

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Bernardo Pasquini

La Tessalonica

Η όπερα, οι άριες του ομώνυμου ρόλου και η κριτική τους
έκδοση

Διπλωματική εργασία
ΙΣΤΟΡΙΚΗ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Όλγα Παπακωνσταντίνου, ΑΕΜ: 1490

Επιβλέπων καθηγητής
Θεόδωρος Κίτσος, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2018

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	4
Κεφάλαιο 1ο	7
Η όπερα στην Ιταλία του 17ου αιώνα	7
Ο Bernardo Pasquini	22
Κεφάλαιο 2 ^ο	26
Η όπερα <i>La Tessalonica</i> (1683)	26
Κεφάλαιο 3 ^ο	42
<i>La Tessalonica</i> : οι άριες του ομώνυμου ρόλου και η κριτική τους έκδοση	42
Μέρος Α: Μουσικό κείμενο	42
Μέρος Β: Κριτικός σχολιασμός	68
Βιβλιογραφία	81

Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας, η όπερα του Ιταλού συνθέτη Bernardo Pasquini, *La Tessalonica*, προέκυψε από το γενικό ενδιαφέρον μου για τις μουσικές εκδόσεις και την εποχή του Μπαρόκ. Προσανατολισμένη σε συνθέτες που είχαν γράψει έργα για φωνή και δεν υπήρχαν σε σύγχρονες εκδόσεις, η *La Tessalonica* ήρθε στην πορεία ως ένα έργο με τεράστιο ενδιαφέρον για τα ελληνικά δεδομένα –και δη της Θεσσαλονίκης. Στην εποχή του μπαρόκ, η αρχαιοελληνική θεματολογία ήταν ευρέως διαδεδομένη στον χώρο της όπερας. Έτσι, εύλογα προκύπτει το ερώτημα: πώς έρχεται στο προσκήνιο στη Ρώμη του 1683 μια πόλη που αναδείχθηκε κατά τα Ρωμαϊκά και Βυζαντινά χρόνια; Από την πρώτη ανάγνωση του έργου, γίνεται κατανοητό πως δεν πρόκειται για μια όπερα που λαμβάνει χώρο στην ομώνυμη πόλη· αντιθέτως, πρόκειται για μια ιστορία, της οποίας ηρωίδα είναι η Θεσσαλονίκη, η οποία στο τέλος θα παντρευτεί τον Κάσσανδρο. Περισσότερα όμως για τον μύθο και το λιμπρέτο, θα εξεταστούν στο 2ο κεφάλαιο της εργασίας.

Η έρευνα της *La Tessalonica* βασίστηκε σε δύο βασικούς άξονες, με τον πρώτο να αφορά στη μελέτη της ιστορίας και των ιστορικών στοιχείων που σχετίζονταν με τη συγκεκριμένη όπερα και τον δεύτερο στη μελέτη και σύγκριση των πρωτογενών πηγών (λιμπρέτο, παρτιτούρες). Έτσι, η εργασία χωρίστηκε σε τρία κεφάλαια: στο πρώτο εξετάζεται η όπερα ως είδος από την αρχή της εμφάνισής της, αλλά και κατά την εξέλιξή της σε όλον τον 17ο αιώνα στην Ιταλία. Μια τέτοια ανάλυση δεν θα μπορούσε να αγνοήσει τις ιδιαίτερες κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις στην ιταλική χερσόνησο· η αρχική της διαίρεση σε επιμέρους κρατίδια γύρω από επιφανείς πόλεις, οι οποίες βρίσκονταν σε συνεχή ανταγωνισμό μεταξύ τους, δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη και την εξέλιξη της όπερας. Γίνεται, λοιπόν, μία περιδιάβαση στα πιο σημαντικά κέντρα

όπερας στην Ιταλία, με το ενδιαφέρον να επικεντρώνεται στη Ρώμη, όπου και γράφτηκε η *La Tesselonica* το 1683.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται κατεξοχήν με τη *La Tesselonica*, η οποία έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Palazzo Colonna της Ρώμης κατά τη διάρκεια των καρναβαλικών εκδηλώσεων του 1683. Εδώ εξετάζονται εκτενώς τα ιστορικά στοιχεία που σχετίζονται με την όπερα, όπως επίσης και το ιστορικό υπόβαθρο στο οποίο στηρίζεται η πλοκή. Επίσης, γίνεται λεπτομερής αναφορά στις πηγές, στον τρόπο μελέτης τους και στις συμβάσεις που ακολουθήθηκαν για την κριτική έκδοση. Ως προς το λιμπρέτο, μελετήθηκαν τρεις διαφορετικές εκδόσεις (1683, 1684, 1686), οι οποίες παρουσιάζουν μεταξύ τους διαφοροποιήσεις ως προς το κείμενο και τη ροή του έργου. Σε ό,τι αφορά τη μουσική, ως βασική πηγή χρησιμοποιήθηκε η χειρόγραφη έκδοση στην οποία σώζεται ολόκληρη η μουσική του έργου, η οποία βρίσκεται στο Σύλλογο Φίλων της Μουσικής (Gesellschaft der Musikfreunde) της Βιέννης. Εκτός όμως από αυτή, μελετήθηκαν και άλλες διάσπαρτες άριες οι οποίες εντοπίζονται σε βιβλιοθήκες της Ευρώπης (Λονδίνο, Μύνστερ, Κοπεγχάγη, Ρώμη, Βατικανό, Βενετία) και της Αμερικής (Ουάσινγκτον).

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αφορά αποκλειστικά στην κριτική έκδοση των αριών που ήδη αναφέρθηκαν και είναι το τελικό αποτέλεσμα της έρευνας που προηγήθηκε. Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου παρατίθενται οι δεκαπέντε άριες σε μορφή παρτιτούρας, ενώ το μέρος που ακολουθεί είναι το κριτικό υπόμνημα, στο οποίο αναφέρονται λεπτομερώς όλες οι διαφορές που εντοπίστηκαν ανάμεσα στο μουσικό και το ποιητικό κείμενο, καθώς και όλα τα στοιχεία των χειρογράφων.

Η προετοιμασία μιας κριτικής έκδοσης δεν σημαίνει την απλή μεταγραφή από ένα χειρόγραφο σε σύγχρονη σημειογραφία. Η κριτική έκδοση σημαίνει την αναζήτηση πηγών και τεκμηρίων, που η μελέτη τους και η σύγκρισή τους οδηγούν αναπόφευκτα στη λήψη αποφάσεων, τις

οποίες καλείται να πάρει ο εκάστοτε εκδότης, κάθε φορά που έρχεται αντιμέτωπος με κάποιο πρόβλημα που πρέπει να επιλύσει. Έτσι, το τελικό αποτέλεσμα που στην προκειμένη περίπτωση είναι οι παρτιτούρες, αποτελεί το απόσταγμα της έρευνας και των αποφάσεων που έχουν προηγηθεί της έκδοσης.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Θεόδωρο Κίτσο, επίκουρο καθηγητή, ο οποίος με ενθάρρυνε και με καθοδήγησε επιστημονικά στην εργασία αυτή. Επίσης, η εργασία αυτή χρωστά ευχαριστίες στην ομάδα της κριτικής έκδοσης στην οποία εργάστηκα ως βοηθός επιμελητή από τον Ιούλιο του 2014 μέχρι και τον Οκτώβριο του 2015 για την έκδοση ολόκληρου του έργου¹ (Θεόδωρος Κίτσος- γενική επιμέλεια, Κατερίνα Πετσατώδη- επιμέλεια και μετάφραση λιμπρέτου, Γεώργιος- Ιούλιος Παπαδόπουλος- βοηθός επιμελητή). Αυτή η συνεργασία αποτέλεσε την έμπνευση και τη βοήθεια για τη συνέχεια της έρευνας πάνω στη *La Tessalonica* και στη συγγραφή αυτής της εργασίας.

¹ Η κριτική έκδοση της όπερας *La Tessalonica* χρηματοδοτήθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Δράση Α, κωδικός προγράμματος: 91458) και παραδόθηκε τον Οκτώβριο του 2015.

Κεφάλαιο 1ο

Η όπερα στην Ιταλία του 17ου αιώνα

Στην ιστορία της τέχνης, η εποχή που ακολουθεί την περίοδο της Αναγέννησης ονομάζεται μπαρόκ. Είναι η περίοδος που καλύπτει τον 17ο αιώνα και εκτείνεται μέχρι το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Ο όρος προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *barocco*, η οποία σημαίνει «ακατέργαστο μαργαριτάρι». Ως ύφος το μπαρόκ, σε όλες τις εκφράσεις του, από την αρχιτεκτονική μέχρι και τη μουσική χαρακτηρίζεται από την ογκώδη και επιβλητική μορφή, την αφθονία των διακοσμητικών στοιχείων και την έντονη εκφραστικότητα.²

Η εμφάνιση της όπερας αποτέλεσε την πιο σημαντική καινοτομία στην ιστορία της μουσικής για την Ευρώπη και ειδικότερα για την Ιταλία του 17ου αιώνα. Με τον όρο «όπερα» εννοείται ένα είδος, το οποίο συνδυάζει τη μουσική και τη δραματική τέχνη. Η λέξη όπερα προέρχεται από τον πληθυντικό της λατινικής λέξης *opus*, που σημαίνει έργο. Έτσι, ο όρος που προκύπτει και συγκεκριμένα το γεγονός ότι ο τύπος τίθεται σε πληθυντικό, δηλώνει τη σύζευξη πολλών διαφορετικών τεχνών μεταξύ τους σε ένα σώμα: στην όπερα συνυπάρχουν η μουσική, το θέατρο, η ποίηση, η ζωγραφική και ο χορός, με σκοπό να δημιουργήσουν ένα ενιαίο έργο. Πρωτογενές συστατικό της όπερας είναι το λιμπρέτο, το ποιητικό κείμενο στο οποίο στηρίζεται ο κάθε συνθέτης για τη δημιουργία του έργου του. Στη συνέχεια, οι τραγουδιστές, μέσα από τους χαρακτήρες που

² Για περισσότερες πληροφορίες για την ιστορία του μπαρόκ, βλ., μεταξύ άλλων, στο Germain Bazin, *Baroque and Rococo Art*, μτφρ. από τα γαλλικά Jonathan Griffin, Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 1964· για τη μουσική του μπαρόκ, στο John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580- 1750*, Νέα Υόρκη, W.W. Norton, 2005· επίσης, για μια πολύ ενδιαφέρουσα εισαγωγή στην μπαρόκ αρχιτεκτονική, στο Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, Μιλάνο, Electra Architecture, 2003.

υποδύονται, αναλαμβάνουν τον ρόλο να αναδείξουν το κείμενο και τη μουσική. Τραγουδάνε τα πάθη των ηρώων, τις αδυναμίες, τους έρωτες και ό,τι άλλο η ποίηση τους υποδεικνύει.

Η όπερα, ως προϊόν σύζευξης διαφορετικών μορφών τέχνης, απαιτεί και έναν μεγάλο αριθμό συντελεστών, κάτι που την καθιστά ιδιαίτερα δαπανηρή. Το πρόβλημα του υψηλού κόστους δεν είναι σημερινό: αντίθετα, ακολουθεί, αλλά και καθορίζει την εξέλιξη του είδους από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του. Από τον 17ο αιώνα μέχρι και σήμερα, οι παραγωγές όπερας στηρίχθηκαν κυρίως σε επιχορηγήσεις: το απαραίτητο κεφάλαιο χορηγείται είτε από φορείς είτε από ιδιώτες που επενδύουν σε μια παραγωγή, οι οποίοι καθορίζουν άμεσα ή έμμεσα στοιχεία της τελευταίας. Για αυτόν το λόγο, κατά τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής της, η όπερα αναπτυσσόταν και άνθιζε μέσα στις αυλές των βασιλέων: συνεπώς το κοινό στο οποίο απευθυνόταν ήταν η οικονομική, κοινωνική και πολιτική ελίτ του τόπου. Η όπερα της Αυλής είχε ως στόχο της να συνοδεύει και να εξωραΐζει ένα συγκεκριμένο εορταστικό γεγονός, πολιτική ή διπλωματική γιορτή, η οποία προβάλλεται στην αυλή και τον κόσμο ως κάτι το εξαιρετικό, αναδεικνύοντας στιγμές από το βασιλικό πρωτόκολλο, ως ένα γεγονός ιδιαίτερης σημασίας.³

Σε σχέση με την ακριβή χρονολόγηση της γένεσης της όπερας, οι απόψεις των μουσικολόγων διχάζονται. Σύμφωνα με τον Lorenzo Bianconi, μπορούν να δοθούν δύο απαντήσεις στο ερώτημα: η πρώτη είναι ότι η όπερα γεννήθηκε στη Φλωρεντία το 1600 και η δεύτερη είναι ότι η όπερα ξεκίνησε το 1637 στη Βενετία, μαζί με την ίδρυση του πρώτου δημοσίου θεάτρου. Ο ίδιος θεωρεί και τις δύο απαντήσεις απολύτως σωστές και τεκμηριωμένες, αφού εξετάζονται και απαντώνται με διαφορετικά κριτήρια.⁴ Παρακάτω θα αναφερθούμε ενδεικτικά σε κάποιες σημαντικές μουσικές και καλλιτεχνικές κινήσεις που συντελέστηκαν κατά τον 17^ο αιώνα στις πόλεις της

³ Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 1987, σ. 163.

⁴ Bianconi, ό.π., σ. 161.

Φλωρεντίας, της Βενετίας και της Μάντουας και που και που καθόρισαν την εξέλιξη του είδους της όπερας: αναλυτικότερα θα αναφερθούμε στην αρχή και την εξέλιξη της οπερατικής παράδοσης που συντελέστηκε στην πόλη της Ρώμης τον 17^ο αιώνα.

Φλωρεντία

Στη Φλωρεντία, η όπερα ξεκίνησε ως αυλικό θέαμα. Το πρώτο ολοκληρωμένο έργο είναι η *Euridice* (*Ευρυδίκη*), βασισμένη στο λιμπρέτο του Ottavio Rinuccini (1562-1621). Υπάρχουν δύο παρτιτούρες, δύο διαφορετικά μουσικά έργα, βασισμένα στο ίδιο λιμπρέτο: και τα δύο χρονολογούνται το 1600 και υπογράφονται από τον Jacopo Peri (1561-1633) και τον Giulio Caccini (1550-1618) αντίστοιχα. Αξίζει βέβαια να αναφέρουμε πως το πρώτο δείγμα του είδους που θα χαρακτηρίζαμε ως όπερα είναι η *Δάφνη*, η οποία γράφτηκε το 1594, σε μουσική του Peri, από την οποία σώζονται μόνο έξι αποσπάσματα. Το ποιητικό κείμενο ήταν μια συνεργασία των Rinuccini και Jacopo Corsi.

Την περίοδο μεταξύ 1572 και 1587 δημιουργήθηκε στη Φλωρεντία ένας κύκλος διανοουμένων, ποιητών και μουσικών, γύρω από τον κόμη Giovanni Maria Bardi di Vernio (1534-1612). Ο κύκλος αυτός ονομάστηκε Φλωρεντινός Όμιλος (*Camerata Fiorentina*) ή Όμιλος Bardi. Ο Bardi, σημαντικός άνθρωπος της διανοήσης και των τεχνών, με την ιδιότητα του συνθέτη και ποιητή και μαζί με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες του κύκλου του, έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία του μουσικού δράματος. Μέλη του Ομίλου υπήρξαν, μεταξύ άλλων, οι Vincenzo Galilei (περ.1520-1591), Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini. Οι Φλωρεντινοί, σε μια προσπάθεια καλλιτεχνικής ανανέωσης, έφεραν στο προσκήνιο το μονωδιακό στυλ, πιστεύοντας πως με αυτόν τον τρόπο θα επαναφέρουν την αρχαία τραγωδία. Κύριος εκφραστής του

υπήρξε ο Caccini, ο οποίος εξέδωσε το 1602 στη Φλωρεντία το βιβλίο του, *Le nuove musiche*. Με αυτό το νέο στυλ προσπάθησαν να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση μουσικής και λόγου, με τη μουσική να υπηρετεί το λόγο και την προσωδία του. Η απαγγελία του λόγου ακολουθώντας τη μετρική του και τους τονισμούς του, μαζί με μία λιτή οργανική συνοδεία, ήταν ένα βασικό χαρακτηριστικό που οι Φλωρεντινοί προσπάθησαν να μιμηθούν από την αρχαία ελληνική τραγωδία.

Βενετία

Από την άλλη πλευρά, στη Βενετία του 1637 ιδρύεται το πρώτο δημόσιο θέατρο, San Cassiano. Πρεμιέρα σε αυτήν τη νέα εποχή θεαμάτων έκανε η όπερα *L'Andromeda* (*Η Ανδρομέδα*), σε μουσική του Francesco Manelli (1595-1667) και λιμπρέτο του Benedetto Ferrari (1597-1681). Με αφορμή την ίδρυση του πρώτου δημόσιου θεάτρου, η όπερα παύει να αποτελεί προϊόν παραγωγείας κάποιου άρχοντα και οι παραστάσεις της δεν περιορίζονται πια από το περιβάλλον της αυλής, ούτε και προορίζονται μόνο για κάποιον πανηγυρικό εορτασμό, γεγονός που απελευθερώνει και την επιλογή θέματος, επιτρέποντας στους δημιουργούς της όπερας να εξερευνήσουν νέους δρόμους. Με αυτόν τον τρόπο η όπερα αρχίζει και αποκτάει τα χαρακτηριστικά που λίγο ή πολύ θυμίζει την όπερα που γνωρίζουμε σήμερα: αποκτάει σταθερότητα, τακτικότητα και συχνότητα παραστάσεων. Με λίγα λόγια, αρχίζει να σταθεροποιείται οικονομικά και καλλιτεχνικά, γεγονός που καθιστά την όπερα κύρια μορφή θεατρικής ψυχαγωγίας στην Ιταλία. Η Βενετία γίνεται το μεγαλύτερο κέντρο της όπερας και πόλος έλξης καλλιτεχνών.

Σχετικά με τη χρονολόγηση των απαρχών της όπερας στη Φλωρεντία του 1600 ή τη Βενετία του 1637, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η απάντηση στο ερώτημα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό τη σκοπιά από την οποία κάποιος εξετάζει το ζήτημα, αλλά και από τον ίδιο τον ορισμό που

επιλέγουμε να δώσουμε στον όρο «όπερα». Με άλλα λόγια, εξαρτάται από το κατά πόσο θεωρεί κανείς ότι η αυτονόμηση από το αυλικό περιβάλλον και η δημιουργία δημοσίων θεάτρων, προσβάσιμων σε ένα ευρύτερο κοινό, αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση, ώστε να διαμορφωθεί το αυτόνομο είδος που γνωρίζουμε σήμερα ως όπερα. Αν δεχθούμε την άποψη αυτή και ορίσουμε το 1637 ως *terminus post quem* για τη διαμόρφωση της όπερας, τότε αυτόματα θεωρούμε ότι τα έργα της προηγούμενης περιόδου και συγκεκριμένα η μουσική παραγωγή της περιόδου της Φλωρεντίας του 1600 αποτελεί προπομπό του είδους. Σε κάθε περίπτωση, όποια χρονολόγηση και να υιοθετηθεί, είναι εμφανές ότι ήδη από το 1600 στη Φλωρεντία ξεκινά να διαμορφώνεται ένα είδος τέχνης πολύ κοντά σε αυτό που ονομάζουμε όπερα. Ωστόσο, το 1637, με τη δημιουργία των δημοσίων θεάτρων η όπερα διαμορφώνεται ως είδος με τα χαρακτηριστικά που τη γνωρίζουμε σήμερα: γίνεται ένα θέαμα λαϊκό, προσβάσιμο σε μεγαλύτερο κοινό και υπάρχει πια ως ξεχωριστό είδος στο θέατρο.

Μάντουα

Ο γάμος της Μαρίας των Μεδίκων με τον Ερρίκο Δ΄ το 1600, αποτέλεσε ένα γεγονός-σταθμό για τη διάδοση της όπερας στην Ιταλία. Ανάμεσα στους παρευρισκόμενους αυτού του γεγονότος ήταν ο Vincenzo Gonzaga (1562-1612), δούκας της Μάντουας. Μέρος της ακολουθίας του ήταν και ο ποιητής Alessandro Striggio (περ. 1573-1630), ο οποίος επτά χρόνια αργότερα συνεργάστηκε με τον αρχιμουσικό της αυλής του Gonzaga, Claudio Monteverdi (1567-1643), για τη δημιουργία της όπερας *Orfeo*, ένα έργο-ορόσημο για την εξέλιξη του μουσικού δράματος.⁵

⁵ Tim Carter, «The Seventeenth Century», στο Roger Parker (επιμ.), *The Oxford History of Opera*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1996, σ. 8

Η όπερα *Orfeo* παρουσιάστηκε το 1607, στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων του καρναβαλιού, στην αυλή του δούκα της Μάντουας, Gonzaga. Η επιτυχία της όπερας ήταν μεγάλη, αν αναλογιστούμε τις παραστάσεις που ακολούθησαν: Φλωρεντία (1607 και 1609), Κρεμόνα (1607), Μιλάνο (1610) και Τορίνο (1610). Σε αυτήν την όπερα, ο Monteverdi συνδύασε το νέο τρόπο μουσικής απαγγελίας (*seconda pratica*)⁶ που προωθούσαν τα μέλη του Φλωρεντινού Ομίλου με την τέχνη της αντίστιξης. Παράλληλα, έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην ορχήστρα, επιλέγοντας έναν μεγάλο –για την εποχή– αριθμό οργάνων. Το Μάιο του 1608 ο Monteverdi συνέθεσε την *Arianna*, τη δεύτερη όπερά του, έργο από το οποίο δεν σώζεται παρά μόνο ένα απόσπασμα: ο θρήνος της Αριάδνης (*Lamento d’Arianna*).⁷ Ο συνθέτης παρέμεινε στην αυλή του Gonzaga μέχρι το 1613, μέχρι δηλαδή τη χρονιά που διορίστηκε ως αρχιμουσικός στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου της Βενετίας, όπου έζησε μέχρι το τέλος της ζωής του. Την ίδια περίοδο, στην αυλή της Μάντουας συνεχίζονται οι παραστάσεις ιντερμεδίων, μπαλέτων και όπερας. Στο πλαίσιο των εορτασμών για τον γάμο της Μαργαρίτας της Σαβοΐας, τον Φεβρουάριο του 1608, παρουσιάστηκε, παρά τη δυσαρέσκεια του Monteverdi,⁸ η όπερα των Φλωρεντινών Marco da Gagliano (1582-1643) και Ottavio Rinuccini, *Dafne*. Πρόκειται για το ίδιο περίπου κείμενο της όπερας *Dafne*, όπως αυτό πρωτοπαρουσιάστηκε στη Φλωρεντία το 1594. Σε αυτήν την εκδοχή της όπερας, ο Rinuccini προσαρμοσε το λιμπρέτο του έργου στην καινούρια μουσική του da Gagliano, προσθέτοντας κάποια νέα στοιχεία.

⁶ Για περισσότερες πληροφορίες για τη *seconda pratica* βλ. στο Hill, ό.π., σ. 44-48.

⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με τη ζωή και το έργο του Claudio Monteverdi, βλ. στο John Whenham και Richard Wistreich (επιμ.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 και στο Mark Ringer, *Opera’s First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, New Jersey, Amadeus Press, 2006.

⁸ Carter ό.π., σ. 9.

Παρά τις παραστάσεις όπερας που παρουσιάστηκαν, η Μάντουα, όπως και η ευρύτερη περιοχή της Βόρειας Ιταλίας, δεν έδειχνε ιδιαίτερη συμπάθεια προς το νέο είδος που αναπτυσσόταν. Αντίθετα, τα ιντερμέδια,⁹ που ξεκίνησαν από την αυλή της Φεράρας προς το τέλος του 15ου αιώνα, παρέμεναν δημοφιλή. Επίσης, οι ψυχαγωγικές συνήθειες των ευγενών προσανατολιζόνταν κυρίως σε δραστηριότητες αθλητικού χαρακτήρα, όπως τα τουρνουά ξιφασκίας ή σε χορούς που διοργάνωναν στα παλάτια τους. Με αυτόν τον τρόπο οι ευγενείς προτιμούσαν να επιδεικνύουν τις στρατιωτικές τους ικανότητες και να επενδύουν σε γεγονότα κοινωνικού περιεχομένου. Μέσα σε αυτά, η όπερα φάνταζε να απειλεί τις συνήθειες της αυλής, οι οποίες στόχευαν στην ενοποίηση της τέχνης με τη ζωή.¹⁰

Ρώμη

Ένα ακόμα κέντρο ανάπτυξης της όπερας τον 17ο αιώνα ήταν η Ρώμη. Η Ρώμη, ως το κέντρο της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, φρόντιζε να χρησιμοποιεί τις τέχνες ως μέσον της προπαγάνδας της. Η θρησκευτική θεματολογία κυριαρχούσε στη μουσική παραγωγή, ενώ τα κοσμικά θέματα αποθαρρύνονταν, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την ανάπτυξη του ορατορίου και των θρησκευτικών θεαμάτων. Ο πάπας, επιδιώκοντας την επικράτησή του ως μονάρχη τόσο σε θρησκευτικό, όσο και σε πολιτικό επίπεδο, έθετε το μουσικό δράμα στην υπηρεσία της ηθικής και της θρησκευτικής πνευματικότητας. Έτσι, το νέο είδος που ανέτελλε στα κρατίδια της Ιταλίας έγινε αποδεκτό στη Ρώμη αρχικά ως ένα επιμορφωτικό θέαμα.

⁹ Ιντερμέδια (ιταλ. *intermezzi*): πρόκειται για έργα κωμικού συνήθως χαρακτήρα, μικρής διάρκειας, τα οποία παρουσιάζονταν ως διαλείμματα ανάμεσα στις πράξεις στο θέατρο ή την όπερα.

¹⁰ Carter, ό.π., σ. 10.

Ένα από τα πρώτα έργα που παρουσιάστηκαν συνδυάζοντας τη μουσική με το δράμα ήταν το *La rappresentazione di Anima e di Corpo* (*Η αναπαράσταση της Ψυχής και του Σώματος*). Πρόκειται για το ορατόριο που συνέθεσε ο Emilio de' Cavalieri (1550-1602) επάνω στο λιμπρέτο του Ottavio Rinuccini, εφαρμόζοντας την αρχή της μονωδίας, που προωθούσαν οι Φλωρεντινοί. Ενώ γράφτηκε μέσα στο πλαίσιο του νέου ύφους της Φλωρεντίας, θυμίζει αρκετά, σε επίπεδο θεματολογίας και θεάματος, τα *sacra rappresentazione*¹¹ από την παράδοση του ορατορίου. Άλλες θρησκευτικές όπερες, έχοντας παιδευτικό ρόλο, παρουσιάζονταν στα σχολεία των Ιησουιτών, με τους σπουδαστές να αναλαμβάνουν τους ρόλους των ερμηνευτών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ποιμενικό δράμα¹² του Agostino Agazzari (1578-1640) *Ευμέλιος* (*Eumelio*, Seminario Romano, 1606), έργο το οποίο αναμείγνυε τον χορό με το τραγούδι, ενώ παρέμενε αυστηρό και χαρακτηριζόταν από θρησκευτική επιβλητικότητα¹³ και το *Davidus Musicus* (Collegio Germanico, 1613) του Ottavio Catalani (περ. 1560-1629).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί πέρασαν αρκετά χρόνια από την πρώτη εμφάνιση της όπερας μέχρι να παρουσιαστεί στη Ρώμη μία όπερα με κοσμικό περιεχόμενο. Το 1614 ο Cesare Marotta (περ. 1580-1630) συνέθεσε την όπερα *Amor pudico* (*Ο Αγνός Έρωτας*) επάνω στο λιμπρέτο του Jacopo Cicognini (1577-1633). Το έργο ανέβηκε με αφορμή το γάμο του αδελφού του καρδινάλιου Alessandro Peretti di Montalto (1571-1623). Ο Montalto, γνωστός πάτρωνας της εποχής,

¹¹ Όρος που χρησιμοποιήθηκε τους 15ο και 16ο αιώνες για μουσικές παραστάσεις θρησκευτικού χαρακτήρα. Τα έργα ήταν γραμμένα στην ιταλική γλώσσα και το είδος αυτό καλλιεργήθηκε κυρίως στη Φλωρεντία. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο Howard E. Smither, «Rappresentazione sacra», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22904> (ημ. πρόσβασης: 15/08/2017).

¹² Ποιμενικό δράμα: πρόκειται για το είδος, το οποίο αναπαριστά τη ζωή στη φύση. Στηρίζεται επάνω σε αντιθέσεις φιλοσοφικού περιεχομένου, που αφορούν κυρίως τα δίπολα «ζωή στην εξοχή» - «ζωή στην πόλη» και τέχνη-φύση. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο Geoffrey Chew, λήμμα «pastoral», *The Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (επιμ.), 4 τόμοι, Λονδίνο, The Macmillan Press Limited, ²1994.

¹³ Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17ο αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*, Αθήνα, Gutenberg, 2011, σ. 111.

ήταν υποστηρικτής του φλωρεντινού ύφους, προτρέποντας τραγουδιστές και συνθέτες να ακολουθούν τις αρχές του. Το έργο του Marotta έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατεύθυνση που πήρε η όπερα στη Ρώμη. Στην παράσταση τραγουδούσε ο Giovanni Puliaschi (τέλος 16^{ου} αι-1622), ένας από τους σπουδαιότερους τραγουδιστές του 17ου αιώνα, η φωνή του οποίου κάλυπτε την έκταση όλων των αντρικών φωνών, από τον τενόρο μέχρι τον μπάσο.¹⁴ Η άρια που ερμήνευσε στον *Amor pudico* «La Gloria di colui che'l tutto muove» («Η δόξα εκείνου που κινεί τα πάντα») θεωρείται μια από τις σπουδαιότερες μονωδίες του 17ου αιώνα: αποτελείται από τέσσερις ανεξάρτητες στροφές, οι οποίες αποδίδονται εναλλάξ με το απαγγελτικό ύφος και το τραγουδιστό-λυρικό ύφος (*stile cantativo*), δημιουργώντας έντονη αντίθεση.

Για τα επόμενα χρόνια, θρησκευτικά και πολιτικά πρόσωπα της Ρώμης συνέβαλαν στο να παρουσιαστούν όπερες με κοσμικά θέματα, κυρίως εμπνευσμένα από τη μυθολογία, τα οποία παρέπεμπαν στα έργα που προτιμούσαν οι αυλές της Βόρειας Ιταλίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ποιμενική κωμωδία *La morte d'Orfeo* (*Ο θάνατος του Ορφέα*, 1619), σε μουσική και λιμπρέτο του Stefano Landi (1590-1655). Ο συνθέτης, αν και χρησιμοποιεί στοιχεία από τη Φλωρεντινή Σχολή που ακολούθησαν και οι συνθέτες της Μάντουας, επιλέγει να διαχειριστεί με διαφορετικό τρόπο τη χορωδία, τα οργανικά σύνολα και τις αντιθετικές κωμικές σκηνές,¹⁵ αντλώντας στοιχεία από τη θρησκευτική μουσική.

Τον Φεβρουάριο του 1626 *La catena d'Adone* (*Η αλυσίδα του Άδωνη*) του Domenico Mazzocchi (1592-1665), σε λιμπρέτο Ottavio Tronsarelli (-1646), παρουσιάστηκε στο παλάτι του

¹⁴ Nigel Fortune και John Walter Hill. «Puliaschi, Giovanni Domenico», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22544>, (ημ.πρόσβασης: 14/08/2017).

¹⁵ Richard A. Carlton, «The “Satanic” in Opera and in Popular Belief», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35/2 (2004), σ. 143.

Μαρκησίου Evardo Conti για επτά παραστάσεις. Το ποιητικό κείμενο βασίστηκε σε επεισόδια του επικού ποιήματος του Giambattista Marino, *L'Adone (Ο Άδωνης)*. Σε αυτήν την όπερα φαίνεται ο διαχωρισμός μεταξύ της μονωδιακής απαγγελίας και τραγουδιών· ο Mazzocchi αποτυπώνει τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων του, μέσω των αρμονικών και χρωματικών αλλαγών μέσα και μεταξύ των ρετσιτατίβι, ενώ χειρίζεται εντέχνως και με ρυθμικό τρόπο τη μετάβαση από την άρια στο ρετσιτατίβο. Αξιοσημείωτη είναι η συμβολή του Francesco de Cupis στα σκηνικά· χρησιμοποίησε μηχανές οι οποίες ήταν άγνωστες μέχρι τότε στη Ρώμη, χαρίζοντας ένα εντυπωσιακό οπτικό αποτέλεσμα, λειτουργώντας όμως εις βάρος της μουσικής στη σκηνή.¹⁶

Η όπερα στη Ρώμη, καθώς αναπτύχθηκε ως ένα αυλικό θέαμα, ήταν ως είδος ιδιαίτερα πολυτελές. Οι αίθουσες στα παλάτια των αριστοκρατών χωρούσαν μερικές εκατοντάδες θεατές, οι οποίοι ήταν κυρίως προστάτες των γραμμάτων και μέλη της Εκκλησίας. Σε κάθε παράσταση η αίθουσα αναπροσαρμοζόταν στην αντίστοιχη παραγωγή που φιλοξενούσε· άλλαζε η σκηνή, τα σκηνικά και οι μηχανές. Οι σκηνές προοπτικής ήταν γνωστές ως *lontananze*. Το βασικό σκηνικό ήταν η πανοραμική άποψη της Ρώμης, ενώ τα συνήθη σκηνικά που διέθεταν ήταν κήποι, δάση, εξοχή, το σκηνικό του Παραδείσου και το στόμα της Κολάσεως.¹⁷

Στο πνεύμα αυτού του έντονου θρησκευτικού κλίματος, η εκλογή ενός νέου πάπα το 1623 θα αποδεικνυόταν καθοριστική για την εξέλιξη της όπερας στη Ρώμη· πρόκειται για τον Maffeo Barberini, ο οποίος με την εκλογή του, μετονομάστηκε σε Ουρβανός Η΄. Ο νέος πάπας, μετά την εκλογή του, διόρισε μέλη της οικογένειάς του σε εξέχουσες θέσεις μέσα στο Βατικανό. Η οικογένεια των Barberini, μια από τις ισχυρότερες οικογένειες της Ρώμης και μαικήνες της τέχνης, είχε

¹⁶ Μάμαλης, ό.π., σ. 119.

¹⁷ Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994, σ. 187.

υπό την εποπτεία της αρκετούς καλλιτέχνες, ενώ επίσης χρηματοδοτούσε και στήριζε πολλές παραγωγές όπερας. Με την υποστήριξη της οικογένειας, η όπερα άνθισε ακόμα περισσότερο· δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι η όπερα ως θέαμα αναπτύχθηκε στη Ρώμη μεταξύ των ετών 1620 έως 1650. Το 1632 χτίστηκε μέσα στο παλάτι των Barberini το θέατρο Quattro Fontane, το οποίο χωρούσε περίπου τρεις χιλιάδες άτομα και το οποίο εγκαινιάστηκε με ένα από τα σημαντικότερα έργα της ρωμαϊκής όπερας: το *Il Sant Alessio* (Άγιος Αλέξιος), του Stefano Landi. Το λιμπρέτο της όπερας έγραψε ο ποιητής Giulio Rospigliosi,¹⁸ ο οποίος ανήκε στον στενό κύκλο των Barberini και έγραψε για τις παραγωγές τους τουλάχιστον έντεκα λιμπρέτι για και αρκετά κείμενα για ιντερμέδια.

Η μουσική σημασία του δράματος των Landi και Rospigliosi οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη θεματολογία του· το μουσικό δράμα *Il Sant Alessio* είναι ένα έργο ηθικού περιεχομένου, το οποίο για πρώτη φορά στην ιστορία της όπερας πραγματεύεται ένα ψυχογραφικό θέμα. Ο πνευματικός βίος και οι δοκιμασίες της ανθρώπινης πλευράς ενός αγίου αποτελούν τον βασικό πυλώνα του έργου, με τον μύθο του πρωταγωνιστή Αγίου Αλεξίου να τοποθετείται γύρω στον 5ο αιώνα. Ωστόσο, εκτός από τον κεντρικό ήρωα, οι υπόλοιποι χαρακτήρες του δράματος, φαίνεται να είναι εμπνευσμένοι από την καθημερινή ζωή της Ρώμης του 17ου αιώνα. Το έργο επαναλήφθηκε στις γιορτές του καρναβαλιού, το 1633 και 1634, με αρκετά διαφορετική μορφή. Χρησιμοποιήθηκαν εντυπωσιακά σκηνικά, τα οποία λειτουργούσαν με μηχανές, πάρα πολλά κοστούμια και οι εναλλαγές των σκηνικών παρεμβάλλονταν από ιντερμέδια.¹⁹

¹⁸ Margaret Murata, «Rospigliosi, Giulio, Pope Clement IX», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23868> (ημ.πρόσβασης: 05/09/2017).

¹⁹ Μάμαλης, ό.π., σ. 121.

Στο ίδιο πνεύμα των πολλών και εντυπωσιακών σκηνικών κινήθηκε και το ποιμενικό δράμα του Michelangelo Rossi (1601-1656), *Erminia sul Giordano* (*Ερμίνια στον Ιορδάνη*), το οποίο παρουσιάστηκε στο Quattro Fontane των Barberini το 1633. Τα σκηνικά ήταν δημιουργία του διάσημου αρχιτέκτονα και σκηνογράφου Francesco Guitti (1605-1645),²⁰ ο οποίος είχε εφεύρει σκηνικές μηχανές και δημιουργούσε πανομοιότυπα τοπία με αυτά της ιταλικής φύσης. Η μουσική συμπεριλάμβανε χορωδιακά μέρη, γραμμένα με τέτοιον τρόπο από τον Rossi, ώστε να λειτουργούν ως ηχητικά εφέ· η ομάδα των κυνηγών-χορωδών είχε έντονο το στοιχείο της ηχούς, ενώ οι στρατιώτες-χορωδοί τραγουδούσαν επάνω στις λέξεις «All'armi» («Στα όπλα»), σε ένα ηχομητικό μοτίβο που θύμιζε τρομπέτα.

Παρά την ανάπτυξη της όπερας στη Ρώμη, ωστόσο, παρατηρούμε πως η θεματολογία παρέμενε, κυρίως, θρησκευτική. Η επιρροή της εκκλησίας και το παπικό καθεστώς οδήγησαν στην άνθηση του ορατορίου και άλλων παρόμοιων θρησκευτικών θεαμάτων. Τα κοσμικά θέματα παρουσιάζονταν κυρίως με τη μορφή των ποιμενικών δραμάτων όπως στην περίπτωση της *Erminia sul Giordano* και της *Galatea* (*Γαλάτεια*) του Loreto Vittori (περ. 1600-1670).²¹

Από τις πρώιμες ρωμαϊκές όπερες απουσιάζουν οι κωμικές σκηνές. Η ανάγκη του κοινού για την κωμωδία καλυπτόταν αρχικά από την *commedia dell'arte*,²² είδος το οποίο συνδυάστηκε μουσικά με τις μαδριγαλιστικές κωμωδίες των Orazio Vecchi (βαφτ.1550-1605) και Adriano

²⁰ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο Angela Pampolini, «Guitti, Francesco», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003421> (ημ.πρόσβασης: 05/09/2017).

²¹ Donald Jay Grout, *A Short History of Opera*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1961, σ.73-76.

²² *Commedia dell'arte*: πρόκειται για το είδος της λαϊκής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, το οποίο έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές ως θέαμα μεταξύ του 16ου αι 18ου αιώνα. Ξεκίνησε από την Ιταλία, όμως σύντομα έγινε γνωστό και εκτός των συνόρων της. Οι ρόλοι της ήταν στερεότυποι και χωρίζονταν σε τρεις κατηγορίες: τους *zanni* (οι πονηροί υπηρέτες), τους *vecchi* (οι αφέντες της αστικής οικογένειας) και τους *innamorati* ή *amorosi* (οι ερωτευμένοι). Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο Werner Müller, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte*, μτφρ. Δέσποινα Μαυρομυστάκου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996.

Banchieri (1568-1634). Κάποια δείγματα έργων με κωμικές σκηνές ήταν το *La morte d'Orfeo* (*Ο θάνατος του Ορφέα*), του Stefano Landi και η *Diana Schernita* (*Η εξαπατημένη Άρτεμις*, 1629), του Giacinto Cornacchioli. Αυτός, όμως, που εισήγαγε την κωμωδία στην όπερα ήταν ο Giulio Rospigliosi (1600-1669), ο λιμπρετίστας του *San Alessio*, που στο λιμπρέτο του εντοπίζονται κάποια κωμικά ψήγματα στους χαρακτήρες. Το έργο του *L'Egisto* ή *Chi soffre spera* (*Αίγισθος ή Ο υπομένωνας ελπίζει*, Παλάτι Barberini, 1639) σε μουσική του Virgilio Mazzocchi (βαφτ. 1597-1646), αποτελεί, ίσως, το σπουδαιότερο δείγμα κωμικής όπερας, καθώς συνιστά την πρώτη αυθεντική απόπειρα μουσικής κωμωδίας.²³

Το τελευταίο σημαντικό δείγμα δραματικής όπερας στη Ρώμη για το πρώτο μισό του 17ου αιώνα είναι το *Il palazzo incantato* (*Το μαγεμένο παλάτι*) του Luigi Rossi (περ. 1597-1653), η οποία γράφτηκε το 1642. Ήταν η τελευταία όπερα που ακούστηκε στη Ρώμη στο παλάτι των Barberini υπό την ηγεμονία τους. Το 1644 ο Ουρβανός Η΄ πεθαίνει και εκλέγεται ένας νέος πάπας, ο Ιννοκέντιος Ι΄. Οι Barberini, υποστηρικτές της όπερας για δεκαετίες, εξορίστηκαν στο Παρίσι, λόγω της κατάχρησης των εκκλησιαστικών κονδυλίων στην όπερα. Έτσι, στην εξορία τους, πήραν μαζί τους την οπερατική παράδοση που έχτισαν στη Ρώμη του 17^{ου} αιώνα, αποφασισμένοι να την μεταδώσουν εκεί που πήγαιναν. Μαζί με τους Barberini μετοικεί και ο Rossi, ο οποίος συνέθεσε και παρουσίασε την όπερά του *Orfeo* (1649), η οποία θεωρείται η πρώτη ρωμαϊκή όπερα που παρουσιάστηκε ενώπιον του Καρδινάλιου Mazarin²⁴ και η αφετηρία της ρωμαϊκής όπερας στο Παρίσι.

²³ Μάμαλης, ό.π., σ. 127.

²⁴ Jules Mazarin (1602-1661): γαλλο-ιταλός καρδινάλιος, διπλωμάτης και πολιτικός, ο οποίος υπηρέτησε ως πρωθυπουργός της Γαλλίας από το 1642 μέχρι τον θάνατό του.

Με την επιστροφή των Barberini στη Ρώμη και με την ευκαιρία του γάμου του Maffeo Barberini με την ανιψιά του πάπα Ιννοκέντιου Ι' Olimpia Giustiniani παρουσιάστηκε στο παλάτι των Barberini (θέατρο Quattro Fontane) η μουσική κωμωδία *Dal mare il bene* (*Εκ του κακού το καλόν*, 1653) σε μουσική του Antonio Maria Abbatini (1595-1677, πρώτη και τρίτη πράξη) και του Marco Marazzoli (1602-1662, δεύτερη πράξη), σε λιμπρέτο του Rospigliosi. Χαρακτηριστικό αυτής της όπερας είναι τα κωμικά χορωδιακά σύνολα με γρήγορο, παρλάντο ύφος.²⁵ Ο Rospigliosi, έχοντας ζήσει για κάποιον καιρό στη Μαδρίτη, επηρεάστηκε από το ισπανικό θέατρο και εισήγαγε νέα στοιχεία στην όπερα, αναμειγνύοντας το κωμικό με το τραγικό ύφος. Κυρίως οι κωμικές όπερες της Ρώμης, θα λέγαμε ότι σε σχέση με την υπόλοιπη οπερατική παραγωγή των υπόλοιπων ιταλικών πόλεων νεωτερίζουν, καθώς εισάγουν το λειτουργικό ιδίωμα, γνωστό και ως *seco recitativo*.²⁶ Επίσης, καθώς η δράση γίνεται όλο και πιο σύνθετη και ποικιλόμορφη, οι κωμικοί υπηρέτες αναλαμβάνουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο και αρχίζουν να γίνονται σταθεροί χαρακτήρες που υπάρχουν σε κάθε έργο.²⁷ Μία από τις τελευταίες όπερες που παρουσιάστηκαν στο θέατρο των Barberini ήταν η θρησκευτική όπερα του Marazzoli, *La vita humana, ovvero Il trionfo della pieta* (*Η ανθρώπινη ζωή ή Ο θρίαμβος του ελέους*, 1656), η οποία ήταν αφιερωμένη στη βασίλισσα Χριστίνα της Σουηδίας. Λίγο μετά, όμως, υπό την κυριαρχία του πάπα Αλεξάνδρου Ζ', το θέατρο έκλεισε λόγω της επιδημίας της πανώλης που εξαπλωνόταν στη γειτονική Νάπολη.

Εντωμεταξύ, η βασίλισσα Χριστίνα μαζί με τη Maria Mancini, νύφη του καρδινάλιου Mazarin, έχοντας επηρεαστεί από την άνοδο της όπερας στη Βενετία και από τον τρόπο

²⁵ Μουσική οδηγία, κατά την οποία ο ερμηνευτής τραγουδάει ένα μέρος με ομιλητικό ύφος.

²⁶ Το *seco recitativo* αναπτύχθηκε στην όπερα του 17ου αιώνα και αναφέρεται στη μουσική αφήγηση σε ελεύθερο ρυθμό, με συνοδεία συγχορδίων από κάποιο όργανο του basso continuo. Έρχεται σε αντίθεση με το *recitativo accompagnato* («με συνοδεία»), το οποίο είναι πιο μελωδικό και συνοδεύεται από την ορχήστρα.

²⁷ Μάμαλης, ό.π., σ. 130.

λειτουργίας της, να δημιουργήσει μια νέα γενιά ιμπρεσάριων. Έτσι, μαζί με τον Rospigliosi, ο οποίος το 1667 είχε εκλεγεί πάπας (Κλήμης Θ΄), ενθάρρυνε τη δημιουργία του πρώτου δημοσίου θεάτρου στη Ρώμη το 1671. Το νέο θέατρο οικοδομήθηκε από τον κόμη Giacomo d'Alibert (1626-1713), ονομάστηκε Tordinona και εγκαινιάστηκε με την όπερα του Francesco Cavalli (1602-1676) *Scipione africano* (Σκιπίων ο Αφρικανός), σε λιμπρέτο του Nicolo Minato (περ. 1620/25-1698). Το θέατρο είχε πολύ μεγάλη απήχηση στο κοινό της Ρώμης και φιλοξένησε πλήθος παραστάσεων. Το 1676, όμως, με την άνοδο του Ιννοκέντιου ΙΑ΄ στον παπικό θρόνο, το Tordinona, όπως και τα υπόλοιπα θέατρα της Ρώμης, κλείνει. Ο νέος πάπας, ιδιαίτερα αυστηρός και συντηρητικός, εκδίδει παπικό διάταγμα, κλείνει όλα τα θέατρα και απαγορεύει όποιο θέαμα και μουσική ευνοεί τη διαφθορά. Η απαγόρευση αυτή ίσχυσε μέχρι το 1689 και έληξε με τον θάνατό του.

Κύριος εκπρόσωπος αυτής της νέας περιόδου της όπερας στη Ρώμη υπήρξε ο Bernardo Pasquini (1637-1710). Η πρώτη του όπερα, *La sincerità con la sincerità, ovvero Il Tirinto* παρουσιάστηκε το 1672. Όμως, παρά την παπική απαγόρευση –και με την υποστήριξη της βασίλισσας Χριστίνας της Σουηδίας–, τα έργα του συνεχίστηκαν να παίζονται σε ιδιωτικούς χώρους. Άλλοι συνθέτες που άνθισαν εκείνη την περίοδο στη Ρώμη υπήρξαν οι Alessandro Stradella (1639-1682), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Alessandro Melani (1639-1703) κ.ά. Το 1690, με τον θάνατο του Ιννοκέντιου ΙΑ΄, το θέατρο Tordinona καταφέρνει να ανοίξει και πάλι. Το εσωτερικό του ανακαινίζεται πλήρως και κατασκευάζεται νέα αίθουσα πετάλου. Κατεδαφίζεται όμως το 1697 με την άνοδο του Ιννοκέντιου ΙΒ΄ στον παπικό θρόνο.²⁸

²⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με το Tordinona, αλλά και για τα θέατρα της Ιταλίας γενικότερα, βλ. στο Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Ρώμη, L. Pasqualucci, 1888.

Ο Bernardo Pasquini

Ο Bernardo Pasquini (Massa Vadienvole²⁹ 1637–Ρώμη 1710) ήταν συνθέτης, τσεμπαλίστας και οργανίστας. Υπήρξε ένας από τους πλέον διακεκριμένους δεξιότεχνες/ερμηνευτές της εποχής του και ο πιο σημαντικός συνθέτης μουσικής για πληκτροφόρα μεταξύ των εποχών που μεσουρανούσαν ο Girolamo Frescobaldi (1583-1643) και ο Domenico Scarlatti (1685-1757). Για τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία. Είναι γνωστό όμως πως ο Pasquini εγκαταστάθηκε στη Ρώμη στην ηλικία των δώδεκα ετών, όπου και έμεινε μέχρι το τέλος της ζωής του.³⁰ Αναλογιζόμενοι τη μετέπειτα μουσική πορεία του, ο συνθέτης πιθανόν φοίτησε σε ένα από τα μουσικά εκπαιδευτήρια³¹ της Ρώμης, όπου διδάχθηκε την τέχνη της αντίστιξης και μελέτησε τα έργα του Giovanni Pierluigi da Palestrina (περ.1525-1594) και του Frescobaldi.

Ο Pasquini αποτελούσε μία από τις πλέον επιφανείς προσωπικότητες της μουσικής σκηνής της Ρώμης κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα. Η φήμη του, κυρίως ως οργανίστα και τσεμπαλίστα, είχε ξεπεράσει τα όρια της Ρώμης και είχε εξαπλωθεί σε ολόκληρη την Ιταλία.³² Έτσι, διάσημοι πάτρωνες της εποχής, όπως ο Flavio Chigi (1631-1693), ο Pietro Ottoboni (1667-1740), ο πρίγκιπας Giambattista Borghese (1639-1717) και η βασίλισσα Χριστίνα της Σουηδίας (1626-1689) είχαν για κάποιο διάστημα τον συνθέτη υπό την προστασία τους. Ο Pasquini συμμετείχε σε διάφορες παραστάσεις κοσμικών και θρησκευτικών έργων, είτε ως συνθέτης είτε

²⁹ Παλιά ονομασία της πόλης Massa e Cozzile, που βρίσκεται στην επαρχία της Pistoia.

³⁰ Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή του Pasquini βλ. Arnaldo Bonaventura, *Bernardo Pasquini: Monografia*, Ρώμη, Casa Editrice “Musica”, 1923 και στο Arnaldo Morelli, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 2016.

³¹ Σε αυτά τα μουσικά εκπαιδευτήρια, οι μαθητές εκπαιδεύονταν εντατικά τόσο σε πρακτικό, όσο και σε θεωρητικό επίπεδο. Βλ. Gordon Ferris Crain Jr., «The Operas of Bernardo Pasquini», 2 τόμοι, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1965, τμ. 1, σ. 10-11.

³² Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο Alexander Silbiger, «The Roman Frescobaldi Tradition, c.1640-1670», *Journal of the American Musicological Society*, 33 (1980), σ. 42-87.

ως εκτελεστής, συνεργαζόμενος συχνά με τον συνθέτη και βιολιστή, Archangelo Corelli (1653-1613). Στις 26 Απριλίου 1706, μαζί με τον Alessandro Scarlatti, έγιναν μέλη της Αρκαδικής Ακαδημίας,³³ μέλος της οποίας υπήρξε και ο πάτρωνάς τους, καρδινάλιος Pietro Ottoboni.

Στη σημερινή εποχή, έχουν εκδοθεί πολλά από τα έργα του Pasquini, τα οποία όμως, περιορίζονται στα έργα που έχει γράψει για πληκτροφόρα. Αν και ζούσε σε μια εποχή όπου υπάρχουν μαρτυρίες για τη δράση πάρα πολλών οργανιστών, το συνθετικό του έργο ως οργανίστα –μαζί με αυτό του Frescobaldi– είναι το μοναδικό που σώζεται. Ακόμα όμως και αυτό, χρονολογείται μετά το 1695. Στη Ρώμη του 17^{ου} αιώνα, η πρακτική της καταγραφής δεν ήταν τόσο συνηθισμένη· αντίθετα, άνθιζε η παράδοση του αυτοσχεδιασμού και λίγα πράγματα από αυτά καταγράφονταν. Έτσι, από αυτό το διάστημα, σώζονται αρκετά ανώνυμα χειρόγραφα μέσα σε συλλογές για πληκτροφόρα, μέσα στις οποίες είναι πολύ πιθανόν να υπάρχουν και έργα του Pasquini.³⁴ Τα έργα του για πληκτροφόρα περιλαμβάνουν σουίτες, παραλλαγές, άριες, χορούς και σονάτες και, μάλιστα, θεωρείται ο συνθέτης, ο οποίος καθιέρωσε και διέδωσε τη σουίτα για πληκτροφόρα στην Ιταλία.

Με όλο αυτό πλούσιο συνθετικό έργο, η μουσική κοινότητα σήμερα γνωρίζει τον Pasquini ως σπουδαίο τσεμπαλίστα και οργανίστα, όμως αγνοεί την ιδιότητά του ως συνθέτη όπερας και φωνητικής μουσικής. Ο Bernardo Pasquini έγραψε και έργα για φωνή/-ές, θρησκευτικού και κοσμικού χαρακτήρα: μοτέτα, καντάτες, ορατόρια και όπερες. Μάλιστα, ως συνθέτης όπερας, γνώρισε μεγάλη επιτυχία και ήταν ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες δραματικής μουσικής

³³ *Accademia degli Arcadi*: πρόκειται για μια λογοτεχνική ένωση, η οποία ιδρύθηκε το 1690 στη Ρώμη. Σκοπός της ήταν η μεταρρύθμιση και ο «καθαρισμός» της ιταλικής ποίησης και κυρίως ό,τι αφορά στα λιμπρέτα της όπερας. Βλ. Tim Carter, «Arcadian Academy», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, διαθέσιμο στο <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40443> (Ημ. πρόσβασης 14/06/2017).

³⁴ Silbiger, ό.π., σ. 50

τη δεκαετία του 1670 και από τους βασικότερους εκπροσώπους της ρωμαϊκής όπερας κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα. Μαζί με τον Alessandro Stradella (1639-1682) αναβάθμισαν τη γραφή της όπερας, ενσωματώνοντας νέα χαρακτηριστικά. Κάποια από αυτά ήταν η έντονη διαφοροποίηση μεταξύ άριας και ρετσιτατίβου, η χρήση της άριας στις διάφορες μορφές της (AB, ABA, ABB, στροφική άρια κ.λπ.), χωρίς πολλές μετατροπές σε άλλες τονικότητες.³⁵

Από τις δεκαοχτώ όπερες που γνωρίζουμε πως συνέθεσε, οι δέκα σώζονται ολόκληρες, οι έξι αποσπασματικά, ενώ οι δύο δεν έχουν σωθεί. Η πρώτη του όπερα παρουσιάστηκε στη Ρώμη το 1672, με τίτλο *La sincerità con la sincerità, ovvero Il Tirinto*, ενώ την ίδια, πιθανόν, χρονιά παρουσιάστηκε και η *La Forza d'Amore*. Το επόμενο έτος ακολούθησε η *L'amor per vendetta ovvero L'Alcasta* (1673), η οποία γνώρισε μεγαλύτερη αποδοχή από την πρώτη του. Ακολούθησαν οι *La donna ancora è fedele* (1676), *Trespole tutore* (1677), *Dov'è amore è pietà (Ipermestra)* (1679) και η *L'Idalma ovvero chi la dura la vince* (1680). Οι επόμενες όπερες που έγραψε είναι αφιερωμένες στη Βασίλισσα Χριστίνα: *Il Lisimaco* (1681) και *La Tessalonica* (1683), η όπερα που θα εξετάσουμε εκτενώς. Το 1684 παρουσιάζεται η κωμική του όπερα *La vita e un sogno di notte* και το 1685 το μουσικό δράμα *L'Arianna*. Οι επόμενες όπερες είναι οι *Il Silentio d'Arprocrate* (1685) και *Santa Dimna* (1687). Το 1689, ο Ιννοκέντιος ΙΑ', ο πάπας που απαγόρευε συχνά τα κοσμικά θεάματα, πεθαίνει. Ένα από τα πρώτα έργα που γράφτηκαν μετά από τον θάνατό του ήταν η κωμική όπερα του Pasquini, *La caduta del regno delle Amazzoni* (1690). Ακολούθησαν οι όπερες *Alessio* (1690), *Il Colombo ovvero l'India scoperta* (1690) και η τελευταία του, *Eudossia* (1692).

³⁵ Η Carolyn Gianturo στο «Evidence for a Late Roman School of Opera», *Music and Letters*, 56 (1975), σ. 4-17, ασχολείται με τις όπερες των Pasquini και τον Stradella, συγκρίνει τα έργα τους και συγκεντρώνει τα κανούρια χαρακτηριστικά που εισήγαγαν στο ύφος της όπερας.

Με την παραπάνω συνθετική του δραστηριότητα, βλέπουμε πως ο Pasquini είχε σημαντική δραστηριότητα και στο χώρο της Ρωμαϊκής όπερας και μέχρι το 1680 θεωρούνταν από τους πιο σημαντικούς συνθέτες δραματικής μουσικής. Η φήμη του όμως, από το 1683 άρχισε να υποχωρεί, δίνοντας τη θέση του σε άλλους νεότερους συνθέτες που, σταδικά, εμφανίζονταν. Έτσι, ως συνθέτης, αποσύρθηκε από το χώρο της όπερας το 1692- τη χρονιά που έγραψε και την τελευταία του όπερα.

Κεφάλαιο 2^ο

Η όπερα *La Tesselonica* (1683)

Τα ιστορικά στοιχεία του έργου

Η *La Tesselonica* είναι η ένατη όπερα του Bernardo Pasquini. Έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Palazzo Colonna κατά τη διάρκεια των καρναβαλικών εκδηλώσεων του 1683. Αποτελεί την τρίτη κατά σειρά όπερα που παρουσιάστηκε στο συγκεκριμένο θέατρο και είναι αφιερωμένη στην ισπανίδα πριγκίπισσα Lorenza della Cerda Collona. Την εποχή εκείνη στον παπικό θρόνο βρισκόταν ο πάπας Ιννοκέντιος ΙΑ', ο οποίος απαγόρευε όλα τα θεάματα που θεωρούσε ότι ευνοούν τη διαφθορά, δημιουργώντας δυσκολίες στη μουσική και θεατρική παραγωγή. Όμως, παρά το διάταγμα που ήταν σε ισχύ, η σύνθεση του έργου ανατέθηκε στον Pasquini από τον Lorenzo Colonna, Ανώτατο Αξιωματούχο (*Gran Contestabile*) του ισπανικού θρόνου στη Ρώμη, για τους εορτασμούς του ερχομού της ισπανίδας πριγκίπισσας και νύφης του στην πόλη. Η επιμονή του, μάλιστα, να πάρει άδεια για εκδηλώσεις διασκέδασης της πριγκίπισσας είχε προκαλέσει την αντίδραση και τον θυμό του Ιννοκέντιου, ο οποίος, τελικά, αναγκάστηκε να υποχωρήσει απρόθυμα κάτω από την συγκεκριμένη απειλή του Colonna, πως η άρνησή του για τις εορταστικές εκδηλώσεις θα αποτελούσε προσβολή για την Ισπανία.³⁶

Ο Pasquini, για την όπερα *La Tesselonica*, βασίστηκε σε ένα προϋπάρχον λιμπρέτο του ιταλού ποιητή, λιμπρετίστα και μπρεσάριου Nicolò Minato (περ. 1620/1625-1698), το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί για την ομότιτλη όπερα του Antonio Draghi, που είχε κάνει πρεμιέρα δέκα χρόνια

³⁶ Crain, ό.π.. τομ. 2, σ. 152.

νωρίτερα, το 1673, στη Βιέννη. Η μουσική από την όπερα του Draghi, απ'όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, δεν έχει διασωθεί. Το λιμπρέτο, όμως, της παράστασης του 1673 μας παραδίδεται και παρουσιάζει πολύ μεγάλες διαφορές σε σχέση με αυτό του 1683, καθιστώντας ξεκάθαρο ότι αυτό που χρησιμοποιήθηκε από τον Pasquini είχε υποστεί εκτεταμένη επεξεργασία, από κάποιον ανώνυμο επιμελητή.

Στην προμετωπίδα του λιμπρέτου το έργο χαρακτηρίζεται ως «Dramma per musica», γεγονός που σε συνδυασμό με μια σύννοψη (*argomento*) που ακολουθεί και με επουσιώδεις αναφορές στον Μέγα Αλέξανδρο, διεκδικεί την κατάταξη του έργου στο είδος της ιστορικής, ηρωικής όπερας.

Η ιστορική όπερα εμφανίζεται στην εποχή του μπαρόκ. Σε αυτήν την κατηγορία, η πλοκή ξεδιπλώνεται στο ιστορικό παρελθόν και μερικά από τα γεγονότα είναι παρακινημένα από αληθινά ιστορικά γεγονότα. Βέβαια, η παρουσία της ως είδος μέσα στην όπερα του 17ου αιώνα, συγκριτικά με την υπόλοιπη θεματολογία, ήταν πραγματικά μικρή. Οι συνθέτες έδειχναν προτίμηση κυρίως σε θέματα επηρεασμένα από τη βίβλο, τη μυθολογία, αλλά και τις ιστορίες αγάπης. Ωστόσο, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ένα ξεκάθαρο αυτόνομο είδος, αφού ως προς τη δομή της και τα υφολογικά της χαρακτηριστικά δεν διαφέρει από τις υπόλοιπες όπερες.³⁷

Η *La Tessalonica* ακολουθεί το σύνηθες πρότυπο πλοκής της όπερας του 17ου αιώνα, με παραπλάνηση και μπερδεμένες ταυτότητες, ερωτικές μηχανορραφίες και παρανοήσεις, πάντα με κεντρικό θεματικό άξονα δύο ερωτικά ζευγάρια. Παράλληλα όμως το έργο φέρει και κάποια στοιχεία της κωμικής όπερας, όπως οι εμβόλιμες κωμικές σκηνές ή ο χαρακτηριστικός κωμικός

³⁷ Gašper Troha, Vanesa Matajč, Gregor Pompe (επιμ.), *History and its Literary Genres*, Cambridge Scholars Publishing, 2008, σ. 138-9

χαρακτήρας του υπηρέτη. Πιο συγκεκριμένα, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Crain, στη *La Tesselonica* ο βασιλιάς Κάσσανδρος και η πριγκίπισσα Θεσσαλονίκη συμπεριφέρονται όπως οι χαρακτήρες της κωμικής όπερας,³⁸ ενώ εισάγονται εμβόλιμες κωμικές σκηνές από ένα τρίτο εμπλεκόμενο ερωτικό ζευγάρι, τους υπηρέτες των βασιλικών γόνων. Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να δούμε την επιρροή του Rospiigliosi, ο οποίος, λίγες δεκαετίες νωρίτερα, επηρεασμένος από το ισπανικό θέατρο, ανανέωσε το είδος της όπερας, αναμειγνύοντας το κωμικό με το τραγικό ύφος. Ως εξέλιξη του νεωτερισμού του Rospiigliosi, ο χαρακτήρας του κωμικού υπηρέτη αναλαμβάνει ολοένα και πιο σημαντικό ρόλο στη ρωμαϊκή όπερα, και η δράση γίνεται όλο και πιο σύνθετη και ποικιλόμορφη καθώς το είδος εξελίσσεται.³⁹

Η όπερα του Pasquini γνώρισε αρκετά μεγάλη επιτυχία στην εποχή της. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από το γεγονός ότι ακολούθησαν τουλάχιστον δύο μεταγενέστερες παραγωγές, μία στο Teatro San Bartolomeo της Νάπολης το 1684 και μία στο Teatro del Cocomero το 1686, των οποίων τα λιμπρέτι σώζονται.⁴⁰ Επιπλέον, την υπόθεση αυτή ενισχύει το γεγονός ότι –πέρα από την παρτιτούρα της όπερας– πολλές διάσπαρτες άριες παραδίδονται σε τουλάχιστον δεκαπέντε χειρόγραφες συλλογές, που φυλάσσονται σε διάφορες βιβλιοθήκες.

Το ιστορικό υπόβαθρο της πλοκής

Μετά από την απαραίτητη αφιέρωση που ηγείται του λιμπρέτου, αναφέρεται το ιστορικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο βασίζεται η πλοκή της όπερας. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ο

³⁸ Crain, ό.π., τομ. 2, σ. 152–3.

³⁹ Μάμαλης, ό.π., σ. 130.

⁴⁰ Σύμφωνα με τα αρχεία του Καρδινάλιου Benedetto Pamphilj, η *Tesselonica* προετοιμάστηκε για να παρουσιαστεί στο θέατρο του Καρδινάλιου τον Ιούνιο του 1683, μερικούς δηλαδή μήνες μετά την πρεμιέρα της (βλ. Crain, ό.π., τομ. 1, σ. 42).

συγγραφέας έχει αντλήσει τις πληροφορίες του από το βιβλίο ΙΕ΄ της ιστορίας του Λατίνου ιστορικού του 2ου αιώνα μ.Χ. Μάρκου Ιουνιανού Ιουστίνου.⁴¹ Η ανάγνωση όμως του Μίνατο στο έργο του Ιουστίνου πρέπει να ήταν τουλάχιστον επιφανειακή, καθώς ήδη από τις πρώτες γραμμές είναι εμφανή διάφορα ατοπήματα. Ο Μίνατο σφάλει όταν λέει ότι η Θεσσαλονίκη ήταν κόρη του Αρριδαίου, ενώ ήταν κόρη του Φιλίππου Β΄ και ετεροθαλής αδελφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο Αρριδαίος δεν ήταν άλλος από τον επίσης ετεροθαλή αδελφό του Μεγάλου Αλεξάνδρου που ανακηρύχθηκε βασιλιάς από τον μακεδονικό στρατό ως Φίλιππος Γ΄, έπειτα από τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Επιπλέον, οι αναφορές του Ιουστίνου στη Θεσσαλονίκη δεν γίνονται στο βιβλίο ΙΕ΄, αλλά στο προηγούμενο (ΙΔ΄) και το επόμενο (ΙΣΤ΄).

Η υπόθεση (argomento), η οποία εμφανίζεται απaráλλακτη (εκτός από τις προφανείς τυπογραφικές αλλαγές) σε κάθε έκδοση του λιμπρέτου, έχει ως εξής:

ΥΠΟΘΕΣΗ

Από την Ιστορία του Ιουστίνου, Βιβλίο ΙΕ΄

Η Θεσσαλονίκη ήταν κόρη του Αρριδαίου, που υπήρξε βασιλιάς διάδοχος του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η μητέρα του Αλεξάνδρου, η Ολυμπιάδα, που δεν ανεχόταν να βρίσκεται μακριά από το θρόνο του γιου της, ξεσήκωσε τους Μακεδόνες χρησιμοποιώντας την ένδοξη μνήμη του, στέρησε το βασίλειο και τη ζωή από τον Αρριδαίο και από τη σύζυγό του, Ευρυδίκη, και σφετερίστηκε το θρόνο. Ο Κάσσανδρος, στον οποίο είχε περιέλθει η Καρία κατά το διαμελισμό των κρατών του Αλεξάνδρου, και στον οποίο ο Αρριδαίος είχε αναθέσει την αρχηγία των όπλων, κίνησε τον στρατό του για να εκδικηθεί τον θάνατο του Αρριδαίου. Η Ολυμπιάδα, όταν πληροφορήθηκε την έλευση του Κασσάνδρου και επειδή αμφέβαλλε για την πίστη των Μακεδόνων, κατέφυγε σε ένα κάστρο στην πόλη της Πύδνας, συνοδευόμενη από διάφορες πριγκίπισσες, ανάμεσά τους και η Δηιδάμεια, κόρη του Αιακίδη, βασιλιά των

⁴¹ Crain, ό.π., τομ. 2, σ. 194.

Μολοσσών. Εκεί, έπειτα από στενή πολιορκία του Κασσάνδρου, αναγκάστηκε να παραδοθεί και πλήρωσε [με τη ζωή της] το τίμημα για το θάνατο της Ευρυδίκης και του Αρριδαίου. Στη συνέχεια, ο Κάσσανδρος πήρε για γυναίκα του την επονομαζόμενη Θεσσαλονίκη, κόρη του νεκρού Αρριδαίου.

Σχετικά με το μύθο μας.

Αφήνοντας τον θλιβερό θάνατο της Ολυμπιάδας, προκειμένου να πλάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ευσχήμως θα φτάσουμε στην κατάληξη των γάμων του Κασσάνδρου με τη Θεσσαλονίκη και λαμβάνοντας αφορμή από το ότι η Δηιδάμεια ήταν παρούσα εκείνη την εποχή και σε εκείνη τη συγκυρία, κάνουμε την εξής αληθοφανή υπόθεση:

Ότι η παράδοση της Πύδνας ολοκληρώθηκε με τη συμφωνία των γάμων της Δηιδάμειας με τον Κάσσανδρο και ότι μεσολαβητής στη συμφωνία υπήρξε ο γέροντας Ευνόμιος, θεός της Θεσσαλονίκης, σύμβουλος και έμπιστος του Κασσάνδρου και ότι στη συνέχεια εστάλη ο Ορίστης, γιος του Ευνόμιου, για να φέρει από την Ήπειρο τη Δηιδάμεια για το γάμο της με τον Κάσσανδρο.

Ότι τη Θεσσαλονίκη, μετά το θάνατο του Αρριδαίου και της Ευρυδίκης, των γονιών της, την κρατούσε πάντα κοντά του ο θεός της Ευνόμιος· της απαγόρευε, όμως, να δει τον Κάσσανδρο κι εκείνη, για να διασκεδάσει τη μοναξιά της, είχε κατακτήσει την τέχνη του τραγουδιού, στην οποία ήταν αξεπέραστη.

Ότι, εν τω μεταξύ, όσο περίμενε τον Ορίστη να φέρει την Δηιδάμεια, ο Κάσσανδρος άκουσε τη Θεσσαλονίκη να τραγουδάει, χωρίς να μπορέσει να τη δει και χωρίς ποτέ στο παρελθόν να την έχει δει· η καρδιά του παραδόθηκε στη φωνή της, έτσι που την ερωτεύτηκε παράφορα.

Ότι, από την άλλη, η Θεσσαλονίκη είδε τον Κάσσανδρο και μαγεύτηκε, και κάποια στιγμή παρουσιάστηκε μπροστά του φορώντας τα ρούχα κάποιας άλλης· αλλά ο Κάσσανδρος, χωρίς να γνωρίζει ότι έβλεπε εκείνη που τραγουδούσε, δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον για την ίδια, παρά ήθελε μόνο να καταφέρει να δει εκείνη που τον είχε μαγέψει με το τραγούδι της.

Ενώ έτσι έχουν τα πράγματα, ενώ ο Κάσσανδρος μόνο αυτό επιδιώκει και εξαιτίας αυτού του νέου έρωτα δεν του είναι πια ευχάριστος ο γάμος με τη Δηιδάμεια, αρχίζει το δράμα που φέρει τον τίτλο:

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Πέρα από τη Θεσσαλονίκη, τον Κάσσανδρο και τη Δηιδάμεια, όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και τα ονόματά τους είναι φανταστικά (Ευνόμιος– θείος της Θεσσαλονίκης και σύμβουλος του Κάσσανδρου, Ορίστης–γιος του Ευνόμιου, Εσίτη– ακόλουθος της Θεσσαλονίκης, Λήμο– ακόλουθος του Κάσσανδρου, Κλεάνθη, ένας ακόλουθος, ένας αξιωματικός).

Περίληψη

[Πρώτη πράξη]

Βρισκόμαστε στην Πύδνα, στο παλάτι του βασιλιά Ευνόμιου. Η ανιψιά του, η πριγκίπισσα Θεσσαλονίκη, βρίσκεται στην κάμαρά της και τραγουδάει, συνοδεύοντας το τραγούδι της με ένα λαούτο. Βλέπει τον Κάσσανδρο να περπατάει στον κήπο και τον ερωτεύεται. Το ίδιο και εκείνος, χωρίς όμως να τη δει: ακούγοντας μονάχα τη φωνή της. Όμως, ο Κάσσανδρος είναι λογοδοσμένος στη Δηιδάμεια, γεγονός που η Θεσσαλονίκη γνωρίζει· ωστόσο, θέλει να διαλύσει τον αρραβώνα του και να αναζητήσει τη φωνή που τόσο τον μάγεψε. Έτσι, στέλνει τον Ορίστη, γιο του Ευνόμιου, να μηνύσει στη Δηιδάμεια, η οποία βρίσκεται στον δρόμο για την Πύδνα, ότι δεν μπορεί να την συναντήσει. Ο Ορίστης, όμως, βλέποντας τη Δηιδάμεια την ερωτεύεται. Της αναγγέλλει αυτά που ο Κάσσανδρος του πρόσταξε και εκείνη οργίζεται.

[Δεύτερη πράξη]

Καθώς ο Κάσσανδρος αναζητά τη Θεσσαλονίκη, εκείνη εμφανίζεται μπροστά του, αποκρύπτοντάς του την αληθινή της ταυτότητα. Λίγο αργότερα, η Δηιδάμεια, διψώντας για εκδίκηση, παρουσιάζεται στον βασιλιά Ευνόμιο και τη Θεσσαλονίκη, ζητώντας τους να μείνει στο παλάτι, προσποιούμενη κάποια ακόλουθο της Θεσσαλονίκης. Η τελευταία, στο άκουσμα αυτού του αιτήματος, αντιπροτείνει στη Δηιδάμεια να παρουσιαστεί ως Θεσσαλονίκη, καθώς ο

Κάσσανδρος δεν γνωρίζει καμία από τις δύο· εκείνη δέχεται. Έτσι, μόλις η Δηιδάμεια παρουσιάζεται και συστήνεται ως Θεσσαλονίκη στον Κάσσανδρο, εκείνος της εξομολογείται τον έρωτά του και της προτείνει να παντρευτούν. Ο Ορίστης εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και λέει στον Κάσσανδρο ότι θέλει να παντρευτεί τη Δηιδάμεια· ο τελευταίος οργίζεται και διατάζει τη σύλληψη του Ορίστη.

[Τρίτη Πράξη]

Ο Κάσσανδρος συζητά με τον Ευνόμιο και του λέει πως θα αποφυλακίσει τον γιο του, Ορίστη, και ότι θα επιτρέψει τον γάμο του με τη Δηιδάμεια, με την προϋπόθεση, όμως, να παντρευτεί ο ίδιος τη Θεσσαλονίκη. Έτσι, ο Ορίστης επιστρέφει στο παλάτι και ετοιμάζει το γάμο του. Παράλληλα, η Δηιδάμεια συνεχίζει το σχέδιο εκδίκησής της και ενώ βρίσκεται μαζί με τον Κάσσανδρο, ξαφνικά, ακούγεται να τραγουδά η Θεσσαλονίκη μέσα από το δωμάτιό της. Έτσι, λοιπόν, η Δηιδάμεια αποφασίζει να αποκαλύψει στον Κάσσανδρο το σχέδιο απάτης της. Ακολουθεί μια μικρή αψιμαχία μεταξύ των προσώπων του παλατιού αλλά στο τέλος έρχεται το ευτυχισμένο τέλος: ο Κάσσανδρος ανταλλάσσει με τη Θεσσαλονίκη όρκους αγάπης.

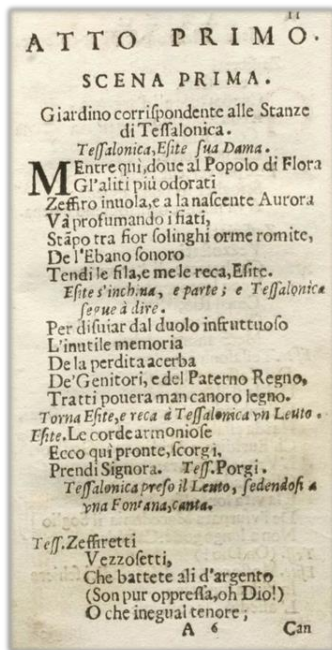
Οι πηγές

Λιμπρέτο

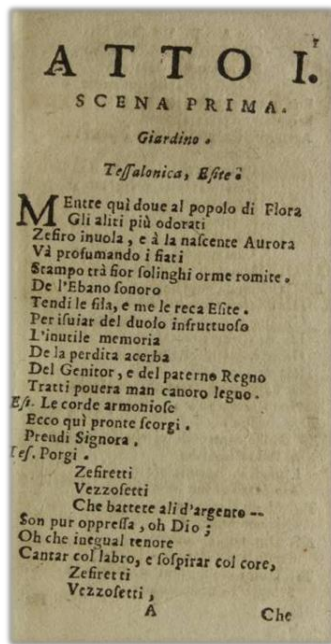
Το λιμπρέτο του *Minato* μάς παραδίδεται σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές. Η πρώτη έκδοση του λιμπρέτου χρονολογείται στο 1673 και χρησιμοποιήθηκε από τον Antonio Draghi στην ομότιτλη όπερά του· η *La Tessalonica* του Draghi πρωτοπαρουσιάστηκε στο αυτοκρατορικό παλάτι του Hofburg στη Βιέννη προς τιμήν της αρχιδούκισσας Μαρίας Άννας. Το λιμπρέτο του 1673 παρουσιάζει μεγάλες διαφορές σε σχέση με αυτό που χρησιμοποίησε ο Pasquini. Η εκδοχή

στην οποία στηρίζεται ο Draghi περιλαμβάνει πολύ λιγότερες άριες, ενώ, σε επίπεδο πλοκής, υπάρχουν χαρακτήρες όπως «η Ευδαιμονία» (la Felicità), «η Δολιότητα» (l'Inganno) και «η Αλήθεια» (la Verità). Αντίθετα, στη νέα, αναθεωρημένη έκδοση του λιμπρέτου, που χρονολογείται το 1683 και λειτουργεί ως βάση για την όπερα του Pasquini, οι χαρακτήρες αυτοί έχουν απαλειφθεί. Παράλληλα, στην ίδια έκδοση (1683), γίνεται αναφορά στην εισαγωγή εμβόλιμων σκηνών οι οποίες, ωστόσο, δεν απαντούν πουθενά μέσα στο κείμενο· ίσως, πρόκειται για μέρη του κειμένου που θα πρέπει να αποδοθούν σε άλλον συγγραφέα. Το κείμενο αυτών των κωμικών σκηνών απαντάται στην έκδοση του 1684, όπως και στην έκδοση του 1686, από την οποία, όμως, απουσιάζει η τελευταία κωμική σκηνή (τρίτη πράξη, έβδομη σκηνή).

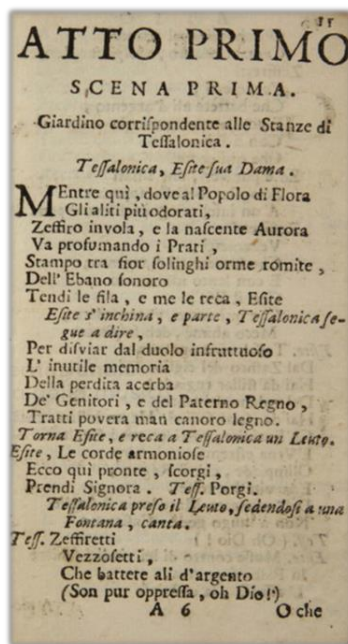
Εστιάζοντας στα τρία λιμπρέτι που αφορούν στην *La Tesselonica* του Pasquini, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις ως προς το κείμενο και τη ροή του έργου. Εκτός από την ύπαρξη των κωμικών σκηνών που αναφέρθηκε παραπάνω, στο λιμπρέτο του 1684 απουσιάζουν οι σκηνικές οδηγίες της πρώτης πράξης **[εικόνα 1]**, ενώ, σε αρκετές περιπτώσεις, λείπουν τμήματα ρετσιτατίβο. Επίσης, παρατηρείται πως σε ορισμένα μέρη, οι άριες που ακολουθούν το ρετσιτατίβο δεν είναι ίδιες σε όλες τις εκδόσεις. Για παράδειγμα, η άρια της Θεσσαλονίκης “Aligero infante” (δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή) εμφανίζεται μόνο στην έκδοση του 1683, ενώ στις εκδόσεις 1684 και 1686 η άρια της Θεσσαλονίκης είναι η “Amor consolami” **[εικόνα 2]**. Τέλος, στα λιμπρέτι του 1684 και 1686, δεν υπάρχει κάποια αναφορά για «Χορό των Σκλάβων» (*Ballo de' Schiavi*) και «Χορό της Σκιάς» (*Ballo d'un Ombra*), όπως συμβαίνει στην περίπτωση του 1683, στο τέλος της πρώτης και της δεύτερης πράξης του έργου.



(α)



(β)

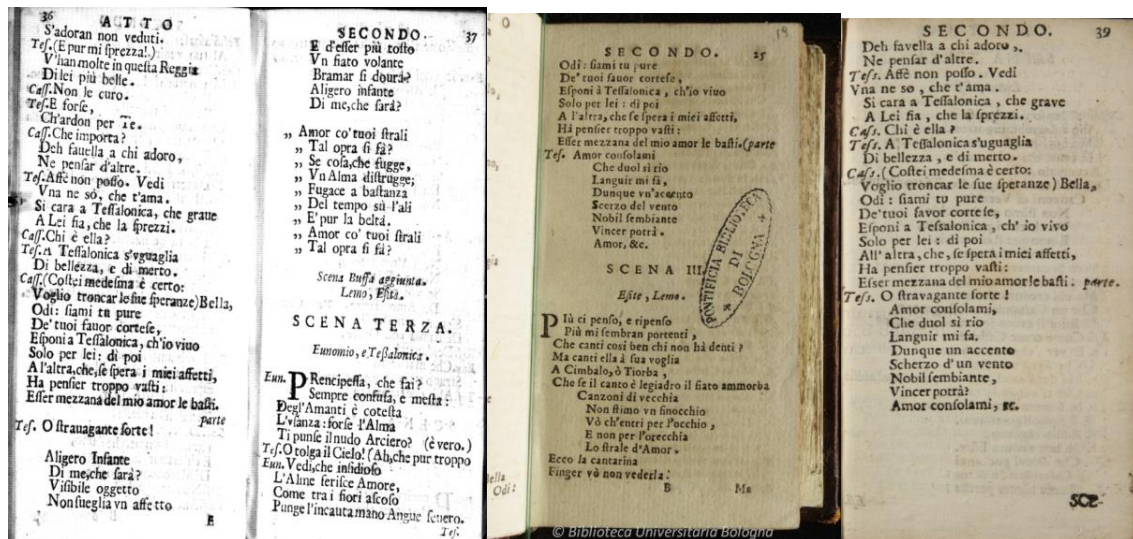


(γ)

Εικόνα 1: Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή

(α) έκδοση 1683, I-MOe, 70.E.9 (9), σ. 11 (β) έκδοση 1684: I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1, σ. 1

(γ) έκδοση 1686, I-Bc, Lo.7215, σ. 11



(α)

(β)

(γ)

Εικόνα 3: Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή

οι διαφορετικές άριες που εντοπίζονται στα τρία λιμπρέτι

(α) έκδοση 1683, I-MOe, 70.E.9 (9), σ. 36-37 **(β)** έκδοση 1684: I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1, σ. 25

(γ) έκδοση 1686, I-Bc, Lo.7215, σ. 39

Η μουσική

Η μουσική του έργου σώζεται ολόκληρη μόνο σε μία χειρόγραφη έκδοση, η οποία βρίσκεται στο Σύλλογο Φίλων της Μουσικής της Βιέννης. Δεν γνωρίζουμε για ποια παράσταση ετοιμάστηκε η συγκεκριμένη παρτιτούρα, καθώς κανένα από τα λιμπρέτι που μελετήθηκαν δεν ανταποκρίνεται πλήρως στο ποιητικό κείμενο της παρτιτούρας. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, σε αρκετές περιπτώσεις μέρη από το ρετσιτατίβο παραλείπονται ή προστίθενται, για να εξυπηρετήσουν τη ροή του έργου στην εκάστοτε παράσταση. Στην παρτιτούρα περιλαμβάνονται τρεις εμβόλιμες άριες (η μία μάλιστα δύο φορές), των οποίων το κείμενο δεν είναι απαραίτητο να σχετίζεται με την πλοκή του έργου, καθώς και ένα μικρό ρετσιτατίβο που χρησιμοποιείται για την ομαλή ένταξη στην όπερα μίας εκ των αριών αυτών. Οι άριες αυτές βρίσκονται μόνο στην έντυπη έκδοση του λιμπρέτου του 1686 και εκ πρώτης όψεως οδηγούν σε κάποια σύνδεση με αυτό, όμως, ως εμβόλιμες άριες, θα μπορούσαν να έχουν χρησιμοποιηθεί και σε προηγούμενες παραστάσεις. Επίσης, στην παρτιτούρα της Βιέννης περιλαμβάνονται όλες οι κωμικές σκηνές, ακόμα και αυτή που απουσιάζει από την εκδοχή του 1686, όμως εντοπίζεται σε αυτή του 1684. Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις, στο λιμπρέτο του 1686 έχουμε σε άριες δεύτερες στροφές, οι οποίες δεν υπάρχουν ούτε στα υπόλοιπα λιμπρέτι, ούτε στην παρτιτούρα της Βιέννης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα η δεύτερη στροφή που προστίθεται στην άρια του Ευνόμιου (πρώτη πράξη, δέκατη σκηνή) και η δεύτερη στροφή στην άρια της Εσίτης στην πρώτη κωμική σκηνή (πρώτη πράξη, ενδέκατη σκηνή).

Εκτός από το ολοκληρωμένο έργο που βρίσκεται στη Βιέννη και χρησιμοποιήθηκε ως βασική πηγή, υπάρχουν και άλλες διάσπαρτες άριες που εντοπίζονται σε βιβλιοθήκες της Ευρώπης και της Αμερικής [πίνακας 1].

D-MÜs, SANT Hs 3948	14 άριες για soprano και 2 basso και b.c.
Dk-Kk, Ms. C-I-c-510	1 άρια για soprano και b.c.
F-Pn, RES VMF MS-24	1 άρια για soprano και 1 για alto και b.c.
GB-Lbl Add MS 31502	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1270	3 άριες για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1273	2 άριες για soprano και b.c.
GB-Lbl, R.M.24.i.11	5 άριες για soprano και b.c.
I-Nc, Arie 556	1 άρια για soprano και b.c.
I-Nc, 33.4.36(B)	4 άριες για soprano και 2 για alto και b.c.
I-Rc, Comm. Ms.2474	4 άριες για soprano και b.c.
I-Rsc, A-Ms-249	8 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII)	7 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4149 (sec XVII)	1 άρια για soprano και b.c.
I-Vnm, Cod.It.IV467	5 άριες για soprano και b.c.
US-Su, ML96.P38 T4	11 άριες για soprano και b.c.

Πίνακας 1: Σωζόμενες άριες σε χειρόγραφες συλλογές

Για τη συγκεκριμένη εργασία, που επικεντρώνεται μόνο στις άριες της Θεσσαλονίκης, χρησιμοποιήθηκαν μόνο τα χειρόγραφα που αφορούν αποκλειστικά στο ρόλο της. Έτσι, στις 15 άριες αντιστοιχούν τα χειρόγραφα του **Πίνακα 2:**

D-MÜs, SANT Hs 3948	7 άριες για soprano και b.c.
Dk-Kk, Ms. C-I-c-510	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl Add MS 31502	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1270	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1273	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl, R.M.24.i.11	3 άριες για soprano και b.c.
I-Nc, Arie 556	1 άρια για soprano και b.c.
I-Nc, 33.4.36(B)	3 άριες για soprano και b.c.
I-Rc, Comm. Ms.2474	3 άριες για soprano και b.c.
I-Rsc, A-Ms-249	4 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII)	3 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4149 (sec XVII)	1 άρια για soprano και b.c.
I-Vnm, Cod.It.IV467	2 άριες για soprano και b.c.
US-Su, ML96.P38 T4	7 άριες για soprano και b.c.

Πίνακας 2: Τα χειρόγραφα του ρόλου της Θεσσαλονίκης

Έτσι, για τις 15 άριες που ετοιμάστηκε η παρούσα κριτική έκδοση, εκτός της βασικής πηγής, μελετήθηκαν συνολικά 36 χειρόγραφα. Το χειρόγραφο της Βενετίας (I-Vnm, Cod.It.IV467), προς το παρόν δεν έχουν μελετηθεί, ενώ στην έκδοση, δεν συμπεριλαμβάνεται το χειρόγραφο της Κοπεγχάγης (Dk-Kk, Ms. C-I-c-510), γιατί, αν και δεν υπάρχουν περαιτέρω πληροφορίες για τη χρονολογία της συλλογής στα αρχεία της βιβλιοθήκης (Royal Danish Library), είναι βέβαιο πως πρόκειται για ένα πολύ μεταγενέστερο αντίγραφο, το οποίο παρουσιάζει αρκετά λάθη [εικόνα 3].



(α)



(β)

Εικόνα 3: Η άρια “Sò ben, s'io peno”

(α) Το χειρόγραφο της Κοπεγχάγης (Dk-Kk, Ms. C-I-c-510) (β) Το χειρόγραφο του Μύνστερ (D-MŪs, SANT Hs 3948, αρ.11)

Όλες οι διάσπαρτες άριες είναι για φωνή και μπάσο κοντίνουο και στις άριες που στη βασική πηγή υπάρχει κάποιο *ritornello*, αυτό, συνήθως, παραλείπεται. Επίσης, συχνά παρατηρείται να παραλείπεται η δεύτερη στροφή ή σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, να εμφανίζεται κάποια δεύτερη, η οποία δεν εμφανίζεται πουθενά αλλού. Εκτός από τις παραπάνω διαφοροποιήσεις που αναφέρθηκαν οι άριες των χειρόγραφων συλλογών δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερες αποκλίσεις από τη βασική πηγή. Φυσικά, υπάρχουν λάθη τα οποία, προφανώς, έγιναν εκ παραδρομής κατά την αντιγραφή, αλλά και αυτά σε κάποιες περιπτώσεις διορθώνονται επάνω στην παρτιτούρα. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το γεγονός ότι μέσα από τις χειρόγραφες συλλογές ανακτάται η άρια που εντοπίζεται μόνο στο λιμπρέτο του 1683, αλλά έχει αντικατασταθεί στις μεταγενέστερες του εκδόσεις (1684, 1686) και την παρτιτούρα: η άρια της Θεσσαλονίκης “Aligero Infante” (δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή), που έχει αντικατασταθεί από την άρια “Amor consolami”, μας παραδίδεται σε χειρόγραφο της British Library (GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 10 [φφ. 1r–2v]), μόνο η πρώτη στροφή.

Επιλογή των βασικών πηγών

Για την προετοιμασία της έκδοσης χρησιμοποιήθηκαν ως βασικές πηγές το λιμπρέτο του 1683 για το ποιητικό κείμενο και η παρτιτούρα του Συλλόγου Φίλων της Μουσικής της Βιέννης, ως η μοναδική ολοκληρωμένη μουσική πηγή. Το συγκεκριμένο λιμπρέτο επιλέχθηκε, επειδή διακρίνεται από μια λογιότερη χρήση της ιταλικής γλώσσας, ενώ, ταυτόχρονα, είναι και η πηγή στην οποία περιλαμβάνονται σχετικά εκτεταμένες οδηγίες για τη σκηνική δράση. Στις περιπτώσεις όπου μέρος του ποιητικού κειμένου απουσιάζει από το λιμπρέτο του 1683 (λ.χ., κωμικές σκηνές), αυτό αναπαρήχθη από το λιμπρέτο του 1684, του 1686 και την παρτιτούρα. Με εξαίρεση τα σημεία στα οποία η μουσική ροή δεν το επέτρεπε, η έκδοση ακολούθησε τη ροή και την ορθογραφία του λιμπρέτου. Όλες οι παρεμβάσεις που έχουν γίνει βρίσκονται καταγεγραμμένες στον κριτικό σχολιασμό που βρίσκεται στο τέλος.

Θέματα εκτέλεσης

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τα μουσικά όργανα που επιλέχθηκαν για καμία από τις παραγωγές της όπερας, καθώς η παρτιτούρα δεν φέρει κάποια ένδειξη προσδιορισμού τους. Τον 17^ο αιώνα η ενορχήστρωση δεν ήταν δεδομένη και, πολύ συχνά, τα όργανα που χρησιμοποιούνταν ήταν αυτά τα οποία ήταν διαθέσιμα τη δεδομένη στιγμή. Οι δύο υψηλότερες φωνές οργάνων είναι γραμμένες στο κλειδί G2, η μία μεσαία στο κλειδί C2 και η χαμηλότερη στο κλειδί F4. Μπορούμε να θεωρήσουμε με βεβαιότητα ότι ανταποκρίνονται στην οικογένεια των εγχόρδων και, από εκεί και πέρα, μπορούμε να βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα για το ποια όργανα μπορούν να χρησιμοποιηθούν από το λιμπρέτο. Για την ομάδα του basso continuo

επιβεβλημένη είναι η χρήση του τσεμπάλου και του λαούτου, καθώς οι πρωταγωνιστές καλούνται να τραγουδήσουν υπό τη συνοδεία τους. Επιπλέον, στις σκηνές που λαμβάνουν χώρα στην αίθουσα με τα μουσικά όργανα στα διαμερίσματα της Θεσσαλονίκης, γίνεται αναφορά στη θεόρβη και σε διάφορα πνευστά, καθιστώντας πιθανή τη χρήση περισσότερων από ένα λαουτοειδών, καθώς και πνευστών οργάνων, όπως τα φλάουτα με ράμφος.

Συμβάσεις

Ως βασική αρχή υπήρξε η πιστότερη αποτύπωση των πρωτογενών πηγών με βάση τη σύγχρονη σημειογραφία και πρακτική και οι οποιεσδήποτε προθήκες διατηρήθηκαν στο ελάχιστο δυνατό επίπεδο και βρίσκονται μέσα σε αγκύλες. Ξεκινώντας από τα κλειδιά, έχουν γίνει οι εξής τροποποιήσεις, ώστε να διευκολυνθεί ο σύγχρονος αναγνώστης: ο ρόλος της Θεσσαλονίκης που ήταν γραμμένος σε κλειδί C1 έχει αποτυπωθεί σε κλειδί G2. Επίσης, το C2 της μεσαίας φωνής των εγχόρδων έχει αλλάξει σε C3 προκειμένου να αντιστοιχεί σε αυτό της βιόλας.

Στα έργα του 17ου αιώνα, η χρήση των σημείων αλλοίωσης ήταν διαφορετική σε σχέση με αυτή που έχουμε σήμερα. Ένα σημείο αλλοίωσης μπορεί να προορίζεται για πολύ περισσότερους (ίδιους ονομαστικά) φθόγγους από αυτούς που υπάρχουν μέσα σε ένα μέτρο. Συνήθως είναι εμφανές μέσα από τα συμφραζόμενα το πόσο διαρκεί ένα σημείο αλλοίωσης και, για τέτοιου είδους περιπτώσεις, δεν γίνεται αναφορά στον κριτικό σχολιασμό. Αντιθέτως, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις φθόγγων που παρουσιάζουν κάποιο πρόβλημα έχουν γίνει οι απαραίτητες διορθώσεις και αναφέρονται στο κριτικό υπόμνημα. Σημεία αλλοίωσης που υπάρχουν στο πρωτότυπο και είναι περιττά δεν έχουν συμπεριληφθεί στην έκδοση, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων που σκοπό έχουν να προστατεύσουν τον αναγνώστη από λανθασμένη ανάγνωση. Σε αυτήν την

περίπτωση βρίσκονται μέσα σε παρενθέσεις. Για φθόγγους οι οποίοι μπορούν να έχουν διπλή ανάγνωση (π.χ. C ή C#) το πιθανό σημείο αλλοίωσης έχει τοποθετηθεί με μικρότερο μέγεθος πάνω από τον φθόγγο.

Σε ό,τι αφορά τον οπλισμό, έχει διατηρηθεί ο πρωτότυπος. Το ίδιο συμβαίνει και με τα μέτρα. Στην περίπτωση που απουσιάζουν οι διαστολές τους, αυτές αποτυπώνονται με διακεκομμένες γραμμές. Η ομαδοποίηση των φθόγγων γίνεται με βάση τα πρότυπα της εποχής. Για τα φωνητικά μέρη διαχωρισμένοι φθόγγοι φέρουν διαφορετικές συλλαβές ενώ ομαδοποιημένοι φθόγγοι υποδηλώνουν μέλισμα πάνω στην ίδια συλλαβή. Για τα μελίσματα χρησιμοποιούνται στο χειρόγραφο και συζεύξεις, οι οποίες διατηρούνται στην έκδοση. Συζεύξεις που έχουν προστεθεί καταγράφονται ως διακεκομμένες. Για τα οργανικά μέρη οι φθόγγοι ομαδοποιούνται με εξαίρεση τις περιπτώσεις που έχουμε αλλαγή ρυθμικού σχήματος εκτός αν αυτό έχει πολύ μικρές αξίες.

Τέλος, σχετικά με την ορθογραφία, την χρήση κεφαλαίων και τα σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου, ακολουθούνται τα πρότυπα του λιμπρέτου του 1683, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως η εσφαλμένη χρήση κάποιου σημείου στίξης ή η παράλειψη κάποιου τόνου (π.χ. *crudeltà* αντί *crudelta*). Αυτές οι διορθώσεις δεν αναφέρονται. Αντιθέτως, αναφέρονται οι όποιες αλλαγές έχουν γίνει στις περιπτώσεις όπου τελικά φωνήεντα δημιουργούν επιπλέον συλλαβές και κατ' επέκταση απαιτούν και επιπλέον φθόγγους (π.χ. *cor* αντί *co-re*), καθώς και διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στο λιμπρέτο του 1683 και την παρτιτούρα και αφορούν την εκφορά του κειμένου (π.χ. *ma il* αντί *ma' l*).

Κεφάλαιο 3^ο

La Tessalonica: οι άριες του ομώνυμου ρόλου και η κριτική τους έκδοση

Μέρος Α: Μουσικό κείμενο

1. Zeffiretti vezzoseti

Tessalonica

Continuo

Zef - fi - ret - ti vez - zo -

set - ti, che bat - te - te a - li d'ar - gen - to — (Son pur op - pres - sa, oh —

Di - o!) O che i - ne - gual te - no - re: can - tar col la - bro, e so - spi - rar — col co - re.

Zef - fi - ret - ti vez - zo -

set - ti, che bat - te - te a - li d'ar - gen - to, — e — con len - to

mor - mo - ni - o con — il — Ri - o, che — qui cor - re.

Ed e pur ver, che i fia - ti scio - glier io pos - sa ap - pe - na: a un' in - fe - li - ce o - gni sol - lie - vo e

25

pe - na. Zef-fi-ret-ti vez - zo - set-ti, che bat-te - te a - li d'ar-gen - to;

6 # 6# #

29

e con len - to mor - mo - ni - o con il Ri - o che qui

32

cor - re, v'ac - cor - da - te, me - co_ahi-me, deh so - spi - ra - - -

6 6#

35

- - - - te, deh so - spi - ra - te.

6 # 4/2 #

2. S'ho da penar cosi

Violino I

Violino II

Viola

Tessalonica

Continuo

1. S'ho da pe - nar
2. S'è m'è ne - mi -

5

co - - - - - si, s'ho da pe - nar co - si,
co.a - - - - - mor, s'è m'è ne - mi - co.a - mor,

8

por - ta - te - mi a gl'A - bis - si, por - ta - te - mi gl'A - bis - si voi Fu - rie per pie -
deh to - gli - mi la Vi - ta, deh to - gli - mi la Vi - ta per con - so - lar - mi o

11

ta: con - ten - to mi fa - ra, se con e - ter - ne Ec - clis - si
 ciel che quan - to più cru - del sa - rà vie più gra - di - ta

6 6 6

14

m'in - vo - la - re - te al *p* di, se con e - ter - ne Ec - clis - si m'in - vo - la - re - te al di.
 La mor - te à que - sto cor sa - rà vie più gra - di - ta La mor - te à que - sto cor

6 6 6

17

Por - ta - te - mi a gl'A - bis - si, por - ta - te - mi a gl'A - bis - si, por - ta - te - mi a gl'A - bis - si,
 deh to - gli - mi la Vi - ta, deh to - gli - mi la Vi - ta, deh to - gli - mi la Vi - ta

20

The first system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The third staff has a bass line with some rests and eighth notes.

The second system features a single treble clef staff containing a vocal line. The melody is simple, with a few notes and rests. The lyrics are positioned below the staff.

s'ho da pe - nar co
s'è m'è ne - mi-co a

The third system consists of a single bass clef staff. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes. There are some markings below the staff, including a bracketed '4' and a '3', which likely refer to fingerings or specific musical techniques.

3. So ben sio peno

Violino I
Violino II
Viola
Tessalonica
Continuo

1. So ben, s'io pe-no,
2. Sen - to, che mo-ro,

6 # b 6# h b 6b 5 4

7

so ben, s'io pe-no, ben-che Spe-ran-za_ mi vi - va in se - - -
sen - to, che mo-ro, an - cor che spe - ri;_ il Ben, che a - do - - -

b 6# 4 # #

13

no,
ro.

m'ag-giac-cia il co-re di rio ti-mo-re fred-do ve-le-no,
Son tut - ta gua-i, ne por-to ma - i ci - glio se-re-no,

b

19

m'ag-giac-cia il co-re di rio ti - mo-re fred-do ve - le - no.
 son tut - ta gua-i, ne por-to ma-i - ci-glio se - re - no.

6 4 3 q b q b 6/5 b q b b

25

So ben, s'io pe-no, s'io pe - no, so ben, so ben, s'io pe - no, s'io pe - no.

b 4 q b # q 6 6b 6

31

6 6 4 3 6b 5 4 # b

4. Aligero Infante

Tessalonica

Continuo

1. A - li - ge - ro In - fan - te di me, che sa -
 [2. A - mor co' tuoi stra - li tal o - pra si

4

ra, che, che, di me, che sa - ra?
 fa, si, si, tal o - pra si fa?

4 3 4 3

7

Vi - si - bi - le, og - get - to non sve - glia un af - fet - to e d'es - ser piu to -
 Se co - sa, che fug - ge, un Al - ma di - strug - ge; fu - ga - ce a ba - stan -

10

sto un fia - to vo - lan - te bra - mar si dov - ra, bra - mar si dov -
 za del tem - po su l'a - li e pur la bel - ta, e pur la bel -

12

ra? A - li - ge - ro in - fan - te di me, che sa - ra che,
 ta. A - mor co' - tuoi stra - li tal o - pra si fa, si,

15

che, di me che sa - ra, di me, di me, che sa - ra?
 si, tal o - pra si fa, si fa, tal o - pra si fa?]

4

6. Pensieri consigliatemi

Tessalonica postasi ad un Cembalo così canta.

Tessalonica

1. Pen - sie - ri con - si - glia - te - mi,
[2. Deh schiet - ta - men - te di - te - mi,

Continuo

6 6^b 4 3

4

pen - sie - ri con - si - glia - te - mi, se deg - gio a - ma - re, o
deh schiet - ta - men - te di - te - mi, s'io a - mo, che sa -

6 6/5

7

no, se deg - gio a - ma - re, o no: per quel sen - tier driz - za - te -
ra, s'io a - mo, che sa - ra? lo non lo ne - go, u - di - te -

6 6 6 6

10

mi, o - ve non ca - de - ro; e a - per - to dis - pie - ga - te - mi se a - man - do poi go -
mi, mi pia - ce u - na bel - ta; ma' l ve - ro deh sco - pri - te - mi, tro - ve - ro poi pie -

♭ #

13

dro. Pen - sie - ri con - si - glia - te - mi, se
ta? Deh schiet - ta - men - te di - te - mi s'io

♭ 4 3

16

deg - gio a - ma - re, o no, se deg - gio a - ma - re, o no.
a - mo, che sa - ra, s'io a - mo, che sa - ra?] 1. 2.

1. 2.

7. Così il Ben diventa il Fabro

Tessalonica

Co - si il Ben di - ven - ta il Fa - bro che mi fa - bri - ca il mar - tir: co - si ho
Co - si, las - sa, mi con - vie - ne sa - lir sem - pre per ca - der: ho la

Continuo

b 6#

10

l'on - da fin sul la - bro, e di se - te ho da mo - rir, e di se - te ho da mo - rir,
gio - ia ne le pe - ne, ho l'In - fer - no nel pia - cer, ho l'In - fer - no nel pia - cer,

Continuo

6/5

21

e di se - te ho da mo - rir. Co - si il Ben di - ven - ta il Fa - bro che mi fa - bri - ca il mar -
ho l'In - fer - no nel pia - cer. Co - si, las - sa, mi con - vie - no sa - lir sem - pre per ca -

Continuo

b b

32

tir, che mi fa - bri - ca il mar - tir, che mi fa - bri - ca il mar - tir.
der, sa - lir sem - pre per ca - der, sa - lir sem - pre per ca - der.

Continuo

b b 6b 6b fine

44

V. I

V. II

Va.

Cont.

b 6 6b 6b 6 6b 4 b

da capo al fine

8. Se non fosse la Gelosia

Tessalonica

Continuo

4

Se non fosse la Ge - lo - si - a non sa - reb-be, non sa -
 Si e ac - cre - sciu - ta la pe - na mi - a hor, ch'e fat - to, hor, ch'e

7

reb-be tor-men - to l'a - mar, tor-men - to l'a - mar, non sa - reb-be tor -
 fat - to ge - lo - so il mio cor, ge - lo - so il mio cor, ge - lo - so, ge -

10

men - to, non sa - reb-be tor-men - to l'a - mar. Di Cu-pi-do il fe - rir, il pia-gar, il fe -
 lo - so, hor, ch'e fat - to ge - lo - so il mio cor. Di Cu-pi - do la fiam - ma, e l'ar - dor, la

13

rir, il pia-gar, non sa - reb-be ti - ran - ni - a, se non fos-se la Ge - lo-si - a, la
 fiam - ma, e l'ar - dor dol-ce, e pla - ci - do sa - ri - a, se non fos-se la Ge - lo-si - a, la

16

Ge - lo - si - a, la Ge - lo - si - a, la Ge - lo - si - a, la
 Ge - lo - si - a, la Ge - lo - si - a, la Ge - lo - si - a, la

Ritornello

19

V. I

V. II

Va.

Tess.

Ge - lo - si - a, la Ge - lo - si - a.
Ge - lo - si - a, la Ge - lo - si - a.

Cont.

22

25

9. Se chiedo arene al Mare

Tessalonica

Continuo

1. Se chie-do_a-re - ne_al
2. Se chie-do_in flu - si_al

Ma - re non cre - do, che l'ha - vro;
Cie - lo sol me - sti gl'ot - ter - ro

per me pie - ta non v'e, per me pie - ta non v'e; las - sa, che deg - gio
per me sor - te non v'e per me sor - te non v'e eh che do - vro spe -

fa - re, se il Ciel m'ab - ban - do - no, se il Ciel m'ab - ban - do - no?
ra - re se o - gn'or pe - nan - do sto, se o - gn'or pe - nan - do sto.

Se chie-do_a-re - ne_al Ma - re non cre - do, che l'ha -

vro; no, no, no, no, non cre - do, che l'ha - vro; non cre - do, che l'ha - vro;

fine

Ritornello

19

V. I

V. II

Va.

Cont.

4
2

6
5

♭

#

#

22

♭

#

7

25

7♭
♭

#

6
5

♭

7

6

♭

#

♭

4

#

da capo al fine

10. Miei lumi serenatevi

Tessalonica

1. Miei lu-mi se - re - na-te-vi. Non la-gri-ma-te piu: no, no, no, no, non la-gri-ma-te
 2. Pen-sie-ri tran-quil-la-te-vi a lo spe-rar su, su, su, su, su, su a lo spe-rar su,

Continuo

6
5

3

piu: mar-ti-ri al-lon-ta-na - te-vi, al-lon-ta - na - - -
 su, voi pe-ne di-le-gua-te-vi, di - le - gua - - -

6# #

6

- te-vi, as-sai la do-glia fu, al-lon-ta - na - - -
 - te-vi, spe-ran-za vie-ni tu, di - le - gua - - -

6 5 # #

9

- te-vi, as-sai la do-glia fu. Miei lu-mi se-re - na-te-vi. Non la-gri-ma-te piu: no, no, no,
 - te-vi, spe-ran-za vie-ni tu.

11

no, non la - gri - ma - te piu, non la - gri - ma - te — piu, non la - gri - ma - te — piu.

fine

13 Ritornello

V. I

V. II

Va.

Cont.

16

da capo al fine

11. Vò perdendo

*Canta di dentro Tessalonica,
Cassandro si mostra astratto da quella voce.*

Tessalonica

Continuo

Vò per - den - do a po - co a po - co la spe - ran - za

di gio - rir, cie - co A - mor si pren - de

gio - co di te - ner -

mi, di te - ner - mi tra i mar -

tir. Vò per - den - do a po - co a

po - co la spe - ran - za di gio - rir.

12. Sò, che invan pietade invoco

*Canta di nuovo Tessalonica, e di nuovo
Cassandro astratto va verso la voce.*

Tessalonica

Sò, che in-van pie-ta-de in-vo-co, per - che sem - pre per-che sem - pre ha lan-

Continuo

4

guir: ho da lan-guir, ho da lan - guir: sa - la - man - dra del mio

7

fo - co, pe - nar deg - gio, e pe - nar deg - gio, e non mo - rir, e non mo - rir.

10

Sa - la - man - dra del mio fo - co, pe - nar deg - gio, e non mo -

13

rir, e non mo - rir. Vò pe - den - do a

16

po - co a po - co la spe - ran - za del gio - rir.

13. La fortuna si prese a beffarmi

Violino I

Violino II

Viola

Tessalonica

Continuo

1. La for - tu - na si pre-se a bef - far-mi, si pre-se a bef -
 2. [Tut-to a un tem-po non pos - so guar-dar-mi, non pos - so guar-

4

far - mi, et A - mo - re suo scher - zo mi fa, suo scher - zo, suo scher -
 dar - mi dagl' as - sal - ti di du - e Dei-ta, di du - e, di du -

7

- zo, suo scher - zo mi fa. per-che io ca - da, per-che io ca - da,
 - e, di du - e Dei-ta, u - na pug - na, u - na pug - na

9

vuol quel-la i-nal-zar - - - mi, per-che io ca-da, per-che io
del Fa-to con l'ar - - - mi, u-na pug-na, u-na

6 6 # #

12

ca-da, vuol quel-la i-nal-zar - - - mi,
pug-na del Fa-to con l'ar - - - mi,

6 6

15

que-sto pe-na, que-sto pe-na, e tor-men-to mi da, tor-men-to mi
l'al-tra as-sa-le, l'al-tra as-sa-le con va-ga Bel-ta, con va-ga Bel-

17

da, tor - men - to mi da, que - sto pe - na, que - sto
 ta, con va - ga Bel - ta, l'al - tra as - sa - le, l'al - tra as -

19

pe - na, e tor - men - to mi da, tor - men - - - - -
 sa - le con va - ga Bel - ta, con va - - - - -

22

- to, tor - men - to, tor - men - to mi da.
 - ga, con va - ga, con va - ga Bel - ta.]

4 3

14. Gioisci pure felice cor

Tessalonica

Continuo

1. Gio - i - sci pu - re_ fe - li - ce
2. Al - ma tu po - i_ ben si gio-

5
cor, fe - li - ce cor, fe - li - ce cor do - glie, o sven - tu - re_ non ha il tuo A -
ir, ben si gio - ir, ben si gio - ir che gl'al - ma tuo - i_ non han mar -

9
mor, non ha il tuo A - mor, do - glie, o sven -
tir, non han mar - tir, che gl'al - ma

13
tu - re non ha il tuo A - mor. Gio - i - sci pu - re_ fe - li - ce cor, fe - li - ce
tuo - i non han mar - tir. Al - ma tu po - i_ ben si gio - ir, ben si gio-

17
cor, fe - li - ce cor, fe - li - ce cor, fe - li - ce cor.
ir, ben si gio - ir, ben si gio - ir ben si gio - ir.

15. Amor consolami

Tessalonica

Continuo

A - mor con - so - la-mi,

A - mor con - so - la-mi che duol si

ri - o lan - guir, lan - guir mi fà. Dun-quei un' ac - cen - to scer-zo del

ven - to no - bil sem - bian - te vin - cer por - tà, vin - cer por -

tà. A - mor con - so - la-mi che duol si ri - o lan - guir, lan - guir mi

fà, che duol si ri - o lan - guir, lan - guir mi fà.

Μέρος Β: Κριτικός σχολιασμός

Βραχυγραφίες

αρ.	αριθμός
b.c.	basso continuo
βλ.	βλέπε
Cont.	Continuo
επιμ.	επιμελητής
κ.ε.	και εξής
μ.	μέτρο
φ.	φύλλο
r	recto
σ.	σελίδα
τομ.	τόμος
v	verso
V.	Βιολί
Va.	Βιόλα

RISM – Sigla

A – Αυστρία

A-Wgm Βιέννη, Gesellschaft der Musikfreunde

B – Βέλγιο

Bc Βρυξέλλες, Conservatoire Royal

D – Γερμανία

MÜs Μύνστερ, Santini Bibliothek

DK – Δανία

Kk Κοπεγχάγη, Kongelige Bibliotek

GB – Μεγάλη Βρετανία

Lbl Λονδίνο, British Library

I – Ιταλία

Nc Νάπολη, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca

Rc Ρώμη, Biblioteca Casanatense

Rsc Ρώμη, Conservatorio di Musica S Cecilia, Biblioteca

Rvat Ρώμη, Biblioteca Apostolica Vaticana

Vnm Βενετία, Biblioteca Nazionale Marciana

US – Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής

Su Σιάτλ, WA, University of Washington, Music Library

Πηγές

Λιμπρέτο

Lib.1 *La Tessalonica. Dramma per musica del signor Nicolò Minato. Dedicato all'illustriss. [...] D.na Laurentia De La Cerda Colonna prencipessa di Paliano* (Ρώμη, Carlo Giannini, [1683]).

B-Bc, 21.924

F-Pn, YD-5097

I-Bc, Lo.7214

I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.40.7

I-Fm, [1] Mel.2252.3. [2] 1.00.X.88 (1) [3] 1.M.XI.87 (5)

I-MOe, 70.E.9 (9)

I-Nc, Rari 10.9.9/8

I-Rc, Comm.143.5

I-Rn, 35. 5.F.34.4

I-Rvat, Stamp.Barb.JJJ.IV.4(int.7)

I-Vgc, [1] ROL.0764.29 [2] ROL.0519.13

Lib.2 *La Tessalonica. Melodrama di Nicolò Minati [sic] per lo Teatro di S. Bartolomeo. Consecrato all'eccellentissima signora D. Caterina De Haro y Gusman [...] figlia del vicerè in occasione della celebratione del dì natalizio di D. Teresa Enriques de Cabrera [...] moglie d'esso eccellentissimo sig. vicerè, degnissima madre d'essa eccellentissima D. Caterina e viceregina di Napoli* (Νάπολη, Gio. Franc. Paci, 1684).

I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1

Lib.3 *La Tessalonica. Drama per musica del signor Nicolò Minato. Dedicata alla [...] granduchessa Vittoria di Toscana* (Φλωρεντία, Pietro Martini, 1686).

I-Bc, Lo.7215

Παρτιτούρα

A A-Wgm, Ms. IV.27719

Άλλες πηγές με διάσπαρτες άριες

B D-MÜs, SANT Hs 3948

C Dk-Kk, Ms. C-I-c-510

D1	GB-Lbl Add MS 31502
D2	GB-Lbl, Harley 1270
D3	GB-Lbl, Harley 1273
D4	GB-Lbl, R.M.24.i.11
E1	I-Nc, Arie 556
E2	I-Nc, 33.4.36(B)
F	I-Rc, Comm. Ms.2474
G	I-Rsc, A-Ms-249
H1	I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII)
H2	I-Rvat, Barberini Latini 4149 (sec XVII)
I	I-Vnm, Cod.It.IV467
J	US-Su, ML96.P38 T4

Κριτικός σχολιασμός

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, υπάρχει ασυμβατότητα –συχνά και στο περιεχόμενο– ανάμεσα στο χειρόγραφο της όπερας (A) και το λιμπρέτο (Lib.1). Ολογράφως δίνεται η αρίθμηση των σκηνών όπως αυτή προκύπτει από την αποκατάσταση της όπερας, ενώ με λατινικούς χαρακτήρες και μέσα σε παράθεση δίνεται όπως αποτυπώνεται στο Lib.1 και στο χειρόγραφο A. Περισσότερα σχόλια σε κάθε σκηνή.

1. Zeffiretti vezzosetti (Πρώτη σκηνή, πρώτη πράξη)

Πρόκειται για την πρώτη άρια της Θεσσαλονίκης και η πρώτη άρια που εμφανίζεται στο έργο, αφού έχει προηγηθεί ένα ρετσιτατίβο. Σε αυτό το σημείο η ηρωίδα του έργου κείται σε μια κρήνη και τραγουδάει με το λαούτο της, Έχει μόλις δει τον Κάσσανδρο μέσα από το δωμάτιο του παλατιού της και τραγουδάει για τον έρωτα που μόλις τη βρήκε.


Βασική πηγή: A, φφ. 5^r–6^r

Άλλες πηγές: E2, φφ. 95^r–96^r: για soprano και b.c.: περιλαμβάνει μόνο τα μέτρα 26–37.

Κείμενο: **Lib.1**

Στην άρια παρεμβάλλονται δύο τμήματα ρετσιτατίβο (μμ. 6–11 και 21–5), χωρίς οπλισμό.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
6	όλες	A: μονή διαστολή
10 ¹	Tessalonica	A: B αντί Bb
11	όλες	A: μονή διαστολή
18	Tessalonica	A: <i>mormorio</i> αντί <i>mormonio</i>
20	όλες	A: μονή διαστολή
21	Tessalonica	A: <i>Et</i> αντί <i>Ed</i>
22	Tessalonica	A: <i>à pena</i> αντί <i>appena</i>

25	όλες	A: μονή διαστολή
26 ⁵	Cont.	E2: B αντί G
30	Tessalonica	A, E2: <i>mormorio</i> αντί <i>mormonio</i>
32	Tessalonica	A: 
		αλλαγή με βάση την πηγή E2
32 ⁸	Cont.	E2: B αντί C
33	Tessalonica	A, E2: <i>ohimè</i> αντί <i>ahimè</i>
34 ¹	Tessalonica	E2: D αντί E
35 ⁵	Tessalonica	E2: C# αντί C
37	Cont.	E2: 6/4 αντί 4/2 στην αρίθμηση του b.c.

2. S'ho da penar cosi (Πρώτη σκηνή, πρώτη πράξη)

Η Θεσσαλονίκη τραγουδάει μπροστά στην Εσίτη τον πόνο της, χωρίς να της έχει αποκαλύψει ακόμα τον έρωτά της για τον Κάσσανδρο.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 7^v–9^f

Άλλες πηγές: **D4**, αρ. 27 [φφ. 1^r–2^v]: για soprano και b.c. **G**, φφ. 144^f–149^v: για soprano και b.c.· περιλαμβάνει και δεύτερη στροφή [Se m'è nemico amor...], η οποία δεν απαντάται πουθενά αλλού.

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
2 ^{1,3}	Cont.	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
3 ²⁻⁷	Cont.	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
4	Tessalonica	Lib.1: <i>Se ho</i> αντί <i>S'ho</i>
8	Cont.	G: D αντί G
9 ^{7,8}	Cont.	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
10 ¹⁻⁴	Tessalonica	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
10 ²	Cont.	G: B αντί C
12 ⁷⁻⁸	Cont.	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
13 ⁷	Tessalonica	G: D αντί E μόνο στην πρώτη στροφή
13 ⁸	Cont.	G: C αντί D
14	Tessalonica	G: <i>involverete</i> αντί <i>involarete</i>
17 ³⁻⁴	Tessalonica	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
17 ⁵⁻⁶	Tessalonica	G: παρεστιγμένη αξία με δέκατο έκτο, αντί δύο ογδών μόνο στην πρώτη στροφή
13 κ.ε.	Tessalonica	A, G: <i>eterni</i> αντί <i>eterne</i>
19 ²	Tessalonica	A: F αντί G· αλλαγή με βάση τις πηγές D4 και G
20 ¹⁻²	Cont.	G: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
20 ³	Cont.	A, D4: όγδοο με παύση δεκάτου-έκτου
20 ³	Cont.	D4: 4 αντί 6 στην αρίθμηση του b.c.

3. Sò ben, s'io peno (Πρώτη σκηνή, πρώτη πράξη)

Η Θεσσαλονίκη έχει αποκαλύψει στην Εσίτη τον έρωτά της για τον Κάσσανδρο. Στην άρια παραδέχεται πως θα υποφέρει, αφού ο αγαπημένος της έχει δώσει υπόσχεση γάμου στη Δηδάμεια.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 12^r–15^r

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 11 [2φ.], **C**, φφ. 41^r–43^r: για soprano και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **D4**, αρ. 31 [φφ. 1^r–v]: για soprano και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **E2**, 93^v–94^v: για soprano και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων, το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής καθώς και η δεύτερη στροφή. **G**, φφ. 118^r–121^v: για soprano και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **I**, σσ. 29–33: για soprano και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **J**, φφ. 9^r–12^v: για soprano και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής.

Κείμενο: **Lib.1**

Σύγχρονη έκδοση της άριας στο Knud Jeppesen (επιμ.), *La Flora*, τομ. 2, (Κοπεγχάγη, Hansen, 1949), σ. 36 κ.ε.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
4	όλες	B: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή
6	Όλες	B: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή
5, 8	Tessalonica	D4: <i>ch'io</i> αντί <i>s'io</i>
5 κ.ε.	Tessalonica	A, B, D4, G, J: <i>ch'io</i> αντί <i>che</i>
5	Cont.	A: μισό στη δεύτερη στροφή
5	Cont.	B: αξία τετάρτου αντί μισού στη δεύτερη στροφή
8	όλες	B: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή
8	Cont.	G, J: τέταρτο στη δεύτερη στροφή
9	Tessalonica	G: G αντί A στη δεύτερη στροφή
10	Tessalonica	D4, G, J: <i>spero</i> αντί <i>speri</i>
10–13	Tessalonica	A, B, G, J: <i>ch'adoro</i> αντί <i>che adoro</i>
11	Όλες	B, D4, E2: χωρίς διαστολή
11	όλες	J: χωρίς διαστολή στη δεύτερη στροφή
12	όλες	B, D4, E2, G, J: παραλείπεται ολόκληρο το μέτρο και το D του continuo μεταφέρεται στο προηγούμενο μέτρο
13–15	Va.	A: τα μέτρα αυτά έχουν γραφτεί (προφανώς εκ παραδρομής) ένα μέτρο νωρίτερα στη δεύτερη στροφή
16 κ.ε.	Tessalonica	Lib.1: <i>cor</i> αντί <i>core</i>
16–17 κ.ε.	Tessalonica	Lib.1: <i>timor</i> αντί <i>timore</i>
22 ³	Tessalonica	G: G αντί F
23–26	όλες	B, D4, E2, G, J: παραλείπονται τα συγκεκριμένα μέτρα ενώ το μ. 26 του continuo μεταφέρεται στο μ. 23
29	Va.	A: F αντί D στην πρώτη στροφή
31	όλες	B: χωρίς διαστολή στη δεύτερη στροφή
31	όλες	E2: μισό
35 ⁴	Va.	A: G αντί A στην πρώτη στροφή

4. **Aligero Infante** (Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή)

Σε αυτήν τη σκηνή ο Κάσσανδρος είδε τη Θεσσαλονίκη, η οποία του έκρυψε την ταυτότητά της. Της εξομολογήθηκε τον έρωτά του για την πριγκίπισσα, νομίζοντας πως απευθύνεται στην πιστή της ακόλουθο. Στην άρια, έχουμε την εσωτερική σύγκρουση της Θεσσαλονίκης, η οποία έχει μπροστά της τον Κάσσανδρο που ποθεί, αλλά έχει αποφασίσει να του συστηθεί ως άλλη γυναίκα.

Βασική πηγή: **D4**, αρ. 10 [φφ. 1^r–2^v]: για soprano και b.c.: φέρει τα αρχικά «B.P.» και περιλαμβάνει μόνο την πρώτη στροφή.

Άλλες πηγές: -

Κείμενο: **Lib.1**

Στις πηγές A και Lib.2 η συγκεκριμένη άρια έχει αντικατασταθεί από την άρια *Amor consolami che duol si rio* (βλ. παράρτημα **21a. Aria**).

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
17	Cont.	E4: χωρίς 

5. **Il Timore, e la Speranza** (Δεύτερη πράξη, έκτη σκηνή)

Η Θεσσαλονίκη έχει προτείνει στη Δηιδάμεια να αλλάξουν ταυτότητες μεταξύ τους. Στην άρια τραγουδάει για το φόβο και την ελπίδα, που έχουν φωλιάσει μαζί μέσα στην καρδιά της.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 79^r–80^r

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 14 [2φ.]: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello του τέλους. **H2**, φφ. 211^r–214^r: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello του τέλους.

Κείμενο: **Lib.1**

Σύγχρονη έκδοση της άριας στο Felice Boghen (επιμ.), *Arie ed ariette di Bernardo Pasquini...* (Μιλάνο, Ricordi, 1930), σ. 10 κ.ε.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
1–2	Tessalonica	A: <i>Timor</i> αντί <i>Timore</i>
3	Tessalonica	A, B, H2: <i>due</i> αντί <i>duo</i>
6	Όλες	A: χωρίς διαστολή
9	Tessalonica	H2: μισό αντί μισό παρεστιγμένο
27	όλες	H2: κορώνα στη δεύτερη στροφή

6. **Pensieri consigliatemi** (Δεύτερη πράξη, έκτη σκηνή)

Η τελευταία άρια της σκηνής. Εδώ η Θεσσαλονίκη συμβουλεύεται τις σκέψεις της: αν τόσο βασανίζεται από την αγάπη, πρέπει να αγαπά ή όχι;

Βασική πηγή: **A**, φ. 81^v: η δεύτερη στροφή παραλείπεται

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 1 [2φ.]: για soprano και b.c.: περιλαμβάνει και τη δεύτερη στροφή. **D2**, φφ. 17^v–18^v: για soprano και b.c.: η δεύτερη στροφή παραλείπεται. **D3**, φ. 16^r: για soprano και b.c.: η δεύτερη στροφή παραλείπεται. **E2**, φφ. 89^r–90^r: για soprano και b.c.: περιλαμβάνει και τη δεύτερη στροφή. **H1**, φφ. 57^r–

60^r: για soprano και b.c.: περιλαμβάνει και τη δεύτερη στροφή. **I**, σσ. 13–15: για soprano και b.c.: η πρώτη στροφή εμφανίζει κάποιες παραλλαγές ενώ η δεύτερη είναι εντελώς διαφορετική («Liberamente ditemi quand'ami e che sarà»). **J**, φφ. 16^r–19^v: για soprano και b.c.: περιλαμβάνει και τη δεύτερη στροφή.

Κείμενο: **Lib.1**

Σύγχρονη έκδοση της άριας στο Felice Boghen (επιμ.), *Arie ed ariette di Bernardo Pasquini...* (Μιλάνο, Ricordi, 1930), σ. 10 κ.ε.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
2 ^{4,5}	Cont.	D2, D3, E2, H1, J: B ^b όγδοο αντί C B ^b δέκατα-έκτα
2 ⁶	Cont.	D2, D3, E2, H1, J: B ^b αντί C
5 ²	Cont.	A, D3, J: B ^b αντί C
9 ³	Tessalonica	E2: E αντί E ^b
10	Tessalonica	D2, D3, J: <i>ne</i> αντί <i>non</i>
11	Tessalonica	E2: <i>ma il</i> αντί <i>m'il</i>
12	Tessalonica	A, D2, D3, E2, J: <i>s'amando</i> αντί <i>se amando</i>
14 ¹⁻²	Cont.	A: F όγδοο αντί όγδοο παρεστιγμένο, E ^b όγδοο αντί δέκατο-έκτο
14 ⁴⁻⁵	Cont.	D2, D3, E2, H1, J: B ^b όγδοο αντί C B ^b δέκατα-έκτα
14 ⁷	Cont.	D2, D3, E2, H1, J: B ^b αντί C
16	όλες	E2: παρεμβάλονται 2 ½ μέτρα, ώστε να επαναληφθεί ο στίχος «pensieri consigliatemi» όπως συμβαίνει στη αρχή της άριας (μμ. 4–6 ½)
17 ³	Cont.	A, D2, D3: μισό αντί τέταρτο παρεστιγμένο
17 ³	Cont.	E2, J: τέταρτο αντί τέταρτο παρεστιγμένο
17 ⁴	Tessalonica	E2: τέταρτό αντί μισό
19 ²⁻³	Tessalonica	D3: δύο δέκατα έκτα αντί δύο ογδόων
19 ³	Cont.	E2: τέταρτο αντί μισό
19 ³	Cont.	J: ολόκληρο αντί μισό
19 ⁴	Tessalonica	E2: τέταρτο αντί μισό
19 ⁴	Tessalonica	J: ολόκληρο αντί μισό

7. Così il Ben diventa il Fabro (Δεύτερη πράξη, όγδοη σκηνή)

Σε αυτήν τη σκηνή ο Κάσσανδρος κατηγορεί τη Θεσσαλονίκη-η οποία συνεχίζει να του κρατά κρυφή την ταυτότητά της-πως δεν έχει ακόμα μιλήσει στη γυναίκα που ερωτεύτηκε για τα αισθήματά του. Έτσι, η Θεσσαλονίκη τραγουδάει για την αγάπη που γίνεται βάσανο στη ζωή της.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 87^v–88^v

Άλλες πηγές: -

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
1–4	Tessalonica	A: <i>Tal son'io misera il fabro</i> αντί <i>Così il Ben diventa il Fabro</i>
11	Tessalonica	A: <i>nelle</i> αντί <i>ne le</i>
12 ²	Tessalonica	A: E ^b αντί E
15	όλες	A: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή
24	Tessalonica	A: G [#] αντί G στην πρώτη στροφή
34	όλες	A: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή

38	όλες	A: χωρίς διαστολή στη δεύτερη στροφή
39	όλες	A: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή
42	όλες	A: χωρίς διαστολή στην πρώτη στροφή


8. Se non fosse la Gelosia (Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή)

Εδώ η ηρωίδα του έργου μας, εξομολογείται μέσω της άριας τη ζήλεια που της προκαλεί η αγάπη και ο έρωτάς της για τον Κάσσανδρο. Ο τελευταίος έχει ζητήσει σε γάμο την υποτιθέμενη Θεσσαλονίκη. Η Δηιδάμεια όμως, που την υποδύεται, αποκαλύπτεται στον Ορίστη, ο οποίος θέλει να την παντρευτεί.

Βασική πηγή: A, φφ. 131^v–133^v

Άλλες πηγές: B, αρ. 13 [2φ.]: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello. F, φφ. 144^r–146^r: για soprano και b.c., παραλείπεται το ritornello. G, φφ. 154^r–159^v: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello. J, φφ. 42^r–47^v: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello.

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
4	Tessalonica	A, B, F: <i>Se</i> αντί <i>Si è</i>
4	Tessalonica	F, J: <i>S'è accresciuta</i> αντί <i>Si è accresciuta</i>
5 κ.ε. 5 ²⁻³	Tessalonica Cont.	A: <i>or</i> αντί <i>hor</i> J: καταγεγραμμένα ως δέκατα-έκτα στην πρώτη στροφή
7 ¹	Cont.	B: D αντί F
7 ¹⁰	Tessalonica	F: E αντί C
8 ²	Tessalonica	A: B αντί B ^b
8 ²	Tessalonica	A: B αντί B ^b μόνο στη δεύτερη στροφή
8 ⁹	Tessalonica	F: <i>t.</i>
9 ¹	Tessalonica	G, J: τέταρτο παρεστιγμένο μόνο στη δεύτερη στροφή
9 ¹	Cont.	G, J: F αντί D
9 ²	Tessalonica	A: παύση αντί F στη δεύτερη στροφή
11 ¹	Cont.	F: F αντί D
11 ⁵	Tessalonica	A, G, J: τέταρτο αντί δύο όγδοα στη δεύτερη στροφή
11 ^{4,8}	Cont.	G: B ^b αντί B
11 ⁷⁻⁸	Tessalonica	B: σύζευξη διάρκειας στη δεύτερη στροφή
11 ⁶	Tessalonica	A, J: E αντί F στη δεύτερη στροφή
12	Tessalonica	A:  fiam-ma l'ar - dor la
12 κ.ε.	Tessalonica	A, B, F, J: <i>l'ardor</i> αντί <i>e l'ardor</i>
12 ⁴	Tessalonica	G: τέταρτο παρεστιγμένο στη δεύτερη στροφή
12 ⁵⁻⁶	Tessalonica	B: σύζευξη διάρκειας στη δεύτερη στροφή
13 ¹	Tessalonica	F: B αντί B ^b
13 ⁴	Tessalonica	F: A αντί F
14 ¹⁻³	Tessalonica	G, J: ♪ ♪ ♪ στη δεύτερη στροφή
16 ¹	Tessalonica	F: D αντί E

17 ¹⁰	Tessalonica	F: C αντί F
18	Tessalonica	J: <i>p</i> στο τελευταίο όγδοο του μέτρου
18 ⁵	Cont.	F: D μια οκτάβα ψηλότερα
18 ⁶	Cont.	J: F αντί D
19 ²	Tessalonica	B: C# αντί C μόνο στην πρώτη στροφή
20	όλες	F: κορώνα στο τέλος του μέτρου
20 ⁵	Cont.	B, G: D μια οκτάβα χαμηλότερα
22 ⁴	Cont.	A: B \flat αντί A

9. Se chiedo arene al Mare (τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή)

Ο έρωτας της Θεσσαλονίκης για τον Κάσσανδρο οδηγεί την ηρωίδα μας στην απελπισία· νιώθει και αβοήθητη, χωρίς καμία ελπίδα.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 134^v–136^r

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 2 [1φ.]: για soprano και b.c.: παραλείπονται το ritornello. **D1**, φφ. 138^r–141^v: **F**, φφ. 131^r–133^r: για soprano και b.c.: παραλείπονται το ritornello και η δεύτερη στροφή. **H1**, φφ. 41^r–42^r: για soprano και b.c.: παραλείπονται το ritornello και η δεύτερη στροφή. **J**, φφ. 7^r–8^v: για soprano και b.c.: παραλείπονται το ritornello και η δεύτερη στροφή.

Κείμενο: **Lib.1**: μόνο η πρώτη στροφή· η δεύτερη παραλείπεται. **A**: δεύτερη στροφή

Σύγχρονη έκδοση της άριας στο Felice Boghen (επιμ.), *Arie ed ariette di Bernardo Pasquini...* (Μιλάνο, Ricordi, 1930), σ. 2 κ.ε.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
3 ²⁻³	Cont.	B: λείπει η σύζευξη διαρκείας
10	Tessalonica	A, B: <i>s'il</i> αντί <i>se il</i>
10 ⁴	Tessalonica	B: A αντί B
17 ⁵	Tessalonica	J: <i>p</i>
18	όλες	J: \curvearrowright στο τέλος του μέτρου

10. Miei lumi serenatevi (τρίτη πράξη, έκτη σκηνή)

Η Θεσσαλονικη προσπαθεί να ηρεμήσει και να σταματήσει να κλαίει. Παρακαλεί τα μάτια της να γαληνέψουν, τα βάσανά της να απομακρυνθούν και τις σκέψεις της να ησυχάσουν.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 138^v–140^r


Άλλες πηγές: **B**, αρ. 16 [2φ.]: για soprano και b.c.: παραλείπονται το ritornello και η δεύτερη στροφή.

H1, φφ. 61^r–67^r: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello. **I**, φφ. 247^r–252^r: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello. **J**, φφ. 1^r–5^v: για soprano και b.c.: παραλείπεται το ritornello.

Κείμενο: **Lib.1**

Σύγχρονη έκδοση της άριας στο Felice Boghen (επιμ.), *Arie ed ariette di Bernardo Pasquini...* (Μιλάνο, Ricordi, 1930), σ. 7 κ.ε.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
1 ⁸⁻⁹	Tessalonica	B, H1, I, J: δέκατα-έκτα αντί δέκατο-έκτο παρεστιγμένο και τριακοστό-δεύτερο (στις πηγές H1 και J μόνο στην πρώτη στροφή)

1 ⁵	Cont.	H1: F αντί G μόνο στην πρώτη στροφή
2 ⁹⁻¹⁰	Cont.	B, H1, J: όδγoα αντί όδγoο παρεστιγμένο και δέκατο-έκτο
3 ¹⁻²	Tessalonica	A: D D αντί E E στην πρώτη στροφή
3 ⁷⁻⁸	Tessalonica	B: δέκατα έκτα αντί δέκατο έκτο παρεστιγμένο και τριακοστό δεύτερο
3–6 κ.ε.	Tessalonica	A, B, H1, J: <i>allontanatevi</i> αντί <i>dileguatevi</i> προκειμένου να υπάρξει μια επιπλέον συλλαβή· το κείμενο τοποθετείται όπως στην πρώτη στροφή
4	Tessalonica	J: <i>z</i> στον κρατημένο φθόγγο στη δεύτερη στροφή
4 ⁹	Cont.	H1: C αντί B μόνο στην πρώτη στροφή
4 ¹⁰	Cont.	H1: B αντί A μόνο στην πρώτη στροφή
4 ¹¹	Cont.	A, H1, J: A αντί G [#]
5 ⁷⁻⁸	Cont.	H1: όδγoα αντί όδγoο παρεστιγμένο και δέκατο-έκτο μόνο στην πρώτη στροφή
7	Tessalonica	J: <i>z</i> στον κρατημένο φθόγγο
7 ⁹	Cont.	A: F αντί F [#]
7 ¹¹	Cont.	A, B, H1: G αντί F [#]
10 ¹⁻²	Tessalonica	H1: δέκατα έκτα αντί δέκατο έκτο παρεστιγμένο και τριακοστό δεύτερο
10 ⁸	Tessalonica	A: F αντί E στην πρώτη στροφή
10 ⁸	Tessalonica	B: F αντί E
11	όλες	H1, J: διαστολή στη μέση του μέτρου και διαφορετικά μέτρα στη συνέχεια
11 ³⁻⁴	Tessalonica	J: όγδοο αντί δυό δέκατα-έκτα στην πρώτη στροφή
12	όλες	J: τελευταίος φθόγγος ολόκληρο και επαναφορά στο κανονικό μέτρο· 
14 ¹¹⁻¹²	V. I	A: G [#] αντί G

11. *Vò perdendo* (τρίτη πράξη, δέκατη σκηνή)

Η Θεσσαλονίκη παίζει και τραγουδά μέσα στο δωμάτιό της: σιγά σιγά χάνει τις ελπίδες της και ο έρωτας είναι αυτός που τη βασανίζει. Ο Κάσσανδρος, για άλλη μια φορά την ακούει χωρίς να τη βλέπει και μαγνητίζεται από τη φωνή της.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 153^f–154^f

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 8 [2φ.]: για soprano και b.c.: καταγράφει και δεύτερη στροφή, η οποία είναι η άρια *Sò che invan pietade invoco* **F**, φφ. 146^f–148^f: για soprano και b.c.: καταγράφει και δεύτερη στροφή, η οποία είναι η άρια *Sò che invan pietade invoco* **G**, φφ. 114^f–117^f: για soprano και b.c.: καταγράφει και δεύτερη στροφή, η οποία είναι η άρια *Sò che invan pietade invoco* **J**, φφ. 34^f–35^v: για soprano και b.c.: καταγράφει και δεύτερη στροφή, η οποία είναι η άρια *Sò che invan pietade invoco*.

Κείμενο: **Lib.1**

Το ρεφραίν εμφανίζεται στην άρια *Sò che invan pietade invoco* και επαναλαμβάνεται με το ξεκίνημα της ενδέκατης σκηνής.

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
5–6	Tessalonica	A: <i>Amore</i> αντί <i>Amor</i>
6	Tessalonica	B, F, G, J: <i>prende à</i> αντί <i>prende</i>
7 ¹	Tessalonica	F: C αντί B
11 ⁶	Cont.	G, J: 6 στην αρίθμηση του b.c.

11 ⁶	Cont.	B: 6/5 στην αρίθμηση του b.c.
13 ²	Cont.	G: D αντί E
13 ³	Cont.	G: E αντί F
16 ³	Cont.	A, J: G αντί G#
16 ⁸	Cont.	F: B αντί C
17	Όλες	B: χωρίς διαστολή
18	Tessalonica	F: κορώνα
18	όλες	G: κορώνα

12. *Sò che invan pietade invoco* (τρίτη πράξη, έκτη σκηνή)

Η Θεσσαλονίκη έχει αρχίσει να τραγουδάει ξανά για τα βάσανα και τους στεναγμούς της και ο Κάσσανδρος πηγαίνει αφηρημένος προς τη φωνή της.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 156^f–157^f

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 8 [3φ.]: για soprano και b.c.: καταγράφεται ως δεύτερη στροφή της άριας *Vò perdendo* **F**, φφ. 147^f–148^f: για soprano και b.c.: καταγράφεται ως δεύτερη στροφή της άριας *Vò perdendo* **G**, φφ. 116^f–117^f: για soprano και b.c.: καταγράφεται ως δεύτερη στροφή της άριας *Vò perdendo*, **J**, φφ. 36^f–38^v: για soprano και b.c.: καταγράφεται ως δεύτερη στροφή της άριας *Vò perdendo*.

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
1	Tessalonica	A, B, F: <i>ch'invan</i> αντί <i>che invan</i>
4 ⁷⁻⁸	Tessalonica	F: δύο όγδοα, αντί παρεστιγμένου ογδού και δεκάτου έκτου
10 ⁴	Cont.	F: G αντί A
10 ⁵	Cont.	F: A αντί B
10 ⁶	Cont.	F: G τέταρτο, αντί δύο ογδών G και E
10 ⁷⁻⁸	Cont.	F: δύο όγδοα E και C, αντί τετάρτου C
11 ¹	Cont.	A: A αντί B
11 ⁴	Cont.	G: D αντί D#
14	Tessalonica	F: E αντί παύσης
16 ⁸	Cont.	A: F αντί F#
18	όλες	F, G: κορώνα

13. *La fortuna si prese a beffarmi* (Τρίτη πράξη, ενδέκατη σκηνή)

Η Θεσσαλονίκη, αφού έχει μιλήσει με τον Κάσσανδρο και του αφήνει αιχμές πως ίσως να είναι αυτή που αναζητά, τραγουδάει για την τύχη της και τον έρωτα που την κοροϊδεύουν.

Βασική πηγή: **A**, φφ. 159^v–162^f: μόνο η πρώτη στροφή.

Άλλες πηγές: **B**, αρ. 15 [2φ.]: για soprano και b.c. και μόνο η πρώτη στροφή: παραλείπονται τα μέρη των εγχόρδων.

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
5 κ.ε.	Tessalonica	A, B: <i>scherno</i> αντί <i>scherzo</i>

8 ⁵⁻⁷	V. I	A: D C B αντί C B A
8 κ.ε.	Tessalonica	B: <i>perch'io</i> αντί <i>perche io</i>
9 ²	Cont.	A: F αντί F#
10 ⁸	V. II	A: D# αντί F#
18 ¹⁰	Cont.	B: C αντί B

14. Gioisci pure felice cor (Εμβόλιμη άρια της βασικής πηγής A· απαντάται επίσης στο **Lib.3**- δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή)

Βασική πηγή: A, φφ. 59^v-60^r

Άλλες πηγές: -

Κείμενο: A

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
12 ⁴	Cont.	A: G αντί A
15 ²	Tessalonica	A: D# αντί D
17 ⁵	Cont.	A: η # της αριθμησης του b.c. τοποθετημένη κάτω από το προηγούμενο E

15. Amor consolami che duol si rio (Άρια που αντικαταστάθηκε από το “Aligero infante”- πρώτη πράξη, δεύτερη σκηνή)

Βασική πηγή: A, φφ. 62^{r-v}

Άλλες πηγές: -

Κείμενο: A

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
8 ²	Cont.	A: b κάτω από το B στην αριθμηση του b.c.
12 ¹	Tessalonica	A: A αντί A#
20 ³⁻⁴	Cont.	A: b6 στην αριθμηση του b.c. ανάμεσα στον τρίτο και τον τέταρτο φθόγγο

Βιβλιογραφία

- Ademollo, Alessandro, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Ρώμη, L. Pasqualucci, 1888.
- Baron, John H., «Monody: a Study in Terminology», *The Musical Quarterly*, 54/4 (1968), σ. 462-474.
- Bianconi, Lorenzo, *Music in the Seventeenth Century*, μτφρ. David Bryant, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 1987.
- Bianconi, Lorenzo και Walker, Thomas, «Production, Consumption and Political Function of the Seventeenth-Century Opera», *Early Music History*, 4 (1984), σ. 209-296.
- Bonaventura, Arnaldo, *Bernardo Pasquini: Monografia*, Ρώμη, Casa Editrice “Musica”, 1923.
- Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, Νέα Υόρκη, W.W.Norton and Company, 1947.
- Carlton, Richard A., «The “Satanic” in Opera and in Popular Belief», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 35/2 (2004), σ.139-149.
- Carter, Tim και Butt, John (επιμ.), *Seventeenth-Century Music*, Νέα Υόρκη, Cambridge University Press, 2005.
- Carter, Tim, «Arcadian Academy», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40443> (ημ. πρόσβασης 14/06/2017).
- Carter, Tim, «The Seventeenth Century», στο Roger Parker (επιμ.), *The Oxford History of Opera*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1996.

Crain, Jr., Gordon Ferris, «The Operas of Bernardo Pasquini», 2 τόμοι, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1965.

Fortune, Nigel και Hill, John Walter, «Puliaschi, Giovanni Domenico», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22544> (ημ. πρόσβασης: 14/08/2017).

Fortune, Nigel και Pirrotta, Nino, «Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata», *The Musical Quarterly*, 40/2 (1954), σ. 169-189.

Gianturco, Carolyn, «Evidence for a Late Roman Opera School», *Music & Letters*, 56/1 (1975), σ. 4-17.

Grout, Donald Jay και Williams, Hermine Weigel, *A Short History of Opera*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1988.

Hammond, Frederick, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, Νέα Υόρκη, Yale University Press, 1994.

Harper, John και Lowell Lindgren. «Pasquini, Bernardo», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021020> (ημ. πρόσβασης: 24/4/2017).

Headington, Christopher, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την Αρχαιότητα ως τις Μέρες μας*, μτφρ. Μάρκος Δραγούμης, Αθήνα, Gutenberg, 1993.

Hill, John Walter, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580- 1750*, Νέα Υόρκη, W.W. Norton, 2005.

Hill, John Walter, *Roman Monody, cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, τομ.1, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1997.

Μάμαλης, Νικόλαος Αθ., *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17ο αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*, Αθήνα, Gutenberg, 2011.

Morelli, Arnaldo, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 2016.

Murata, Margaret, «Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome», *Early Music History*, 4 (1984), σ. 101-134.

Murata, Margaret, «Rospigliosi, Giulio, Pope Clement IX», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23868> (ημ.πρόσβασης: 05/09/2017).

Müller, Werner, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'Arte*, μτφρ. Δέσποινα Μαυρομουστάκου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996.

Νίκα-Σαμψών, Εύη, «Όπερα», στο Μαρία Κούρση (επιμ.), *Μουσική*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999.

Pampolini, Angela, «Guitti, Francesco», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003421> (ημ. πρόσβασης: 05/09/2017).

Ringer, Mark, *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, New Jersey, Amadeus Press, 2006.

Silbiger, Alexander, «The Roman Frescobaldi Tradition, c.1640-1670», *Journal of the American Musicological Society*, 33 (1980), σ. 42-87.

Smither, Howard E., «Rappresentazione sacra», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22904> (ημ. πρόσβασης: 15/08/2017).

Sonneck, O.G., «“Dafne”, the first opera. A chronological study», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15 (1913), σ. 102-110.

Sternfeld, F.W., *The Birth of Opera*, Νέα Υόρκη, Clarendon Press, 1994.

Troha, Gašper, Matajč, Vanesa, Pompe και Gregor (επιμ.), *History and its Literary Genres*, χωρίς τόπο, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Whenham, John και Wistreich, Richard (επιμ.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.