

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η άρια ‘Ah, mio cor!’ από την *Alcina* του Χαίντελ:
Ιστορικό πλαίσιο και σύγχρονη ερμηνεία**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας
Παπαθανασίου Μυρτούς

ΑΕΜ: 458

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2025

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**Handel's 'Ah, mio cor!' (*Alcina*): Historical
Perspectives and Contemporary Interpretations**

GRADUATE DISSERTATION
HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY

submitted by

Myrtò Papatnasiu

register no.: 458

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Associate Professor

THESSALONIKI, SEPTEMBER 2025

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την άρια 'Ah, mio cor!' από την όπερα *Arcina* του Γεωργίου Φρειδερίκου Χαίντελ, εστιάζοντας τόσο στο ιστορικό και θεωρητικό της πλαίσιο όσο και στις σύγχρονες ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Μέσα από τη μελέτη των πηγών της εποχής του Μπαρόκ και τη σύνδεσή τους με την πρακτική της σύγχρονης εκτέλεσης, αναδεικνύεται η σημασία εκφραστικών εργαλείων όπως το rubato, οι διανθισμοί, οι καλλωπισμοί, η messa di voce, οι cadenze και οι φωτοσκιάσεις (chiaro-scuro), αλλά και η επιλογή του tempo.

Η έρευνα βασίστηκε στη συνδυαστική μεθοδολογία θεωρητικής τεκμηρίωσης και βιωματικής εμπειρίας, καθώς οι ερμηνευτικές επιλογές αναπτύχθηκαν και επανεξετάστηκαν μέσα στις διαφορετικές καλλιτεχνικές συνεργασίες και συνθήκες τους. Έτσι επιχειρεί να ενώσει δύο όψεις: τη βιωματική, που πηγάζει από την πράξη της ερμηνείας, και τη θεωρητική, που συνδέεται με τη μουσικολογική έρευνα. Επίσης αναλύθηκαν οι δραματουργικές διαστάσεις της άrias και του χαρακτήρα της Αλτσίνα καθώς και το ευρύτερο ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο του Μπαρόκ.

Στόχος της εργασίας είναι να διερευνήσει πώς η σύγχρονη ερμηνευτική πρακτική μπορεί να συνομιλήσει δημιουργικά με το θεωρητικό υπόβαθρο του 18ου αιώνα, αποκαλύπτοντας τη δυναμική σχέση ανάμεσα στη μουσική, τον λόγο και τη θεατρική πράξη. Τα συμπεράσματα δείχνουν ότι η θεωρία και η πράξη δεν λειτουργούν αυτόνομα, αλλά αλληλοτροφοδοτούνται, προσφέροντας, ένα ενιαίο πλαίσιο κατανόησης και ερμηνείας της άrias 'Ah, mio cor!' στο σύγχρονο μουσικό περιβάλλον.

στον πατέρα μου

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	iii
Περιεχόμενα	v
Εικόνες.....	vi
Πίνακες	vii
Μουσικά παραδείγματα	viii
Συμβάσεις	ix
Πρόλογος	x
1. Εισαγωγή.....	1
2. Μπαρόκ όπερα: από την εμφάνισή της στο σήμερα	3
2.1. Η γέννηση και η εξέλιξη της μπαρόκ όπερας: από την αριστοκρατική σκηνή στη δημόσια σφαίρα	3
2.3. Η εξέλιξη και καθιέρωση της aria da capo	5
2.4. Προσεγγίζοντας την μπαρόκ όπερα στις μέρες μας.....	7
3. Η όπερα Alcina	11
3.1. Ο Χαίντελ και η όπερα.....	11
3.2. Η Alcina και το αποτύπωμά της	13
3.3. Διανομή και περίληψη	15
3.4. Ο χαρακτήρας της Αλτσίνα.....	17
3.5. Δραματουργική αποτύπωση του ‘Ah, mio cor!’	20
4. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις της άριας ‘Ah, mio cor!’	26
4.1. Tempo giusto και ερμηνεία - τα διαφορετικά tempi στην άρια ‘Ah, mio cor!’	36
4.2. Εκφραστικά μέσα στη μουσική Μπαρόκ και εφαρμογή τους στην πράξη.....	44
4.2.1 Rubato	44
4.2.2 Διανθισμοί, ποικίλματα, chiaro scuro, επερείσεις, καλλωπισμοί με εναλλαγή κοντινών φθόγγων, messa di voce, παύση	46
5. Αντί επιλόγου	52
Βιβλιογραφία	55

Εικόνες

Εικόνα 1: Το Teatro San Cassiano σε ψηφιακή αναπαράσταση (Secchi Smith).....	4
Εικόνα 2: Με τον Christoph Rousset στην όπερα Garnier κατά τη διάρκεια προβών	10
Εικόνα 3: Carlo Broschi (Farinelli) ζωγραφισμένος από τον Corrado Giaquinto (Bologna, Cívico Museo Bibliografico Musicale)	18
Εικόνα 4: Opéra National de Paris σε σκηνοθεσία Robert Carsen	27
Εικόνα 5: Wiener Staatsoper σε σκηνοθεσία Adrian Noble	28
Εικόνα 6: Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε σκηνοθεσία Γιώργου Πέτρου	28
Εικόνα 7: Opéra National de Paris σε διεύθυνση Christoph Rousset	40
Εικόνα 8: Opéra National de Paris σε διεύθυνση Christoph Rousset	40
Εικόνα 9: Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε διεύθυνση Γιώργου Πέτρου	41
Εικόνα 10: Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε διεύθυνση Γιώργου Πέτρου	41
Εικόνα 11: Wiener Staatsoper σε διεύθυνση Mark Minkowski.....	42
Εικόνα 12: Wiener Staatsoper σε διεύθυνση Mark Minkowski	42
Εικόνα 13: Η σκηνή της Opéra National de Paris κατά τη διάρκεια της άριας ‘Ah, mio cor!’	43
Εικόνα 13: Μυρτώ Παπαθανασίου ως Αλτσίνα (Staatsoper Stuttgart).....	54

Πίνακες

Πίνακας 1: Δραματουργική εξέλιξη της άριας ‘Ah, mio cor!’	25
---	----

Μουσικά παραδείγματα

Παράδειγμα 1: Άρια 'Ah, mio cor!'	29
---	----

Συμβάσεις

Η αντιστοιχία γραμμάτων συμβολισμού φθόγγων στις διάφορες οκτάβες γίνεται ως εξής:

The image shows a musical staff with two staves. The left staff has a bass clef and the right staff has a treble clef. Five notes are shown: a low C (below the bass staff), a middle C (on the first line of the bass staff), a C (on the first space of the treble staff), a C (on the second line of the treble staff), and a high C (on the second space of the treble staff). Below each note is a letter symbol: CC, C, c, c', and c''.

CC	C	c	c'	c''
----	---	---	----	-----

Οι τονικότητες δηλώνονται ως Ντο μείζονα, ρε ελάσσονα κ.ο.κ.

Πρόλογος

Η εισαγωγή μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης συνέπεσε χρονικά με την παράλληλη φοίτησή μου στην τάξη τραγουδιού στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Η αφοσίωσή μου στη φωνητική τέχνη και η μετέπειτα φοίτηση στην Ιταλία, που αποτέλεσε την αφετηρία της επαγγελματικής μου πορείας, ανέκοψαν την ολοκλήρωση των πανεπιστημιακών μου σπουδών. Η υποτροφία μου από τον Σύλλογο 'Οι Φίλοι της Μουσικής' του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, η μόνιμη εγκατάστασή μου στην Ιταλία και οι συνεχείς επαγγελματικές υποχρεώσεις στις διεθνείς σκηνές με οδήγησαν σε έναν δρόμο πλήρους αφοσίωσης στο λυρικό τραγούδι, με αποτέλεσμα η επαφή μου με τη σχολή να παραμείνει ελάχιστη έως ανύπαρκτη.

Η μητρότητα, στην ήδη πυκνή σε εμφανίσεις, παραγωγές και ηχογραφήσεις ζωή μου, έκανε την ολοκλήρωση των ακαδημαϊκών σπουδών να μοιάζει ακόμη πιο αδύνατη και απομακρυσμένη. Ωστόσο, η περίοδος της πανδημίας, με το κλείσιμο των θεάτρων και τη διακοπή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, έγινε η αφορμή να αναζωπυρωθεί η επιθυμία μου για την ολοκλήρωση της Μουσικολογίας. Ο χρόνος αυτός, αν και επαγγελματικά στάσιμος, μετατράπηκε σε γόνιμο και δημιουργικό, δίνοντάς μου τη δυνατότητα να εξετάσω και να ολοκληρώσω τα τελευταία μαθήματα της σχολής.

Με την ενθάρρυνση φίλων αλλά και συναδέλφων, η θέλησή μου να ολοκληρώσω αυτή τη διαδρομή ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο. Το έναυσμα δόθηκε όταν είχα την τιμή να ερμηνεύσω την άρια 'Ah, mio cor!' με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, μια άρια την οποία έχω ερμηνεύει επανειλημμένως και αποτελεί το θέμα διαπραγμάτευσης της παρούσας εργασίας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον στενό μου φιλικό και οικογενειακό κύκλο για τη στήριξή τους. Τον σύζυγό μου Δημήτρη Θεοχάρη και την αδερφή μου Ήβη Παπαθανασίου καθώς και τον Άρη Μπασμαδέλη για την ηθική και ουσιαστική παρότρυνση και στήριξή του. Ιδιαίτερος, ευχαριστώ από καρδιάς την αγαπημένη μου φίλη και συνάδελφο μουσικό Πηνελόπη Μεσίδη, για την αδιάλειπτη παρουσία και υποστήριξή της, καθώς και για την καταγραφή των ερμηνευτικών προσεγγίσεων στην παρτιτούρα· συμβολή ουσιαστική στη διαμόρφωση της εργασίας αυτής. Με βαθιά ευγνωμοσύνη, ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή Θεόδωρο Κίτσο για την καθοδήγησή του, την ηθική του στήριξη αλλά και την έμπνευση που προσφέρει η ακαδημαϊκή του συνέπεια και καλλιτεχνική του υπόσταση.

Τέλος, οφείλω ένα ξεχωριστό ευχαριστώ στον δάσκαλό μου βαρύτονο Roberto Coviello, που μου μετέδωσε τις αρχές της τεχνικής του τραγουδιού, του belcanto, του legato, της σωστής αναπνοής και της ομοιογένειας του ήχου καθώς επίσης το σεβασμό απέναντι στο συνθέτη και την πειθαρχία στο μουσικό κείμενο και στο libretto. Σε ευχαριστώ Robi για την αφοσίωσή σου, που χαρακτηρίζει πια ελάχιστους

αληθινούς δασκάλους, την πίστη και την αγάπη που μου έδειξες. Η πρόσφατη απώλειά σου άφησε ένα δυσαναπλήρωτο κενό, όχι μόνο σε μένα προσωπικά αλλά για τον χώρο του λυρικού τραγουδιού συνολικά. Πάντα 'La tua stella', όπως με αποκαλούσες...

1. Εισαγωγή

Η αριστουργηματική άρια της *Alcina* 'Ah, mio cor!' την οποία ερμήνευσα σε διαφορετικά θέατρα, υπό την κατεύθυνση διαφορετικών διευθυντών ορχήστρας και σκηνοθετικών οπτικών, καθώς επίσης και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, ήταν η αφορμή και το κεντρικό θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Από όλες τις άριες της ηρωίδας ξεχώρισα τη συγκεκριμένη τόσο για την εκφραστική της δύναμη και τον κομβικό ρόλο της στη δραματουργική εξέλιξη του χαρακτήρα της μάγισσας-γυναίκας, όσο και την μουσική και εκφραστική ευελιξία που δίνει την ευκαιρία για διαφορετικές προσεγγίσεις.

Αναλύοντας τις προσεγγίσεις αυτές παρατήρησα πώς οι αρχικές ερμηνευτικές αποφάσεις μου δεν είχαν την υπόσταση ενός οριστικού χαρακτήρα και πως τροποποιήθηκαν, επανεξετάστηκαν και αναθεωρήθηκαν κατά τη διάρκεια των προβών. Κρατώντας συμπαγή τον πυρήνα των βασικών επιλογών στην απόδοση της άριας, όλες οι διαφοροποιήσεις που εξετάζουμε στη μελέτη αυτή αποκτούν έναν «δορυφορικό» χαρακτήρα· πρόκειται για ουσιώδεις (όπως αυτή της διαφορετικότητας των tempi) αλλά και άλλες λεπτές μεταβολές που αναπτύσσονται γύρω από τον κεντρικό άξονα.

Ο βιωματικός χαρακτήρας του βασικού κορμού της εργασίας (Κεφάλαιο 4: Ερμηνευτικές προσεγγίσεις της άριας 'Ah, mio cor!') πηγάζει από τη δική μου ιδιότητα ως performer και εμπεριέχει τις αντίστοιχες καλλιτεχνικές ανησυχίες· η ενότητα αυτή πλαισιώνεται από τη θεωρητική τεκμηρίωση φέρνοντάς με σε σύνδεση με το παρελθόν της εποχής εκείνης. Η μελέτη, λοιπόν, αυτή εξετάζει τις διαφορετικές προσεγγίσεις της σύγχρονης ερμηνείας της άριας, επιστρέφοντας στις πηγές του παρελθόντος και αναδεικνύοντας το ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο της εποχής Μπαρόκ, όπως αυτό διατυπώνεται στα σχετικά δοκίμια.

Σαν να κλείνουμε το διάφραγμα ενός φακού, σημείο εκκίνησης της παρούσας εργασίας αποτελεί η γέννηση και η διαμόρφωση της όπερας μπαρόκ (2.1), ακολουθεί η εξέταση της εξέλιξης και καθιέρωσης της άριας da capo (2.2) καθώς και η σύγχρονη προσέγγιση της μπαρόκ όπερας στις μέρες μας. Στο επόμενο κεφάλαιο εξετάζεται η σχέση του Χαίντελ με την όπερα γενικότερα (3.1), η συγκεκριμένη όπερα και το αποτύπωμα που άφησε (3.2), παρατίθενται η περίληψη και διανομή της όπερας (3.3), γίνεται συζήτηση για τον χαρακτήρα της ηρωίδας (3.4) και κλείνει με την δραματουργική αποτύπωση της άριας 'Ah, mio cor!' (3.5). Το κεφάλαιο 4 διαπραγματεύεται τα εκφραστικά μέσα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη άρια. Ειδικότερα, αναλύονται η επιλογή του tempo, του rubato, στους διανθισμούς, τα ποικίλματα, τις φωτοσκιάσεις (chiaro scuro), τις επερείσεις, τους καλλωπισμούς με εναλλαγή κοντινών φθόγγων, τη messa di voce, την παύση, διερευνώντας τη σημασία των εκφραστικών αυτών μέσων στην όψιμη Μπαρόκ εποχή. Προκειμένου ο αναγνώστης να μπορεί να παρακολουθήσει τη συζήτηση,

παρέθεσα τη δική μου παρτιτούρα που βασίζεται στην έκδοση της όπερας του εκδοτικού οίκου Bärenreiter, συμπεριλαμβάνοντας τρία επιπλέον πεντάγραμματα (ossia), τα οποία αφορούν στην επανάληψη του A (dal segno) όπως εμφανίστηκαν σε κάθε παραγωγή.¹

Η εργασία επιχειρεί να απαντήσει σε ερωτήματα όπως: Πώς χρησιμοποιούνταν τα εκφραστικά μέσα την εποχή που γράφτηκαν τα έργα; Πόσο συνέλιπταν με τη σύγχρονη πρακτική; Τι αναφέρουν τα δοκίμια της περιόδου για το tempo και το rubato και πώς οι τραγουδιστές διάνθιζαν τις άριες da capo; Πόσο ευέλικτος μπορεί να είναι ένας τραγουδιστής στις διαφορετικές απαιτήσεις ερμηνειών με διαφορετικούς διευθυντές ορχήστρας με τους οποίους συνεργάζεται;

Μέσα από την αντιμετώπιση αυτών των ζητημάτων, έγινε εμφανές ότι οι μουσικές, θεωρητικές, δραματουργικές και μουσικολογικές σκέψεις δεν λειτουργούν ανεξάρτητα αλλά αλληλεπιδρούν τροφοδοτώντας η μία την άλλη. Για μένα αυτή η συνειδητοποίηση αποτέλεσε την πιο ουσιαστική ανακάλυψη της εργασίας.

¹ Ευχαριστώ από καρδιάς την Πηνελόπη Μεσίδη για την καταγραφή από τα οπτικοακουστικά υλικά των παραστάσεων και το σχηματισμό της συγκεκριμένης παρτιτούρας

2. Μπαρόκ όπερα: από την εμφάνισή της στο σήμερα

2.1. Η γέννηση και η εξέλιξη της μπαρόκ όπερας: από την αριστοκρατική σκηνή στη δημόσια σφαίρα

Η όπερα αναδύθηκε γύρω στο 1600 στην Ιταλία, σε κύκλους λόγιων και αριστοκρατών που επιζητούσαν την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας μέσω της μουσικής. Καταλυτικό ρόλο έπαιξε στη Φλωρεντία ο Κόμης Giovanni de' Bardi, προστάτης των γραμμάτων και των τεχνών αλλά και συνθέτης μαζί με ένα σύνολο ουμανιστών, διανοούμενων, ποιητών και μουσικών που στόχευαν στην αναζήτηση νέων μουσικών και λογοτεχνικών διεξόδων έχοντας έντονο ενδιαφέρον για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και το αρχαίο δράμα. Ανάμεσα στις εξέχουσες προσωπικότητες που απάρτιζαν τη Φλωρεντινή Καμεράτα ή επίσης γνωστή ως Camerata Bardi αξίζει να αναφερθούν οι:

- **Vincenzo Galilei** μουσικός και συνθέτης μαδριγαλιών (1532–1591), (πατέρας του αστρονόμου Galileo Galilei)
- **Emilio de' Cavalieri** συνθέτης (1550–1602)
- **Giulio Caccini** συνθέτης (1550–1618)
- **Jacopo Peri** συνθέτης και τραγουδιστής (1561–1633)
- **Jacopo Corsi** μουσικός (1561–1602)
- **Ottavio Rinuccini** ποιητής (1562–1621)

Ενδεικτικά έργα όπως η *Dafne* (1598) και η *Euridice* (1600) των Peri και Caccini θεμελίωσαν τη μονωδία, ένα είδος μελωδικού λόγου συνοδευόμενο από basso continuo, που αποτέλεσε τη ραχοκοκαλιά του πρώιμου μπαρόκ ύφους. Στόχος ήταν η ορθή και φυσική απαγγελία του λόγου κατά την διάρκεια του άσματος. Η μελωδία, με την στήριξη μιας λιτής αρμονικής συνοδείας, έπρεπε να περιγράφει λεπτομερώς το κείμενο και τα συναισθήματα που εκπέμπει αυτό, σε αντίθεση με τον αντιστικτικό κορεσμό της έως τότε επικρατούσας πολυφωνίας.

Η πρώιμη όπερα χαρακτηρίζεται από μονωδική υφή που δίνει έμφαση στη ρητορική καθαρότητα του λόγου, στοιχείο που εξυπηρετεί την ιδεολογική σύνδεσή της με την αρχαιοελληνική τραγωδία.² Η μουσική λειτουργεί ως προέκταση του κειμένου, το οποίο κατέχει κεντρική θέση, με σκοπό την καθαρή και άμεση μετάδοση του πάθους. Η σκηνική δράση περιορίζεται σε απλά μέσα, καθώς η αισθητική πρόθεση δεν είναι η

² Ellen Rosand, *The Birth of Opera* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 23–24.

εντυπωσιακή αναπαράσταση, αλλά η εσωτερική μίμηση του συναισθήματος (mimesis) ενώ η θεματολογία αντλείται κυρίως από την ελληνική μυθολογία, προσδίδοντας στα έργα έναν ηθικοδιδασκαλικό και διαχρονικό χαρακτήρα.³

Η όπερα αρχικά αποτελούσε αυλική ψυχαγωγία. Με την ίδρυση δημόσιων θεάτρων επεκτάθηκε προς το ευρύτερο κοινό και εξελίχθηκε από μια ελιτίστικη μορφή τέχνης σε ένα πιο προσιτό και δημόσιο είδος θεάματος. Η πρώτη παρουσίαση όπερας σε δημόσιο θέατρο έλαβε χώρα στη Βενετία το 1637. Συγκεκριμένα στο Teatro San Cassiano (ή αλλιώς και Teatro Tron⁴, Εικόνα 1) παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο ευρύ κοινό η όπερα *L'Andromeda* του Francesco Mannelli στις 6 Μαΐου 1637 (operatic premiere). Το φαινόμενο αυτό κατέστησε την όπερα πολιτιστικό προϊόν ευρύτερης αποδοχής και εμπορικής εκμετάλλευσης, γεγονός που επέδρασε καθοριστικά στην αισθητική και δραματουργική της φυσιογνωμία. Η μετατόπιση από τον κλειστό, αριστοκρατικό κύκλο σε ένα είδος «ανοιχτό» δημόσια άλλαξε δραστικά και τον χαρακτήρα αυτού του είδους.



Εικόνα 1: Το Teatro San Cassiano σε ψηφιακή αναπαράσταση (Secchi Smith)

³ Rosand, *The Birth of Opera*, 26.

⁴ Η οικογένεια Τρόν, μια βενετσιάνικη οικογένεια πατρικών που συγκαταλέγεται στους λεγόμενους Νέους Οίκους, έδωσε στη Δημοκρατία αρκετές εξέχουσες πολιτικές προσωπικότητες μεταξύ του 15ου και του 16ου αιώνα, συμπεριλαμβανομένου του Δόγη Νικολό Τρόν (Nicolaus Tronius, 1399–1473), ο οποίος εξελέγη σε ηλικία 72 ετών μετά από μακρά παραμονή στη Ρόδο και στο Βασίλειο του Χάνδακα (Κρήτη). Σε γράμμα του Ettore Tron προς τον δούκα Alfonso II d'Este το 1580 αναφέρει: “spesa di molta importanza per il recitare delle commedie” (πολύ σημαντικό έξοδο για την παράσταση κωμωδιών). Franco Mancini, Elena Povoledo e Maria Teresa Muraro, *I Teatri del Veneto - Venezia*, Tomo 1, (Venezia: Corbo e Fiore, 1995), 95.

Έτσι, η όψιμη όπερα Μπαρόκ εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη, σε άλλες χώρες πιο γρήγορα σε άλλες πιο αργά (όπως στην Ισπανία) και εισέρχεται σε εμπορικό πλαίσιο, κυρίως στην Αγγλία και την Ιταλία, ενώ στη Γαλλία παραμένει, κατά βάση, ως αυλική τέχνη υπό την αιγίδα της μοναρχίας. Διαμορφώνεται σύμφωνα με τις απαιτήσεις του κοινού και της αγοράς, γεγονός που οδηγεί στην ανάγκη για εντυπωσιακούς virtuosì (ιδιαίτερα καστράτους) και στην ενίσχυση του θεάματος μέσω πλούσιων σκηνικών και μηχανικών εφέ.⁵ Η μουσικοδραματουργική δομή στηρίζεται κυρίως στην εναλλαγή recitativo secco ή accompagnato και αριών. Ο διαχωρισμός αυτός ανάμεσα στο recitativo και την άρια αποτέλεσε θεμελιώδες χαρακτηριστικό της όπερας του 17ου και 18ου αιώνα. Απ' τη μια το recitativo που εξυπηρετούσε την προώθηση της δραματικής πλοκής και είχε χαρακτήρα απαγγελτικό και απ' την άλλη η άρια παρείχε χώρο για τη μουσική και συναισθηματική ανάπτυξη προβάλλοντας τις φωνητικές ικανότητες των πρωταγωνιστών. Παράλληλα, παρατηρείται μία τάση απλούστευσης του λιμπρέτου, με σκοπό τη δημιουργία πιο άμεσων, σαγηνευτικών διαδρομών πλοκής, ικανών να κρατήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού.

Η μουσική για τους μπαρόκ συνθέτες ήταν μια ρητορική πράξη που ο σκοπός της μουσικής δεν ήταν μόνο να διασκεδάσει ή να ομορφαίνει αλλά να μιλάει στο κοινό σαν λόγος:⁶ να πείθει, να συγκινεί, να κινητοποιεί συναισθήματα. Η όπερα, έχοντας καταβολές από την αναγέννηση της αρχαιότητας εξελίσσεται γρήγορα σε σύγχρονο θεατρικό είδος.

Οι όπερες του Γκέοργκ Φρίντριχ Χαίντελ αποτελούν την αποκορύφωση της όψιμης όπερας μπαρόκ, αναπτύσσοντας ένα μουσικοδραματικό ιδίωμα που συνδύαζε την εκφραστικότητα του λόγου με τη μουσική δεξιοτεχνία. Στον Χαίντελ η όπερα κορυφώνεται ως φόρμα και ως ύφος, διατηρώντας την πίστη στον λόγο αλλά απογειώνοντας τη μουσική έκφραση και τη δεξιοτεχνία χρησιμοποιώντας ως όχημα την aria da capo. Παραμένει ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της οργανικής ένωσης λόγου, μουσικής, και δραματουργικής έντασης ενώ «οι όπερες του Χαίντελ διηγούνται ζωντανές ιστορίες ... με έναν σύνθετο ακόμη και ιδιότυπο τρόπο».⁷

2.3. Η εξέλιξη και καθιέρωση της aria da capo

Στις απαρχές της ιταλικής όπερας του πρώιμου 17ου αιώνα, η μουσική αφήγηση χαρακτηριζόταν κυρίως από μια εναλλαγή μεταξύ recitativo και σύντομων μελωδικών στιγμών, των λεγόμενων ariosi. Το recitativo, ως ρητορική και μουσικά

⁵ Beth L. Glixon & Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera, The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, AMS Studies in Music (Oxford: Oxford University Press, 2006), 240.

⁶ Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2009), 57–60.

⁷ Wendy Heller, 'Hidden Narratives in Handel Operas', *Early Music America* (5 Aug 2024), <https://www.earlymusicamerica.org/web-articles/hearing-narrative-in-handel-operas/> πρόσβαση 12 Jun 2025.

λιτή μορφή λόγου, επιτελούσε τον κύριο ρόλο στην προώθηση της πλοκής είτε μέσω μονολόγων είτε μέσω διαλογικών ανταλλαγών μεταξύ χαρακτήρων. Οι σύντομες μελωδικές παρεμβολές, τα *ariosi*, λειτουργούσαν ως εκφραστικές αναπαύσεις ή στιγμές προσωρινής λυρικότητας, αλλά δεν είχαν ακόμα αυτοτελή δομή. Οι μορφές αυτές εξυπηρετούσαν ένα ιδεώδες που επικρατούσε από την εποχή του Μοντεβέρντι και της *Camerata Fiorentina*: η μουσική να υπηρετεί τον λόγο, την έκφραση του πάθους και τη δραματική αλήθεια.

Ωστόσο, ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, παρατηρείται σταδιακή διαφοροποίηση ανάμεσα σε λειτουργικά μέρη του δράματος. Το *recitativo semplice* (*secco*) περιορίζεται όλο και περισσότερο στην αφηγηματική λειτουργία, με τη λιτή συνοδεία του *basso continuo*, ενώ οι άριες εξελίσσονται σε ολοκληρωμένες μουσικές συνθέσεις που αναλαμβάνουν τον ρόλο της συναισθηματικής ερμηνείας. Αυτή η διάκριση οδήγησε τελικά στην καθιέρωση της *aria da capo* ως βασικής μουσικής μονάδας στο δράμα της όπερας *seria*.

Η *aria da capo*, με την τριμερή μορφή της (A-B-A), αποτέλεσε ιδανικό όχημα για τη λυρική έκφραση και την εντυπωσιακή ερμηνεία του τραγουδιστή. Το αρχικό τμήμα (A) παρουσιάζει μια μελωδική και ρητορική ιδέα, το μεσαίο τμήμα (B) αντιπαραβάλλει νέο συναίσθημα ή κατάσταση (συχνά με αλλαγή τονικότητας και διάθεσης), ενώ η επαναφορά του αρχικού μέρους (A) δίνει την ευκαιρία στον τραγουδιστή να επιδείξει δεξιότητες μέσω αυτοσχέδιων παραλλαγών-κοσμημάτων (*ornamenti*, *abbellimenti* κ.λπ.). Σε αυτές τις περιπτώσεις, το τελευταίο μέρος μερικές φορές φέρει την ένδειξη A' ή A1 για να υποδείξει ότι είναι ελαφρώς διαφορετικό από το πρώτο μέρος A.⁸

Στο πλαίσιο της όπερας του Χαίντελ, παρά την αυστηρή δομή της, η *aria da capo* αναδεικνύεται ως πυλώνας δραματικής έκφρασης, ενώ η επανάληψη του A δεν είναι μηχανική· ο τραγουδιστής πρέπει να «επανερμηνεύσει» το κείμενο υπό το φως όσων έχουν μεσολαβήσει στο B. Ο Donald Burrows αναφέρει πως

... από αισθητικής απόψης η σύνδεση της *aria da capo* με την όπερα είναι εμφανής σε όλες τις συνθέσεις του Χαίντελ: ακόμη και όταν δεν ήταν υποχρεωμένος από σύμβαση να γράφει *da capo*, ο Χαίντελ χρησιμοποιούσε τη φόρμα σε στιγμές δράματος ή και συναισθήματος. Μακριά από το να είναι μια περιοριστική φόρμα που απευθυνόταν στον ερμηνευτή παρά στον συνθέτη, η *aria da capo* φαίνεται να είναι ένα σύμβολο δράματος αλλά και της ισχυρότερης ατομικής έκφρασης συναισθήματος [...] τα προσωπικά, ατομικά συναισθήματα που χαρακτήριζαν την όπερα στην εποχή του Χαίντελ εκφράζονταν σχεδόν αποκλειστικά με όρους της *aria da capo*.⁹

Έτσι, η τυπική μορφή μετατρέπεται σε ψυχολογικό εργαλείο, αντανakλώντας εσωτερική αλλαγή ή σύγκρουση του χαρακτήρα.

⁸ Christopher Bartlette & Steven G. Laitz, *Graduate Review of Tonal Theory* (New York: Oxford University Press, 2010), 197–206.

⁹ Donald Burrows, *The Cambridge Companion to Handel* (Milton Keynes: The Open University, 1997), 121.

Η θεατρική διάσταση της *aria da capo* αντιμετωπίστηκε με ιδιαίτερη φροντίδα στις παραγωγές του Χαίντελ. Όπως τονίζει ο Thomas Jones στην ανάλυσή του για τις σκηνοθετικές πρακτικές, οι σκηνογραφικές επιλογές και η σκηνική κίνηση κατά την επανάληψη του Α μπορούσαν να διαφοροποιούνται ελαφρώς για να υπογραμμιστεί η ψυχολογική εξέλιξη του χαρακτήρα.¹⁰ Αντί να αποτελεί απλώς φορμαλιστική επανάληψη, η *da capo* μετατρέπεται έτσι σε ένα είδος «δράματος μέσα στο δράμα», ενώ ο Jonathan Link παρουσιάζει την *aria da capo* ως μια στιγμή κατά την οποία ο χρόνος της ιστορίας σταματά ενώ ο χαρακτήρας μάς αποκαλύπτει τη συναισθηματική του «αντίδραση στην εκάστοτε δραματική κατάσταση».¹¹

Χαρακτηριστικά ο Christophe Rousset τονίζει ότι «η επανάληψη στην *aria da capo* δεν είναι μια απλή αντιγραφή του Α, αυτό θα ταν κάτι πολύ πληκτικό ... ο εκτελεστής οφείλει να προσδώσει καινούργια στοιχεία και εκφραστικά μέσα με σκοπό την εμπάθυνση στο χαρακτήρα του ήρωα ή της ηρωίδας που ερμηνεύει».¹²

Η *aria da capo*, λοιπόν, δεν είναι απλώς μια «μουσική φόρμα», αλλά ένας καθοριστικός παράγοντας της αισθητικής της εποχής. Πρόκειται για τη συμφωνία ανάμεσα στη λογική συμμετρία και την υποκειμενική έκφραση. Αυτό εξηγεί και την τεράστια διάδοση και επιρροή της, ιδίως στο έργο του Χαίντελ, δίνοντας στις άριες του μοναδική δραματουργική και συναισθηματική ταυτότητα.

Οι *da capo* άριες ήταν «όργανα προσωπικής εξομολόγησης», και συγκεκριμένα όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της άριας ‘Ah, mio cor!’, η επανάληψη δεν λειτουργεί ως μηχανική επιστροφή αλλά ως εσωτερική αναστοχαστική διαδικασία.

Ανακεφαλαιώνοντας, η *aria da capo* αποτέλεσε τη συνθετική και δραματουργική κορύφωση μιας διαδικασίας που ξεκίνησε με τη ρητορική αφήγηση του *recitativo* και τις λυρικές αναλαμπές του *arioso*. Η μορφή *da capo*, όχι μόνο στον Χαίντελ αλλά και σε άλλους συνθέτες του όψιμου Μπαρόκ, δεν ήταν μια «φορμαλιστική παγίδα» αλλά ένα δυναμικό δραματικό εργαλείο εσωτερικού βάθους, ψυχολογικής ανάλυσης και θεατρικής εκφραστικότητας αποτυπώνοντας τη μεταβολή στην ψυχική κατάσταση του χαρακτήρα.

2.4. Προσεγγίζοντας την μπαρόκ όπερα στις μέρες μας

Η ερμηνεία της μπαρόκ όπερας αποτελεί ένα από τα πιο σύνθετα και πολυδιάστατα ζητήματα στην ερμηνευτική προσέγγιση της παλαιάς μουσικής. Σε αντίθεση με τη ρομαντική ή σύγχρονη όπερα, η μπαρόκ όπερα δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως ένα έργο προς αναπαραγωγή αλλά ως ένα ανοιχτό πεδίο που ζητά ενεργή δημιουργική

¹⁰ Thomas Jones, *Staging Handel's Operas, 1720–1740* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 76–78.

¹¹ Jonathan Link, *A Poetics of Handel's Operas* (New York: Oxford University Press, 2023), 39.

¹² Τηλεφωνική συνομιλία τον Αύγουστο του 2025.

συμβολή από τους ερμηνευτές. Βασικό στοιχείο αυτής της πρακτικής είναι η έννοια της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας (Historically Informed Performance – HIP), η οποία επιδιώκει όχι απλώς την αναβίωση του ρεπερτορίου αλλά και την κατανόηση του πλαισίου μέσα στο οποίο αυτό δημιουργήθηκε. Η Lydia Goehr ισχυρίζεται ότι το ίδιο το κίνημα HIP προέκυψε κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ως αντίδραση στον τρόπο με τον οποίο οι σύγχρονες τεχνικές επιβάλλονταν στη μουσική προηγούμενων εποχών.¹³

Ο Νίκος Τσούχλος στο βιβλίο του *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων* αναφέρει χαρακτηριστικά:

Δεκαετίες εμπειριών του ‘κινήματος της παλαιάς μουσικής’ συνέβαλαν σημαντικά, ώστε σήμερα να αποτελεί πια γενικευμένη πεποίθηση ότι η πληροφόρηση που προσφέρουν στο σύγχρονο εκτελεστή οι παρτιτούρες του παρελθόντος παραμένει επί της ουσίας ελλιπής χωρίς συμπληρωματική αναφορά στα κάθε λογής απολεσθέντα αυτονόητα της μουσικής πράξης της αντίστοιχης εποχής. Έτσι ο σχετικά νέος κλάδος της μουσικολογικής έρευνας που ασχολείται με την πρακτική της εκτέλεσης (performance practice, Aufführungspraxis) του παρελθόντος, έρχεται σήμερα να υποστηρίξει συστηματικά το ιδανικό μιας ‘ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης’ [...] που γνωρίζει μεγάλη άνθιση στις μέρες μας, ενώ συχνά μουσικολογική έρευνα και μουσική πράξη συνδυάζονται στα ίδια πρόσωπα.¹⁴

Σημαντική μερίδα ερμηνευτών του 20ου αιώνα παρερμηνεύοντας την απουσία ρητών ενδείξεων στις παρτιτούρες του 18ου αιώνα που αφορούν το tempo, τις δυναμικές, το vibrato και τα εκφραστικά μέσα, εδραίωσαν πρακτικές όπως δυναμική χωρίς σταδιακές μεταβάσεις, τον πλήρη αποκλεισμό του vibrato και του rubato ως εγγύηση «αυθεντικότητας» και «σεβασμού» προς τον συνθέτη παραγνωρίζοντας στην πραγματικότητα τις θεωρητικές πηγές της εποχής, όπως, μεταξύ άλλων, των Giulio Caccini,¹⁵ Johann Joachim Quantz,¹⁶ Carl Philipp Emanuel Bach,¹⁷ Francesco Tosi,¹⁸ οι οποίες καταγράφουν την ποικιλία εκφραστικών δυνατοτήτων που θα μας απασχολήσουν παρακάτω.

Οι ερμηνευτές καλούνται να χρησιμοποιούν όργανα εποχής ή αντίγραφα τους, να υιοθετούν διαφορετικά χορδίσματα, να εφαρμόζουν τεχνικές παιξίματος και φραστικής που συναντά κανείς σε θεωρητικά κείμενα και μαρτυρίες του 17ου και

¹³ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (New York: Oxford University Press), 279–84.

¹⁴ Νίκος Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων: Μουσικοί, εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού 1750–1800* (Αθήνα: Γαβρηλίδης, 2011), 16.

¹⁵ Giulio Caccini, *Le nuove musiche* (Firenze: G. Marescotti, 1601/2).

¹⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752). Ο Quantz, υπήρξε αυτήκοος μάρτυρας των J.S. Bach και G.F. Handel στα πληκτροφόρα, των Farinelli, Faustina Bordoni και Francesca Cuzzoni στο τραγούδι, του Tartini και Geminiani στο βιολί ενώ επί χρόνια ήταν συνεργάτης του C.P.E. Bach στην αυλή του Φρειδερίκου Β΄ της Πρωσίας.

¹⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin: C. F. Henning, 1753).

¹⁸ Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723).

18ου αιώνα προς όφελος της αναβίωσης της πρώιμης μουσικής. Μερικοί έχουν αποστασιοποιηθεί από την ορολογία της «αυθεντικής» εκτέλεσης. Ο μαέστρος John Eliot Gardiner έχει εκφράσει ότι αυτός ο όρος μπορεί να είναι «παραπλανητικός» δηλώνοντας: «Ο ενθουσιασμός μου για τα όργανα της εποχής δεν είναι αρχαιοπρεπής ή στην επιδίωξη μιας ψεύτικης και ανέφικτης αυθεντικότητας, αλλά απλώς ως μια αναζωογονητική εναλλακτική λύση στις τυπικές, μονόχρωμες ιδιότητες της συμφωνικής ορχήστρας».¹⁹

Το basso continuo, για παράδειγμα, δεν αντιμετωπίζεται ως στατική συνοδεία αλλά ως δυναμική, αυτοσχεδιαστική συμμετοχή στον μουσικό και δραματουργικό διάλογο, ενώ ο αυτοσχεδιασμός γενικά βρίσκεται στον πυρήνα της ερμηνείας της μπαρόκ όπερας. Οι τραγουδιστές δεν αναπαράγουν απλώς τις νότες της παρτιτούρας, αλλά προσθέτουν στολίδια και διανοήσεις, κάνουν εκφραστικές παρεμβάσεις, ιδιαίτερα στις da capo άριες, όπου η επανάληψη του αρχικού μουσικού υλικού προσφέρει το πεδίο για προσωπική έκφραση και τεχνική δεξιότητα. Η ελευθερία αυτή, όμως, δεν είναι αυθαίρετη· βασίζεται σε ρητορικές και μουσικές αρχές της εποχής και απαιτεί λεπτομερή γνώση του ύφους. Ο ρόλος του ερμηνευτή στην όπερα του Μπαρόκ δεν ήταν εκτελεστικός με τη σύγχρονη έννοια, αλλά βαθιά δημιουργικός. Οι τραγουδιστές, ιδιαίτερα οι καστράτι, ασκούσαν τόσο μεγάλη επιρροή και μπορούσαν να επηρεάσουν ακόμα και τη δομή της όπερας. Το φωνητικό ιδίωμα που απαιτείται για να ερμηνευτούν οι συγκεκριμένοι ρόλοι παραμένει δύσκολο στις μέρες μας, καθώς μεταφέρεται είτε σε countertenors είτε σε γυναίκες mezzo-soprano ή ακόμα και σε τενόρους, γεγονός που γεννά νέα ζητήματα αισθητικής και ιστορικής συνέπειας.

Η σκηνική διάσταση της μπαρόκ όπερας αποτελεί επίσης κρίσιμο ζήτημα καθώς η ερμηνεία ενός ρόλου δεν εξαντλείται στη φωνητική αρτιότητα, αλλά προϋποθέτει σωματική έκφραση, εκφορά του λόγου, και χρήση χειρονομιών σύμφωνα με τη ρητορική των παθών (affetti). Οι παραγωγές της εποχής βασίζονταν σε ένα κώδικα κινήσεων και εκφράσεων που εξυπηρετούσε τη μετάδοση συναισθημάτων με σαφήνεια και δύναμη, σύμφωνα με την αρχή ότι η μουσική και το θέατρο υπηρετούν την πειθώ. Η προφορά και η άρθρωση της γλώσσας, είτε πρόκειται για ιταλικά είτε για γαλλικά είτε για γερμανικά, επηρεάζουν βαθιά τη φραστική, τον τονισμό και την ρυθμική αγωγή της μουσικής. Το λιμπρέτο δεν είναι απλώς φορέας πλοκής αλλά και όχημα ιδεών, ηθικών διλημμάτων και πολιτικών υπονοουμένων, κάτι που απαιτεί από τον ερμηνευτή να το προσεγγίσει με συνείδηση του πολιτισμικού και δραματουργικού του πλαισίου.

Στη σύγχρονη εποχή, η αναβίωση της μπαρόκ όπερας φέρνει στην επιφάνεια την ένταση ανάμεσα στην αυθεντικότητα και τη δημιουργικότητα. Πολλοί καλλιτέχνες και μαέστροι, όπως οι William Christie, René Jacobs ή Alan Curtis, επιχειρούν να ισορροπήσουν ανάμεσα στη φιλολογική ακρίβεια και στη θεατρική ζωντάνια. Ο Christoph Rousset περιγράφει τη δουλειά του ως «μουσικό-αρχαιολόγο» που

¹⁹ Heidi Waleson, 'Super-conductor: John Eliot Gardiner', *Billboard* 108, n.36 (7 Sep 1996), 46.

ανασκάπτει έναν χαμένο ήχο και τον επαναφέρει στη ζωή μέσα από τους εκτελεστές του, συγκρίνοντας αυτή τη διαδικασία με την ανακάλυψη ενός ελληνικού αγγείου.²⁰ Το ερώτημα που παραμένει ανοιχτό είναι αν η πιστή αναπαραγωγή των ιστορικών δεδομένων είναι σκοπός ή μέσο· αν δηλαδή το ζητούμενο είναι η επιστροφή σε μια «γνήσια» μορφή της τέχνης ή αν ο σύγχρονος ερμηνευτής έχει το δικαίωμα –και την υποχρέωση– να επανεφευρίσκει την παράδοση.

Οι θεωρητικοί της περιόδου υπενθυμίζουν με έμφαση ότι ο εκτελεστής οφείλει να εμπλουτίζει την παρτιτούρα με τρόπο που να μεγιστοποιεί την επίδρασή της στον ακροατή. Το πραγματικό σφάλμα δεν είναι η απόκλιση από την αυθεντική πρόθεση του συνθέτη, αλλά η αδυναμία συγκίνησης και πλήξης του ακροατηρίου. Η ερμηνεία της μπαρόκ όπερας δεν περιορίζεται σε μια απλή ανασύσταση και αναπαραγωγή παλαιών πρακτικών του παρελθόντος αλλά προσφέρεται για αναστοχασμό· συνδυάζει την ιστορική γνώση με τη δημιουργική πράξη, μετατρέποντας τις πηγές σε ζωντανό διάλογο με το παρόν.

Σήμερα όπως εύστοχα σημειώνουν οι Gess/Hartmann/Sollich, σε καμία μουσικοθεατρική έκφραση δεν είναι στενότερη η σχέση επιστημονικής έρευνας και καλλιτεχνικής πράξης όσο στην μπαρόκ όπερα: η αναγέννησή της συνέβη στο σημείο διεπαφής της έρευνας με την πράξη, αποκομίζοντας και οι δύο οφέλη.²¹



Εικόνα 2: Με τον Christoph Rousset στην όπερα Garnier κατά τη διάρκεια προβών

²⁰ Christoph Rousset, Συνέντευξη στο *Euronews*. https://www.youtube.com/watch?v=8mnaX82_KB4. Ημερομηνία πρόσβασης 04 Aug 2025.

²¹ Nicola Gess, Tina Hartmann & Robert Sollich, *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne* (Bielefeld: Transcript, 2008), 9.

3. Η όπερα *Alcina*

3.1. Ο Χαίντελ και η όπερα

Η σχέση του Χαίντελ με την όπερα υπήρξε ένα από τα μουσικά ευφυολογήματα στα μαθήματα της Ιστορίας της μουσικής. Η τεράστια προσπάθεια που κατέβαλε, η επένδυση μεγάλου μέρους των χρημάτων του στη δημιουργία δικής του εταιρείας όπερας (1734–1737), οι απανωτές εισπρακτικές αποτυχίες των οπερών που συνέθεσε και ανέβασε ο ίδιος ήταν οι λόγοι που οδήγησαν τον Χαίντελ να εγκαταλείψει το συγκεκριμένο είδος και να στραφεί προς το ορατόριο και να γίνει ο μεγάλος αναμορφωτής του.

Η άφιξη του Χαίντελ στο Λονδίνο το 1710 συμπίπτει με την άνοδο στον θρόνο του Γεωργίου Α' από τον Οίκο του Αννόβερου, γεγονός που συνέβαλε και στην δική του επιτυχία αφού ο Χαίντελ ήταν ήδη γνωστός στη γερμανική αυλή. Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από σχετική πολιτική σταθερότητα, οικονομική ανάπτυξη και άνθιση του αστικού πληθυσμού, μετατρέποντας το Λονδίνο σε σημαντικό κέντρο της μουσικής και του θεάτρου. Όπως αναφέρει ο Dean, ήταν «μια εποχή σταθερής ευημερίας και αυξημένης ψυχαγωγίας τουλάχιστον για τις ανώτερες και μεσαίες τάξεις με συνέπεια μεγαλύτερη ζήτηση για ψυχαγωγία κάθε είδους».²²

Το αγγλικό κοινό ήταν απαιτητικό, με αυξημένο ενδιαφέρον για την ιταλική όπερα παρόλο που δεν κατανοούσε την ιταλική γλώσσα. Οι αριστοκρατικοί κύκλοι υποστήριζαν τις όπερες ως μέσο κοινωνικού κύρους και πολιτιστικής επίδειξης. Ο Χαίντελ αποτέλεσε κεντρικό πρόσωπο της προσπάθειας υιοθέτησης από την βρετανική ελίτ της ιταλικής όπερας ιδιαίτερα εξαιτίας της όπεράς του *Rinaldo* που ανέβηκε το 1711, εντυπωσιάζοντας με τα σκηνικά και τη δραματουργία. Για τον Χαίντελ εξάλλου η επιρροή της ιταλικής μουσικής ήταν κάτι που τον καθόρισε ως μουσικό. «Έφτασε στην Ιταλία ως Γερμανός και έφυγε αποδεκτός από τους Ιταλούς ως ένας (εκπρόσωπος) του δικού τους μουσικού ιδιώματος. Αυτή η ιταλική επιρροή παρέμεινε για το υπόλοιπο της ζωής του και μέσω αυτής η μουσική του ιδιοφυΐα αργότερα θα επιτύχει την έκφρασή της».²³

Στο διάστημα 1720–1730 ο Χαίντελ συνέθεσε μια σειρά σημαντικών οπερών όπως *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, καθιερώνοντας ένα μοναδικό λυρικό ύφος στην *opera seria* που αναδείκνυε τους πρωταγωνιστές της αλλά και την εκφραστικότητα του συνθέτη.

²² Winton Dean, *Handel's Operas 1726–1741* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 8.

²³ Julian Herbage, 'The oratorios' στο G. Abraham (επιμ.) *Handel: A Symposium* (London: Oxford University Press, 1954), 66–131: 74.

Ωστόσο, την ίδια περίοδο στο Λονδίνο επικρατούσε ένας ακήρυχτος πόλεμος με επίκεντρο την όπερα. Οι διαμάχες ανάμεσα στον Χαίντελ και τον Ιταλό συνθέτη Giovanni Bononcini που ξεκινούσαν από την αναμέτρησή τους ως προς τις συνθετικές τους ικανότητες και κατέληγαν σε υπόγεια σχέδια για κλοπή των πιο διάσημων Ιταλών τραγουδιστών, σε συνδυασμό με τον θάνατο του υποστηρικτή του Χαίντελ, βασιλιά Γεώργιου Α' το 1727, είχαν φέρει το συνθέτη σε πολύ δυσμενή θέση. Επιπλέον, το 1728 ανέβηκε η αγγλόφωνη κωμική όπερα *The Beggar's Opera* των John Gay και Johann Christoph Pepusch, η οποία έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής και έβαλε την Ιταλική όπερα στο περιθώριο βυθίζοντας τον Χαίντελ αλλά και τον Bononcini²⁴ σε χρέη.

Η επιμονή του συνθέτη να συνεχίσει να ασχολείται με την όπερα, τον οδηγεί στην ίδρυση της Δεύτερης Ακαδημίας το 1729. Μετά την κατάρρευσή της, το 1734, στη συνεργασία του με τον επιτυχημένο θεατρικό μάνατζερ και μπρεσάριο John Rich, ανήγειρε μια νέα όπερα, το Covent Garden, όπου ο Χαίντελ βρήκε στέγη για τις δικές του παραγωγές.²⁵ Εκεί επέτρεψε στον Χαίντελ να ανεβάσει έργα του μεταξύ των οποίων και την *Alcina* στις 16/4/1735. Μια όπερα φαντασίας, με θεαματικά εφέ, δραματικές και δεξιοτεχνικές άριες, εξωτικά σκηνικά, πλούσια μπαλέτα που κέρδισε το κοινό αλλά δεν κατάφερε να σώσει την Ιταλική όπερα από την παρακμή και την εξαφάνισή της από την Αγγλική πρωτεύουσα. Χαρακτηριστική αυτής της παρακμής και της σταδιακής απαξίωσης της Ιταλικής όπερας είναι η ρήση μιας θερμής υποστηρίκτριας του Χαίντελ, της κυρίας Pendarves τον Απρίλιο του 1734: «Πάμε λοιπόν σήμερα στο Sosarme, μια όπερα του κυρίου Χαίντελ, μια γοητευτική, κι όμως τολμώ να πω ότι (το θέατρο) θα είναι σχεδόν άδειο».²⁶

Ακριβώς σε αυτή την καμπή της ιστορίας ο Χαίντελ στρέφεται προς το ορατόριο και το μπολιάζει με τις ιταλικές, γερμανικές και αγγλικές του επιρροές. Ο Keates παρατηρεί:

Ο Χαίντελ θα μπορούσε να θεωρηθεί πιο σημαντικός ως συνθέτης ορατορίου, δημιουργώντας ουσιαστικά την αγγλική μορφή του είδους, όμως ακόμη και εδώ ούτε έθεσε μόδα, ούτε ίδρυσε σχολή [...] Έχοντας γαλουχηθεί από μια ποικιλία διαφορετικών παραδόσεων, κατάφερε να παραμείνει ημι-αποστασιοποιημένος από αυτές χωρίς ποτέ να ασπάζεται ολόψυχα ένα γερμανικό, γαλλικό, ή αγγλικό μουσικό ιδίωμα.²⁷

Ο Nathan Link αναφέρει πως «οι συνθέσεις του Χαίντελ αντανakλούν μια ευρεία γεωγραφική και χρονική επιρροή, που καθιστά το έργο του ιδιαίτερα συναρπαστικό.

²⁴ Ο Bononcini εγκατέλειψε το Λονδίνο αφού αποδείχθηκαν εναντίον του κατηγορίες για κλοπή: είχε πουλήσει ένα μαδριγάλι του Antonio Lotti ως δικό του έργο. Thomas Ashby, 'Bononcini, Giovanni Battista' στο H. Chisholm (επιμ.) *Encyclopaedia Britannica*, vol. 4, 11th ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1911), 213.

²⁵ Charles Cudworth, 'Handel and the French Style', *Music & Letters* 40, n.2 (1959), 122–131: 126.

²⁶ Robert Hume, 'Handel and Opera Management in London in the 1730s', *Music & Letters* 67, n.4 (1986), 347–362: 352, υποσ. 22.

²⁷ Jonathan Keates, *Handel: The Man & His Music* (London: Pimlico, 1985 / Epub 2009), 359.

Ως γερμανικής καταγωγής συνθέτης που εργάστηκε για τέσσερα χρόνια στην Ιταλία και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του συνθέτοντας ιταλικές όπερες στο Λονδίνο, ο χαρακτήρας των έργων του ενσαρκώνει πρακτικές από πολλές διαφορετικές περιοχές χωρίς να είναι πλήρως δεσμευμένος σε κάποια συγκεκριμένη τοπική πρακτική».²⁸

3.2. Η *Alcina* και το αποτύπωμά της

Το 1729 ο Χαίντελ ταξίδεψε στην Ιταλία και ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την ιστορία που τον ενέπνευσε να γράψει τις τρεις όπερες *Ariodante*, *Orlando* και *Alcina*. Αυτή είναι του *Orlando Furioso*, γραμμένη από τον Ludovico Ariosto το 1517. Πρόκειται για ένα επικό ρομάντσο που διαδραματίζεται την εποχή των πολέμων των Χριστιανών και των Μουσουλμάνων πριν τις Σταυροφορίες και έχει ως βασικό ήρωά του τον Ορλάντο, τον ισχυρότερο ιππότη του Χριστιανικού κόσμου. Γύρω από την κεντρική ιστορία έρωτα και εκδίκησης του ήρωα εμφανίζονται πολλοί άλλοι χαρακτήρες διαφόρων θρησκειών και φυλών που μπλέκονται μεταξύ τους σε δραματικές αλλά και διασκεδαστικές περιπέτειες με μάγους, τέρατα και μυθικά πρόσωπα. Το ποίημα αποτέλεσε μια ιταλική απάντηση στους βρετανικούς θρύλους του Βασιλιά Αρθούρου και ήταν τόσο δημοφιλές στην εποχή του που αποτέλεσε σημείο έμπνευσης για πάρα πολλούς καλλιτέχνες: ζωγράφους, γλύπτες, ποιητές, και φυσικά λιμπρετίστες και συνθέτες. Ανάμεσα σ' αυτούς ήταν οι Antonio Fanzagli και **Carlo Broschi** που ανέβασαν την όπερα *L'isola d'Alcina* στο Teatro Caprinica στη Ρώμη το 1728 αποσπώντας έναν από τους περιφερειακούς χαρακτήρες του *Orlando Furioso* και μεταμορφώνοντάς τον σε κυρίαρχη ηρωίδα: την μάγισσα Αλτσίνα η οποία, εμπνευσμένη από τον μύθο της Κίρκης στην Οδύσσεια, κρατάει τους εραστές της στο μαγεμένο νησί της και όταν τους βαρεθεί τους μεταμορφώνει σε άψυχα αντικείμενα ή σε ζώα καταδικάζοντάς τους να ζουν στο νησί για πάντα.

Η Αλτσίνα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Covent Garden του Λονδίνου στις 16 Απριλίου 1735 και έτυχε καλής υποδοχής. Ήταν ένα υπερθέαμα, που χάρις στο μαγικό περιβάλλον στο οποίο εκτυλίσσονταν η ιστορία, κατάφερε να ενθουσιάσει το κοινό αν και οι παραστάσεις της περιορίστηκαν στις 18.

Η σπουδαιότητα της όπερας αυτής έγκειται τόσο στις δραματουργικές καινοτομίες της όσο και στην εκτεταμένη χρήση χορωδίας και μπαλέτου που ουσιαστικά δημιουργεί ένα οπτικοακουστικό υπερθέαμα, ξεπερνώντας τα όρια της opera seria της εποχής και ανοίγοντας τον δρόμο για μια πιο δραματικά ευέλικτη και συναισθηματικά φορτισμένη μορφή.

Η *Alcina* διαφέρει από πολλές μπαρόκ όπερες του καιρού της. Ενώ διατηρεί τη δομή της opera seria —με τις τυπικές da capo άριες και τις σαφείς αντιθέσεις μεταξύ ρετσιτατίβου και άριας— ο Χαίντελ πετυχαίνει ένα σπάνιο βάθος χαρακτήρων και συναισθημάτων. Η Αλτσίνα, δεν είναι μια μονοδιάστατη κακιά μάγισσα· είναι μια

²⁸ Nathan Link, *A Poetics of Handel's Opera* (Oxford: Oxford University Press, 2023), 8.

περίπλοκη προσωπικότητα, που περνά από την απολυταρχία και την αποπλάνηση στη θλίψη και την εσωτερική κατάρρευση, όταν έρχεται αντιμέτωπη με την απόρριψη και την απώλεια της εξουσίας της.

Ταυτόχρονα το «μαγικό» σκηνικό μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η όπερα δίνει στον συνθέτη τη δυνατότητα να ελευθερωθεί από τις δεσμεύσεις των κανόνων της εποχής. Ο Winton πολύ εύστοχα παρατηρεί:

Χωρίς πλέον να δεσμεύεται από τα δεσμά του ορθολογισμού ή της ηθικής, στο βαθμό που αυτά εκτεινόταν στις οπερατικές συμβάσεις, [ο Χαίντελ] ήταν ελεύθερος να απεικονίσει τις σαγηνευτικές απολαύσεις του νησιού της Αλτσίνα με εξαιρετική ζωντάνια. Μπόρεσε να αξιοποιήσει τους νέους πόρους –μπαλέτο, χορωδία, τα εντυπωσιακά σκηνικά εφέ που συνδέονται με τις παντομίμες του Ριτς– που απέκτησε με τη μετακόμιση στο Κόβεντ Γκάρντεν, με αποτέλεσμα σε μια καλή παράσταση η *Alcina* να απευθύνεται εξίσου στο μάτι, στο αυτί και στη φαντασία, σχηματίζοντας μια βαθιά ικανοποιητική συγχώνευση των συστατικών τεχνών της όπερας, μουσικής, δράματος, χορού και θεάματος.²⁹

Η εκτεταμένη χρήση του μπαλέτου, πράγμα όχι πολύ συνηθισμένο στην ιταλική όπερα της εποχής, αντανακλά την ανάγκη του Χαίντελ να προσαρμοστεί στα γούστα του αγγλικού κοινού καθώς και στις πρακτικές του αγγλικού μουσικού θεάτρου. Επιπλέον, απορρέει και από τη συνεργασία του Χαίντελ με τη διάσημη χορεύτρια Marie Sallé, η οποία υπήρξε πρωτοπόρος χορεύτρια και χορογράφος της εποχής με εμφανίσεις που προκαλούσαν ποικίλες αντιδράσεις. Η ίδια εμφανίστηκε στα μπαλέτα ως Έρως (Cupido) και σε μία από τις τελευταίες παραστάσεις αποδοκιμάστηκε με σφυρίγματα για την προσπάθεια της, επισκιάζοντας εν μέρει την επιτυχία της όπερας.³⁰ Το γεγονός ότι η Marie Sallé χόρευε με αντρική ενδυμασία προκάλεσε την αγγλική πουριτανική ηθική, η οποία αρχικά –με αποδοκιμασίες και σφυρίγματα– κηρύσσει την αποτυχία της βραδυάς και έπειτα, ως άμεση συνέπεια οδηγεί στη θεληματική της επιστροφή στο Παρίσι εγκαταλείποντας για πάντα την Αγγλία.³¹ Η αντίδραση αυτή οδήγησε στην άμεση αποχώρηση της Sallé και στην αφαίρεση αρκετών χορευτικών μερών στις επόμενες παραστάσεις της Αλτσίνα. Τα περιστατικά αυτά τεκμηριώνονται σε πηγές της εποχής εκείνης και καταγράφονται στις νεότερες πηγές και μουσικολογικές αναλύσεις του έργου, όπως του Winton Dean, που τονίζει ότι το έργο «αναπροσαρμόστηκε προκειμένου να συνεχίσει την πορεία του στο Κόβεντ Γκάρντεν με τις λιγότερες αντιδράσεις».³² Η αντισυμβατικότητα της Marie Sallé αποτέλεσε έναν ακόμα λόγο για τον οποίο η *Alcina* άφησε ανεξίτηλο το σημάδι της στην αγγλική σκηνή καθώς «όπως θα έπρεπε να περιμένουμε από τη συμμετοχή της Marie Sallé οι χοροί αντανακλούν γαλλική επιρροή· εξού και η γαλλική γλώσσα των περισσότερων τίτλων τους».³³ Η μείξη

²⁹ Winton, *Handel's Operas 1726–1741*, 317.

³⁰ Keates, *Handel: The Man & His Music*, 211.

³¹ Alberto Basso, *Musica in scena, Storia dello spettacolo musicale*, vol.1 (Torino: Utet, 1995), 358–359.

³² Winton, *Handel's Operas 1726–1741*, 352.

³³ Winton, *Handel's Operas 1726–1741*, 325.

ιταλικών και γαλλικών στοιχείων είναι χαρακτηριστική της ασίγαστης προσωπικότητας του συνθέτη.

Η συνεργασία τους εκτός από τις επιπτώσεις που είχε στην όπερα, αποτέλεσε και ένα σημαντικό βήμα στην ανάπτυξη σύγχρονου θεατρικού χορού, επηρεάζοντας ολόκληρη τη μορφή του Ευρωπαϊκού μπαλέτου –από τις αυστηρές αυλικές παραδόσεις προς μια πιο δραματική και αφηγηματική προσέγγιση.

Όπως αναφέρει ο Keates, «Η διαχρονική δύναμη της όπερας έγκειται στο ότι η *Alcina* μεταμορφώνεται ανάλογα με την προσέγγιση του εκάστοτε θεατή: μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ευχάριστο μείγμα μαγείας και ερωτοτροπίας, ως μια μπαρόκ ψυχαγωγία, ή και ως κάτι βαθύτερο –μια ιστορία όπου η καλλιτέχνις Αλτσίνα, ερχόμενη αντιμέτωπη με την ένταση των ίδιων της των παθών, τελικά συντρίβεται από αυτά».³⁴

3.3. Διανομή και περίληψη

Η *Alcina* HWV 34³⁵, πρωτοπαρουσιάστηκε στο Λονδίνο, στο Covent Garden στις 16 Απριλίου 1735 και έτρεξε 18 παραστάσεις μέχρι τις 2 Ιουλίου που έκλεινε και η καλλιτεχνική σαιζόν.³⁶

Διανομή:

Αλτσίνα, μάγισσα, ερωτευμένη με τον Ρουτζέρο (σοπράνο)

Ρουτζέρο, αρραβωνιασμένος με την Μπρανταμάντε, προσωρινά σκλάβος της Αλτσίνα (κόντρα τενόρος ή μέτζο σοπράνο)

Μπρανταμάντε, αρραβωνιαστικιά του Ρουτζέρο, μεταμφιεσμένη σαν τον αδελφό της Ριτσιάρντο (κοντράλτο)

Ορόντε, επικεφαλής των φρουρών της Αλτσίνα (τενόρος)

Μοργκάνα, αδερφή της Αλτσίνα, ερωμένη του Ορόντε (σοπράνο)

Ομπέρτο, νεαρός άνδρας, γιος του Αστόλφο, του πρώην εραστή της Αλτσίνα (σοπράνο)

Μελίσσο, προσωπικός σύμβουλος της Μπρανταμάντε (μπάσο)

Νεαροί ιππότες και κυρίες, πνεύματα και κάτοικοι του βασιλείου της Αλτσίνα (χορωδία)

³⁴ Keates, *Handel: The Man & His Music*, 211.

³⁵ Συντομογραφία για το *Händel-Werke-Verzeichnis*, του καταλόγου έργων του Χαίντελ που εκδόθηκε σε τρεις τόμους (στα γερμανικά) από τον Bernd Baselt μεταξύ 1978 και 1986. Στον πρώτο τόμο συγκαταλλέγονται οι όπερες.

³⁶ Basso, *Musica in scena*, 358.

Σύνοψη

Α' Πράξη

Η μάγισσα Αλτσίνα δελεάζει άντρες στο μαγεμένο νησί της και τους μεταμορφώνει σε βράχους, ρυάκια, δέντρα και ζώα. Το τελευταίο της θήραμα είναι ο παλαδίνος Ρουτζέρο: η αρραβωνιαστικιά του, Μπρανταμάντε, φτάνει στο νησί για να τον αναζητήσει, κρυμμένη κάτω από την ταυτότητα του αδελφού της Ριτσιάρντο, με τον έμπιστό του Μελίσσο. Οι δυο τους συναντούν πρώτα τη Μοργκάνα, την αδελφή της μάγισσας, η οποία ερωτεύεται αμέσως τον υποτιθέμενο Ριτσιάρντο. Ξαφνικά, το τοπίο μεταμορφώνεται και εμφανίζεται το υπέροχο παλάτι της Αλτσίνα (χορωδιακό 'Questo è il cielo di contenti')· εδώ, σε μια κατάσταση ηδονής και λήθης, βρίσκεται ο Ρουτζέρο, τον οποίο η μάγισσα έχει ερωτευτεί (άρια της Αλτσίνα 'Dì', cor mio, quanto t'amaì'). Για αυτόν τον λόγο, ο Ρουτζέρο έχει διατηρήσει την ανθρώπινη εμφάνισή του. Δεμένος με την Αλτσίνα από ένα ξόρκι, δεν αναγνωρίζει τους νέους καλεσμένους ούτε θυμάται τίποτα από τις υποσχέσεις αγάπης που δόθηκαν στην Μπρανταμάντε (άρια του Ρουτζέρο 'Di te mi rido'). Από την πλευρά του, ο Διοικητής Ορόντε, ερωτευμένος με τη Μοργκάνα, ζηλεύει τον υποτιθέμενο Ριτσιάρντο και, σε μια προσπάθεια να εξουδετερώσει τον αντίπαλό του, προκαλεί υποψίες στον Ρουτζέρο λέγοντάς του ότι η ίδια η Αλτσίνα είναι ερωτευμένη με τον νεαρό. Η μάγισσα, ωστόσο, αρνείται στον Ρουτζέρο οποιοδήποτε ενδιαφέρον για τον Ριτσιάρντο (άρια της Αλτσίνα 'Sì, son quella, non più bella') και για να του το αποδείξει αυτό, συμφωνεί να μεταμορφώσει τον νεαρό ξένο σε θηρίο. Σε αυτό το σημείο, η Μοργκάνα προειδοποιεί τον Ριτσιάρντο για την επικείμενη απειλή και δηλώνει ανοιχτά την αγάπη της γι' αυτόν.

Β' Πράξη

Ο Μελίσσο εμφανίζεται στον Ρουτζέρο με τη μορφή του αφέντη του Ατλάντα, και, χάρη σε ένα μαγικό δαχτυλίδι (που κάποτε ανήκε στην Αντζέλικα), αποκαλύπτει στον παλαδίνο ότι το βασίλειο της Αλτσίνα είναι μόνο μαγεία και εμφάνιση: στην πραγματικότητα, το νησί είναι ένα έρημο και ακατοίκητο μέρος (αριόζο του Ρουτζέρο 'Qual portento mi ricorda'). Μόλις σπάσει το ξόρκι, ο Ρουτζέρο συναντά τον υποτιθέμενο Ριτσιάρντο, αλλά ακόμα δεν μπορεί να αναγνωρίσει ότι στην πραγματικότητα είναι η αρραβωνιαστικιά του Μπρανταμάντε (άρια της Μπρανταμάντε 'Vorrei vendicarmi'). Ακολουθώντας τις οδηγίες του Μελίσσο, προσποιείται στην Αλτσίνα ότι συνεχίζει να την αγαπά και την αποχαιρετά για να πάει για κυνήγι. Η μάγισσα πρόκειται να μεταμορφώσει τον Ριτσιάρντο σε θηρίο, αλλά η Μοργκάνα καταφέρνει να σώσει τον αγαπημένο της. Όταν ο Ορόντε ανακοινώνει στην Αλτσίνα ότι ο Ρουτζέρο την έχει εξαπατήσει και το σκάει, η μάγισσα συντετριμμένη από τη θλίψη της εξαπάτησης του εραστή της αποφασίζει να πάρει εκδίκηση (άρια της Αλτσίνα 'Ah, mio cor! Schernito sei').

Ο Ρουτζέρο έχοντας ανακτήσει τον πλήρη έλεγχο των δυνάμεών του, αναγνωρίζει τελικά την Μπρανταμάντε με τη μορφή του Ριτσιάρντο: οι δύο εραστές αποφασίζουν να νικήσουν μαζί την Αλτσίνα. Η Μοργκάνα γίνεται μάρτυρας της επανένωσής τους, ανακαλύπτοντας έτσι την πραγματική ταυτότητα του υποτιθέμενου Ριτσιάρντο. Ενώ

η Μοργκάνα σπεύδει αγανακτισμένα να προειδοποιήσει την αδερφή της, ο Ρουτζέρο αποχαιρετά την απατηλή ομορφιά του μαγεμένου νησιού (άρια του Ρουτζέρο 'Verdi prati, selve amene'). Κλειδωμένη στο υπόγειο μαγικό δωμάτιο, η Αλτσίνα επικαλείται τα πνεύματα της κόλασης για να εμποδίσει τον Ρουτζέρο να δραπετεύσει, αλλά έρχεται αντιμέτωπη με την απώλεια των δυνάμεών της, και εξουδετερώνεται από την αυθεντικότητα των συναισθημάτων και του έρωτά της για τον Ρουτζέρο (ρετσιτατίβο *accompagnato* και άρια 'Ah! Ruggiero crudel' / 'Ombre pallide').

Γ' Πράξη

Η πραγματική ταυτότητα του φερόμενου ως Ριτσιάρντο, αποκαλύφτηκε και η Μοργκάνα προσπαθεί να κερδίσει πίσω την αγάπη του Ορόντε. Άλλωστε, αν και προσποιείται ότι είναι αδιάφορος απέναντί της, εξακολουθεί να είναι ερωτευμένος μαζί της. Η Αλτσίνα και ο Ρουτζέρο συναντιούνται. Εκείνος, έχοντας σπάσει το ξόρκι, είναι αποφασισμένος να τηρήσει την υπόσχεσή του στην Μπρανταμάντε και να εγκαταλείψει το νησί. Η μάγισσα υπόσχεται να πάρει εκδίκηση αλλά και να τον συγχωρέσει αν αποφασίσει να επιστρέψει σε αυτήν (άρια της Αλτσίνα 'Ma quando tornerai'). Μαζί με την Μπρανταμάντε και τον Μελίσσο, ο Ρουτζέρο ετοιμάζεται να πολεμήσει (άρια του Ρουτζέρο 'Sta nell' ircana'). Πριν φύγει από το νησί, η Μπρανταμάντε σκοπεύει να απελευθερώσει όλους όσους είναι αιχμάλωτοι των ξορκιών της Αλτσίνα (άρια της Μπρανταμάντε 'All'alma fedel'). Αντιμέτωπη με την επικείμενη ήττα, η Αλτσίνα φαίνεται τώρα αβοήθητη (άρια της Αλτσίνα 'Mi restano le lagrime'). Όταν ο Ρουτζέρο και η Μπρανταμάντε πρόκειται να φύγουν από το νησί, η μάγισσα ζητά για τελευταία φορά απ' τον Ρουτζέρο να μείνει μαζί της, αλλά εκείνος αρνείται (τρίο 'Non è amor, né gelosia'). Τώρα που είναι ο νικητής, ο Ρουτζέρο σκοπεύει να χρησιμοποιήσει το μαγικό δαχτυλίδι για να σπάσει την τεφροδόχο που περιέχει τις δυνάμεις της Αλτσίνα για να ελευθερώσει τα θύματα των ξορκιών. Η Αλτσίνα υπόσχεται να τα ελευθερώσει η ίδια, αλλά ο Ρουτζέρο, η Μπρανταμάντε και ο Μελίσσο φοβούνται ότι η μάγισσα μπορεί να καταφύγει σε κάποιο ξόρκι. Οι εκκλήσεις της Αλτσίνα και της Μοργκάνα για επείκεια είναι μάταιες: ο Ρουτζέρο σπάει την τεφροδόχο και οι δύο αδερφές εξαφανίζονται μαζί με το μαγεμένο παλάτι. Τα μαγεμένα θύματά της ανακτούν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους και με γενική χαρά γιορτάζεται η ήττα της Αλτσίνα, με τραγούδια και χορούς (χορωδιακό 'Dall'orrore di notte cieca').

3.4. Ο χαρακτήρας της Αλτσίνα

Καθώς η πλοκή της όπερας περιστρέφεται γύρω από τη μορφή της μάγισσας και απόλυτης κυρίαρχης δύναμης ενός νησιού, μπορούμε να καταλάβουμε γιατί η γυναικεία αυτή μορφή αποτελεί τον βασικό πυρήνα του έργου.

Ο σαγηνευτικός χαρακτήρας της, σε συνδυασμό με τις μαγικές της ικανότητες, αιχμαλωτίζει τους άτυχους άντρες που καταφτάνουν στον νησί οι οποίοι ανίκανοι να αντισταθούν στην ερωτική της γοητεία αιχμαλωτίζονται αιωνίως σε ζώα ή πέτρες. Αν και η πράξη αυτή περιγράφεται μαγικά, μπορεί να ιδωθεί μεταφορικά ως ψυχικός

ευνουχισμός/ακύρωση της ταυτότητας και της βούλησης του άλλου, όταν πια δεν της είναι χρήσιμος. Αυτή η θεατρική πράξη είναι δραματουργικό σύμβολο χειραγώγησης σχέσεων: όταν η αγάπη παύει να είναι αμοιβαία μετατρέπεται σε απόλυτο έλεγχο.

Ο χαρακτήρας της Αλτσίνα, εμπνευσμένος από τον *Orlando furioso* του Ludovico Ariosto, μεταμορφώθηκε από τον λιμπρετίστα της όπερας του Χαίντελ σε μια δραματική φιγούρα πρωτοφανούς δύναμης και πάθους. Ο άγνωστος λιμπρετίστας χρησιμοποίησε ως στήριγμα το έργο *L'isola di Alcina* του Riccardo Broschi, ο οποίος ήταν και ο ίδιος πολύ ταλαντούχος λιμπρετίστας και συνθέτης αλλά και αδερφός του διάσημου καστράτο του 18ου αιώνα Carlo Broschi (γνωστός ως Farinelli, Εικόνα 3). Και η Αλτσίνα του Broschi βασίστηκε στην ίδια λογοτεχνική πηγή: το έπος *Orlando furioso* του Ludovico Ariosto.



Εικόνα 3: Carlo Broschi (Farinelli) ζωγραφισμένος από τον Corrado Giaquinto (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale)

Ο Broschi σε στενή σχέση με τον castrato Farinelli, τονίζει τη φωνητική εκζήτηση και επενδύει στη φωνητική εκφραστικότητα, ενισχύοντας τον συναισθηματικό αντίκτυπο των στιγμών απόγνωσης και πάθους. Έχει άριες με εκτεταμένες κολορατούρες και ευρείες φωνητικές φράσεις που υπογραμμίζουν την απώλεια ελέγχου. Δίνεται έμφαση στην φωνητική δεξιότητα και ο χαρακτήρας της συνδέεται περισσότερο με την έννοια του μύθου, διατηρώντας μέχρι τέλους τη μαγική της αύρα.

Αντίθετα ο Χαίντελ την αποδομεί: από μαγική κυρίαρχη μετατρέπεται σε μια πλήρως ανθρώπινη μορφή, ικανή να βιώσει και να εκφράσει αδυναμία, τρυφερότητα,

απόγνωση. Έχει βαθύτερη ανθρωποποίηση και λυρική τραγικότητα. Σαφώς η ηρωίδα αποκτά μία πιο βαθιά δραματουργική υπόσταση καθώς δεν είναι απλά μια μαγική παρουσία, αλλά μια γυναίκα που βιώνει την αγάπη, τον φόβο, την εγκατάλειψη, την προδοσία με αυθεντικά ανθρώπινο τρόπο.

Η Αλτσίνα δεν είναι μόνο μια αλληγορική φιγούρα που ενσαρκώνει τις χαρές και τους κινδύνους του αχαλίνωτου σωματικού έρωτα. Είναι επίσης και μια βαθιά θλιμμένη και αξιοπρεπής γυναίκα η οποία καταστρέφεται από τον μύθο που έχει χτίσει γύρω της.

Ως μια άλλη Κίρκη, η Αλτσίνα μαγεύει τόσο με τη φωνή της όσο και με την ομορφιά της. Όπως η Κίρκη του Ομήρου έτσι και η Αλτσίνα ενσαρκώνει τους αρσενικούς φόβους για τη γυναίκα και την απειλή της ενεργούς σεξουαλικότητάς της, καθώς και της μοιραίας έλξης της όπως αναφέρει ο δραματουργός Ian Burton,³⁷ και αφού μαγέψει τα θύματά της, παρασύρει τους άντρες στο παλάτι της προσφέροντάς τους τα πάντα κάνοντας τους ανίκανους να θυμηθούν το παρελθόν τους.

Στην 2η πράξη σκηνή 4, η Αλτσίνα μπροστά στο άγαλμα της Κίρκης θα προφέρει τα λόγια του ξορκιού που θα μεταμορφώσει τον Ριτσιάρντο (Μπρανταμάντε) σε άγριο ζώο. Η αδίστακτη πλευρά του χαρακτήρα της ξεδιπλώνεται καθώς έτσι μόνο θα δείξει την αφοσίωση και την πίστη της στον Ρουτζέρο. Οι λόγοι που την ωθούν να διαπράξει τη μόνη σκόπιμη μαγική πράξη που έχουμε δει μέχρι στιγμής στην πλοκή του έργου, συνδέονται αποκλειστικά με την αγάπη.

Όπως για όλους εμάς τους θνητούς έτσι για εκείνη η αγάπη έχει λόγους που η λογική δεν γνωρίζει. Γίνεται η Αλτσίνα και εκείνη μια θνητή; Σαφώς! Από μαγική κυρίαρχη μετατρέπεται σε μια πλήρως ανθρώπινη μορφή, ικανή να βιώσει και να εκφράσει αδυναμία, τρυφερότητα και απόγνωση.

Ο Χαίντελ δίνει την ανθρώπινη διάσταση αυτής της ερωτευμένης γυναίκας από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της στη σκηνή.

Στην 1η πράξη, σκηνή 5 *‘Dì, cor mio, quanto t’amaì’* εμφανίζεται απροσδόκητα τρυφερή και συναισθηματική. Αλευθύνεται με στοργή και αδυναμία στον νέο επισκέπτη ενώ η άρια εξελίσσεται σκηνικά σε ένα ερωτικό ντουέτο. Σε έναν σχεδόν αθώο έρωτα και φωνητικά χωρίς επιδείξεις με απλές μελωδικές γραμμές και διάφανα ρυθμικά σχήματα αποτυπώνουν εσωτερική ηρεμία και προσδοκία.

Στην σκηνή 12, *‘Si son quella’* εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα εσωτερικής σύγκρουσης και μελαγχολίας. Περιέχει ξεκάθαρα στοιχεία χειραγώγησης, βασικό εργαλείο του χαρακτήρα της στην αρχή αλλά και της αμφιθυμίας της: από τη μία η μαγεία και η εξουσία, από την άλλη ο έρωτας και η ευαλωτότητα.

Η Αλτσίνα αποδυναμώνεται και συντρίβεται όταν μαθαίνει την αλήθεια από τον Ορόντε στο recitativo *‘Regina sei tradita’* βιώνοντας την εγκατάλειψη από τον Ρουτζέρο ο οποίος –ως άλλος Οδυσσέας– εξουδετερώνει τα μάγια. Πλήρης η

³⁷ Όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα της Opera National de Paris, σαιζόν 2013–2014, 56,–57.

απογύμνωση του χαρακτήρα της: η Αλτσίνα παύει να είναι θεϊκή και γίνεται απόλυτα ανθρώπινη όπως φαίνεται στην άρια 'Ah, mio cor!'.

Στην άρια 'Ombre pallide' επιζητά τις σκοτεινές της δυνάμεις, τις καλεί, αλλά αποτυγχάνει γιατί το ξόρκι δεν λειτουργεί. Ακούμε τις απεγνωσμένες της κραυγές για βοήθεια στο ρετσιτατίβο *accompagnato* 'Ah Ruggiero crudel', όμως επικρατεί σιωπή. Οι αγωνιώδεις μελωδικές επαναλήψεις, τα μεγάλα φωνητικά πηδήματα, οι κυκλικές ορχηστρικές σκοτεινές και υπόγειες γραμμές σε *unisono* με τη φωνή είναι ενδείξεις της αρχής μιας δίνης καταστροφικής, μιας δίνης που κυριολεκτικά την ρουφάει. Η αρχή της πτώσης όχι μόνο συναισθηματικά, αλλά και μεταφυσικά.

Στην 3η πράξη 'Ma quando tornerai' του υπενθυμίζει τί σημαίνει για εκείνη η απουσία του παρακαλώντας τον να επιστρέψει κοντά της, μετατρέποντας τον φόβο της εγκατάλειψης σε ενοχική πίεση προς τον εραστή της. Στο Β όμως αλλάζει στρατηγική: εγκαταλείπει τον επιβλητικό της τόνο, αφήνοντας να φανεί η έντονη εύθραυστη ψυχολογική εξάρτηση της ερωτευμένης γυναίκας καλλιεργώντας ένα είδος συναισθηματικής ευθύνης στον Ρουτζέρο. Επανερχόμενη στο *da capo* αυτής της άριας επιστρέφει στην εξουσιαστική μάγισσα με μόνο μέσο της όχι τη μαγεία της αλλά τη χειραγωγική της δυναμική η οποία είναι εξίσου επικίνδυνη.

Στην 3η πράξη έχουμε την αποδοχή της ήττας της αφού έχει χάσει τα πάντα: τον Ρουτζέρο, τη μαγεία της, την εξουσία της και το μόνο που της απομένει είναι τα δάκρυά της 'Mi restano le lagrime'. Μέσα από μια λιτή, απλή γεμάτο λυρισμό άρια η Αλτσίνα μόνη της, θλιμμένη, χωρίς θυμό, χωρίς ελπίδα.

Σύμφωνα με τον Keates,

Η Αλτσίνα του Χαίντελ εξελίσσεται συνεχώς και είτε με τις διάφανες ανάλαφρες φράσεις του 'Dì cor mio', είτε με τρεμάμενους αναστεναγμούς του 'Ah mio cor', είτε με την νευρική αντίστιξη των εγχόρδων στο 'Ombre pallide', οι ποικίλες διαθέσεις επικεντρώνονται στην αφοσίωση στην αγάπη που υπονομεύει τη δύναμή της. Κάθε μία από τις άλλες φιγούρες, ο ταλαντευόμενος Ρουτζέρο, η ατρόμητη Μπρανταμάτε, ακόμη και η Μοργκάνα, η οποία εξαυλώνεται λόγω της συνενοχής της με τη μάγισσα, έχει ελαφρώς μειωμένη ουσία συγκριτικά. Η Αλτσίνα, ωστόσο στέκεται μόνη της, μια σχεδόν τραγική φιγούρα στο μουσικό της ταξίδι.³⁸

Από την ερωτική παντοδυναμία, στην συναισθηματική αβεβαιότητα, έπειτα στην τραγική απελπισία και στο τέλος στην οριστική ήττα. Μια ηρώιδα πολυδιάστατη, βαθιά ανθρώπινη και αμετάκλητα συγκινητική.

3.5. Δραματουργική αποτύπωση του 'Ah, mio cor!'

Η άρια 'Ah! mio cor!' αποτελεί ίσως την πιο εμβληματική στιγμή της Αλτσίνα στην όπερα. Εμφανίζεται στη δεύτερη πράξη μετά το *recitativo* 'Regina, sei tradita' (Βασίλισσα, σ' έχουν προδώσει) στο οποίο ο Ορόντε την πληροφορεί πως ο Ρουτζέρο ετοιμάζεται να αποχωρήσει από το νησί με τη βοήθεια της Μπρανταμάντε

³⁸ Keates, *Handel: The Man & His Music*, 211.

και του Μελίσσο που έλυσαν το ξόρκι του. Πιο πριν, στην σκηνή 6, recitativo 'Non scorgo nel tuo viso il contento di pria' η Αλτσίνα ερωτευμένη λέει τον εραστή της: «Δεν βλέπω την ευτυχία στο πρόσωπό σου όπως πριν». Ο Ρουτζέρο ζητά από την μάγισσα την άδεια να πάει να πολεμήσει τα άγρια θηρία με την πανοπλία του κάτι στο οποίο η Αλτσίνα δεν αντιτίθεται, αντιθέτως του απαντά πως το μυαλό της πάντα θα ενώνεται με τη βούλησή του (Al tuo voler sempre s' unì mia mente, Vanne ma sia per poco). Ακολουθεί η άρια του 'Mio bel tesoro' η οποία αποτελεί μια ψυχολογική τομή στον χαρακτήρα του Ρουτζέρο:

Mio bel tesoro,	Όμορφε θησαυρέ μου,
fedel son io,	είμαι πιστός,
al ben che adoro,	στο καλό που λατρεύω,
all'idol mio	στο είδωλό μου
prometto fé	υπόσχομαι πίστη
(ma non a te).	(αλλά όχι σε σένα).
Il caro amante	Ο αγαπητός εραστής
non siegue il piede	δεν ακολουθεί το βήμα
e fido resta	και παραμένει πιστός
(ma non con te)	(αλλά όχι με σένα)
con chi gli chiede	σε εκείνον που του ζητά
costante e mesta	σταθερή και θλιβερή
pace e mercé.	γαλήνη και έλεος.

Ο Ρουτζέρο έχει πάρει ερήμην της τις αποφάσεις για μία ριζική μεταστροφή έχοντας επανακτήσει τη λογική και την επιστροφή του στην αλήθεια. Η άρια μπορεί να ιδωθεί και μέσα από ένα πρίσμα εσωτερικής ρήξης –ανάμεσα στο συναίσθημα και το καθήκον, στον έρωτα και την ηθική υποχρέωση. Είναι σαφές πως ο Χαίντελ δεν παρουσιάζει τον έρωτα αυτόν ως ψεύτικο ή ρηχό ή έναν έρωτα «καρπό» της μαγείας που του άσκησε η Αλτσίνα. Ο ίδιος έχει συναισθηματική εμπλοκή και, παρόλο που τυπικά απευθύνεται στην Μπρανταμάντε, κρύβει μια υπόγεια νοσταλγία όχι μόνο ως προς το πρόσωπο της Αλτσίνα αλλά για τον κόσμο που αντιπροσώπευε. Αυτόν τον απελευθερωμένο από συμβάσεις και ηθικούς κανόνες. Από τη μια η Μπρανταμάντε, η ενσάρκωση της τάξης και του δεσμού, και απ' την άλλη η Αλτσίνα, η προσωποποίηση του έρωτα χωρίς όρια, του επικίνδυνου αλλά και μαγευτικού. Δύο κόσμοι αντίθετοι. Και βέβαια υπάρχουν σημάδια έντονα νοσταλγίας και υποσυνείδητου έρωτα για την Αλτσίνα.

Οι δύο εραστές είναι δραματουργικά αλληλένδετοι και η μετάβασή τους κοινή κοινή και για τους δυο: από την αυταπάτη στην αλήθεια. Σίγουρα δεν θα μπορούσε να υπάρξει μια πλήρης συναισθηματική αποτύπωση της Αλτσίνα χωρίς την ανάλυση της εσωτερικής μεταστροφής του Ρουτζέρο.

Το 'Mio bel tesoro' αλλά και αργότερα το 'Verdi prati' παρέχουν το ψυχολογικό υπόστρωμα που καθιστά την έκρηξη της Αλτσίνα εύλογη και τραγική. Αν δεν κατανοηθεί η εσωτερική ρήξη του Ρουτζέρο, η απόρριψη της Αλτσίνα μπορεί να φανεί σαν μια «τιμωρία της κακιάς μάγισσας». Γιατί δεν είναι ο ήρωας-μηχανή αλλά ο άνθρωπος που παλεύει μεταξύ των δύο γυναικών. Τότε έτσι μόνο η Αλτσίνα δεν είναι μια δαιμονική μορφή αλλά μια τραγική ηρωίδα που χάνει κάτι που πίστευε ότι είχε κερδίσει με την καρδιά της και όχι με τα μάγια της.

Σαφώς μέσα απ' την άρια 'Ah, mio cor!' ο Χαίντελ χαρίζει στον χαρακτήρα της μια στιγμή απόλυτης ανθρωπιάς, απομακρύνοντας την στερεοτυπική μάγισσα αναδύοντας μια εγκαταλελειμμένη φιγούρα, προδομένη, σπαρακτική. Από αυτήν την άρια και πέρα έχει απομακρυνθεί η μαγευτική *femme fatale* φιγούρα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Franco Zeffirelli «και ενώ η πρώτη πράξη είναι αυτή μιας μαγεμένης χώρας του Λωτού, ενός παγανιστικού κόσμου χωρίς την ιδέα της αμαρτίας η δεύτερη είναι αυτή της κρίσης: ο Ρουτζέρο πρέπει να αποφασίσει να αντιμετωπίσει ξανά τον έξω κόσμο και η Αλτσίνα ανακαλύπτει ότι δεν είναι μόνο μάγισσα, αλλά και μια ερωτευμένη γυναίκα».³⁹

Δεν είναι τυχαίο πως στις περισσότερες παραγωγές οι σκηνοθέτες τοποθετούν το διάλειμμα μετά το «Ah, mio cor!» και έτσι η όπερα γίνεται σε δύο πράξεις αντί για τρεις όπως γνησίως είναι. Αυτό δεν είναι μια πρακτική επιλογή αλλά βαθιά δραματουργική και αισθητική. Αυτό γίνεται επί τούτου, για συγκεκριμένους λόγους που σχετίζονται με τη δραματουργία, την ψυχολογική φόρτιση και τη σκηνική δομή.

Στο 'Ah, mio cor!' η ηρωίδα χάνει τον έρωτα, αυτόν που πίστευε πως κατέκτησε πέραν των μαγικών της δυνάμεων, και αυτό το γεγονός τη μεταμορφώνει από μια μυθολογική μάγισσα σε μια ανθρώπινη, τραγική γυναίκα. Είναι μια σκηνή τέτοιου μεγέθους συναισθηματικού ρήγματος που έπειτα από αυτήν τίποτα δεν είναι το ίδιο: ούτε η ηρωίδα, αλλά ούτε η όλη ατμόσφαιρα του έργου.

Έτσι λοιπόν ένα διάλειμμα εδώ σέβεται τη δραματουργική κορύφωση. Είναι σαν να λέμε στο κοινό: «Στοχάσου αυτό που μόλις είδες και πάρε χρόνο να το νιώσεις». Ενισχύει την απορία του κοινού και τα ερωτηματικά για το ποια και πώς θα είναι η κάθαρση.

Το 'Ah, mio cor!' αποτελεί τη συναισθηματική συντριβή της και δημιουργεί ένα πριν και μετά για τον χαρακτήρα της ηρωίδας. Είναι το τελευταίο σημείο μιας αυξανόμενης καμπύλης που ξεκίνησε από

- τη σαγήνη της Αλτσίνα
- την εσωτερική σύγκρουση του Ρουτζέρο
- την αποκάλυψη της Μπρανταμάντε
- την άρνηση του Ρουτζέρο

³⁹ Franco Zeffirelli, 'Thoughts on Producing *Alcina*', *The Musical Times* 103, no. 1429 (1962), 166–167.

και κορυφώνεται με τον υπαρξιακό της όλεθρο.

Η ολοκλήρωση της άριας συχνά λειτουργεί ως δραματουργική κορύφωση της όπερας, στοιχείο που εξηγεί γιατί σε πολλές περιπτώσεις νομιμοποιείται και χρησιμοποιείται από πολλούς σκηνοθέτες ως σημείο λήξης της πράξης.⁴⁰

Η άρια da capo 'Ah, mio cor!' αποτελεί ένα από τα πιο συγκλονιστικά παραδείγματα της δραματικής άριας στην όπερα seria. Ο Χαίντελ είχε στη διάθεσή του ένα εκπληκτικό καστ όπως την υψίφωνο Maria Strada del Pò⁴¹ από το Μπέργκαμο (διάσημη και ως *La stradina*) στον ομονυμο ρόλο, ενώ στον ρόλο του Ρουτζέρο τον καστράτο Giovanni Carestini.

Η άρια είναι σε ντο ελάσσονα θέλει τα έγχορδα να ξεκινούν στα πρώτα 15 μέτρα με λιτή ορχηστρική γραμμή. Ο Χαίντελ δημιουργεί έναν ηχητικό καμβά πάνω στον οποίο ξεδιπλώνεται το δράμα της Αλτσίνα. Και ενώ το recitativo αμέσως πριν τελειώνει με την φράση 'voglio vendetta io giuro' (θέλω εκδίκηση το ορκίζομαι), η ξεκάθαρη βαρυά, αργή, επαναλαμβανόμενη, σχεδόν μηχανική είσοδος των εγχόρδων δείχνει την απόγνωσή της, μια φιγούρα παγωμένη από το σοκ και τον αφόρητο πόνο της προδοσίας. Και το μόνο που μπορεί να αρθρώσει είναι ένα παρατεταμένο σπαρακτικό 'Ah'.

Ah, mio cor! Schernito sei!	Αχ, καρδιά μου! Σε κοροΐδεψαν!
Stelle! Dei! Nume d'amore!	Αστέρια! Θεοί! Θεέ της αγάπης!
Traditore! T'amo tanto;	Προδότη! Σ' αγαπώ τόσο πολύ·
puoi lasciarmi sola in pianto,	μπορείς να με αφήσεις μόνη μου να κλαίω,
oh dei! Perché?	ω Θεέ μου! Γιατί;

Ma, che fa gemendo Alcina?	Αλλά, τι κάνει η Αλτσίνα βογκώντας;
Son reina, è tempo ancora:	Είμαι βασίλισσα, είναι ακόμα καιρός:
resti o mora, peni sempre,	να μείνεις ή να πεθάνεις, να υποφέρεις για πάντα
o torni a me.	ή να γυρίσεις σε μένα.

Η άρια ξεκινά όχι με μία πρόταση, μια κραυγή συναισθηματικής συντριβής. Εκφράζει το σημείο μηδέν του χαρακτήρα, τη στιγμή που η Αλτσίνα χάνει την κυριαρχία της και μετατρέπεται σε καθαρό συναίσθημα.

⁴⁰ Όπως επέλεξαν και οι Robert Carsen και Γιώργος Πέτρου στις παραγωγές που θα συζητηθούν παρακάτω στην παρούσα εργασία.

⁴¹ Anna Maria Strada, γνωστή ως Anna Maria Strada del Pò (1703–1775). «Μια τραγουδίστρια που διαμορφώθηκε από τον ίδιο [Χαίντελ] και βασίστηκε στις δικές του μελωδίες», όπως περιγράφει ο Charles Burney· Winton Dean, 'Strada del Pò, Anna Maria', *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026887?rskey=bGF3JP&result=1>. Πρόσβαση 08 Aug 2025.

Μετά τις σταθερές και κοφτές συγχορδίες των εγγόρδων με ενδιάμεσες παύσεις, μια άναρθρη φωνή από ένα παγωμένο σώμα, ένα 'Ah'. Παγωμένη, κοκκαλωμένη, ο εσωτερικός της πόνος διαρρηγνύει την επιφάνεια και μετατρέπεται σε ήχο, σε ένα 'Ah' αφού η ψυχική κατακρήμνιση δεν βρίσκει τρόπο να εκφραστεί με λέξεις. Σαν άνθρωπος με «καρδιακή προσβολή» όπως έτσι συνήθιζε ο Christophe Rousset με τον Robert Carsen να αναφέρουν στη διάρκεια των προβών μας σε παραγωγή της Opéra National de Paris το 2014 (βλ. παρακάτω). Η ρυθμική ακινησία φέρνει και τη σωματική ακινησία καθώς ο χρόνος παγώνει. Όπως και η ίδια της η καρδιά, δεν αντιδρά, δεν κινείται, δεν αναπνέει. Η ίδια παραλυμένη, θρηνεί τον χαμένο έρωτα, την απατημένη της καρδιά (mio cor). Το θρηνητικό 'Ah, mio cor' έρχεται να σπάσει η οκτάβα στο 'schernito sei': μια κραυγή πόνου και οργής, ενώ ρωτά απελπισμένα «Θεέ του έρωτα γιατί με πρόδωσες, πώς άφησες να συμβεί κάτι τέτοιο, που είσαι, γιατί δεν με προστάτεψες;»

Η επίκληση αυτή φανερώνει επίσης την τραγική ειρωνεία του χαρακτήρα της: μια ισχυρή μάγισσα, ικανή να αλλάζει τη μορφή του κόσμου, γονατίζει μπροστά σε έναν θεό που δεν την άκουσε.

Το 'nume d' amore' είναι μια εκκλήση στον ουρανό (λατ. numen, θεότητα, θείο πνεύμα) και η ύστατη προσπάθεια να κρατηθεί από κάτι ιερό, γνωστό και ισχυρό. Ο Χαίντελ «ανεβάζει» δραματουργικά την Αλτσίνα από το ανθρώπινο δράμα της προδοσίας, σε μια σχεδόν ιερή επίκληση δίνοντας στο στιγμιότυπο τραγικό βάθος: η Αλτσίνα δεν παρακαλάει πια τον Ρουτζέρο, αλλά στρέφεται προς το υπερφυσικό την ίδια τη δύναμη του έρωτα που κάποτε της χάριζε εξουσία, παντοδυναμία.

Ενώ αμέσως μετά έρχεται η κατηγορία άμεση: 'traditore' (προδότης) και είναι μια καθαρή προσωπική επίθεση. Και όσο το επαναλαμβάνει τόσο κορυφώνεται η οργή της καταγγελτικά προς τον εραστή της που την πρόδωσε. Δεν είναι παραπονούμενη, δεν είναι παγωμένη, είναι η στιγμή που επιτίθεται και εμφανίζεται η παλιά κυρίαρχη Αλτσίνα. Η κραυγή της εγκατάλειψης 'puoi lasciarmi sola in pianto' σε δεύτερο πρόσωπο υπονοεί τη σκληρότητα εκ μέρους του. Σκληρότητα ακατανόητη που η ίδια ουδέποτε άσκησε πάνω του μετατρέποντας την Αλτσίνα σε αγκαταλελειμμένη γυναίκα που τον ικετεύει να μην φύγει. Μια φράση κατερχόμενη σαν δάκρυ που κυλάει.

Και από αυτόν τον θρήνο και τη μοναξιά ανασηκώνεται για να ξαναθυμηθεί ποιά ήταν, ποιά είναι (son regina) και ξεπηδά η οργή. Το B είναι μια αυτοεπίκληση και μια απόπειρα ανασύστασης της ταυτότητας. Θέλει να μετατρέψει τον πόνο σε οργή και να αποτινάξει την αδυναμία της. Ο Χαίντελ υποστηρίζει μουσικά αυτήν τη αλλαγή με μεγάλο κοντράστο στη μουσική που είναι αποφασιστική, έντονη, ρυθμική δίνοντας κινητικότητα, η οποία μεταφέρεται και στην κίνησή της. Η Αλτσίνα σαν τίγρη σε κλουβί, με έντονους βηματισμούς, μεγάλες χειρονομίες, επανακτεί την ταυτότητά της, μια απεγνωσμένη απόπειρα να σώσει το προσωπείο της κυριαρχίας. Υψώνει τη φωνή της, το ανάστημά της και η τραγική ειρωνεία είναι πως όσο περισσότερο το προσπαθεί άλλο τόσο αποκαλύπτεται η εσωτερική της κατάρρευση.

Μετά το Β μέρος που είναι μια ψευδαισθηση δύναμης που διαρκεί λίγο με ένα είδος φωνητικής της ανάφλεξης, η Αλτσίνα επιστρέφει στον ίδιο θρήνο. Αυτή η επιστροφή δεν είναι απλώς τυπική (λόγω της da capo δομής), είναι δραματουργικά φορτισμένη. Όση δύναμη κι αν επικαλέστηκε, δεν πέτυχε τίποτα, ό,τι και αν προσπάθησε να κάνει ήταν μάταιο. Στο da capo είναι η πλήρης αποδοχή της απώλειας και της εσωτερικής ερήμωσης. Δεν υπάρχει πια αντίσταση παρά μόνο βύθιση.

Την αρχιτεκτονική κατάρρευσης θα μπορούσαμε να την δώσουμε με τον παρακάτω πίνακα δραματουργικής εξέλιξης:

Πίνακας 1: Δραματουργική εξέλιξη της άριας ‘Ah, mio cor!’

Κείμενο (ή φράση)	Σε ποιον απευθύνεται	Συναίσθημα / λειτουργία	Μουσική / δραματουργική παρατήρηση
Ah, mio cor! schernito sei.	Στην καρδιά της (στον εαυτό της)	Σοκ, θρήνος, εσωτερική κατάρρευση	Εισαγωγή με χτυπήματα σαν καρδιά, στατικότητα, αίσθηση «παγωμένης στιγμής»
Traditore!	Στον Ruggiero	Οργή, προδοσία	Ξαφνική έμφαση – αναλαμπή επιθετικότητας
T'amo tanto.	Στον Ruggiero	Παράπονο, ικεσία, ερωτική πληγή	Η γραμμή μαλακώνει, πιο λυρική, η φωνή χάνει την αιχμή
Puoi lasciarmi sola in pianto?	Στον Ruggiero	Ρητορικό παράπονο, συναισθηματικός εκβιασμός	Ερώτηση με καθοδική φράση, σαν «βουτιά» στην απελπισία
Stelle Dei, Nume d'amore.	Στον Θεό του έρωτα	ΙΚεσία σε υπερφυσική δύναμη, απόγνωση	Υψωμένη φωνητική γραμμή, ψευδαισθητική πνευματικότητα
Ma che fa gemendo Alcina?	Στον εαυτό της	Αυτοκατηγορία, απόπειρα αφύπνισης	Πιο έντονος ρυθμός, αλλαγή στην κίνηση
Son regina! È tempo ancora.	Στον εαυτό της	Ξέσπασμα αξιοπρέπειας, ανάφλεξη περηφάνιας	Ανάταση, αλλαγή εσωτερικού ρυθμού, η ηρωική Alcina προσπαθεί να επιστρέψει
Resti o muora il mio rival.	Γενικά (για τον Ruggiero)	Ψευδαισθηση εξουσίας, τελευταία απειλή	Εξωτερική ένταση, αλλά εσωτερικά κενό – δεν πείθει
Ah, mio cor! schernito sei. (da capo)	Στην καρδιά της (στον εαυτό της)	Αποδοχή ήττας, ανακοπή, επιστροφή στην αρχή	Κυκλική κατάρρευση – τραγική μοιραία επιστροφή στην πληγή

4. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις της άριας ‘Ah, mio cor!’

Ο ρόλος της Αλτσίνα θεωρείται ρόλος-ορόσημο τόσο δραματουργικά όσο και ερμηνευτικά. Ανήκει στους πιο σύνθετους και πολυδιάστατους χαρακτήρες. Η *Alcina* περιλαμβάνει ένα μεγάλο εύρος *arie da capo* που συνδυάζουν δεξιοτεχνία και εκφραστική δύναμη και που απαιτούν όχι μόνο φωνητική δεινότητα αλλά και υποκριτική ευελιξία. Από αυτές ξεχωρίζει η αριστουργηματική άρια *da capo* ‘Ah, mio cor!’.

Την συγκεκριμένη άρια την ερμήνευσα πολλές φορές τόσο σε μεμονωμένα ρεσιτάλ, όπως στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης (02/10/2021) σε γκαλά με την Κ.Ο.Θ. που αποτέλεσε και το έναυσμα για την εργασία μου, όσο και σε ολοκληρωμένες παραγωγές της όπερας. Στην παρούσα εργασία δεν θα μας απασχολήσουν τα ρεσιτάλ αλλά εκτελέσεις της από παραγωγές που ερμήνευσα τον ομώνυμο ρόλο, με διαφορετικούς μαέστρους και σκηνοθέτες κάθε φορά.

Οι παραγωγές αυτές είναι:

- 2011 στην Staatsoper Stuttgart σε σκηνοθεσία Sergio Morabito / Jossi Wieler και μουσική διεύθυνση Sébastien Rouland
- 2014 στην Opéra National de Paris -Palais Garnier σε σκηνοθεσία Robert Carsen και μουσική διεύθυνση Christophe Rousset με την ορχήστρα Les Talens Lyriques (Εικόνα 4)
- 2016 στην Wiener Staatsoper σε σκηνοθεσία Adrian Noble και μουσική διεύθυνση Marc Minkowski με την ορχήστρα Les Musiciens du Louvre (Εικόνα 5)
- 2019 στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε σκηνοθεσία και μουσική διεύθυνση Γιώργου Πέτρου με την Καμεράτα - Ορχήστρα των Φίλων της Μουσικής (Εικόνα 6).

Ενώ οι παραγωγές στις οποίες έχω ερμηνεύσει το ρόλο της Αλτσίνα είναι τέσσερις εντούτοις καταχώρησα τις τρεις, καθώς εκείνη της Στουτγκάρδης, η οποία ήταν και η πρώτη μου εμφάνιση στον ρόλο, δεν είχα το απαραίτητο υλικό (ηχογράφηση, σημειώσεις) προκειμένου να καταγράψω όλα τα στοιχεία που χρειάζονται για να συζητηθεί. Για τις υπόλοιπες, δηλαδή αυτές των Παρισίων, της Βιέννης και της Αθήνας, βασιζόμενη στην έκδοση της όπερας του εκδοτικού οίκου Bärenreiter,⁴² δημιούργησα μια καινούργια παρτιτούρα που περιλαμβάνει τρία επιπλέον

⁴² Flesch, Siegfried (επιμ.) *Georg Friedrich Händel, Alcina HWV34*, HHA II/33 (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2025/2nd rpt.), 93–99. Η αναπαραγωγή γίνεται κατόπιν ευγενικής παραχώρησης άδειας του εκδοτικού οίκου.

πεντάγραμμα (ossia), τα οποία αφορούν στην επανάληψη του A (dal segno και όχι da capo στην συγκεκριμένη άρια). Η καταγραφή αυτή με την προσθήκη των πενταγράμμων ossia είναι χρονολογική από κάτω προς τα επάνω και απεικονίζει τις διαφορετικές προσεγγίσεις όπως διαμορφώθηκαν μοναδικά σε κάθε παραγωγή.

Η δημιουργία αυτής της παρτιτούρας, σε συνδυασμό με το οπτικοακουστικό υλικό που επισυνάπτεται,⁴³ σχηματίστηκε για μια σαφέστερη –όσο το δυνατόν– εικόνα με βάση τις επιλογές μας με τον μαέστρο και τον σκηνοθέτη, αλλά και την διαφορετικότητα αυτών στις τρεις τελευταίες σκηνικές παραγωγές της *Alcina* που προανέφερα.



Εικόνα 4: Opéra National de Paris σε σκηνοθεσία Robert Carsen

⁴³ 2014, Opéra National de Paris: <https://www.youtube.com/watch?v=dlk-9ig8oWc>
2016, Wiener Staatsoper: <https://www.youtube.com/watch?v=UXyqTuEIQI4>
2019, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Θέατρο Ηρώδου Αττικού: <https://www.youtube.com/watch?v=LOjhClR5YrQ>



Εικόνα 5: Wiener Staatsoper σε σκηνοθεσία Adrian Noble



Εικόνα 6: Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε σκηνοθεσία Γιώργου Πέτρου

Scena VIII

Oronte ed Alcina

93

Recitativo

ORONTE
ALCINA

Re - gi - na, sei tra - di - ta. Con se - cre - to con - si - glio de - gli o spi - ti mal -

Continuo

4

ALCINA

va - gi a fug - gir s'ap - pa - rec - chia il tuo Rug - gie - ro. Nu - mi! Che in - ten - do, O - ron - te!

7

ORONTE

ALCINA

E que - sto è ve - ro? Pur - trop - po; ed... O - ra in - ten - do per - ché l'ar - me ve - sti. Cru -

10

del, sper - giu - ro! Di lui, di lor far - ne ven - det - ta io giu - ro.

23. Aria

Andante larghetto

Violino I

Violino II

Viola

ALCINA

Bassi

p

p

p

7

14

ΘΕΑΤΡΟ ΗΡΩΔΕΩΝ ΑΤΤΙΚΟΥ
2019

STAATSOPER WIEN
2016

OPÉRA DE PARIS
2014

Scher - ni - to se - il!
Scher - ni - to se - il!
Scher - ni - to se - il!

Ah _____, mio cor! Scher - ni - to se - il!

22

Stel - le! De - il Nu - me d'a - mo - rel Tra - di -

Stel - le! De - il Nu - me d'a - mo - rel Tra - di -

Stel - le! De - il Nu - me d'a - mo - rel Tra - di -

Stel - le! De - il Nu - me d'a - mo - rel Tra - di -

29

to - re! T'a - mo - tan - to. Puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - i, Dei, De - i, De - i,

36

puoi la - sciar - mi, oh De - - i, per - ché? T'a - mo tan - to! Puoi la -
 puoi la - sciar - mi, oh De - - i, per - ché? T'a - mo tan - to! Puo - i la -
 puoi la - sciar - mi, oh De - - i, per - ché? T'a - mo tan - to! Puoi la -
 puoi la - sciar - mi, oh Dei, per - - ché? T'a - mo tan - to! Puoi la -

43

sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to, puoi la - sciar - mi, oh
 sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to, puoi la - sciar - mi, oh
 sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to, puoi la - sciar - mi, oh
 sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to, puoi la - sciar - mi, oh

50

De - i, per - - ché? Ah! mio cor

De - i, per - - ché? Ah! mio cor

De - i, per - - ché? Ah! mio cor !

De - i, per - - ché? Ah! mio cor!

58

! Scher - ni - to se - il! Stel - le! De - i! Nu - me d'a - mo - re - ! Tra - di -

! Scher - ni - to se - il! Stel - le! De - i! Nu - me d'a - mo - re! Tra - di -

Scher - ni - to se - il! Stel - le! De - i! Nu - me d'a - mo - re! Tra - di -

Scher - ni - to se - il! Stel - le! De - i! Nu - me d'a - mo - re! Tra - di -

65

to - rel Ta - mo - tan - to. Pui la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - -

to - rel T'a - mo tan - to. Pui la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - -

to - rel T'a - mo - tan - to. Pui la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - -

to - rel T'a - mo tan - to. Pui la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - -

71

i, puoi la - sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to,

i, puoi la - sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to,

i, puo - i la - sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to,

i, puoi la - sciar - mi so - la, so - la, so - la in pian - to,

6^b 6 4

78

puoi la - sciar - mi, oh Dei - i, per - - ché? Per - ché? Per - ché?

puoi la - sciar - mi, oh Dei - i, per - - ché? Per - ché? Per - ché?

puoi la - sciar - mi, oh Dei - i, per - - ché? Per - ché? Per - ché?

puoi la - sciar - mi, oh Dei, per - - ché? Per - ché? Per - ché?

85

Puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - - - i; puoi la - sciar - mi, oh Dei, per - ché?

Puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - - - i; puoi la - sciar - mi, oh Dei, per - ché?

Puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - - - i; puoi la - sciar - mi, oh Dei, per - ché?

Puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, oh De - - - i; puoi la - sciar - mi, oh Dei, per - ché? (parte)

f

93

fine

Allegro
V. I, II

102

ALCINA

Ma, che fa ge - men - do Al - ci - na? Son re - gi - na, è tem - po an - co - ra:

Bassi

p

106

Re - sti, o muo - ra, pe - ni sem - pre, pe - - ni - , pe - ni sem - pre, o

110

tor - ni a me, o tor - ni a me, pe - - ni sem - pre, o tor - ni a me.

114

Ma, che fa ge-men-do Al-ci - na? Son re - gi - na, è tem - po an-co - ra:

118

Re - sti, o muo - ra, pe - ni sem - pre, pe - ni sem - pre, o tor - ni a me, re - sti, o

122

muo - ra, pe - ni sem - pre, pe - ni semp-re, o tor - ni a me.

125

Son re - gi - na, è tem - po an - co - ra: Re - sti, o muo - ra,

128

pe - ni semp - re, o tor - ni a me, pe - ni sem - pre, o tor - ni a me.

Andante larghetto



ΘΕΑΤΡΟ ΗΡΩΔΕΩΝ ΑΤΤΙΚΩΝ
2019

STAATSOOPER WIEN
2016

OPÉRA DE PARIS
2014

Ah _____, mio cor!

Ah _____, mio cor!

Ah _____, mio cor!

pe - ni semp - re, o tor - ni a me, pe - ni sem - pre, o tor - ni a me. Ah, mio cor!

dal segno

4.1. Tempo giusto και ερμηνεία - τα διαφορετικά tempi στην άρια 'Ah, mio cor!'

Η άρια da capo της *Alcina* 'Ah mio cor!' θα έλεγα πως είναι ίσως η πιο «ανοιχτή» σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις από κάθε άλλη άρια του ομώνυμου ρόλου του Χαίντελ. Το tempo αποδεικνύεται καθοριστικός παράγοντας ερμηνείας και η επιλογή του αποτελεί τη σημαντικότερη απόφαση, καθώς καθορίζει όχι μόνο την εκφραστική κατεύθυνση αλλά και όλα τα εκφραστικά μέσα που μπορούν να ενταχθούν οργανικά στην άρια.

Συγκρίνοντας τις τρεις ερμηνείες που παραθέσαμε διαπιστώνεται ένα αξιοσημείωτο μεγάλο φάσμα όσον αφορά στον παλμό του μέρους A, με αποτέλεσμα η διάρκεια της άριας να κυμαίνεται από περίπου δεκατρία έως δεκαέξι λεπτά. Στην περίπτωση αυτή του Παρισιού με μαέστρο τον Christoph Rousset είχε διάρκεια δεκαέξι λεπτά, αυτή της Βιέννης με τον Minkowski είχε δεκατρία, ενώ αυτή του Ηρωδείου με τον Πέτρον βρισκόταν στο ενδιάμεσο.

Ο Χαίντελ για την άρια 'Ah mio cor!' μάς υποδεικνύει την ιταλική χαρακτηριστική ένδειξη *Andante larghetto*. Το *Andante* θα λέγαμε ότι είναι μια από τις πλέον προβληματικές ενδείξεις καθώς βρίσκεται «... στο ενδιάμεσο μεταξύ γρήγορου και αργού· στο *Andante*, όλοι φθόγγοι είναι διακριτοί και σαφώς διαχωρισμένοι μεταξύ τους» όπως δηλώνεται στη *Γενική θεωρία των Καλών Τεχνών* του Johann Georg Sulzer⁴⁴ και τίθεται το ερώτημα κατά πόσο θα εκληφθεί ως αργό ή ως μάλλον γρήγορο. Κάποιοι συγγραφείς της εποχής υπαινίσσονται ότι, από πλευράς tempo, το *Andante* βρίσκεται πολύ κοντά στο *Adagio*. Λ.χ. ο Quantz στο *Δοκίμιο περί της διδασκαλίας του πλαγιάουλου*, όταν εξ'αφορμής της περί τεχνικής των εγχόρδων συζήτησης, παρατηρεί ότι «σε αργά κομμάτια, τα παρεστιγμένα όγδοα και δέκατα έκτα θα πρέπει να αποδίδονται κρατημένα, με βαρύ δοξάρι (...). Οι παρεστιγμένες νότες θα πρέπει να κρατούνται για ολόκληρη τη σημειωμένη αξία τους (...) ώστε το *Adagio* να μην μετατραπεί σε *Andante*»,⁴⁵ ενώ στους αντίποδες του Quantz μοιάζει να βρίσκεται εν προκειμένω η άποψη του Leopold Mozart, ο οποίος στο δικό του *Δοκίμιο περί μιας συστηματικής διδασκαλίας του βιολιού* γράφει: «Η λέξη μας λέει αφ'εαυτής ότι θα πρέπει κανείς να αφήνει στο κομμάτι τη φυσική του περπατησιά (*seinen natürlichen Gang*) ιδιαίτερος όταν [δίπλα από τη λέξη αυτή] σημειώνεται *ma un poco Allegretto*»⁴⁶. Σ' αυτήν την περίπτωση το *Andante* εμφανίζεται πλησιέστερο προς το *Allegretto*.⁴⁷ Ο Χαίντελ, ωστόσο, προσθέτει τον όρο *larghetto*, ο οποίος προέρχεται από το *largo* (που σημαίνει «πλατύ»). Σύμφωνα με θεωρητικούς όπως οι

⁴⁴ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, τόμ. I (Leipzig: M.G. Weidemann, 1771), 50.

⁴⁵ Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XVII/2, §13· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 86.

⁴⁶ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg: J.J. Lotter, 1756), 1/3 §27· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 86.

⁴⁷ Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 86.

Kirnberger, L. Mozart, Türk και Koch, ο όρος αυτός δηλώνει ταχύτερο tempo από το Largo αλλά βραδύτερο από το Adagio. Για άλλους όπως οι Quantz και C.P.E. Bach, το Larghetto υποδηλώνει πιο γρήγορο tempo από το Adagio. Ωστόσο, οι απόψεις των συγγραφέων δεν είναι πάντα συνεπείς ως προς αυτή τη διάκριση. Ενδεικτική είναι η εξής περιγραφή του όρου *largo* στο *Δοκίμιο προς ένα ορθολογικό σύστημα μουσικής* του John Holden (1770): «Στον όρο αυτό δίνονται διαφορετικές εξηγήσεις. Μερικοί θέλουν [το *largo*] ένα πλατύ μέτρο, συχνά χωρίς [μετρικό] περιορισμό (frequently unrestricted) πιο αργό απ' το Adagio. Άλλοι, πιο σύμφωνοι με τη σύγχρονη παραδοχή του όρου, τον ορίζουν ως ένα αργό Andante, αλλά όχι τόσο αργό όσο το Adagio. Υπό την έννοια αυτή, το Largo σε σύγκριση με το Andante, είναι σαν ένας φαρδύς βηματισμός (an ample stride) έναντι ενός κανονικού. Το larghetto είναι μικρότερο ή λιγότερο πλατύ και, κατά συνέπεια, προσδιορίζει ένα tempo κατά τι ταχύτερο.»⁴⁸

Καταλαβαίνουμε βεβαίως πως όταν ένας συνθέτης –όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση– αναφέρει Andante προσθέτοντας δίπλα τον όρο larghetto, τα πράγματα περιπλέκονται αρκετά. Έτσι διερωτώμεθα: Άραγε ποιο είναι το tempo giusto; Ο Quantz στο *Δοκίμιο περί της διδασκαλίας του πλαγιάουλου* (1752) αναφέρει:

Όσον αφορά το κατάλληλο tempo, αυτό θα πρέπει να κρίνεται με βάση όλα τα στοιχεία που συναποτελούν ένα κομμάτι. Η τονικότητα και το είδος του μέτρου (δηλαδή κατά πόσο είναι διμερές ή τριμερές) δίνουν εδώ κάποιο φως. Αργά μέρη σε σολ ελάσσονα, λα ελάσσονα, ντο ελάσσονα ή φα ελάσσονα θα πρέπει να αποδίδονται με ύψος πιο θλιμμένο και κατά συνέπεια σε πιο αργό tempo από ό,τι κομμάτια σε άλλες ελάσσονες ή μείζονες τονικότητες. Ένα αργό κομμάτι σε μέτρο 2/4 ή 6/8 παίζεται κάπως πιο γρήγορα, από ότι θα παιζόταν αν ήταν γραμμένο σε μέτρο 4/4 ή 3/4...⁴⁹

Ο ίδιος συγγραφέας αναγνωρίζει πως η ιταλική μουσική –ή γενικότερα η μουσική που γράφεται με ιταλικό ύψος– χαρακτηρίζεται από πολύ μεγαλύτερη ευελιξία και ποικιλία ως προς τα tempi, σε αντίθεση με τη γαλλική μουσική, η οποία, κατά τη γνώμη του, είναι υφολογικά πιο «περιορισμένη» και αυστηρά καθορισμένη.⁵⁰ Η άρια την οποία εξετάζουμε είναι σε ντο ελάσσονα με μέτρο 3/4 και το B σε MiB μείζονα με μέτρο 4/4.

Ανεξάρτητα από το είδος της προσέγγισης που υιοθετούν τα θεωρητικά κείμενα της εποχής σχετικά με το tempo, κανένα δεν δίνει την απόλυτη ελευθερία της επιλογής του στον εκτελεστή και την προσωπική του προτίμηση και αισθητική.

Όπως αναφέρει ο Τσούχλος,

Κατά την εποχή εκείνη το ιδανικό του 'καλώς εκφέρειν' έχει το απόλυτο προβάδισμα έναντι της ιδέας μιας κάποιας 'προσωπικής ερμηνείας', της οποίας η δυνατότητα δεν έχει καν ακόμα αρχίσει να διαγράφεται στον ιστορικό ορίζοντα. Την εποχή εκείνη τα tempi δεν κρινόντουσαν ως έκφραση κάποιων προσωπικών ερμηνευτικών απόψεων

⁴⁸ Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 85.

⁴⁹ Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XIV, §7· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 217.

⁵⁰ Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 93.

πάνω στα μουσικά έργα, αλλά με βάση το κατά πόσο ήταν εξ αντικειμένου 'σωστά' ή όχι.⁵¹

Ο Quantz αναφέρει για παράδειγμα:

Θεωρώ ακόμα αναγκαίο να δώσω μια ιδέα περί του πώς μπορεί κανείς να μαντεύει κατά προσέγγιση το ιδιαίτερο tempo του κάθε κομματιού· δεν πρόκειται για το ευκολότερο πράγμα στη μουσική, εξ ου και είναι ακόμα πιο αναγκαίο να τεθούν ορισμένοι κατά το δυνατόν ασφαλείς κανόνες επί του θέματος. Όποιος γνωρίζει πόσα εξαρτώνται από το ορθό tempo που απαιτεί κάθε κομματι και πόσο μεγάλα λάθη μπορούν να προέλθουν από εκεί, διόλου δεν θα αμφιβάλει σχετικά με την παραπάνω αναγκαιότητα.⁵²

Σήμερα η διαφορετικότητα των tempi νομιμοποιείται καθ' εαυτήν απόλυτα ως έκφραση διαφορετικών ερμηνευτικών τοποθετήσεων πάνω στα μουσικά έργα του παρελθόντος.

Έτσι λοιπόν η ερμηνευτική τοποθέτηση του Christoph Rousset στη συγκεκριμένη άρια της εργασίας μας, ήταν αυτή ενός εξαντλητικά αργού tempo μιας μουσικής επιλογής η οποία βασίστηκε (όπως ρητά ανέφερε στη διάρκεια των προβών μας αλλά και σε κατόπιν τηλεφωνική μας συνομιλία) απ' τη μια στην οριακή ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας –μιας ύπνωσης όπως χαρακτηριστικά ανέφερε– και απ' την άλλη στη θέληση του παγώματος του χρόνου ή ακόμη καλύτερα του σταματήματός του.⁵³

Αρχικά το συγκεκριμένο tempo στην πρώτη μας μουσική πρόβα με είχε φέρει σε έκπληξη καθώς είχε μεγάλη απόκλιση από την αρχική μου θεώρηση-επιλογή. Χρειάστηκε να επαναπροσδιορίσω την ερμηνεία στη νέα αυτή συνθήκη προσαρμόζοντας εκ νέου την αναπνοή, τη δυναμική, το legato, την έντονη και άλλοτε όχι τόσο χρήση της άρθρωσης, την αίσθηση του ήχου σαν ένα «πέπλο», ένα «διάφανο» αλλά και κάποιες φορές θολό ηχόχρωμα· και όλα αυτά ώστε να εξυπηρετήσουν τα τόσο μεγάλα μουσικά τόξα (φράσεις), κρατώντας ενεργειακά τη ροή της σύνθεσης αλλά δημιουργώντας ταυτόχρονα την αίσθηση του σταματήματος του χρόνου. Μια σημαντική τεχνική συμβουλή θα ήθελα να προσθέσω εδώ από τους αριστοτέχνες της εποχής εκείνης: Ο Francesco Tosi αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο τραγουδιστής πρέπει να διδαχθεί τον χειρισμό της αναπνοής κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να επαρκεί σε κάθε περίπτωση.⁵⁴

Για τον Rousset η συγκεκριμένη μουσική επιλογή εξυπηρετεί την οριακότητα της δραματουργικής περίπτωσης κάτι το οποίο με έπεισε απόλυτα στη διάρκεια της παραγωγής. Συγκεκριμένα:

⁵¹ Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 70.

⁵² Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XVII/7, §45· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 70.

⁵³ Προσωπική τηλεφωνική συνομιλία με τον μαέστρο στις 06/08/2025.

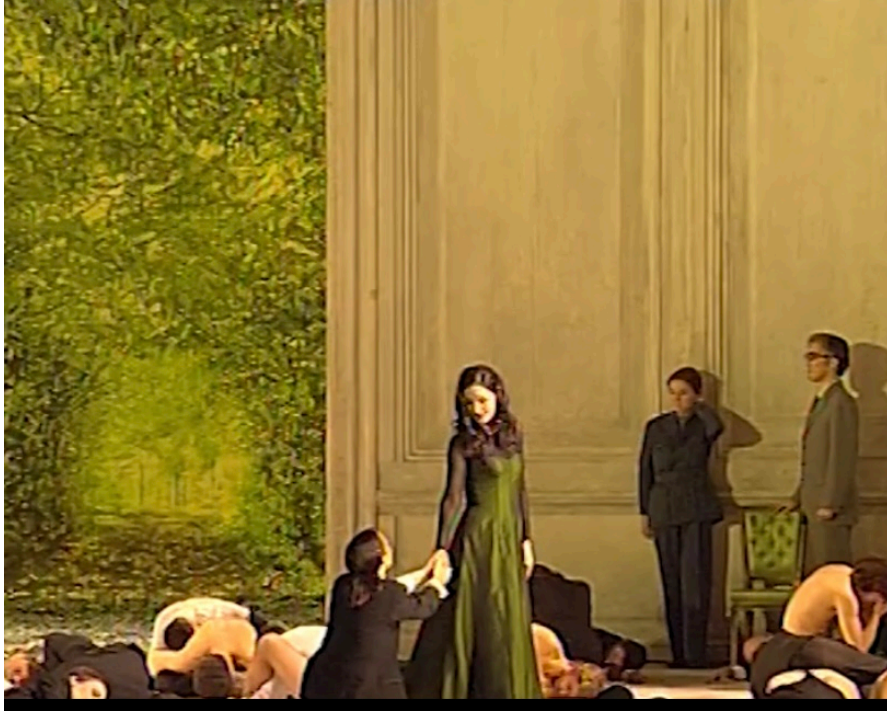
⁵⁴ Viktor Fuchs, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μτφ. Μαρία Κώστιου (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1999), 105.

Ο χρόνος σταματάει για την Αλτσίνα και ξεκινά μια πρωτόγνωρη για εκείνη ψυχολογική-συναισθηματική εμβάθυνση-ενδοσκόπηση. Το κείμενο δίνει τόσο έντονα τον βαθύ πόνο της προδομένης της καρδιάς απ' τον εραστή της. Μιας καρδιάς σταματημένης, όπου μόνο τα έγχορδα λειτουργούν σαν γροθιές (με ανάλογα κοφτά sforzanti). Το 'perchè' στο οποίο αδυνατεί να απαντήσει... η μοναξιά με την οποία έρχεται αντιμέτωπη... η περιφρόνηση και ο χλευασμός την καθηλώνουν, και μπροστά σε μία τέτοια καταστροφή η ηρωίδα δεν βρίσκει απαντήσεις αλλά ούτε κατανοεί τί έφταιξε... Σταμάτησε ο χρόνος, σταμάτησε η ψυχή της... Η Αλτσίνα είναι η ανθρωπότητα. Η συγκεκριμένη μουσική επιλογή του tempo δεν είναι μια «ρομαντική» ματιά αλλά φυσικό επακόλουθο και αρρήκτως δεμένο με το δράμα. Αυτό το tempo υποστηρίζεται δραματουργικά, αν φυσικά και ο τραγουδιστής μπορεί να το υποστηρίξει... [λέει γελώντας]. Παίρνοντας αυτό το ρίσκο με ένα τόσο αργό tempo μπορώ να μεταφέρω την ακινησία σκιαγραφώντας πιο πειστικά την οριακή ψυχολογική της κατάσταση.⁵⁵

Την ακινησία έσπαγε το πολύ γρήγορο tempo του B στην προσπάθεια αφύπνισής της.

Έτσι και στην ερμηνεία με τον Γιώργο Πέτρου, παρόλο που η αρχική επιλογή ήταν αυτή μιας βαριάς εκφοράς και η μουσική απόφαση έτεινε σε ένα πολύ αργό tempo, ο χώρος της παράστασης κατά κάποιον τρόπο δεν το επέτρεψε. Σε έναν ανοιχτό χώρο όπως αυτόν του Ηρωδείου, η ακουστική συμπεριφορά διαφέρει ριζικά από αυτή ενός κλειστού θεάτρου. Αυτό επηρεάζει άμεσα την επιλογή ενός tempo, ειδικά σε άριες μεγάλης εκφραστικής έντασης και εκτεταμένης μελωδικής γραμμής όπως του 'Ah, mio cor!'· και αυτό γιατί στον ανοιχτό χώρο ο ήχος δεν επιστρέφει (reverb) στον ερμηνευτή και κατ' επέκταση στο ακροατήριο, φτάνει πιο «γυμνός» και ξηρός λόγω έλλειψης μέσω των αντανάκλασεων τοίχων και οροφής. Το «προνόμιο» της παραγωγής του Παρισιού (βλ. Εικόνες 7 και 8) με μια σκηνογραφική επιλογή που προσφερόταν, καθώς ήταν ένα τεράστιο δωμάτιο με ψηλούς τοίχους, που σου έδινε μία τεράστια δυνατότητα όπως το να ψιθυρίσεις ακόμη και να τραγουδάς με την πλάτη στο κοινό άφοβα. Έτσι με τον μαέστρο Πέτρου δώσαμε μια πιο γρήγορη ταχύτητα (σε σχέση με την αρχική μας απόφαση στη διάρκεια των προβών) κρατώντας –τόσο όσο μας το επέτρεπε η δυσκολία του ανοιχτού θεάτρου– την επιλογή ενός αργού tempo (βλ. Εικόνες 9 & 10). Στο B επιλέχθηκε ένα γρήγορο και επαναστατικό Allegro προκειμένου να υπογραμμιστεί η έντονη εναλλαγή του ψυχισμού της Αλτσίνα.

⁵⁵ Προσωπική τηλεφωνική συνομιλία με τον μαέστρο στις 06/08/2025.



Εικόνα 7: Opéra National de Paris σε διεύθυνση Christoph Rousset



Εικόνα 8: Opéra National de Paris σε διεύθυνση Christoph Rousset



Εικόνα 9: Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε διεύθυνση Γιώργου Πέτρου



Εικόνα 10: Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε διεύθυνση Γιώργου Πέτρου

Αντιθέτως στην εκδοχή της όπερας της Βιέννης, παρόλο που η υπέροχη ακουστική της Staatsoper θα μας επέτρεπε κάτι τέτοιο, η μουσική επιλογή του tempo του Mark Minkowski ήταν σαφώς *ritù mosso* με περισσότερη ροή και λιγότερο την αίσθηση του σταματήματος του χρόνου (βλ. Εικόνες 11 & 12). Αυτή ήταν μια καθαρά μουσική επιλογή του μαέστρου και μια απόδοση της άrias πιο δωρική, πιο στέρεα και στιβαρή και λιγότερο διάφανη. Το Allegro του Β δεν έκανε τη μεγάλη αντίθεση, αλλά

στο da capo υιοθετήθηκε ένα πιο αργό tempo σε σύγκριση με την αρχική ζωντανή ρυθμική αίσθηση, δίνοντας την αίσθηση της εξάντλησης, βάζοντας την ηρωίδα ακόμη πιο βαθιά στην άβυσσό της.



Εικόνα 11: Wiener Staatsoper σε διεύθυνση Mark Minkowski



Εικόνα 12: Wiener Staatsoper σε διεύθυνση Mark Minkowski

Παρά τις αισθητές αποκλίσεις στις ερμηνευτικές τους επιλογές –ο Christophe Rousset με το εξαντλητικό αργό tempo αλλά και την καθαρότητα της γραμμής, ο Mark Minkowski με την πιο παλμική, δωρική, και ταχύτερη ροή, ο Γιώργος Πέτρον με την αίσθηση ενός παλμού δραματικού και αργού προσαρμοσμένο στις ιδιαιτερότητες του ανοιχτού χώρου– όλες αυτές οι προσεγγίσεις βρίσκουν γόνιμο έδαφος μέσα στο πλαίσιο της ίδιας της σύνθεσης του Χαίντελ και στην ανοιχτή για επεμβάσεις άρια ‘Ah, mio cor!’.

Η μουσική του Χαίντελ, με την ευελιξία δομής και έκφρασης που τη χαρακτηρίζει, επιτρέπει διαφορετικές αναγνώσεις χωρίς να αλλοιώνεται η ουσία της. Η ποικιλία των tempri, των δυναμικών και της δραματουργικής ερμηνείας δεν αποτελεί ένδειξη ορθού ή εσφαλμένου, αλλά απόδειξη ότι η παρτιτούρα παραμένει «ανοιχτή» σε καλλιτεχνική ελευθερία και δημιουργικό διάλογο ανάμεσα σε μαέστρο και συνθέτη αλλά και μαέστρο και εκτελεστή.

Τέλος απ’ την τραγουδιστική μου ματιά και εμπειρία ενστερνίζομαι απόλυτα την άποψη ενός διάσημου βαρυτόνου του Francisco d’Andrade:⁵⁶ «το τραγούδι πρέπει πάντα να προσαρμόζεται στις ανάγκες του χώρου και των περιστάσεων».⁵⁷ Ο ερμηνευτής-τραγουδιστής μπορεί και πρέπει να κάνει αναπροσαρμογές και να επεξεργάζεται αυτό που είχε ορίσει αρχικά ως πρόταση –βάση της δικής του αντίληψης, εμπειρίας, διαίσθησης, ευαισθησίας και αισθητικής–, κινούμενος ταυτόχρονα με τη δραματουργική εξέλιξη του χαρακτήρα, όπως την ορίζουν οι ειδικές οδηγίες του εκάστοτε σκηνοθέτη και του μαέστρου, συνδυαστικά πάντα και με τις απαιτήσεις του χώρου.



Εικόνα 13: Η σκηνή της Opéra National de Paris κατά τη διάρκεια της άριας ‘Ah, mio cor!’

⁵⁶ Francisco d’Andrade (1856–1921) διάσημος βαρυτόνος από τη Λισσαβόνα μεσουράνησε από το 1882 έως 1919 στα μεγαλύτερα ευρωπαϊκά θέατρα (για πέντε συνεχή χρόνια στο Covent Garden) και διάσημος στο ρόλο του Don Giovanni.

⁵⁷ Viktor Fuchs, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μτφ. Μαρία Κώστιου (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1999), 157.

4.2. Εκφραστικά μέσα στη μουσική Μπαρόκ και εφαρμογή τους στην πράξη

Η μουσική πράξη της εποχής του Μπαρόκ διαμορφώθηκε μέσα από την πεποίθηση ότι η τέχνη των ήχων όφειλε να «κινεί τα πάθη» και να μιμείται τον λόγο (*musica poetica*). Η μουσική θεωρήθηκε αντίστοιχη της ρητορικής: όπως ο ρήτορας χρησιμοποιεί εκφραστικές χειρονομίες, παύσεις και αλλαγές στον τόνο της φωνής για να πείσει και να συγκινήσει, έτσι και ο μουσικός καλούνταν να υπηρετήσει τα *affetti* με συγκεκριμένα εκφραστικά μέσα. Τα μέσα αυτά δεν ήταν απλώς διακοσμητικά, αλλά λειτουργούσαν ως ρητορικά εργαλεία που προσέδιδαν πειστικότητα και ένταση στη μελωδική γραμμή.

Στην πράξη, οι εκτελεστές του Μπαρόκ διέθεταν σημαντική ελευθερία να «ζωντανέψουν» την παρτιτούρα μέσω τεχνικών όπως, μεταξύ άλλων, οι επερείσεις (*appoggiature*), το *rubato*, τα ποικίλματα (*ornamenti*, *abbellimenti*), η *mesa di voce*,⁵⁸ το αισθητικό ιδίωμα του *chiaroscuro* —η αντίθεση «φωτός» και «σκιάς» που δανείζεται τη μεταφορά από τις εικαστικές τέχνες—, οι παύσεις αλλά και οι *cadenze*.

4.2.1 Rubato

Από τον Tosi⁵⁹ μας παραδίδεται η πρώτη καταγεγραμμένη ενθάρρυνση της χρήσης του *rubato* ως διακοσμητικό στοιχείο. Ενώ επανειλημμένα επικρίνει τους τραγουδιστές που τραγουδούν εκτός ρυθμού ή κρατώντας περισσότερο τη διάρκεια νοτών όπως θα έκαναν σε μια *fermata*, εντούτοις ενθαρρύνει «[τ]ην κλοπή του Χρόνου [...], υπό την προϋπόθεση ότι την αποκαθιστά με ευρηματικότητα», δηλαδή, υπό την προϋπόθεση ότι ο τραγουδιστής «πιάνει» ξανά τη συνοδεία, επιτρέποντάς του να διατηρήσει το τέμπο.⁶⁰ Για τον Tosi ο τραγουδιστής μπορεί να «κλέψει» λίγο χρόνο (*the stealing of time*) ιδιαίτερα σε συγκινησιακά φορτισμένες στιγμές, να κινηθεί με ευελιξία επιτρέποντας αλλαγές στο χρόνο, μόνον όμως αν ισορροπηθούν με ευφυείς αντισταθμίσεις ώστε να διατηρείται ο συνολικός ρυθμός. Εξυμνεί την ισορροπία ανάμεσα στην ελευθερία και την ακρίβεια.

Στη σύγχρονη ορολογία αυτό (*il rubamento di tempo* ή *the stealing of time*, όπως χαρακτηριστικά αναφέρονται στο βιβλίο του) αντιστοιχεί στην έννοια του *rubato* ως

⁵⁸ Ο Giovanni Battista Mancini (1714–1800), καστράτο και καθηγητής τραγουδιού, στο βιβλίο του *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, (Βιέννη, 1774) αναφέρει για την *mesa di voce* ότι «είναι η τέχνη της βαθμιαίας αυξομείωσης του όγκου κάθε φθόγγου. Αρχίζουμε με λεπτή σαν νήμα φωνή και συνεχίζουμε αυξάνοντας βαθμιαία, έως ότου επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή ένταση ήχου, μετά επανερχόμαστε στην αφετηρία, ακολουθώντας τις ίδιες ακριβώς διαβαθμίσεις της έντασης που ακολουθήσαμε στην προηγούμενη διαδρομή»· παράθεση από το Fuchs, *Η τέχνη του τραγουδιού*, 168.

⁵⁹ Francesco Tosi (c.1653–1732) διάσημος καστράτο, δάσκαλος φωνητικής και θεωρητικός είναι κυρίως γνωστός για το έργο του *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) όπου περιγράφει την τεχνική και αισθητική της μπαρόκ φωνητικής τέχνης.

⁶⁰ Francesco Tosi, *Observations on the Florid Song* (London: J. Wilcox, 1743), 156 [πρώτη αγγλική μετάφραση του *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723)].

ελαφρύ «κλέψιμο» του χρόνου με επανόρθωση, για να προσθέσει εκφραστικότητα χωρίς να διαταράξει την ενότητα του μέτρου αλλά με ευφυή αποκατάσταση του χρόνου.

Το σημαντικό εκφραστικό μέσο του *rubato* τον 18ο αιώνα αποτέλεσε και δικό μου μέσο έκφρασης, η χρήση του οποίου υπήρξε ιδιαίτερα στην επανάληψη *dal segno* όπου η ελαφριά μετατόπιση της μελωδίας σε αντίθεση με το κράτημα του χρόνου αυστηρά από την ορχήστρα έδινε ακόμη μεγαλύτερη δραματικότητα υπογραμμίζοντας την εσωτερική κατάρρευση της ηρωίδας (όπως για παράδειγμα γίνεται στις εκτελέσεις στα μμ. 19–21, 25–6, 31, 34, 38–9 του *da capo*).

Επίσης, στα παρεστιγμένα οι κύριες νότες λαμβάνουν μεγαλύτερη έμφαση από τις διαβατικές ιδιαίτερα σε ένα πολύ αργό tempo όπως αυτό στην όπερα *Garnier*. Αυτή η άνιση κατανομή του χρόνου έδινε τεράστια γοητεία στο χαρακτήρα. Για τον χαρακτήρα της Αλτσίνα, χάσιμο στο χρόνο μουσικά, ισοδυναμούσε με το χάσιμο του εαυτού της, των δυνάμεών της. Αντιμέτωπη για πρώτη φορά με τη μοναξιά, την εγκατάλειψη, την αγωνία, την απελπισία και την προδοσία. Πώς θα μπορούσαν να ειπωθούν αυτά με αυστηρώς *a tempo* τραγούδι της μελωδικής γραμμής;

Πρακτικά δεν χρειάστηκε καν να συζητήσουμε με τους μαέστρους κάτι πάνω στο θέμα του *rubato*. Έχοντας εξ αρχής μια ξεκάθαρη και σιωπηλή συμφωνία ότι θα πέφτουμε μαζί στη θέση των κομβικών σημείων του παλμού (*battere*), ήταν μια ενστικτώδης, αυτονόητη επιλογή που είχε ως εξής: απ' τη μια ο αυστηρός παλμός και η διατήρηση του σταθερού *beat* των εγχόρδων της ορχήστρας (τον οποίο κρατούσαν αναλλοίωτο πεισματικά) και απ' την άλλη η δική μου ρυθμική «απελευθέρωση», μια απελευθέρωση που αναζητούσε και η ίδια η ηρωίδα. Αυτή η «άνιση» ρυθμική απόδοση της σολιστικής γραμμής, με αυστηρά καλό *legato* έδινε ένα πολύ δυνατό εφέ. Η χρήση του οποίου συντελείται όχι με κατάχρηση και υπερβολές αλλά με τρόπο λεπτεπίλεπτο και πάντα με σεβασμό όπως οφείλει κάθε τραγουδιστής να δείχνει (για παράδειγμα μμ. 56–60 του *da capo*).

Το κοντράστ αυτό του σταθερού tempo της συνοδείας και του μελωδικού *rubato* ήταν το κατάλληλο μέσο που χρειαζόταν για την απόδοση του ψυχισμού της Αλτσίνα, της εσωτερικής της πάλης και του συναισθηματικού της χάους. Το μελωδικό *rubato* ήταν ένα μέσο το οποίο δεν είχα επιλέξει από την αρχή αλλά ένα μέσο που γεννήθηκε κατά τη διαδικασία των προβών και την εμβάθυνσή μου στο ρόλο.

Την πρακτική αυτή αναφέρει χαρακτηριστικά και ο W.A. Mozart σε επιστολή του προς τον πατέρα του: «Αυτό που οι άνθρωποι δεν εννοούν να καταλάβουν είναι ότι, στο tempo *rubato* σε ένα *Adagio*, το αριστερό χέρι θα πρέπει πάντοτε να συνεχίζει να παίζει αυστηρά στο χρόνο. Σε αυτούς, το αριστερό χέρι, κακώς, πάντοτε ακολουθεί το *rubato* που εκτελεί το δεξί».⁶¹

⁶¹ Επιστολή από 23 Οκτωβρίου 1777 του W.A. Mozart προς τον πατέρα του Leopold· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 104.

4.2.2 Διανθισμοί, ποικίλματα, *chiaro scuro*, επερείσεις, καλλωπισμοί με εναλλαγή κοντινών φθόγγων, *messa di voce*, παύση

Ένα Andante ή Larghetto σε μέτρο 3/4, όπου το μέλος αποτελείται από μελωδικά άλματα τετάρτων ενώ το βάσιμο συνοδεύει με όγδοα εκ των οποίων συχνά έξι παραμένουν στην ίδια αρμονία, μπορεί κανείς να το αποδώσει με κάποια μεγαλύτερη σοβαρότητα και διανθίζοντάς το με περισσότερα ποικίλματα από ό,τι ένα *Allegro*.⁶²

Λόγια του Quantz που ταυτίζονται με την εικόνα και την δομή της άριας που μας απασχολεί. Βέβαια, σημαντικό στοιχείο στην προσθήκη ποικιλιμάτων είναι η χρήση τους με οικονομία και γούστο, κάτι που ο ίδιος συγγραφέας ξεκάθαρα αναφέρει:

Από έλλειψη λεπτού αισθήματος, δεν ξέρουν πώς να μεταχειριστούν ένα απλό μέλος. Δεν έχουν την απαραίτητη υπομονή να αντιμετωπίσουν την ευγενική απλότητα. Όποιος επιθυμεί να απαλλαγεί από τέτοια σφάλματα στο άσμα ή την εκτέλεση του οργάνου του, ας συνηθίσει από νωρίς να αποφεύγει τόσο την υπερβολική απλότητα όσο και την υπερβολική πολυχρωμία. Ας χρησιμοποιεί τα μικρά ποικίλματα όπως τα μπαχαρικά στο φαγητό, και ας παίρνει ως οδηγό του τη συγκεκριμένη κάθε φορά συγκίνηση που επικρατεί σε κάθε σημείο [ενός μουσικού κομματιού]· έτσι, θα αποφύγει την υπερβολή προς πάσα κατεύθυνση, και δεν θα μεταμορφώνει [παραποιώντας το] ένα πάθος σε κάποιο άλλο.⁶³

Επίσης, «τα ποικίλματα είτε πρόκειται για τα υποχρεωτικά είτε πρόκειται για τα ελεύθερα δεν πρέπει να αντιφάσκουν προς τη συγκίνηση που επικρατεί στο βασικό μέλος· ... οι επερείσεις συνδέουν μεταξύ τους τις νότες της μελωδίας και εμπλουτίζουν την αρμονία».⁶⁴

Εδώ η ξεκάθαρη θεωρητική διάσταση, όπως την εκθέτει ο Quantz, μας προσανατολίζει και στην πρακτική εφαρμογή δίνοντας βέβαια την ευθύνη στον εκτελεστή για την επιλογή αυτών των παραλλαγών. Βέβαια, συνθέτες του 18ου αιώνα προκειμένου να προσδιορίσουν με ακρίβεια το είδος των ποικιλιμάτων και των επερίσεων, διεκδίκησαν αυτό το δικαίωμα καταγράφοντας τα σε νότες φέρνοντας τη διαμαρτυρία των εκτελεστών, καθώς αυτό αποτελούσε φραγμό στην ελευθερία τους. Συγκεκριμένα ο Francesco Tosi έξαλλος αναφέρει:

Αν ο μαθητής έχει εκπαιδευτεί καλά σε αυτό, οι επερείσεις θα του γίνουν τόσο οικείες μέσω της συνεχούς εξάσκησης, που όταν τελειώσει τα πρώτα του μαθήματα, θα γελάει με τους Συνθέτες που τις καταγράφουν με σύμβολα, είτε διότι θεωρούν ότι η συνήθεια αυτή είναι της μόδας, είτε για να δείχνουν ότι κατανοούν την τέχνη του τραγουδιού καλύτερα από τους τραγουδιστές. Αν είναι τόσο ανώτεροι έναντι αυτών, γιατί δεν γράφουν τους καλλωπισμούς, οι οποίοι είναι πιο δύσκολοι και πιο ουσιαστικοί από τις επερείσεις; Αλλά αν τις καταγράφουν για να αποκτήσουν τον ένδοξο τίτλο των δεξιολογών του ύφους, ή ενός συνθέτη του νέου στυλ, θα έπρεπε τουλάχιστον να γνωρίζουν ότι η προσθήκη ενός φθόγγου κοστίζει λίγο κόπο και λιγότερη μελέτη. Καημένη Ιταλία! Παρακαλώ πείτε μου. Δεν ξέρουν οι τραγουδιστές σήμερα πού πρέπει να γίνουν οι επερείσεις, χωρίς να τους το υποδεικνύει κάποιος με

⁶² Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XIV, §21· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 220.

⁶³ Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, VIII, §19· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 200.

⁶⁴ Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XI, §15· όπως παρατίθεται στο Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 172.

το δάχτυλο; Στην εποχή μου η ίδια τους η αντίληψη τους καθοδηγούσε. Αιώνια ντροπή σε αυτόν που πρώτος εισήγαγε αυτές τις ξένες παιδαριωδίες στο Έθνος μας, του φημισμένου για τη διδασκαλία του μεγαλύτερου μέρους των ευγενικών Τεχνών, ιδιαίτερα του τραγουδιού! Ω, πόσο μεγάλη αδυναμία είναι αυτή για εκείνους που ακολουθούν αυτό το παράδειγμα! Ω, προσβλητική προσβολή στους σύγχρονους τραγουδιστές, που υποτάσσονται σε οδηγίες που είναι κατάλληλες για παιδιά! Ας μιμηθούμε τους εκείθεν των Άλπεων μόνο στα πράγματα εκείνα, στα οποία διαπρέπουν.⁶⁵

Το απόσπασμα του Tosi αναδεικνύει την ένταση ανάμεσα στη συνθετική και την εκτελεστική ελευθερία, που αποτελεί θα λέγαμε μία αιώνια αντιπαράθεση. Ανάλογες αντιπαραθέσεις ανάμεσα στην αυτονομία του τραγουδιστή και την καλλιτεχνική βούληση του συνθέτη-μαέστρου είναι γνωστές (όπως για παράδειγμα αυτή των Χαίντελ-Senesino). Σήμερα η αντιπαράθεση αυτή δεν περιορίζεται στη σχέση συνθέτη-εκτελεστή αλλά εκτείνεται και στη σχέση του τραγουδιστή με τον εκάστοτε μαέστρο. Ο ερμηνευτής, διεκδικώντας τον «χώρο» του στην αυτενέργεια και στη διαμόρφωση των ποικιλμάτων και των στολιδιών, έρχεται συχνά σε διαπραγμάτευση –ιδίως στις αριες *da capo* όπου οι καλλωπισμοί λειτουργούν ως ουσιώδες μέσο έκφρασης.

Οι δικές μου μουσικές αποφάσεις που αφορούσαν τα ποκίλματα-ornamenti διαμορφώθηκαν και τροποποιήθηκαν ανάλογα με τις απαιτήσεις και την αισθητική του εκάστοτε μαέστρου. Για παράδειγμα, στα μέτρα 30–31 η επιλογή είναι πιο λιτή στην περίπτωση της Βιέννης, πιο ανεπτυγμένη στο Παρίσι και ακόμη πιο διανθισμένη στην Αθήνα. Ενώ στο μέτρο 34, αντιθέτως, εκείνη του Παρισιού δεν εμπειριέχε κανένα ποικίλμα, αυτή της Βιέννης είχε πρόσθεση διαβατικών αλλά κρατώντας το *g'* σε όλο το μέτρο και αυτή της Αθήνας ήταν ακόμα πιο διανθισμένη. Το μέτρο 36 ήταν λιτό και απaráλλακτο στην περίπτωση της Αθήνας, ενώ της Βιέννης και του Παρισιού με μια μικρή παραλλαγή στη ρυθμική αγωγή συνέπεσαν ως αποφάσεις. Στο μέτρο 39 η επέρειση «κρατήθηκε» στη Βιέννη και στην Αθήνα. Στο μέτρο 42 ο μαέστρος προτιμούσε τον διαβατικό διανθισμό ενώ στις άλλες δυο παραγωγές χρησιμοποιήθηκε πήδημα 6ης σαν ξέσπασμα της ηρωίδας αλλά και με χρήση επέρεισης (μ. 43).

Παρόλαυτα ο μαέστρος της Βιέννης ήταν απολύτως σύμφωνος με το ξέσπασμα στο *b'* όπως κάναμε στο Παρίσι και στην Αθήνα και με ένα κατέβασμα της μελωδικής γραμμής με παρεστιγμένα, τα οποία προσδίδουν αυτόν τον λυγμό της ηρωίδας (μμ. 57–58). Κοινή ήταν η απόφαση για *arroggiatura* και στις τρεις παραγωγές στο μέτρο 63. Της Βιέννης στα μέτρα 66–69 μένει πιστή στην πρωτότυπη γραφή ενώ στις άλλες δυο παραγωγές γίνονται παραλλαγές με αρπίσματα. Στο μέτρο 71 και οι τρεις μαέστροι δέχτηκαν την εκδοχή μου αυτή του ανεβάσματος σαν μια κραυγή αγωνίας στο κρατημένο *c'* (στο 'Oh Dei'). Στο μέτρο 72 υπήρξαν περισσότεροι διανθισμοί με διαβατικούς φθόγγους στο Παρίσι, ενώ στην Αθήνα παρατείναμε πιστοί στο πρωτότυπο του Χαίντελ κάνοντας την ανατροπή λίγο αργότερα, κατεβαίνοντας μια οκτάβα χαμηλότερα στο 'sola' (μ. 75). Και οι τρεις εκδοχές συμπίπτουν στο μέτρα 76–77. Στα επαναλαμβανόμενα 'perchè' (μμ. 78–84) η *arroggiatura* χρησιμοποιείται

⁶⁵ Tosi, *Observations on the Florid Song*, 38.

και στα δύο στην Αθήνα, στη Βιέννη στο ένα από τα δύο και στο Παρίσι σε κανένα κρατώντας την πρωτότυπη γραφή.

Παρατηρούμε αρκετά σημεία αφέθηκαν στην πρωτότυπη τους μορφή χωρίς πρόσθετα στολίδια· είτε γιατί προέρχονται από μία ήδη φορτισμένη και εμπλουτισμένη μελωδία, οπότε χρειάζεται «ξεκούραση» (για το αυτί του ακροατή), είτε γιατί υπάρχουν σημεία τόσο εύγλωττα που με σύμμαχο μόνο την ομορφιά του ήχου ή τη χρήση απλά άλλου ηχοχρώματος έχουν την απαραίτητη ισχύ για τη μετάδοση του δράματος της ηρωίδας.

Αυτές οι αλλαγές ηχοχρωμάτων, οι φωτοσκιάσεις (*chiaro scuro*) με την αντίθεση φωτεινού-σκοτεινού, όπως στη ζωγραφική έτσι και στη μουσική δίνουν την αίσθηση βάθους, του ανάγλυφου, μία τρισδιάστατη αίσθηση· είναι ένα μέσο που προσδίδει ακόμη περισσότερη δραματική ένταση. Το φως και το σκοτάδι δεν θα μπορούσαν να ειπωθούν με ένα χρώμα ή με μία ένταση και είναι αναγκαίες οι ηχοχρωματικές εναλλαγές και η διαφοροποίηση δυναμικών όπως *forte* και *piano*. Το αισθητικό ιδίωμα του *chiaroscuro* του Μπαρόκ δεν αποτυπώνεται συνήθως στην παρτιτούρα. Παρόλο που υπήρξε ισχυρό μέσο έκφρασης των τραγουδιστών και των οργανοπαικτών της εποχής, εντούτοις δεν υποστηρίζεται σημειολογικά και οι τρόποι γραπτής αποτύπωσης είναι εξαιρετικά περιορισμένοι. Είναι μια ερμηνευτική πρακτική, η οποία αναδύεται μέσα από το ηχοχρώμα, τη δυναμική και τις αντιθέσεις που καλείται ο έμπειρος και ευφάνταστος εκτελεστής να πραγματώσει. Ο Johann Adam Hiller γράφει σχετικά το 1780:

Οτιδήποτε μπορεί να ειπωθεί περί αυτού θα ήταν κενός λόγος· ο τραγουδιστής που είναι ευαίσθητος και που μπορεί να αναδείξει εδώ μια μελωδική γραμμή με έμφαση και αλλού να επιτρέψει σε μια άλλη να υποχωρήσει βάζοντάς τη, ούτως ειπείν, σε δεύτερο επίπεδο, που εδώ τολμά να προβάλλει με θάρρος και ορμή μια χρωματική νότα σαν ένα μακρυνό άλμα, ενώ αλλού αγγίζει μιαν άλλη χρωματική νότα με άνεση και ελαφράδα, ένας τέτοιος τραγουδιστής είναι καλύτερα ορμημένος από τη φύση και το αίσθημα, από ό,τι θα μπορούσε ποτέ να είναι από σπουδαία βιβλία που ενδεχομένως να έχουν γραφτεί επί του θέματος.⁶⁶

Στις διαφορετικές ερμηνείες μου στην άρια 'Ah, mio cor!' Εντοπίζεται σε διάφορα σημεία η χρήση αυτού του ιδιώματος: στο μέτρο 20, μέσα απ' το *piano* (σκοτάδι-*scuro*) της συνοδείας αναδύεται η φωνή ενός διάφωνου και απελπισμένου α' ύφεση και σε ένα αιχμηρό φωνήεν όπως το 'i' (φως-*chiaro*) στο επίθετο 'schernito'. Ανάλογη αντίθεση εμφανίζεται στα μέτρα 26–28 όπου το 'Nume d'amore' τραγουδιέται με γλυκό τόνο και *piano*, εκληπαρώντας σαν να γλιστρά ανάμεσα στις νότες, ενώ με άλλο χρώμα, *più forte* και με ήχο *più fermo* και αιχμηρό αναδύεται το 'Traditore', με μια κάποια αναλαμπή επιθετικότητας. Σ' αυτό το σημείο η έντονη εκφορά είναι επιτακτική στη λέξη 'traditore', για να ξαναγυρίσει στο λυρικό της χρώμα 't'amo tanto' (μμ. 30–31). Παρακάτω, στο μέτρο 42 από *piano* με *crescendo* η φωνή ξεπηδάει από την ορχήστρα με το μακρυνό άλμα (c' – a', b') αντιδρώντας στο αναπάντητο ερώτημα: «Πώς μπορείς να με εγκαταλείψεις;» (*puoi lasciarmi*). Στη λέξη 'sola' (μόνη) χρησιμοποιείται πιο *cupo* χρώμα και *piano*, ενώ όταν η λέξη επαναλαμβάνεται (μ. 45) διαφοροποιείται καθώς θεωρώ ότι όταν στο *libretto*

⁶⁶ Τσούχλος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 38–39.

επαναλαμβάνονται φράσεις, επίθετα, χαρακτηρισμοί ο ερμηνευτής οφείλει να τις τονίσει είτε ηχοχρωματικά, είτε δυναμικά, είτε και τα δυο μαζί δίνοντας ένα κοντράστ ή μια άλλη έννοια και διαφορετικά affetti. Για παράδειγμα, στο μέτρο 75 επέλεξα να αλλάξω registro κατεβαίνοντας οκτάβα και χρησιμοποιώντας στηθικό ηχείο προκειμένου να δηλώσω μια ακόμη πιο σκούρη και σκοτεινή πινελιά, πριν επιστρέψω στον θρήνο (μ. 78) 'ruoi lasciarmi, oh Dei perchè?'. Με ανάλογο τρόπο διαφοροποίησα τα δύο 'perchè'· το ένα più piano εκλιπαρώντας, το δεύτερο più forte με θυμό στο αναπάντητο «γιατί».

Σε όλο το Β μέρος ο παροξυσμός και η μανία της ηρωίδας «έβγαλε» στον ήχο μου μαζί με την έντονη εκφορά του κειμένου αλλά και τη μανία της συνοδείας των εγχόρδων. Στα πάρα πολύ γρήγορα tempi που επιλέχτηκαν στο Παρίσι και στην Αθήνα, τα στοιχεία αυτά ήταν πιο «αιχμηρά», ειδικά στα πηδήματα, δίνοντας μία μάχη με τα δέκατα έκτα των βιολιών. Σ' αυτό το ενδιάμεσο μέρος του θυμού της Αλτσίνα δεν προστέθηκαν στολίδια αφού η βασική δραματουργική ανάγκη με έσπρωξε στην επιλογή ρωμαλέου-στιβαρού και più fermo ήχου.

Στο περίφημο εγχειρίδιό του *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* ο Giovanni Battista Mancini (1714–1800) έγραψε:

Η messa di voce χρησιμοποιείται συνήθως στην αρχή μιας 'Aria cantabile' ή σε μια μακρά με κορώνα νότα· επίσης χρησιμοποιείται για να προετοιμάσει μια cadenza. Ωστόσο, ένας αληθινός καλλιτέχνης τη χρησιμοποιεί σε κάθε παρατεταμένο ή σε φθόγγο με κορώνα που συναντά σε οποιαδήποτε σύνθεση. Η messa di voce εμπλουτίζει το τραγούδι, επειδή το καθιστά πιο ευχάριστο στο αυτί. Αν εκτελεστεί τέλεια, και εάν συνδυαστεί με το τρέμολο (trillo), καθιστά τόσο την cadenza όσο και τον τραγουδιστή τέλειους. Διότι, όταν κανείς έχει αποκτήσει την ικανότητα να στηρίζει και να διαβαθμίζει την ευλυγισία της φωνής του χωρίς κόπο ή ελάττωμα, τότε όχι μόνο γνωρίζει το μυστικό της τέχνης αλλά κατέχει την ίδια την τέχνη.⁶⁷

Το εφέ της messa di voce αξιοποίησα στην είσοδο της φωνής ('Ah' στο μέτρο 16) με το τέλος της εισαγωγής της ορχήστρας. Η φωνή, σα να βγαίνει μέσα από τη ορχήστρα και δημιουργώντας μια αίσθηση σαν να μην ξεχωρίζει αν είναι φωνή ή είναι οργάνο που κράτησε παραπάνω, αναδύεται με ένα ντο pianississimo που ακολουθείται από ένα σταδιακό-αργό crescendo και πίσω πάλι diminuendo για να καταλήξει σε έναν, σχεδόν, ψίθυρο (mormorando) για το 'mio cor'. Αντιθέτως, στο μέτρο 132 μετά το Β μέρος, η επανεμφάνιση του 'Ah, mio cor' έρχεται μέσα από σιωπή.

Η παύση στο Μπαρόκ δεν λειτουργεί απλώς ως σιωπή, αλλά ως ισότιμο εκφραστικό στοιχείο· αποτελεί «αναπνοή» του λόγου και μέσο ρητορικής έμφασης, που ενισχύει την ένταση και το δραματικό βάρος της μουσικής φράσης. Ο Leopold Mozart εξηγεί: «Η παύση είναι σύμβολο σιωπής. Υπάρχουν τρεις λόγοι για τους οποίους εφευρέθηκε ως κάτι απαραίτητο στη μουσική: Πρώτον, για να εξυπηρετεί τις ανάγκες

⁶⁷ Giambattista Mancini, *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, μτφ. P. Buzzi (Boston: The Gorham Press, [1912]), 118.

τραγουδιστών [...], δεύτερον, από ανάγκη, διότι οι φράσεις (die Worter) στο τραγούδι απαιτούν τις τομές τους [...], τρίτον για ομορφιά [...].⁶⁸

Στο *da capo* κράτησα το εφέ της παύσης μεγάλο πριν τη *messa di voce*, σαν ένα ξαφνικό φρενάρισμα μετά το ξέφρενο *allegro* του B, καθώς η Αλσίνα συνειδητοποιεί ότι δεν είναι πια η ισχυρή βασίλισσα αλλά η εγκατελελειμμένη γυναίκα τόσο από τον Ρουτζέρο αλλά και από το υπερφυσικό σύμπαν της. Η αττάκα του φθόγγου αυτή τη φορά ήταν *piano*, το *crescendo* που ακολούθησε μου έδινε την ώθηση για την εξέλιξη της πρόσθετης *cadenza*, ενώ το *diminuendo* οδήγησε πίσω στο καταβεβλημένο 'mio cor'.

Οι *cadenze* τις οποίες χρησιμοποίησα στο μέτρο 87 κινήθηκαν με ανιόντα και κατιόντα περάσματα που αντικατοπτρίζουν τα σκαμπανεβάσματα του ψυχισμού της Αλσίνα. Ολοκληρώνονται με τη βηματική καθοδική κίνηση που χαρακτηρίζει το *lamento* και με την προσθήκη *h* για τη δημιουργία τριημιτονίου προσδοκώντας ακόμη περισσότερη δραματικότητα. Στην παραγωγή της Βιέννης η *cadenza* είναι πιο απλή, με τις νότες να γλιστράνε μέσα στο χάσιμο του χρόνου (*rubato*).

Ο Tosi αναφερόμενος στις *cadenze* των τραγουδιστών της εποχής του παρατηρεί με καυστικό τρόπο:

Κάθε άρια έχει τουλάχιστον τρεις *cadenze*, που είναι όλες τελικές. Γενικώς μιλώντας, η μελέτη των τραγουδιστών της εποχής μας συνίσταται στο να καταλήγουν με *cadenza* στο πρώτο μέρος υπεράφθονη από περάσματα και παραλλαγές κατά βούληση, ενώ η ορχήστρα περιμένει· στη δεύτερη, η δόση αυξάνεται και η ορχήστρα κουράζεται· αλλά στην τελευταία, ο λαϊμός τίθεται σε κίνηση σαν ανεμοδείκτης μέσα σε ανεμοστρόβιλο, και η ορχήστρα χασμουριέται. Αλλά γιατί πρέπει ο κόσμος να κουφαινεται συνεχώς με τόσες παραλλαγές;⁶⁹

Είναι αναμενόμενο από έναν τραγουδιστή να διαφοροποιήσει και να εμπλουτίσει το μουσικό υλικό του *da capo* και να παρουσιάζει τις δικές του *cadenze* βάζοντας την προσωπική του σφραγίδα, έτσι και εγώ προσπάθησα να το κάνω με διάφορους τρόπους αλλά πάντα με φειδώ. Ειδικά στις *cadenze* χρησιμοποιήθηκαν οι καλλωπισμοί με εναλλαγή κοντινών φθόγγων (*shake*) με οικονομία. Σε μια άρια υψηλής ευαισθησίας και λυρικότητας σαν και αυτή η υπερβολή θα ήταν όχι μόνο περιττή αλλά και κακόγουστη όπως ο Tosi αναφέρει:

Το *shake* για να είναι όμορφο, χρειάζεται να προετοιμάζεται, αν και σε ορισμένες περιστάσεις ο χρόνος ή το ύφος δεν το επιτρέπουν. Στις τελικές *cadenze*, όμως, είναι πάντοτε απαραίτητο, άλλοτε στον ίδιο τον φθόγγο και άλλοτε στο ημιτόνιο επάνω από αυτόν, ανάλογα με τη φύση της σύνθεσης [...] Τα ελαττώματα του *shake* είναι πολλά. Το παρατεταμένο *shake* επικράτησε παλαιότερα, και μάλιστα πολύ ακατάλληλα, όπως συμβαίνει σήμερα με τα *divisions*· αλλά όταν η τέχνη εξευγενίστηκε, εγκαταλείφθηκε στις τρομπέτες ή σε εκείνους τους τραγουδιστές που περίμεναν την έκρηξη ενός «E viva!» ή «Bravo!» από το πλήθος. Το *shake* που ακούγεται υπερβολικά συχνά, όσο ωραίο κι αν είναι, δεν μπορεί να ευχαριστήσει. Εκείνο που εκτελείται με άνιση κίνηση προκαλεί αποστροφή· εκείνο που μοιάζει με το τρέμουλο της κατσίκας [*caprile*] προκαλεί γέλιο· και εκείνο που σχηματίζεται στον λαϊμό είναι το χειρότερο: εκείνο που παράγεται από έναν φθόγγο και την τρίτη του

⁶⁸ Τσουχλός, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων*, 342.

⁶⁹ Tosi, *Observations on the Florid Song*, 128.

είναι δυσάρεστο· το υπερβολικά αργό είναι κουραστικό· και εκείνο που είναι φάλτσο είναι αποκρουστικό.⁷⁰

Η ορθή χρήση τεχνικών μέσων που αναφέραμε δεν συνιστά απλώς άσκηση φωνητικής δεξιοτεχνίας, αλλά υπηρετεί πρωτίστως την εκφραστικότητα και τη δραματουργία του μουσικού κειμένου.

Ο Giulio Caccini έγραψε στον εκτενή πρόλογο του έργου του *Le nuove musiche* γράφει:

Όπως είναι πολλά τα μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν, προκειμένου να τελειοποιηθεί αυτή η τέχνη, έτσι πολύ σημαντική είναι και η καλή φωνή, ιδιαίτερα όσον αφορά την εκπνοή του αέρα· προκειμένου να χρησιμοποιηθεί από όποιον πρέπει να τραγουδήσει solo [...] είναι απαραίτητο να αξιοποιεί [την αναπνοή] προκειμένου να προσδώσει μέγιστο πνεύμα στο δυνάμωμα και χαμήλωμα της φωνής, στα *esclamazioni* και σε όλους τους άλλους τρόπους που δείξαμε ήδη, προσέχοντας, ωστόσο, να μην ξεμείνει [από αέρα] αργότερα, όταν θα τον χρειάζεται.⁷¹

Η λειτουργία των μέσων που προαναφέρθηκαν καθίσταται ουσιαστική μόνον όταν εντάσσεται με μέτρο, συνέπεια και επίγνωση του ύφους· διαφορετικά, ο κίνδυνος της επιτήδευσης και της ρηχής εντυπωσιοθηρίας είναι εμφανής. Η φωνητική τέχνη του Μπαρόκ, όπως διαμορφώνεται μέσα από τις πηγές της εποχής, απαιτεί συνεπώς όχι μόνο τεχνική αρτιότητα αλλά και καλλιέργεια αισθητικού κριτηρίου, ώστε η δεξιοτεχνία να παραμένει πάντοτε στην υπηρεσία της μουσικής και του λόγου. Όπως εύστοχα ο Pier Francesco Tosi επισημαίνει:

Πρέπει (με την άδειά σας, κύριοι Μοντέρνοι) να πω, προς όφελος της τέχνης, ότι το καλό γούστο δεν συνίσταται σε μια αδιάκοπη ταχύτητα της φωνής, η οποία πλανιέται έτσι, χωρίς οδηγό και χωρίς θεμέλιο· αλλά μάλλον στο *cantabile*, στην ευχάριστη προβολή της φωνής, στις *arpeggiature*, στην τέχνη, και στην αληθινή έννοια των καλλωπισμών· στο να περνάς από τη μία νότα στην άλλη με μοναδικές και απροσδόκητες εκπλήξεις, και να «κλέβεις» τον χρόνο ακριβώς επάνω στην αληθινή κίνηση του μπάσου. Αυτές είναι οι κύριες και αναγκαίες ποιότητες, οι οποίες είναι απολύτως ουσιώδεις για το καλό τραγούδι...⁷²

⁷⁰ Tosi, *Observations on the Florid Song*, §15 και §16, 48.

⁷¹ Παράθεση από το Ελένη Κρασάκη, 'Αποκαλύπτοντας φωνές του παρελθόντος: τέχνη και τεχνική της φωνής στη μουσική της βόρειας Ιταλίας των αρχών του 17ου αιώνα' (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Διδακτορική διατριβή, 2023), 201.

⁷² Tosi, *Observations on the Florid Song*, 129.

5. Αντί επιλόγου

Αναλογιζόμαστε ότι η ερμηνεία της μπαρόκ όπερας προϋποθέτει σεβασμό προς το αισθητικό πλαίσιο και τις στυλιστικές συμβάσεις της εποχής, χωρίς ωστόσο να περιορίζεται σε μία άκαμπτη, δήθεν «ορθή» πρακτική με σκοπό την αναζήτηση ενός «αυθεντικού» ύφους. Ο ρόλος του ερμηνευτή και ιδίως του λυρικού καλλιτέχνη, συνίσταται σε μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στη γνώση και τη διαίσθηση· τα εκφραστικά μέσα που εξετάσαμε παραπάνω δεν αποτελούν άκαμπτους κανόνες αλλά εκφραστικά εργαλεία, τα οποία οι θεωρητικοί της εποχής συνιστούσαν να εφαρμόζονται με σύνεση χωρίς εντυπωσιοθηρίες, αλλά ούτε και με περιοριστική αυστηρότητα.

Για παράδειγμα με τρόπο διαχρονικό ο Mancini αναφέρει για την μούσα του Χαίντελ Francesca Cuzzoni:

Η καλλιτέχνις αυτή διέθετε όλα τα απαραίτητα προσόντα για να θεωρηθεί πραγματικά μεγάλη. Είχε επαρκή δεξιοτεχνία και τέχνη χειρισμού της φωνής, ώστε να μπορεί να την στηρίζει, να την ενισχύει και να την μειώνει με τέτοιον τρόπο που να της αξίζει ο τίτλος της *maestra*. Κατά την ερμηνεία ενός μελωδικού άσματος, γνώριζε πώς να το κοσμεί και να το εμπλουτίζει με ποικίλα *gruppetti* και περάσματα, χωρίς ποτέ να βλάπτει τη μελωδία· άλλοτε συνδυάζοντας, άλλοτε δονούμενη με τρέμολο και *molto*, άλλοτε με *staccato*, άλλοτε με παρατεταμένες νότες, κι έπειτα με ελεύθερες, ταχύτερες φράσεις διπλασιασμένου ρυθμού, υψώνοντας με *portamento* τη φωνή από τον θωρακικό στη μεσαία και στην υψηλή περιοχή. Όλα αυτά τα απέδιδε με τόση τελειότητα, ώστε να προκαλεί δέος και θαυμασμό.

Η φωνή της ήταν τόσο εξοικειωμένη με την άψογη εκτέλεση, ώστε δεν υπήρχε ποτέ καμία δυσκολία που να μην μπορούσε να ξεπεράσει. Οι υψηλές της νότες ήταν απαράμιλλες και τέλειες· η καθαρότητα της τονικότητας ήταν εκ γενετής δικό της χάρισμα.⁷³

Η μαρτυρία για τη Cuzzoni αναδεικνύει τις βασικές φωνητικές και αισθητικές απαιτήσεις της μπαρόκ όπερας: καθαρότητα και ομοιογένεια φωνής σε όλη την έκταση, άριστη χρήση των εκφραστικών μέσων και ελεύθερες κολορατούρες, που αποτελούσαν ουσιώδες μέρος της ερμηνευτικής πρακτικής της εποχής. Η τεχνική αυτή, βασισμένη στον απόλυτο έλεγχο της φωνής και στην ικανότητα αυτοσχεδιαστικού εμπλουτισμού της μελωδίας με σεβασμό, αντικατοπτρίζει την αισθητική του *bel canto* στον 18ο αιώνα. Στη σύγχρονη φωνητική διδασκαλία διατηρείται επίσης η ίδια έμφαση στην ομοιογένεια, τη στήριξη, το *legato*, και φυσικά την τονική ακρίβεια.

Η δική μου εμπειρία ως ερμηνευτής με έχει οδηγήσει στην πεποίθηση ότι η φωνητική τεχνική παραμένει ενιαία ανεξαρτήτως ρεπερτορίου· αυτό που διαφοροποιείται είναι η αισθητική απόδοση και το χρώμα που προσδίδουμε ώστε να αντανakλά το ύφος της κάθε εποχής που ερμηνεύουμε όπως συμβαίνει και στα όργανα.

⁷³ Mancini, *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, 39.

Ουδέποτε χρειάστηκε δουλεύοντας με εξαιρετικούς μαέστρους του είδους να μου ζητηθεί να προσαρμόσω ή να αλλάξω τον ήχο μου σε ένα περιοριστικό καλούπι για να αποδοθεί πιο «μπαρόκ»· αντίθετα, εκτιμήθηκε πάντοτε ένας γεμάτος και στιβαρός ήχος, ένας ήχος με «σώμα» που διατηρεί την ευελιξία του και που προσαρμόζεται στην μπαρόκ πρακτική. Η ίδια φωνή που θα ερμηνεύει μία Αλτσίνα μπορεί να ερμηνεύσει *Traviata* ή *Lucia di Lammermoor* και οφείλω να παρατηρήσω, πως, όσο περίεργο κι αν ακούγεται, πολύ περισσότερη ελευθερία ένιωθα στον Χαίντελ παρά στον Βέρντι (ο οποίος ως γνωστό, μισούσε την ελευθερία των τραγουδιστών).

Η σύγχρονη αισθητική δεν αρκείται μόνο στην πιστότητα στο κείμενο, αλλά βρίσκεται σε διαρκή αναστοχασμό για το πώς προσεγγίζεται το μπαρόκ ρεπερτόριο: αφενός για να αποκατασταθεί η ζωντανή σχέση με την αρχική αισθητική πρόθεση των έργων (δηλαδή να πλησιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα άκουγε το κοινό του 18ου αιώνα), και αφετέρου επειδή η ίδια η σημερινή καλλιτεχνική πράξη αναζητά ελευθερία, δημιουργικότητα και αυθεντικότητα. Ο αναστοχασμός, λοιπόν, προκύπτει τόσο από την επιστημονική ανάγκη για τεκμηρίωση όσο και από την καλλιτεχνική ανάγκη να επανενεργοποιηθεί το στοιχείο της φαντασίας και της αυτοσχεδιαστικής δεξιοτεχνίας και ελευθερίας που αποτελούσε την ουσία της μπαρόκ ερμηνευτικής πρακτικής. Σήμερα παρατηρούμε μια ανανεωμένη προσέγγιση, που επιχειρεί να ισορροπίσει ανάμεσα στη φιλολογική πιστότητα και στη ζωντανή, δημιουργική διάσταση της μπαρόκ ερμηνείας. Ο τραγουδιστής ως άμεσος φορέας καλείται να αναλάβει την ίδια ενεργή, «συμπαραγωγική» λειτουργία που είχε και στον 18ο αιώνα, επαναφέροντας τον αυτοσχεδιασμό και την προσωπική του φαντασία στο κέντρο της μπαρόκ ερμηνείας. Σ' αυτόν τον «ρόλο» καλείται για μια δημιουργική συνάντηση ανάμεσα στις προθέσεις του συνθέτη και στις δικές του ερμηνευτικές του επιλογές.

Τα λεγόμενα του Harnoncourt για τον Monteverdi έχουν μια ευρύτερη προβολή στην αντιμετώπιση της μπαρόκ μουσικής και γεφυρώνουν τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω:

Πρέπει να αναγνωρίσουμε την ποικιλία των δυνατοτήτων, προκειμένου να εντοπίσουμε εκείνες που είναι οι καταλληλότερες για εμάς. Αυτό σημαίνει: πρέπει να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο τις προθέσεις του Monteverdi ώστε να ανακαλύψουμε τι θέλουμε εμείς να επιτύχουμε μαζί του.⁷⁴

⁷⁴ Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart* (München: Deutscher Taschenbuch / Verlag Bärenreiter, 1984), 36–37.



Εικόνα 14: Μυρτώ Παπαθανασίου ως Αλτσίνα (Staatsoper Stuttgart)

Βιβλιογραφία

Πηγές πριν το 1800

- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin: C. F. Henning, 1753).
- Caccini, Giulio, *Le nuove musiche* (Firenze: G. Marescotti, 1601/2).
- Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752).
- Mancini, Giovanni Battista, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Vienna: Ghelen, 1774).
- Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg: J.J. Lotter, 1756).
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, τόμ. I (Leipzig: M.G. Weidemann, 1771).
- Tosi, Pier Francesco, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723).
- Tosi, Francesco, *Observations on the Florid Song* (London: J. Wilcox, 1743).

Πηγές μετά το 1800

- Ashby, Thomas, 'Bononcini, Giovanni Battista' στο H. Chisholm (επιμ.) *Encyclopaedia Britannica*, vol. 4, 11th ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1911).
- Basso, Alberto, *Musica in scena, Storia dello spettacolo musicale*, vol.1 (Torino: Utet, 1995).
- Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2009).
- Bartlette, Christopher & Steven G. Laitz, *Graduate Review of Tonal Theory* (New York: Oxford University Press, 2010).
- Burrows, Donald, *The Cambridge Companion to Handel* (Milton Keynes: The Open University, 1997).
- Cudworth, Charles, 'Handel and the French Style', *Music & Letters* 40, n.2 (1959).

- Dean, Winton, *Handel's Operas 1726–1741* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006).
- Glixon, Beth L. & Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera, The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, AMS Studies in Music (Oxford: Oxford University Press, 2006).
- Ellen, Rosand, *The Birth of Opera* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).
- Fuchs, Viktor, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μτφ. Μαρία Κώστσιου (Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1999).
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (New York: Oxford University Press).
- Gess, Nicola, Tina Hartmann & Robert Sollich, *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne* (Bielefeld: Transcript, 2008).
- Herbage, Julian, 'The oratorios' στο G. Abraham (επιμ.) *Handel: A Symposium* (London: Oxford University Press, 1954).
- Hume, Robert, 'Handel and Opera Management in London in the 1730s', *Music & Letters* 67, n.4 (1986).
- Heller, Wendy, 'Hidden Narratives in Handel Operas', *Early Music America* (5 Aug 2024), <https://www.earlymusicamerica.org/web-articles/hearing-narrative-in-handel-operas/> πρόσβαση 12 Jun 2025.
- Jones, Thomas, *Staging Handel's Operas, 1720–1740* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
- Keates, Jonathan, *Handel: The Man & His Music* (London: Pimlico, 1985 / Epub 2009).
- Κρασάκη, Ελένη, 'Αποκαλύπτοντας φωνές του παρελθόντος: τέχνη και τεχνική της φωνής στη μουσική της βόρειας Ιταλίας των αρχών του 17ου αιώνα' (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Διδακτορική διατριβή, 2023).
- Link, Jonathan, *A Poetics of Handel's Operas* (New York: Oxford University Press, 2023).
- Mancini, Giambattista, *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, μτφ. P. Buzzi (Boston: The Gorham Press, [1912]).
- Mancini Franco, Povoledo Elena e Muraro Maria Teresa, *I Teatri del Veneto - Venezia*, Tomo 1 (Venezia: Corbo e Fiore, 1995).

Τσοῦγλος, Νίκος, *Η τέχνη των συναισθημάτων και των συγκινήσεων: Μουσικοί, εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού 1750–1800* (Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2011).

Waleson, Heidi, ‘Super-conductor: John Eliot Gardiner’, *Billboard* 108, n.36 (7 Sep 1996).

Zeffirelli, Franco, ‘Thoughts on Producing *Alcina*’, *The Musical Times* 103, no. 1429 (1962).

Videos

Handel, ‘Ah, mio cor!’ από την *Alcina*, Opéra Opéra National de Paris -Palais Garnier σε σκηνοθεσία Robert Carsen και μουσική διεύθυνση Christophe Rousset με την ορχήστρα Les Talens Lyriques. <https://www.youtube.com/watch?v=dlk-9ig80Wc>.

Handel, ‘Ah, mio cor!’ από την *Alcina*, Wiener Staatsoper σε σκηνοθεσία Adrian Noble και μουσική διεύθυνση Marc Minkowski με την ορχήστρα Les Musiciens du Louvre. <https://www.youtube.com/watch?v=UXyqTuEIQI4>.

Handel, ‘Ah, mio cor!’ από την *Alcina*, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Θέατρο Ηρώδου Αττικού σε σκηνοθεσία και μουσική διεύθυνση Γιώργου Πέτρου με την Καμεράτα - Ορχήστρα των Φίλων της Μουσικής. <https://www.youtube.com/watch?v=LOjhClR5YrQ>.

Rousset Christoph, Συνέντευξη στο *Euronews*. https://www.youtube.com/watch?v=8mnaX82_KB4.