

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



**Από τη λαμπρότητα της όπερας του Μπαρόκ**

**στην όπερα της μεταρρύθμισης:**

**Οι περιπτώσεις των Händel και Gluck**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΑ/ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**της φοιτήτριας**

**Πηνελόπη Νικάκη**

**ΑΕΜ: 2241**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Σταματία Γεροθανάση**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2025**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**SCHOOL OF FINE ARTS**

**DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**



**From the splendor of Baroque opera**

**to the opera of the reform:**

**The cases of Händel and Gluck**

**THESIS**

**HISTORY/ CULTURE**

**of the student**

**Penelope Nikaki**

**AEM: 2241**

**SUPERVISOR: Stamatia Gerothanasi**

**THESSALONIKI JUNE 2025**



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΕΝΟΤΗΤΑ 1.....	3
Ιστορική αναδρομή στην όπερα του 18 <sup>ου</sup> αιώνα	
ΕΝΟΤΗΤΑ 2.....	5
Georg Friedrich Händel	
1. <i>Alcina</i> .....	5
2. <i>Giulio Cesare in Egitto</i> .....	9
3. <i>Rinaldo</i> .....	17
4. Συγκριτική θεώρηση της μακροδομικής διάρθρωσης των υπό μελέτη οπερών του Händel.....	21
ΕΝΟΤΗΤΑ 3.....	22
Christoph Willibald Gluck	
1. <i>Iphigénie en Aulide</i> .....	22
2. <i>Orfeo ed Euridice</i> .....	28
3. <i>Paride ed Elena</i> .....	32
4. Συγκριτική θεώρηση της μακροδομικής διάρθρωσης των υπό μελέτη οπερών του Gluck.....	37
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	38
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	39

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη μουσική δραματουργία της όπερας του 18<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από τη συγκριτική μελέτη επιλεγμένων έργων των Georg Friedrich Händel και Christoph Willibald Gluck. Εστιάζει στη μακροδομική διάρθρωση των οπερών *Alcina*, *Giulio Cesare in Egitto* και *Rinaldo* του Händel, και *Orfeo ed Euridice*, *Paride ed Elena* και *Iphigénie en Aulide* του Gluck, αναδεικνύοντας τις διαφορετικές μουσικές και δραματουργικές επιλογές των δύο συνθετών. Μέσα από την ανάλυση της μακροδομικής διάρθρωσης των έργων και της δραματουργικής λειτουργίας μορφών, όπως η άρια da capo, το ρετσιτατίβο, τα φωνητικά σύνολα και τα χορωδιακά μέρη, προσεγγίζεται η μετάβαση από την πολυπλοκότητα του Μπαρόκ στην λιτότητα της εποχής του Κλασικισμού και η εξέλιξη της σχέσης μουσικής και δράματος στην όπερα. Η εργασία φωτίζει τη μετάβαση από τη συμβατική opera seria στη μεταρρυθμιστική όπερα του Gluck, με έμφαση στη συναισθηματική αμεσότητα και την δραματική συνοχή.

## ABSTRACT

This thesis explores musical dramaturgy in 18th-century opera through a comparative study of selected works by Georg Friedrich Händel and Christoph Willibald Gluck. It focuses on the large-scale structural organization of Händel's operas *Alcina*, *Giulio Cesare in Egitto* and *Rinaldo*, alongside Gluck's *Orfeo ed Euridice*, *Paride ed Elena* and *Iphigénie en Aulide*, highlighting the contrasting musical and dramaturgical approaches of the two composers. Through the analysis of the structure of the operas and the dramatic function of musical forms such as da capo aria, recitative, vocal ensembles and choral parts, the thesis examines the transition from Baroque complexity to the simplicity of the Classical period, as well as the evolving relationship between music and dramatic action. The study sheds light on the shift from the conventions of opera seria to Gluck's reform opera, emphasizing emotional immediacy and dramaturgical coherence.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η όπερα του 18<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί ένα πεδίο πλούσιο σε δραματουργική ποικιλία και αισθητικές μετατοπίσεις, όπου η μουσική λειτουργεί ως βασικό μέσο δραματικής έκφρασης και ιδεολογικής επικοινωνίας. Η εξέλιξη της όπερας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν έντονα επηρεασμένη από τις αισθητικές και κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εποχής, οι οποίες διαμόρφωσαν διαφορετικές τάσεις και προσεγγίσεις ως προς τη μουσική και δραματουργική της δομή. Μέσα σε αυτό το ευρύ κοινωνικοπολιτισμικό και αισθητικό φάσμα, η εργασία επιχειρεί μια συγκριτική θεώρηση της μουσικής δραματουργίας σε δύο από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της εποχής, τους Georg Friedrich Händel (1685 - 1759) και Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787), οι οποίοι προσέγγισαν το είδος με διαφορετικό έως τότε τρόπο, αφήνοντας ανεξίτηλο το στίγμα τους στην ιστορία της όπερας.

Οι όπερες του Händel, *Alcina* (1735), *Giulio Cesare in Egitto* (1724) και *Rinaldo* (1711) εκπροσωπούν τον ώριμο τύπο της opera seria της ύστερης Μπαρόκ εποχής. Χαρακτηρίζονται από διαδοχή αριών da capo, την έμφαση στη ρητορική επίδειξη και την έκφραση συγκεκριμένων “παθών” (affetti) μέσω μουσικορητορικών σχημάτων. Αντιθέτως, τα υπό μελέτη έργα του Gluck, *Orfeo ed Euridice* (1762), *Paride ed Elena* (1770) και *Iphigénie en Aulide* (1774) εκφράζουν τις αρχές της μεταρρύθμισης που έφερε ο συνθέτης, η οποία επιδίωξε την αποκατάσταση της ενότητας μεταξύ λόγου, μουσικής και δράσης μέσω μιας μουσικής γραφής λιγότερο διακοσμητικής και περισσότερο δραματικής. Η μετάβαση αυτή συμπίπτει με την ανάδυση των μουσικών στοιχείων του Κλασικισμού, με έμφαση στην καθαρότητα της φόρμας και την ψυχολογική αληθοφάνεια.

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων βασίζεται τόσο στην αισθητική και ιστορική αντιπροσωπευτικότητά τους, όσο και στη δραματουργική ποικιλομορφία που παρουσιάζουν. Οι όπερες *Giulio Cesare* και *Rinaldo* προσφέρουν παραδείγματα πολυσύνθετης μουσικής αφήγησης μέσα από εναλλαγές ρετσιτατίβου και άριας, ενώ η *Alcina* παρουσιάζει έντονα το θέμα της μαγείας και της πλάνης. Από την άλλη, η *Orfeo ed Euridice* αναδομεί την τραγική δραματουργία μέσα από μουσική λιτότητα και συγκινησιακή αμεσότητα, ενώ οι όπερες *Paride ed Elena* και *Iphigénie en Aulide* εστιάζουν σε μορφές της ηρωικής και μυθολογικής όπερας με υψηλό συμβολικό και συναισθηματικό φορτίο.

Η παρούσα εργασία εστιάζει στη συγκριτική μελέτη των δύο συνθετών, εξετάζοντας συγκεκριμένες όπερες τους. Πιο συγκεκριμένα, μελετώντας την μακροδομική διάρθρωση των έργων που επιλέχθηκαν επιχειρείται η προσέγγιση πτυχών της μουσικής τους δραματουργίας. Η προσέγγιση της δραματουργικής λειτουργίας συγκεκριμένων μουσικών μορφών λαμβάνει υπόψη τις ευρύτερες καλλιτεχνικές, αισθητικές και κοινωνικοπολιτισμικές συνιστώσες που επηρέασαν την όπερα κατά τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι μουσικοδραματικές επιλογές των Händel και Gluck αντικατοπτρίζουν τη γενικότερη μετάβαση από τη λαμπρότητα του Μπαρόκ προς έναν

πιο εκλεπτυσμένο Κλασικισμό, που στόχευε στην άμεση συναισθηματική επικοινωνία με το κοινό.

Η Ενότητα 1 ασχολείται με τη γενική ιστορική αναδρομή της όπερας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, με έμφαση στην εξέλιξη της *opera seria* και τη μετάβασή της από το ύφος του Μπαρόκ στον Κλασικισμό. Παρουσιάζεται το αισθητικό και μουσικό πλαίσιο της εποχής, καθώς και οι κύριες φόρμες που χαρακτηρίζουν το είδος. Στο τέλος του κεφαλαίου εξετάζονται συγκριτικά οι αισθητικές και δραματουργικές προσεγγίσεις των Händel και Gluck, αναδεικνύοντας τις βασικές διαφοροποιήσεις τους.

Η Ενότητα 2 εστιάζει στις όπερες *Alcina*, *Giulio Cesare in Egitto* και *Rinaldo* του Georg Friedrich Händel. Πιο συγκεκριμένα, παρέχονται πληροφορίες για το ιστορικό δημιουργίας των υπό μελέτη οπερών, τις πρώτες παρουσιάσεις, τους χαρακτήρες και τη σύνοψη της πλοκής ανά πράξη. Ακολουθεί πίνακας με τη μακροδομική διάρθρωση της όπερας και επισημάνσεις πάνω στη μουσικοδραματουργική λειτουργία των μορφών της άριας *da capo*, των ρετσιτατίβων, των φωνητικών συνόλων και των χορωδιακών.

Η Ενότητα 3 παραθέτει ιστορικά στοιχεία για την δημιουργία και τις πρώτες παρουσιάσεις των επιλεγμένων έργων του Gluck (*Orfeo ed Euridice*, *Paride ed Elena* και *Iphigénie en Aulide*) καθώς και στοιχεία για τους χαρακτήρες, τη σύνοψη της πλοκής ανά πράξη και Πίνακες μακροδομικής διάρθρωσης των οπερών. Τέλος σχολιάζονται οι επιλογές του συνθέτη ως προς τις μουσικές μορφές και τα φωνητικά σύνολα.

Στα Συμπεράσματα επιχειρείται η συνολική συγκριτική αποτίμηση της μουσικής δραματουργίας των υπό μελέτη έργων των δύο συνθετών. Εξετάζεται πώς κάθε συνθέτης χρησιμοποιεί τις μουσικές μορφές για να αποδώσει δραματικές καταστάσεις και συναισθηματικές εντάσεις, ενώ παράλληλα τονίζεται η μετάβαση από τις συμβάσεις της *opera seria* στη νέα αισθητική του Gluck.

## ΕΝΟΤΗΤΑ 1

### Ιστορική αναδρομή στην όπερα του 18<sup>ου</sup> αιώνα

Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας υπήρξε μια από τις πιο καθοριστικές περιόδους για την εξέλιξη της όπερας, τόσο ως μουσικό είδος όσο και ως μορφή θεατρικής τέχνης. Κατά τη διάρκεια αυτού του αιώνα, η όπερα πέρασε από τη λαμπρότητα του Μπαρόκ στις πιο ισορροπημένες και δομημένες μορφές του Κλασικισμού, με σημαντικές αλλαγές στη μουσική, στη δραματουργία και στην κοινωνικοπολιτική της διάσταση.<sup>1</sup> Η περίοδος που θα μας απασχολήσει έχει στον πυρήνα της την opera seria, την κυρίαρχη σοβαρή ιταλική όπερα, ως υποδειγματικό είδος που είχε διεθνή διάδοση. Μεταξύ των δύο τύπων όπερας που κυριαρχούσαν τον 18<sup>ο</sup> αιώνα (opera seria και opera buffa), η opera seria είναι αυτή που έλαβε τα πιο αρνητικά σχόλια και δεν κατάφερε να κερδίσει το ενδιαφέρον του κοινού.<sup>2</sup> Οι όπερες του Händel και του Gluck αποτελούν βασικά παραδείγματα της ανάπτυξης του είδους που κορυφώθηκε με τη μεταρρυθμιστική όπερα. Η opera seria των αρχών του 18<sup>ου</sup> αιώνα βασίζει την πλοκή της σε στοιχεία της ελληνορωμαϊκής ιστορίας και μυθολογίας. Η δράση εκτυλίσσονταν μέσα από την εναλλαγή ρετσιτατίβου, μέσω του οποίου προωθείται η πλοκή, και άριας, που ενθαρρύνει την συναισθηματική επίδειξη. Πιο χαρακτηριστική μουσική μορφή της opera seria ήταν η άρια da capo (ABA). Το πιο σημαντικό στοιχείο της συγκεκριμένης μορφής είναι πως η κορύφωσή της ήταν η επανάληψη του Α – το μέρος στο οποίο ο τραγουδιστής εντυπωσιάζει και συγκινεί το κοινό με περίτεχνα στολίδια.<sup>3</sup>

Οι όπερες του Händel που μελετώνται στην παρούσα εργασία αποτελούν παραδείγματα αυτής της παράδοσης. Στην όπερα *Giulio Cesare in Egitto* (1724), η χρήση της άρια da capo είναι κεντρική για τη διάρθρωση της μουσικής δραματουργίας, με την άρια της Κλεοπάτρα «*Piangerò la sorte mia*» να εμφανίζει μια συναισθηματική κορύφωση με δεξιοτεχνικούς στολισμούς στην επανάληψη του Α μέρους. Ομοίως, στο *Rinaldo* (1711) μια από τις πιο περίτεχνες άριες, το «*Lascia ch'io pianga*», η da capo φόρμα χρησιμοποιείται για να εντείνει τη συναισθηματική ένταση που βιώνει ο Rinaldo. Η *Alcina* (1735) αποδεικνύει την ικανότητά του Händel να συνδυάζει το ψυχολογικό βάθος με συμβάσεις της opera seria, με πιο δραματικά και θεατρικά στοιχεία μέσω της προσθήκης μαγικών/φανταστικών στοιχείων. Στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η άρια da capo βρέθηκε στο κέντρο πολλών επικριτών οι οποίοι υποστήριζαν πως η μορφή αυτή είχε πλέον γίνει τυποποιημένη και συναισθηματικά επιφανειακή με πολλή έμφαση στην φωνητική επίδειξη εις βάρος της δραματικής ακεραιότητας. Οι βιρτουόζοι τραγουδιστές της opera seria δεν λογοδοτούσαν για τις μουσικές τους διακοσμήσεις και τις περίτεχνες καντέντσες, ενώ οι λιμπρετίστες και οι συνθέτες δεν μπορούσαν να επέμβουν στον τρόπο επιτέλεσης των έργων τους.<sup>4</sup> Η συνθήκη αυτή αποτέλεσε κύριο

<sup>1</sup> Taruskin, R. (2005). *Oxford history of Western music: Volume 2 – The seventeenth and eighteenth centuries* (pp. 445-451). Oxford University Press.

<sup>2</sup> McClymonds, M., & Hertz, D. (2002). Opera seria (opera). *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20385>.

<sup>3</sup> DelDonna, A. R., & Polzonetti, P. (2009). *The Cambridge companion to eighteenth-century opera* (pp. 34-35). Cambridge University Press.

<sup>4</sup> Robinson, M. F. (1972). *Opera before Mozart* (pp. 110-124 & 146-150). London: Hutchinson.

κίνητρο για την ανάγκη μεταρρύθμισης της όπερας (reform opera), που επιδίωξε να εξισορροπήσει την έως τότε ελλιπή σχέση μουσικής και δράματος, κάτι που θα μείωνε την κυριαρχία της da capo άριας και θα έδινε περισσότερο χώρο σε πιο δραματικά κατάλληλες μορφές.

Η μεταρρύθμιση του Cristoph Willibald Gluck αποτέλεσε καίρια καμπή στην ιστορία της όπερας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αποσκοπώντας στην αποκατάσταση της μέχρι τότε ελλιπούς ισορροπίας ανάμεσα σε μουσική, λόγο (λιμπρέτο) και σκηνική δράση. Σε αντίθεση με την υπερβολική φωνητική δεξιοτεχνική επίδειξη της opera seria, ο Gluck επιδίωξε μια πιο συγκινησιακή και δραματικά συνεκτική μορφή έκφρασης, στην οποία η μουσική υπηρετεί το κείμενο και την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων. Οι όπερες του και κυρίως η *Orfeo ed Euridice*, η *Alceste* και η *Iphigénie en Aulide*, συστήνουν για πρώτη φορά τα στοιχεία της νέας του προσέγγισης, επιδιώκοντας την σύνθεση μιας δραματικής ολότητας. Οι επιδείξεις φωνητικής δεξιοτεχνίας εκλείπουν από τα έργα του και την θέση τους καταλαμβάνει η έκφραση της συναισθηματικής σύγκρουσης των χαρακτήρων.<sup>5</sup> Ο Gluck εγκατέλειψε τη da capo άρια για απλούστερες, συχνά διμερείς μορφές, εστιάζοντας στην εκφραστική αμεσότητα. Η ορχήστρα αποκτά μεγαλύτερο δραματικό ρόλο, ενώ το ρετσιτατίβο με συνοδεία ορχήστρας αντικαθιστά το πιο στεγνό ρετσιτατίβο secco,<sup>6</sup> αποδίδοντας με ακρίβεια τις ψυχολογικές εντάσεις. Σε αντίθεση με τον Händel, ο οποίος εργάστηκε στο πλαίσιο των παραδοσιακών δομών της opera seria, αντλώντας τη δραματική ένταση κυρίως από τον πλούτο των φωνητικών γραμμών, ο Gluck επιδιώκει τη διάλυση αυτών των συμβάσεων προς όφελος μιας πιο λιτής, αφηγηματικά συνεκτικής και δραματικά οργανωμένης δομής. Ενώ ο Händel επενδύει στη συναισθηματική δύναμη της επανάληψης που κατέχει η φόρμα da capo και της φωνητικής ανάδειξης, ο Gluck επιζητεί την ψυχολογική αλήθεια των χαρακτήρων, δίνοντας έμφαση στην εσωτερική δομή της μουσικής ως φορέα του δράματος.

---

<sup>5</sup> Howard, P. (1963). *Gluck and the birth of modern opera* (pp. 1-15). London: Barrie and Rockliff.

<sup>6</sup> Το ρετσιτατίβο secco, είναι μια μορφή ρετσιτατίβο, όπου η φωνή συνοδεύεται ελάχιστα από ορχήστρα και συνήθως από συνεχές βάσιμο. Η φωνητική εκφορά θυμίζει ομιλία και ο ρυθμός καθορίζεται από τον λόγο. Secco (opera). (2002). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007470>.

## ΕΝΟΤΗΤΑ 2

Στην παρούσα ενότητα μελετώνται επιλεγμένες όπερες του Georg Friedrich Händel. Πιο συγκεκριμένα, παρέχονται πληροφορίες για το ιστορικό δημιουργίας των υπό μελέτη οπερών, τις πρώτες παρουσιάσεις, τους χαρακτήρες και τη σύνοψη της πλοκής ανά πράξη. Ακολουθεί πίνακας με τη μακροδομική διάρθρωση της όπερας και επισημάνσεις πάνω στη μουσικοδραματουργική λειτουργία των μορφών της άριας *da capo*, των ρετσιτατίβων και των χορωδιακών.

### 1. *Alcina*

Η σύνθεση της όπερας *Alcina* από τον Georg Friedrich Händel ολοκληρώθηκε την 8<sup>η</sup> Απριλίου του 1735 και η πρώτη της παρουσίαση επετεύχθη στο Covent Garden Theatre την 18<sup>η</sup> του ίδιου μήνα.<sup>7</sup> Είναι μια από τις τρεις όπερες του Händel που βασίστηκαν στο μεγαλειώδες έργο του Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*.<sup>8</sup> Παρόλη την μεγαλοπρέπεια του έργου, η *Alcina* έπεσε στην αφάνεια και δεν παρουσιάστηκε ξανά από το 1738 (Brunswick, Γερμανία) ως το 1928 (η πρώτη παραγωγή της *Alcina* μετά το 1738 έγινε το 1928 στο θέατρο της Ληψίας). Παράλληλα, μέχρι το 1737, ο άγριος ανταγωνισμός μεταξύ του Händel και του Porpora,<sup>9</sup> κατέστρεψε και τις δύο εταιρείες τους.<sup>10</sup> Τελικά, ο Händel εγκατέλειψε οριστικά την οπερική σύνθεση και στράφηκε στο είδος του ορατορίου.

---

<sup>7</sup> Harris, E. (2003). *Handel: 'A necromancer in the midst of his own enchantments'* (pp. 832-849). University of Toronto Quarterly.

<sup>8</sup> Ο Ludovico Ariosto (1474-1533) ήταν Ιταλός ποιητής και συγγραφέας θεατρικών έργων. Το σημαντικότερο έργο του ήταν το ποίημα *Orlando Furioso* που δημοσιεύτηκε στην πλήρη μορφή του το 1532. Το ποίημα χωρίζεται σε σαράντα έξι άσματα (it: cantos, φόρμα διαίρεσης μεγάλων ποιημάτων) με ποικιλία θεματικών που συνδυάζουν ρεαλισμό και φαντασία. Carter, T. (2002). Ludovico Ariosto (opera). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900292>.

<sup>9</sup> Ο Nicola Antonio Giacinto Porpora (17 Αυγούστου 1686 – 3 Μαρτίου 1768) ήταν Ιταλός συνθέτης και δάσκαλος τραγουδιού κατά την εποχή του Μπαρόκ.

<sup>10</sup> Ο Porpora, ήρθε στο Λονδίνο από τους διοργανωτές της Opera of the Nobility, μιας εταιρείας όπερας που είχε σκοπό να ανταγωνιστεί εκείνη του Händel. Η προσπάθεια να λειτουργήσουν δύο ανταγωνιστικές ιταλικές εταιρείες όπερας στην αγγλική πρωτεύουσα οδήγησε και τις δύο στην οικονομική λήθη.

Burden, M. (2024). Competing with Handel: Porpora's "Third Style" of composition in London. *Händel-Jahrbuch* (Vol. 70, pp. 149-164). Kassel, Γερμανία: Bärenreiter.

Χαρακτήρες	Φωνές
<i>Alcina μάγισσα</i>	Σοπράνο
<i>Morgana αδελφή της Alcina</i>	Σοπράνο
<i>Ruggiero ιππότης</i>	Άλτο καστράτο <sup>11</sup>
<i>Bradamante μνηστή του Ruggiero</i>	Κοντράλτο
<i>Melisso πρώην παιδαγωγός του Ruggiero, κυβερνήτης της Bradamante</i>	Μπάσος
<i>Oronte εραστής της Morgana</i>	Τενόρος
<i>Oberto ένα αγόρι που αναζητά τον πατέρα του</i>	Πρίμο <sup>12</sup>

**Τόπος εξέλιξης της πλοκής:** Το μαγικό νησί της Alcina

## Σύνοψη της πλοκής

### Πράξη Α΄

Η πρώτη σκηνή μας μεταφέρει στο νησί της Alcina όπου ζει με την αδελφή της Morgana, δύο θανατηφόρες μάγισσες που είναι γνωστές για τις σαγηνευτικές τους δυνάμεις και τη μαγεία τους. Στο νησί, η πανίσχυρη Alcina κρατά αιχμάλωτους άνδρες και τους μεταμορφώνει σε βράχους, ρυάκια, δέντρα και άγρια θηρία. Ο τελευταίος που φθάνει στο νησί είναι ο απαχθέντας ιππότης Ruggiero, που έχει κλαπεί από την αρραβωνιαστικιά του Bradamante, κι ο οποίος ακόμη δεν έχει μεταμορφωθεί. Η πλοκή ξεκινά με την άφιξη στο νησί της Alcina της μνηστής του Ruggiero, Bradamante, και του κυβερνήτη της, Melisso. Η Bradamante, στην αναζήτηση του αγαπημένου της Ruggiero, αποκρύπτει την πραγματική της ταυτότητα και φθάνει μεταμφιεσμένη σε άνδρα (στον αδερφό της Ricciardo), με σκοπό να περάσει απαρατήρητη και να φτάσει κοντά του χωρίς να την εμποδίσει η Alcina. Εκεί τους υποδέχεται η αδελφή της Alcina, η Morgana, η οποία αρχίζει να φλερτάρει με την μεταμφιεσμένη Bradamante που φέρει

<sup>11</sup> Με την παρακμή της opera seria (μετά το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα) με την οποία ταυτίστηκαν οι καστράτι, αλλά και την αποχώριση του τελευταίου καστράτου Giovanni Battista Velluti (1780 – 1861) το 1830, την θέση τους έπαιρναν γυναικείες φωνές μέτζο-σοπράνο (μεταμφιεσμένες σε ανδρικό ρόλο) ή κοντρα-τενόροι. Rosselli, J. (2002). *Castrato (opera)*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901018>.

<sup>12</sup> Στην φωνητική μουσική ο όρος *πρίμο* (Fr.: *treble*) αναφέρεται στην ψηλή φωνή συνήθως αγοριών αλλά και κοριτσιών. Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα άρχισε σταδιακά να αντικαθίσταται από την σοπράνο, με εξαιρέσεις τις παιδικές χορωδίες. Jander, O. (2001). *Treble*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28293>.

το όνομα «Ricciardo» και οδηγεί εκείνη και τον Melisso στο παλάτι της Alcina. Εκεί βρίσκουν τον Ruggiero πλήρως γοητευμένο από την Alcina, μη έχοντας καμία ανάμνηση από την Bradamante. Στο νησί, η Bradamante και ο Melisso συναντούν τον Oberto, ένα αγόρι που αναζητά τον πατέρα του, Astolfo. Αντιλαμβανόμενοι ότι ο Astolfo έχει μεταμορφωθεί κι αυτός από την Alcina, αποφεύγουν τις ερωτήσεις του αγοριού. Ο Oronte, στρατηγός της Alcina και εραστής της Morgana, παρατηρεί το ενδιαφέρον της Morgana για τον *Ricciardo* και ενοχλείται ιδιαίτερα από αυτό. Ο πλανεμένος Ruggiero ανησυχεί κι αυτός ότι μπορεί να χάσει την Alcina από τον *Ricciardo* και αποφασίζει να πείσει την Alcina να τον μεταμορφώσει. Η Morgana προειδοποιεί τον *Ricciardo* και δηλώνει την αγάπη της για αυτόν.

### **Πράξη Β΄**

Ο Melisso, μεταμφιεσμένος ως Atlante, φοράει στον Ruggiero ένα μαγικό δαχτυλίδι που μεταμορφώνει το νησί της Alcina σε άγονη έρημο. Με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να του δείξει τελικά την αλήθεια για το νησί της Alcina αλλά και να του θυμίσει την προηγούμενη ζωή και την αγάπη του. Ο απαλλαγμένος πλέον από τα ξόρκια Ruggiero, με την καθοδήγηση του Melisso, παίρνει άδεια από την Alcina να πάει για κυνήγι με απώτερο σκοπό να δραπετεύσει. Ο Ruggiero αναγνωρίζει την Bradamante και ενωμένοι αποφασίζουν να νικήσουν την Alcina. Ο Oronte ειδοποιεί την Alcina για το σχέδιο των Ruggiero και *Ricciardo* και αυτή οργισμένη καλεί τα πνεύματα να εμποδίσουν τη φυγή του Ruggiero. Τα πνεύματα αρνούνται να υπακούσουν και η Alcina θρηνεί για την απώλεια των δυνάμεών της.

### **Πράξη Γ΄**

Η Alcina ορκίζεται εκδίκηση στον Ruggiero εάν δεν επιστρέψει σε αυτήν, ενώ ο Oronte προσποιείται ότι αδιαφορεί για τη Morgana με σκοπό να του εξομολογηθεί την αγάπη της. Ο Ruggiero κερδίζει την υποστήριξη του Oronte ο οποίος του προσφέρει ένα σπαθί και την ελευθερία του. Η Alcina και η Morgana επικαλούνται οίκτο, αλλά ο Ruggiero σπάζει το πιθάρι με τις μαγικές δυνάμεις της Alcina κι αυτή εξαφανίζεται μαζί με τη Morgana. Όλοι όσοι είχαν μεταμορφωθεί από τα ξόρκια της Alcina επιστρέφουν στις πραγματικές τους μορφές, ανάμεσά τους και ο Astolfo, ο πατέρας του Oberto.

## Μακροδομική διάρθρωση της όπερας κατά πράξη

Οβερτούρα		
<b>Πράξη Α΄</b>		
Morgana	Άρια	O s'apre al riso
Χορωδία		Questo è il cielo de' contenti
Alcina	Άρια	Di cor mio, quanto t'amai
Oberto	Άρια	Chi m'insegna il caro padre?
Ruggiero	Άρια	Di te mi rido, semplice stolto
Bradamante	Άρια	È gelosia
Oronte	Άρια	Semplicetto! A donna credi?
Alcina	Άρια	Sì, son quella!
Ruggiero	Άρια	La bocca vaga
Alcina	Άρια	Tornami a vagheggiar
<b>Πράξη Β΄</b>		
Ruggiero	Αριόζο	Col celarvi
Ruggiero	Αριόζο	Qual portento
Melisso	Άρια	Pensa a chi geme d'amor piagata
Bradamante	Άρια	Vorrei vendicarmi
Ruggiero	Άρια	Mi lusinga il dolce affetto
Oronte	Άρια	Ama, sospira
Alcina	Άρια	Mio bel Tesoro
Oronte	Άρια	Trà speme e timore
Alcina	Άρια	Ah! Mio cor!
Oronte	Άρια	È un folle, è un vile affetto
Ruggiero	Άρια	Verdi prati
Alcina	Ρετσιτατίβο	Ah! Ruggiero crudel
Alcina	Άρια	Ombre pallide
<b>Πράξη Γ΄</b>		
Συμφωνία		
Morgana	Άρια	Credete al mio dolore
Oronte	Άρια	Un momento di contento
Alcina	Άρια	Ma quando tornerai
Ruggiero	Άρια	Sta nell'ircana pietrosa
Bradamante	Άρια	All'alma fedel
Alcina	Άρια	Mi restano la lagrime
Χορωδιακό		Sin per le vie del sole
Oronte	Άρια	Barbara! Io ben lo so
Alcina	Τρίο	Non è amor, né gelosia
Ruggiero		
Bradamante		
Χορωδιακό		Dall'orror di notte cieca
Χορός		
Χορωδιακό		Dopo tante amare pene

Η *Alcina* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα όπερας της εποχής του Μπαρόκ, στο οποίο ο συνθέτης αξιοποιεί τις καθιερωμένες μουσικές μορφές. Η άρια *da capo* κυριαρχεί, προσφέροντας την δυνατότητα για την συναισθηματική έκφραση των χαρακτήρων αλλά και την επίδειξη δεξιοτεχνίας των τραγουδιστών. Εντοπίζεται σε στιγμές έντονου πάθους, όπως στην άρια της Α΄ Πράξης «*Di, cor mio, quanto t'amai*», μέσω της οποίας η *Alcina* εκδηλώνει τον έρωτά της για το πρόσωπο του *Ruggiero*, ή εσωτερικής πάλης, όπως στην άρια της Β΄ πράξης «*Ah! Mio cor, schernito sei*», μια έντονα δραματική άρια μέσω της οποίας η *Alcina* εκφράζει την θλίψη της, νιώθοντας προδομένη από την απόρριψη του *Ruggiero*. Έντονα φορτισμένη συναισθηματικά είναι και η κατάσταση του *Ruggiero* όταν ο ίδιος ετοιμάζεται να εξαλείψει τις δυνάμεις της *Alcina*, ενώ εκφέρει την άρια «*Sta nell'ircana pietrosa*» της Γ΄ Πράξης. Ρετσιτατίβο (κυρίως με ορχηστρική συνοδεία)<sup>13</sup> χρησιμοποιείται για την πιο άμεση εξέλιξη της πλοκής. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα μέσα στο έργο είναι το ρετσιτατίβο «*Ah! Ruggiero crudel*», πριν από την άρια «*Ombre pallide*» της *Alcina*. Στο σημείο αυτό της πλοκής, ο *Händel* χρησιμοποιεί ρετσιτατίβο με συνοδεία ορχήστρας με σκοπό να εντείνει την τραγικότητα, προετοιμάζοντας την συναισθηματική έκρηξη στην άρια που ακολουθεί. Ο *Händel* δεν παραλείπει τα φωνητικά σύνολα μέσα στο έργο όπως χορωδιακά μέρη και το Τρίο «*Non è amor, né gelosia*» στην Γ΄ Πράξη του έργου. Το συγκεκριμένο τρίο εμφανίζεται σε καθοριστική δραματουργική στιγμή αντικατοπτρίζοντας την ένταση και την πολυπλοκότητα των συναισθημάτων των τριών βασικών χαρακτήρων του δράματος.

## 2. *Giulio Cesare in Egitto*

*Dramma per musica*<sup>14</sup> σε τρεις πράξεις του Georg Friderich *Händel* και σε λιμπρέτο του Nicola Francesco Haym προσαρμοσμένο από το ομώνυμο *Giulio Cesare in Egitto* του Giacomo Francesco Bussani (Βενετία, 1677).<sup>15</sup> Ήταν η μοναδική όπερα που συνέθεσε ο *Händel* για την περίοδο 1723-24 της Royal Academy, όπου και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά την 20<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 1724. Είναι ένα αριστουργηματικό έργο, από τα σημαντικότερα της οπερικής εργογραφίας του, που

---

<sup>13</sup> Το ρετσιτατίβο με ορχηστρική συνοδεία (It. recitativo stromentato ή accompagnato) χρησιμοποιείται σε δραματικά κρίσιμες στιγμές και διαθέτει πιο συναισθηματικό χαρακτήρα, που συνήθως οδηγεί σε μια τριμερή άρια (πχ. *da capo*). Westrup, J. (2001). Stromentato. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26979>.

<sup>14</sup> Όρος που απαντάται σε τίτλους από πολλά ιταλικά λιμπρέτα και αναφέρεται σε κείμενα που έχουν γραφεί αποκλειστικά για να μελοποιηθούν από κάποιον συνθέτη. Χρησιμοποιήθηκε κυρίως για έργα της σοβαρής ιταλικής όπερας του 18<sup>ου</sup> αιώνα και πλέον είναι ταυτόσημος με τον όρο *opera seria*.

Zeiss, L. E. (2012). The dramaturgy of opera. In N. Till (Ed.), *The Cambridge companion to opera studies* (p. 182). Cambridge University Press.

<sup>15</sup> Ο Giacomo Francesco Bussani (1640-1680) ήταν Ιταλός λιμπρετίστας. Έγραψε επτά λιμπρέτα για βενετσιάνικο θέατρο από το 1673 έως το 1680. Ένα από τα πιο σημαντικά ήταν και το *Giulio Cesare in Egitto*. Η επεξεργασία του ίδιου έργου από τον λιμπρετίστα Nicola Francesco Haym (1678-1729) το 1724 έθεσε τις βάσεις για το ομώνυμο έργο του *Händel*.

Saunders, H. (2002). Giacomo [Giovanni] Francesco Bussani [Bussano] (opera). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40865>.

επισκίασε προγενέστερα έργα της περιόδου.<sup>16</sup> Το ιστορικό θέμα της όπερας αφορά στην επίσκεψη του Ιουλίου Καίσαρα στην Αίγυπτο το 48-47 π.Χ. Οι χαρακτήρες στην πλειονότητά τους είναι υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα, αλλά οι λεπτομέρειες της πλοκής σε μεγάλο βαθμό είναι φανταστικές - ο χαρακτήρας του Καίσαρα φαίνεται να είναι πολύ νεότερος από τον ιστορικό ομόλογό του. Η Αίγυπτος βρίσκεται υπό την κοινή κυριαρχία της Κλεοπάτρας και του νεότερου αδελφού της Πτολεμαίου.<sup>17</sup>

<b>Χαρακτήρες</b>	<b>Φωνές</b>
<b>Ρωμαίοι</b>	
Giulio Cesare [ <i>Ιούλιος Καίσαρας</i> ]	Άλτο καστράτο
Curio <i>στρατηγός του Καίσαρα</i>	Μπάσος
Cornelia <i>χήρα του Πομπήιου</i>	Κοντρα- άλτο
Sesto <i>γιός του Πομπήιου</i>	Σοπράνο
<b>Αιγύπτιοι</b>	
Cleopatra [ <i>Κλεοπάτρα</i> ] <i>βασίλισσα της Αιγύπτου</i>	Σοπράνο
Tolomeo [ <i>Πτολεμαίος</i> ] <i>αδερφός της Κλεοπάτρα, βασιλιάς της Αιγύπτου</i>	Άλτο καστράτο
Achilla <i>στρατηγός, σύμβουλος του Πτολεμαίου</i>	Μπάσος
Nireno <i>έμπιστος της Κλεοπάτρα και του Πτολεμαίου</i>	Άλτο καστράτο
<b>Τόπος εξέλιξης της πλοκής: Αίγυπτος, 48–47 π.Χ.</b>	

<sup>16</sup> Hicks, A. (2001). The Royal Academy of Music. George Frideric Handel [Händel, Hendel]. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>.

<sup>17</sup> Hicks, A. (2002). Giulio Cesare in Egitto (ii). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004424>.

## Σύνοψη της πλοκής

### Πράξη Α΄

Ο Καίσαρας φθάνει στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου καταδιώκοντας τον αντίπαλό του Πομπήιο, τον οποίο έχει νικήσει στα Φάρσαλα (λατ. Pharsalia). Με την συνοδεία του στρατηγού του Curio διασχίζει τον Νείλο και αποθεώνεται από τους Αιγυπτίους. Η σύζυγος του Πομπήιου Cornelia και ο γιος της Sesto ικετεύουν για ειρήνη. Ο Καίσαρας συμφωνεί να συμφιλιωθεί με τον εχθρό του Πομπήιο, αλλά ακριβώς εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται ο Αιγύπιος στρατηγός Achilla με ένα δώρο καλωσορίσματος από τον Πτολεμαίο, το κομμένο κεφάλι του Πομπήιου. Ο Καίσαρας στέλνει μέσω του Achilla το μήνυμα ότι θα τιμωρήσει τον Πτολεμαίο για την πράξη αυτή. Η Cornelia θρηνεί για την απώλειά της και ο Sesto ορκίζεται εκδίκηση για τη δολοφονία του πατέρα του. Στο παλάτι της Αλεξάνδρειας, η Κλεοπάτρα μαθαίνει από τον υπηρέτη της Nireno ότι ο Πομπήιος δολοφονήθηκε με εντολή του Πτολεμαίου και αποφασίζει να επισκεφτεί τον Καίσαρα στην προσπάθεια να κερδίσει την εύνοια και την βοήθειά του. Ο Achilla ενημερώνει τον Τολεμίο για την οργισμένη υποδοχή του δώρου του από τον Καίσαρα και προσφέρεται να τον σκοτώσει για να κερδίσει ο Πτολεμαίος το στέμμα της Αιγύπτου, ενώ σε αντάλλαγμα ζητάει το χέρι της Cornelia. Ο Πτολεμαίος, φοβούμενος την αυξανόμενη δύναμη της Ρώμης, συμφωνεί. Στο στρατόπεδό του, ο Καίσαρας αναλαμβάνει την κηδεία του Πομπήιου. Η Κλεοπάτρα παρουσιάζεται μεταμφιεσμένη ως *Lidia*, μια κυρία ευγενικής καταγωγής που στερήθηκε την περιουσία της από τον Πτολεμαίο.<sup>18</sup> Ο Καίσαρας και ο Curio γοητεύονται. Η Cornelia και ο Sesto αποφασίζουν να σκοτώσουν τον Πτολεμαίο. Η *Lidia* εμφανίζεται στην Cornelia και της λέει ότι υπηρετεί την Κλεοπάτρα και θα ζητήσει τη βοήθειά της εναντίον του Πτολεμαίου. Ο Καίσαρας φτάνει στο παλάτι του Πτολεμαίου και δέχεται επιφυλακτικά την προσφορά της φιλοξενίας του. Η Cornelia και ο Sesto έρχονται αντιμέτωποι με τον Πτολεμαίο. Ο Sesto φυλακίζεται και η Cornelia τοποθετείται να φροντίζει τους κήπους του παλατιού. Ο Achilla προσεγγίζει ερωτικά την Cornelia και εκείνη αρνείται οργισμένη.

### Πράξη Β΄

Ο Καίσαρας οδηγείται από τον Nireno σε έναν κήπο στο παλάτι όπου η *Lidia* έχει οργανώσει μια γιορτή για να κερδίσει περισσότερο το ενδιαφέρον του. Πλανεμένος από το τραγούδι της τρέχει προς το μέρος της, αλλά ο Nireno τον διαβεβαιώνει ότι θα τον υποδεχτεί αργότερα. Η Cornelia, αιχμάλωτη πλέον του Πτολεμαίου, θρηνεί για την μοίρα της, ενώ για άλλη μια φορά απορρίπτει τις προτάσεις του Achilla. Ο ίδιος ο Πτολεμαίος προσεγγίζει τότε την Cornelia, αλλά και αυτός αποκρούεται. Αποφασίζει να αυτοκτονήσει και την προλαβαίνει ο Sesto, ο οποίος έχει αφεθεί ελεύθερος από τον

---

<sup>18</sup> Η Κλεοπάτρα μεταμφιέζεται σε μια καθημερινή γυναίκα, για να αποκρύψει την ταυτότητά της. Απώτερος σκοπός της είναι να πλησιάσει, να γοητεύσει και να κερδίσει την εύνοια του Καίσαρα στην πολιτική διαμάχη της με τον Πτολεμαίο. Επιπλέον, η μεταμφίεσή της αυτή εξυπηρετεί τον σκοπό της να σκοτώσει τον Πτολεμαίο για να κερδίσει αυτή τον θρόνο, να τον σταματήσει από τις βιαιότητες που διαπράττει στο όνομα της δύναμης που κατέχει αλλά και να σώσει τον εαυτό της που απειλείται από τον ίδιο.

Nireno. Φέρνει επίσης την είδηση πως ο Πτολεμαίος πρόκειται να την κάνει μια από τις παλλακίδες του και πως αυτή θα είναι μια καλή ευκαιρία να πάρουν την εκδίκησή τους. Η *Lidia*, στο διαμέρισμά της, προσποιείται ότι κοιμάται όταν φτάνει ο Καίσαρας. Τους διακόπτει ο Curio με την προειδοποίηση ότι το στρατόπεδο του Καίσαρα έχει δεχτεί επίθεση από τον Πτολεμαίο. Η Κλεοπάτρα αποκαλύπτει την πραγματική της ταυτότητα στον Καίσαρα και τον παρακαλεί να φύγει για να σωθεί. Ο Καίσαρας αρνείται και σπεύδει να συναντήσει τους εχθρούς του. Στο παλάτι, ο Πτολεμαίος δίνοντάς ένα μαντήλι στην Cornelia υποδεικνύει ότι θα πλαγιάσει μαζί του. Ο Sesto με ένα σπαθί επιχειρεί να σκοτώσει τον Πτολεμαίο, αλλά τον αποτρέπει ο Achilla. Ο τελευταίος λέει στον Πτολεμαίο ότι ο Καίσαρας και ο Curio είναι νεκροί. Παράλληλα η Κλεοπάτρα συγκεντρώνει στρατεύματα εναντίον του Πτολεμαίου. Ο Πτολεμαίος απορρίπτει το αίτημα του Achilla να του δώσει την Cornelia ως αντάλλαγμα για τις υπηρεσίες του. Ο Sesto γεμάτος τύψεις προσπαθεί να αυτοκτονήσει, αλλά η Cornelia του δίνει θάρρος για μια νέα επίθεση στον Πτολεμαίο.

### Πράξη Γ΄

Ο Achilla έχει στραφεί κατά του Πτολεμαίου και έχει συγκεντρώσει μια ομάδα στρατιωτών. Ο Πτολεμαίος αιχμαλωτίζει την Κλεοπάτρα και απειλεί να δαμάσει το επαναστατημένο της πνεύμα, αλλά αυτή παραμένει ανυπότακτη και θρηνεί τη μοίρα της. Ο Καίσαρας καταφέρνει να σωθεί, αλλά τώρα είναι μόνος χωρίς τον στρατό του. Ο Achilla, θανάσιμα τραυματισμένος, ομολογεί στον Cesto και τον Nireno ότι συνέβαλε στη δολοφονία του Πομπήιου και προκάλεσε την επανάσταση κατά του Καίσαρα με την ελπίδα να κερδίσει την Cornelia. Τους δίνει μια σφραγίδα με την οποία οι ακόλουθοί του θα τους υπακούσουν και πεθαίνει. Ο Καίσαρας παίρνει την σφραγίδα και ξεκινάει με τον Cesto και τον Nireno για να σώσουν την Κλεοπάτρα και την Cornelia. Η Κλεοπάτρα φοβάται ότι ο Πτολεμαίος πρόκειται να την σκοτώσει, αλλά ο Καίσαρας την ελευθερώνει. Η Cornelia απορρίπτει ξανά τον Πτολεμαίο, ο οποίος προσπαθεί να την αγκαλιάσει, αλλά ο Cesto μπαίνει μέσα με ένα σπαθί και τον σκοτώνει. Ο Καίσαρας αγκαλιάζει τον Cesto και ο τελευταίος του ορκίζεται πίστη. Ανακηρύσσει την Κλεοπάτρα βασίλισσα της Αιγύπτου και χαίρονται τον έρωτά τους με γιορτές.

### Μακροδομική διάρθρωση της όπερας κατά πράξη

Ουβερούρα		
<b>Πράξη Α΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Χορωδιακό		Viva il nostro Alcide!
Giulio Cesare	Άρια	Presti omai l'egizia terra
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Cesare venne e vide

<b>Σκηνή β´</b>		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Questa è Cornelia
Curio		
Cornelia		
Sesto		
<b>Σκηνή γ´</b>		
Achilla	Ρετσιτατίβο	La reggia Tolomeo
Giulio Cesare		
Sesto		
Cornelia		
Giulio Cesare	Άρια	Empio, dirò, tu sei
<b>Σκηνή δ´</b>		
Sesto	Ρετσιτατίβο	Madre? Oh stelle!
Cornelia		
Cornelia	Άρια	Priva son d'ogni Conforto
Sesto	Ρετσιτατίβο	Vani sono i lamenti
Sesto	Άρια	Svegliatevi nel core
<b>Σκηνή ε´</b>		
Cleopatra	Ρετσιτατίβο	Regni Cleopatra
Tolomeo		
Cleopatra	Άρια	Non disperar, chi sa?
<b>Σκηνή στ´</b>		
Achilla	Ρετσιτατίβο	Sire, signor!
Tolomeo		
Tolomeo	Άρια	L'empio, sleale, indegno
<b>Σκηνή ζ´</b>		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο (με συνοδεία)	Alma del gran Pompeo
Giulio Cesare		Ρετσιτατίβο
Cleopatra		
<b>Σκηνή η´</b>		
Cornelia	Άρια	Nel tuo seno
Cornelia	Ρετσιτατίβο	Ma che! Vile e negletta
Cleopatra		
Sesto		
Sesto	Άρια	Cara speme, questo core
<b>Σκηνή θ´</b>		
Tolomeo	Ρετσιτατίβο	Cesare, alla tua Destra
Giulio Cesare		
Achilla		
Giulio Cesare	Άρια	Va tacito e nascosto
<b>Σκηνή ι´</b>		
Achilla	Ρετσιτατίβο	Sire, con Sesto il figlio
Tolomeo		
Cornelia		
Sesto		

<b>Σκηνή ια΄</b>		
Achilla	Ρετσιτατίβο	Cornelia, in quei tuoi lumi
Cornelia		
Sesto		
Achilla	Άρια	Tu sei il cor di questo core
Sesto	Ρετσιτατίβο	Madre! Mia vita!
Cornelia		
Sesto	Ντουέτο	Suonata a lagrimar
Cornelia		
<b>Πράξη Β΄</b>		
<b>Σκηνή β΄</b>		
Συμφωνία		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Cieli, e qual delle sfere
Συμφωνία		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Giulio, che miri?
Cleopatra	Άρια	V'adoro, pupille
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Non ha in Cielo
Cleopatra	Άρια da capo	V'adoro, pupille
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Vola, vola, mio cor
Giulio Cesare	Άρια	Se in fiorito ameno prato
<b>Σκηνή γ΄</b>		
Cornelia	Άρια	Deh piangete, o mesti lumi
<b>Σκηνή ε΄</b>		
Cornelia	Ρετσιτατίβο	Su, che si tarda?
Sesto		
<b>Σκηνή στ΄</b>		
Sesto	Άρια	L'angue offeso
<b>Σκηνή ζ΄</b>		
Cleopatra	Ρετσιτατίβο	Esser qui deve in breve
Cleopatra	Άρια	Venere bella
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Che veggio, o numi?
Cleopatra		

<b>Σκηνή η΄</b>		
Sesto	Ρετσιτατίβο	Cesare, sei tradito
Giulio Cesare		
Cleopatra		
Giulio Cesare	Άρια (Με Χορωδία)	Al lampo dell'armi
Cleopatra	Ρετσιτατίβο	Che sento? Oh Dio!
Cleopatra	Άρια	Se pietà di me non senti
<b>Σκηνή θ΄</b>		
Tolomeo	Αριέτα <sup>19</sup>	Belle dee
Tolomeo	Ρετσιτατίβο	Di quel che avete
Sesto	Ρετσιτατίβο	Ora è il tempo, o mia Destra
<b>Σκηνή ι΄</b>		
Achilla	Ρετσιτατίβο	Sire, prendi!
Tolomeo		
Sesto		
Cornelia		
<b>Σκηνή ια΄</b>		
Sesto	Ρετσιτατίβο	Or che Cesare è estinto
Cornelia		
Sesto	Άρια	Scorta siate
<b>Πράξη Γ΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Achila	Ρετσιτατίβο	In tal modo si premia
Achila	Άρια	Dal fulgor di questa spada
Συμφωνία		
<b>Σκηνή β΄</b>		
Tolomeo	Ρετσιτατίβο	Vinta cadesti
Cleopatra		
Tolomeo	Άρια	Domerò la tua fierezza
<b>Σκηνή γ΄</b>		
Cleopatra	Ρετσιτατίβο	E pur così in un Giorno
Cleopatra	Άρια	Piangerò la sorte mia
<b>Σκηνή δ΄</b>		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο και Άρια	Dall'ondoso periglio
Cesto	Ρετσιτατίβο	Cerco invan Tolomeo
Achila		
Giulio Cesare		

<sup>19</sup> Η αριέτα είναι ένας όρος που δεν απαντάται τόσο συχνά στην όπερα όσο στην φωνητική μουσική δωματίου για να περιγράψει μια μικρής κλίμακας άρια. Carter, T. (2001). Arietta. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01235>.

<b>Σκηνή ε΄</b>		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Lascia questo Sigillo
Sesto		
Giulio Cesare	Άρια	Quel torrente che cade
<b>Σκηνή ζ΄</b>		
Cleopatra	Ρετσιτατίβο	Voi, che mie fide ancelle
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Forzai l'ingresso
Cleopatra		
Cleopatra	Άρια	Da tempeste il legno
<b>Σκηνή η΄</b>		
Tolomeo	Ρετσιτατίβο	Cornelia è tempo omai
Cornelia		
<b>Σκηνή θ΄</b>		
Sesto	Ρετσιτατίβο	T'arresta, o genitrice!
Tolomeo		
Cornelia		
<b>Μάχη</b>		
Cornelia	Ρετσιτατίβο	Or sì, ti riconosco
Sesto		
Marcia		
<b>Τελευταία Σκηνή (ι΄)</b>		
Συμφωνία		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Signor, ecco a tuoi piedi
Sesto		
Cornelia		
Cleopatra		
Giulio Cesare	Ντουέτο	Caro! Bella!
Cleopatra		
Giulio Cesare	Ρετσιτατίβο	Goda pur or l'Egitto
Giulio Cesare	Με χορωδία	Ritorni omai nel nostro core
Cleopatra		

Το *Giulio Cesare in Egitto* του Händel αποτελεί ένα από τα κορυφαία δείγματα της ώριμης ιταλικής opera seria. Στο έργο ο συνθέτης αξιοποιεί εκτενώς την άρια da capo, ως εργαλείο εκτύλιξης της ψυχολογικής κατάστασης των χαρακτήρων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι άριες «*Empio, dirò, tu sei*» του Καίσαρα στην Α΄ Πράξη του έργου, όπου η χρήση της μορφής της άριας da capo δίνει έμφαση στην σταθερότητα της ηθικής θέσης του χαρακτήρα μπροστά στο αποτρόπαιο θέαμα και την δολοφονία του Πομπήιου, με την επιστροφή του Α μέρους να λειτουργεί σαν επανάληψη που δηλώνει την αποφασιστικότητα του ήρωα να εκδικηθεί τον Πτολεμαίο για την πράξη αυτή. Η άρια «*Venere bella*» της Κλεοπάτρας στην Β΄ Πράξη του έργου, απευθυνόμενη στην Θεά Αφροδίτη, εκφράζει την επιθυμία της να σμίξει με τον Καίσαρα. Η άρια «*Piangerò la sorte mia*» στην Γ΄ Πράξη λειτουργεί ως καθρέφτης του ψυχισμού της Κλεοπάτρας, περνώντας από την βαθιά θλίψη, στην εσωτερική πάλη και με την επιστροφή του Α΄ μέρους στην ένταση της θλίψης αλλά και την αποδοχή της

τραγικής κατάστασης (η ίδια βρίσκεται φυλακισμένη, προδομένη και πιστεύει πως ο Καίσαρας είναι νεκρός). Το ρετσιτατίβο εξυπηρετεί την εξέλιξη της πλοκής. Επιπλέον, εμφανίζονται επιλεκτικά ορισμένα ντουέτα όπως το «*Suonata a lagrimar*» ανάμεσα στον Sesto και την Cornelia στην Α΄ Πράξη του έργου και το «*Caro! Bella!*» στην Γ΄ Πράξη ανάμεσα στον Καίσαρα και την Κλεοπάτρα. Η ύπαρξη των ντουέτων στα σημεία αυτά της πλοκής έχει σαφή δραματουργική λειτουργία, σε στιγμές συναισθηματικής ή ηθικής σύγκλισης, τονίζοντας το συλλογικό συναίσθημα μεταξύ των χαρακτήρων.

### 3. *Rinaldo*

Όπερα σε τρεις πράξεις του George Frideric Händel σε λιμπρέτο του Giacomo Rossi (1699-1799) που έκανε πρεμιέρα στο Queen's Theatre του Λονδίνου την 24<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 1711. Η σύνθεση του *Rinaldo* έγινε με δανεισμούς μουσικής από όπερες και άλλα έργα που ο Händel είχε συνθέσει την περίοδο 1706-1710 όταν διέμενε στην Ιταλία. Ο *Rinaldo* ήταν η πρώτη ιταλική όπερα που συντέθηκε για τη σκηνή του Λονδίνου και είχε άμεση επιτυχία παρά τις αρνητικές κριτικές απέναντι στην τάση παρουσίασης οπερών με ιταλικές επιρροές στα αγγλικά θέατρα. Κυρίαρχος χαρακτήρας της όπερας είναι η Armida, μια από τις τρομερές μάγισσες της ιταλικής λογοτεχνίας.<sup>20</sup>

Χαρακτήρες	Φωνές
Goffredo <i>ηγείται του χριστιανικού στρατού</i>	Κοντρα-άλτο
Almirena <i>η κόρη του, αρραβωνιασμένη με τον Rinaldo</i>	Σοπράνο
Rinaldo <i>ιππότης, χριστιανός ήρωας</i>	Μετζο-σοπράνο
Eustazio <i>αδελφός του Goffredo</i>	Κοντρα-άλτο
Argante <i>σαρακηνός βασιλιάς της Ιερουσαλήμ</i>	Μπάσος
Armida <i>βασίλισσα της Δαμασκού, μάγισσα</i>	Σοπράνο
Χριστιανός μάγος	Μπάσος
Κήρυκας	Τενόρος
Σειρήνα	Σοπράνο

#### Τόπος εξέλιξης της πλοκής: Κάπου κοντά στην Ιερουσαλήμ

<sup>20</sup> Hicks, A. (2002). *Rinaldo*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004199>.

## Σύνοψη της πλοκής

### Πράξη Α΄

Ο Goffredo έχει υποσχεθεί στον ιπότη Rinaldo το χέρι της κόρης του Almirana, αν επιτύχουν να θέσουν υπό κατάληψη την Ιερουσαλήμ. Ένας κήρυκας αναγγέλλει την άφιξη του βασιλιά των Σαρακηνών, Argante, αιτούμενος τριήμερη ανακωχή από τον Goffredo, με εκείνον να την απορρίπτει. Ο Argante, μην μπορώντας να κρατήσει τον στρατό μακριά από την Ιερουσαλήμ με άλλο τρόπο, αποφασίζει να χρησιμοποιήσει την δύναμη της μαγείας. Σπεύδει στο μαγεμένο παλάτι της Armida για να ζητήσει την βοήθειά της και εκείνη εμφανίζεται σε άρμα που σύρεται από δράκους υποσχόμενη στον Argante την νίκη. Το πλάνο της είναι να αποπλανήσει τον Rinaldo μακριά από το χριστιανικό στρατόπεδο, ξεκινώντας όμως με την απαγωγή της Almirana. Το σχέδιο της μπαίνει άμεσα σε εφαρμογή. Ο αδερφός του Goffredo, Eustazio, προτείνει στον Rinaldo να ζητήσει την βοήθεια ενός μάγου που θα τον συμβουλέψει για το που θα βρει την Almirana.

### Πράξη Β΄

Ο Rinaldo, ο Goffredo και ο Eustazio, αναζητώντας την Almirana, φτάνουν στην ακτή μιας θάλασσας στην οποία βλέπουν γοργόνες να παίζουν. Ξαφνικά εμφανίζεται μια σειρήνα η οποία μαζί με τις γοργόνες έχει σταλεί εκεί από την Armida για να αιχμαλωτίσει τον Rinaldo. Με το τραγούδι της καταφέρνει να τον παρασύρει ώστε να επιβιβαστεί σε μια βάρκα που θα τον έστειλε στο παλάτι της Armida. Οι σύντροφοί του προσπαθούν μάταια να τον συγκρατήσουν αλλά εκείνος επιβιβάζεται τελικά στη βάρκα και φεύγει. Στο παλάτι της Armida, ο Argante προσεγγίζει ερωτικά την Almirana. Ο Rinaldo φτάνει ως αιχμάλωτος στο παλάτι και η Armida δεν χάνει χρόνο να του προσφέρει την αγάπη της. Εκείνος την απορρίπτει περιφρονητικά και εκείνη προσπαθεί να τον αποπλανήσει παίρνοντας τη μορφή της Almirana. Ο Rinaldo την αποφεύγει και πάλι. Ο Argante συνεχίζει να προσεγγίζει ερωτικά την Almirana, υποσχόμενος να την ελευθερώσει από τα δεσμά της Armida, χωρίς να γνωρίζει ότι είναι η μεταμορφωμένη Armida. Η σκηνή τελειώνει με τους δύο να χωρίζονται οργισμένοι.

### Πράξη Γ΄

Ο Goffredo και ο Eustazio, στην αναζήτησή τους για τον Rinaldo και την Almirana, φτάνουν ξαφνικά σε ένα βουνό που πίστευαν πως βρίσκεται το παλάτι της Armida. Σε μια σπηλιά στο βουνό συναντούν τον χριστιανό μάγο που θα βοηθήσει τον Rinaldo να ξαναβρεί την Almirana. Ο μάγος τους πληροφορεί πως το βουνό είναι μια πλάνη που κατασκεύασε η Armida. Τους συμβουλεύει να ανέβουν στο βουνό και να παλέψουν με όλες τις μαγικές οπτασίες, δίνοντάς τους μαγικά ραβδιά. Τα αδέρφια φτάνουν στην κορυφή και χτυπούν την πύλη του κάστρου με τα ραβδιά. Ξαφνικά ολόκληρο το βουνό εξαφανίζεται και ο Goffredo και ο Eustazio βρίσκονται σε έναν βράχο μέσα σε μια φουρτουνιασμένη θάλασσα. Τότε αποκαλύπτεται σε αυτούς η ψευδής φύση της μαγείας της Armida. Στον μαγεμένο κήπο του παλατιού της Armida, η μάγισσα απειλεί να σκοτώσει την Almirana. Ο Goffredo και ο Eustazio φτάνουν εγκαίρως και με τα ραβδιά

κάνουν τον κήπο να εξαφανιστεί. Η σκηνή αλλάζει σε τοπίο έξω από τα τείχη της Ιερουσαλείμ όπου οι χριστιανοί ήρωες επανενώνονται και αποφασίζουν να οργανώσουν την επίθεση για την κατάληψη της πόλης. Οι χριστιανοί μάχονται τους Σαρακηνούς και υπό την ηγεσία του Rinaldo κερδίζουν την μάχη, ενώ οι Argante και Armida αιχμαλωτίζονται. Ο Rinaldo και η Almirana επανενώνονται. Η Armida αποφασίζει να σπάσει το μαγεμένο ραβδί της και να γίνει χριστιανή. Αυτή και ο Argante αφήνονται ελεύθεροι και αποφασίζουν να παντρευτούν.

## Μακροδομική διάρθρωση της όπερας

Οβερτούρα (Συμφωνία)		
<b>Πράξη Α΄</b>		
Goffredo	Άρια	Sovra balze scoscesi e pungenti
Rinaldo	Ρετσιτατίβο	Signor, gia dal tuo senno
Goffredo		
Almirana		
Almirana	Άρια	Quel cor che mi donasti
Rinaldo	Ρετσιτατίβο	Ogni indugio d'un amante
Argante	Άρια	Sulla ruota di fortuna
Goffredo	Άρια	D'instabile fortuna
Argante	Άρια	Sulla ruota di fortuna
Argante	Ρετσιτατίβο	Infra dubbii di Marte
Armida	Άρια	Furie terribili!
Armida	Άρια	Combatti da forte
Almirana	Άρια	Augelletti, che cantate
Almirana	Ρετσιτατίβο	Adorato mio sposo
Rinaldo		
Almirana	Ντουέτο	Scherzano sul tuo volto
Rinaldo		
Συμφωνία		
Rinaldo	Άρια	Cara sposa, amante cara
Goffredo	Ρετσιτατίβο	Ch'insolito stupore
Rinaldo		
Rinaldo	Άρια	Cor ingrato, ti rammembri
Rinaldo	Ρετσιτατίβο	Di Speranza un bel raggio
Rinaldo	Άρια	Venti, turbini, prestate

<b>Πράξη Β΄</b>		
Gorfredo	Άρια	Siam prossimi al porto
Sirene	Άρια	Il vostro maggio
Rinaldo	Άρια	Il tricerbero umiliato
Goffredo	Ρετσιτατίβο	Strano ardimento!
Goffredo	Άρια	Mio cor, che mi sai dir?
Almirena	Άρια	Lascia ch'io pianga
Argante	Άρια	Per salvarti, idolo mio
Armida	Ντουέτο	Fermati!/No, crudel!
Rinaldo		
Rinaldo	Άρια	Abbrugio, avampo e fremo
Armida	Ρετσιτατίβο	Dunque i lacci d'un volto
Armida	Άρια	Ah! crudel, Il pianto mio
Armida	Άρια	Vo' far guerra, e vincer voglio
<b>Πράξη Γ΄</b>		
Συμφωνία		
Mago	Άρια	Andate, o forti
Rinaldo	Άρια	È un incendio fra due venti
Armida	Ντουέτο	Al trionfo del nostro furore
Argante		
Almirena	Άρια	Bel piacere e godere
Argante	Άρια	Di Sion nell'alta sede
Χορικό		Vinto è sol della virtù

Η όπερα του Händel *Rinaldo*, η πρώτη ιταλική όπερα που γράφτηκε για το αγγλικό κοινό, παρουσιάζει τις βασικές μορφές της opera seria σε ένα εντυπωσιακά προσεγμένο μουσικοθεατρικό πλαίσιο. Ο συνθέτης αξιοποιεί εκτενώς την da capo άρια, παρουσιάζοντας την ψυχολογική πορεία των χαρακτήρων αλλά και προσφέροντας στους τραγουδιστές ευκαιρίες για δεξιοτεχνική επίδειξη. Παραδείγματα της φόρμας μέσα στο έργο είναι οι άριες «*Cara sposa, amante cara*» - μια από τις πιο εκφραστικές da capo άριες του έργου - στην Α΄ Πράξη του έργου, όπου ο Rinaldo θρηνεί για την απαγωγή της Almirena και με την επαναφορά του Α εντείνεται η συναισθηματική φόρτιση και η απελπισία του. Στην άρια «*Lascia ch'io pianga*» της Β΄ Πράξης, η αιχμάλωτη Almirena εκδηλώνει την θλίψη και την δυστυχία της και η επιστροφή στο Α μέρος έρχεται σαν εσωτερικός λυγμός με έντονα συγκινητική μελωδία. Στην άρια «*Bel piacere e godere*» της Γ΄ Πράξης, η Almirena υμνεί την αληθινή, πιστή αγάπη όταν πλησιάζει το ευτυχές τέλος του έργου, με ελαφριά, χορευτική μελωδία που εκφράζει την ανακούφιση μετά την ένταση που έχει προηγηθεί. Το ρετσιτατίβο εξυπηρετεί ιδιαίτερα την αφήγηση, ενώ τα ντουέτα εμφανίζονται σε στιγμές αμοιβαίας συναισθηματικής έκφρασης (στο «*Scherzando sul tuo volto*», η Almirena και ο Rinaldo εκφράζουν τον αμοιβαίο θαυμασμό και την αγάπη τους), εκδίκησης, θριάμβου ή πολεμικής διάθεσης (στο «*Al trionfo del nostro furore*», οι Argante και Armida εναλλάσσουν τις φωνές τους, αποδίδοντας ένταση και αναδεικνύοντας την κοινή τους πρόθεση για κυριαρχία).

#### 4. Συγκριτική θεώρηση της μακροδομικής διάρθρωσης των υπό μελέτη οπερών του Händel

Η μακροδομική διάρθρωση στις τρεις υπό μελέτη όπερες του Händel (*Alcina*, *Giulio Cesare in Egitto* και *Rinaldo*) αποτυπώνει με συνέπεια τις αισθητικές και δραματουργικές αρχές της ιταλικής opera seria που επιλέγει ο συνθέτης, με κυρίαρχο δομικό άξονα την χρήση της άριας da capo. Ο συνθέτης αξιοποιεί αυτή τη μορφή όχι μόνο ως μέσο έκφρασης της ψυχολογικής κατάστασης των χαρακτήρων, αλλά και ως μέσο δεξιοτεχνικής επίδειξης των ερμηνευτών.<sup>21</sup> Στο *Rinaldo*, η da capo άρια υπηρετεί κυρίως την προσωπική έκφραση, όπως παρατηρείται στην «*Cara sposa, amante cara*» ενώ στην *Alcina* εμφανίζει πιο δραματικά στοιχεία και έντονη συναισθηματική εσωστρέφεια, όπως στην «*Ah! Mio cor, schernito sei*». Αντίστοιχα, στο *Giulio Cesare in Egitto*, η μορφή αποκτά μια πιο ρητορική διάσταση, ενσωματώνοντας στοιχεία στοχασμού και ηθικής σύγκλισης, όπως στην «*Empio, dirò, tu sei*» και στην «*Piangerò la sorte mia*».

Ως προς τα φωνητικά σύνολα, στο *Rinaldo* και στο *Giulio Cesare in Egitto*, τα ντουέτα εμφανίζονται σε καίριες στιγμές ψυχικής σύγκλισης ή ηθικής συνάφειας, αντανakλώντας το συλλογικό επίπεδο-σε αντίθεση με τον ατομικό χαρακτήρα στις da capo άριες. Στην *Alcina*, ο Händel, εντάσσοντας το τρίο «*Non è amor, né gelosia*» σε δραματουργικά κρίσιμο σημείο της Γ΄ Πράξης, υπερβαίνει τα συνήθη μονοφωνικά πρότυπα της opera seria. Χορωδιακά μέρη απαντώνται γενικά στα έργα, με στόχο την δραματική υποστήριξη της σκηνής. Τέλος, το ρετσιτατίβο αποτελεί βασικό μέσο προώθησης της πλοκής και ψυχολογικής έντασης: στο *Rinaldo* διατηρεί τον παραδοσιακό του ρόλο, ενώ στην *Alcina* και στο *Giulio Cesare in Egitto* εμφανίζεται ενίοτε με ορχηστρική συνοδεία (recitativo accompagnato), επιτελώντας δραματουργικά πιο σύνθετη λειτουργία, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στο «*Ah! Ruggiero crudel*», προετοιμάζοντας την έκρηξη της άριας που ακολουθεί. Συνολικά, ο Händel συνδυάζει τις καθιερωμένες φόρμες της εποχής, ενώ τις προσαρμόζει στο εκάστοτε δραματουργικό περιβάλλον με στόχο την ανάδειξη της εσωτερικής εξέλιξης των χαρακτήρων, της δεξιοτεχνικής ικανότητας των ερμηνευτών και της δραματικής δύναμης του μουσικού λόγου.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Burrows, D. (1996). The music, 1732-41. In S. Sadie (Ed.), *Händel* (pp. 215-233). New York: Oxford University Press.

<sup>22</sup> Winton, D. (1994). Händel as Opera Composer. In J.M. Knapp (Ed.), *Händel's Operas, 1704-1726* (pp. 1-21). Oxford: Clarendon Press.

## ΕΝΟΤΗΤΑ 3

Στην παρούσα ενότητα μελετώνται επιλεγμένες όπερες του Christoph Willibald Gluck. Παρέχονται πληροφορίες για το ιστορικό δημιουργίας τους, των πρώτων παρουσιάσεων τους, τους χαρακτήρες και την σύνοψη της πλοκής ανά πράξη. Ακολουθεί πίνακας με την μακροδομική διάρθρωση της όπερας και επισημαίνεται η μουσικοδραματουργική λειτουργία των μουσικών μορφών και των φωνητικών συνόλων.

### 1. *Iphigénie en Aulide*

*Tragédie*<sup>23</sup> σε τρεις πράξεις του Christoph Willibald Gluck, η πρώτη που συνέθεσε για το Παρίσι σε λιμπρέτο του François-Louis Gand Le Bland Du Roullet (1716 -1786), βασισμένο στην τραγωδία *Iphigénie* του Jean Racine.<sup>24</sup> Το έργο έκανε πρεμιέρα την 19<sup>η</sup> Απριλίου 1774 από την Όπερα του Παρισιού στο δεύτερο θέατρο Salle du Palais-Royal (1770–1781). Για τη δεύτερη παραγωγή του έργου έναν χρόνο αργότερα, ο Gluck έκανε κάποιες αλλαγές όπως η προσθήκη της *Diana* (που δεν υπάρχει ως ρόλος στην πρώτη έκδοση του έργου) ως “*dea ex machina*”.<sup>25</sup> Το 1847, ο Richard Wagner ολοκλήρωσε μια γερμανική έκδοση του έργου με σημαντικές τροποποιήσεις.

Χαρακτήρες	Φωνές
Agamemnon [ <i>Αγαμέμνων</i> ] βασιλιάς του Άργους και των Μυκηνών	Βαρύτονος
Clytemnestre [ <i>Κλυταιμνήστρα</i> ] σύζυγος του Agamemnon	Σοπράνο
Iphigénie [ <i>Ιφιγένεια</i> ] η κόρη τους	Σοπράνο
Achille [ <i>Αχιλλέας</i> ] Έλληνας ήρωας ερωτευμένος με την <i>Iphigénie</i>	Τενόρος
Patrocle [ <i>Πάτροκλος</i> ] Έλληνας οπλαρχηγός και φίλος του Achille	Μπάσος

<sup>23</sup> Είδος γαλλικής όπερας που εισήχθη από τον Jean-Baptiste Lully και χρησιμοποιήθηκε από τους οπαδούς του μέχρι το δεύτερο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Οι όπερες αυτού του είδους αποτελούνται κατά κύριο λόγο από πέντε Πράξεις και βασίζονται συνήθως σε ιστορίες από την μυθολογία ή τα ιταλικά ρομαντικά έπη. Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα η *tragédie en musique* επηρέασε τις οπερατικές μεταρρυθμίσεις του Jommelli, του Traetta και κυρίως του Gluck. Sadler, G. (2001). *Tragédie en musique*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44040>.

<sup>24</sup> Ο Jean Racine (1639-1699) ήταν Γάλλος δραματικός ποιητής και ιστοριογράφος. Το έργο του *Iphigénie* αποτελεί μια διασκευή του έργου του Ευριπίδη *Ιφιγένεια ή εν Αύλιδι*, με παραλλαγμένη ερωτική πλοκή και αίσιο τέλος. Το έργο γνώρισε μεγάλη επιτυχία και έφτασε να είναι ένα κορυφαίο δείγμα του γαλλικού θεάτρου. Stonehouse, A. (2001). Racine, Jean. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22782>.

<sup>25</sup> Από το ελληνικό «ἀπό μηχανῆς θεός». Ένα μέσο που ευνοεί την πλοκή όταν στην ιστορία παρεμβάλλεται ένα απροσδόκητο και απίθανο συμβάν. Η λειτουργία του είναι να επιλύσει μια φαινομενικά άλυτη κατάσταση, να εκπλήξει το κοινό και να φέρει ένα ευτυχές ή κωμικό τέλος στην ιστορία. The Editors of Encyclopedia Britannica (2025). *deus ex machina*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/deus-ex-machina>.

Calchas [ <i>Κάλχας</i> ] Αρχιερέας	Μπάσος
Arcas αρχηγός της φρουράς του Agamemnon	Μπάσος
Τρεις Ελληνίδες	Σοπράνο
Σκλάβος από την Λέσβο	Σοπράνο
(Θεά) Diana	Σοπράνο

**Τόπος εξέλιξης της πλοκής:** Αυλίδα, πόλη στο νησί της Εύβοιας την εποχή του Τρωικού Πολέμου (το λιμάνι από το οποίο αναχώρησε ο στόλος των Αχαιών)

## Σύνοψη της πλοκής

### Πράξη Α΄

Η πατρική αγάπη και οι βασιλικές υποχρεώσεις φθείρουν την ψυχή του Αγαμέμνονος. Η θυσία της Ιφιγένειας πρόκειται να πραγματοποιηθεί, σύμφωνα με το διάταγμα της Diana (την απαιτεί ως εξιλέωση για την ατίμωση που υπέστη κάποτε από τον Αγαμέμνονα).<sup>26</sup> Οι Έλληνες πρίγκιπες, οι στρατιωτικοί ηγέτες και ο αρχιερέας Κάλχας παροτρύνουν τον Αγαμέμνονα να συμμορφωθεί με την απαίτηση της Diana και να θυσιάσει την κόρη του. Για να ξεφύγει από αυτή την τρομερή κατάσταση, ο Αγαμέμνων στέλνει τον Arcas, αρχηγό της φρουράς του, να συναντήσει την γυναίκα και κόρη του οι οποίες αναμένονταν να φτάσουν στο στρατόπεδο από τις Μυκήνες. Ο Arcas υποτίθεται ότι θα τις έπειθε να γυρίσουν πίσω, με το πρόσχημα ότι ο Αχιλλέας, ο αρραβωνιαστικός της Ιφιγένειας, ήταν άπιστος στους όρκους του. Τα τραγούδια πανηγυρισμών του λαού αναγγέλλουν την άφιξή τους - το σχέδιο του Αγαμέμνονος απέτυχε και ο Arcas δεν κατάφερε να τις εντοπίσει εγκαίρως παρά μόνο όταν είχαν φτάσει πλέον στην Αυλίδα. Μόνο τότε κατόρθωσε να παραδώσει το απατηλό μήνυμα στη βασίλισσα και στην Ιφιγένεια για την υποτιθέμενη απιστία του Αχιλλέα, αφήνοντάς την βαθιά πληγωμένη. Η στάση της απέναντι στον Αχιλλέα είναι ψυχρή και εκείνος την διαβεβαιώνει για την αθωότητά του. Οι δύο τους συμφιλιώνονται και περιμένουν το γάμο τους.

### Πράξη Β΄

Στην ακτή της Αυλίδας, γυναίκες ετοιμάζουν το γάμο και στολίζουν την Ιφιγένεια με νυφικά κοσμήματα. Ο Αχιλλέας εμφανίζεται με τη συνοδεία του. Όταν βαδίσουν προς το βωμό ανακαλύπτουν τι σχεδιάζει στην πραγματικότητα ο Αγαμέμνων: η Ιφιγένεια

<sup>26</sup> Στην ρωμαϊκή θρησκεία, η Diana ήταν η θεά των άγριων ζώων και του κυνηγιού. Αν και αρχικά ήταν μια ιθαγενής θεά του δάσους, η Diana ταυτίστηκε με την Αρτεμις. Η Αρτεμις λόγω της ατίμωσης που υπέστη από τον Αγαμέμνονα -σκοτώνοντας το ιερό ελάφι της- για τιμωρία σταμάτησε τους ανέμους που θα ευνοούσαν το ταξίδι των Αχαιών προς την Τροία. Ο στόλος τους παρέμενε ακυροβολημένος στο λιμάνι της Αυλίδας και οι άνεμοι θα ξαναφυσούσαν μόνο αν ο Αγαμέμνων προσέφερε ως θυσία στη θεά την ίδια του την κόρη, την Ιφιγένεια. The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2024). Diana. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Diana-Roman-religion>.

δεν επρόκειτο να παντρευτεί τον Αχιλλέα, αλλά να θυσιαστεί στο νυφικό βωμό για την Diana. Όλοι καταλαμβάνονται από οργή και αποτροπιασμό. Σε έναν οργισμένο διάλογο με τον Αγαμέμνονα, ο Αχιλλέας ορκίζεται να υπερασπιστεί την Ιφιγένεια με όλα τα μέσα που διαθέτει, αρνούμενος να υπακούσει στις διαταγές του βασιλιά. Στο τέλος της Πράξης, ο ίδιος ο Αγαμέμνων δεν μπορεί να αφήσει τον εαυτό του να σκοτώσει την ίδια του την κόρη και διατάζει τον Αργα να φύγει αμέσως για την Ταυρίδα με την Ιφιγένεια και την Κλυταιμνήστρα.

### Πράξη Γ΄

Οι Έλληνες είναι αποφασισμένοι να εμποδίσουν την φυγή της Ιφιγένειας και την περικυκλώνουν. Ο Αχιλλέας και ο Αργας εναντιώνονται στους Έλληνες. Όλοι εκπλήσσονται όταν η Ιφιγένεια δέχεται να θυσιαστεί. Ούτε ο απελπισμένος και οργισμένος Αχιλλέας ούτε η μητέρα της δεν μπορούν να αλλάξουν τη γνώμη της. Προχωράει προς το βωμό της θυσίας με μεγάλο σθένος και ψυχραιμία. Στις ακτές της Αυλίδας, ο Αχιλλέας διακόπτει την τελετή για να σώσει την αγαπημένη του την τελευταία στιγμή. Η διαφανόμενη αιματηρή μάχη αποτρέπεται από την ξαφνική εμφάνιση της θεάς Diana πάνω σε ένα σύννεφο βροχής. Διακηρύσσει ότι οι θεοί θα επιτρέψουν τη συνέχιση του ταξιδιού των Ελλήνων προς την Τροία. Η Diana και η Ιφιγένεια αποχωρούν με ένα σύννεφο προς τον ουρανό – η Ιφιγένεια θα υπηρετεί τώρα την Diana ως ιέρεια σε μια άγνωστη χώρα.

### Μακροδομική διάρθρωση της όπερας κατά πράξη

Ουβερτούρα		
<b>Πράξη Α΄</b>		
Agamemnon	Άρια	Diane impitoyable
Agamemnon	Άρια και ρετσιτατίβο	Brillant auteur de la lumière
Agamemnon	Με Χορωδία	C'est trop faire de résistance
Calchas		
Calchas	Ρετσιτατίβο	D'une sainte terreur
Agamemnon	Άρια	Tu veux que parma main tremblante
Calchas		
Χορωδία		Nommez-nous la victime
Calchas	Ρετσιτατίβο	Vous voyez leur fureur extrême
Agamemnon		
Agamemnon	Άρια	Peuvent-ils ordonner?
Calchas	Ρετσιτατίβο	Vous oseriez être parjure?
Agamemnon		
Χορωδία		Clytemnestre et sa fille
Calchas	Άρια	Au faite des grandeurs
Agamemnon	Άρια	Dieux cruels!
Χορωδία		Que d'attraits!
Clytemnestre	Άρια	Que j'aime à voir ces hommages flatteurs

Clytemnestre	Ρετσιτατίβο	Demeurez dans ces lieux
Ελληνίδες Γυναίκες	Χορωδιακό	Non, jamais
Iphigénie	Άρια	Les vœux dont ce peuple m'honore
<b>Μπαλέτο</b>		
Clytemnestre	Ρετσιτατίβο	Allez, il faut venger notre gloire offensée
Iphigénie		
Clytemnestre	Άρια	Armez-vous d'un noble courage
Iphigénie	Ρετσιτατίβο	Lai-je bien entendu?
Iphigénie	Άρια	Hélas! Non coeur sensible!
Achille	Ρετσιτατίβο	En croirai-je mes yeux?
Iphigénie		
Iphigénie	Άρια	Iphigénie, hélas!
Achille	Ρετσιτατίβο	S'il est vrai
Achille	Άρια	Cruelle, non jamais
Iphigénie	Ρετσιτατίβο	Mon trouble, mes soupçons
Achille	Ντουέτο	Ne doutez jamais de ma flamme
Iphigénie		
<b>Πράξη Β'</b>		
Iphigénie	Ρετσιτατίβο με γυναικεία Χορωδία	Rassurez-vous, belle Princesse
Iphigénie	Ρετσιτατίβο	Vous essayez en vain
Iphigénie	Άρια	Par la crainte et par l'espérance
Clytemnestre	Ρετσιτατίβο	Ma fille, votre hymen s'apprête
Iphigénie		
<b>Εμβατήριο</b>		
Achille	Ρετσιτατίβο	Rival de ma valeur
Achille	Σόλο με Χορωδία	Chantez, célébrez votre reine
Ελληνίδα γυναίκα	Άρια	Achille est couronné
Χορωδία		Ami sensible, ennemi redoutable
<b>Μπαλέτο</b>		
<b>Πασσακάλια</b>		
Χορωδία		Les filles de Lesbos
Iphigénie	Με Χορωδία	Venez et vous serez mes compagnes fidèles
Iphigénie	Κουαρτέτο με Χορωδία	Jamais à tes autels
Clytemnestre		
Achille		
Patrocle		
Achille	Ρετσιτατίβο με Χορωδία	Princesse, pardonnez
Arcas		
Clytemnestre		
Iphigénie		
Clytemnestre	Ρετσιτατίβο	Seigneur, j'embrasse vos genoux!
Clytemnestre	Άρια	Par un père cruel

Achille	Ρεσιτατίβο	Reine, rassurez-vous
Iphigénie		
Iphigénie	Τρίο	C'est mon père, seigneur
Achille		
Clytemnestre		
Achille	Ρεσιτατίβο	Suis-moi, Patrocle
Patrocle		
Achille	Άρια	Cours et dis-lui
Agamemnon	Ρεσιτατίβο	Je le vois
Achille		
Agamemnon	Ντουέτο	De votre audace téméraire
Achille		
Achille	Ρεσιτατίβο	Je n'ai plus qu'un mot à vous dire
Agamemnon	Άρια	Tu décides son sort
Agamemnon	Άρια	Ô toi, l'objet le plus aimable
<b>Πράξη Γ'</b>		
Χορωδία		Non, non, nous ne souffrirons pas
Iphigénie	Ρεσιτατίβο	Pourquoi vous opposer, Arcas?
Arcas		
Iphigénie	Ρεσιτατίβο	Ne tentez point des efforts impuissants
Achille	Ρεσιτατίβο	Princesse, suivez-moi
Iphigénie		
Iphigénie	Άρια	Il faut, de mon destin
Achille	Ρεσιτατίβο	Et vous m'aimez!
Iphigénie		
Iphigénie	Άρια	Adieu, conservez dans votre ame
Achille	Ρεσιτατίβο	Sans vous, Achille pourroit vivre?
Iphigénie		
Achille	Άρια	Calchas, d'un trait mortel percé
Iphigénie	Ρεσιτατίβο	Cruel! il fuit
Χορωδία		Non, non, nous ne souffrirons pas
Clytemnestre	Ρεσιτατίβο	Osez mettre le comble
Iphigénie		
Iphigénie	Άρια	Adieu, vivez pour Oreste
Χορωδία		Non, non, nous ne souffrirons pas
Iphigénie	Ρεσιτατίβο	Vous entendez les cris
Clytemnestra		
Clytemnestra	Άρια	Ma fille, je la vois
Clytemnestra	Άρια	Jupiter, lance la foudre!
Clytemnestra	Ρεσιτατίβο με Χορωδία	Puissante Deite

Χορωδία		Pour prix du sang
Iphigénie	Με φωνητικό σύνολο 2 Ελλήνων	Fuyons, fuyons tous
Achille		
Clytemnestre	Με Χορωδία	O ma fille
Achille		
Iphigénie		
Calchas	»	Arretez, arretez!
Diane	Ρετσιτατίβο με Χορωδία	Votre zele des Dieux a flechi la colere
Agamemnon	Με Χορωδία Ελλήνων	Ô ma fille ! - Ô mon père !
Iphigénie		
Achille		
Clytemnestre		
Agamemnon	Κουαρτέτο με Χορωδία	Mon cœur ne sauroit contenir
Iphigénie		
Achille		
Clytemnestre		
Χορωδία Ελλήνων (Grecs)		Jusques aux voûtes éthérées
Μπαλέτο		
Πασσακάλια <sup>27</sup>		
Χορωδία		Partons, volons à la Victoire

Στην *Iphigénie en Aulide*, ο Gluck υιοθετεί μια διαφορετική προσέγγιση, απορρίπτοντας τις παραδοσιακές συμβάσεις της ιταλικής σοβαρής όπερας και στοχεύοντας στην ενότητα του λόγου (λιμπρέτου) και της μουσικής. Αντί για την χρήση της φόρμας da capo, που περιορίζεται πολύ στο έργο, οι άριες εμφανίζουν πιο συμπυκνωμένες φόρμες, κυρίως σε διμερή μορφή (AB). Το ρετσιτατίβο στο έργο έχει οργανική συνοδεία και λειτουργεί ως μέσο αφήγησης, εκτύλιξης της πλοκής και ψυχολογικής εμβάθυνσης. Ιδιαίτερο ρόλο παίζουν τα φωνητικά σύνολα: το ντουέτο «*Ne doutez jamais de ma flamme*» των Ιφιγένεια και Αχιλλέα στην Α΄ Πράξη, το τρίο «*C'est mon père, seigneur*» των Ιφιγένεια, Αχιλλέα και Κλυταιμνήστρας στην Β΄ Πράξη και το κουαρτέτο «*Mon cœur ne sauroit contenir*» των βασικών χαρακτήρων (Αγαμέμνων, Ιφιγένεια, Αχιλλέας, Κλυταιμνήστρα) με συνοδεία χορωδίας στην Γ΄ Πράξη. Τα φωνητικά αυτά σύνολα δίνουν προτεραιότητα στην προώθηση της δράσης και στην εκφραστική σαφήνεια. Τέλος, τα χορωδιακά μέρη δεν είναι απλώς διακοσμητικά μέσα στο έργο αλλά αποτελούν θεμέλια στην συλλογική έκφραση και την ηθική διάσταση του δράματος και δίνουν έμφαση σε σημαντικά για την εξέλιξη της πλοκής δραματουργικά στοιχεία.

<sup>27</sup>Η πασσακάλια είναι μουσική φόρμα της εποχής του Μπαρόκ προερχόμενη από την Ισπανία των αρχών του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Η *pasacalle* ήταν ένας σύντομος αυτοσχεδιασμός, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι το επαναλαμβανόμενο βάσιμο σε τρίσημο ρυθμό, που έπαιζαν οι κιθαρίστες μεταξύ των στροφών ενός τραγουδιού. Στην Γαλλία του 18<sup>ου</sup> αιώνα, σύμφωνα με θεωρητικούς όπως ο Brossard (1703) και ο Rousseau (1767), η πασσακάλια ήταν συνήθως σε ελάσσονα και σε μέτρο ¾ με μια σταθερή, επαναλαμβανόμενη γραμμή μπάσου. Silbiger, A. (2001). Passacaglia. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>.

## 2. *Orfeo ed Euridice*

Η πρώτη, ιταλική εκδοχή της όπερας (*azione teatrale*)<sup>28</sup> σε τρεις πράξεις *Orfeo ed Euridice* έκανε πρεμιέρα στο Burgtheater της Βιέννης την 5<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1762, σε λιμπρέτο του Ranieri de' Calzabigi (1714 - 1795). Στην ιταλική εκδοχή του έργου ο ρόλος του Orfeo αποδίδεται από τον μετζο-σοπράνο καστράτο Gaetano Guadagni (1728-1792). Περίπου επτά χρόνια αργότερα, το 1769, ο Gluck στην γαλλική εκδοχή του έργου μετέφερε μεγάλο μέρος του φωνητικού μέρους του Orfeo για να επιτελεστεί από τον καστράτο σοπράνο Giuseppe Millico (1737 – 1802). Η γαλλική εκδοχή *Tragédie en musique* σε τρεις πράξεις έκανε πρεμιέρα στην Οπέρα του Παρισιού την 2<sup>η</sup> Αυγούστου 1774, σε λιμπρέτο του Pierre-Louis Moline (1739 -1820). Στην νέα εκδοχή, ο Gluck επεξεργάστηκε την όπερα για να ταιριάζει στα γαλλικά γούστα, προσθέτοντας αρκετή νέα μουσική για μπαλέτο, καθώς και μερικές νέες άριες. Παρά την επιτυχία της στο γαλλικό κοινό, η νέα εκδοχή επικρίθηκε από ορισμένους λόγω της μεγάλης της διάρκειας, επιφέροντας δυσκολίες να διατηρήσει το ενδιαφέρον του κοινού για μια τόσο απλή ιστορία.

Χαρακτήρες	Φωνές
Orfeo [ <i>Ορφέας</i> ]	Άλτο καστράτο
Euridice [ <i>Ευρυδίκη</i> ]	Σοπράνο
Amore	Σοπράνο

**Τόπος εξέλιξης της πλοκής: Ελληνική ύπαιθρος (δεν προσδιορίζεται) και ο μυθολογικός Κάτω Κόσμος**

<sup>28</sup> Όρος που επινοήθηκε από τον Ιταλό ποιητή και λιμπρετίστα Metastasio (1698 – 1782) για να δηλώσει ένα είδος Σερενάτας που, σε αντίθεση με πολλά έργα αυτού του είδους, περιείχε συγκεκριμένη πλοκή και προέβλεπε κάποια μορφή απλής σκηνοθεσίας. Μεταξύ άλλων (12 έργων) που ο Metastasio περιγράφει με αυτόν τον όρο είναι και το *Orfeo ed Euridice* του Gluck. Talbot, M. (2001). *Azione teatrale*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01633>.

## Σύνοψη της πλοκής

### Πράξη Α΄

Η Ευρυδίκη είναι νεκρή και ο Ορφέας στέκεται μπροστά στον τάφο της χαμένος στη θλίψη. Έχοντας ολοκληρώσει το τελετουργικό γύρω από την τεφροδόχο της, συνέρχεται και αποφασίζει να σώσει την αγάπη του αποφασισμένος να κατέβει μέχρι τον Άδη. Εμφανίζεται ο Amor, ο αγγελιοφόρος του Δία: οι θεοί, ενώ υπόσχονται να τον βοηθήσουν στο εγχείρημά του, θέλουν να τον υποβάλουν σε διπλή δοκιμασία. Ο Ορφέας πρέπει πρώτα να νικήσει τα τρομερά κολασμένα φαντάσματα με το τραγούδι του. Στη συνέχεια, αφού φτάσει στις κατοικίες των *Ευλογημένων*, παρουσία της συντρόφου του, θα την οδηγήσει έξω από το βασίλειο χωρίς να γυρίσει να την κοιτάξει ούτε για μια στιγμή. Ο Ορφέας αποδέχεται τη συμφωνία και ετοιμάζεται να διασχίσει τα ύδατα της Στύγας βρίσκονται οι πύλες του Κάτω Κόσμου.

### Πράξη Β΄

Ο Ορφέας φτάνει στο Βασίλειο των νεκρών, όπου οι Ερινύες τραγουδούν για τον Κέρβερο, το τρικέφαλο σκυλί-φύλακα της Κόλασης. Η ομορφιά του τραγουδιού του προκαλεί τη συμπόνια τους και του επιτρέπουν να περάσει με ασφάλεια. Φτάνει στα Ηλύσια Πεδία και τραγουδάει την ομορφιά που τον περιβάλλει, αλλά και για το κενό που νοιώθει, καθώς δεν μπορεί να βρει την Ευρυδίκη. Η σκιά της περιπλανιέται ανάμεσα σε άλλες ευλογημένες ψυχές. Την παραδίδουν πίσω στον Ορφέα, ο οποίος, όπως είχε υποσχεθεί, την παίρνει από το χέρι με δεμένα τα μάτια και την οδηγεί γρήγορα μακριά.

### Πράξη Γ΄

Σε ένα μονοπάτι που οδηγεί έξω από τον Άδη, η Ευρυδίκη επιπλήττει τον Ορφέα για την ψυχρότητά του και του λέει ότι ο θάνατος θα ήταν προτιμότερος. Ο Ορφέας βασανίζεται από την επιθυμία να κοιτάξει το πρόσωπο της αγαπημένης του και μη μπορώντας να αντισταθεί, γυρίζει και η Ευρυδίκη πεθαίνει. Για να μην την αποχωριστεί ξανά, ο Ορφέας αποφασίζει να αυτοκτονήσει για να συναντήσει τη σύντροφό του στο βασίλειο των νεκρών. Όμως ο Amor επεμβαίνει απροσδόκητα: ο θεός έχει αποφασίσει να δώσει τέλος στον πόνο του Ορφέα. Τον εμποδίζει να αυτοκτονήσει και τον ενώνει ξανά με την Ευρυδίκη αφού την αναστήσει. Η όπερα τελειώνει με έναν χορό που υμνεί την αγάπη.

## Μακροδομική διάρθρωση της όπερας κατά πράξη

<b>Πράξη Α΄</b>		
Ουβερτούρα		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Ορφεο	Με Χορωδία	Ah! Se intorno a quest'urna funesta
Ορφεο	Ρετσιτατίβο	Basta, basta, o compagni!
Μπαλέτο		
Χορωδία		Ah, se intorno a quest'urna funesta
Ορφεο	Άρια	Chiamo il mio ben cosi
Ορφεο	Ρετσιτατίβο	Euridice, ombra cara
Ορφεο	Άρια	Cerco il mio ben cosi
Ορφεο	Ρετσιτατίβο	Euridice, Euridice!
Ορφεο	Άρια	Piango il mio ben cosi
Ορφεο	Ρετσιτατίβο	O Numi! Barbari numi
<b>Σκηνή β΄</b>		
Amor	Ρετσιτατίβο	T'assiste Amore!
Ορφεο		
Amor	Άρια	Gli sguardi trattieni
Ορφεο	Ρετσιτατίβο	Che disse! Che ascoltai!
<b>Πράξη Β΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Χορός		
Χορωδία		Chi mai, dell'Erebo fra le caligini
Χορός		
Χορωδία		Chi mai, dell'Erebo fra le caligini
Χορός		
Ορφεο	Με Χορωδία	Deh placatevi con me
Χορωδία		Misero giovane, che vuoi, che mediti
Ορφεο	Άρια	Mille pene
Χορωδία		Ah, quale incognito affetto flebile
Ορφεο	Άρια	Men tiranne
Χορωδία		Ah, quale incognito affetto flebile

<b>Σκηνή β΄</b>		
Χορός		
Orfeo	Αριόζο (Με Χορωδία)	Che puro ciel
Χορωδία		Vieni a' regni del riposo
Χορός		
Orfeo	Ρετσιτατίβο (Με Χορωδία)	Animé avventurose
Χορωδία		Torna, o bella, al tuo consorte
<b>Πράξη Γ΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Orfeo	Ρετσιτατίβο	Vieni, segui i miei passi
Euridice		
Orfeo	Ντουέτο	Vieni appaga il tuo consorte
Euridice		
Euridice	Ρετσιτατίβο	Qual vita e questa mai
Euridice	Άρια	Che fiero momento
Orfeo	Ρετσιτατίβο	Ecco in nuovo tormento!
Euridice		
Orfeo	Άρια	Che faro senza Euridice?
Orfeo	Ρετσιτατίβο	Ah finisca e per sempre
<b>Σκηνή β΄</b>		
Amor	Ρετσιτατίβο	Orfeo, che fai?
Orfeo		
<b>Σκηνή γ΄</b>		
Orfeo	Τρίο Με Χορωδία	Trionfi Amore, e il mondo intiero
Amor		
Euridice		

Στο *Orfeo ed Euridice*, οι επιλογές του Gluck ως προς τις μουσικές μορφές έχουν στόχο την δραματική ενότητα και την εκφραστική αμεσότητα. Στις άριες απουσιάζει η παραδοσιακή φόρμα da capo και αντί για επαναλαμβανόμενα μέρη με περίτεχνες διακοσμήσεις, ο Gluck επιλέγει οι άριες να είναι λιτές, συχνά σε διμερή μορφή, υπηρετώντας την συναισθηματική κατάσταση του χαρακτήρα.<sup>29</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι άριες του Orfeo «*Chiamo il mio ben così*» στην Α΄ Πράξη που αποτυπώνει την αγωνία του λίγο μετά τον θάνατο της Ευρυδίκης, με απλή, άμεση, έντονα εκφραστική και δραματική μελωδική πορεία, χωρίς τα διακοσμητικά στοιχεία της da capo φόρμας. Η άρια «*Che faro senza Euridice?*» της Γ΄ Πράξης είναι επίσης απλή μελωδικά και ενσωματωμένη στην ροή της πλοκής. Το ρετσιτατίβο κυριαρχεί τονίζοντας την ψυχολογική ένταση, κυρίως όταν συνοδεύεται από ορχήστρα. Λιγιστά

<sup>29</sup> Einstein, A. (1936). The 'Reform' of Italian Opera. In E. Blom & J. A. Westrup (Ed.), *Gluck* (pp. 69-84). London: J.M. Dent and Sons.

στο έργο είναι τα φωνητικά σύνολα (ντουέτο και τρίο) και τα μέρη της χορωδίας που κατέχουν ιδιαίτερα ενεργητικό ρόλο, σχολιάζοντας και ενισχύοντας την πορεία του δράματος.

### 3. *Paride ed Elena*

*Dramma per musica* σε πέντε πράξεις. Το έργο ζωντανεύει τον μύθο του Πάρι και της Ελένης σε λιμπρέτο του Ranieri De' Calzabigi, που έκανε πρεμιέρα στο Burgtheater της Βιέννης την 3<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1770. Πρόκειται για την τρίτη και τελευταία από τις ιταλικές μεταρρυθμιστικές όπερες του συνθέτη [*Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1770)], ως αντίδραση στην πολυπλοκότητα της opera seria. Παρόλα αυτά, μετά την πρεμιέρα του έργου, οι κριτικοί αντέδρασαν αρνητικά στο «άνισο και κάπως παράξενο γούστο» αυτής της όπερας. Πρόθεση του Gluck ήταν να αντικαταστήσει την υπερβολή της opera seria που καθιέρωσαν τα λιμπρέτα του Metastasio με ένα καθαρότερο, απλούστερο ύφος που δεν θα *θυσίαζε* το δράμα στο βωμό της υπερβολής των τραγουδιστών.<sup>30</sup>

---

Χαρακτήρες	Φωνές
Paride [ <i>Πάρις</i> ] γιος του βασιλιά Πρίαμου της Τροίας	Σοπράνο καστράτο
Elena [ <i>Ελένη</i> ] Βασίλισσα της Σπάρτης	Σοπράνο
Amore ως Erasto, έμπιστος της Helena	Σοπράνο
Pallas Athene (Minerva) Θεά, κόρη του Δία	Σοπράνο
Ένας Τρώας	Σοπράνο

---

**Τόπος εξέλιξης της πλοκής: Σπάρτη, λίγο πριν τον Τρωικό Πόλεμο**

---

<sup>30</sup> Hayes, J. (2002). *Paride ed Elena*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003956>.

## Σύνοψη της πλοκής

### Πράξη Α΄

Ο Πάρης και οι Τρώες ναυτικοί στρατοπεδεύουν στην ακτή έξω από τη Σπάρτη. Οι Τρώες τραγουδούν έναν ύμνο στην Venus για να βοηθήσουν τον Πάρη να δει την Ελένη και να την κάνει δική του. Ο Amore, μεταμφιεσμένος σε Erasto,<sup>31</sup> μπαίνει στη σκηνή με μια ομάδα Σπαρτιατών. Ο Δίας έχει επιλέξει τον Πάρη να κρίνει ποια είναι η πιο όμορφη γυναίκα ανάμεσα στην Juno, την Minerva και την Venus. Ο Πάρης επιλέγει την Venus, αλλά απρόσμενα λέει πως έχει ακούσει ότι η Ελένη είναι το ίδιο όμορφη με αυτή. Ο Erasto εμφανίζεται και λέει ότι θα βοηθήσει τον Πάρη να κερδίσει την Ελένη. Ένα μπαλέτο σε πέντε κινήσεις ολοκληρώνει την Α΄ Πράξη.

### Πράξη Β΄

Στο παλάτι της Σπάρτης, ο Erasto εκθειάζει στην Ελένη τις αρετές του Πάρη. Ο Πάρης εισέρχεται με την ακολουθία του, φέρνοντας δώρα για την Ελένη. Ο Πάρης δηλώνει πως η Ελένη είναι όντως τόσο όμορφη όσο η Venus και αυτή με την σειρά της τον καλεί να μείνει στην Σπάρτη ως φιλοξενούμενο. Ο Πάρης μένει μόνος και εκφράζει τον φόβο του να χάσει την Ελένη.

### Πράξη Γ΄

Στην αυλή του βασιλικού οίκου εμφανίζονται Σπαρτιάτες, Τρώες, φρουροί και αθλητές για την διεξαγωγή ενός αγώνα. Η Ελένη ζητά από τον Πάρη να κρίνουν μαζί τους αγώνες. Οι διαγωνιζόμενοι τραγουδούν ύμνους και χορεύουν σε διακεκομμένους ρυθμούς και σκληρούς και τραχείς ήχους. Η Ελένη ζητά από τον Πάρη να ερμηνεύσει κάτι πιο λυρικό και αυτός με την συνοδεία άρπας τραγουδά για την ομορφιά της Ελένης. Η ίδια νιώθει αμηχανία, λέγοντας πως την συγκινεί μόνο η πίστη και η αφοσίωση και ζητά από τον Πάρη να αποχωρήσει. Ο Πάρης πιστεύει ότι οι Θεοί τον πρόδωσαν και πρέπει να πεθάνει.

### Πράξη Δ΄

Η Ελένη διαβάζει ένα γράμμα από τον Πάρη, στο οποίο εκφράζει την επιθυμία του να πάει μαζί του στην Τροία και της ανακοινώνει την υπόσχεση που έλαβε από τους θεούς για να γίνει δική του. Η ίδια οργισμένη του γράφει ως απάντηση πως είναι αρραβωνιασμένη και δεν μπορεί να φύγει μαζί του. Ζητά από τον Erasto να το παραδώσει στον Πάρη ο οποίος διαβάζοντάς το εξουθενώνεται ψυχικά και ικετεύει την Ελένη να τον σκοτώσει για να δώσει τέλος στο μαρτύριό του. Η Ελένη του ζητά να εγκαταλείψει την Σπάρτη αν την αγαπά. Ο Πάρης δηλώνει ότι προτιμά να πεθάνει και η Ελένη διχάζεται ανάμεσα στο καθήκον και τα συναισθήματά της.

---

<sup>31</sup> Ο Erasto έχει σταλεί από την Ελένη για να ανακαλύψει την ταυτότητα και τις προθέσεις των νεοαφιχθέντων ξένων.

## Πράξη Ε΄

Ο Erasto, αφού μαθαίνει για την επικείμενη αποχώρηση του Πάρη, αποφασίζει να αναλάβει δράση και ανακοινώνει στην Ελένη πως τον αγαπά.<sup>32</sup> Η Ελένη στο άκουσμα της δήλωσης αυτής οργίζεται καθώς νιώθει προδομένη και αποφασίζει να εκδικηθεί τον Πάρη, διατάζοντας να τον καταδιώξουν και να κάψουν τα πλοία του. Εκείνη την στιγμή εισέρχεται ο Πάρης και αμέσως ο Erasto του ανακοινώνει πως η Ελένη τον αγαπά. Η Ελένη απολύει τον Erasto και τότε ο Amor αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα. Το ζευγάρι επανενώνεται, αλλά η θεά Minerva εξοργίζεται και εμφανίζεται πάνω σε ένα σύννεφο. Ορκίζεται ότι η οργή της θα πέσει πάνω στο ζευγάρι και προβλέπει τη φρίκη του επερχόμενου πολέμου μεταξύ των δύο πόλεων-κρατών. Ο Πάρης και η Ελένη θρηγούν για την μοίρα τους αλλά επισφραγίζουν την αγάπη τους («L'amo! L'adoro!») και ο Amor ορκίζεται να τους προστατεύει.

## Μακροδομική διάρθρωση της όπερας κατά πράξη

Ουβερτούρα		
<b>Πράξη Α΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Paride	Με Χορωδία	Non sdegnare
Paride	Άρια	O del mio dolce ardor
Χορός		
Paride	Άρια	Dell'aurea sua stella
Χορός		
Paride	Άρια	Spiagge amate
<b>Σκηνή β΄</b>		
Amor	Ρετσιτατίβο	Stranier, la mia Regina
Paride		
Amor	Ντουέτο	Ma, chi sei
Paride		
<b>Σκηνή γ΄</b>		
Amor	Ρετσιτατίβο	Felice te, che possessor sarai
Amor	Άρια	Nell'idea ch'ei volge in mente
Χορός		

<sup>32</sup> Ο Amor σε ολόκληρο το έργο εμφανίζεται ως *deus ex machina*. Η δήλωση της αγάπης του για τον Πάρη είναι θεϊκή και συμβολική και όχι ρομαντική.

<b>Πράξη Β΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Si presenti, mi vegga
Amor		
<b>Σκηνή β΄</b>		
Paride	Ρετσιτατίβο	Regina! O Dei
Elena		
Amor		
Elena	Τρίο	Forse più d'una belta
Paride		
Amor		
<b>Σκηνή γ΄</b>		
Paride	Ρετσιτατίβο	Tutto qui mi sorprende
Paride	Άρια	La belle immagini
<b>Πράξη Γ΄</b>		
Εισαγωγή		
Elena	Ρετσιτατίβο	Prence, la tua presenza
Paride		
Amor		
Σόλο και Χορωδία		Dalla reggia rilucente
Ορχηστρικό		Aria per i Atleti
Elena	Ρετσιτατίβο	Non più! L'eroe trojano
Χορωδία		Lodi al nume
Elena	Ρετσιτατίβο	Per te, signor
Paride		
Amor		
Paride	Άρια	Quegli occhi belli
Elena	Ρετσιτατίβο	Misero! Ahimè!
Paride		
Amor		
Paride	Ντουέτο	Fingere più non so
Elena		
Μπαλέτο		
<b>Πράξη Δ΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Temerario! E non basta
<b>Σκηνή β΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Vengo, o Regina!
Amor		
Paride		
Elena	Τρίο	Ah, che veggo
Paride		
Amor		
Elena	Ντουέτο	Non lontana esser già parmi
Paride		

<b>Σκηνή γ΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Sì, spietata. s'accende
Paride		
Paride	Άρια	Di te scordarmi
<b>Σκηνή δ΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Lo temi: non mi sento
Elena	Άρια	Lo potrò!
<b>Πράξη Ε΄</b>		
<b>Σκηνή α΄</b>		
Amor	Ρετσιτατίβο	Elena a me s'asconde!
Elena		
Elena	Άρια	Donzelle semplici
Amor	Ρετσιτατίβο	Consolati, o Regina!
Elena		
<b>Σκηνή β΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Opportuno giungesti
Amor		
Paride		
<b>Σκηνή γ΄</b>		
Pallas Athene	Άρια με Χορωδία	T'inganni, il tuo destino
<b>Σκηνή δ΄</b>		
Elena	Ρετσιτατίβο	Che udii?
Paride		
Amor		
Elena	Τρίο	Sempre a te sarò fedele!
Paride		
Amor		
<b>Σκηνή ε΄</b>		
Φινάλε		

Στο *Paride ed Elena*, ο Gluck επιστρατεύει μουσικές μορφές που εξυπηρετούν την δράση, συνεχίζοντας την μεταρρυθμιστική του πρόθεση. Απορρίπτει την φόρμα *da capo* και επιλέγει να δομήσει το έργο με άριες με πιο ελεύθερη, κυρίως διμερή φόρμα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι άριες του Πάρη «*O del mio dolce ardor*» στην Α΄ Πράξη και «*La belle immagini*» στην Β΄ Πράξη του έργου, που αν και μελωδικά εκφραστικές αποφεύγουν την επαναληπτική μορφή και εστιάζουν στην άμεση επικοινωνία των συναισθημάτων. Και από αυτό το έργο δεν εκλείπει το ρετσιτατίβο με συνοδεία ορχήστρας, τα ντουέτα και τα τρίο. Το ρετσιτατίβο αφορά σε σκηνές διαλόγου, όπου δίνεται έμφαση στην αντιπράθεση μεταξύ των χαρακτήρων.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Einstein, A. (1936). The 'Reform' of Italian Opera. In E. Blom & J.A. Westrup (Ed.), *Gluck* (pp. 116-122). London: J.M. Dent and Sons.

#### 4. Συγκριτική θεώρηση της μακροδομικής διάρθρωσης των υπό μελέτη οπερών του Gluck

Στις τρεις υπό μελέτη όπερες του Gluck (*Orfeo ed Euridice*, *Paride ed Elena* και *Iphigénie en Aulide*) παρατηρείται απομάκρυνση από τις συμβάσεις της ιταλικής opera seria και υιοθέτηση ενός μεταρρυθμιστικού τρόπου σύνθεσης, που επιδιώκει την ενότητα λόγου και μουσικής και την εξυπηρέτηση της δραματικής πορείας. Η παραδοσιακή άρια da capo εγκαταλείπεται σχεδόν πλήρως και αντικαθίσταται από πιο λιτές, κυρίως διμερείς μορφές (AB), οι οποίες εστιάζουν στη συναισθηματική αμεσότητα. Η άρια «*Che farò senza Euridice*» από την όπερα *Orfeo ed Euridice* αποτελεί παράδειγμα λιτότητας και ψυχικού βάθους, ενταγμένο απολύτως στη δραματική ροή. Ομοίως, στο *Paride ed Elena*, άριες όπως η «*O del mio dolce ardor*» αποφεύγουν την παραδοσιακή επαναληπτική φόρμα, δίνοντας έμφαση στην εκφραστική ευθύτητα. Τα ντουέτα και τρίο λειτουργούν ως μέσα έκφρασης συναισθηματικών και ηθικών συγκρούσεων με χαρακτηριστικό παράδειγμα το τρίο «*C'est mon père, Seigneur*» στην *Iphigénie en Aulide*, όπου η μουσική καθρεφτίζει τη σύγκρουση ανάμεσα στο καθήκον και τη συναισθηματική εμπλοκή των χαρακτήρων. Παράλληλα, η χρήση κουαρτέτων, όπως το «*Mon cœur ne saurait contenir*» με συνοδία χορωδίας, φανερώνει την τάση του Gluck να ενισχύσει τη δραματική συλλογικότητα μέσω πολυφωνικών μερών. Τα χορωδιακά μέρη δεν είναι απλά παρεμβολές ή στολίδια μέσα στο έργο, αλλά αποκτούν ουσιαστικό ρόλο στον σχολιασμό της δράσης.

Ιδιαίτερη είναι η χρήση του ρετσιτατίβο με ορχηστρική συνοδεία (*recitativo accompagnato*), το οποίο κυριαρχεί και στα τρία έργα, αντικαθιστώντας το *secco* ρετσιτατίβο που κυριαρχούσε σε προηγούμενες εποχές. Μέσω αυτής της μορφής, ο Gluck επιτυγχάνει όχι μόνο ομαλότερη μουσική μετάβαση αλλά και ψυχολογική εμβάθυνση. Συνεπώς, η μακροδομική διάρθρωση συγκροτείται μέσα από μορφές που εξυπηρετούν το δράμα. Η άρια, το ρετσιτατίβο, τα φωνητικά σύνολα και η χορωδία ακολουθούν πρωτίστως τον λόγο του λιμπρέτου και την σκηνική έκφραση και όχι προκαθορισμένες μουσικές μορφές που βασίζονται σε συγκεκριμένα ποιητικά πρότυπα.

Ο Christoph Willibald Gluck, ενσωμάτωσε το μπαλέτο στα έργα του όχι ως διακοσμητικό στοιχείο αλλά ως δραματικά αναγκαίο μέσο αφήγησης. Σε συνεργασία με χορογράφους όπως ο Gasparo Angiolini (1731-1803), ιδιαίτερα σε έργα της περιόδου της Βιέννης και του Παρισιού, υιοθέτησε την πρακτική του «*ballet d'action*»<sup>34</sup> δίνοντας αφηγηματική ιδιότητα και ψυχολογικό βάθος στον χορό. Στις υπό μελέτη όπερές του (*Orfeo ed Euridice*, *Paride ed Elena* και *Iphigénie en Aulide*) τα

---

<sup>34</sup> Το *ballet d'action* είναι μια μορφή μπαλέτου που εμφανίστηκε τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και χαρακτηρίζεται από δραματοποιημένο χορό στον οποίο η κίνηση και οι χειρονομίες χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν συναισθήματα και να προωθήσουν την αφήγηση μιας ιστορίας, χωρίς την ανάγκη προφορικού ή μουσικού λόγου. Η ενσωμάτωση αυτή του μπαλέτου στην όπερα συνδέθηκε με την μεταρρύθμιση του Gluck.

Bartlet, M. (2002). Ballet d'action. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900410>.

μέρη του μπαλέτου – τα οποία η E. Dolan ονόμασε “παντομίμες”- αποδίδουν συναισθήματα, συμβολισμούς ή και εντείνουν την δραματική ένταση.<sup>35</sup>

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συγκριτική μελέτη των υπό εξέταση έργων των Georg Friedrich Händel και Christoph Willibald Gluck ανέδειξε με σαφήνεια την εξέλιξη της μουσικής δραματουργίας της όπερας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, αποτυπώνοντας παράλληλα τη μετάβαση από την πλούσια και αυστηρή δομή της opera seria προς μια πιο δραματικά συνεκτική και άμεση μορφή έκφρασης, όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσω της μεταρρυθμιστικής προσέγγισης του Gluck.

Ο Händel, εκπρόσωπος της ώριμης Μπαρόκ αισθητικής, αξιοποίησε με συνέπεια τις καθιερωμένες μορφές, ιδίως την άρια da capo ως κύριο μέσο μουσικοδραματικής έκφρασης. Στα έργα *Rinaldo*, *Giulio Cesare in Egitto* και *Alcina*, η φόρμα αυτή λειτουργεί ως φορέας ανάδειξης των ψυχικών καταστάσεων των χαρακτήρων και της φωνητικής δεξιοτεχνίας των τραγουδιστών. Τα φωνητικά σύνολα και τα χορωδιακά μέρη αξιοποιούνται συμπληρωματικά, ενισχύοντας τη δραματικότητα χωρίς να ανατρέπουν την εστίαση στις σολιστικές άριες. Το ρετσιτατίβο, είτε secco είτε accompagnato, υπηρετεί την αφηγηματική ροή του δράματος, ενισχύοντας σε ορισμένα σημεία τη συναισθηματική ένταση, κυρίως μέσω της ορχηστρικής του υποστήριξης.

Αντιθέτως, η δραματουργική γλώσσα του Gluck κινείται σε διαφορετικό άξονα. Στις όπερές του *Orfeo ed Euridice*, *Paride ed Elena* και *Iphigénie en Aulide*, η μουσική παύει να αποτελεί πεδίο δεξιοτεχνικής προβολής και υπηρετεί τη δραματική εξέλιξη. Η επιλογή απλούστερων μουσικών φορμών έναντι της da capo άριας, η κυριαρχία του ρετσιτατίβου με συνοδεία ορχήστρας αποτυπώνουν την πρόθεση του Gluck να ενώσει μουσική, λόγο και σκηνική πράξη. Η συναισθηματική έκφραση και η ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων τίθενται στο επίκεντρο της μουσικής δραματουργίας. Επιπροσθέτως μέσα από την ενσωμάτωση του μπαλέτου στα έργα ως οργανικό και αναγκαίο μέσο αφήγησης, ο Gluck εισάγει μια νέα μορφή μουσικοδραματικής ενότητας που συνέβαλε αποφασιστικά στην μεταρρύθμιση της όπερας του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Η μουσικοδραματουργική προσέγγιση του Händel αντιπροσωπεύει την κορύφωση των καθιερωμένων συμβάσεων της opera seria της εποχής του Μπαρόκ, ενώ του Gluck σηματοδοτεί την απαρχή μιας νέας εποχής, όπου η μουσική υπηρετεί το δράμα και ο δραματικός λόγος υπερισχύει του ρητορικού στολισμού. Η συγκριτική προσέγγιση της μουσικής δραματουργίας συγκεκριμένων οπερικών έργων των συγκεκριμένων συνθετών αποτυπώνει την ευρύτερη κοινωνικοπολιτισμική και καλλιτεχνική στροφή, η οποία άνοιξε τον δρόμο για την Κλασική εποχή στην όπερα και τον μουσικοδραματουργικό στοχασμό των μεταγενέστερων συνθετών.

---

<sup>35</sup> Dollan, E. I. (2025). Gluck’s Orchestra, or The Future of Timbre. *Cambridge Opera Journal*, pp. 17-20. <http://dx.doi.org/10.1017/S0954586723000216>

## Βιβλιογραφία

- Bartlet, M. (2002). Ballet d'action. *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900410>
- Britannica, T. E. (2024). Diana. Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανάκτηση από <https://www.britannica.com/topic/Diana-Roman-religion>
- Britannica, T. E. (2025). deus ex machina. Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανάκτηση από <https://www.britannica.com/art/deus-ex-machina>
- Brown, H. R. (2001). Opera (i). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.
- Burden, M. (2024). Competing with Handel: Porpora's "Third Style" of composition in London. Στο *Händel-Jahrbuch* (Τόμ. 70, σσ. 149-164). Kassel, Γερμανία: Bärenreiter.
- Burrows, D. (1996). The music, 1732-41. Στο S. Sadie (Επιμ.), *Händel* (σσ. 215-233). New York: Oxford University Press.
- Burrows, D. (1997). *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge University Press.
- Carter, T. (2001). Arietta. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01235>
- Carter, T. (2002). Ludovico Ariosto (opera). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900292>
- DelDonna, A. R. (2009). *The Cambridge companion to eighteenth-century opera*. Cambridge University Press.
- Della Seta, F. (1998). Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera. Στο *Cambridge Opera Journal* (σσ. 3-13). Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/823723>
- Dolan, E. I. (2025). Gluck's Orchestra, or The Future of Timbre. *Cambridge Opera Journal*, σσ. 17-20. doi:<http://dx.doi.org/10.1017/S0954586723000216>
- Einstein, A. (1936). *Gluck*. London: J.M. Dent and Sons.
- Feldman, M. (2019). *Opera and sovereignty: transforming myths in eighteenth-century Italy*. University of Chicago Press.
- Greenwald, H. M. (2014). *The Oxford handbook of opera*. Oxford University Press. Oxford University Press.
- Handel, G. F. (1868). *Alcina: opera*. Breitkopf & Härtel. Ανάκτηση από <https://books.google.gr/books?id=YXA5AQAAMAAJ&ots=loehsbreGn&dq=>

Alcina%3A%20opera&lr&hl=el&pg=PA1#v=onepage&q=Alcina:%20opera&f=false

- Harris, E. (2003). *Handel: 'A necromancer in the midst of his own enchantments'*. University of Toronto Quarterly.
- Hayes, J. (2002). Iphigénie en Aulide. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902325>
- Hayes, J. (2002). Paride ed Elena. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003956>
- Hayes, J. B. (2002). Christoph Willibald Ritter von Gluck. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007318>
- Hicks, A. (2001). Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>
- Hicks, A. (2002). Alcina. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900075>
- Hicks, A. (2002). Giulio Cesare in Egitto (ii). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004424>
- Hicks, A. (2002). Rinaldo. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004199>
- Howard, P. (1963). *Gluck and the birth of modern opera*. London : Barrie and Rockliff.
- Jander, O. (2001). Treble. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28293>
- McClymonds, M. &. (2002). Opera seria (opera). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903651>
- Orfeo ed Euridice by Christoph Willibald Ritter von Gluck*. (2007). Edizioni Pendragon. Ανάκτηση από [https://books.google.gr/books?id=adUSAr9M7mIC&lpg=PA8&ots=3FA1fr6\\_tf&dq=8.%09Von%20Gluck%2C%20C.%20W.%20R.%20\(2007\).%20Orfeo%20ed%20Euridice.%20Edizioni%20Pendragon.&lr&hl=el&pg=PA8#v=onepage&q&f=false](https://books.google.gr/books?id=adUSAr9M7mIC&lpg=PA8&ots=3FA1fr6_tf&dq=8.%09Von%20Gluck%2C%20C.%20W.%20R.%20(2007).%20Orfeo%20ed%20Euridice.%20Edizioni%20Pendragon.&lr&hl=el&pg=PA8#v=onepage&q&f=false)
- Robinson, M. F. (1961). The Aria in Opera Seria, 1725-1780. Στο *Proceedings of the Royal Musical Association* (σσ. 31-43). Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/766201>
- Robinson, M. F. (1972). *Opera before Mozart*. London : Hutchinson.
- Rosselli, J. (2002). Castrato (opera). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901018>

- Sadler, G. (2001). *Tragédie en musique*. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44040>
- Saunders, H. (2002). Giacomo [Giovanni] Francesco Bussani [Bussano] (opera). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007510>
- Secco (opera). (2002). Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007470>
- Silbiger, A. (2001). *Passacaglia*. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>
- Stonehouse, A. (2001). Jean Racine. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22782>
- Talbot, M. (2001). *Azione teatrale*. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01633>
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of Western music: Volume 2 - The seventeenth and eighteenth centuries*. Oxford University Press.
- Till, N. (Επιμ.). (2012). *The Cambridge companion to opera studies*. Cambridge University Press.
- Tobin, R. (2025). Works of Jean Racine. Στο *Encyclopedia Britannica*. Ανάκτηση από <https://www.britannica.com/biography/Jean-Racine>
- Westrup, J. (2001). *Stromentato*. Στο *Grove Music Online*. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26979>
- Winton, D. (1969). *Handel and the opera seria*. Berkley, University of California Press.
- Winton, D. (1994). Handel as Opera Composer. Στο J. M. Knapp (Επιμ.), *Handel's operas, 1704-1726* (σσ. 1-21). Oxford: Clarendon Press.

### **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου. Δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία της εργασίας.