ed esprime tutta la sua disperazione per il fatto che esse cercheranno invano colei che le aveva incoraggiate a fare quel voto, ma il cappellano la invita a pensare a Dio, e non all'uomo.

Dopo questa lunga preparazione, ha inizio la scena finale dell'opera: al termine di una marcia mirabilmente articolata eseguita dall'orchestra, entrano le suore, circondate dalla folla che si è radunata sotto il palco della ghigliottina. È l'unica volta, nei *Dialogues des Carmélites*, che Poulenc sembra indugiare su uno sviluppo puramente musicale. Il testo è costituito dal solo inno del "Salve regina" intonato dalle suore che si recano al patibolo, cui la folla si unisce con vocalizzi a bocca chiusa (una soluzione che già Verdi aveva sperimentato nella scena della tempesta alla fine del *Rigoletto*). Le parole sono meravigliosamente scandite dalle suore, dapprima con le quindici voci all'unisono. E poiché la ghigliottina progressivamente riduce il loro numero, la melodia dapprima continua all'unisono o all'ottava, ma quando rimangono solo quattro voci, Poulenc le suddivide in un'armonia a quattro parti, poi a tre, poi a due. Alla fine, resta suor Constance da sola, finché anche la sua voce tace. Ma proprio in quel momento, ella è riuscita a scorgere Blanche tra la folla, e si appresta a morire nella certezza che Blanche la seguirà. Blanche si fa avanti, riprende la melodia e continua il canto finché anche lei sarà messa a tacere per sempre dalla lama della ghigliottina. Le parole sono scandite su una melodia dal ritmo regolare, e la prima vittima della ghigliottina, la priora, muore alla fine della prima frase. Dopo, invece, Poulenc - pur mantenendo un ritmo melodico regolare sia per quanto riguarda le voci che l'orchestra - evita che l'azione della ghigliottina avvenga ad intervalli regolari. Ed infatti, l'effetto strano e terribile della scena deriva proprio da questo irregolare, studiatamente casuale cadere della lama della ghigliottina, e della morte che sparge.

Ogni frase dell'inno presenta una diversa orchestrazione. Prima che le suore inizino a cantare, Poulenc inizia l'insieme con un concertato di otto viole (suddivise in quattro gruppi) e fiati, mentre gli strumenti più bassi (i violoncelli, i contrabbassi e i timpani) insistono ossessivamente sul tema del basso della morte. Da una frase all'altra, il compositore varia l'orchestrazione, dapprima più intensa, e poi sempre più pacata, mentre la musica (e particolarmente il tema del basso) modula da una tonalità all'altra. Dopo la morte di Blanche, l'orchestra riprende, *ppp*, il tema che aveva concluso il primo atto, di Blanche cullata fra le braccia del padre: ma ora ella ha trovato la grazia della salvezza nelle braccia di Dio Padre.